

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS:

**PROBLEMAS, SOLUÇÕES E SUA APLICAÇÃO AO ESTUDO
DE PEÇAS DE ALMEIDA PRADO E RONALDO MIRANDA**

VOL. I

MARCELO GREENHALGH THYS

Rio de Janeiro, 2007

A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS:
PROBLEMAS, SOLUÇÕES E SUA APLICAÇÃO AO ESTUDO DE PEÇAS DE
ALMEIDA PRADO E RONALDO MIRANDA

por

MARCELO GREENHALGH THYS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Salomea Gandelman.

Rio de Janeiro, 2007

Thys, Marcelo Greenhalgh.
T549 A prática do piano a quatro mãos : problemas, soluções e sua
aplicação ao
estudo de peças de Almeida Prado e Ronaldo Miranda /
Marcelo Greenhalgh
Thys, 2007.
2v.

Orientador: Salomea Gandelman.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do
Estado do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

1. Música para piano (4 mãos). 2. Prado, Almeida, 1943-. 3.
Miranda. Ronal-



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**“A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS: Problemas, soluções, e
sua aplicação à peças de Almeida Prado e Ronaldo Miranda”**

por

Marcelo Greenhalgh Thys

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professora Salomea Gandelman (orientadora)

Professora Doutora Carole Gubernikoff

Professor Doutor Ronaldo Miranda

Conceito: *Aprovado*

JULHO DE 2007

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554

<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

*A meu avô, Arthur Greenhalgh (in memoriam),
meu maior exemplo da busca pela sabedoria infinita.*

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Liana e João Cláudio, e à minha família.

À minha orientadora, Salomea Gandelman, por seu vasto conhecimento e por ter atenciosamente dedicado várias horas de seu dia, seja refletindo sobre este trabalho, seja provendo uma orientação cuidadosa, objetiva e eficaz.

Ao meu professor, Luiz Senise, a quem devo a maior parte de meu conhecimento musical, por sua incomparável dedicação e talento para lecionar; ao meu estimado primeiro professor Álvaro Guimarães, por me proporcionar uma sólida formação musical.

Ao meu amigo e colega de duo, Luciano Magalhães, por suas admiráveis qualidades artísticas, e cuja experiência que partilhamos serviu de inspiração para a elaboração desta pesquisa.

Aos entrevistados – Sonia Maria Vieira, Luciano Magalhães, Ingrid Barancoski, Estela Caldi, Ronal Silveira, Marcelo de Alvarenga, Zaida Valentim, Luiz Senise, Patrícia Bretas, Josiane Kevorkian e Sara Cohen –, pelos valiosos depoimentos e por terem permitido livre e constante acesso às suas bibliotecas e gravações. Aos colegas e amigos Guilherme Tomaseli, minha mãe Liana, Gabriel Freire, Gabriel Fleming, Renata Aguiar, Márcia Jaqueline, Fábio Peixoto e Ana Paula Reinoso, pelo essencial auxílio nas transcrições das entrevistas.

Aos compositores Almeida Prado e Ronaldo Miranda, pelas belas peças e por escreverem com tanta propriedade para a formação.

Aos compositores José Alberto Kaplan, Amaral Vieira, Eduardo Seincman, Aloysio Alencar Pinto, Roberto Victorio, Dimitri Cervo, Mariza Resende, Dawid Korenchandler, Edmundo Villani-Cortes e Fernando Lewis de Mattos, por gentilmente enviarem-me partituras, gravações e textos sobre suas obras.

À LittleStar Copyright, em nome de Chieko Yasu e Tamiko Muramatsu, e Shen Sibeiro, pela produção de meu CD com a obra *Tango*, de Ronaldo Miranda.

Aos professores da UNIRIO, em especial Carole Gubernikoff e Ingrid Barancoski, cujas valiosas observações foram decisivas para o aprimoramento da pesquisa; aos professores Nailson Simões, Ruth Serrão e Laura Ronai, pelo auxílio durante as etapas preparatórias do curso de mestrado; a Tom Moore e ao amigo norte-americano Erich Hayes, pelo fornecimento de artigos americanos; a José Nunes, pela ajuda na formatação; a meus professores da UFRJ, em especial, Harlei Raymundo e Pauxi Gentil.

Aos membros da secretaria do PPGM, por sempre atenderem meus pedidos com tanta rapidez e eficiência.

Agradecimento especial ao amigo e colega Nikolai Brucher, por partilhar seu vasto conhecimento e prover auxílio em todas as etapas do curso; também à Myrian Aubin, pelo apoio na elaboração do projeto de pesquisa.

Aos amigos Guilherme Amaral, Vinicius Amaral, Flávia de Castro e Guilherme Tomaseli pelo fiel companheirismo nos momentos de necessidade.

Finalmente, ao CNPQ, cujo suporte financeiro foi primordial para a conclusão desta dissertação.

THYS, Marcelo Greenhalgh. *A prática do piano a quatro mãos: problemas, soluções e sua aplicação ao estudo de peças de Almeida Prado e Ronaldo Miranda*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo das questões práticas do piano a quatro mãos (em um piano). Para embasamento da pesquisa, foi realizada uma contextualização histórica do gênero, incluindo a produção brasileira. Foram caracterizados os problemas da performance em duo e apresentadas as respectivas sugestões de solução, bem como investigada a extrema importância de sua prática na evolução dos pianistas. Entre os principais procedimentos metodológicos, além da revisão bibliográfica, foram realizadas entrevistas com integrantes de duos consolidados da cidade do Rio de Janeiro. Como complementação e aplicação da pesquisa, foram analisadas e discutidas as questões de performance de duas peças brasileiras do gênero: *VI Episódios de Animais*, de Almeida Prado, e *Tango*, de Ronaldo Miranda. Por ser um dos poucos trabalhos sobre o assunto no Brasil, acreditamos que, como resultado, o estudo poderá estimular a prática a quatro mãos entre estudantes de música, bem como elucidar algumas questões para duos pianísticos formados.

Palavras-chave: Piano a quatro mãos; Almeida Prado; Ronaldo Miranda.

THYS, Marcelo Greenhalgh. *The practice of piano four hands: problems, solutions and its application to the study of pieces by Almeida Prado and Ronaldo Miranda*. 2007. Master Dissertation (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This paper discusses the practical issues involved in playing piano four-hands. A historical review of world and Brazilian works in this style sets the context of the present study. The problems involved in joint playing are identified and suggestions put forward as to how to overcome them. The extreme importance of practicing this particular style as a contribution to pianistic excellence is emphasized. Besides quoting relevant bibliography, interviews with established duos in Rio de Janeiro were undertaken. Complementing this research and substantiating its application, performance issues involved in two Brazilian pieces in this genre were analyzed: *VI Episódios de Animais* (VI Episodes of Animals) by Almeida Prado and *Tango* by Ronaldo Miranda. Because so few studies on this style have been published, we believe that the present work may encourage musical students to practice playing piano four-hands as well as clarifying some issues for established piano duos.

Keywords: Piano four hands; Almeida Prado; Ronaldo Miranda.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	ix
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	x
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A HISTÓRIA E O REPERTÓRIO DE PIANO A QUATRO MÃOS.....	8
1.1 – Das Origens a Schubert	8
1.2 – Do ápice no Romantismo ao século XX.....	20
1.3 – O piano a quatro mãos no Brasil.....	31
CAPÍTULO II - A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS: IMPORTÂNCIA E PROBLEMAS	43
2.1 – Depoimentos sobre a importância da prática do piano a quatro mãos	43
2.2 – Problemas	48
2.2.1 – Da relação pessoal à concepção musical	48
2.2.2 – Em busca de uma boa parceria	50
2.2.3 – Ensaios.....	52
2.2.4 – Bancos.....	53
2.2.5 – Partituras	56
2.2.6 – Escolha do <i>primo</i> e <i>secondo</i>	59
2.2.7 – Pedalização	61
2.2.8 – Sincronismo	63
2.2.9 – Posicionamento de mão e antebraço	68
2.2.10 – Dedilhado.....	75
2.2.11 – Equilíbrio dinâmico e timbrístico	78
2.2.12 – Redistribuição de partes.....	82
CAPÍTULO III - QUESTÕES DE PERFORMANCE EM DUAS PEÇAS BRASILEIRAS: ALMEIDA PRADO E RONALDO MIRANDA	88
3.1 – <i>VI Episódios de Animais</i> de Almeida Prado	89
3.1.1 – <i>Bem-te-vi</i>	93
3.1.2 – <i>Marimbondos</i>	97
3.1.3 – <i>Guaiaimú</i> (Caranguejo)	104
3.1.4 – <i>Libélula</i>	108
3.1.5 – <i>Boicininga</i> (Cascavel).....	112
3.1.6 – <i>Xauim</i> (Sagüi)	117
3.2 – <i>Tango</i> de Ronaldo Miranda	123
CONCLUSÕES.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140
ANEXOS.....	(Vol. II)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bancos angulados.....	54
Figura 2 – Bancos paralelo e transversal	55
Figura 3 – Bancos com roldanas encaixadas	55
Figura 4 – Banco para duo. Fonte: http://www.bohemiapiano.cz/benches/duetpianobenches.htm	56
Figura 5– Contato de antebraços para facilitar o sincronismo (Brahms - <i>Dança Húngara n.11</i> , final)	66
Figura 6 – Posicionamento – <i>primo</i> por dentro. <i>Seresta opus um</i> , compasso 18	69
Figura 7 – Zona de colisão - Posição adequada - encaixe de antebraços.	70
Figura 8 – Zona de colisão - posição evitada - antebraços lado a lado.....	70
Figura 9 – Dedilhado evitado: 2º dedo (<i>primo</i> M.E.), em Mozart – <i>Andante e Variações em Sol Maior</i> , compasso 146.1	77
Figura 10 – 4º dedo em Mozart – <i>Andante e Variações em Sol Maior</i> , compasso 146.1.....	77
Figura 11 – <i>Bem-te-vi</i> – tessitura das partes e posicionamento dos bancos.....	93
Figura 12 – Bem-te-vi (Fonte: http://www.crocantefotolog.com/archives/2005/03/index.html).....	94
Figura 13 – Marimbondos (Fontes: http://olhares.aeiou.pt/marimbondos/foto67783.html ; http://www.imagem.fot.br/imagens/marimbondo.jpg)	97
Figura 14 – <i>Marimbondos</i> – Tessitura das partes e posicionamento dos bancos	98
Figura 15 – Guaiamu (Fontes: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Cardisoma_guanhumi.jpg ; http://www.jansochor.com/reportaze-fotografie-2004/Barevna-Brazilie.html)	104
Figura 16 – <i>Guaiamú</i> – tessitura das partes e posicionamento dos bancos.....	105
Figura 17 – Libélula (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Dragon_fly_.jpg).....	108
Figura 18 – <i>Libélula</i> – tessitura das partes e posicionamento dos bancos.....	108
Figura 19– <i>Boicininga</i> – tessitura das partes e posicionamento dos bancos.....	112
Figura 20 – Boicininga (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Crotale_diamantin_40.JPG)	113
Figura 21 – Xauim (Fontes: http://nl.treknature.com/gallery/photo74391.htm ; http://farm1.static.flickr.com/58/203902718_9218337139.jpg).....	117
Figura 22 – <i>Xauim</i> – tessitura das partes e posicionamento dos bancos.....	117
Figura 23 – <i>Tango</i> – tessitura das partes e posicionamento dos bancos.....	127

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Carlton - A Verse for two to play on one Virginall or Organe (facsimile do manuscrito, Fonte: Miller, 1943)	9
Exemplo 2 – Tomkins – <i>A Fancy for two to play</i> (Versão impressa do manuscrito).....	10
Exemplo 3 – J.C. Bach – <i>Sonata op. 18/5</i> em lá maior, compassos 20 – 27,.....	13
Exemplo 4 – Comparação do Allegretto da Sonata op. 15/6 de J.C. Bach com a Sonata K.521 de Mozart (Fonte: Lubin, 1970, p. 11).....	14
Exemplo 5 – Mozart – Sonata em fá maior K. 497, Introdução	15
Exemplo 6 – Beethoven – Marcha em mib maior op.45, trio.....	17
Exemplo 7 – Hummel – <i>Sonata em láb maior op.92</i> (1821), primeiro movimento (Fonte: Lubin, 1970)	17
Exemplo 8 – Schubert – Grand Duo op.140 D.812.	19
Exemplo 9 – Chopin - <i>Variations sur un air national de Moore</i>	22
Exemplo 10 – Dvorak – Legends op.59 – allegretto grazioso.....	25
Exemplo 11 – <i>Paráfrases – Mazurka</i> (Borodin). Fonte: Lubin (1970, p. 140).....	26
Exemplo 12 – <i>Paráfrases – Valsa</i> (César Cui). Fonte: Lubin (1970, p. 140).	26
Exemplo 13 – George Crumb, <i>Celestial Mechanics – II. Beta Cygni</i>	58
Exemplo 14 – Schubert – Grand Duo op.140 – Allegro moderato, compassos 57-64.....	61
Exemplo 15 – Poulenc – Sonata – Rustique, compassos 25-32	62
Exemplo 16 – Crumb - <i>Celestial Mechanics – III. Gamma Draconis</i>	63
Exemplo 17 – Brahms – Dança Húngara n.17, compassos 1-8	64
Exemplo 18 – Osvaldo Lacerda – <i>Brasiliiana n.8 – Abôio</i> – compassos 1-4	64
Exemplo 19 – Tacuchian – Estruturas Gêmeas, compassos 36-41.....	65
Exemplo 20 – Brahms – Dança Húngara n.8, compassos 164-171	66
Exemplo 21 – Mahle – Toccata, compassos 1-4.....	67
Exemplo 22 – Escobar – <i>Seresta opus um</i> , compassos 16-18	69
Exemplo 23 – Escobar – <i>Seresta opus um</i> , compasso 23-26.....	71
Exemplo 24 – Poulenc – <i>Sonata</i> , compassos 3-5	72
Exemplo 25 – Brahms – <i>Dança Húngara n.º9</i> , compassos 9-12.....	72
Exemplo 26 – Brahms - <i>Dança Húngara n.º18</i> , compassos 9-12	72
Exemplo 27 – Mahle – <i>Toccata</i> , compassos 7-10	73
Exemplo 28 – Dvorák – <i>Dança Eslava op. 72 n.º 8</i> , compassos 105-111.....	73
Exemplo 29 – Field – <i>Variations on a Russian air</i>	73
Exemplo 30 – Debussy, <i>Épigraphie n.º 6</i> , compassos 41-42	74
Exemplo 31 – Roberto Victorio – <i>Iks</i>	74
Exemplo 32 – Schubert – <i>Rondo op. 138 (Notre Amitié est invariable)</i> , compassos 232-247.....	75
Exemplo 33 – Osvaldo Lacerda – <i>Brasiliiana n.8 – Frevo</i> , compassos 18-19.....	76
Exemplo 34 – Mozart – <i>Andante e Variações em Sol Maior</i> , compassos 144-146.....	77
Exemplo 35 – Escobar – <i>Seresta opus um</i> , compassos 39-43	80
Exemplo 36 – Elemento central dividido.....	80
Exemplo 37 – Rachmaninov – <i>Seis peças op.11 – Scherzo</i> , compassos 1-7	81

Exemplo 38 – Rachmaninov – <i>Seis peças op.11 – Romance</i> , compassos 1-4.....	81
Exemplo 39 – Brahms – <i>Variações sobre um tema de Schumann op.22</i> , tema.....	82
Exemplo 40 – Brahms – <i>Variações sobre um tema de Schumann op.22</i> , Var. I, compassos 8-12.....	82
Exemplo 41 – Schubert - <i>Fantasia em Fá menor op.103 D.940</i> , compassos 58-59	83
Exemplo 42 – Tomkins - <i>A Fancy for two to play</i> , compassos 2-4.....	84
Exemplo 43 – Mozart – <i>Andante e Variações</i> , compassos 86-88.....	84
Exemplo 44 – Stravinsky – <i>Sagração da Primavera – Introduction</i> , compassos 35-38.....	85
Exemplo 45 – Schubert - <i>Allegro em Lá menor op.144</i> , compassos 138-143.....	85
Exemplo 46 – Rachmaninov – <i>Seis Peças op.11 – Valsa</i> , compassos 77-81	86
Exemplo 47 – Poulenc – <i>Sonata – III. Final</i> , compassos 26-27.....	86
Exemplo 48 – Almeida Prado - <i>Bem-te-vi</i> , elemento <i>a</i>	95
Exemplo 49 – Almeida Prado - <i>Bem-te-vi</i> , elementos <i>b</i> e <i>c</i>	95
Exemplo 50 – Almeida Prado - <i>Bem-te-vi</i> , elemento <i>d</i>	95
Exemplo 51 – Almeida Prado - <i>Momento 20, Bem-te-vi</i>	95
Exemplo 52 – Almeida Prado - <i>Marimbondos</i> , compassos 3 -5.....	99
Exemplo 53 – Almeida Prado - <i>Marimbondos</i> , compasso 34, <i>primo</i>	100
Exemplo 54 – Almeida Prado – <i>Marimbondos</i> . Compasso 1 - elemento <i>a</i> no <i>primo</i>) e 29 (<i>secondo</i>). tocado pelo <i>primo</i> e <i>secondo</i> , respectivamente.....	101
Exemplo 55 – Almeida Prado - <i>Marimbondos</i> , compassos 2-3.....	102
Exemplo 56 – Almeida Prado - <i>Marimbondos</i> , compassos 19 – 21.....	102
Exemplo 57 – Almeida Prado - <i>Marimbondos</i> , compassos 25-28.....	103
Exemplo 58 – Almeida Prado - <i>Marimbondos</i> , compassos 38-42.....	104
Exemplo 59 – Almeida Prado – <i>Guaianã</i> , compassos 1-3	106
Exemplo 60 – Almeida Prado – <i>Libélula</i> , compasso 1-2, <i>secondo</i> (elemento <i>a</i>).....	109
Exemplo 61 – Almeida Prado – <i>Libélula</i> , compasso 3-4, <i>primo</i> (elemento <i>b</i>).....	109
Exemplo 62 – Almeida Prado – <i>Libélula</i> , compasso 12.....	111
Exemplo 63 – Almeida Prado – <i>Libélula</i> , compasso 15.....	111
Exemplo 64 – Almeida Prado – <i>Libélula</i> , compassos 17.1-17.2.....	111
Exemplo 65 – Almeida Prado – <i>Boicininga</i> , compasso 1, <i>secondo</i> (elemento <i>a</i>).....	113
Exemplo 66 – Almeida Prado – <i>Boicininga</i> , compassos 2-3, <i>secondo</i> (elemento <i>b</i>)	114
Exemplo 67 – Almeida Prado – <i>Boicininga</i> , compassos 9-10.....	115
Exemplo 68 – Almeida Prado – <i>Boicininga</i> , compasso 11, <i>secondo</i> (elemento <i>c</i>)	115
Exemplo 69 – Almeida Prado – <i>Boicininga</i> , compasso 12-13, <i>primo</i> (elemento <i>d</i>)	116
Exemplo 70 – Almeida Prado – <i>Boicininga</i> , compasso 34, <i>primo</i> (elemento <i>e</i>).....	116
Exemplo 71 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compassos 1-2. (elemento <i>a</i>).....	118
Exemplo 72 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compasso 5.....	119
Exemplo 73 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compassos 11-15.....	120
Exemplo 74 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compassos 23-25.....	121
Exemplo 75 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compassos 42-45.....	121
Exemplo 76 – Chopin – <i>Valsa “do Minuto” op.64/1</i> , compassos 5-8	121
Exemplo 77 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compassos 54-57.....	122
Exemplo 78 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compassos 65-67.....	122
Exemplo 79 – Almeida Prado – <i>Xauim</i> , compassos 74-77.....	123
Exemplo 80 – Ronaldo Miranda – <i>Tango</i> , compassos 1-3	128
Exemplo 81 – Ronaldo Miranda – <i>Tango</i> , compassos 60-61	129
Exemplo 82 – Ronaldo Miranda – <i>Suíte n.3 – Segundo Movimento</i> , compassos 16-20.....	129
Exemplo 83 – Ronaldo Miranda – <i>Tango</i> , compassos 23-24	130
Exemplo 84 – Ronaldo Miranda – <i>Tango</i> , compassos 121-123	130
Exemplo 85 – Ronaldo Miranda – <i>Tango</i> , compassos 80-82.....	131

Exemplo 86 – Ronaldo Miranda – <i>Tango</i> , compassos 88-92	132
Exemplo 87 – Ronaldo Miranda – <i>Tango</i> , compassos 173-175	132

INTRODUÇÃO

Aliar o útil ao agradável nem sempre é tarefa das mais simples. Certamente, um músico profissional goza do privilégio de fazer o que gosta. Mesmo assim, sempre surgem dificuldades a serem superadas no árduo caminho de busca da perfeição artística. E é com confiança que dizemos que uma das mais prazerosas e proveitosas maneiras para um pianista evoluir artisticamente é a prática do piano a quatro mãos. A proximidade, a intimidade, o *camerismo*, entre outros aspectos, conferem a esta formação um caráter que difere em muito da execução solo e de sua parente mais próxima, a versão para dois pianos. Apesar de sua importância, este fascinante meio de fazer música teve altos e baixos em sua história e grande parte da literatura específica ainda permanece negligenciada. É um fato curioso como o piano a quatro mãos cresce tão rapidamente no Romantismo, a ponto de se tornar uma atividade de lazer praticada na maior parte dos círculos sociais da época. Da mesma maneira, os dias de glória desta prática parecem ter desaparecido tão rapidamente quanto apareceram. Por quê?

Somente a vontade de procurar resposta a esta pergunta já nos incentivaria a conhecer mais sobre o assunto. Porém o real interesse por esse trabalho surgiu, mesmo que de forma latente, quando comecei¹, em 2001, o duo pianístico com Luciano Magalhães. As transformações que passei a observar em nossa evolução musical foram marcantes, principalmente no que dizem respeito ao temperamento musical. Ele, com temperamento mais dramático e majestoso, que eu tanto admirava (mas sempre equilibrado quanto ao *tempo*), passou a ser mais brilhante e espontâneo. O inverso também aconteceu comigo: passei a ter mais comando de minhas emoções, que antes me dominavam, especialmente em relação ao controle do andamento. Este aprendizado foi vital e decisivo para minha evolução. A proximidade dos músicos faz com que seja possível pressentir as decisões interpretativas do outro, suas respirações, sua agógica e suas soluções técnicas. A comparação de Hyatt King (1948) ao se referir à música de câmara como “música de intimidade” não poderia ser mais apropriada.

¹ Utilizaremos, ocasionalmente, ao longo do trabalho, o uso da primeira pessoa do singular para fazer referência a apenas um dos músicos do duo.

Mas atingir uma qualidade satisfatória no piano a quatro mãos é tarefa árdua. Começamos a formular algumas questões: é mesmo importante praticar este gênero de música de câmara? Quais os principais problemas encontrados na performance² em duo? Como ela difere da performance solo? Como podemos solucionar estes problemas? As respostas a essas perguntas certamente abrangem temas como: decisão de quem vai tocar o *primo* ou *secondo*, posição corporal, distribuição das partes, escolha de dedilhado e de movimentos pianísticos, realização de um bom sincronismo, controle dinâmico e timbrístico, uso do pedal e até outros mais gerais, como planejamento dos ensaios, escolha de repertório e a própria relação dos músicos.

Ao procurar bibliografia a respeito, ficamos espantados com a falta de material no Brasil, especialmente por se tratar de um tema que parece ser familiar no meio musical. As pesquisas sobre a área encontram-se em quase sua totalidade no exterior e, apesar de serem muito úteis, estão desatualizadas e praticamente não incluem repertório brasileiro. Só o trabalho de McGraw (1981) reúne cerca de 3200 obras de 1700 compositores que escreveram peças originais para quatro mãos, entre 1760 e 1980. Somando aquele número às composições dos últimos 27 anos, pode-se ter uma idéia do quanto não se sabe a respeito desse tema e o quanto ele está aberto à pesquisa.

Acreditamos, pois, que este trabalho não só possa ser um dos primeiros a tratar do assunto em língua portuguesa, como beneficia um amplo público, uma vez que, como veremos, a prática do piano a quatro mãos pode ser importante na evolução de qualquer pianista.

Na prática do piano a quatro mãos existem diversos problemas que são considerados gerais, comuns à maioria das peças; mas muitos deles vão variar de acordo com a obra, o que exigiu que selecionássemos duas obras do gênero, já que nosso desejo foi o de fazer uma pesquisa sobre a prática camerística do piano a quatro mãos que também tratasse da música brasileira escrita para a formação. Procuramos por peças de boa *qualidade camerística*, ou seja, aquelas que apresentam equivalência de importância entre as duas partes. Quanto melhor for a qualidade camerística da peça, maior será o aproveitamento de ambos os intérpretes. Da mesma maneira, abordamos as questões práticas em duas peças de estilos diferentes, já estudadas e apresentadas em palco, e também gravadas por outro duo, para podermos fazer comparações. Tendo em vista esses fatores, a escolha não foi das mais difíceis: *VI Episódios*

² Usamos os termos “performance” e “execução” para nos referirmos ao ato de tocar uma obra, em um determinado instrumento, em um determinado momento, cientes de que interpretação e execução são interdependentes.

de Animais de Almeida Prado e *Tango* de Ronaldo Miranda, peças riquíssimas do ponto de vista composicional, sonoro e camerístico. Acreditamos que cada uma delas abrange diferentes aspectos da performance em duo, além de retratar bem a linguagem de cada compositor.

O objetivo central desta pesquisa é estudar e discutir as questões relacionadas à prática do piano a quatro mãos. Do objetivo central derivam outros quatro: a) contextualizar historicamente o gênero, apresentando exemplos do repertório estrangeiro e brasileiro; b) investigar a importância da prática camerística do piano a quatro mãos, através de depoimentos de estudiosos e de integrantes de duos consolidados; c) caracterizar os principais problemas de performance em duo e suas possíveis soluções; d) discutir as questões de performance em dois exemplos do repertório brasileiro do gênero: *VI Episódios de Animais* de Almeida Prado e *Tango* de Ronaldo Miranda.

Um objetivo secundário foi o de reorganizar a lista de compositores de McGraw (1981), que atualmente se encontra em ordem alfabética, para a ordem cronológica, e incluí-la nos Anexos. Vários duetistas experientes provavelmente ficarão surpresos com a enorme quantidade de nomes, a maior parte desconhecida do grande público. Não queremos, de modo algum, substituir a consulta ao trabalho de McGraw, até porque o mesmo apresenta inúmeros detalhes sobre as obras descritas; mas com a lista que apresentamos, os futuros pesquisadores que almejam estudar a história do gênero terão uma fonte adicional, já que, nesse sentido, listagens cronológicas permitem mais praticidade de consulta que listagens alfabéticas. Nela também atualizamos (ou acrescentamos) a data de morte de mais de 200 compositores e incluímos nomes de compositores brasileiros (no original só constam quatro).

Ao longo da história, vários editores gananciosos publicaram diversos arranjos para quatro mãos de peças compostas para as mais variadas formações, muitos de qualidade, no mínimo, duvidosa. Para focalizar o assunto tratamos, portanto, apenas de repertório original para piano a quatro mãos, fazendo algumas exceções apenas para os arranjos escritos pelos próprios compositores. Da mesma maneira, no Capítulo I, não pudemos nos aprofundar em aspectos contextuais no que, apesar de despertar muito interesse para a pesquisa, nos serviram apenas para localizar e situar nosso objeto de estudo.

Primeiramente, definimos o termo *duo pianístico*. Segundo a Edição Concisa do Dicionário Grove (1994), a expressão *duo pianístico* se refere aos músicos que executam peças a dois pianos. Mas o que se observa na prática, é que, geralmente, os músicos que

executam peças para piano a quatro mãos também executam peças a dois pianos e, em consequência, formam um *duo pianístico*. Logo, igualmente usamos este termo para nos referir a músicos que praticam piano a quatro mãos. Para simplificar, sempre que empregamos a palavra *duo*, referimo-nos a duo para piano a quatro mãos, a não ser que seja especificado o contrário.

A dissertação foi dividida em três capítulos. No Capítulo I fizemos uma contextualização histórica das principais peças do piano a quatro mãos, em três tópicos: das origens a Schubert; do ápice no Romantismo ao século XX; o piano a quatro mãos no Brasil. No que se refere às composições das últimas décadas, dada a enorme pluralidade, optamos por focar apenas o que foi produzido no Brasil. Como principais fontes bibliográficas referentes à contextualização do repertório estrangeiro, selecionamos três trabalhos que julgamos como os principais sobre o piano a quatro mãos: Lubin (1970) - *The piano duet*, Ferguson (1971) - *Style and Interpretation*, vol.5 e 6 e McGraw (1981) - *Piano duet repertoire*.

O trabalho de Lubin (1970) consta de uma ampla introdução sobre a ascensão e declínio do gênero na história, enfatizando sua importância como atividade social e artística. Ao discorrer sobre o estilo do piano a quatro mãos, o autor diz que “esse livro poderia muito bem ser intitulado ‘Música de Câmara para o Piano’”³ (p. 5). O autor escreve que, em geral, o aspecto camerístico do piano a quatro mãos faz com que ele se diferencie do estilo mais virtuosístico encontrado na literatura de piano solo ou dois pianos; mesmo assim, alguns compositores também escreveram peças para quatro mãos em estilo virtuosístico, como veremos adiante. Ainda neste sentido, Lubin também comenta que pode ser percebido um caráter orquestral no repertório, uma razão a mais para a grande quantidade de arranjos e transcrições de obras orquestrais para piano a quatro mãos e vice-versa. Assim, podemos constatar que Schubert, dono de um estilo mais camerístico e/ou orquestral, explorou muito mais o meio que Liszt, famoso por seu virtuosismo.

Os capítulos que se seguem no livro abordam a evolução histórica do gênero, desde os primórdios até a data de sua publicação, passando pela música germânica, escandinava, russa e francesa, com exemplos das principais obras, incluindo sugestões ocasionais de performance. O autor dividiu as seções segundo a cronologia dos compositores. Alguns, por razão de importância, têm seções exclusivamente destinadas a eles, como Brahms e Schubert

³ This book might well have been entitled “Chamber Music for the Piano”

(foram reservadas três seções só para ele), enquanto outros, como Chopin e Liszt, foram agrupados em uma única.

O autor é dono de uma linguagem cativante, clara e com idéias bem organizadas. Sem dúvida desperta o interesse do leitor pelo assunto e é dos maiores trabalhos na área. Infelizmente não faz alusão à música brasileira. A seção que trata dos “dias recentes”⁴ (p.170-182) praticamente só inclui nomes de compositores americanos.

Os volumes 5 e 6 de *Style and Interpretation*, redigido e editado por Howard Ferguson (1971) é uma coleção seleta de peças para piano a quatro mãos. O texto que antecipa as partituras, apesar de sua pequena extensão, contém informações importantes, pontuando várias das questões estudadas em nosso trabalho, onde foram aprofundadas. Neste volume é feita uma introdução ao repertório pouco conhecido do piano a quatro mãos, contendo dados ausentes em outras pesquisas, como peças para duo que supostamente teriam sido compostas antes das de Carlton (?-1630) e Tomkins (1572-1656), as primeiras conhecidas no gênero, porém para três mãos, e obras de Couperin (1668-1733) que, à primeira vista, parecem também ter sido compostas para três mãos. Ferguson ainda fornece informações valiosas sobre o relacionamento de Mozart com J. C. Bach, mas sua maior contribuição foi a caracterização dos principais problemas encontrados na performance em duo. São discutidas, de forma objetiva, questões como a posição de sentar, sincronização no início da peça, posição das mãos, dedilhado, dinâmica, equilíbrio de timbre, redistribuição das partes e até mesmo o aspecto gráfico das partituras. Ainda é apresentada uma lista cronológica de peças para piano a quatro mãos e notas sobre cada uma das que constam no volume.

O livro de McGraw (1981), intitulado *Piano duet repertoire*, é um catálogo que reúne cerca de 3200 peças originais para piano a quatro mãos de 1700 compositores, escritas entre 1760 e 1980. O livro é uma espécie de ampliação da listagem constante na primeira seção do trabalho de Chang & Faurot (1976) – *Team Piano Repertoire*. Pela quantidade de obras apresentadas, podemos ter uma idéia da grandeza deste trabalho e das contribuições que ele trouxe para o meio.

Um pequeno prefácio sintoniza o leitor com a importância e a história do piano a quatro mãos. A seguir são explicadas as informações contidas no catálogo. Como mencionado, os compositores foram organizados em ordem alfabética pelo sobrenome, a maioria com indicações de suas datas de nascimento e morte. Após os nomes das peças, aparecem sempre que possível: tonalidade; *opus*; data e local de publicação; localização do item, se não estiver

⁴ “Later days” (Lubin, 1970, p.170-182)

disponível para comércio; e comentários descritivos e/ou críticos, como o nível de dificuldade geral e de cada parte (*secondo* e *primo*). Apesar do livro não ter sido escrito de maneira dissertativa como foi o de Lubin (1970), além de apresentar um grande volume de obras desconhecidas que podem ser de extrema utilidade para a formação de um bom duo, pudemos observar a posição crítica e sensível de McGraw quando comenta as peças dos grandes compositores. Lamentamos, apenas, o fato da literatura brasileira ser quase inexistente.

Para discorrer sobre o gênero no Brasil, foi necessária, de forma predominante, a consulta aos trabalhos de Abreu & Guedes (1992), Salomea Gandelman (1997), pesquisa de partituras em bibliotecas públicas e particulares, encartes de CD, além da correspondência com compositores e uma ampla pesquisa na internet. O livro de Gandelman (1997) *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950 – 1988)* versa sobre obras escritas por 36 compositores brasileiros, entre 1950 e 1988, época a partir da qual o número de composições para a formação começou a crescer no país. O critério utilizado para a inclusão dos compositores foi o de que seus nomes constassem, pelo menos, duas vezes nos programas das Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro ou dos Festivais de Música Nova de Santos. O objetivo da autora, visando à ampliação do campo da pedagogia pianística, a levou ao estudo das partituras das obras abordadas, partindo de considerações fundamentais, tais como as características composicionais, as exigências pianísticas básicas e o grau de dificuldade das obras.

No Capítulo II tratamos das questões relacionadas à prática do piano a quatro mãos, expondo depoimentos sobre sua importância e caracterizando seus problemas. Para tanto, realizamos entrevistas com 11 integrantes ou ex-integrantes de duos consolidados, residentes na cidade do Rio de Janeiro. Formulamos o roteiro de perguntas de modo que comentassem nossas questões pré-concebidas, ao mesmo tempo deixando espaço para discorrerem livremente sobre outras. Em apenas uma das entrevistas (Patrícia Bretas e Josiane Kevorkian) tivemos a oportunidade de entrevistar os dois membros do duo juntos. Lembramos sempre de alguns cuidados especiais, propostos por Thompson (1992), que o entrevistador deve ter a fim de obter as informações almejadas:

- Saber como agir antes, durante e depois de uma entrevista, além da preocupação com o bem estar do entrevistado; observar suas reações diante de uma pergunta; reconhecer limites e quando eles podem ser ultrapassados;
 - Elaborar perguntas simples e diretas, em linguagem comum e familiar ao entrevistado.
- “Quanto mais claro estiver para você o que vale a pena perguntar e qual a melhor

maneira de perguntar, mais você conseguirá obter de qualquer tipo de informante” (Thompson, 1992, p. 263);

- Ter cuidado especial com a escolha do lugar, horário (conveniente para o entrevistado), equipamento; saber como manuseá-lo diante do entrevistado, buscando sempre o seu conforto. “Ao utilizar um gravador é importante não chamar a atenção para o aparelho, nem se distrair ocupando-se dele” (Thompson, 1992, p. 264). O autor sugere que geralmente o melhor local é a própria casa do entrevistado;
- Registrar comentários e observações que não foram gravados na entrevista, assim como traços da personalidade do entrevistado; conferir as informações obtidas e averiguar quais ainda são necessárias e, por conseguinte, planejar como as próximas perguntas serão elaboradas;
- Verificar os itens recolhidos e registrar agradecimento ao entrevistado.

Com os entrevistados foram discutidos a importância e problemas da performance em duo, que incluem tanto aspectos técnico-musicais – dedilhado, movimentos pianísticos, pedal, posicionamento corporal, posicionamento de bancos, escolha de partes –, quanto a relação pessoal dos dois pianistas, escolha de parceiros e o planejamento dos ensaios. Também foi importante anotar suas opiniões sobre algumas de nossas propostas e seus depoimentos sobre o que acham da importância da prática do piano a quatro mãos na formação do pianista. Incluímos nos Anexos o roteiro das entrevistas e suas respectivas transcrições, não só por se tratar de depoimentos de personalidades importantes no meio, como também para que pesquisadores futuros tenham acesso às nossas fontes, podendo assim, tirar suas próprias conclusões.

Feito as considerações gerais sobre a prática com a formação, focalizamos, no Capítulo III, a discussão acerca das questões de performance das obras brasileiras já mencionadas. Para tanto foi necessária a execução das obras. Em nossos ensaios, foram registradas as dificuldades observadas e as respectivas soluções encontradas pelos intérpretes. Eventuais comparações com gravações existentes foram enriquecedoras.

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A HISTÓRIA E O REPERTÓRIO DE PIANO A QUATRO MÃOS

1.1 – Das Origens a Schubert

Na história da música é muito curiosa a rápida ascensão e declínio do uso do piano a quatro mãos. Os primeiros vestígios do gênero *quatro mãos* em um teclado (para simplificar, chamaremos apenas de duo) remontam ao início do séc. XVII, na Inglaterra. Apenas duas obras sobreviveram – *A Verse for two to play on one Virginal or Organe* de Nicholas Carlton (?-1630), e *A Fancy for two to play* de Thomas Tomkins (1572-1656) – e pertencem à escola virginalista Elizabethana⁵. Curiosamente, o piano a quatro mãos permanece distante dos compositores nativos daquele país por vários séculos, até reaparecer recentemente. Pouco se sabe sobre Carlton e a peça para duo talvez tenha sido sua única impressa. A data de composição é incerta, mas segundo Miller (1943), tomando como base a tessitura da obra (Lá-2 ao Lá4) e o que sabemos sobre o comprimento do teclado dos virginais do período na Inglaterra, é provável que tenha sido por volta de 1600. Trata-se de um delicado jogo de contraponto construído sobre o *cantus firmus*⁶ *In Nomine*, mas não reflete um grande conhecimento da escrita do gênero (Ferguson, 1971); é interessante observar pelo título, que não devia haver muita distinção entre escrever para o órgão ou para o virginal. Notamos também o uso das expressões “The base and lowest part” e “The treble and highest part”, que demonstram que provavelmente ainda não havia termos convencionados para a designação das partes.

⁵ Período de composições para instrumento de teclado em voga no final do séc. XVI e início do séc. XVII.

⁶ “Melodia geralmente extraída do cantochão, mas que poderia ser criada também pelo compositor, que formava a base sobre a qual se inseriam novas melodias nos organa, motetos e outras formas polifônicas, do século XIII ao século XVI. (...)” (http://pt.wikipedia.org/wiki/Cantus_firmus)



Exemplo 1 – Carlton - A Verse for two to play on one Virginall or Organe (facsimile do manuscrito, Fonte: Miller, 1943)

Carlton, após sua curta vida, nomeou Thomas Tomkins de Worcester, “meu bom amigo estimado e singular”,⁷ (apud. Chiang, 1976, p.8) como testamentário de seus bens, do qual o

⁷ My singular and esteemed good friend.

legado mais importante talvez seja sua peça para duo. “Esses dois duetos podem muito bem ter sido um tributo único para sua amizade” (Chang, 1976, p.8).⁸

Tomkins é um compositor com maior reconhecimento na Inglaterra, tendo reimpressas várias de suas peças para coral e para teclado. Sua poderosa peça para duo já demonstra uma linguagem genuinamente idiomática para a formação, tal como o diálogo entre as partes (Ferguson, 1971). Entretanto Miller (1943) considera aceitável a hipótese de que ambas sejam arranjos de composições para outra formação, por apresentarem um cruzamento entre as partes (na peça de Tomkins) e uma passagem rápida em terças dividida entre os músicos (na peça de Carlton), apesar de admitir que as duas apresentam várias particularidades de composições para teclado (como ornamentos e maneira de dispor os acordes). E se as terças encontradas no registro grave podem trazer como resultado uma textura muito densa ou desequilibrada entre as partes nos instrumentos atuais, isso não acontece nos instrumentos da época. *A Fancy for two to play*, assim como a peça de Carlton, tem data de composição desconhecida; foi construída com processos antífonos e imitativos e, além de estabelecer a identidade distinta dos dois intérpretes, mostra unidade ao considerar a igualdade de importância entre os músicos.



Exemplo 2 – Tomkins – *A Fancy for two to play* (Versão impressa do manuscrito⁹)

As outras três peças do mesmo período ou anteriores de que temos conhecimento, podem ter sido intencionadas para duo, porém para três mãos ao invés de quatro, já que foram dispostas em três pentagramas, em que o terceiro não tem designação instrumental. Duas delas, a anônima *Divisions* e *A Battle and no Battle* de John Bull (1563-1628) podem ser executadas no mesmo teclado, já que a parte extra do baixo nunca cruza com as demais. No entanto a peça *Ut re mi fa sol la, for two to play* de Willian Byrd (1543-1623) apresenta

⁸ The two duets may well have been a unique tribute to their friendship.

⁹ As versões impressas dos duetos de Carlton e Tomkins encontram-se anexadas no trabalho de Miller (1943). Podemos encontrá-las editadas nas edições da Schott (1949), Nagels Verlag (1973), e o dueto de Tomkins em Ferguson (1971), Vol.5.

diversos choques entre as duas partes, o que indica que ela provavelmente foi destinada para dois instrumentos ao invés de um.

Contudo, a restrita tessitura e volume sonoro dos instrumentos de teclado da época, geralmente construídos com cinco oitavas e meia e, em alguns casos, apenas 60 cm de largura, não favoreciam, como também tornavam incômodo, o uso de dois executantes em um mesmo teclado, especialmente usando as volumosas roupas em voga no período. Desta maneira permanece um hiato de aproximadamente um século até a próxima aparição no gênero (de que temos conhecimento), em 1777, com a publicação de *Two Sonatas or duets for two performers on one piano-forte or hapsichord*, de Charles Burney (1726-1814). Entretanto, é difícil acreditar que nada tenha sido composto no período barroco. Temos o registro de cinco peças de François Couperin (1668-1733) que, à primeira vista, parecem se enquadrar entre as peças a três mãos; a única realmente executável em um único teclado, a *Musette* que forma a segunda parte da *La Crûilli ou la Couperinette*, 20º *Ordre* das *Pièces de Claveicin*, Livro 4 (1730), encontra-se incompleta. As demais, todas do Livro 3 (1722), apresentam muitos cruzamentos entre as partes, o que demandaria um cravo de dois teclados ou, como o próprio compositor sugere, dois instrumentos separados.

Apesar das Sonatas de Burney não apresentarem grande exuberância criativa, possuem valor histórico e marcaram o começo da evolução do piano a quatro mãos. Um trecho do artigo publicado por Burney, em 1819, incluso em *The New Cyclopedia* de Abraham Rees, retrata os instrumentos da época e a indumentária de suas usuárias:

(...) No ano de 1777, (...) as moças daquela época, vestindo arcos que as mantinham numa distância muito grande uma da outra, tinham um cravo feito por Merlin, expressamente construído para duetos, com seis oitavas (...). E como duetos a quatro mãos têm sido compostos por todos os grandes mestres na Europa desde àquela época, instrumentos com teclas adicionais tornaram-se hoje [1819] comuns¹⁰. (Burney, 1819, apud Miller, 1943)

Sentindo-se obrigado a justificar a novidade deste estranho meio, Burney adiciona um prefácio às partituras que já nos dá uma idéia da importância e das dificuldades encontradas na performance do duo. O texto elaborado por ele nos mostra o quanto essa prática era desconhecida, pois discorre sobre questões que hoje nos parecem óbvias:

Como estas peças foram as primeiras [do tipo] a aparecerem impressas, talvez seja necessário dizer algo a respeito da sua utilidade e da maneira como interpretá-las. (...) o inconveniente de ter dois cravos ou piano-fortes em um mesmo recinto e o curto

¹⁰ (...) in the year 1777, (...) the ladies at that time wearing hoops which kept them at too great distance from each other, had a harpsichord made by Merlin, expressly for duets, with six octaves (...). And as duets à quatre mains have been composed by all the great masters in Europe since that time, instruments with additional keys are now become general

lapso de tempo em que eles mantêm exatamente a mesma afinação, têm impedido freqüentes tentativas e até mesmo dificultado o cultivo desta espécie de música, apesar das vantagens que, em outros respeito, oferece aos estudantes de música. A execução de *duos* sobre um *mesmo teclado* apresenta, entretanto, quase as mesmas vantagens, sem a inconveniência de lotar um recinto, ou de freqüentes afinações duplas; e tão extensa é a tessitura dos instrumentos de teclado que, mesmo as composições mais completas e elaboradas devem, se tocadas por uma pessoa, deixar muitas partes da escala [do teclado] sem emprego; o que, talvez, primeiramente levou à idéia de aplicação do pedal no órgão.¹¹ (Burney, 1777. Apud McGraw, 1981).

Haydn (1732-1809), apesar de sua extensa produção para diversas formações instrumentais, deixou uma reduzida contribuição para o repertório de piano a quatro mãos – apenas duas pequenas peças: *O Mestre e o Pupilo Hob. XVIIa, 1* (1778) – onde o *secondo* (mestre) apresenta os materiais temáticos que são repetidos duas oitavas acima pelo *primo* (pupilo), e *Partita Hob. HVIIa, 2* (1778). Mesmo assim, elas são de grande valor didático, apresentando nível de proficiência técnica que varia do elementar ao intermediário.

Podemos dizer então que foi com um compositor de menos renome, J. C. Bach (1735-1782), que o piano a quatro mãos teve realmente seu início consolidado. Filho caçula do grande J. Sebastian Bach (1685-1750), estabeleceu-se na Inglaterra em 1762, ficando conhecido como o *Bach de Londres*. Suas peças mostram grande conhecimento do gênero, sempre melodiosas, graciosas e elegantes, em texturas bem transparentes, tal como habitual no final do séc. XVIII. Escreveu o *Dueto 1* (1780) e *Dueto 2* (1780), seis *Sonates à quatre mains* (também conhecidas como *Lições*), porém as três *Sonatas: op. 15/6* (1778) em dó maior, *op. 18/5* (1780) em lá maior e *op. 18/6* (1780) em fá maior, são indiscutivelmente mais conhecidas. Podemos ilustrar o charme de seu estilo com este trecho do *Allegretto* da *Sonata* em lá maior:

¹¹ As the following pieces are the first that have appeared in print it may be necessary to say something concerning their utility, and the manner of performing them. (...) the inconvenience of having two Harpsichords, or two Piano-Fortes, in the same room, and the short time they remain exactly in tune together, have prevented frequent trials, and even the cultivation of this species of music, notwithstanding all the advantages which, in other respects, it offers to musical students. The playing Duets by *two persons* upon *One instrument*, is, however attended with as nearly as many advantages, without the inconvenience of crowding a room, or of frequent or double tunings; and so extensive is the compass of keyed –instruments, that the most full and elaborate compositions must, if played by one person, leave many parts of the scale unemployed; which, perhaps, first suggested the idea of applying pedal to the organ.



Exemplo 3 – J.C. Bach – *Sonata op. 18/5* em lá maior, compassos 20 – 27,

J. C. Bach marcou o desenvolvimento do estilo clássico que seria consagrado por Mozart (1756-1791). Aliás, a amizade e admiração entre os dois mestres eram recíprocas, mesmo considerando a diferença de idade entre ambos. J. C. Bach teve oportunidade de conhecer Mozart quando este permaneceu em Londres pelo período de 14 meses, e, inclusive, “é dito que os dois improvisavam duos, com Wolfgang sentado sobre o joelho de Johann Christian, tocando no meio do teclado.”¹² (Ferguson, 1971, p.6). Podemos notar a grande influência que J. C. Bach teve sobre o jovem Wolfgang ao comparar os temas dos *Allegrettos* das Sonatas em dó maior de cada um deles. Notamos como as progressões harmônicas e contornos melódicos se assemelham:

J. C. Bach



¹² “It is said that the two improvised duets, with Wolfgang seated on Johann Christian’s knee and playing in the middle of the keyboard.” (Ferguson, 1971, p.6)



Exemplo 4 – Comparação do Allegretto da Sonata op. 15/6 de J.C. Bach com a Sonata K.521 de Mozart (Fonte: Lubin, 1970, p. 11)

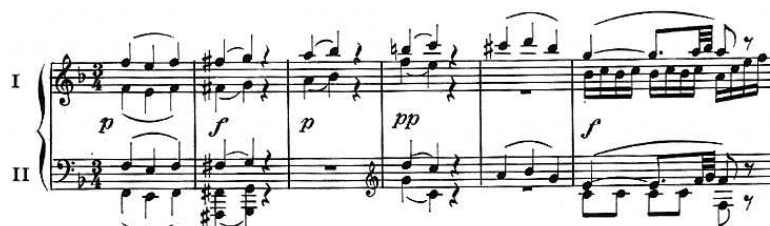
Seria então possível dizer que foi sob a inspiração de J. C. Bach que Mozart, com apenas nove anos de idade, escreveu sua primeira *Sonata* para piano a quatro mãos (*Sonata em dó Maior, K.19d*, 1765). Acredita-se que esta tenha sido a peça que Mozart e sua irmã Nannerl (sua habitual companheira de duo, cinco anos mais velha) tenham apresentado no Hickford's Great Room em 13 de maio de 1765, quando ambos foram noticiados como “prodígios da natureza”¹³. Também se apresentavam diariamente em *The Swan* e na taberna *Hoop* em Cornhill, segundo o anúncio de jornal, com data de 11 de julho de 1765, o qual dizia: “as duas crianças irão tocar sobre o mesmo cravo, e colocarão um lenço, para não ver as teclas”¹⁴. A peça retrata muito bem a fase infantil do compositor, e mesmo apresentando traços de ingenuidade e alguns choques entre as partes (que sugerem o uso de um segundo teclado), já demonstra um bom conhecimento da escrita para a formação.

Mozart só tornou a escrever para duo pianístico aos 16 anos de idade, com a *Sonata em ré maior K. 381/123a* (1772), agora já demonstrando a mesma maturidade e domínio do gênero que os observados em todas as áreas musicais em que o compositor se aventurou. A obra possui uma característica incomum para a época: no segundo movimento, a melodia é dobrada a uma distância de duas oitavas, assemelhando-se ao dobramento da flauta e fagote vistos na *Flauta Mágica* e na *Sinfonia em Sol menor*. Nas edições musicais, a sonata é comumente publicada junto com a *Sonata em sib maior K. 358/186c* (1774); ambas apresentam aspectos similares, como caráter alegre, vivo e brilhante e o começo tocado em uníssono pelas quatro mãos. Em relação ao nível de dificuldade, concordamos com McGraw (1981), que considera a primeira (Ré maior) ligeiramente mais trabalhosa que a segunda, ao contrário do que diz Chang & Faurot (1976).

¹³ “Prodigies of nature” (ANDERSON, Keith. Cd Naxos, 2000, Mozart Piano Duets vol. 1)

¹⁴ “The two children will play upon the same harpsichord, and put on a handkerchief, without seeing the keys” (Jornal de Cornhill, 11 de julho de 1765. apud. Ferguson, 1971, p. 6)

Todavia, é nas duas últimas sonatas para piano a quatro mãos que restaram completas, *fá maior K. 497* (1786) e *dó maior K. 521* (1787) que Mozart se mostra no ápice de seus poderes. As proporções e profundidade da *Sonata em fá maior K. 497*, composta em 1786 (um ano após *Figaro*), a tornam comparável às maiores obras que o compositor já escreveu, ocupando lugar de destaque na sua produção camerística (Lubin, 1970; Ferguson, 1971; Chang, 1976; McGraw, 1981). Pelo uso de uma introdução, procedimento raro em Mozart, já podemos pressentir a profundidade da peça:



Exemplo 5 – Mozart – Sonata em fá maior K. 497, Introdução

Assim como a maioria das peças para piano a quatro mãos, esta sonata nos remete constantemente a formações de instrumentos orquestrais, fato que está em concordância com o desejo de Donald Tovey de transcrevê-la para quinteto de cordas (Lubin, 1970). Apesar de ser estimulante para os intérpretes imaginar os timbres orquestrais, as sonatas de Mozart funcionam perfeitamente como peças para duo pianístico, sem haver necessidade, pois, de qualquer transcrição.

A última obra para piano a quatro mãos composta por Mozart foi a *Sonata em dó maior K. 521*, de relevância comparável à mencionada *Sonata em fá maior*, mas demonstrando um caráter mais leve e brilhante. Seu estilo se assemelha ao de um concerto para piano, com passagens que nos lembram os contrastes entre *tutti* e *solo*, conferindo-lhe um elevado grau de exigência pianística (com a *Sonata em fá*, é a peça do compositor que McGraw (1981) classifica como de maior nível de dificuldade), e quando o próprio Mozart escreveu para seu amigo Jacquin, pediu-lhe para dar o seguinte recado à sua irmã: “Diga a ela para começar a praticar imediatamente, pois ela [a sonata] é o próprio diabo para tocar” (apud Lubin, 1970, p. 16). Lubin (1970) sugere que se mantenha o andamento rápido para o primeiro movimento, se o que se quer é *levantar* a peça do chão. Estendemos esta sugestão para os primeiros movimentos das mencionadas *Sonatas K. 381/123a* e *K. 358/186c*.

Ainda podemos citar outras obras em que o compositor explorou a formação: *Andante e Variações em sol maior K. 501* (1786) – uma das melhores escolhas, se desejarmos conhecer o estereótipo do estilo *Mozarteano* – peça extremamente popular entre os duos pianísticos, onde o solo é permutado entre os intérpretes, apresentando formato de variações similares ao

encontrado em suas obras para piano solo; *Sonata* incompleta em *sol maior* K. 357/497a – inteligentemente concluída por Julius André, que pouco adicionou à música no que se refere ao material temático; duas *Fantasias para órgão* (K. 594 e K. 608) – incorporadas ao repertório de piano a quatro mãos possivelmente por terem sido impressas em quatro pentagramas – que se revelam como trabalhos inspiradores, apesar de se ter notícia de que Mozart as escreveu com certo desgosto (dadas às limitações do órgão), pensando apenas no resultado financeiro; e, por fim, a incompleta *Fuga* K. 401 (finalizada por Maximilian Stadler), que embora perfeitamente disposta para piano a quatro mãos, não se sabe para qual formação foi originalmente intencionada.

Não poderíamos deixar de mencionar outro grande mestre que contribuiu para a literatura para duo: Muzio Clementi (1752-1832), que escreveu para duo sete *Sonatas*, três *Rondos* e pequenas peças (que se encontram apenas em manuscrito), as quais ele chamou de *Duetttini*. Todas são muito bem escritas, pianísticas e musicais¹⁵. Igualmente podemos citar os nomes de J. Dussek (1760-1812) – dono de um estilo que já prenunciava Chopin e Schumann e que nos deixou, entre outros trabalhos, 16 sonatas para duo – e I. Pleyel (1757-1831).

Assim como Haydn, Beethoven (1770-1827) parece não ter mostrado muito interesse no piano a quatro mãos. Talvez sua personalidade forte e individualista tenha mantido um pouco longe a vontade de dividir seu próprio instrumento. Mas assim como em todas as composições do grande mestre, podemos sentir o caráter e a energia tão própria do compositor. Sua produção para duo inclui uma sonata (1797), dois conjuntos de variações (1794 e 1880), um conjunto de três marchas (1804), e sua própria transcrição da *Grosse Fugue* (1826).

É sabido que Beethoven elevou o campo do *tema e variações* para um outro nível, como se pode observar nas *Seis Variações sobre a canção 'Ich denke dein'* e nas *Variações sobre um tema de Count Waldstein*, peças da juventude, mais leves e com certo humor. As poderosas *Três Marchas op.45* já são obras de maior maturidade, remetendo-nos novamente a timbres orquestrais, como percussão e sopro – razão pela qual elas foram diversas vezes transcritas para banda ou orquestra – e se enquadram entre as melhores obras do gênero.

¹⁵ Townsend (1967), em seu artigo *The piano duet*, chega a fazer um breve estudo comparativo entre as sonatas para duo de Mozart e Clementi, alegando que normalmente não é dada a devida atenção às obras do último.



Exemplo 6 – Beethoven – Marcha em mib maior op.45, trio.

A *Grosse Fugue*, como o nome sugere, apresenta grandes proporções, em uma atmosfera extremamente densa e angustiante. Tendo sido originalmente escrita para quarteto de cordas, foi tida como quase impraticável, o que levou o compositor (também a pedido do editor) a transcrevê-la para um meio mais acessível. Apesar da grande flexibilidade e habilidade da transcrição do compositor, o resultado foi uma obra da mais extrema dificuldade e pouco pianística. Os duos que almejam estudar esta obra precisam estar preparados para um grande desafio, que também implica em uma profunda análise anterior ao estudo prático. Para os que querem se aventurar, sugerimos a leitura do trabalho de Lubin (1970), que já fez parte desta análise.

Hummel (1778-1837) foi, em seu tempo, um compositor constantemente comparado com Beethoven, provando que foi muito mais prestigiado por seus contemporâneos do que por nós. Explorou novas relações harmônicas e recursos do piano que, posteriormente, iriam ser desenvolvidas por Chopin, Schumann e Liszt. Para duo pianístico escreveu peças intituladas sonata, noturno, valsa, variações e rondó. Podemos notar a especial qualidade virtuosística que o compositor trouxe para o gênero, aproveitando o brilho das rápidas semicolcheias, como ilustrado nesta sonata:



Exemplo 7 – Hummel – Sonata em láb maior op.92 (1821), primeiro movimento (Fonte: Lubin, 1970)

Acompanhando a ampliação no campo das peças didáticas, temos contribuições significativas para o repertório para piano a quatro mãos de Czerny (1791-1857), Kuhlau (1786-1832) e Diabelli (1781-1858). Este último foi um dos primeiros a iniciar a prática de limitar uma das partes ao âmbito de apenas cinco dedos, idéia que viria a ser imitada por vários compositores. Czerny, apesar da crítica comum à qualidade musical de seus trabalhos, experimentou novidades, como o concerto para piano a quatro mãos e orquestra – formação que não vingou por apresentar tendência contrária ao aspecto camerístico do piano a quatro mãos – e peças para seis mãos.

Contudo, o centro do universo do piano a quatro mãos é, sem dúvida, Franz Schubert (1797-1828). Não só foi ele o maior e mais prolífico compositor para piano a quatro mãos, como ainda algumas de suas peças alcançaram o mais alto grau de excelência. Suas obras para piano solo, por vezes, apresentam uma atmosfera extremamente intimista, exigindo uma concepção técnica que parece exceder as capacidades pianísticas, tornando-se sempre um grande desafio para quem as interpreta, especialmente se o que o artista deseja é a comunicação com a platéia. Parece-nos, porém, que na maioria das peças para piano a quatro mãos, tal dificuldade é menor, uma vez que essa formação é mais favorável à realização dos efeitos orquestrais que sua música comumente sugere (efeitos orquestrais geralmente nos fazem pensar em sonoridades mais poderosas e, conseqüentemente, maior comunicação com o público). Tal característica levou alguns autores, como Lubin (1970) e McGraw (1981), a levantar a hipótese de que Schubert parecia se sentir mais confortável escrevendo para duo do que para solo, embora não haja registro histórico que confirme tal idéia. Nesse sentido, Weekley & Arganbright (1990) apenas dizem que Schubert provavelmente sentia que os duetos estavam entre suas melhores obras, lembrando o fato de que o compositor escolheu, dentre toda sua produção, as *Variations on a French Song D. 624* (1818), para dedicar a seu venerado mestre Beethoven, como também escolheu tocar um dueto em sua primeira apresentação pública em Viena.

Dentre os títulos que escreveu para piano a quatro mãos estão: *Allegros, Danças, Divertimentos, Fantasia, Fugas, Marchas, Overtures, Polonaises, Rondós, Sonatas e Variações*. Uma das peças mais famosas e tocadas por duos no mundo inteiro (talvez a mais tocada) é sua *Fantasia op.103 D.940* (1828), que mostra sua criatividade na condução harmônica e no colorido orquestral, combinados a melodias magistralmente arquitetadas. Na organização estrutural reflete a influência das duas *Fantasias K. 594* e *K. 608* de Mozart e representa um marco como um dos melhores experimentos que fogem à tradicional forma

sonata. (Mcgraw, 1981). À primeira vista, a peça não apresenta maiores dificuldades, fato que explica sua grande popularidade, mesmo entre os músicos amadores – mas não podemos nos deixar enganar, pois, como a maior parte das peças de Schubert, ela requer um elevado nível de maturidade musical.

Sucesso quase equiparável à mencionada *Fantasia*, é a sua *Sonata op.140 D.812* (1824), chamada *Grand Duo*. Divida em quatro movimentos, é uma obra de proporções monumentais, apresentando grande carga emocional em elementos contrastantes, ora brilhantes, ora delicados e ternos. Em vários momentos, a peça nos remete a uma textura orquestral (como ilustra o trecho no Exemplo 8). “Schubert usava tremolos de oitavas quebradas para efeitos dramáticos e/ou orquestrais desde seu primeiro dueto de 1810”¹⁶ (Weekley & Arganbright, 1990, p. 53). A textura orquestral às vezes parece exceder as capacidades do piano, o que levou Robert Schumann (endossado posteriormente por vários críticos) a afirmar que a obra provavelmente devia ser o arranjo de alguma sinfonia perdida. Joseph Müller-Blattau (1941)¹⁷ contestou a suposição dizendo que, na verdade, se tratava da primeira “sinfonia a quatro mãos”, combinando efeitos especificamente pianísticos com outros mais característicos do estilo sinfônico. Discussões à parte, podemos concluir que o *Duo* é uma das peças mais difíceis do repertório a quatro mãos. (Mcgraw, 1981).



Exemplo 8 – Schubert – Grand Duo op.140 D.812.

Grande parte das peças para piano a quatro mãos de Schubert datam das longas visitas que o compositor fazia à casa de veraneio do Conde Esterhazy, em Zselis, onde ensinava música para as duas talentosas filhas do Conde. Foi lá que o compositor teve contato com a música húngara, inspirando-o a escrever outra peça de enorme sucesso, o *Divertissement à la hongroise op. 50* (1824). É dividida em três seções: *Andante*, *Marcia* e *Allegretto*. A música apresenta um forte sabor húngaro, com passagens modais e imitações de trêmolos de cimbalom. De acordo com o testemunho de um amigo de Schubert, ele escutou uma empregada cantando na cozinha do Conde Esterhazy e ficou fascinado com a melodia (Lubin,

¹⁶ Schubert used tremolos of the broken octave type for dramatic and/or orchestral effect ever since his first duet of 1810.

¹⁷ Müller-Blattau, Joseph. Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes. *Janrbuch der musikbibliothek Peters für 1940*, XLVII. Leipzig, 1941.

1970; McGraw, 1981). Embora seja notável a influência húngara em seu estilo, esta foi a única peça em que o compositor explicitamente tentou reproduzir uma canção folclórica húngara.

Entre as peças menos tocadas (que as já citadas), vale mencionar as *Variações em láb maior op.35 D.813* (1825), que datam da segunda visita do compositor a Zselis. Elas alternam estilo brilhante e lírico, ambos magistralmente arquitetados. Sua notável qualidade é confirmada pelos depoimentos entusiasmados de Lubin (1970): “o melhor conjunto independente que Schubert já escreveu”¹⁸ (p. 41); e McGraw (19981) “o mais longo e diversificado trabalho do compositor nesta forma”¹⁹ (p. 259). Ainda dignos de nota são a *Sonata em sib maior op.30 D.617* (1818) e o *Andantino varié em si menor op.84/1 D.828/2* (1825).

Para finalizar esta seção achamos que seria necessário mencionar um compositor que foi muito estimado por seus contemporâneos, mas que parece, hoje em dia, ter pouca popularidade: Carl Maria von Weber (1786-1826). Ele escreveu três conjuntos de peças piano a quatro mãos – *op.3* (1801), *op.10* (1809), e *op.60* (1818-1819) – correspondendo a uma ordem progressiva de dificuldade.

1.2 – Do ápice no Romantismo ao século XX

Vários fatores se combinaram para encorajar o cultivo da prática do piano a quatro mãos no Romantismo. A tendência à busca de aumento do volume sonoro estava em concordância com o potencial das quatro mãos em um teclado. Os instrumentos, que antes não favoreciam a proliferação deste gênero, agora estavam modificados. Com o desaparecimento do cravo, no século XIX, e a evolução e consolidação do piano, já com tessitura maior, capaz de acomodar melhor duas pessoas, acompanhada pela evolução do pedal e do colorido timbrístico e dinâmico, o repertório a quatro mãos encontrou as condições adequadas para se desenvolver. Após as guerras Napoleônicas, que traumatizaram Viena, os duetos foram aos poucos substituindo as tradicionais orquestras de câmara como o meio de se fazer a *Hausmusik*.

Além disso, é interessante observar, nos séc. XVIII e XIX, o crescimento e consolidação desta forma de fazer música como uma prática social. Na época, quando não havia, como hoje, tantos eventos e tanta liberdade social, desenvolveu-se uma classe burguesa (que incluía vários editores musicais) ávida por investir em todos os setores das artes, com condições de financiar o aprendizado pianístico de suas filhas. Como o piano se tornou um dos

¹⁸ “(...) the finest independent set that Schubert ever wrote.” (Lubin, 1970, p. 41).

¹⁹ “The longest and most diversified of the composer’s works in this form” (McGraw, 1981, p. 259).

instrumentos preferidos daquela geração, o duo logo se tornou uma das melhores maneiras para jovens (em especial do sexo oposto) se encontrarem, além do fato de não ser necessário um recinto muito grande ou outro instrumento para os ensaios, evitando o problema das afinações duplas apontado por Burney (mencionado no início deste capítulo). Lubin (1970) diz que não é sem motivo que encontramos, em algumas peças do período, muitos cruzamentos entre as mãos onde não são exatamente necessários: “(...) seria até perigoso arriscar um palpite sobre quantos casamentos do século XIX deviam sua existência ao costume de tocar a quatro mãos”²⁰ (1970, p.3). Um dos melhores exemplos da história é o de Grieg, que descobriu que ele e sua prima estavam apaixonados um pelo outro quando tocavam o arranjo para quatro mãos da *Sinfonia da Primavera* de Schumann.

Observa-se também, que antes do advento do gramofone, inúmeros compositores transcreviam para quatro mãos suas peças orquestrais, para que fossem comentadas e apresentadas em recintos menores e mais acessíveis. O sucesso do duo foi tão grande que praticamente toda obra sinfônica publicada tinha uma respectiva versão a quatro mãos disponível para venda. Comerciantes mais gananciosos chegaram a publicar os arranjos mais inimagináveis de peças orquestrais e, até mesmo, de peças para piano solo, a maioria de caráter popular e de dança, alguns deles de qualidade duvidosa. Mas isso não diminui a qualidade da literatura para duo que, além do repertório original, inclui arranjos feitos pelos próprios compositores, vários deles desconhecidos do grande público.

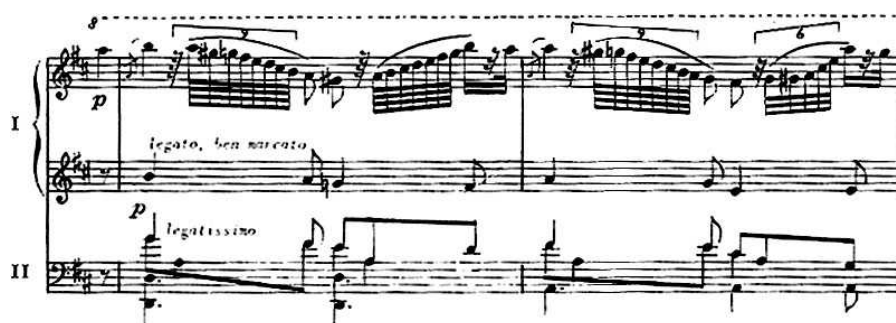
Assim como Mozart, Felix Mendelssohn (1809-1847) tinha uma irmã que era excelente pianista, Fanny, e ambos, na juventude, apresentavam duos em concertos familiares. Mesmo assim Mendelssohn não escreveu muito para duo, se comparado ao que produziu para outras formações. Dentre as obras que compôs originalmente para a formação estão *Andante e Variações op.83* (1841), *Fantasia* e *Allegro Brillhante op.92* (1841), este último um dos melhores exemplos de como o piano a quatro mãos também pode ter um estilo virtuosístico, com dificuldade técnica semelhante à da *Sonata em dó maior K.521* de Mozart, com suas rápidas escalas e arpejos. Também transcreveu magistralmente para duo algumas de suas peças, como o *Midsummer Night's Dream* (1880), que se tornou imensamente popular durante o período.

A trajetória biográfica de Robert Schumann (1810-1854) pode ser observada ao longo de sua produção para piano a quatro mãos. As *Polonaises op.III* (1828) estão entre suas primeiras composições e, apesar dos sinais de imaturidade, mostram frescor e imaginação. No

²⁰ “(...) it would be hazardous to venture a guess as to how many nineteenth-century marriages owed their existence to the custom of playing piano duets.” (Lubin, 1970, p.3).

auge de sua carreira, após um jejum de 20 anos nos quais o compositor só se dedicou a outras formações, temos: *Cenas do Oriente op.66* (1848) – consideradas por Aylton Escobar (1998)²¹ como o mais sofisticado ciclo para duo do compositor, foram inspiradas na leitura de seis poemas do *Maqamen* de Hariri, na tradução livre do poeta alemão Friedrich Rückert; a peça não apresenta caráter descritivo, retratando o estilo romântico alemão característico do compositor -; e o *Álbum para a Juventude op.85: 12 Peças para Quatro Mãos para Crianças Grandes e Pequenas* (1849), composto como consequência do sucesso de seu homólogo famoso ciclo para piano solo op.65. Do final de sua vida, já demonstrando reflexos da debilitada condição de saúde, são a *Ballscenen op. 109* (1851) e *Kinderball op.130* (1853).

Chopin (1810-1849) e Liszt (1811-1886) elevaram o nível do piano solo para tal patamar que sobrou pouco espaço para se dedicarem a outras formações. As *Variations sur un air national de Moore* (ca.1826) é o único trabalho de Chopin original para duo pianístico, à exceção das *Variações em fá*, que estão perdidas, e o arranjo de seu *Grande Duo Para Pianoforte e Cello*. O tema das *Variações* é o familiar *Canaval de Veneza*, que Chopin (ou sua irmã que, após sua morte, fez uma lista de todas as suas composições não publicadas) erroneamente atribuiu a Moore (Chang, 1976). Compostas quando o compositor ainda tinha em torno de dezesseis anos, a peça delinea, na parte do *primo*, o pianismo das escalas e arpejos característicos do compositor (como vemos no exemplo abaixo), mas seu valor é essencialmente histórico.



Exemplo 9 – Chopin - *Variations sur un air national de Moore*

De acordo com Lubin (1970), Liszt também compôs apenas uma obra original para piano a quatro mãos – *Festpolonaise* (1876) – mas escreveu diversos arranjos de suas composições para piano solo, bem como de peças orquestrais e também de outros compositores. Alguns arranjos merecem destaque: *Grand Galop Chromatique op.12* (1838) e *Grande Valse de Bravura op.6* (1844) – grande adição à literatura para quatro mãos, já que além de bem escritas para o gênero, possuem finais explosivos (não tão comuns no estilo

²¹ ESCOBAR, Aylton. Encarte do CD: *Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini – Schumann, Krieger, Miranda, Brahms, Villa-Lobos, Escobar – piano a 4 mãos*. 1998, p.6.

camerístico peculiar à formação), tornando-se úteis para duos que estão procurando peças de efeito no palco; e *Weihnachtsbaum* (1876) – arranjo feito de maneira bem balanceada, com uso pleno dos recursos do teclado, parecendo preencher alguns vazios presentes na versão solo.

Na segunda metade do século XIX a prática do piano a quatro mãos corria a pleno vapor, tornando-se o centro de praticamente todos os encontros sócio-musicais. Quando falamos de sucesso obtido, dois compositores encontraram posição de relevo no Romantismo: J. Brahms (1833-1897) e A. Dvorak (1841-1904). Brahms não chegou a produzir uma vasta literatura para a formação, embora as peças que escreveu correspondem ao seu mais alto nível de exigência e criatividade. Além disso, apresentou várias de suas obras orquestrais na forma de duo, para que pudessem ser apreciadas por uma platéia seleta de amigos, antes de publicá-las.

As 21 *Danças Húngaras* (1858) tornaram-se muito populares e foram arranjadas para tantas formações (pelo próprio e por outros) que, às vezes, nos esquecemos que foram compostas originalmente para quatro mãos. Inicialmente foram publicadas em dois volumes para piano a quatro mãos (danças de número 1-10 e 11-21 respectivamente), após uma tournée com o violinista húngaro Reményi. O primeiro volume foi estreado em 1869 por Brahms e Clara Schumann ao piano, alcançando maior sucesso e apelo do público que o segundo (estreado pelo mesmo duo em 1880). Destaque para as *mais do que* conhecidas n^{os} 4 e 5. Existe uma polêmica histórica sobre a autenticidade dos temas das danças. É sabido que Brahms utilizou alguns temas folclóricos húngaros como matéria prima para o primeiro volume. Entretanto, alguns compositores menores, dentre eles o próprio Reményi, alegaram serem os autores de determinados temas e acusaram-no de plágio. Mesmo que Brahms tenha se aproveitado de algum tema que escutou de Reményi, é improvável que tenha tido acesso a partituras, já que o acompanhava de ouvido. É possível que o compositor também tenha utilizado temas originais no segundo volume; de acordo com seu estimado amigo Joseph Joachim (1831-1907), Brahms compôs os temas das danças 11, 14 e 16²². Será este o motivo para Brahms alegar que o segundo volume era superior ao primeiro? Alguns autores, como Lubin (1970) e Musgrave (1994) também partilham da opinião do compositor. Gostamos dos dois volumes igualmente, mas concordamos que, apesar do menor apelo, os temas do segundo volume são mais originais, diríamos até, em geral, mais profundos, apresentando relações harmônicas e contrapontísticas mais complexas – mais *Brahmsiano*, usando o termo de Lubin

²² <http://www.answers.com/topic/hungarian-dances-21-for-piano-4-hands-or-piano-solo-woo-1>

(1970). Observamos a profundidade emocional do compositor nas de n^{os} 11, 15 e 17. Apesar da grande popularidade, não as julgamos como peças para iniciantes – elas oferecem inúmeros aspectos virtuosísticos. Para os que desejam começar sugerimos as de n^{os} 9 e 11. As demais, como as n^{os} 4, 8, 17 e 21, já exigem preparo técnico mais apurado.

As *Valsas op.39* (1865) também tiveram grande repercussão. Na forma original para quatro mãos, elas soam muito mais completas do que na versão para piano solo, na qual Brahms chegou a mudar até algumas tonalidades. Seu estilo é amável e expressivo, às vezes com um leve sabor húngaro, e são razoavelmente contrastantes, como as melodiosas n^{os} 3, 9 e 15, a charmosa n^o 2, ou as ligeiramente agitadas n^{os} 10 e 11. Já as *Lieberslieder Waltzes op.52* (1869) e *op.65* (1875), apesar de também terem sido escritas para duo, soam melhor na sua forma original para duo pianístico com quarteto vocal (Lubin, 1970; McGraw, 1981).

Menos conhecidas, mas obra prima da literatura, são as *Variações sobre um tema de Robert Schumann op.23* (1861), baseadas no tema escrito pelo compositor homenageado nos seus últimos dias de delírio, alegando que lhe havia sido ditado pelos espíritos de Schubert e Mendelssohn, no dia 17 de fevereiro de 1854 (Escobar, 1998). A obra é uma alusão solene e resignada, entremeada por momentos apaixonados, agitados e outros mais extrovertidos, à personalidade instável de Schumann. Requer preparo técnico e maturidade musical – um verdadeiro trabalho de duo.

Como conseqüência direta do enorme sucesso das *Danças Húngaras* de Brahms, inúmeros compositores escreveram danças com temáticas nacionais. Os melhores exemplos são as *Danças Norueguesas op.35* (1881) de Grieg (1843-1907) e as *Danças Eslavas* (1878 e 1886) de Dvorak (1841-1904), mas ainda temos as *Danças Lituanas*²³ de Herzogenberg (1843-1900), as *Danças Suecas* (1892) de Max Bruch (1838-1920) e as *Danças Finlandesas op.27* (1953) de Busoni (1866-1924). As *Danças Norueguesas* de Grieg refletem o charme característico do compositor em sua melhor forma e, como o nome sugere, a atmosfera do país. Acabaram por se tornar mais conhecidas em sua transcrição para orquestra, apesar de soarem perfeitamente na versão original para quatro mãos (Lubin, 1970; McGraw, 1981).

Podemos dizer que Dvorak completa o que apelidamos de *quarteto* dos mestres do piano a quatro mãos, ao lado de Mozart, Schubert e Brahms. Apesar de não ter se dedicado especialmente ao piano, assim como Schubert, ele parece se sentir completamente à vontade escrevendo para quatro mãos, já que esta formação, se comparada à versão solo, possibilita maior ênfase no caráter orquestral, tão conhecido do compositor. As já citadas *Danças*

²³ Informação extraída de Lubin, 1970. Porém em McGraw, 1981, não consta obra com esse título.

Eslavas retratam a facilidade com que o compositor criava os mais cativantes e contrastantes temas, e assim como outros casos já mencionados, elas acabaram se tornando mais conhecidas nas suas versões orquestrais. Foram escritas em dois ciclos – *op.46* e *op.72* – com oito anos de intervalo entre eles (1878 e 1886). O primeiro mostra o frescor do estilo da Boêmia, enquanto o segundo mostra a maturação do seu estilo.

Menos conhecidas, porém de semelhante qualidade, são as *Legends op.59*. Elas refletem o que há de melhor no estilo de Dvorak e, de certa forma, apresentam menos dificuldades que as mencionadas *Danças Eslavas*, configurando-se como ótima introdução para duos que desejam se familiarizar com o compositor. Brahms, que já era admirador de outros trabalhos do compositor eslavo, escreveu ao editor Simrock: “Diga a Dvorak como as *Legends* continuam a encantar-me. É invejável a engenhosidade fresca, alegre e rica do homem.”²⁴ (Lubin, 1970. P. 132). Observamos como o compositor domina o diálogo camerístico da formação:



Exemplo 10 – Dvorak – *Legends op.59* – *allegretto grazioso*

A maioria dos compositores russos pareceu estar mais inclinada à música sinfônica e pouco escreveram para duo pianístico. Mas foi na Rússia que surgiu uma das obras mais curiosas para duo – *Paráfrases* – formada por 24 variações e 17 pequenas peças sobre o tema de *chopsticks*²⁵, dividindo a autoria entre Borodin (1833-1887), Cui (1853-1918), Liadov (1885-1914), Rimsky-Korsakov (1844-1908), e posteriormente Liszt. Enquanto o *primo* realiza repetidamente o tema, com apenas um dedo em cada mão, o *secondo* apresenta as variações, propondo, entre outras peripécias, divertidos jogos rítmicos (como mostram os exemplos abaixo). Entre as peças constituintes está: polca, minueto, marcha fúnebre, réquiem, mazurca, *berceuse*, galope, giga, valsa e fugueta sobre o nome de BACH. Segundo conta Sibelius (1865-1957), discípulo de Liszt, seu mestre gostava de pedir aos seus alunos que, depois das aulas, tentassem ler à primeira vista algumas das peças, e se divertia em ver o que acontecia (Lubin, 1970).

²⁴ “Tell Dvorak how the *Legends* continue to charm me. One envies the fresh, cheerful and rich resourcefulness of the man.” (Lubin, 1970. P. 132).

²⁵ Peça conhecida popularmente no Brasil como *Bife*.



Exemplo 11 – *Paráfrases – Mazurka* (Borodin). Fonte: Lubin (1970, p. 140)



Exemplo 12 – *Paráfrases – Valsa* (César Cui). Fonte: Lubin (1970, p. 140).

Podemos dizer que os compositores russos que produziram peças mais significativas para o gênero foram S. Rachmaninov (1873-1943) e I. Stravinsky (1882-1971). Dentre os demais nomes russos que escreverem para duo citamos Tchaikovsky (1840-1893), Glinka (1804-1857) e Balakirev (1837-1910).

As *Seis Peças op.11* (1893) de Rachmaninov destacam-se por apresentar algumas experiências harmônicas incomuns ao seu estilo e, apesar de se tratar de uma obra de razoável interesse, não se compara à magnitude da sua *Suíte* para dois pianos. Já Stravinsky colaborou no campo das peças didáticas. São dois ciclos – *Cinco Peças Fáceis* (1917) e *Três Peças Fáceis* (1915) – que datam de sua estadia na Suíça, durante a primeira Guerra Mundial, apresentando uma parte para o professor (algumas difíceis como a *Espanhola*, do primeiro grupo) e outra para o aluno, de dificuldade bem menor. O interessante sobre estas peças é que a dificuldade não está na leitura da notação, e sim, nos problemas camerísticos que elas propõem, tais como alguns jogos rítmicos.

Destacando-se entre os arranjos de suas obras orquestrais, poucos sabem que a célebre *Sagração da Primavera* (1913), apesar de idealizada para orquestra, foi primeiramente publicada na versão para quatro mãos, em 1913 (Hill, 2000). Como Stravinsky compunha ao piano, é natural que tenha escrito essa versão concomitantemente à versão orquestral. As primeiras audições particulares da obra foram feitas na versão para duo, com Stravinsky no *primo* e Debussy no *secondo*. Sobre esse encontro histórico, o primeiro ensaio, em junho de 1912, Louis Laloy conta:

Stravinsky perguntou se ele podia retirar seu colarinho. Sua visão não melhorava com seus óculos e, apontando seu nariz para o teclado e às vezes cantarolando uma parte que havia sido excluída do arranjo, ele levou as mãos flexíveis e ágeis de seu amigo a um tumulto de som. Debussy o seguiu sem um deslize e parecia fazer pouco caso da

dificuldade. Quando terminaram, não era uma questão de abraços ou elogios. Nós estávamos pasmos, assolados por este furacão que veio das profundezas, e o qual tomou vida pelas raízes.²⁶ (apud Hill, 2000, p. 27)

Outros compositores famosos partilharam o piano com Stravinsky, tal como Sergei Prokofiev (1891-1953). O último havia escutado a peça somente uma vez e, até tocar a versão a quatro mãos, não havia compreendido a peça plenamente, como lembra:

Stravinsky, sempre pequeno e anêmico, durante a execução ferveu, se tornou injetado, suou, cantou roucamente, e deu o ritmo tão confortavelmente que nós tocamos a Sagração da Primavera com um efeito avassalador. Eu vi, completamente e inesperadamente, a Sagração como uma peça maravilhosa em sua confecção, clareza e beleza surpreendentes; eu cumprimentei o compositor sinceramente e, em resposta, ele elogiou minha leitura.²⁷ (apud Press, 2006, p. 28)

Certamente, a comunidade musical agradeceria muito se houvesse uma gravação desses encontros. Destacando-se entre os demais arranjos do compositor que têm feito sucesso também como peças a quatro mãos, estão o *Concertino* (1923) e *Petrouska* (1947).

Focaremos a seguir o que foi produzido na França. A prática de escrever para piano a quatro mãos parece ter chegado com um pouco de atraso nesse país, se comparado aos países germânicos. Entretanto, como que para compensá-lo, a França adotou a prática como se dela fosse o berço. Em termos individuais, nenhum compositor produziu quantitativamente mais para duo que Mozart, Schubert, Brahms ou Dvorak, mas, coletivamente, a França foi um dos países que mais gerou obras na área. Curiosamente, a temática infantil parece ter virado moda no círculo de compositores. Cabe observar que as peças podem ser *sobre* crianças, mas não *para* crianças, pois exigem um nível técnico avançado.

Uma das primeiras obras francesas com essa temática foi *Jeux d'Enfants* (1872), de Bizet (1838-1875). É constituída de 12 peças que fazem alusão a brinquedos ou atividades infantis – balanço, boneca, carrossel, bolhas de sabão e cabra-cega –, apresentando atmosferas contrastantes numa linguagem leve e engenhosamente elaborada. O ciclo fecha com *Le bal* (O baile), com seus ataques rápidos e soltos, concluindo num grande trêmolo sobre o acorde da tônica, de efeito garantido para a platéia. Requer leveza de toque e controle dinâmico.

²⁶ Stravinsky asked if he could remove his collar. His sight was not improved by glasses, and, pointing his nose to the keyboard, and sometimes humming a part that had been omitted from the arrangement, he led into a welter of sound the supple, agile hands of his friend. When they had finished, there was no question of embracing, nor even compliments. We were dumbfounded, overwhelmed by this hurricane which had come from the depths of the ages, and which had taken life by the roots.

²⁷ Stravinsky, always small and anemic, during the playing boiled, became bloodshot, sweated, sang hoarsely and so comfortably gave the rhythm that we played Rite of Spring with a stunning effect. I completely and unexpectedly saw that the Rite was a marvelous piece in its surprising beauty, clarity and craftsmanship; I sincerely hailed the composer and in response he praised my reading.

Se pudéssemos resumir a música de Fauré (1845-1924) em apenas uma palavra, esta, muito provavelmente, seria *refinamento*. Sua *Suite Dolly op.56* (1893-1896), uma das jóias do repertório para duo, teve seu título inspirado na filha mais nova de sua amiga, a cantora Emma Bardac, que viria a ser a segunda esposa de Debussy. A peça apresenta uma atmosfera delicada e feminina, e discussões de Vuillermoz e Marguerite Long giram em torno do que as partes representam (Lubin, 1970; McGraw, 1980), como, por exemplo, a peça *Miaou*, que o primeiro diz referir-se ao gato da família, e a última alega ser o apelido dado ao irmão de Dolly (como a jovem Hélène Bardac pronunciava: “Messieu Aoul”). Discussões à parte, é uma peça que apresenta diferentes níveis de dificuldade e merece ser estudada por todos os duos.

Grande expoente da música francesa, C. Debussy (1862-1918), escreveu três obras originais para duo, duas delas refletindo bem as fases estilísticas do compositor. A *Petite Suite* (1889), formada por quatro movimentos – *En Bateau*, *Cortège*, *Menuet*, e *Ballet* – datam da fase pré-impressionista do compositor e se tornou muito popular entre os duos. Já as *Six Épigraphe Antiques* (1914), dos últimos anos de vida do compositor, é um trabalho maduro, requintado, em profunda atmosfera impressionista (não tão comum em outras peças para a formação). Requer um refinado senso interpretativo.

Ainda na linha das peças infantis francesas, ou melhor, inspiradas na temática infantil, não podemos deixar de mencionar *Ma mère l'oye* (1908) de Ravel (1875-1937), uma das obras prediletas da literatura para quatro mãos (McGraw, 1980). Inspirada em contos infantis franceses, foi dedicada a duas talentosas crianças (Jean e Mimi Godebski), que também fizeram sua estréia. Sobre a peça Ravel diz: “Minha intenção de despertar a poesia da infância nestas peças naturalmente me levou a simplificar meu estilo e a rarefazer minha escrita”²⁸ (apud. Lubin, 1970. P.151). Mesmo com essas considerações, trata-se de uma peça com consideráveis dificuldades interpretativas.

Florent Schmitt (1870-1958) não teve uma repercussão internacional como alguns dos contemporâneos, mas em se tratando de produção para duo pianístico, foi um dos franceses que mais colaborou, tendo escrito uma dezena de obras do gênero. Sua música pode carecer de inovação, mas demonstra enorme habilidade composicional, combinando elementos do impressionismo francês com estruturas clássicas. Schmitt eleva a prática iniciada por Diabelli e depois seguida por vários compositores – limitar uma das partes ao alcance de cinco dedos –

²⁸ “My intention of awakening the poetry of childhood in these pieces naturally led me to simplify my style and thin out my writing” (Ravel. apud. Lubin, 1970. P.151)

ao nível mais alto (Lubin, 1970). Dentre as composições que dedicou a este estilo destaca-se *Une semaine du petit elfe ferme-l'oeil op.58* (1913), peça extremamente criativa, que mesmo dentro da limitação dos cinco dedos na parte do *primo*, apresenta grande variedade rítmica e harmônica (Mcgraw, 1980).

Existe um humor peculiar à música francesa, que pode ser encontrado em Chabrier (1841-1894), Satie (1866-1925) e Poulenc (1899-1963). Em *Souvenirs de Munich* (1911), de Chabrier, o compositor fez quadrilhas sobre o tema de *Tristão e Isolda* de Wagner de forma divertida. Como Poulenc escreve, era como “pintar um bigode e um nariz falso em Wagner”²⁹ (apud. Lubin, 1970. P.165). Satie também era muito criticado por seu jeito satírico rebelde à exuberância de Ravel e Debussy. Costumava escrever de maneira simples e, como resposta à crítica de que não havia forma na sua música, escreveu *Trois morceaux en forme de poire* (1903), com os irônicos movimentos *Manière de Commencement*, *prolongation du même*, *En plus*, e *Redite*, revelando seu lado satírico, com suas progressões melódicas e harmônicas ingênuas e alterações dinâmicas imprevistas. Para finalizar, ainda temos a *Sonate* (1918) de Francis Poulenc, ótimo exemplo do seu estilo sarcástico. É dividida em três movimentos: *Moderé* – introdução agressiva e percutida contrastando com elementos melódicos (principalmente na seção solo do *primo*); *Rustique* – onde predomina a ingenuidade, mas ao mesmo tempo aproveitando certo brilho do piano; *Finale* – remissão a elementos expostos nos movimentos anteriores, em andamento rápido, com um grande crescendo na seção central – movimento que tecnicamente exige mais do que os anteriores.

Uma transcrição é digna de nota: *Le Boeuf sur le Toit* (1919) de Darius Milhaud (1892-1974), compositor que tinha especial apreço pelo Brasil. A peça, originalmente composta para pequena orquestra, devido a seu enorme sucesso, foi transcrita para piano a quatro mãos em 1920. O título refere-se à popular canção brasileira *O boi no telhado*, atribuída a José Monteiro (vulgo Zé Boiadeiro [s.d]), lançada no carnaval de 1918.³⁰ Uma passagem de Villemin (2000)³¹ ilustra a popularidade da peça:

As noites terminavam na casa de Darius Milhaud ou no bar Gaya, onde eles ouviam Jean Wiéner tocar música negra. Cocteau lia seus poemas recentes. Milhaud e Auric, aliados a Artur Rubinstein, tocavam *Le Boeuf sur le Toit* a seis mãos. Esta peça, apresentada em 1920 no Théâtre [sic] des Champs-Élysées com os famosos

²⁹ “Painting a moustache and false nose on Wagner” (apud. Lubin, 1970. P.165).

³⁰ Informações extraídas de: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas - Como o boi subiu no telhado: Darius Milhaud e as fontes brasileiras de Le Boeuf sur le Toit*. Tradução: Alexandre Dias. 2002-2006. Parte 00, 5 e 5a. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm, data de acesso 05/06/2007.

³¹ VILLEMIN, Stéphane. XXe siècle -- Les Six, le Coq et l'Arlequin. *La Scena Musicale - Vol. 6, No. 1* Septembre 2000. Disponível em <http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-fr.html>, data de acesso 05/06/2007.

Fratellini, tornar-se-ia a peça de sucesso do grupo de sábado. Foi tal o sucesso, que o proprietário do renomado bar Gaya chamou seu novo restaurante na rua Boissy d'Anglas de Le Boeuf sur le Toit.³² (tradução extraída de Thompson, 2002-2006)

Com o aparecimento do rádio e do gramofone na virada do séc. XIX, e seu desenvolvimento no séc. XX, não houve mais a necessidade da prática em duo para se conhecer as obras sinfônicas. Da mesma maneira, observou-se, no séc. XX, o crescente aumento da variedade de eventos sociais, como o cinema e outras formas de lazer para massas. Sem suas principais razões originais de existência, a prática do piano a quatro mãos declinou tão rapidamente quanto foi sua ascensão. Frisamos que a *prática* começou a ser menos difundida, o que não quer dizer que os compositores tivessem deixado de escrever para a formação; mas ela já não era mais o centro da vida sócio-cultural, como em meados do século XIX. Surgiram algumas contribuições isoladas em diferentes países as quais merecem melhor divulgação.

Max Reger (1873-1916) não deixou o gênero desaparecer na Alemanha, onde estava tão em voga no Romantismo. Reger tinha um gosto especial pelas formas clássicas e pelo uso do cromatismo e texturas densas, que por vezes parecem exigir mais do que “apenas” quatro mãos em um teclado, como em sua *6 Burlesken op. 58* (1901), peça tecnicamente difícil. Compôs um número substancial de peças para duo, que incluem valsas, danças e grupos de pequenas peças. Outro compositor que manteve o apreço pelas formas clássicas foi Paul Hindemith (1895-1963), que escreveu para duo uma de suas peças mais inspiradas, com o título de *Sonata* (1939). A obra revela um atonalismo mais livre, se comparado a Reger, embora aponte para alguns centros tonais. Cremos ser uma boa peça para os duos desenvolverem refinamento nos planos sonoros.

Na Itália podemos citar o nome de três compositores que escreveram para duo: Respighi (1879-1936), Casella (1883-1947) e Busoni (1866-1924). As *6 Little Pieces* (1926), de Respighi, datam de 1926, e são uma das peças para estudantes mais interessantes deste século, com uma parte mais fácil e outra mais difícil (Lubin, 1970; McGraw, 1980). Casella, em sua suíte *Pupazzetti* (1921), já explora algumas técnicas composicionais do século XX, como o uso da politonalidade. Busoni teve maior renome como pianista ou musicólogo do que como compositor, porém sua única obra para duo – *Danças Finlandesas op.27*, composta em 1953 –

³² Les soirées se terminent chez Darius Milhaud ou au bar Gaya pour écouter Jean Wiéner jouer de la musique nègre. Cocteau lit ses derniers poèmes. Milhaud et Auric, rejoints par Artur Rubinstein, jouent Le boeuf sur le toit à six mains. Cette pièce de Milhaud, créée en 1920 au Théâtre [sic] des Champs-Élysées avec la présence sur scène des fameux frères Fratellini, va devenir le morceau à succès des samedistes. Si bien que le propriétaire du fameux bar Gaya donne à son nouveau restaurant rue Boissy-d'Anglas le nom de Boeuf sur le toit.

completa com eficácia o longo ciclo de danças de cunho nacionalista imortalizado por Brahms e Dvorak.

É curioso o fato de que na Inglaterra, local de origem do piano a quatro mãos, a prática de se escrever para esta formação só tenha retornado ao país no último século. Durante o Romantismo, o único resquício do gênero ficou por conta do conjunto intitulado *Três Diversões* (1839) de Sir William Bennett (1816-1875). Na sequência encontramos o nome de Lord Berners (1883-1950), que apesar de não possuir o mesmo renome de seus contemporâneos, soube utilizar, como Satie, o humor de maneira imaginativa, em suas *Valses Bourgeoises* (1917). Devemos também mencionar Alan Rawsthorne (1905-1971), compositor influenciado por Hindemith, que escreveu essencialmente música instrumental em idioma neo-clássico contrapontístico (Mcgraw, 1980). Sua peça para duo – *The Creel* (1940) – ilustra citações de espécies marinhas retiradas do livro *The Compleat Angler* do escritor inglês Izaak Walton (1593-1683).

Antes da Guerra Civil americana, um dos poucos exemplos significativos foi Gottschalk (1829-1869). Em suas três danças cubanas – *La Gallina op.53* (1863), *Ojos Criollos op.37* (1859), *Réponds-moi op.50* (1859) – o compositor encantava platéias, realizando passagens exibicionistas na parte do *primo*, sobre uma base harmônica tecnicamente menos exigente no *secondo* (Mcgraw, 1980). Logo após a Guerra Civil encontramos contribuições de E. Macdowell (1861-1908), compositor cujo estilo deriva do romantismo alemão, com toques do impressionismo francês (Mcgraw, 1980). Escreveu duas peças para duo: *Moon Pictures op.21* (1884-1885) e *Three Poems op.20* (1885).

Atualmente, compositores de inúmeros países apresentam diversos exemplares de obras para duo; no entanto, optamos por nos deter apenas à produção de nosso país.

1.3 – O piano a quatro mãos no Brasil

Ao contrário do que muitos pensam, o repertório brasileiro para piano a quatro mãos é vasto e diversificado. Muito desse desconhecimento se deve à insuficiência de catálogos completos e atualizados dos nossos compositores, bem como a enorme dificuldade de acesso às partituras, seja em estabelecimentos comerciais, ou na maioria de nossas bibliotecas.

Segundo o português Gonçalves (2005), em meados do séc. XVIII, quando se dá o florescimento do gênero na Europa, os compositores portugueses estavam mais voltados para o teatro lírico, por influência dos compositores italianos que lá residiam, de modo que o

interesse por uma “música de câmara de alto nível” (p. 2) estava em segundo plano. Visto que nos séc. XVIII e XIX ainda mantínhamos fortes laços com Portugal, assim como eram portugueses boa grande parte dos compositores no nosso país, é natural que a prática de escrever para piano a quatro mãos no Brasil tenha chegado com um considerável atraso. A produção para piano a quatro mãos no Brasil, portanto, começa a ser tornar mais intensa e significativa a partir da segunda metade do séc. XIX³³.

Começamos mencionando dois compositores portugueses radicados no Brasil: Arthur Napoleão (1843-1925) e José Domingues Brandão (1865-1941). O estilo brilhante e virtuosístico de Napoleão pode ser observado nas peças: *Estrella Chilena op.73 (Valsa Brilhante)*, *Teus lindos olhos* e *Première Suite D’orchestre op.62*, esta última de maior envergadura, com três movimentos – *Marche et Cortège*; *Thème avec Variations*; e *Final (Allá Polacca)*, que contrastam com sua mais calma *Balada Romântica*. Radicado em Belém do Pará, Brandão escreveu *O Dia Paraense (Poema Sinfônico das coisas do Pará)*, obra descritiva do texto que a acompanha:

É madrugada. Começa a despertar a natureza. Cantam os galos e a Saracura. Toca a alvorada no quartel e na igreja, o que faz despertar a “Maria já é dia” e os outros passarinhos. Começam então, os labores da cidade numa animação crescente até ao meio-dia.

Depois vem a tarde melancólica, o Ângelus, o crepúsculo, a noite, e finalmente, o cansaço traz o sono e... dorme-se. (apud. Maltese, 2000)³⁴

Por ocasião do grande festival 3º Centenário de Luís Vaz de Camões, foram compostas (segundo o que dizem as partituras impressas pelo Imperial Estabelecimento de Piano e Músicas – Narciso, Arthur Napoleão e Miguez) duas obras a quatro mãos – *Hino Triunfal “à Camões”*, de Carlos Gomes (1836-1896), e *Marcha Elegíaca “à Camões”*, de Leopoldo Miguez (1850-1902) –, ambas apresentadas no Imperial Theatro D. Pedro II do Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1880.³⁵ Miguez escreveu outras obras do gênero, todas muito ricas harmonicamente, como a *Marche Nupcial op.2*, a *Scena Dramática op.8* e o *Prélude en Sib majeur (à l’antique) op. 25* (pesquisando o acervo da Biblioteca Nacional, deparamo-nos com a partitura da última, sem indicação de data).

Dos nossos compositores “românticos”, ainda podemos citar Alexandre Levy (1864-1892), que apesar de sua morte prematura, aos 28 anos, deixou uma contribuição ao gênero: a

³³ MÚSICA BRASILEIRA PARA PIANO A QUATRO MÃOS. Divulgação do CD, disponível em: <http://www.concerto.com.br/indice-cds-brasileiros.html#MÚSICA%20BRASILEIRA%20PARA%20PIANO%20A%20QUATRO%20MÃOS.%20Na%20interpretação%20de%20Clélia>, data de acesso 05/06/2007.

³⁴ MALTESE, Sylvia. Encarte do CD: *Piano Luso-Brasileiro a quatro mãos – repertório do séc. XIX e início do séc. XX*. Intérpretes: Duo Maltese (Ida e Sylvia Maltese), 2000.

³⁵ Ibid.

peça *En mer (Poème musical)*, divida em três movimentos – *Depart. Mer Calme; Le Ciel s'assombrit. Tempête; Clair de Lune. Idylle Fugitive*.

O autor do nosso Hino à Bandeira, Francisco Braga (1868-1945), escreveu dois hinos para piano a quatro mãos. Em 1908, quando foi anunciada a visita do rei de Portugal ao Brasil (posteriormente não realizada), Braga decide homenageá-los com o *Hino da Confraternização Luso-Brasileira*, que une o *Hino da Carta Constitucional Portuguesa*, de D. Pedro IV (nosso D. Pedro I) com o *Hino Nacional Brasileiro* de Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Em 1940, por ocasião das Comemorações Centenárias de Portugal, o compositor novamente une o *Hino Nacional Brasileiro*, desta vez com o *Hino Nacional Português “A Portuguesa”*, de Alfredo Keil (1850-1907), intitulando a peça de *Hino Marcha Portugal-Brasil*. As duas peças permaneceram inéditas, em manuscritos, até 1998, quando foram estreadas pelo Duo Maltese.

O grande gênio da música brasileira, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) deixou uma pequena contribuição ao repertório. Trata-se da peça *A Folia de um Bloco Infantil*, que encerra o ciclo de oito peças intitulado *Carnaval das Crianças*, concluído em 1920, e que serviu de matéria-prima para umas de suas peças mais famosas para piano e orquestra – a fantasia *Momo Precoce*. O ciclo faz alusão aos desfiles de carnaval do início do século XX, em especial aos blocos das crianças, que imitavam os adultos, com fantasias coloridas e luminosas (Abreu & Guedes, 1992). A *Folia de um Bloco Infantil* foi originalmente composta para piano a quatro mãos e, mais tarde, condensada para versão solo por H. Lagna Fietta (Escobar, 1998)³⁶. A peça, apesar de curta, é vistosa e impactante e, tecnicamente, é razoavelmente exigente, um pouco mais para o *primo* que para o *secondo*, especialmente na parte final.

Oito anos depois, em 1928, Luciano Gallet (1893-1931) publicou seus *Doze Exercícios Brasileiros* para piano a quatro mãos, ciclo que ocupa lugar de importância em sua produção, por explorar o campo didático a partir de elementos folclóricos nacionais. A propósito das peças didáticas, o compositor austríaco Martin Braunwieser (1901-1991), radicado no Brasil desde 1928, compôs suas *Nove Peças Fáceis a 4 mãos*. A obra foi primeiramente editada em 1933, e quando o compositor completou 90 anos de idade, seus familiares, alunos e admiradores, organizaram festividades, que incluíram a realização de uma nova edição da peça.³⁷

³⁶ Opus cit. p. 22

³⁷ CARLINI, Álvaro. 60 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998): conversas com Martin Braunwieser. *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Curitiba, 21-25 de janeiro de 1998. Curitiba, Paraná: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. pp.333-348. [revisado em 2000]. Disponível em <http://72.14.209.104/search?q=cache:pDXSXpzTOI4J:www.alvarocarlini.pop.com.br/Artigos%2520e%2520co>

Francisco Mignone (1897-1986) também deixou contribuições para o piano a quatro mãos com alguns arranjos, apesar de ter demonstrado interesse maior nas composições e arranjos para dois pianos, freqüentemente executados por seu duo com a esposa Maria Josephina. A *Congada*, composta originalmente para orquestra em 1921, e transcrita em 1928 para piano solo e a quatro mãos, é de inspiração africana, especialmente de Angola (Abreu & Guedes, 1992). Já a peça *Lundu*, composta em 1948, “se reveste de encantadora simplicidade, com sua textura que reflete requintada polifonia” (Miranda, 2002)³⁸. Ainda vale mencionar o arranjo para piano a quatro mãos feito pelo próprio compositor da peça *No fundo do meu quintal* (1953), que se caracteriza pela “alternância de dois motivos de caráter contrastante” (Abreu & Guedes, 1992, p. 200), um bem ritmado e outro mais expressivo.

O gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988) desde cedo impressionava pelo virtuosismo ao piano e, com a irmã Aída, gravou peças históricas a quatro mãos (Nassif, 2006). Para o gênero escreveu a lírica valsa *Graciosa* (sem data). O mestre Lorenzo Fernandes (1897-1948) também deixou sua contribuição ao gênero com a pequena peça *The Fantastic Horseman*, editada pela Peer International em 1945.

A partir da década de 1950, a produção brasileira para piano a quatro mãos começa a crescer significativamente. Vamos iniciar com Alencar Pinto (1911-), que escreveu o *Sarau de Sinhá* para piano a quatro mãos, obra que se tornou muito popular e impulsionou sua carreira. Segundo o compositor (em comunicação informal), a peça foi escrita com “a intenção de se fazer um balé acompanhado”, com “algumas peças de quando minha [sua] mãe era criança”, seguindo um enredo de Guilherme de Figueiredo (1915-1997), que pode ser resumido assim: um grupo de motoqueiros invade uma mansão abandonada do início do século; eles encontram roupas da época e uma antiga partitura sobre um velho piano; dois deles sentam ao piano para tocar a música, enquanto os outros, vestindo as velhas roupas, se divertem dançando (Kaplan, 1999). Esta suíte (com 30 minutos de duração) contém danças da época do Segundo Reinado (1840-1889) – Galope, Capricho, Schottish, Contradança, Polca, Valsa, Recitativo, Noturno, Lundu, Romance e Galope –, pesquisadas por Alencar Pinto, fazendo uso de obras de J. Garcia Cristo (1867-1919), Liebich (s.d), J.M. Lopes (s.d), A. Margis (1874-?), C. Galos (s.d) e L. Gobbaerts (1835-1886). Em comunicação informal, o compositor preferiu não atribuir data para a composição da peça, alegando que a escreveu

munica%25E7%25F5es/Artigo%2520-

%2520Conversas%2520MB%252060%2520anos%2520MPF%2520(II%2520Simp%25F3sio%2520Curitiba%25201998.htm+Braunwieser+Martin+pe%C3%A7as+f%C3%A1ceis&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=4&gl=br, data de acesso 05/06/2007

³⁸ MIRANDA, Ronaldo. Encarte do CD: *Duo Bretas-Kevorkian – piano a 4 mãos e 2 pianos*, 2002, p.2.

num período de cerca de 20 anos. Em 1980, ela foi orquestrada por F. Mignone, e apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Sendo um dos poucos compositores vivos de sua geração, indagamos dele (em comunicação informal) sobre o que o motivou para escrever a obra. Sua resposta aponta que, assim como ocorrera na Europa, a prática de se tocar duetos tinha caído em desuso no Brasil: “Tocar piano a quatro mãos parece que tinha se tornado ‘cafona’. Ninguém mais tocava piano a quatro mãos”, complementando que apreciava a formação por que ela “mantém a pessoa dentro da casa; mantém o ‘aconchego’”. Ainda nos informou que escreveu uma peça para duo que permanece inédita, *Piano Série-Suite* [s.d.], aludindo seriados de televisão.

Ernst Mahle (1929-) parece ter especial apreço pelo duo pianístico, já que escreveu quatro peças para a formação. As três *Peças Modais*, compostas em 1955, fazem uso de modos específicos para cada peça, como o título sugere, apresentando diversas configurações rítmicas que dificultam o entrosamento. A *Toccata* (1956) retrata bem o impulso rítmico que o nome sugere, fazendo uso de escala de tons inteiros, trinados e trêmolos escritos em forma de semicolcheias. Apresenta caráter virtuosístico, semelhante ao *Tango* de Ronaldo Miranda, porém com uma textura menos densa. As outras duas obras são de maior envergadura: *Suíte Nordestina* (1977) e *Carimbó* (1986). A primeira é dividida em três movimentos - *Allegro Moderato*, *Andantino* e *Vivo* – e explora relações rítmico-harmônicas características da música nordestina, em uma linguagem predominantemente modal. A segunda, dividida em nove pequenas peças, foi composta a partir de cantos e danças populares, onde predominam o uso da textura homofônica e das funções tonais, além de exigir, como em todas as demais peças para duo do compositor, razoável proficiência técnica.

O compositor catarinense Edino Krieger (1928-) deixou sua contribuição para o duo pianístico em 1953, com sua *Sonata* (1953), época que marcava o seu rompimento com os princípios seriais-dodecafônicos. A peça é representativa de sua nova linguagem tonal-modal, observada em algumas de suas obras para piano solo, como sua Sonata nº 2 e Sonatina. A peça tem caráter lírico, com predomínio de acordes arpejados e acentos deslocados. É fato interessante que Krieger ainda escreveu uma peça para seis mãos – *Os três peraltas* (1962) –, uma divertida composição para estudantes iniciantes com diferentes níveis técnicos entre as partes.

A delicada *Cirandinha* (1957), de Octavio Maul (1901-1974), e *Brincadeira* (1962) de Cláudio Santoro (1919-1989), parecem seguir a tradição francesa de escrever com temática infantil, embora apresentem tendências nacionalistas. Ainda em 1962, o paulista Vasconcellos

Correa (1934-) escreve a *Valsa (da Suíte Piratininga)*, que lembra o ambiente seresteiro, com predomínio do toque *legato cantabile*, em uma textura polifônica aberta e nível técnico avançado. Integrando a mesma Suíte, em 1978 o compositor escreve o *Baião*. A peça apresenta *ostinato* rítmico, com maior incidência na parte do *secondo* e explora o sincronismo e a diferenciação dos planos sonoros (Gandelman, 1997, p.69). Ainda do princípio da década de 60 podemos citar a peça *Regional nº 1, ob. 13* (1963) de Jorge Antunes (1942-), que procura retratar o ambiente da música popular urbana no cenário carioca, apresentando inovações não antes vistas em peças brasileiras para piano a quatro mãos, como *clusters* e efeitos percussivos na estante do piano (Gandelman, 1997).

Também com enfoque na temática infantil, Almeida Prado (1943-) escreve em 1967 as *IV peças para piano a quatro mãos*, dividida em quatro partes: *Ciranda* – criada a partir da cantiga *Você diz que sabe tudo*; *Jogo* – jogos de registros e dinâmica; *Cantiga* – tema que perpassa as partes do *primo* e *secondo*; *Passeando* – mudanças de movimentos aludindo às mudanças de velocidade dos passos. Almeida Prado escreveu uma segunda peça para a formação, os *VI episódios de animais* que, por sua grande equivalência entre as partes do *primo* e *secondo*, além de apresentar uma elevada maestria composicional, foi escolhida como um dos focos centrais desta dissertação. Reservamos, portanto, um dos capítulos para discutir essa obra em mais detalhes.

Osvaldo Lacerda (1927-) teve o nacionalismo como uma de suas fontes inspiradoras, e não foi diferente quando escreveu suas três obras para piano a quatro mãos – *Brasiliiana nº 4* (1968) *Brasiliiana nº 8* (1978), e *Brasiliiana nº 12* (1999). A primeira delas compõe-se de quatro gêneros distintos: *Dobrado*, *Embolada Seresta* e *Candomblé*. A segunda segue a mesma linha e apresenta os títulos: *Canto de trabalho* – cantos dos trabalhadores da roça do interior de São Paulo; *Frevo* – ritmo binário característico da dança, andamento rápido, efeitos percussivos com 2^{as} e acentos deslocados, e uso de apojeturas curtas, principalmente no *primo*; *Abôio* – canto entoado pelo boiadeiro à maneira de vocalise, com intuito de fazer andar e acalmar o gado – tempo flexível, de difícil sincronismo; *Terno de Zabumba* – sugestão de dois pífanos (flautas) no *primo* e de acompanhamento de tambor no *secondo* (Lacerda, 1978)³⁹. A terceira peça (*Brasiliiana nº 12*) mantém o padrão nacionalista nos movimentos *Canção* e *Maracatu*.

Outro paulista, de Campinas, José Penalva (1924-2002) escreveu em 1969 uma versão para piano a quatro mãos de sua peça dodecafônica *Mini-suíte nº 2*, ampliando o uso dos

³⁹ Prefácio nas partituras da edição Vitalle.

registros e distribuindo os desenhos mais complexos pelas duas mãos de cada executante (Gandelman, 1997). É formada por três partes: *Cana-verde*, *Ponteio* e *Sincopado*.

A partir da década de 70, tal como em outros países, a prática do piano a quatro mãos como música de concerto, antes pouco comum e o repertório nacional pouco divulgado⁴⁰, gradualmente desenvolveu-se no Brasil. O duo Kaplan-Parente foi um dos duos pioneiros no sentido de resgatar e divulgar nossas obras. José Alberto Kaplan (1935-) argentino radicado no Brasil, tinha o desejo de incluir obras nacionais em suas apresentações em duo e, por desconhecer a produção brasileira, transcreveu para quatro mãos, em 1973 (um ano após a formação do duo), o *Azulão*, de J. Ovalle (1894-1955) e a *Casinha Pequena* (anom.), como sugerido por seu colega, Gerardo Parente. Em 1974, Kaplan visita Alencar Pinto (ex-professor de Parente), que o informou sobre a grande produção brasileira no gênero e recomendou que procurasse Mercedes Reis Pequeno, então diretora da Seção de Música da Biblioteca Nacional. Na ocasião, Alencar Pinto e sua amiga Irany Leme tocaram para Kaplan o *Sarau de Sinhá*, que o impressionou enormemente. A experiência mudou os rumos do duo, que passou a pesquisar e divulgar o repertório nacional do gênero pelo país, culminando na gravação do CD “Piano Brasileiro a 4 Mãos” (1977, selo Marcus Pereira). Felizmente os duos brasileiros em atividade têm dado continuidade a este trabalho e, cada vez mais, estão engajados em apresentar nossa música.

Sem falsa modéstia, contribuímos, de maneira expressiva, para divulgar no País e no exterior, um repertório que, apesar da qualidade e riqueza, estava praticamente esquecido. Ao mesmo tempo, serviu de exemplo, pois, após o sucesso alcançado pelo disco, apareceram outras duplas que deram continuidade à pesquisa, trazendo a luz um material tão valioso quanto o que tínhamos revelado. (Kaplan, 1999, p.171)

Kaplan realizou mais três transcrições para quatro mãos – *Escorregando* (1976) e *Duvidoso* (1983) de E. Nazareth (1863-1934), e *Noite Feliz* de F. Gruber (1787-1863) –, bem como uma obra original, a *Dança da Graúna* (1979).

Como alude o título, em *Estruturas Gêmeas*, Ricardo Tacuchian (1939-) faz um trabalho de imitação e complementaridade entre o *primo* e o *secondo*, perpassando andamentos, registros, ressonâncias e intensidades contrastantes. Como veremos no Capítulo II (tópico Sincronismo), a obra apresenta uma seção peculiar, em notação proporcional, de difícil execução em conjunto. Já a “simples e despretensiosa” (Escobar, 1998, p.6)⁴¹ *Seresta Opus Um* (1970) de Aylton Escobar (1943-) apresenta uma diferença considerável de dificuldade

⁴⁰ Como observamos numa matéria do Jornal do Brasil, escrita pelo crítico musical José Ramos Tinhorão em 1977 (apud. Kaplan, 1999, p.169-170).

⁴¹ Escobar, Aylton. Encarte do CD: *Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini – Schumann, Krieger, Miranda, Brahms, Villa-Lobos, Escobar – piano a 4 mãos*. 1998, p.6.

entre as partes do *primo* (elementar) e *secondo* (intermediário). Ela demonstra “óbvios sinais da cantilena urbana brasileira exibidos por esta curta serenata (uma flauta soprada com timidez de amador e um violão chorado, quem sabe)” (Escobar, 1998, p.6).

O paranaense, Henrique Morozowitz (1934-), conhecido por Henrique de Curitiba, escreveu três peças para a formação. A primeira delas – *Suíte de Natal* – são arranjos, em sua maioria, de melodias tradicionais alemães e polonesas, e tem como destino o entretenimento familiar, podendo, portanto, ter também fins didáticos. A segunda obra – *Suíte abajour* (1983) – já exige um nível razoavelmente avançado de proficiência técnica, apresentando “frequente jogo de teclas brancas e pretas” e “alternância de mãos” (Gandelman, 1997, p. 192). A terceira, *Capricho no. 1 “Corre... corre p’ra Goiania”* (2000), segundo o compositor (prefácio à partitura, 2000), é uma obra bem humorada e “jovial”, “como Goiania”, evocando os dias galantes do século XIX. A peça é construída em movimento rápido e leve, rico em figuras curtas (semicolcheias) dispostas em intervalos cromáticos e diatônicos. “Sua execução pede leveza de toque, matizes timbrísticos diferenciados e dinâmica variada, num movimento que é rápido, luminoso e elegante” (Henrique de Curitiba, 2000).

Em 1979, o mineiro Villani-Cortes (1930-) escreveu duas pequenas peças originais para duo: *Beiráceas* e *Belibá*, e ambas correspondem bem ao que o compositor considera como “a composição ideal: dotada de poucas notas; fácil de executar; bonita; profunda” (apud Lima, 1999). Certamente merecem maior divulgação. *Belibá* é uma obra de atmosfera suave, predominando a tradicional textura de melodia acompanhada, onde o *primo* evoca o lirismo de seu canto em 6^{as}, acompanhado pelo constante ritmo sincopado (♩. ♩. ♩). Em 2002,⁴² o compositor escreveu versões a quatro mãos de três de suas obras: *Djopoi* (1993), para orquestra de sopros; *Chorões da Paulicéia* (1997), para grupo instrumental de choro; e *Poranduba* (1995-1998, revisada em 2007), ópera com libreto de Lúcia Pimentel Góes.

A partir da década de 80 podemos citar o nome de Roberto Victorio (1959-), que escreveu para piano a quatro mãos a peça *Iks* (1988), palavra do idioma maia que significa Vênus. Segundo Gandelman (1997), a obra apresenta nível de dificuldade avançado, e ampla exploração de ritmo, registros, intervalos, saltos e dinâmica. Possui duas seções contrastantes, com notação dos compassos em segundos na primeira, e convencional na segunda, com freqüentes mudanças de tempo e fórmula de compasso. De acordo com o compositor (em comunicação informal), o extenso cruzamento, do *primo* sobre as duas mãos do *secondo*, se

⁴² Informações extraídas do site do compositor (<http://villani-cortes.tom.mus.br/index.php>), de comunicação informal, e da análise da partitura do *Belibá*. O compositor nos afirmou que as datas de composição não são precisas, uma vez que ele está constantemente revisando seus trabalhos.

deve ao seu freqüente apreço pela exploração de registros; mas por resultar num grande entrelaçamento de mãos, confessa que, conseqüentemente, se adequou muito bem às “características intimistas” do piano a quatro mãos, já que foi composto para um casal (Rosângela Barbosa e Marcus Wolf).

Entre os anos de 1986 e 1989, o compositor e sociólogo paulista, Eduardo Seincman (1955-), escreveu um conjunto de peças de câmara chamado *A Dança dos Duplos*. As cinco obras do ciclo, todas com mais de dez minutos de duração, foram designadas para diferentes instrumentos, incluindo piano, flauta contralto, marimba, vibrafone e glockenspiel, podendo cada uma ser executada separadamente. A quarta peça – *A Dança de Dorian* (1988), para piano a quatro mãos – foi inspirada no livro *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1854-1900), cujos extratos de texto acompanham a partitura em vários momentos da peça. São feitas criativas alusões a Schumann, Puccini (1858-1924), Wagner (1813-1883), Tchaikovski e Chopin, compositores que Dorian Gray tocava ou ouvia em concertos. Como exemplo da aplicação de quatro mãos de modo não usual, o compositor também escreveu a obra *Densidades* (1980), para dois pianos e oito mãos.

A enorme produção para piano a quatro mãos de Amaral Vieira (1952-) – 23 peças, incluindo obras originais, transcrições e combinações com outros instrumentos – mostra porque ele é um dos compositores mais prolíficos do Brasil. O compositor também atua como pianista, tendo estreado e gravado grande parte dessas peças (muitas das quais, ainda em manuscrito) com Yara Ferraz. Os títulos são:

- a) Peças originais – *Andante e Mazurka Tempestuosa* (1975); *Cinco Fantasia sobre “My Favorite Things”* (1976); *13 Rituais* (Ritual do Amanhecer - Ritual do Fogo - Ritual da Paz - Ritual da Purificação - Ritual da Chuva - Ritual do Vento - Ritual da Terra - Ritual Fúnebre - Ritual Iniciático - Ritual da Guerra - Ritual da Fertilidade - Ritual dos Antepassados - Ritual do Sol) (1982); *Reminiscências de Adriano* (Introduzione - Inno - Animula Vagula Blandula - Varius Multiplex - Multiformis - Tellus Stabilis - Intermezzo 1 - Saeculum Aureum - Intermezzo 2 - Disciplina Augusta - Patientia) (1983); *Grande Sonata Sinfônica* (Allegro Molto Maestoso - Adagio non Troppo Lento - Presto - Allegro Molto) (1984); *Natus Christus in Bethleem Judae - 9 Liturgias para o Natal* (Magnificat - A Gruta de Belém - A Natividade - A Estrela do Oriente - O Anjo de Deus - Os Pastores no Campo - Benedictus - Os Magos - O Messias) (1984);

- b) Transcrições – 8 Melodias Folclóricas Russas nº 1 (1975)⁴³; *Zênite, Confidências, Escorregando, Ameno Resedá, Faceira, Odeon e Apanhei-te Cavaquinho*, de E. Nazareth (1863-1934), (1979); *Tico-Tico no Fubá* de Zequinha Abreu (1880-1935) (1979); *Himno Nacional da Bolívia*, de L. Benedetto Vincenti (1815-1914) (1987); *Coro Jauchzet, Frohlocket, auf Preiset die Tage*, do Oratório de Natal BWV 248 FERIA 1 Nativitatis Christi de J. S. Bach (1685-1750) (1989); *Hallelujah Chorus* – do Oratório Messiah de Handel (1685-1759) (1989); *Haha* (melodia japonesa) (1994);
- c) Combinações – *Concerto para 4 mãos e orquestra* (1976); *Divertimento* (1976), para quinteto de sopros e piano a quatro mãos; *Concerto da Câmara* (versão de sua *Tecladofonia* para conjunto de câmara) (1978), para duas flautas, dois clarinetes, trombone, fagote e piano a quatro mãos; *Sinfonieta Concertante* (1978), para flauta, oboé, clarinete, fagote e piano a quatro mãos.

Nascido no Rio de Janeiro, Ronaldo Miranda (1948–) é um dos compositores brasileiros mais populares entre os duos de piano a quatro mãos, uma das razões que nos levou a escolher sua peça mais conhecida, o *Tango* (1993), como objeto de estudo mais detalhado no Capítulo III. Suas *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto Medeiros* foram compostas originalmente em 1991 para quinteto de sopros e reescritas para piano a quatro mãos em 1998, versão dedicada ao duo entrevistado Bretas-Kevorkian. Segundo o compositor, a abrangência expressiva do tema de Anacleto “permitiu projetar uma grande variedade de abordagens e atmosferas, da música carioca urbana de sabor seresteiro (e origens lusitanas) ao espírito lúdico, quase circense, das bandas de coreto do interior do país”⁴⁴; e na opinião de Tugny (2004)⁴⁵ é “um refinado panorama das possibilidades musicais do gênero ‘piano a quatro mãos’”. Miranda ainda compôs uma peça curta para duo intitulada *Frevo* (2004), dedicada ao duo de Sonia Maria Vieira (entrevistada) e Maria Helena Andrade, apresentando vigor e forma (A-B-A) semelhantes ao *Tango*.

A peça *Mutações*, da também carioca Marisa Resende (1944–), reflete uma constante de sua produção: o estímulo ao imaginário musical. A obra foi originalmente composta para dois pianos em 1991, e arranjada para quatro mãos em 2002, segundo a compositora⁴⁶, pela dificuldade de se encontrar dois pianos nas salas de concerto brasileiras. Marisa utilizou, na

⁴³ Datas relativas às transcrições, e não às peças originais.

⁴⁴ Opus cit. Nota de rodapé no.38.

⁴⁵ TUGNY, Rosangela Pereira de. Encarte do CD: *Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini – piano a 4 mãos –Fauré, Ravel, Albéniz, De Falla, Escobar, Soares, Lanna, Miranda*. 2004, p.6.

⁴⁶ Em comunicação informal.

peça, o gênero *toccata*, aplicando diversos procedimentos relacionados às técnicas de variação. “A trama se desenvolve no âmbito de simples estruturas escalares diatônicas que tendem a originar um elevado grau de redundância harmônica” (Nogueira, 2003)⁴⁷, o que contribui para a atmosfera difusa da peça.

A *Batuccata*, do mineiro Calimério Soares (1944-) foi composta em 1998 por encomenda do duo americano Karen Kushner e Igor Kipnis. Como o título sugere, a peça tem características rítmicas do gênero *toccata*, fazendo uso de elementos afro-brasileiros e de melodias folclóricas, como o tema *Senhora Dona Sancha*.

A *Pequena Suite Cinematográfica* (2002) de Dawid Korenchandler (1948-), dedicada ao duo Caldi-Barancoski (ambas entrevistadas), é uma das peças brasileiras mais humorísticas para a formação. Trata-se de paródia de filmes *holiwoodianos*, num clima divertido, que pode ser prenunciado pelo subtítulo: “Um recado demonstrativo para Steven Spielberg, na esperança de que, em breve, contrate o compositor desta obra”. É dividida em sete movimentos, cada qual ironizando um estilo de filme diferente, como por exemplo: “2. *De múmias, mistérios, mortos-vivos e congêneres... – Um filme com roteiro, direção e talvez até música... de Agatha Hitchcock*”; “6 – *The dramatic Bang-bang Final Battle – Tony the Kid & Leo the Boy vs. BigBenny, the Chief*”, onde até efeitos de bater os pés no chão para imitar disparos de arma são aplicados. Ao ser perguntado sobre sua experiência de escrever para duo, Korenchandler, em comunicação informal, diz que “escrever para piano a quatro mãos sempre é um desafio”, se comparado ao piano solo ou a dois pianos, em face das limitações da formação, como o uso do pedal, por exemplo. Como vimos, compositores de qualidade, como ele, felizmente, continuam a contribuir para a literatura do gênero, superando tais dificuldades.

Recentemente foram escritas mais três peças por compositores do estado do Rio de Janeiro: *Lar doce lar – Divertimento Urbano* (1995-2005), de Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949-); *Toccata* (2002), de Sérgio di Sabbato (1955-); e *Suite Infantil* (novembro e dezembro de 2004) de Murilo Santos (1931-). Esta última é dividida em quatro movimentos – *Introdução-Folgedos, Marcha dos brinquedos, A Boneca Sonhadora e Corrida Final* –, demonstrando o habitual apreço do compositor pelo caráter rítmico.

O título da peça *Reflexos de Bruma e Luzes* (2004, dedicada ao duo Celina Szrvinsk & Miguel Rosselini), do mineiro Oiliam Lanna (1953-), já demonstra a preocupação do compositor com a variedade das matizes sonoras. Numa atmosfera que nos remete ao

⁴⁷ NOGUEIRA, Marcos Vinício. Encarte do CD: *Marisa Resende – Música de Câmara*. 2003.

impressionismo, as possibilidades acústicas do piano são exploradas através do uso de ressonâncias, trinados, arabescos e contrastes de intensidade e registro.

Concluimos nossa lista de peças brasileiras citando dois compositores gaúchos: Fernando Lewis de Mattos (1963-) e Dimitri Cervo (1968-). Mattos escreveu, a partir do segundo movimento de seu *Concerto n.2* para violão e orquestra, a peça *Milonga(s)* (2005) para piano quatro mãos, considerando ambas originais por ter modificado e acrescentado seções na última.⁴⁸ O motivo do plural (s) no final do título é a alternância entre as particularidades da milonga de três países: Brasil (sul), Argentina e Uruguai. Nela, o compositor constrói uma série de 12 sons, sem ser ortodoxo ou totalmente atonal, usando e elaborando o padrão da milonga (ritmo , em 4/4, com baixos em sequência de 6ª menor ascendente-2ª menor descendente), trazendo a dança para sua própria linguagem.

Cervo escreveu duas obras para piano a quatro mãos: *Brasil 2000* – cujas primeiras versões foram para dois pianos e piano a quatro mãos e depois arranjadas para piano solo, todas de igual relevância, segundo o compositor.⁴⁹ A obra foi desenvolvida entre 1997 e 2005 e, durante este período, passou por quatro modificações. A segunda obra, *Toccata* (2004), foi escrita a partir de uma versão para piano, clarinete e flauta, para ser a peça de confronto do Concurso de Piano de Ituiutaba em 2004.

⁴⁸ Comunicação por e-mail.

⁴⁹ Comunicação por e-mail.

CAPÍTULO II

A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS: IMPORTÂNCIA E PROBLEMAS

Em nossa pequena, porém entusiasmada, experiência com o piano a quatro mãos, percebemos questões práticas da formação que podem ser consideradas gerais e que freqüentemente se colocam frente aos intérpretes. As entrevistas, cujos resultados principais são aqui discutidos, bem como os depoimentos de estudiosos, em geral, confirmaram (e enriqueceram) nossas questões preconcebidas, especialmente no que dizem respeito à importância da prática⁵⁰. Decidimos abordar o assunto da importância e dos problemas em um mesmo capítulo porque é na resolução dos problemas impostos pela prática do piano a quatro mãos que o pianista alcança os maiores ganhos.

Seção 1.012.1 – Depoimentos sobre a importância da prática do piano a quatro mãos

A primeira pergunta que pode vir à mente de um estudante é: “por que praticar piano a quatro mãos?”, que está intimamente ligada à própria questão do por que se praticar música de câmara. Certamente, os ganhos que o pianista pode ter na prática do piano a quatro mãos são semelhantes aos da prática em outra formação (Luiz Senise)⁵¹. Em qualquer música de câmara se compartilha, desenvolve-se a leitura, a escuta, a respiração, o controle sonoro, rítmico e da agógica. Em outras formações podemos enriquecer mais nosso imaginário musical, essencial para nossa execução, com a escuta de coloridos timbrísticos diferentes (Estela Caldi⁵²; Sonia Maria Vieira⁵³). Em contrapartida, existem alguns aspectos que podem evoluir mais rapidamente com o piano a quatro mãos, justamente por ser uma das únicas formações em que se divide o mesmo instrumento com um pianista que pode compartilhar

⁵⁰ A maioria das idéias foram repetidas por vários entrevistados, o que impossibilitou a citação de todos eles. Selecionamos apenas os depoimentos mais marcantes.

⁵¹ Entrevista concedida ao autor, dia 19 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

⁵² Entrevista concedida ao autor, dia 21 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

⁵³ Entrevista concedida ao autor, dia 16 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

diferentes soluções técnicas. Lubin (1970), em seu trabalho, tenta despertar o interesse dos leitores pelo assunto, por julgar que o mesmo tem caído no esquecimento. A paixão com que escreve pode ser percebida neste depoimento:

(...) seria difícil exagerar os inestimáveis benefícios que [o piano a quatro mãos] pode lhe oferecer como musicista. Em qual outro lugar você pode achar um método tão seguro para aprender a manter o tempo? Ou aprender a contar compassos? Ou onde mais você encontrará oportunidade melhor de desenvolver sua habilidade de leitura à primeira vista? Ou aprender os improvisos típicos da prática musical, ou seja, “fingir”? E o mais importante, como aprender melhor a arte de escutar o seu parceiro tão bem quanto você mesmo, que é o alfa e ômega de toda a música em conjunto?⁵⁴

Não foi surpreendente que os entrevistados, ao serem perguntados sobre a importância deste gênero, tenham sido unânimes em responder que era “muito importante”. Uma das primeiras razões seria o próprio conhecimento de um repertório vasto e pouco explorado (Lubin, 1970; Sonia Maria Vieira; Luiz Senise). O célebre pianista e professor Neuhaus (1973) incentivava a prática de piano a quatro mãos, principalmente entre seus alunos mais geniais, como Emil Gilels. Ele acreditava que impor sua própria interpretação de uma determinada obra, a um aluno com tal genialidade, seria um pecado mortal. O autor (1973) sugere, pois, que a melhor, mais rápida e prazerosa maneira de tal aluno desenvolver seu talento e criatividade artística seria expandir seu conhecimento do repertório musical, por meios da leitura diária, preferivelmente, de peças a quatro mãos, e ter contato com toda literatura pianística e não-pianística (grande parte arranjada para a formação).

Outra razão, em vista da proximidade física dos pianistas, seria a absorção de características musicais entre os músicos (já mencionado como vital em nossa experiência - ver Introdução), como técnica e temperamento, que pode encurtar vários caminhos no progresso artístico. Dos entrevistados, 7 relataram que absorveram características do outro, e 4 acrescentaram que houve também inversão de características. Vejamos três exemplos:

Eu incentivo muito a prática de piano a quatro mãos para meus alunos; pela troca de experiências; pelo treino em música de câmara. Eles absorvem as características um do outro. E é visível a diferença de antes e depois. (Luiz Senise);

Absorvi muito. Por exemplo, a Patrícia tem ritmo e pulsação perfeita, (...) tenho que pensar no ritmo dela para não disparar no andamento (...) [Agora] tenho muito mais controle rítmico (...) (Josiane Kevorkian)⁵⁵;

O *cantabile* da Josi é algo transcendental. Então, quando ela tem alguma coisa em que eu vá imitar logo em seguida, é sempre uma aula para mim, sem ela precisar dizer: “estou te ensinando”. Foi uma absorção que tive com ela (Patrícia Bretas)⁵⁶;

⁵⁴ (...) it would be hard to exaggerate the inestimable benefits it can afford you as a musician. Where else can you find such a sure method for learning to keep in time? Or learning to count measures? Or where else will you find a better opportunity to develop your skill as a sight reader? Or to acquire the rough and ready of practical music-making, that is, to “fake”? And most important, how better can you learn the art of listening to your neighbor as well as your self, which is the alpha and omega of all ensemble music? (p. 185-186)

⁵⁵ Entrevista concedida ao autor, dia 23 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

Em relação ao temperamento, eu aprendi a apreciar mais as músicas mais lentas, (...) Foi Marcelo quem me ensinou, me deu essa calma para tocar. Da mesma maneira, acho que eu o influenciei no sentido de gostar de coisas mais agitadas. Lembro que no começo eu cansava, ficava exausta para tocar um *adagio* ou outra coisa mais lenta e, com o tempo, (...) aprendi a curtir, inclusive em minha execução solo. (Zaida Valentim⁵⁷)

Mais de dois séculos atrás, Charles Burney, quando da publicação de suas sonatas para piano a quatro mãos, já esboçava alguns pontos sobre a importância e problemas provenientes da formação. Seu prefácio de suas Sonatas para duo (parcialmente citado p. 11) é constantemente citado por vários autores especialistas no assunto (Townsend, 1967, citação integral; Lubin, 1970; Ferguson, 1971; McGraw, 1981, citação integral), atestando sua importância histórica:

De fato acontece freqüentemente que, quando em uma casa, dois estudantes querem usar o mesmo teclado, esbarram um no outro; entretanto, em composições do tipo das que se seguem, eles se tornarão reciprocamente úteis e companheiros necessários em seus exercícios musicais. Além do *prazer* que tais experimentos irão trazer, eles podem servir a dois propósitos muito úteis para o *progresso*, já que irão requerer uma atenção particular para o *tempo* e para aquele claro-escuro que é produzido pelos diferentes níveis de *piano* e *forte*. Erros cometidos no *compasso*, por qualquer um dos executantes destas peças, que podem acelerar, retardar, ou de outra maneira quebrar suas proporções, serão descobertos mais cedo e, conseqüentemente, acompanhados de mais efeitos desagradáveis, do que se fossem cometidos por um único intérprete, a não ser que o outro ceda e se ajuste aos erros que foram feitos.⁵⁸ (Burney, 1777. apud Townsend, 1967, p. 15. Grifo original).

Burney já apontava para a ampliação dos problemas, principalmente no que diz respeito ao controle temporal e dinâmico, por ser qualquer imprecisão identificada mais rapidamente. Ronal Xavier confirma, acrescentando a questão da pedalização:

(...) desenvolve muito a acuidade da escuta. (...) Qualquer desnível rítmico, ou qualquer problema de coordenação, de junção, fica muito mais evidente; (...) O fato de precisar se equalizar com um outro tempo, com um outro volume de som, de ter que dosar sua força, controlar o pedal, não só para você mas para a outra pessoa também, ganha uma conotação muito mais elaborada do que quando você está tocando sozinho. (...) os problemas acabam sendo ampliados, como com uma lente de aumento.

⁵⁶ Entrevista concedida ao autor, dia 23 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

⁵⁷ Entrevista concedida ao autor, dia 20 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

⁵⁸ Indeed, it frequently happens, that when there are two students upon the same keyed-instrument, in one house, they are in each other's way; however, by compositions of the following kind, they become reciprocally useful, and necessary companions in their musical exercises. Besides the *amusement* which such experiments will afford, they may be made subservient to two very useful purposes of *improvement*, as they will require a particular attention to *time*, and to that clear-obscure which is produced by different degrees of *piano* and *forte*. Errors committed in the *measure*, by either of the performers of these pieces, who may accelerate, retard, or otherwise break its proportions, will be sooner discovered, and consequently attended with more disagreeable effects, than if such errors were committed by a single player, unless the other give way, and conform to the mistakes that are made.

Burney também já levantava a questão do prazer e amadurecimento que a prática de piano a quatro mãos pode trazer em relação à atitude dos pianistas em relação à carreira. Talvez a razão para tamanho encanto seja o fato de que o pianista, normalmente condenado à solidão frente a seu instrumento, encontre uma alternativa para efetivamente compartilhar sua arte. Pelas palavras de Gahy, um dos principais parceiros de duo de Schubert, podemos sentir tal entusiasmo fortemente:

As horas que passei fazendo música com Schubert estão entre os prazeres mais ricos de minha vida e não consigo pensar nesses dias sem ficar completamente comovido. Não foi apenas ter aprendido muito, em tais ocasiões, o que era novo, mas o toque claro, fluente, a concepção individual, a maneira de interpretar, às vezes delicada e às vezes cheia de fogo e energia, de meu pequeno e rechonchudo parceiro, me deram grande prazer.⁵⁹

Sobre o amadurecimento, estudiosos no assunto e entrevistados confirmam (e acrescentam):

A formação piano a quatro mãos é singular porque propicia o único tipo de encontro musical no qual duas pessoas, usando os recursos completos de um único instrumento, executam efetivamente música originalmente escrita ou especialmente arranjada para esta formação. (...) Como ferramenta puramente pedagógica tem o valor incomparável de prover treinamento do coleguismo musical e performance em grupo, leitura à primeira vista e controle rítmico. E para um estudo sério, bem como para uma animada diversão, ela oferece uma distinta literatura de música de primeira classe em todos os níveis de proficiência técnica⁶⁰ (Mcgraw, 1981, p. ix).

A experiência de tocar a quatro mãos em um piano é, para o pianista, o caminho mais direto para as formas mais complexas⁶¹ de performance em grupo. Ela desempenha um papel bem vindo no desenvolvimento de atitudes musicais, já que uma boa execução a quatro mãos exige não só o dar e receber básicos de toda boa performance de música de câmara, mas, em adição, remete para o desenvolvimento de um pianismo solidário para atingir um equilíbrio sonoro bem integrado entre as partes do *'primo'* e *'secondo'*⁶² (Friskin & Freundlich, 1954, p. 321).

Se você tem um duo de piano a quatro mãos, não sei se aconselharia ambos a competir

⁵⁹ The hours I spent making music together with Schubert are among the richest of my life and I cannot think of those days without being most deeply moved. It was not only that, in such occasions, I learnt much that was new but the clear, fluent playing, the individual conception, the manner of performance, sometimes delicate and sometimes full of fire and energy, of my small, plump partner afforded me great pleasure. (Gahy relatando à Kreissle, em 1860. Fonte: Deutsch, O. E., 1958, p. 176)

⁶⁰ "The piano duet medium is unique because it is the only kind of musical encounter in which two people, using the full resources of a single instrument, effectively perform music originally written or especially arranged for that combination. (...) As a purely pedagogical tool it is of unparalleled value in providing training in musicianship and ensemble playing, in sight reading, and rhythmic control. And for serious study as well as for delightful diversion, it offers a distinctive literature of first-rate music at every level of technical proficiency."

⁶¹ Acreditamos que o autor possivelmente está se referindo à formações que possuem maior número de integrantes.

⁶² The experience of playing four hands at one piano is, for the pianist, the most direct road to the more complex forms of ensemble playing. It plays a welcome role in the development of musicianly attitudes since good four-hand playing demands not only the basic give and take required of all good chamber music performances but, in addition, it calls for the development of a sympathetic pianism in achieving a well – integrated balance of sound between *'primo'* and *'secondo'* parts.

no mesmo concurso. Hoje em dia lido com isso de maneira tranqüila, (...). Foi um amadurecimento que esta experiência me deu. (Luciano Magalhães)

Tocar a quatro mãos é uma aula de humildade, de coordenação motora; é um treino auditivo muito grande. (...) [se] adquire uma versatilidade. (Patrícia Bretas)

Principalmente para o pianista, isso é muito importante, pois ele tem a tendência a ser sempre solista, e o fato de fazer música de câmara, principalmente piano a quatro mãos, obriga-o a prestar mais atenção nos outros, a se ouvir melhor, a pensar em diálogos, em imitações de frases, (...) O pianista, habitualmente tão solitário na sua “missão” de solista passa a se relacionar com outros instrumentos e instrumentistas, enriquecendo-se sobremaneira com esta experiência, tanto musical quanto pessoalmente. (Luiz Senise)

Como confirma McGraw, uma das grandes vantagens do piano a quatro mãos é seu uso como ferramenta pedagógica. Townsend (1978)⁶³ acrescenta que professores estão descobrindo, cada vez mais, utilidades para o uso de duos, empregando inúmeras peças para “professor e aluno” com aqueles estudantes que ainda não são capazes de tocar sozinhos em um recital. É também a única formação em que o professor de piano não depende da disponibilidade de outro músico, ou instrumento, para ensinar ao aluno os princípios da música de câmara. Em alguns casos, como comentado por Estela Caldi, os resultados podem ser extremamente significativos: “Tive alunos que progrediram, quase que, especificamente, em cima do piano a quatro mãos.” Ainda no campo do ensino, outros entrevistados complementam:

Com solo, o universo é muito restrito e, à medida que você toca com alguém, acaba por explorar outras possibilidades. É o que acontece muito com crianças: quando você acompanha um aluno no segundo piano, ele passa a ter experiências musicais e emocionais mais ricas, mais elaboradas, explorando mais as potencialidades musicais. O ouvido, o conhecimento, o gosto passa a se transformar. O aluno sente que, ao tocar a quatro mãos, passa a fazer parte de algo maior e aprende a se ouvir ouvindo o outro. (...) tem noção de grandiosidade com muito mais facilidade. (Ronald Xavier)⁶⁴

É um bom caminho pedagógico quando se está com crianças (...). São vários os aspectos importantes do ponto de vista rítmico: o início, a terminação, a respiração para o início, compreensão do final de frase, todas estas questões rítmico-formais. (...) Muitas vezes observamos que os pianistas são muito bons individualmente, desenvolveram uma técnica muito boa e quando vão fazer câmara não se saem tão bem; por mil motivos; acho que um deles é porque não tiveram a experiência. Também do ponto de vista da sonoridade é interessante, porque na medida em que você toca junto com seu aluno, ele percebe mais o fraco, o forte, o crescer assim ou crescer assado, e o “tocar junto”, com as mesmas articulações, enfim, essas coisas ficam mais claras. Quer dizer que aprender é sempre este jogo do que é igual e do que

⁶³ Notas sobre o programa constantes no LP *Franz Schubert: Works for piano, Four Hands* (vol. 1-3), da MHS.

⁶⁴ Entrevista concedida ao autor, dia 24 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

é diferente. Para mim isso é a base de tudo. (Sara Cohen)⁶⁵

Podemos acrescentar ainda vários outros aspectos mencionados pelos entrevistados. Por exemplo, Josiane Kevorkian relata que a proximidade e compartilhamento (próprio da formação) foi uma das causas de sua perda de timidez e controle do nervosismo. Como bem colocado por Estela Caldi, para uma boa discussão sobre as eventuais divergências de concepção, é preciso fazer uma análise da peça, o que naturalmente também resulta em uma evolução intelectual e musical. Demais lucros possíveis são, como mencionado, oriundos da resolução dos problemas, expostos no tópico a seguir.

2.2 – Problemas

No campo da pesquisa científica, o termo “problema” tem seu significado comumente associado aos termos “assunto”, “questão”, razão pela qual o usamos aqui referindo-nos a um tema que não necessariamente exige solução, mas simplesmente a aspectos que estão abertos à discussão. A prática do piano a quatro mãos apresenta certas propriedades e, às vezes, dificuldades, que a diferenciam da execução solo ou mesmo a dois pianos. Na tentativa de caracterizar as principais questões práticas, o primeiro “problema” foi, como mencionado, encontrar bibliografia sobre o assunto. Este foi o motivo pelo qual nos detivemos atentamente em nossa experiência prática com a formação, nos depoimentos dos entrevistados, em trechos da literatura e no trabalho de Ferguson (1971), praticamente o único sistematizado sobre o assunto, que teve grande influência na abordagem de cada um dos problemas aqui enunciados, e que passamos a tratar em seguida.

2.2.1 – Da relação pessoal à concepção musical

“Duo é igual a casamento” – foi uma das primeiras frases usadas por nosso professor (Luiz Senise) quando recém formamos nosso duo. Sua intenção era alertar para a seriedade do problema da relação pessoal entre os músicos que fazem música de câmara, em especial o piano a quatro mãos. Não é a toa que esta mesma metáfora foi repetida por Estela Caldi, Josiane Kevorkian, e Zaida Valentim. Como vimos no capítulo anterior, no século XIX, vários casamentos deveram sua origem à prática do piano a quatro mãos e até hoje encontramos duos em que os músicos são casados, sem contar com aqueles que são parentes, ou mesmo amigos inseparáveis. E da mesma maneira que o casamento tem seus bons

⁶⁵ Entrevista concedida ao autor, dia 17 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

momentos, também surgem enormes dificuldades na árdua rotina da convivência. Para citar Marcelo de Alvarenga: “Quando você está dividindo um palco, você está num dos mais altos graus de intimidade”.⁶⁶:

A relação desta “música de intimidade” (usando o termo de King, 1948) torna-se mais próxima, já que não só o palco é dividido, como o próprio meio de comunicação, ou seja, o instrumento, e o que se deseja comunicar: a concepção musical. Decidimos introduzir os problemas do trabalho em duo no presente tópico pois observamos que, tanto em nossa experiência, quanto no relato dos entrevistados, este foi, quase sempre, um dos primeiros a ser tratado, e parece condicionar vários outros que examinaremos a seguir.

Qual seria o primeiro ideal musical do bom duo? Acreditamos firmemente que deve ser o de atingir sua *identidade*, ao contrário de duas identidades distintas que tocam uma mesma música.

“A idéia de tocar a quatro mãos é sempre, independentemente de qualquer escola pianística que você possa ter, mesmo que até diferenciada do outro que está ao seu lado, a de encontrar uma sonoridade única, e isso é uma coisa bastante difícil (...) em um bom casamento primeiro tem que existir uma grande vontade não só de constatar as afinidades, como aprender com as diferenças” (Estela Caldi⁶⁷).

Para obter essa “identidade”, o primeiro passo é a escolha, consciente ou não, da concepção da obra, dependente, entre outros fatores, da interpretação da notação musical, da escolha do andamento e da percepção do caráter e do estilo da peça a ser executada.

(...) creio que o elemento que une, realmente, é a concepção da obra e a verdade que cada um tem que repartir com o outro. Tem que haver um constante diálogo entre os cameristas, para que se chegue a um ponto comum. Você tem uma concepção da música e a outra pessoa tem outra: vocês têm que chegar a uma terceira idéia, que seja o somatório da de cada um em particular e que seja verdadeira para ambos. (Sonia Vieira)

É o sentir a mesma coisa. Às vezes está escrito *animato*. O que quer dizer isso? É *animato* no andamento? Ou é uma coisa mais psicológica? É uma coisa interna; você simplesmente agita aquilo de uma forma que não mude o andamento. Então, o sentir a composição da mesma forma é um problema para o duo, porque são duas cabeças pensantes. (Patrícia Bretas)

Se por um lado há um criticado, também há um crítico. Como apontado por Josiane Josiane Kevorkian, a relação pode ser mais delicada no piano a quatro mãos que, ao contrário de outras formações, envolve dois músicos que estudam o mesmo instrumento, ambos profundos conhecedores de suas questões técnicas. Assim sendo, o pianista sente mais autoridade para criticar as soluções técnicas expostas pelo colega. Da mesma maneira que a

⁶⁶ Entrevista concedida ao autor, dia 19/11/2006, no Rio de Janeiro.

⁶⁷ Entrevista concedida ao autor, dia 21 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

crítica pode ter inúmeros desdobramentos positivos, é preciso ter muita cautela: “você está vendo todos os pontos altos e baixos da pessoa que está ao seu lado. E isso pode ser usado de forma positiva na amizade, e de uma forma negativa, se, em um momento de raiva, fizer mau uso disso.” (Marcelo de Alvarenga). Casos comuns, como observado na entrevista do duo Bretas-Kevorkian, ocorrem quando já executamos determinada peça com outro colega e queremos impor nossa concepção prévia ao novo parceiro.

Uma boa solução é o hábito de tocar para uma terceira pessoa, alguém que tenha o mais alto grau de respeito por ambos os músicos, como seus professores, ou um músico por quem ambos tenham admiração comum. A opinião desta pessoa pode colocar um ponto final em diversas divergências musicais:

Durante cinco anos fizemos aulas de duo. Isso é fundamental, porque você vai ter outro critério de avaliação (...) uma crítica construtiva. (...) tivemos alguns conflitos, como nas Variações [sobre um tema de Anacleto Medeiros] do Ronaldo Miranda, onde haviam coisas das quais a Josiane não queria abrir mão. E eu também. A Maria da Penha já nos deu palavras definitivas. (...) Você tem um juiz. (Patrícia Bretas)

Nossa meta aqui não é fazer uma avaliação científica ou psicológica do relacionamento entre os músicos, mas chamar a atenção para a importância da unicidade da concepção musical, e para a escolha do parceiro, que não pode ser feita levianamente.

2.2.2 – Em busca de uma boa parceria

O momento de escolha do parceiro é o primeiro dos longos passos para se ter sucesso na consolidação de um duo. Começaremos com o conselho dado por Ronal Xavier⁶⁸: “experimentar”. Nas entrevistas verificamos que 9 dos 11 entrevistados já tocaram com parceiros diferentes, o que indica a importância da experimentação. Normalmente, nos primeiros ensaios, já é possível se avaliar o grau de afinidade musical entre os músicos.

Existem parceiros que são extremamente intuitivos e possuem muita facilidade de leitura. Neste caso, tudo se passa como num diálogo que flui escorrido e natural. Outros precisam de mais estudo, mais tempo de preparo, mais treino e mais ensaios. Uns não conseguem dominar o nervoso no palco, outros o fazem sem maiores dificuldades. Cada parceiro possui uma característica própria e diferente, o que torna cada experiência singular e enriquecedora. (Luiz Senise)

Listaremos aqui algumas qualidades que constatamos serem fundamentais na procura de um bom parceiro:

- Admiração artística (Marcelo de Alvarenga, Patrícia Bretas, Josiane Kevorkian, Luciano Magalhães, Ronal Xavier) – antes da formação do duo já precisamos admirar as qualidades musicais e intelectuais do colega. “Tem que ser um músico

⁶⁸ Entrevista concedida ao autor, dia 17 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.

completo. (...) Você tem que conhecer a pessoa tocando, e se arrepiar com ela” (Patrícia Bretas). Se não existir admiração, haverá restrições para aceitar críticas e sugestões sobre a concepção musical do colega. Marcelo de Alvarenga e Ronal Xavier comentaram que o nível técnico do colega deve ser igual ou superior ao seu. Luiz Senise também alerta ser necessário que se evitem níveis técnicos muito diferentes porque, em um duo, ficariam acentuadas as qualidades e defeitos de cada um. As qualidades intelectuais do colega são igualmente importantes para que ele possa argumentar de maneira convincente a respeito de suas sugestões interpretativas;

- Interesses comuns – ao começar um duo “os dois têm que querer muito” (Marcelo de Alvarenga). Também é importante que estejam passando por momentos semelhantes na carreira, tendo objetivos comuns, como fazer cursos e concursos juntos, descobrir repertório (Ronal Xavier), ou apenas buscar o prazer de fazer música em conjunto;
- Afinidade – tanto musical quanto pessoal. Não significa, necessariamente, ter a mesma escola pianística. Vários entrevistados relataram compartilhar de uma empatia musical, mesmo com grandes diferenças de escola. Sara Cohen define bem o que seria a afinidade musical:

Acho que o primeiro [conselho] é esse: afinidade musical; uma pessoa com quem você tenha espaço para discordar e negociar. Mas acho que na primeira leitura, penso que a coisa mais importante – como sempre, eu acho em música -, é a questão temporal; são estes tempos de respiração, de como que você termina a frase e inicia a frase, pois se estas coisas não fluem com certa naturalidade – obviamente você pode ensaiar e estudar – mas quando isso acontece naturalmente você tem uma facilitação na negociação, inclusive.

Destacamos também a importância da preferência por um mesmo repertório;

- Critérios de avaliação semelhantes (Luiz Senise) – as qualidades musicais apreciadas pelos colegas devem ser as mesmas, caso contrário, as divergências musicais vão estar sempre presentes;
- Boa postura em relação a adversidades –
 (...) tem que ser uma pessoa que lide bem com você, com a vida e com as adversidades. Você tem que conhecer a pessoa numa hora de stress (...) saber como ela reage num contratempo. Se o gênio é muito difícil, as qualidades musicais não podem operar, (...) [a pessoa] emperra o relacionamento musical. (Patrícia Bretas).
- Dedicção e ritmo de trabalho (Ingrid Barancoski, Estela Caldi, Luiz Senise) – é muito frustrante um colega que não tenha o mesmo grau de dedicação que o outro. Da mesma maneira, os ritmos de trabalho devem ser semelhantes. A combinação de

uma pessoa metódica com outra mais espontânea já chegou a ser motivo de rompimento do duo, conta Luiz Senise.

- Confiança (Marcelo de Alvarenga, Zaida Valentim) – O momento de estar sobre o palco é sempre um desafio para pessoas ansiosas e, quando tocamos em duo, temos que confiar plenamente na pessoa que está ao nosso lado.

2.2.3 – Ensaios

“A dificuldade em se fazer música de câmara é ensaiar. (...) Os músicos [no Brasil] acumulam muitas atividades e nem sempre têm muita disponibilidade de tempo”. – foi o primeiro problema apontado por Sara Cohen.

Nas entrevistas foram relatadas as mais variadas rotinas, desde ensaios concentrados nas vésperas dos compromissos (Luiz Senise), até quatro ensaios por semana, durante cinco anos, de três a quatro horas de duração cada (Zaida Valentim), o que nos impossibilitou oferecer uma sugestão segura a esse respeito. Mesmo assim, alguns cuidados merecem atenção. Normalmente observamos que os membros do duo desenvolvem concomitantemente várias outras atividades, portanto o tempo de ensaio deve ser aproveitado com objetividade. Estela Caldi, ao responder sobre os problemas da prática, frisou:

Primeiro, acho que a grande dificuldade está em você, realmente, estudar muito bem sua parte. Até para quando fizerem uma leitura juntos: “vamos ler para ver como isso soa”, essa parte tem que estar estudada, senão é muita perda de tempo; comumente, isso não acontece. Você tem que ter uma prática de bastante tempo com o seu parceiro para fazer isso [ler apenas uma vez junto] e saber que assim funciona, ou pelo menos funciona melhor. (...) a partir daí, para você justificar as escolhas que faz, tem que fazer uma análise da peça e, enfim, há coisas que só a compreensão, não necessariamente intelectual, faz com que você entenda, embora também precise às vezes dela.

Lembramos que no estudo individual já devemos nos sentar na posição correta de duo, prática que felizmente parece ser comum (todos entrevistados responderam que tem este hábito). Esta observação é extremamente importante, porque se sentarmos ao centro do teclado, tal como na execução solo, estaremos trabalhando outros feixes musculares (Luiz Senise). Mesmo cientes que as decisões definitivas se dão somente na prática em conjunto, para uma melhor objetivação dos ensaios, procuramos resolver, individualmente, o maior número possível das questões da performance, tais como posicionamento, dedilhado e equilíbrio sonoro (ver adiante). Josiane Kevorkian acrescenta que, durante a prática individual, sempre trabalha na posição que se configura como a de máximo desconforto, ou seja, exagera as dificuldades da prática em conjunto, para que a adequação à posição correta

seja facilitada nos ensaios. Para uma unicidade na concepção, nos remetemos a Lubin que, ao tratar da *Grosse Fugue* de Beethoven, escreve sobre a importância da análise e organização das partituras:

(...) prepare-se com um esforço muito sério para analisá-la antes de começar. Numere os compassos do início ao fim, marque as entradas e as variações do sujeito e contra-sujeitos, e estude sua forma. (...) Desenhe um mapa do território primeiro e conheça sua geografia bem antes de se aventurar nela.⁶⁹ (p. 30)

Um ensaio de piano a quatro mãos pode ser muito mais desgastante que em outra formação, já que existe um desconforto físico na divisão do instrumento, desconforto ao qual pode ser acrescido certo constrangimento quando os músicos ainda estão em fase de conhecimento. Além das medidas apresentadas por nós para minimizar o desconforto, “devemos usar muito humor quando há muito contato físico entre as partes”, como apontado por Marcelo de Alvarenga.⁷⁰ De acordo com Gahy, Schubert também fazia muito uso do humor nos ensaios: “era justamente nessas ocasiões que a natureza genial de Schubert mostrava-se em sua plenitude e ele costumava caracterizar as várias composições com interpolações humorísticas, que às vezes, incluíam observações sarcásticas, embora sempre pertinentes”⁷¹.

2.2.4 – Bancos

“Quando duas pessoas tocam duetos pela primeira vez, cada uma invariavelmente acusa o outro de ocupar muito espaço⁷²” (Ferguson, 1971, p. 7). Esta afirmação confirma o que havia sido exposto por Charles Burney, em 1777. O desconforto causado pela proximidade dos músicos pode ser amenizado pelo posicionamento do banco⁷³. Em geral, o ponto de divisão do teclado entre as duas partes é a nota Mi3, que provê espaço semelhante para ambas. Mas nada impede que tal referência seja mudada, de acordo com o repertório, prática nossa que, aliás, sugerimos. Um dos exemplos em que se pode variar a proporção da divisão dos registros é a peça *Tango*, de Ronaldo Miranda, onde o *secondo* necessita de mais espaço no teclado que o *primo*.

⁶⁹ (...) prepare yourself by a serious effort at analyzing it before you start. Number the measures from beginning to end, mark the entrances and variations of the subject and countersubjects, and study its form (...). Chart out a map of the territory first and know its geography well before you venture into it.

⁷⁰ Alvarenga e Zaida comentaram que criaram várias nomenclaturas próprias (algumas humorísticas), especialmente quanto ao posicionamento de mãos e antebraços, que visavam minimizar o desconforto.

⁷¹ (...) it was just on these occasions that Schubert's genial nature was displayed in its full radiance and he used to characterize the various compositions by humorous interpolations, which sometimes included sarcastic, though always pertinent, remarks” (O. E. Deutsch, 1958, p. 177)

⁷² When two people first play duets together each invariably accuses the other of taking up too much room.

⁷³ Os seguintes tópicos abrangem questões que podem minimizar o desconforto: Bancos; Posicionamento de mão e antebraço; Dedilhado; Redistribuição de partes.

Discutiremos agora variantes para as posições dos bancos. Ferguson (1971) sugere que se inclinem os bancos em um pequeno ângulo, de modo que não fiquem exatamente paralelos, liberando espaço para os cotovelos, que antes teriam maior área de choque (Figura 1).

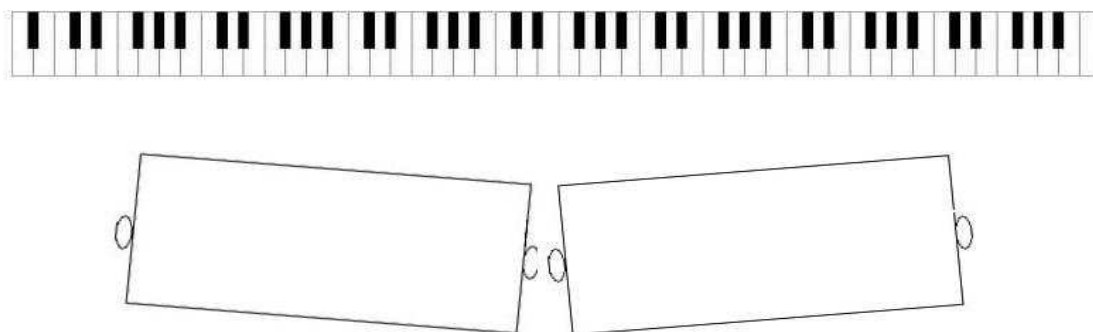


Figura 1 – Bancos angulados

Essa pode ser uma solução muito proveitosa, pois também facilita o acesso do *secondo* aos dois pedais. Infelizmente, apenas dois dos entrevistados (Sara Cohen e Luciano Magalhães) experimentaram angular os bancos e um deles, a propósito (nosso companheiro de duo), chegou a relatar que sentiu um pouco de desconforto. Neste caso, o que pode ser feito é angular apenas um dos bancos, deixando o outro, para a pessoa que sente desconforto, exatamente na posição paralela ao teclado. De qualquer forma, entre todas as posições por nós experimentadas, esta nos pareceu a que oferece maior amplitude para os movimentos, razão pela qual sugerimos que, pelo menos, se experimente.

Algumas peças exigem que os músicos fiquem extremamente próximos, caso em que as roldanas dos bancos podem dificultar a aproximação. Neste sentido, foi freqüentemente relatada a prática do uso de um dos bancos em posição transversal, como mostra a Figura 2. Em relação à área de mobilidade dos cotovelos, esta disposição não oferece qualquer mudança, além de dar margem a uma certa falta de equilíbrio quando se toca nas extremidades do teclado, como vivenciado por Patrícia Bretas e Josiane Kevorkian. Acreditamos que a opção de colocar os dois bancos em posição transversal seria inútil (como experimentado por dois entrevistados), já que a mudança de apenas um satisfaz o problema da aproximação dos bancos.

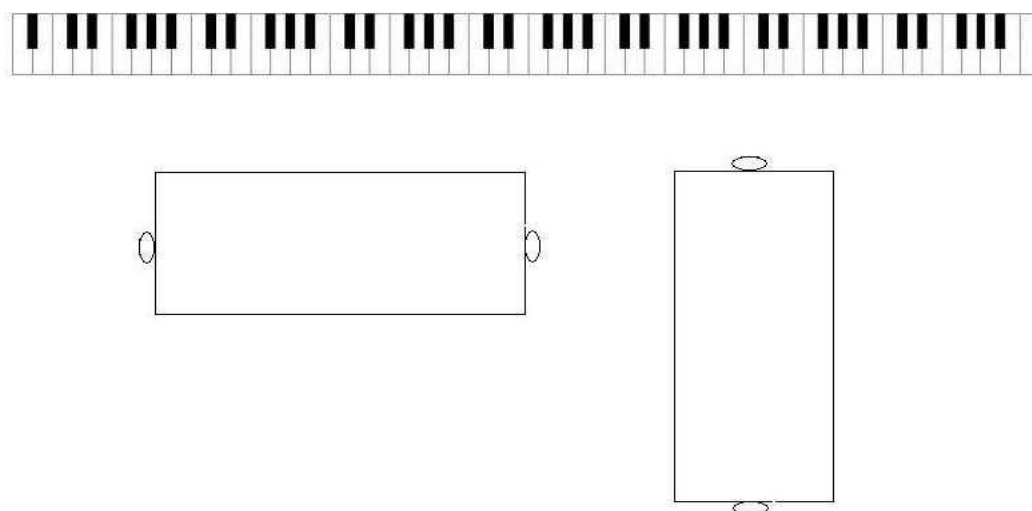


Figura 2 – Bancos paralelo e transversal

A propósito da preocupação com uma maior aproximação dos músicos, outra solução encontrada por alguns entrevistados foi a de *encaixar* as roldanas, como mostra a figura 3. Em decorrência desta posição, um banco fica levemente à frente do outro e assim temos um encaixe diferente dos cotovelos. Em algumas passagens de peças para piano a quatro mãos ficamos com os cotovelos levemente à frente do tronco do colega, posicionados acima ou abaixo do cotovelo do outro (em alguns casos são também as mãos que ficam acima ou abaixo, como veremos adiante). O fato de termos um banco à frente do outro pode facilitar aquele encaixe de cotovelo; contudo, lembramos que ao usar esta posição, devemos decidir com atenção especial qual dos dois músicos tem a preferência de tocar mais próximo ao teclado. Da mesma maneira, esta posição pode atrapalhar, pois quando o pianista que fica atrás necessita tocar em registros que pertencem à outra parte, o corpo daquele que esta mais à frente fica no caminho.

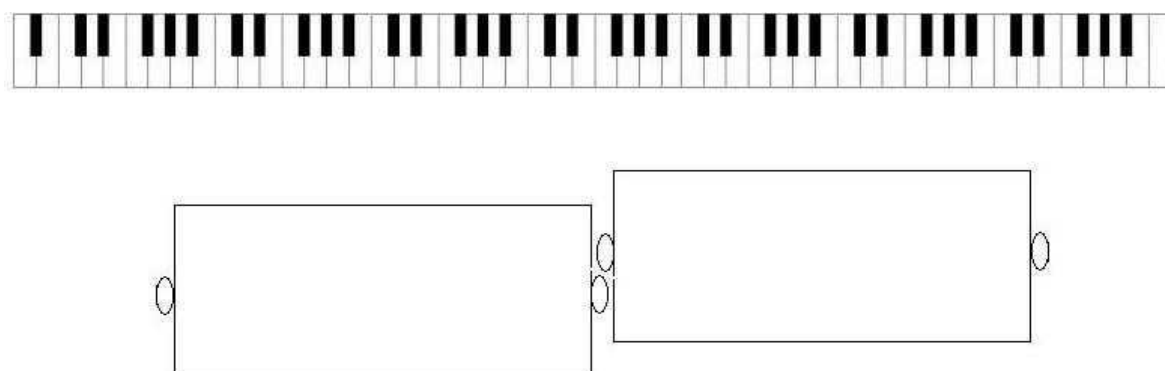


Figura 3 – Bancos com roldanas encaixadas

Em relação às alturas dos bancos, a prática habitual é a de se manter as mesmas que se usa na execução solo. Verificamos nas entrevistas, que elas raramente são as mesmas para os

dois músicos. Neste ponto, estaríamos tentados a fazer a recomendação geral que se evite tocar com os dois bancos na mesma altura, já que a diferença oferece um melhor encaixe dos cotovelos. Mas o aspecto negativo que depois constatamos foi que, quem fica mais baixo, caso tenha necessidade de tocar por cima do braço do colega, terá uma dificuldade a mais. Mesmo assim, com exceção de passagens isoladas, a diferença de alturas pode ser benéfica e, quando as exigências da topografia do teclado e dos deslocamentos permitirem (somente), pode-se tirar proveito da posição, colocando o cotovelo de quem está mais alto por cima.

Infelizmente, as condições dos bancos encontrados nas salas do Brasil – que devem ser leves e ter mobilidade, especialmente para os duos que têm o hábito de inverter os bancos durante a apresentação (Sara Cohen) - não são as melhores, e, muitas vezes, nem há dois disponíveis. Em muitos casos, existe apenas um com comprimento estendido, que invalida qualquer mudança aqui proposta, com exceção da altura, já que podem ser utilizadas almofadas. Atualmente, existem bancos deste tipo à venda, específicos para duo, mas que não oferecem nenhuma vantagem, à exceção da regulagem da altura, tais como os da Figura 4:



Figura 4 – Banco para duo. Fonte: <http://www.bohemiapiano.cz/benches/duetpianobenches.htm>

2.2.5 – Partituras

É um assunto menos discutido, porém muito pertinente à prática desta formação, também lembrado por Ferguson (1971) e Lubin (1970). Na literatura do gênero, encontramos dois formatos de partituras: a) aquela em que uma página é reservada para cada parte (*secondo*, à esquerda; *primo*, à direita), que compreende a maioria das edições existentes; b) aquela em forma de grade, ou seja, uma parte (sistema) sobre a outra, encontrada com menos frequência.

Visto que o primeiro caso é o mais frequente, Lubin comenta que “um olho errante é um traço útil para um duetista possuir”⁷⁴, pois temos que aprender, ocasionalmente, a olhar de relance a parte do colega, para acompanhar o que está acontecendo, sem perder o curso de nossa própria parte. Este é um dos motivos pelo qual Lubin e Ferguson privilegiam e

⁷⁴ “a roving eye is a useful trait for a duettist to possess” (p.187)

aconselham o formato em grade, que também preferimos. Nas primeiras etapas de nossa pesquisa, supúnhamos que essa preferência fosse generalizada e, já que tal formato ainda se apresenta na minoria das edições, pretendíamos sugerir aos compositores e editores que passassem a publicar partituras exclusivamente desta maneira, até porque é assim que os próprios compositores escrevem no momento de criação da obra. Mas o resultado de nossas entrevistas mostrou que ainda há divergências: 6 entrevistados preferem o formato em grade; 4, uma página para cada parte; 1 é indiferente.

Segundo Ferguson, o formato com páginas separadas pode ocupar menos espaço e ser um pouco mais fácil para ser lido por iniciantes, mas o outro é infinitamente preferível sob o ponto de vista musical, já que podemos acompanhar o que o parceiro está fazendo e ter noção da textura como um todo. Os entrevistados que preferem o formato de páginas separadas alegam que têm melhor ângulo de visão, além de ler menos sistemas de uma só vez. Os que preferem o formato em grade argumentam que, além do tempo de ensaio ser reduzido (não se perde tempo contando compassos), a recuperação de eventuais acidentes que podem acontecer na performance é mais rápida. Mesmo com a afirmação de Lubin de que este último é o favorito dos duetistas mais experientes, ainda é necessária uma pesquisa com mais entrevistados para constatar se há uma preferência significativa ou não.

Para uma maior fluência na execução, o ideal seria termos sempre uma terceira pessoa disponível para fazer as viradas de página. Mas, como diz Ferguson (1971), concordando com alguns dos entrevistados: “experiência amarga mostra que ele ou fica no caminho, vira duas páginas de uma vez, ou puxa a partitura para cima das teclas⁷⁵” (p. 7). Do mesmo modo, não podemos contar com um virador durante os ensaios, daí a necessidade de que se ensaie e prepare as viradas de página, tal como feito pela grande maioria dos entrevistados. É preciso olhar com atenção as partes e decidir qual músico e com qual mão, irá virar em cada momento, e anotar no ponto preciso da virada. Nem sempre este ponto é no final da página, razão por que se torna necessário o recurso de escrever, colar, ou mesmo decorar as partes que faltam. Em alguns casos, pode-se fazer uso da redistribuição de partes com este fim, ou mesmo omitir algumas notas. (Ferguson, 1971).

Mesmo com o ensaio das viradas, algumas peças têm movimento tão rápido e ininterrupto que quase obrigam a pedir a ajuda de um virador. Em um caso específico um tanto curioso, o compositor chega a ponto de escrever uma parte musical simples, a ser tocada ocasionalmente, pelo virador de páginas, “para que ele possa contribuir melhor para a

⁷⁵ “Bitter experience shows that he either gets in the way, turns two pages at once, or pulls the copy on to the keys”.

performance”⁷⁶. Trata-se da peça *Celestial Mechanics* (1979) de George Crumb (1929-) (Exemplo 13, p.58):

The musical score is for George Crumb's *Celestial Mechanics*, II. Beta Cygni. It is a complex, dense composition for piano, featuring many accidentals and dynamic markings. The score is divided into two main sections, I and II, with a 'Piano 6 hands' section at the bottom. Section I includes markings like 'mfault', 'molto', and '42 (♩ = ♩)'. Section II includes 'Bad I sample' and 'Stücke nader und fingerige'. The score ends with '(Page Turner = III)'.

Exemplo 13 – George Crumb, *Celestial Mechanics* – II. Beta Cygni

⁷⁶ George Crumb, em *Program Note* (p.3), prefaciando a edição Peters de sua peça.

2.2.6 – Escolha do *primo* e *secondo*

Uma das primeiras questões inevitáveis que se coloca frente aos duetistas, ao fazer a leitura de uma obra, é a escolha das partes. Citamos Josiane Kevorkian para ilustrar a importância da questão:

A escolha correta, condicionada ao repertório, é muito importante. A nossa carreira deslanchou muito a partir da Sagração da Primavera. Uma má escolha naquele momento, isto é, se eu tivesse ficado no segundo piano, talvez não tivéssemos o sucesso que fizemos com a obra, poderia ter sido uma catástrofe (...).

Nos primeiros estágios da parceria é muito interessante que os músicos se alternem nas posições, especialmente durante os primeiros contatos com a peça, para, segundo Sonia Vieira, melhor compreensão da obra (todavia, mais da metade dos entrevistados não têm esse hábito). Ferguson (1971), no entanto, diz que seria importante que eventualmente cada um se concentrasse em alguma das partes, já que as qualidades individuais poderiam se mostrar mais eficientes ou para o *primo* ou para a *secondo*. Concordamos com a idéia até o momento em que realmente for observada uma preferência, ou melhor, eficiência, por parte de algum dos músicos. Se ela não for constatada, a melhor sugestão ainda é a de Ronal Silveira: “experimentar”. Cada participante do *duo* deve olhar as partes cuidadosamente, e “precisa ser honesto com o que ele acha que sabe” (Marcelo de Alvarenga), ou seja, devemos escolher as partes, em cada peça, que apresentem as características técnicas e musicais que mais correspondam às nossas habilidades. Para o duo Bretas-Kevorkian e para Sara Cohen, por exemplo, o tamanho das mãos é um dos critérios de escolha (Sara comentou que, inclusive, já revezaram partes em movimentos de uma mesma peça). Porém, se o intuito for puramente pedagógico, seria interessante escolher as partes contrárias às nossas facilidades naturais:

Acho que a adequação é uma regra ótima, que funciona em termos de música, mas para crescimento pessoal, de vez em quando, temos que inverter isso. Eu me lembro de uma sonata de Mozart em que o Marcelo não gostava das escalas, mas ele se obrigou a fazer para aprender e ter mais coragem de fazer isso, assim como eu comecei a fazer alguns baixos e ele me dava as dicas de como ele fazia. (Zaida Valentim)

Uma das questões que surgiu nas entrevistas foi a de que o *primo* poderia ficar em maior evidência para o público leigo. Apesar de ser um assunto secundário – qualquer duetista experiente sabe que não existe qualquer diferença de importância entre as partes –, essa parece ser uma questão que influencia a decisão de alguns duos. Ambos os pianistas não querem passar para o público a falsa impressão de que um seja mais competente que o outro, como exposto pelo duo Bretas-Kevorkian. Luciano Magalhães partilha da opinião de que a

parte do *secondo* até pode ser mais difícil. É, pois, desejo de todos os duos que o público não tenha tal percepção e que isso não seja razão de preocupação.

Se excluirmos os casos particulares, existe algo genérico sobre a escolha do *primo* e do *secondo*? Para tentar responder a esta pergunta, vamos nos remeter ao que foi dito por Sara Cohen, que comparou as funções gerais de cada parte com as executadas pelas respectivas mãos direita e esquerda da prática solo, especialmente porque grande parte do repertório para o gênero é do século XIX, no qual prevalecem as texturas homofônicas. Minha preferência geral pelo *primo*, por exemplo, se deve muito à característica mais brilhante de meu toque, normalmente exigido pelas partes melódicas. No relato dos entrevistados (dos quais 6 mostraram preferência por uma das partes) e em relação às particularidades sonoras dos registros do piano, confirmamos que geralmente irá preferir o *primo* aquele que tem esse tipo de toque – brilhante, claro, e/ou veloz – aliado freqüentemente ao temperamento mais extrovertido, contudo com menos controle *temporal*.

Estela Caldi, quando comenta sobre a preferência de dois de seus alunos, também sugere o temperamento como motivo. Sara Cohen confirma: “(...) há duos, por exemplo, as Irmãs Labeck, onde se observa uma questão de temperamento que fica muito clara no palco; acho compreensível que uma fique mais numa posição do que a outra: a mais contida normalmente fica no *secondo*”.

Quanto aos que tem maior eficácia no *secondo*, muitos relataram a sensação de controle ou de impulso da interpretação (Marcelo de Alvarenga, Luiz Senise), o que leva a crer que a harmonia costuma ser o motor da emoção (Ronal Xavier). O *secondo* teria então, como qualidades, o domínio sobre as questões temporais (como ritmo, andamento, agógica) e uso do pedal, senso harmônico desenvolvido e, possivelmente, um temperamento mais controlado e/ou discreto.

(...) adoro fazer o *secondo*, pois ele é o responsável pela pedalização, pela construção harmônica, pela criação de ambientes sonoros. Ele enfatiza, intensifica, modifica e prepara atmosferas nas quais o *primo* pode se desenvolver plena e livremente. É o baixo que normalmente mantém a pulsação, isso não quer dizer que o *primo* não tenha que mantê-la também. (...) Controla também o andamento, a agógica principalmente; e muitas vezes a emoção, as cores, porque é onde está o recheio, onde está o cenário musical. (Luiz Senise)

Mesmo com essas características gerais, frisamos que, como explicitamos, a escolha deve ser condicionada à peça.

2.2.7 – Pedalização

A dificuldade no uso do pedal é um dos diferenciais do piano a quatro mãos. É a única formação em que uma pessoa pedaliza para duas partes simultaneamente, no mesmo instrumento, agravado pelo fato do pianista estar sentado numa posição incomoda, diferente daquela que ocupa quando está tocando sozinho. Patrícia Bretas e Luiz Senise descrevem bem o problema e os possíveis ganhos que o pianista pode obter durante sua superação:

No emprego do pedal ele pode evoluir muito. (...) Sua atenção tem que ser redobrada, pois você não sabe exatamente a agógica e a dinâmica que [seu colega] vai empregar, e o bom uso do pedal depende também destes fatores. (...) A pedalização torna-se incomoda para quem está no *secondo*, pois o eixo de equilíbrio muda quando você estica o pé direito para o lado. Outros feixes musculares atuam no movimento e na realização técnica quando se modifica a posição do banco do piano e dificulta assim seu domínio. (Luiz Senise)

Porque são quatro mãos, qualquer pedal a mais é um desastre, e se o pedal for a menos pode cortar coisas que o outro está fazendo. Então, para tocar o segundo piano, tem que ser um exímio pedalista. Tem muito pianista solista bom que pode pecar um pouco pelo pedal, por excesso ou por falta. (Patrícia Bretas)

Casos extremamente complicados para pedalização ocorrem quando se misturam diferentes tipos de articulação ou quando uma das partes tem que, com frequência, soltar notas prematuramente para evitar choques, tal como no *Grand Duo op.140* de Schubert, onde linhas melódicas em *legato* muitas vezes são acompanhadas por *non-legato* ou *pizzicato* (Exemplo 14). É em casos como este que os pianistas perceberão que não só precisam recorrer ao pedal digital (prolongamento das notas com os dedos), muito mais frequentemente do que o fariam na execução solo, como também necessitam desenvolver a qualidade de seus *legatos*, a fim de que o *secondo* tenha mais liberdade na pedalização. Para tanto, é importante que o estudo individual seja feito frequentemente sem pedal, especialmente no *primo*, como alertado com Josiane Kevorkian.



Exemplo 14 – Schubert – Grand Duo op.140 – Allegro moderato, compassos 57-64

Ferguson (1971) nos lembra que o uso do pedal é diretamente condicionado pela harmonia, parâmetro normalmente regido pelos registros mais graves do teclado. Logo, é natural que caiba ao *secondo* operar o pedal, hábito mantido por praticamente todos os duos.

Mesmo assim, em passagens ocasionais, é possível que o uso pelo *primo* alcance melhores resultados. O mesmo autor (1971) pondera que qualquer troca momentânea de quem aciona o pedal pode gerar confusão. Lubin (1970), em contrapartida, diz que não vê razão para não deixar o *primo* experimentar o pedal em alguns momentos, com o que concordamos. Em mais da metade dos entrevistados, o *primo* também já experimentou seu uso ocasional e teve bons resultados. Exemplos ilustrativos são os trechos onde há passagens solo do *primo*, tal como fizemos, momentaneamente, neste trecho de *Rustique*, da *Sonata* de Poulenc:

The image shows a musical score for Poulenc's Sonata Rustique, measures 25-32. The score is for piano and features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata, marked 'céder un peu' and 'p très doux'. The middle staff has a bass line with a slur and a fermata, marked 'f' and '> p'. The bottom staff has a bass line with a slur and a fermata, marked 'etc.'. A note in the middle staff indicates '(pedal usado pelo primo)'.

Exemplo 15 – Poulenc – Sonata – Rustique, compassos 25-32

Em alguns raros casos, o *primo* é obrigado a pedalizar junto com o *secondo*: *Celestial Mechanics*, de Crumb, bem lembrado por Ingrid Barancoski, novamente serve como exemplo de obra que foge do convencional, expandindo o universo do piano a quatro mãos. Nela, o autor indica o uso dos três pedais (Ped. I – direito; Ped. II – central; Ped. III – esquerdo), e os distribui entre as partes (Ped. I para o *primo*; Ped. II e III para o *secondo*).

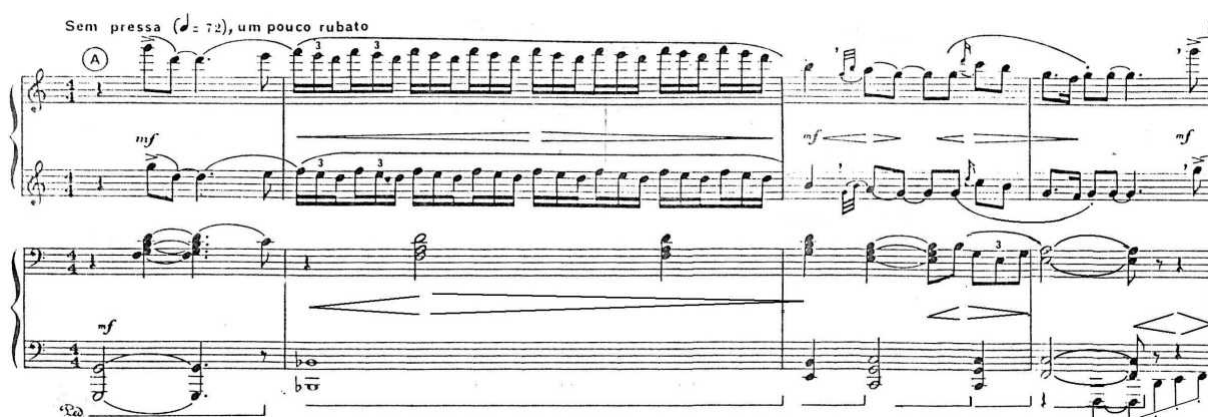
“mais bem sucedido duo jovem de piano da atualidade⁷⁷”.

Mas nem sempre é assim, “muitas vezes os biorrítmos não estão em sintonia, por variadas razões” (Sonia Vieira). Casos complicados relacionados ao sincronismo são as peças em que a agógica é muito livre, especialmente aquelas em andamento lento, e os ataques súbitos depois de longas pausas (como visto frequentemente nos finais de peças). Weekley & Arganbright (1990) comentam a respeito, quando discorrem sobre a *Fantasia em Sol menor D.9* (1811) de Schubert: “Nesta introdução *Largo*, tal como em qualquer passagem lenta, o conjunto perfeito é tão essencial quanto difícil de conseguir⁷⁸”. A primeira parte da *Dança Húngara n.17* de Brahms, por exemplo, requer atenção redobrada do *secondo*, para acompanhar as nuances agógicas do *primo*, sugeridas pelo caráter da peça.



Exemplo 17 – Brahms – Dança Húngara n.17, compassos 1-8

Ainda nesse sentido, o *Abôio*, da *Brasileira n.8* de Osvaldo Lacerda, também é um bom exemplo. A indicação “Sem pressa (♩ = 72), um pouco *rubato*” é acompanhada de frequentes mudanças no tempo, tais como “poco precip.”, “calmando poco a poco”, “rall.”, entre outras. (As medidas apresentadas ao final deste tópico podem ser úteis para solucionar a questão.)



Exemplo 18 – Osvaldo Lacerda – Brasileira n.8 – Abôio – compassos 1-4

⁷⁷ Apud Carlos Dantas (2003). Fonte: <http://www.genova-dimitrov.de/>, data de acesso 27 de novembro de 2006.

⁷⁸ In this *Largo* introduction, as well in any slow passage, perfect ensemble is both essential and difficult to achieve. (p. 6)

Nem sempre o problema é tocar junto, dentro de uma métrica estabelecida. Há casos, por exemplo, em que a dificuldade é saber o momento preciso de ataque quando se sobrepõem ritmos diferentes (como veremos no *Bem-te-vi*), e outros, em que o problema é exatamente o oposto: o “não-sincronismo” – tal como ocorre num trecho das *Estruturas Gêmeas* de Tacuchian. O compositor escreve notas com valores não determinados, indicando apenas a duração (em segundos) dos “compassos”. Os músicos normalmente sentem dificuldade em fugir da métrica convencional e de tocar a sequência das notas, entre o *primo* e o *secondo*, aproximadamente dentro da distribuição do tempo proposta.



Exemplo 19 – Tacuchian – Estruturas Gêmeas, compassos 36-41

A proximidade física pode ter suas vantagens quando se deseja solucionar problemas de sincronismo. Ela nos permite “[usarmos] os sentidos quando a intuição não basta” (Senise), ou seja, podemos escutar, ver e sentir mais de perto a respiração do nosso colega. O contato visual pode ser usado para verificar a velocidade de ataque e o gesto (movimento pianístico) escolhido pelo colega. Weekley & Arganbright (1990) também alertam para esse recurso: “[na *Fantasia em sol menor D.9*] os autores fazem uso de um acordo onde o *primo* é o líder, dando deixas visuais com o pulso, muito parecido com a técnica para a batuta do regente”⁷⁹.

Vemos que, primeiramente, temos que decidir *quem irá atrás de quem* em trechos onde há desencontros (Caldi, Valentim). Normalmente uma simples troca de função entre quem “acompanha” e quem será acompanhado resolve o problema, como aconteceu quando estudamos a *Dança Húngara n.8* de Brahms. Seu final é um exemplo da problemática dos ataques súbitos depois de pausas, neste caso agravado por ser precedido de mudança no tempo (“poco sostenuto”), o que, conseqüentemente, resultou em contagem mental dessincronizada. No decorrer da obra, o *secondo* estava “acompanhando” o *primo*, e tivemos dificuldade em sincronizar a semicolcheia que precede os acordes finais. Trocamos as funções neste trecho: o

⁷⁹ The writers advocate an arrangement whereby the *primo* is the leader, giving visual cues with the wrist, much like the technique for a conductor’s baton” (p.6)

primo passou a seguir o *secondo*, fazendo uso, inclusive, do contato visual, e o problema foi rapidamente resolvido:



Exemplo 20 – Brahms – Dança Húngara n.8, compassos 164-171

A propósito dos “sentidos”, um recurso pouco utilizado, mas que tem bons resultados, é o contato físico de alguma área do braço ou mão fazendo *pressão* sobre o braço ou mão do colega, de modo que o outro sinta o exato momento de ataque (Senise, Xavier). Resolvemos desta maneira o desencontro do acorde final da *Dança Húngara n.11* (outra peça que, aliás, permite liberdade agógica), apoiando levemente o antebraço do *primo* no do *secondo*, como mostra a Figura 5:



Figura 5– Contato de antebraços para facilitar o sincronismo (Brahms - *Dança Húngara n.11*, final)

Peças em que ambas as partes começam simultaneamente podem ocasionar acidentes no momento da performance. Bons exemplos são as que começam juntas em movimento rápido e contínuo, tal como a *Toccata* de Mahle.



Exemplo 21 – Mahler – Toccata, compassos 1-4

Segundo Ferguson (1971), durante as primeiras etapas da parceria, um dos pianistas pode contar em voz baixa um compasso antes do início, no *tempo* da execução. Mas com a experiência, pensa que seria desejável buscar um método mais discreto, como repousar suas mãos sobre o teclado antes do começo da peça. Logo após, um deles pode dar uma *batida* no *tempo* correto através de uma discreta elevação do dedo indicador, ou mesmo da mão (prática não experimentada pelos entrevistados). O autor comenta que um pequeno gesto já se mostra suficiente para o outro seguir, especialmente quando se pode olhar o reflexo das mãos na madeira polida, atrás do teclado, já que uma visão frontal pode ser mais clara que uma visão de cima. Quanto aos entrevistados, a maioria declarou ter o hábito de usar a respiração, as vezes combinada com um discreto gesto, no tempo da peça, tal como fazemos. Três entrevistados usam contagem em voz baixa e contato visual.

Nos ensaios também é recomendável o estudo retirando uma das mãos de cada músico, de modo que se pratiquem todas as combinações possíveis de mãos do *primo* e do *secondo* (Patrícia Bretas, Sara Cohen, Josiane Kevorkian). Os duos que tem este hábito explicam que assim podem identificar melhor onde os problemas estão acontecendo: “É muito importante. Deixa tudo bem clarificado, assim como você faz a leitura de uma fuga a quatro vozes” (Patrícia Bretas). Finalmente, em alguns casos eventuais, ou quando se quer ganhar andamento gradualmente, o metrônomo pode ser usado (Patrícia Bretas, Josiane Kevorkian, Sonia Vieira), desde que seja dispensado tão logo os músicos se sintam mais à vontade em relação ao trecho.

2.2.9 – Posicionamento de mão e antebraço

Na prática do piano a quatro mãos são freqüentes as reclamações de colisões indesejadas:

Na Sagração ela já levou várias topadas minhas. (...). Às vezes ela tem que empurrar mesmo, caso precise de mais espaço do que eu. Quando ela faz assim [mostra gesto corporal], já sei que é para chegar mais para o lado, já entendemos essa linguagem. Dizemos: “Pode empurrar!”. (Patrícia Bretas);
O piano a quatro mãos é coreográfico. Porque, senão, você leva uma trombada! (Marcelo de Alvarenga)

Para que os conflitos derivados da divisão de espaço não se assemelhem a uma “arte marcial”, são necessárias algumas medidas quanto ao posicionamento dos membros superiores. Destacamos o depoimento de Sonia Vieira, que já havia sido prenunciado por Burney, em 1777: “embora, a princípio, a proximidade das mãos dos diferentes músicos possa parecer desajeitada e embaraçosa, um pequeno recurso engenhoso com respeito à maneira de posicioná-las e à escolha do dedilhado irá logo remover essa dificuldade” (Apud McGraw, 1981, p. xi).⁸⁰

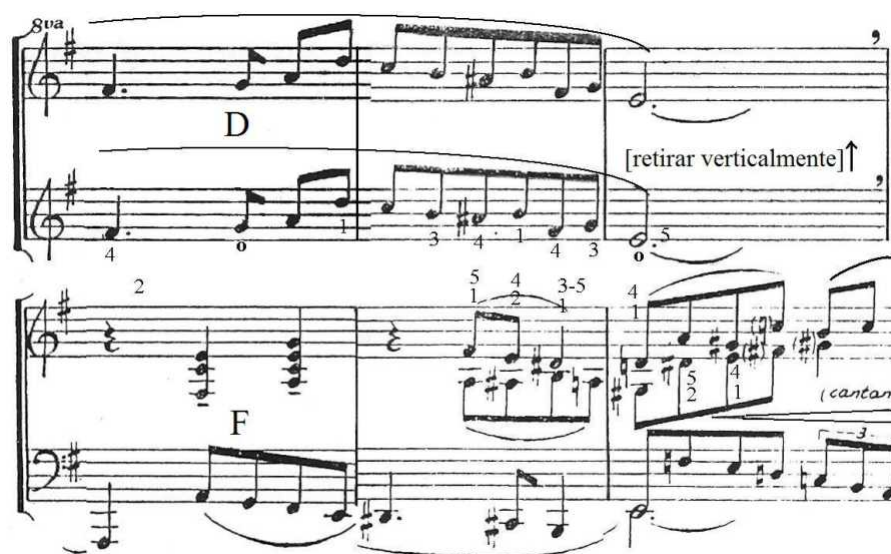
(...) saber como ocupar seu instrumento, (...) a noção espacial, é muito importante também, para que a própria pessoa lucre como solista. (...) A posição do pianista camerista vai se tornar muito mais flexível, [se comparada a de quem é] somente solista. As dificuldades geralmente são: (...) decidir o posicionamento nas teclas, se uma pessoa tem que tocar mais para dentro do teclado e a outra para fora, se tem que colocar a mão sobre ou sob a do colega (...) tem que ser exaustivamente trabalhado, para decidir o que é mais confortável. (Sonia Vieira)

Constata-se que o conforto dos músicos se deve muito à posição e dedilhado da mão esquerda do *primo* e direita do *secondo* (chamaremos a região que compreende a mão esquerda do *primo* e a direita do *secondo* de zona de colisão). Quando a distância entre as partes na zona de colisão é razoável, o posicionamento das mãos e o dedilhado podem ser escolhidos da mesma maneira que em uma execução solo. Mas quando as mãos começam a se aproximar, alguns cuidados precisam ser tomados. O primeiro deles será a prática de posicionar, na zona de colisão, uma das mãos entre as teclas pretas, e a outra, na extremidade das teclas brancas. Isso permite que um dos pianistas passe por baixo do outro e evite choques indesejados (como fizemos na Seresta opus um, de Escobar. Figura 6). Nos trechos onde necessário, algum tipo de notação na partitura deve ser feita, como um ‘D’ ou ‘F’ maiúsculo (significando por dentro e por fora, respectivamente. Veja Exemplo 22).

⁸⁰ (...) though, at first, the near approach of the hands of the different performers may seem awkward and embarrassing, a little contrivance with respect to the manner of placing, and the choice of fingers, will soon remove that difficulty.



Figura 6 – Posicionamento – *primo por dentro*. *Seresta opus um*, compasso 18



Exemplo 22 – Escobar – *Seresta opus um*, compassos 16-18

Quando a proximidade é extrema na zona de colisão, é igualmente necessário que os antebraços fiquem um sobre o outro e que o corpo de quem está por baixo recue ligeiramente, o que também precisa ser anotado na partitura (como *por cima* ou *por baixo*). Esta posição (Figura 7) oferece maior amplitude de movimento e permite que se diminua a tensão dos músculos. O posicionamento dos braços lado a lado deve, em geral, ser evitado, (como mostra a Figura 8), por deixar os cotovelos muito junto ao tronco, aumentando a tensão muscular e restringindo os movimentos.



Figura 7 – Zona de colisão - Posição adequada - encaixe de antebraços.



Figura 8 – Zona de colisão - posição evitada - antebraços lado a lado

Se uma das mãos não estiver tocando em determinado momento, ela deve ser retirada verticalmente do piano, e não horizontalmente, diz Ferguson (1971) (veja Exemplo 22). Ele também afirma que, em geral, é a parte do *primo* que fica ou por dentro, ou por cima. Mas nas entrevistas não foi constatada alguma generalização. Dentre as exceções, apenas Marcelo de Alvarenga disse que o *primo*, em geral, fica por cima, e quando perguntada em relação ao banco, Sara Cohen disse que costumava colocar a altura do *primo* mais alta. Acreditamos que o que realmente vai condicionar a decisão de quem toca por dentro (ou por

cima), e vice-versa, é a topografia do teclado e o contexto, isto é, o que vem antes e depois. Partes em que são usadas mais notas pretas devem ficar por cima, bem como aquelas que apresentam saltos, deslocamentos ou maior movimentação melódica (critério usado por nós nos exemplos seguintes).

Às vezes a repartição de espaço inclui a divisão de notas: “difícil mesmo é o ceder espaço para o outro. (...) Espaço até daquele de certas notas: ‘deixa de tocar a tua nota porque ela é mais importante para mim’” (Josiane Kevorkian). Nesse sentido, uma prática muito usada pelos entrevistados é a notação na partitura sobre as notas que não devem ser atacadas (são colocadas entre parênteses, como no Exemplo 23); e sobre aquelas que devem ser soltas momentânea ou prematuramente, para que possa ser novamente atacada (colocamos a letra ‘o’ sobre essas notas). Fizemos muito uso desse último recurso no *Andante e Variações em Sol Maior* de Mozart, coincidentemente da mesma forma como Ferguson indica em sua edição, e na *Dança Eslava op.76 nº8* (Exemplo 28 p.73), onde anotamos a soltura da nota Lá2, compasso 110, no *primo*.



Exemplo 23 – Escobar – *Seresta opus um*, compasso 23-26

Aproveitamos este tópico para tecer algumas palavras sobre um dos recursos preferidos entre compositores do gênero: o cruzamento de mãos. Isto geralmente é feito não só para facilitar a coordenação motora entre os músicos, mas também porque influi no equilíbrio sonoro. O cuidado, na escrita, quanto à distribuição de notas pode fazer grande diferença. Eis alguns exemplos de como este recurso é usado:

a) Partes em uníssono, a uma distância de duas ou mais oitavas, como na *Sonata* de Poulenc e na *Dança Húngara nº 9* de Brahms (anotamos os posicionamentos “por cima” e “por baixo”):

Exemplo 24 – Poulenc – *Sonata*, compassos 3-5

Exemplo 25 – Brahms – *Dança Húngara nº9*, compassos 9-12

b) Movimento melódico muito diferente entre as partes, o cruzamento, pois, facilitando a execução técnica, como na *Dança Húngara nº 18*:

Exemplo 26 – Brahms - *Dança Húngara nº18*, compassos 9-12

c) Desenho melódico cruzando uma das partes, como na parte do *secondo* da *Toccata* de Mahle, ou situado na zona de colisão, como na *Dança Eslava op.72 n.8* de Dvóřak. A execução sem o cruzamento dificultaria a continuidade do fraseado:

Exemplo 27 – Mahle – *Toccata*, compassos 7-10

Exemplo 28 – Dvorák – *Dança Eslava op. 72 n° 8*, compassos 105-111

d) Uma mão passando sobre duas, ou até três mãos. Em *Variations on a Russian air*, de John Field (1782-1837), o cruzamento da mão esquerda do *secondo* sobre a mão esquerda do *primo*, previne a fragmentação da linha melódica do *primo* e do desenho do acompanhamento da mão direita do *secondo*.

Exemplo 29 – Field – *Variations on a Russian air*

A *Épigraphen* n° 6 de Debussy é um exemplo de como o cuidado na distribuição das partes pode resultar em ótimos efeitos sonoros. Na peça, a mão esquerda do *secondo* cruza sua mão direita e toda a parte do *primo*. Se não houvesse o cruzamento seria

praticamente inviável a execução desta passagem, tanto pela dificuldade de coordenação quanto pelo controle timbrístico:

Exemplo 30 – Debussy, *Épigraphe n° 6*, compassos 41-42

Como exemplo de grandes cruzamentos dentro do repertório brasileiro, na peça *Iks*, de Roberto Victorio, a mão esquerda do *primo* cruza as duas mãos do *secondo*, valorizando a ampla exploração de registros, habitual do compositor:

Exemplo 31 – Roberto Victorio – *Iks*

e) Gestos simbólicos – são casos pouco comuns, embora extremamente curiosos. Como foi mencionado no Capítulo I, Lubin (1970) comenta a existência de cruzamentos originados sem propósitos puramente musicais. O *Rondó op.138*, de Schubert, tem o subtítulo *Notre Amitié est invariable* (nossa amizade é invariável). Apesar das

discussões sobre a autoria do subtítulo⁸¹, a obra deixa transparecer um clima bem humorado, atribuído ao fato dela ter sido, ao que parece, oferecida a Josef von Gahy, amigo estimado do compositor e um de seus companheiros de duo preferidos (Brown, 1977; Weekley & Arganbright, 1990). O constante diálogo de melodias entre as partes é enfatizado por um gesto simbólico – o cruzamento das mãos nos últimos 15 compassos da *coda* – “como se nada no mundo fosse desmanchar sua amizade”⁸² (Dale, 1947). Pelas características musicais dessa passagem, o cruzamento não é um recurso indispensável, embora facilite ligeiramente a execução.

Exemplo 32 – Schubert – *Rondo op. 138 (Notre Amitié est invariable)*, compassos 232-247

2.2.10 – Dedilhado

Como já exposto, para reduzir o desconforto na prática a quatro mãos, temos que aprender a nos limitar a um espaço reduzido e, dentro do possível, não invadir o espaço do outro, o que nos leva à escolha de dedilhados que, nem sempre, são aqueles que escolheríamos numa execução solo:

Muitas vezes ocorre que a pessoa, por qualquer que seja [o motivo], por não ter sido alertado, ou [por] sempre ter sido solista, não está acostumado à partilha, então, arruma uns dedilhados que são absolutamente negativos. Então, deixa a mão assim [entrevistado mostra uma posição que indica o choque dos 4º e 5º dedos de cada mão dos parceiros]. (Sonia Vieira)

⁸¹ Brown (1977) e Weekley & Arganbright (1990) discutem se foi Schubert, ou o editor Diabelli, quem deu o subtítulo e distribuiu as partes tal como se encontram atualmente.

⁸² (...) as though nothing in the world could ruffle their amity (p.126).

(...) você é obrigado a usar dedilhados por vezes mais inconvenientes para não impedir a ação do outro. (Ronald Xavier)

Tendo isso em mente, Ferguson (1971) recomenda examinar onde há maior proximidade na zona de colisão; logo após, verificar qual a nota mais próxima do colega e, de preferência, tocá-la com o 5º dedo trabalhando, em seguida, no sentido inverso, para descobrir qual o melhor dedilhado nos levaria a esta posição. O autor acrescenta que iremos constatar o uso muito mais freqüente dos 4ºs e 5ºs dedos em duo do que na execução solo. Quando perguntadas sobre que anotações faziam nas partituras, Bretas confirmou: “‘tocar com os dedos finais’. É bom porque não sobra espaço de mão por cima do parceiro. Senão prejudica toda a execução”. A propósito da diminuição da área de colisões, também podemos utilizar, em alguns casos, o recurso de passar o 3º por cima do 4º, ou o 4º por cima do 5º, ao invés da prática comum, no piano solo, de passar o polegar. Felizmente, estas práticas parecem ser comuns entre os entrevistados: 8 dos 11 responderam que têm essa preocupação, e dos que responderam “não”, Caldi acrescentou que, de qualquer modo, já não faz muito uso do polegar mesmo em sua execução solo. Em casos em que há distância razoável entre as partes, o dedilhado pode ser escolhido normalmente, como na execução solo.

Como exemplo, no *Frevo*, de Osvaldo Lacerda (Exemplo 33), posicionamos os 5º dedos nas notas mais próximas da zona de colisão, ao contrário da possibilidade de se colocar o 3º ou 4º no Mi do *secondo*. As Figuras a seguir ilustram a execução do trecho do *Andante e Variações em Sol Maior* de Mozart (partitura no Exemplo 34). Podemos observar como opções de dedilhado aumentam consideravelmente o conforto. A Figura 9 mostra o posicionamento do 2º dedo no Dó (*primo* M.E.), que também seria, provavelmente, a resolução natural, se estivessemos sozinhos. No entanto, posicionando o 4º dedo nesta nota, como mostra a Figura 10, diminuimos a área de colisão.



Exemplo 33 – Osvaldo Lacerda – *Brasiliiana* n.8 – *Frevo*, compassos 18-19



Exemplo 34 – Mozart – *Andante e Variações em Sol Maior*, compassos 144-146



Figura 9 – Dedilhado evitado: 2º dedo (*primo* M.E.), em Mozart – *Andante e Variações em Sol Maior*, compasso 146.1



Figura 10 – 4º dedo em Mozart – *Andante e Variações em Sol Maior*, compasso 146.1

Como o tempo de ensaio é valioso, é necessário que a maior parte do dedilhado seja escolhida durante a prática individual e, para tanto, já devemos nos sentar na posição correta de duo e sempre ter em mente os efeitos que a mão do parceiro terá em nossa execução. Uma das maneiras de se averiguar o dedilhado individualmente é ter o hábito de, quando estivermos no *primo*, cruzar a mão direita sobre a esquerda e tocar a parte inferior do *primo*

com a superior do *secondo*; quando estivermos no *secondo*, cruzar a mão esquerda sobre a direita e tocar a parte superior do *secondo* com a parte inferior do *primo* (Ferguson, 1971); assim verificaremos se nosso dedilhado está provocando colisões. Boa parte do dedilhado só terá versão definitiva depois dos ensaios, mas com a prática sugerida, muito tempo será ganho. Dos entrevistados, 63% informaram não ter esse hábito, e os outros 18% só o praticam “às vezes”, o que recomenda sua aplicação com maior frequência. De qualquer forma, o dedilhado escolhido tem que dar conta tanto do conforto quanto do resultado sonoro procurado. Se o uso dos dedos finais, na zona de colisão, não permitir a boa execução, temos que avaliar as vantagens e desvantagens de sua aplicação.

2.2.11 – Equilíbrio dinâmico e timbrístico

É possivelmente a maior problemática da prática a quatro mãos, tendo sido a mais enfatizada entre os entrevistados. É uma questão comum a todas as áreas de música de câmara, mas que foi aqui acentuada, pelo fato de estarmos trabalhando com dois músicos, possuidores de sonoridades distintas, mas sobre um mesmo timbre. Como frisou Estela Caldi, é aquela enorme dificuldade de se obter a “sonoridade única”.

(...) no piano a quatro mãos a dificuldade maior consiste em tentar moldar o seu timbre ao do seu parceiro para que haja uniformidade maior no resultado sonoro final. Em certas passagens, (...) você tem que ser capaz de reproduzir exatamente a mesma sonoridade, o mesmo timbre que seu parceiro. Como o timbre é característica própria de cada um (podemos dizer que o timbre é o nosso selo, e o que nos diferencia dos demais) igualá-lo ao do parceiro é, portanto, tarefa árdua e difícil. Embora nos dois com outros instrumentos também exista a dificuldade e a constante preocupação de se dosar o volume para obter o equilíbrio sonoro (como com a clarineta ou com o violoncelo, que no registro mais grave soam mais intensos), o timbre próprio de cada instrumento facilita esta diferenciação. No piano a quatro mãos esta dificuldade parece ser maior. (Luiz Senise);

(...) as outras formações te dão, justamente o que você não tem, quando faz quatro mãos: qualidades diferentes de timbres. A quatro mãos, você está num mesmo instrumento; com outros grupos você tem coloridos diferentes. Então, isso faz com que você preste atenção aos coloridos que o piano pode oferecer, e busque essas diferenças, esses timbres diversos. (Sonia Vieira)

A importância do problema se deve muito à complexidade de sua resolução no que se refere ao controle de sonoridade, por sua vez também dependente da peça, do instrumento e do recinto onde vai se dar a apresentação das obras. Primeiramente, para um bom equilíbrio dinâmico, o completo reconhecimento e a clara distinção dos planos sonoros são necessários, principalmente no sentido de reduzir a dinâmica das partes que são menos importantes, mais do que aumentar a das partes mais importantes. Esta distinção é vital porque, como alerta

Ferguson (1971), com o qual concordam seis entrevistados, quando temos quatro mãos tocando, ao invés de duas, podemos tender a criar uma dinâmica muito forte; o *secondo*, em especial, tem que ter cuidado ao dosar sua sonoridade, já que, normalmente, o registro grave costuma soar mais que o agudo (Lubin, 1970; Luiz Senise). Várias das sugestões interpretativas de Lubin (1970) e Weekley & Arganbright (1990) também atentam para essas observações, quando o primeiro, por exemplo, fala para destacar a voz intermediária e suavizar a aguda em *Jardin de Dolly* de Fauré ou na *Sonata* de Hindemith; e quando os segundos pedem para colocar em segundo plano as coloridas figurações de acompanhamento do *Divertissement en forme d'une marche brillante et raisonnée op.61/1 D.823* (1825) de Schubert, ou as vozes intermediárias das *Marchas op.55 D.859* (1825) e *op.66 D.885* (1826), para se amenizar suas densas texturas. Lendo o prefácio de Burney (1777, apud McGraw, 1981), é curioso perceber que essas questões pareciam não ser tão óbvias quanto são hoje:

O acompanhante não comete falta mais destrutiva da boa melodia, do bom gosto e da expressão do que a vaidade, de que são freqüentemente possuídos os jovens e ignorantes músicos, de tentar se tornarem *principais* quando são apenas *subalternos*; e de serem ouvidos, quando não têm nada a dizer que mereça atenção particular. Se a parte que daria o maior prazer ao ouvinte fica sufocada e se torna inaudível devido ao acompanhamento ficar muito cheio e muito alto, é como se estivesse jogando a figura principal de uma peça no plano de fundo, ou degradando o mestre a servente. É esperado, no entanto, que os grandes esforços que pelo menos os executantes fazem em busca da perfeição, nesta metrópole, (...) logo tornem considerações como estas inúteis; e que algo análogo à *perspectiva*, *transparência*, e *contraste* na pintura, seja geralmente adotado na música, e ser considerada com tanta importância, e fazer tanto progresso entre seus estudantes, quanto eles fizeram ultimamente em outra arte⁸³. (p. xi)

Na execução solo temos o domínio da textura como um todo e, no duo, cada músico é responsável por uma parte dela. Logo, é necessário um cuidado redobrado com a escuta e o controle sonoro, para contribuímos para o delineamento da textura como um todo. Para exemplificar, examinaremos um dos tipos de textura não-contrapontística muito comum no repertório: aquela que consiste de melodia (1º plano), baixo (2º plano) e recheio (3º plano). Na execução solo, normalmente tocaríamos a mão direita mais forte, o baixo da mão esquerda um pouco menos forte, e o recheio mais fraco (com quaisquer mãos). Se mantivermos esta

⁸³ There is no fault in accompanying, so destructive of good melody, taste, and expression, as the vanity with which young and ignorant performers are too frequently possessed, of becoming *principals*, when they are only *subalterns*; and of being heard, when they have nothing to say that merits particular attention. If the part which would afford the greatest pleasure to the hearer be suffocated, and rendered inaudible, by too full, and too loud an accompaniment, it is like throwing the capital figure of a piece into the back-ground, or degrading the master into a servant. It is hoped, however, that the great strides which the executive part of music, at least, makes toward perfection, in this metropolis, (...) will soon render such remarks as these useless; and that something analogous to *perspective*, *transparency*, and *contrast* in painting, will be generally adopted in music, and be thought of nearly as much importance, and make as great a progress among its students, as they have lately done in the other art."

configuração no duo, o equilíbrio ficará abalado, pois só escutaremos as partes do extremo agudo e médio do teclado (Ferguson, 1971). Ao tocar a quatro mãos, geralmente temos que lutar contra nosso hábito de supervalorizar a mão direita. Ainda na textura mencionada, na parte do *secondo*, por exemplo, a mão direita (recheio) tem que ficar em plano mais fraco que a esquerda (baixo). E no *primo*, se a melodia está oitavada (como muito acontece), ocorre a mesma situação, já que a simples valorização do registro extremo agudo geraria uma sonoridade pouco encorpada para desenhos melódicos. Não há como atingir o lirismo e o “cantando” da *Seresta opus um*, por exemplo, se o *primo* não encorpar a sonoridade de sua mão esquerda:

Exemplo 35 – Escobar – *Seresta opus um*, compassos 39-43

Não que este tipo de planejamento sonoro, valorizando a mão esquerda do *primo* e do *secondo*, seja invariável no duo; terá que ser alterado de acordo com cada peça; “mas ele é tão comum que é seguro dizer que um duetista deveria pensar freqüentemente mais na sua mão esquerda do que na sua direita⁸⁴” (Ferguson, 1971, p.9).

Outra passagem complicada em relação ao equilíbrio dinâmico ocorre quando o elemento central é dividido entre a mão esquerda do *primo* e mão direita do *secondo*, como Ferguson mostra:t

Exemplo 36 – Elemento central dividido

⁸⁴ “But it is so common that it is safe to say a duettist should often think more of his left hand than of his right”.

Se o *secondo* ceder ao hábito de cantar mais sua voz superior, teremos uma textura em que a voz central do acorde fica em destaque. A solução seria o *secondo* deixar sua voz superior mais fraca que a inferior e deixar o *primo* com mais realce do que as duas do *secondo*. Uma boa solução geral para esta questão é fazer com que um dos músicos toque sozinho o *todo* do elemento central. Desta maneira, ambos os músicos terão uma boa noção de como ele deve soar em relação aos demais planos sonoros e poderão tentar reproduzir este ideal quando tocarem no formato original para duo. (Ferguson, 1971). É também por este motivo que, em alguns casos, a redistribuição de partes pode ser aconselhável (ver adiante). Examinemos alguns exemplos quanto à questão em estudo:

No *Scherzo e Romance* das *Seis peças op. 11* de Rachmaninov, o elemento central está dividido entre os dois músicos. Nesses dois casos também não podemos seguir o hábito da execução solo de destacar a mão direita; pelo contrário, a voz superior da mão esquerda do *primo* tem que estar levemente proeminente em relação à direita do *secondo*.



Exemplo 37 – Rachmaninov – *Seis peças op. 11 – Scherzo*, compassos 1-7



Exemplo 38 – Rachmaninov – *Seis peças op. 11 – Romance*, compassos 1-4

As *Variações sobre um tema de Schumann op. 23* de Brahms é uma peça que envolve várias questões de sonoridade. No trecho a seguir, por exemplo, verificamos que as notas do tema (Exemplo 39), estão na voz superior da M.E. do *primo* (compassos 8.2-10.1), e

posteriormente na voz superior da M. D. do *secondo* (10.2-12.1), as quais não devem ser mascaradas pelas semicolcheias. Para um bom equilíbrio é necessário, no primeiro trecho, suavizar tanto a mão direita do *secondo* quanto a voz inferior da esquerda do *primo*; no segundo trecho, o equilíbrio é mais semelhante ao que faríamos na execução solo, ou seja, suavizando a mão esquerda do *primo*, e destacando a voz superior da mão direita do *secondo*.



Exemplo 39 – Brahms – *Variações sobre um tema de Schumann op.22*, tema



Exemplo 40 – Brahms – *Variações sobre um tema de Schumann op.22*, Var. I, compassos 8-12

Ainda no sentido de se obter um equilíbrio dinâmico ótimo, Sonia Maria Vieira sugere que, em passagens longas em *ff*, ou em grandes *crescendos*, se cresça uma das mãos de cada parceiro por vez, logicamente quando a textura permitir. Desta maneira, estaremos minimizando o risco de se tocar forte demais. Em relação ao equilíbrio timbrístico, em alguns casos a uniformidade gestual pode auxiliar na questão.

2.2.12 – Redistribuição de partes

Como dito anteriormente, mudanças na disposição das notas entre *primo* e *secondo* são às vezes permitidas, ou até mesmo desejadas, se o resultado musical se tornar mais satisfatório, tal como declararam todos os entrevistados já terem feito. Quando houver a possibilidade de redistribuição, os músicos têm que avaliar suas vantagens e desvantagens.

Um dos freqüentes casos já mencionados ocorre quando o compositor escreve a mesma nota para as duas partes. “Esta evidência de uma desatenção do compositor ao detalhe sugere

que ele, talvez, também tenha lapsos em outras direções”⁸⁵ (Ferguson, 1971, p.9). Ainda neste sentido, Ingrid Barancoski⁸⁶ e Estela Caldi apontam para a dificuldade de se encontrar peças bem escritas para a formação. Weekley & Arganbright (1990) constantemente se referem a erros de edição em várias obras de Schubert do gênero, até mesmo em sua peça (provavelmente) mais popular entre os duos: *A Fantasia em Fá menor op.103 D.940*. Visto a importância da obra, cabe aqui abrir um parêntese sobre o arranjo que os autores (1990) assinalam. Nos compassos 58-61 e 84-87 somente a edição Henle é fiel ao manuscrito; todas as outras omitem a colcheia, na M.E. do *primo*, por ser compartilhada entre as partes:



Exemplo 41 – Schubert - *Fantasia em Fá menor op.103 D.940*, compassos 58-59

Como o padrão (do *primo* M.E.) deriva diretamente do tema ‘b’, que inclui a colcheia, a mesma não deve ser omitida. Para amenizar o problema da nota compartilhada, o *secondo* pode inverter as tercinas e começar com a nota inferior, ficando a passagem semelhante a outras análogas, bem como ao rascunho de Schubert (Weekley, 1990).

Fechando essa questão, enumeramos cinco motivos que justificam a redistribuição de partes, dos quais os três primeiros fazem referência a Ferguson (1971):

a) Preservar a integridade das partes. Exemplo: *A Fancy* de Tomkins, onde a disposição original (do manuscrito) mascara o diálogo de frases entre o *primo* e *secondo* (Ferguson, 1971). Parte da voz inferior do *primo* pode ser tocada pelo *secondo*, como mostra o exemplo:

⁸⁵ “This evidence of a composer’s inattention to detail suggests that he might have lapses in other directions too”.

⁸⁶ Entrevista concedida ao autor, dia 17 de novembro de 2006, no Rio de Janeiro.



Exemplo 42 – Tomkins - *A Fancy for two to play*, compassos 2-4

b) Evitar choques na zona de colisão. No compasso 87 do *Andante e Variações* de Mozart, a transferência de notas da mão direita do *secondo* para a esquerda do *primo* deixa a passagem mais confortável e evita o problema constante da soltura de notas para o reataque do outro:



Exemplo 43 – Mozart – *Andante e Variações*, compassos 86-88

Neste trecho da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, o duo Bretas-Kevorkian⁸⁷ utiliza a redistribuição para evitar a dificuldade de execução causada pela extrema proximidade na zona de colisão, e facilitar o ataque de notas repetidas (como no compasso 36). No duo em questão, a mão esquerda do *secondo* toca as que estavam originalmente notadas para a mão esquerda do *primo*.

⁸⁷ Informado em comunicação informal.



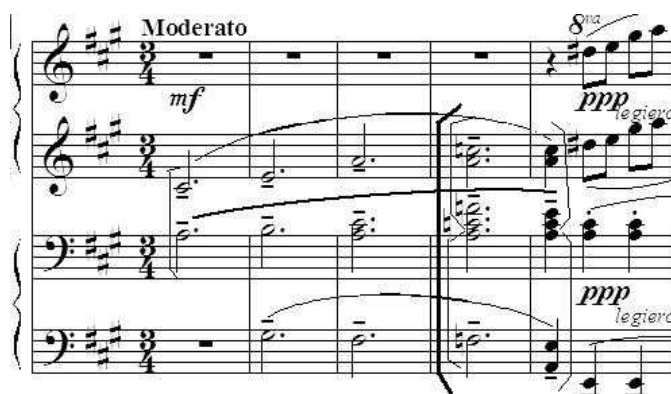
Exemplo 44 – Stravinsky – *Sagração da Primavera* – *Introduction*, compassos 35-38

c) Assegurar o equilíbrio dinâmico e timbrístico. O *Allegro em Lá menor op.144* de Schubert é um exemplo típico, sendo citado por Ferguson (1971) e Weekley & Arganbright (1990). Pelos motivos já explicitados, a divisão do elemento central é de difícil equilíbrio sonoro, o que não acontece quando apenas o *secondo* toca todas as três vozes. Além disso, a nova disposição previne eventuais desencontros na zona de colisão, bem como permite que o *secondo* responda ao desenho melódico realizado pelo *primo* (no trecho precedente).



Exemplo 45 – Schubert - *Allegro em Lá menor op.144*, compassos 138-143

d) Garantir o sincronismo. Foi o motivo explicitado por Marcelo de Alvarenga ao redistribuir a passagem que se segue, em tempo *Moderato*, da *Valsa* de Rachmaninov. Percebemos que o arranjo, onde só o *secondo* toca os acordes, também ajuda no equilíbrio dinâmico e timbrístico:



Exemplo 46 – Rachmaninov – Seis Peças op.11 – Valsa, compassos 77-81

e) Facilitar saltos. No trecho da *Sonata* de Poulenc que se segue, o grande deslocamento do *primo* é dificultando pelo andamento rápido do movimento. Se o *secondo* tocar o Lá^b2 do *primo* (M.E), permite que o Lá^b3 (na direita) seja executado com a esquerda do *primo*, posicionando-se mais próxima à região que irá tocar em seguida, liberando, por conseguinte, sua mão direita para realizar o salto com tranquilidade.



Exemplo 47 – Poulenc – Sonata – III. Final, compassos 26-27

Para concluir este capítulo, relacionamos o que foi mencionado pelos entrevistados. Eles apontaram, muitas vezes espontaneamente, para diversos problemas comuns da prática em duo, especialmente para aqueles de ordem pessoal. Mas quando perguntados especificamente sobre este tópico (pergunta nº 13 do roteiro) as respostas acabaram por se referir, preferencialmente, a: equilíbrio dinâmico e timbrístico (Barancoski; Bretas; Cohen; Kevorkian; Magalhães; Senise); desconforto, divisão do mesmo instrumento e noção espacial (Barancoski; Kevorkian; Senise; Valentim; Xavier); posicionamento de mãos e braços (Bretas; Kevorkian; Senise; Valentim; Vieira); divergências de concepção musical (Bretas;

Vieira; Cohen; Caldi); questões temporais – sincronismo, coordenação, equilíbrio rítmico e agógico (Cohen, Kevorkian; Magalhães; Xavier); bancos (Cohen; Senise; Vieira); disponibilidade e planejamento de ensaios (Alvarenga; Caldi; Valentim); pedalização (Magalhães; Senise); uniformidade gestual (Valentim); respiração, articulação e fraseologia (Cohen); escolha do repertório e das partes (Xavier); busca de peças bem escritas (Barancoski); condições e disponibilidade de salas, instrumentos e partituras (Cohen).

É interessante também expor o que Lubin (1970) diz sobre o estilo do piano a quatro mãos. Ele nos lembra que, dada as origens camerísticas da formação, “frequentemente pode ser um erro tentar trazer o estilo de música para concerto para o piano a quatro mãos”⁸⁸. De fato, muitos duetos ainda guardam características intimistas, da música tocada por puro prazer, em recintos particulares, tal como era em seus dias de glória no séc. XIX. Apesar disso, como observado em praticamente todas as áreas da música de câmara, o piano a quatro mãos tem obtido sucesso crescente como música de concerto, especialmente a partir da década de 70 (Weekley & Arganbright, 1990) e, como visto no capítulo anterior, algumas peças virtuosísticas se encaixam perfeitamente neste perfil. Lubin também admite que apesar das “dificuldades e perigos”⁸⁹ da performance pública das obras a quatro mãos, vários duos têm se apresentado com muito sucesso. Como referências de estilo, ele considera a gravação do *Grand Duo* de Schubert feita por Demus & Badura-Skoda como modelo de técnica e arte da prática da formação (mesmo não concordando com alguns andamentos), e aponta as qualidades de “liberdade” e “espontaneidade” de Milton & Salkind como a essência do estilo do piano a quatro mãos.

⁸⁸ (...) often can be a mistake to try to carry over the style of concert stage to the piano duet médium. (p.187)

⁸⁹ difficulties and hazards (p.187)

CAPÍTULO III

QUESTÕES DE PERFORMANCE EM DUAS PEÇAS BRASILEIRAS:

ALMEIDA PRADO E RONALDO MIRANDA

Vimos que a prática de se escrever para piano a quatro mãos no Brasil vem crescendo muito nos últimos anos e, felizmente, pudemos observar que existe a real preocupação dos duos brasileiros em divulgar a nossa música. O material deste capítulo visa dar continuidade à valorização da performance de nossa música, bem como complementar as questões discutidas no capítulo anterior.

Como exposto na Introdução e no Capítulo II, muitas das questões da prática do piano a quatro mãos estão condicionadas às peças, o que nos levou a escolher duas obras brasileiras integrantes do nosso repertório que tenham sido registradas em gravação por outros duos, para compararmos e discutirmos seus problemas interpretativos. Da mesma maneira, pudemos conhecer um pouco mais duas diferentes formas de escrita para esta formação no nosso país. Com base nestes critérios, selecionamos duas obras de compositores brasileiros vivos, ambos gozando do mais alto prestígio em nosso meio musical: *VI Episódios de Animais* de Almeida Prado, e *Tango* de Ronaldo Miranda. Com o estudo específico dessas duas peças, pudemos englobar diferentes questões, pois elas são diferentes e impõem problemas distintos aos intérpretes.

Entendemos que interpretação e técnica são interdependentes e inseparáveis, logo usamos o termo “questões de performance” para nos referirmos a qualquer problema relacionado à execução instrumental, dos quais priorizamos aqueles característicos da prática a quatro mãos citados na Introdução e no Capítulo II. Primeiramente, apresentamos alguns dados contextuais sobre os compositores e as obras em questão; depois procuramos constatar quais os aspectos e problemas práticos cada peça impõe e indicar as respectivas soluções encontradas por nós. Do mesmo modo, as soluções propostas visam apenas auxiliar os duos pianísticos que almejam conhecer e tocar as obras, mas não encerram o assunto e não se caracterizam, de maneira alguma, como a *única* possibilidade de interpretação. Novas propostas serão sempre tão essenciais quanto bem vindas.

3.1 – *VI Episódios de Animais* de Almeida Prado

Nascido em Santos, no dia 08 de fevereiro de 1943, José Antônio de Almeida Prado goza de uma posição de destaque no cenário musical brasileiro. Iniciou seus estudos de piano, composição e harmonia com Dinorá de Carvalho, Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda, respectivamente. Após certa experiência como professor no Conservatório de Santos e na Escola Dinorá de Carvalho, venceu, em 1969, o I Festival de Música de Guanabara, com a obra *Pequenos funerais cantantes* (para coro, solistas, e orquestra). Tal prêmio rendeu-lhe uma bolsa de estudos na Europa, onde foi aluno de Nadia Boulanger e Messiaen, tendo este último exercido influência marcante no estilo e na personalidade criativa de Almeida Prado. Em 1974 foi nomeado professor do departamento de música da Universidade de Campinas e desde então vem acumulando prêmios e sua obra tem sido divulgada com grande repercussão nacional e internacional, através de recitais, audições e conferências.

A peça intitulada *VI Episódios de Animais*, composta em 1979⁹⁰ para piano a quatro mãos, assim como *Ilhas* (1973, piano), *Rios* (1976, piano), *Pana-paná I* (1977, oboé, flauta e piano) e *Pana-paná II* (1979, clarineta, cello e piano), *Macaíra* (1977, piano a 4 mãos e cravo) e *Exoflora* (1974, piano e orquestra) pertencem à fase na qual Almeida Prado explora a temática ecológica. *VI Episódios de Animais* lhe fez valer o Prêmio Especial *Max Feffer*, em 1993, e foi gravada pelos irmãos Alexandre e Maurício Zamith por ocasião do Concurso Nacional de Música de Câmara de São Paulo.⁹¹ A obra é constituída de seis peças: *Bem-te-vi*, *Marimbondos*, *Guaiamú* (caranguejo), *Libélula*, *Boicininga* (Cascavel) e *Xauim* (Sagüi); apesar de cada uma delas ser musicalmente independente, o conjunto é importante, pois a última faz referência às demais, ridicularizando os animais de maneira genial. A música tem caráter descritivo e, tal como a alusão aos brinquedos da Prole do Bebê nº2 (1922) de Villa-Lobos, evoca os animais (incluindo a simulação de suas emissões sonoras, movimentos e *habitat*), apresentados na linguagem característica do compositor. Ainda com o título de “Episódios de Animais”, Almeida Prado escreveu *Três Episódios de Animais* (1973) para voz sem acompanhamento (*Sinimbu*, *Tamanduá* e *Anta*) e *VI Novos Episódios de Animais* (1996) para piano solo – *Centopéias*, *Bicho-Preguiça*, *Vagalumes*, *Tatu-bola*, *Sem-fim* (matintapereira, saci, sede-sêde) e *Garça-azul*.

⁹⁰ Em algumas fontes consta, erroneamente, o ano de 1977 como data de composição. Mas o catálogo pessoal do compositor confirma o ano de 1979.

⁹¹ CD: *V Concurso Nacional de Música de Câmara – São Paulo - Vencedores de 1993*. São Paulo; FASM/ CDA, 1993. Interpretes

Na época da composição da peça, Almeida Prado já fazia o uso consciente do *transtonalismo* (Prado, 1985; Assis, 1997; Costa, 1998)⁹². Esta denominação foi dada por Yulo Brandão quando observava, nas *Cartas Celestes*, o uso transfigurado do tonalismo. Segundo o compositor, “o transtonalismo é uma observância dos harmônicos resultantes das fundamentais e a incorporação de tudo o que se poderia obter das técnicas contemporâneas, como o serialismo e o minimalismo, da utilização das manchas sonoras (clusters) e toda a riqueza rítmica de Messiaen e Villa-Lobos”⁹³. Quando Gubernikoff (1999) discorre sobre a Missa de São Nicolau, diz que este sistema “combina a necessidade de uma escuta dirigida pelos baixos, que conduzem a harmonia no sentido tradicional, com vários recursos técnicos utilizados principalmente nos anos 70 e especial atenção à textura” (p. 193). Almeida Prado inova sem rejeitar sua experiência anterior, tendo como objetivo único o “soar bem”, como ele próprio afirma⁹⁴; nada mais é, portanto, do que um retrato do pensamento pós-modernista. O transtonalismo vincula-se à exploração das ressonâncias. Almeida Prado criou o *Sistema Organizado de Ressonâncias*, explicado em sua tese de doutorado (1985), apesar de, intuitivamente, já tê-lo empregado em *Ilhas* (1973).

Em todos os animais da obra em estudo, Almeida Prado constrói o que chama de “jogos rítmicos”. O autor nos informou (em comunicação informal) que usou diversos processos rítmicos constantes em sua *Cartilha Rítmica* para piano (década de 90), que foram explicados por Cohen & Gandelman (2006) em seu estudo sobre ela. Dentre os processos rítmicos presentes nos *VI Episódios de Animais*, além daqueles usuais à música tonal, podemos destacar: polirritmia⁹⁵, polimetria⁹⁶, mudanças de fórmula de compassos, assincronia⁹⁷ e efeitos de aceleração e desaceleração.

Apesar do fato do compositor ter escrito apenas duas peças para piano a quatro mãos (*VI Episódios de Animais* e *IV peças para piano a quatro mãos* (1967), a segunda de menor envergadura), ele demonstra ter um grande conhecimento do *métier*. Como bem assinalado por Estela Caldi e Ingrid Barancoski, os *VI Episódios de Animais* são uma das peças

⁹² O uso consciente do *transtonalismo* se dá, a priori, durante a composição das *Cartas Celestes I* (1974). Isto pode ser confirmado na tese de doutorado de Almeida Prado *Cartas Celestes – Uma Uranografia Sonora geradora de novos Processos composicionais*, quando o autor apresenta os mecanismos pelos quais o *transtonalismo* funciona. Algumas declarações do compositor geram polêmica, pois levam a crer que foi nas *Cartas Celestes I* o primeiro emprego deste sistema. Mas lendo a dissertação de Assis (1997) fica claro que o processo já fora utilizado, como por exemplo, em *Ilhas* (1973).

⁹³ Apud. MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

⁹⁴ Apud. GUBERNIKOFF, Carol. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. *Revista Música* v. 9 e 10. São Paulo. 1998-1999, p. 189.

⁹⁵ Superposição de dois ou mais ritmos “não facilmente percebidos como derivados um do outro”, como 2 articulações contra 3, 5 contra 4, etc. (Cohen & Gandelman, 2006, p. 27).

⁹⁶ “Simultaneidade de duas ou mais métricas”. (ibid. p. 27)

⁹⁷ “Defasagem entre planos em qualquer dos níveis da hierarquia métrica” (opus cit. p. 28).

brasileiras mais bem escritas para a formação. O compositor comprova saber o que é idiomático para o piano a quatro mãos, ou seja, divide as partes com equivalência de importância, as dispõe de modo a minimizar a colisão, proporcionando maior conforto e evitando a necessidade de redistribuição de partes, bem como domina a utilização dos registros do instrumento, promovendo um melhor equilíbrio sonoro. Por este mesmo motivo, verificamos que alguns dos problemas gerais da prática do piano a quatro mãos (explicados no Capítulo II) não estão presentes nos *VI Episódios de Animais*. A maioria das questões apresentadas na obra se referem ao colorido sonoro e timbrístico, o que faz com que prevaleçam, logicamente, os planos sonoros, dinâmica, tipos de toque e pedalização (que nesta peça ficou sempre ao encargo do *secondo*).

Precedendo o material textual de cada peça, incluímos uma figura colorida ilustrativa do animal (para estimular o imaginário dos intérpretes), e outra para indicar a tessitura de cada parte, com o respectivo ponto de divisão do teclado e posicionamento dos bancos (veja exemplo na Figura 11 p.93). Como o desconforto é problema secundário nesta obra, para a execução contínua de todo o ciclo, o posicionamento dos bancos lado a lado (sem as modificações propostas no Capítulo II) e o ponto de divisão habitual do teclado (nota Mi3) pode ser aplicado sem maiores problemas, visto que alguns duos preferem não mudar os bancos durante a performance; mesmo assim apontamos para pequenas mudanças possíveis em algumas peças. Quanto à escolha de *primo* e *secondo*, a regra geral (*primo* – toque mais brilhante; *secondo* – mais controle temporal) não precisou ser aplicada, já que a textura não é, em geral, aquela comum do piano a quatro mãos, de melodia acompanhada, e ambas as partes apresentam freqüentemente dificuldades técnicas semelhantes. A partitura ainda não foi digitalizada, mas o manuscrito (editado pelas Tonos) encontra-se no formato de grade que, além de ser de nossa preferência, nos auxiliou muito nas questões temporais, como, por exemplo, na percepção dos momentos exatos de ataque, já que os animais são apresentados através de “jogos rítmicos”.

No capítulo anterior discutimos a importância de termos clareza quanto à concepção musical no trabalho em duo. Apresentamos aqui, pois, nossa concepção, obviamente, pessoal e passível de discussão, mas que procurou ser embasada no texto musical. Para ilustrar, citamos o posicionamento de Sandra Abdo (2000) quanto à questão:

(...) Tratando-se de uma relação dialética, na base da qual estão dois pólos orgânicos, constitutivamente multifacetados, plurissêmicos e inexauríveis, o que, em suma, se pode esperar desse tipo de atividade [interpretação] é, ao mesmo tempo e inseparavelmente, a *revelação da obra* em uma de suas possibilidades e a *expressão da pessoa que interpreta*, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista. Nada é mais falso e absurdo do que esperar coisa diversa, seja desconhecendo a natureza

peçoal do ato interpretativo e pregando uma “reevocaço” fiel e impessoal, uma rélica, enfim, do significado concebido pelo compositor; seja ignorando a plurissemantidade constitutiva da obra de arte e pretendendo uma única interpretação correta; seja pregando uma execução tão peçoal e original que se sobreponha à obra, forçando-a a dizer o que ela não quer ou mais do que quer dizer, como se fosse a peçoal do executante, o centro primeiro das atenções e a obra um mero pretexto para sua expressão. (p. 23, grifo original)

Por se tratarem de peças ligadas aos sons da natureza, seria empobrecedor, e mesmo inconcebível, deixar nossa imaginação de lado, sobretudo considerando a questão da *sinestesia*. O termo deriva do grego *syn*, significando “união” ou “junção” e, *aisthánesthai*, “sensação” ou “percepção” (o termo pode ser indicativo tanto do fenômeno, quanto da figura de linguagem metafórica). Seria então uma percepção simultânea de planos sensoriais diferentes, ou seja, a sinestesia ocorre quando “a percepção de determinados estímulos é acompanhada por particulares imagens próprias de outra modalidade sensitiva”.⁹⁸ Casos muito comuns são as associações da visão com a audição, e vice-versa.

Apesar da existência da concepção de música absoluta, ou da arte pura, freqüentemente a música faz referência a uma variedade de objetos acústicos ou não-acústicos, ou estabelece uma relação quase simbiótica com outras artes (como dança, cinema). Segundo Martinez (2000):

A eficiência estética dessas artes multimidiáticas (...) está na apresentação e processamento de signos complexos que endereçam os dois principais sentidos humanos [audição e visão] e que possibilitam uma riqueza de significação e de interpretação inexistentes caso prescindissem da música.

Martinez conclui, após lembrar Peirce (que diz que a natureza de todo pensamento é um signo, cujo propósito é ser interpretado e transformado em outro signo), para quem todo pensamento é interpretação. Swanwick (2003) complementa dizendo que “a música não é uma anomalia curiosa, separada do resto da vida (...), mas uma parte integral de nosso processo cognitivo” (p. 22-23). As relações que fazemos em nosso pensamento vão ser condicionadas às nossas experiências e conhecimentos prévios.

A respeito das influências metafóricas dos títulos das peças (como acontece na peça em estudo), Barbaresco (2006) aponta que eles têm “força representativa de ‘dizer’ algo à obra, sugerir, motivar, envolver estruturas que possibilitam sua interpretação”, tanto para o ouvinte quanto para o executante. O título é um signo, que já tem seu próprio sentido como estrutura lingüística, se ela é familiar ao indivíduo. Mas quando interagindo com outros contextos, tal como uma obra musical, estabelece um fluxo de significância, onde música e palavra podem

⁹⁸ PANIZZA, Livio. *A sinestesia na narrativa dannunziana* (sem data).
[Http://www.filologia.org.br/viiicnlf/resumos/asinestesiananarrativa.htm](http://www.filologia.org.br/viiicnlf/resumos/asinestesiananarrativa.htm)

ser afetadas reciprocamente, remetendo até mesmo a outros signos. Por isso, diz o autor, a sensação de tristeza e dor na *Marcha Fúnebre* de Chopin; não que ela seja triste exclusivamente pelo título, mas, somente por ele, já tem potencial de sê-lo, dado a força semântica da palavra, quando o tradutor é o próprio intérprete.

Muitos outros autores discutiram a sinestesia, mas o prolongamento do assunto foge ao âmbito deste trabalho. Nossa intenção é apenas lembrar a sua importância, já que, como coloca Swanwick (2003), quando fazemos metáforas (num processo amplo, não restringindo somente à figura de linguagem), observamos mais atentamente as semelhanças e dessemelhanças em um discurso qualquer; assim podemos reconstruir nossas idéias e, possivelmente, obter resultados de significância originais. Sobre a relação do domínio técnico-instrumental com a imaginação dos gestos expressivos complementa: “A transformação [que imaginamos] de notas em melodias [gestos musicais] vai depender de graus de decisões de performance, envolvendo escolha de velocidade, peso sonoro, acentuação e equilíbrio, entre [outros]” (p. 30).

Alguns compositores, foram extremamente sensíveis a aspectos extra-musicais, como, por exemplo, Debussy (colocava títulos sugestivos ao final dos *Prelúdios*), Scriabin (via cores em cada tonalidade) e Messiaen (“escuto as cores, vejo a música”⁹⁹). Certamente Almeida Prado, como mostra sua produção, também provoca e incentiva nossa imaginação, que mesmo subjetiva e discutível, foi e é um dos combustíveis de nossa ação interpretativa.

3.1.1 – *Bem-te-vi*

“Jogos rítmicos entre pedais de ritmos diferentes sobrepostos. Atmosfera matinal, transparente, onde o canto do Bem-te-vi pontua toda a peça.”¹⁰⁰

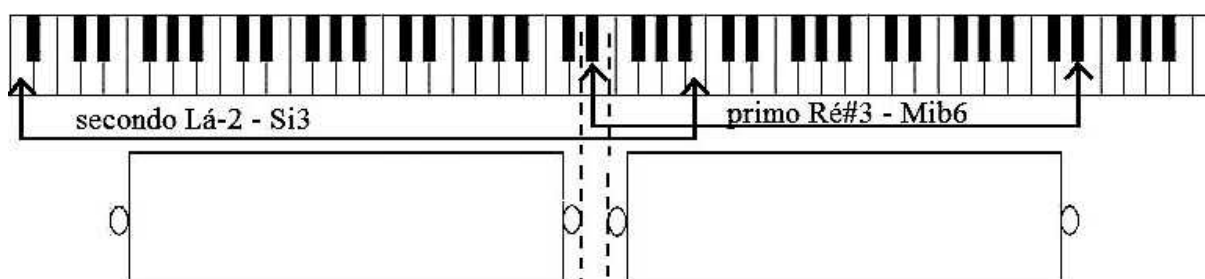


Figura 11 – *Bem-te-vi* – tessitura das partes e posicionamento dos bancos

⁹⁹ NAVARRO, Daniel Pérez. Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen. *Revista mensual de publicación en Internet Número 48º - Enero 2004*.

[Http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html](http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html)

¹⁰⁰ Almeida Prado no prefácio da partitura editada pela Tonos International Darmstadt.



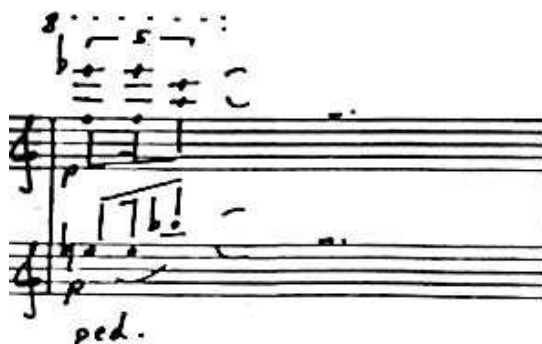
Figura 12 – Bem-te-vi (Fonte: <http://www.crocantefotolog.com/archives/2005/03/index.html>)

Peça de caráter bastante etéreo, o Bem-te-vi canta em meio aos murmúrios da floresta e de outros pássaros, de forma calma, serena, tal como a indicação do compositor na partitura (Calmo, Sereno, ♩ = 56). Lembra o frescor e a tranquilidade de uma manhã, a “atmosfera matinal” a que o compositor se refere. Contribuindo para a atmosfera difusa dos sons, não há indicação de compasso e os elementos temáticos perpassam as barras de compasso, presentes apenas para organizar a leitura, sem consequência para os acentos objetivos ou subjetivos das barras de compasso.¹⁰¹

Apesar de seu caráter calmo e aparentemente sem dificuldades “virtuosísticas”, a peça é de extrema dificuldade *camerística*, especialmente no que se refere à precisão dos momentos de ataque e ao colorido sonoro; desta forma ela se configura como uma excelente experiência para a prática camerística. Em relação a outros problemas relacionados a essa prática (citados no Capítulo II, p. 42-84), a peça não apresenta maiores dificuldades: os dois pianistas não iniciam a peça simultaneamente e a razoável distância de registro entre as partes não exige mudanças de dedilhado nem redistribuição das partes.

Para a obtenção de um bom resultado sonoro, há necessidade de uma distinção clara dos planos sonoros e, com este propósito, identificamos a presença de quatro elementos temáticos recorrentes – dois no *primo* e dois no *secondo* (designados por letras apenas para facilitar a localização; nos exemplos abaixo), – cada qual com seus intervalos, registros, ritmos e cores próprios.

¹⁰¹ Smither (1960) aponta três razões para a aplicação das barras de compasso, das quais uma diz respeito ao caso em questão.

Exemplo 48 – Almeida Prado - *Bem-te-vi*, elemento *a*.Exemplo 49 – Almeida Prado - *Bem-te-vi*, elementos *b* e *c*.Exemplo 50 – Almeida Prado - *Bem-te-vi*, elemento *d*.

Como *ostinatos*, os elementos percorrem toda a peça, apresentando variações quanto à ordem de aparecimento e ao tamanho, tal como acontece na natureza. O elemento *a* retrata o canto do bem-te-vi, merecendo, pois, certo destaque em relação aos demais, por diferenciação dinâmica ou tipo de toque. Almeida Prado já havia retratado o canto do bem-te-vi no *Momento 20* (4º Caderno, 1978), onde as alturas se repetem (diferente do que acontece nos *VI Episódios de Animais*), assim como o ritmo considerado característico, o grupamento , dentro de uma quiáltera de cinco:

Exemplo 51 – Almeida Prado - *Momento 20*, *Bem-te-vi*

Os demais elementos sugerem a atmosfera calma e matinal indicada pelo compositor, incluindo o diálogo com outros pássaros, através da utilização, por exemplo, de apojeturas (visto nos compassos 4.4, 6.4, 8.4, 9.2, 13.3, 16.4 – em crescendo cromático no *secondo*; 10.3, 13, 16.1 – *primo*), usadas para retratar o canto de outros pássaros – aprendizado absorvido de seu mestre O. Messiaen. A sensação de estaticidade harmônica é reforçada pela insistência nos pólos Ré3 (apresentando variações rítmicas, como expansão e contração de sua duração), no elemento *b*, e Dó#4, em *c*. Levando em conta o caráter da peça e a imagem sonora dos elementos expostos, optamos por uma interpretação com sonoridade mais *etérea* e menos *concreta*, ou seja, deixando as notas se fundirem para criar a atmosfera difusa dos sons da floresta. A falta de indicação de fórmula de compasso e a natureza *amétrica* dos elementos contribuem para este tipo de interpretação. Para tanto, o toque *legato* pode ser utilizado com frequência, aliado ao amplo uso do pedal, para aumentar as ressonâncias. A peça também requer fina gradação dinâmica dos intérpretes, do *mf* a *pp*, com pedal *una corda* a gosto, e tranquilidade em relação à respiração e exposição dos elementos temáticos, evitando acentos exagerados para não quebrar a atmosfera mencionada. É claro que uma interpretação que ocasionalmente de maior ou menor ênfase a algum elemento (por exemplo, colocando o elemento *b* num plano mais evidente do que *c*, ou vice-versa), tal como observado na interpretação dos irmãos Zamith, se for do gosto de ambos os intérpretes, também é válida.

Observamos, uma vez mais, como Almeida Prado mostra sua maestria na disposição dos registros, para obtenção de um bom equilíbrio sonoro. Sabemos que, na maioria dos pianos, o registro grave soa mais que o agudo. No entanto, o compositor teve o cuidado, ao usar os blocos de 9ª (*d*) no extremo grave (que ascendem por graus conjuntos durante a peça), de indicar que fossem executados em dinâmica *pp*, jamais camuflando o canto do bem-te-vi. Para tanto, escolhemos ataques “pousados”, não agressivos, para aqueles blocos, ou seja, ataques realizados com pouca velocidade e à pequena distância do teclado, para evitar que obscureçam os demais elementos ou que se rompa a atmosfera criada.

Como já referido, vários dos elementos temáticos perpassam as barras de compasso e assim deslocam os acentos, acarretando perda da sensação métrica. Além disso, cada elemento tem seu ritmo característico, tornando mais complexas as tentativas de contagem dos tempos em conjunto e a execução dos ataques nos momentos precisos. Tendo em vista a dificuldade especial da peça em relação à contagem dos tempos em conjunto, optamos, apenas em caráter de estudo, por fazer sua leitura com o uso do metrônomo, passando o *fardo* para a máquina. Outra possibilidade de resolução desse problema é, como já mencionado (Capítulo

II, tópico “sincronismo”), o treino retirando uma ou duas mãos dos intérpretes, fazendo todas as combinações possíveis entre as partes. Cada uma delas precisa estar bem estudada, especialmente quanto ao momento de ataque dos elementos. Neste sentido, é válido ressaltar que: o canto do bem-te-vi só entra quando a nota Ré3 de *c* e/ou a nota Dó#4 de *b* estiverem soando; o elemento *c* só começa após o canto do bem-te-vi, excetuando-se no início da peça e no compasso 7.

Em relação ao andamento, acreditamos que pode haver alguma liberdade de escolha, desde que se tenha em mente o canto do bem-te-vi, cujo andamento é tranquilo, razão pela qual não é aconselhável um tempo mais rápido que o indicado na partitura. Quanto à escolha das partes, observamos que a peça apresenta intervalos de 9ª no *secondo*, o que pode vir a ser o critério apontado por Bretas-Kevorkian e Sara Cohen nas entrevistas, para a escolha das partes: o tamanho das mãos.

A interpretação do duo formado pelos irmãos Alexandre e Maurício Zamith parece seguir a mesma aqui exposta: caráter etéreo, andamento semelhante ao nosso, boa distinção dos planos sonoros e alguns efeitos (nem sempre) de eco, no elemento *a*.

3.1.2 – Marimbondos

“Jogos rítmicos entre valores irracionais (quíalteras) e um espesso tecido sonoro cromático. Atmosfera imitativa desses insetos.”¹⁰²



Figura 13 – Marimbondos (Fontes: <http://olhares.aceiou.pt/marimbondos/foto67783.html>; <http://www.imagem.fot.br/imagens/marimbondo.jpg>)

¹⁰² Opus cit. p. 93

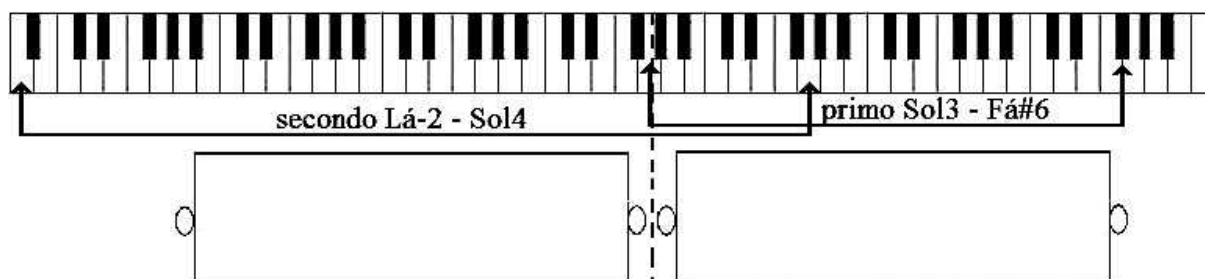


Figura 14 – *Marimbondos* – Tessitura das partes e posicionamento dos bancos

Estar perto de um enxame de marimbondos sempre gera uma atmosfera de tensão para qualquer indivíduo. Almeida Prado nos transmite essa sensação com o total cromático, figuras rápidas em desenhos repetitivos (como *ostinatos*), vários deles em progressões de graus conjuntos que, aliados ao amplo uso de polirritmia e de trinados, resultam em uma aglomeração sonora sugestiva do zunido do inseto.

Segundo o Dicionário Aurélio (1ª edição), a expressão “Solar”, indicada pelo compositor, quer dizer “claro; vibrante”, remetendo-nos a uma interpretação com brilho, que pode ser atingido através de andamento vivo, contrastes de toque e/ou dinâmica; e o complemento “envolvente” aponta para aquilo “que prende; atrai, encanta; atraente, sedutor”. Qual elemento poderia trazer tal envolvimento? Pela expressão “espesso tecido sonoro” (nas palavras que precedem as partituras), podemos constatar que seja a textura – resultado da interação dos diferentes elementos e da acumulação sonora, e não alguma melodia em particular – o fator relevante na estruturação da peça e determinante de seu interesse singular. Para privilegiar este aspecto, procuramos tocar as quiálteras de maneira fluente, sem acentos métricos aparentes ou mesmo excessiva clareza de articulação das notas, assim deixando revelar-se uma aglomeração sonora de alturas não definidas: o ruído alusivo ao zunido do inseto.

O recorte dos principais elementos recorrentes da peça foi necessário para nos ajudar a fazer uma melhor identificação dos planos sonoros. Observamos que cada elemento tem seu grupo quialtérico específico (no caso do elemento *a*, dois grupos quialtéricos), configurando os “jogos rítmicos” a que o compositor se refere. A sobreposição de grupos rítmicos distintos em graus conjuntos contribui para a geração do zunido:

The image displays a musical score for a piece titled 'Marimbondos' by Almeida Prado, specifically measures 3 through 5. The score is presented in three systems, labeled 'a', 'b', and 'c'. System 'a' and 'b' are piano introductions, each consisting of a treble and bass staff in 3/4 time. System 'a' features a 10-measure phrase, while system 'b' features a 12-measure phrase. System 'c' shows the beginning of the marimba part, with a treble and bass staff in 2/4 time. The marimba part is written in a simplified notation with stems and flags, indicating the pitch and rhythm of the notes. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4 for the piano parts and 2/4 for the marimba part.

Exemplo 52 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 3 -5

A dinâmica, nesta peça, propõe algumas questões muito pertinentes à prática camerística do piano a quatro mãos, possibilitando diferentes caminhos interpretativos. Verificamos que, por exemplo, no princípio da peça (compasso 1) as partes estão colocadas no registro médio; à medida que nos aproximamos do compasso 11, o *primo* vai caminhando para o registro agudo, enquanto o *secondo* alterna registros até atingir o grave, no final dessa passagem.

Se ambos os intérpretes mantiverem a mesma intensidade, no decorrer da passagem dos compassos 1-11, teremos uma sensação de *crescendo*, em que o *secondo* (devido à proeminência do registro grave) se sobressai; se o *primo* aumentar a intensidade, ficará mais equilibrado com o parceiro, e a sensação de *crescendo* será, obviamente, maior. Mas se os

intérpretes almejem manter a mesma dinâmica total, o *secondo* terá que suavizar a intensidade para manter o equilíbrio.

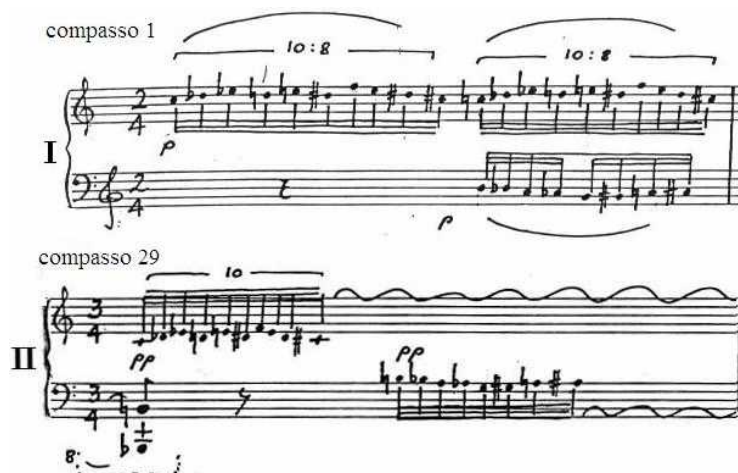
Do mesmo modo, a introdução de um novo elemento, no *primo* (Exemplo 53) durante a porção final da peça (compassos 29-38), com maior quantidade de notas, faz com que a sensação de aceleração¹⁰³ aumente, a textura se adense, e a dinâmica, conseqüentemente, se intensifique. Todas as opções são, a nosso ver, válidas. Verificamos, por exemplo, que na interpretação do duo Zamith, a dinâmica se mantém mais homogênea, se comparada à nossa, o que pode gerar certa monotonia, até desejada, por corresponder a um dos efeitos que o zunido do inseto pode despertar. Em compensação, perde-se um pouco de brilho, que é sugerido pelas indicações expressivas “Solar, envolvente”; também concebemos o zunido dos marimbondos como algo que gera tensão, que pode aumentar ou diminuir de intensidade, à medida que o percebemos de mais ou menos perto, justificando os contrastes dinâmicos.



Exemplo 53 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compasso 34, *primo*.

A constante permutação dos elementos entre as partes é uma das evidências da equivalência de importância das mesmas e da extrema qualidade camerística com a qual Almeida Prado escreve para a formação (Exemplo 54 ilustra o elemento *a* tocado pelas duas partes, em diferentes momentos). Para uma melhor organicidade sonora, é importante a escolha dos mesmos movimentos pianísticos em passagens técnicas que se assemelham. Visando a atingir a mencionada atmosfera - “Solar, envolvente”-, privilegiamos, de maneira geral, menos a articulação digital e mais os movimentos circulares de pulso, usando o mínimo de distância do teclado. Como possíveis contrastes (para dar mais brilho), podemos usar um pouco mais de articulação nos elementos do extremo agudo, como no do Exemplo 53.

¹⁰³ Ao discorrer sobre os exercícios II.33 e III.14 da *Cartilha Rítmica*, Cohen & Gandelman (2006) dizem que: “a aceleração resulta da utilização de durações cada vez menores no nível inferior da estrutura métrica, com emprego abundante de grupos quialtéricos” (p. 29).



Exemplo 54 – Almeida Prado – *Marimbondos*. Compasso 1 - elemento *a* no *primo*) e 29 (*secondo*).
tocado pelo *primo* e *secondo*, respectivamente

Como se trata de uma peça em andamento rápido com notas de valores muito curtos, a dificuldade de sincronismo (típica) proveniente da polirritmia fica amenizada, se comparada à do *Bem-te-vi*. Neste sentido, cabe observar que, nos elementos *b* e *c*, entre toda a “aglomeração” quialtérica, o compositor escreve notas com maior duração ou com marcação de acento, que ficam ao encargo apenas da mão esquerda. Essas notas, feitas no decorrer da obra, primeiramente pelo *secondo*, e depois pelo *primo*, podem receber algum destaque, com um tipo de toque diferenciado, principalmente durante os ensaios, desde que sempre de maneira discreta, sem exagero nos acentos, com exceção, logicamente, dos indicados pelo compositor, que ajudam na execução sincrônica das partes. Esses destaques específicos confirmam a afirmação de Ferguson (1981) de que, quando tocamos em duo, devemos, em geral, pensar mais em nossa mão esquerda (no elemento *a*, não verificamos tal necessidade). Em algumas passagens, a proximidade das partes *primo* e *secondo* pode gerar choques e, conseqüentemente, o já mencionado desconforto na execução (mesmo que mínimo nesta peça). Seguimos, pois, a orientação geral de Ferguson (1981)¹⁰⁴ para a prática de piano a quatro mãos, que é privilegiar o uso do 4º e 5º dedos na zona de colisão, como nos compassos 2 – 3, tal como anotado no exemplo a seguir. Coincidentemente, trata-se de um dedilhado que funcionaria bem mesmo sem o problema do choque. Dada a topografia do teclado, nesta passagem do *secondo* em que a mão direita só toca em notas brancas (enquanto o *primo* faz uso de algumas notas pretas), optamos por ficar o *secondo* com o antebraço por baixo do *primo*, tocando na extremidade exterior das teclas (notação ‘F’, significando *por fora*), enquanto o último toca na extremidade interior (notação D, significando *por dentro*):

¹⁰⁴ Ver Capítulo II, p.76-78



Exemplo 55 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 2-3

A seção central (compassos 12-28) apresenta novidades, das quais a mais marcante é a introdução dos trilos. O vôo do marimbondo, que anteriormente (1-11) não tinha muitas perturbações, começa então a sofrer modificações, estabelecendo contrastes interessantes para a peça. Devido à sensação de estaticidade provocada pelos trilos (permanência em uma mesma faixa de alturas), a passagem dos compassos 15 – 20.1, por exemplo, sugere que os insetos estejam, aos poucos, pairando no ar para uma nova agitação, nos compassos 20-28.1 (onde os elementos voltam a ter maior movimentação). Assim como analisado por Pelusch (2004), no seu estudo da *Centopéia do Seis Novos Episódios de Animais*, observamos que “os trilos não funcionam como um ornamento, mas sim como um fundo transparente”¹⁰⁵, que enriquece as ressonâncias dos demais elementos, contribuindo para o “ruído”.



Exemplo 56 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 19 – 21

¹⁰⁵ “the trills do not function as an ornament, but rather as a transparent background” (p. 20).

O pedal, de forma geral, pode ser usado generosamente, como habitual nas peças de Almeida Prado. Convém lembrar que a indicação “Sem pedal” do compasso 24 vale para toda a passagem até o compasso 28, já que o silêncio das pausas pode retratar melhor os momentos de interrupção ou diminuição do zunido (o *secondo* mantém a ressonância com os acordes), e criar maior contraste com o trecho que virá na sequência.

Exemplo 57 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 25-28

As interrupções abruptas do zunido, nos compassos 11, 24, 26, 38-39 e nos dois últimos, sugerem que o marimbondo tenha sofrido um golpe, ou se chocado contra uma parede de vidro, ou mesmo pousado em algum lugar (a imaginação, aqui, fica livre para o intérprete e para o ouvinte). O corte mais abrupto de toda a peça ocorre no compasso 38, antecedido pelo movimento ascendente (34 – 35) e a insistência nas notas Sib e Láb (35 – 38), que acumulam a tensão do zunido, razão porque consideramos o trecho como o mais forte da peça. Momentos de hesitação do zunido no compasso 40 levam ao completo repouso dos

insetos (41 – 42). Seria um golpe fulminante ou um mero descanso? A obra novamente suscita nossa imaginação.

Exemplo 58 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 38-42

3.1.3 – *Guaiaimú* (Caranguejo)

“Jogos rítmicos à maneira de caranguejo. Atmosfera seca, rude, bizarra.”¹⁰⁶



Figura 15 – Guaiaimu (Fontes: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Cardisoma_guanhumi.jpg; <http://www.jansochor.com/reportaze-fotografie-2004/Barevna-Brazilie.html>)

¹⁰⁶ Opus cit. p. 93

deve ser dada às indicações de dinâmica, já que em apenas três páginas de música, são apresentados as mais variadas gradações, de *pp* a *ff*, modificadas em praticamente cada compasso. É preciso lembrar também que o *secondo* está comumente concentrado no registro grave, mais sonoro, alternando com *primo*, no agudo. Assim sendo, é preciso cuidado para que as indicações dos respectivos *fortes* e *pianos* não sejam discrepantes entre as partes; o *secondo* controla seus fortes, enquanto o *primo* encorpa sua sonoridade.

Contudo, à primeira vista, esse diálogo contrastante pode soar um tanto desconexo; umas das dificuldades que a peça impõe é a obtenção da continuidade. É importante que haja, durante toda a sua execução, fluência e entrosamento na respiração dos intérpretes, bem como acabamento apropriado das frases, tanto gestual quanto sonoro, para que um elemento “saia” de dentro do outro, sem que haja interrupção do discurso musical, mas respeitados os eventuais contrastes súbitos. Lembramos as palavras de Ronal Xavier: “determinados gestos que você faz, que dão a entender para o parceiro, por exemplo, um arpejo, que dá a entender ao outro o momento exato de tocar a última nota daquele arpejo. Se você está muito estático, às vezes não transmite essa noção”. Vejamos, como exemplo, os primeiros elementos expostos (Exemplo 59). O *primo* deve realizar bom acabamento de seu primeiro elemento (elemento *a* – compasso 1), em *piano*, para que o *secondo* comece, na mesma dinâmica, suas semicolcheias ascendentes (elemento *b* – compasso 2), em registros contrastantes. Esta subida do *secondo* deve ser direcionada, em *crescendo*, para as colcheias seguintes do *primo*, como se ele próprio as fosse tocar.

The image shows a musical score for two staves, likely for a guitar duo. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are handwritten annotations: 'hesitando' (hesitating) above the first measure, 'acel.' (accelerando) above the second measure, 'rall.' (rallentando) above the third measure, and 'f' (forte) above the fourth measure. The notation includes various note values, including triplets (indicated by '3' over a group of notes) and sixteenth notes. There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The bottom staff has a '3+3+3' triplet marking at the beginning. The score ends with a double bar line and a final chord in the bottom staff.

Exemplo 59 – Almeida Prado – *Guaianu*, compassos 1-3

As progressões em graus conjuntos com intervalos de 5ª e 4ª justas harmônicas, como no Exemplo 59, vão se alternar, durante a peça, com acordes quartais (como em algumas

passagens, tanto ascendentes quanto descendentes, em graus conjuntos, do elemento **b**), o que retrata bem o fato do caranguejo ser incapaz de saltar – ele só pode se locomover passo a passo, para frente ou para trás (o andar para trás, aliás, é característico do animal). Muito da variedade é, portanto, atingida através dos “jogos rítmicos” entre as partes do *primo* e *secondo*, a que o compositor se refere, com a mescla de fórmulas de compasso de maneira pouco usual (por exemplo: 3/4+3/16+3/4, seguido de 5/16 e 1/4)¹⁰⁷, mostrando as repentinas oscilações da locomoção do animal¹⁰⁸, possíveis pelas características das articulações de suas patas, que lhe permitem rápido arranque. Novamente, nosso imaginário deve ser acionado para que possamos transmitir satisfatoriamente ao ouvinte, todas essas mudanças de velocidade no movimento do animal, várias delas referidas pelo compositor: “hesitando, *acel.*, *rall.*, a tempo, súbito”. Eis aqui, novamente, a dificuldade de continuidade, ou seja, as nuances agógicas devem ser sentidas por ambos os músicos, para que um comece suas frases sempre tendo em vista o que foi comunicado anteriormente pelo outro. O andamento indicado ($\text{♩} = 72$) é moderadamente rápido e, em vista de tantas alterações temporais, nos serviu apenas para sugerir o tempo do andar do animal.

Apesar de o guaiamú viver próximo a manguezais, Almeida Prado nos disse que, quando compôs a peça, tinha em mente uma região próxima ao mar, possivelmente uma areia de praia, por exemplo, o que estaria mais condizente com a “atmosfera seca” indicada. As ressonâncias estão, pois, em segundo plano, contrastando com o restante das peças do conjunto; fizemos, por isso, o uso de pouco e, em algumas passagens, nenhum pedal. O *legato* pôde ser atingido passando um dedo sobre o outro nas progressões em 4^ª, usando o movimento de rotação¹⁰⁹ dos mesmos. Verificamos que a atmosfera da peça sugere aos pianistas concebê-la dentro da Zona de Não-Ressonância, explicada pelo compositor como a proveniente do uso racional de acordes, “ou de elementos melódicos, simples, ou polifônicos, os quais resultam em pouca ou mínima ressonância, criando uma necessária zona de opacidade, neutralidade, elemento também vital de contraste com os outros” (Prado, 1985, p. 566), acrescentando que essa zona é encontrada em *Marte de Cartas Celestes I*.

O elemento do compasso 20 (previamente exposto em 11 e 13)¹¹⁰ promove a sensação de aceleração repentina do andar do caranguejo, confirmada pela indicação *acel...* do

¹⁰⁷ Notamos um pequeno erro na partitura. No compasso 4, falta uma pausa de semínima na parte do *primo*.

¹⁰⁸ “[na Cartilha Rítmica], mudanças bruscas de velocidade são operacionalizadas pela alternância de figuras longas e curtas, seja no emprego em seções inteiras (...), seja na alteração das unidades de tempo e de compasso (...), ou somente da unidade de tempo” (Cohen & Gandelman, 2006, p. 29).

¹⁰⁹ “[Aquele em que o membro] gira em torno de si mesmo, de seu eixo longitudinal, lembrando o ato de aparafusar” (Senise, 1992, p. 44)

¹¹⁰ Há um pequeno erro no compasso 11.3, voz superior: notas deveriam ser Ré#5 e Dó#5 no lugar de Ré# e Ré#.

compositor, além de parecer retratar a tensão da preparação do bote do animal, pelo uso das apojeturas em figuras repetidas e insistentes. Novamente é preciso atenção para a indicação “sem crescer”, diferente das passagens análogas, para que o crescendo aconteça somente na vigorosa passagem final da peça.

3.1.4 – *Libélula*

“Jogos rítmicos entre valores simples e compostos. Atmosfera aquática, cheia de ondulações e matizes rosa e azul-esverdeado.” ¹¹¹



Figura 17 – Libélula (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Dragon_fly_.jpg)

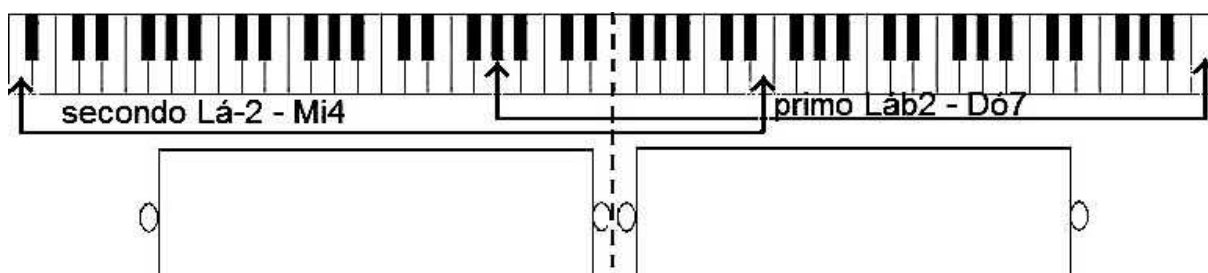


Figura 18 – *Libélula* – tessitura das partes e posicionamento dos bancos

Inseto chamado pelos franceses de *Demoiselle* (senhorita), a Libélula parece ser a peça mais “feminina” do ciclo. O compositor nos traz a imagem sonora de seus vôos, ora calmo, ora irrequieto, por sobre a água levemente ondulante. A alusão às “matizes rosa e azul-esverdeado” reforçam aquela nossa menção prévia sobre o quanto Almeida Prado é um compositor “sinestésico”, explorador do colorido sonoro e instigador do nosso imaginário – recordamos seu mestre Messiaen, que dizia que “escutava” cores e “via” a música. A propósito, a coloração do corpo da libélula varia muito ao longo de sua vida, passando por diversos matizes azul, amarelo e vermelho. A indicação “Leve” nos remete a um inseto que voa com facilidade, ligeireza, leveza, ou seja, os intérpretes devem ter fraseio e toque

¹¹¹ Opus cit. p. 93

fluentes; já “transparente”, além de lembrar a transparência das suas asas, sugere uma textura mais límpida (tal como seu habitat), bem menos densa que o vôo dos marimbondos, por exemplo; aliás, a simples presença da libélula em um rio ou lago é indicação de que a água está limpa.¹¹²

A peça apresenta dois elementos principais:



Exemplo 60 – Almeida Prado – *Libélula*, compasso 1-2, *secondo* (elemento *a*)

O primeiro, elemento *a*, se apresenta em compasso simples, dividido em figuras de semínimas, numa seqüência atonal. A indicação “Sonoro!” é reforçada pela dinâmica forte e acentos (>) sobre cada nota. Ainda não encontramos relação direta entre esse elemento e um outro, de natureza extra-musical, deixando a imaginação ao encargo do leitor. cremos que sua principal função seja a de introduzir o colorido sonoro resultante da grande ressonância e dos harmônicos que servirão de fundo para a entrada do elemento seguinte. A notação de *staccato* claramente não faz referência ao encurtamento do som (o pedal está indicado como inteiro para todo o elemento), mas ao tipo de toque mais solto e imponente, lembrando-nos o ato de bater num gongo.



Exemplo 61 – Almeida Prado – *Libélula*, compasso 3-4, *primo* (elemento *b*)

¹¹² Informações sobre o inseto foram extraídas de: SZPILMAN, Marcelo. *Fauna Brasileira Ameaçada de Extinção – Libélula*. Matéria publicada em 1997. Disponível em http://www.institutoaqualung.com.br/info_libelula18.html, data de acesso 09 mai, 2007.

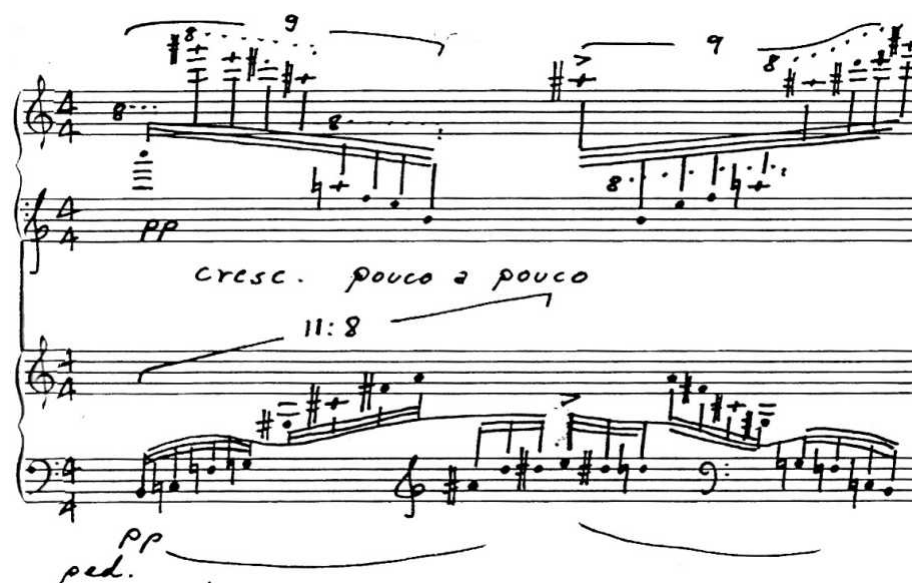
O segundo, elemento **b**, é escrito em compasso composto, articulado em células de três colcheias, no padrão: nota isolada- intervalo harmônico (variando de quartas até sextas)- nota isolada, fazendo freqüente uso de intervalos de 2ª melódicas (entre a primeira nota e a segunda (inferior), de cada célula, ou entre a primeira e a última). A seqüência formada pelas notas dos baixos de cada célula é semelhante a do elemento anterior (por exemplo, notas Mi, Fá#, Dó#), mas Almeida Prado sempre introduz variantes que impedem uma padronização. Sentimos, no elemento **b**, o leve ondular da água e, talvez, um vôo calmo e sereno, planando sobre a água. Lembramos que a libélula tem total domínio de vôo e, ao contrário da maioria dos insetos alados, é capaz de planar; suas asas oscilam com curta amplitude durante o vôo: enquanto a abelha e o mosquito vibram suas asas, respectivamente, 4 e 8 vezes por segundo, a libélula bate suas asas 50 vezes por segundo. Quando perguntado sobre as cores, o compositor (em comunicação informal) não fez referência ao “azul-esverdeado”, preferindo que sua significância ficasse a critério do intérprete. Entretanto, afirmou que o “rosa” certamente faz alusão ao elemento **b**; a transparência do registro agudo e da textura confirma a afirmação. A dinâmica *empianíssimo* e a atmosfera suave contrastam acentuadamente com o *f* dos dois compassos anteriores e posteriores, exigindo extrema delicadeza no toque.

Os dois elementos se alternam e vão se expandindo de maneira semelhante – ambos de 7, para 10 e 15 tempos: **a**, respectivamente nos compassos 1-2; 5-6 e 9-10; e **b**, respectivamente nos compassos 3-4; 7-8 e 10-11 (desconsiderando-se a pausa de semínima pontuada no 1º tempo do compasso 10) -, até a anacruse de **a**, no compasso 11, onde os dois elementos começam a se superpor e se contraem, passando de 15 para 13 tempos (compassos 12-14 e, em seguida, compassos 15-16). Os “jogos rítmicos”, dilatação, alternância, contração e superposição não chegam a causar problemas quanto ao sincronismo, e muito menos quanto ao desconforto (novamente mostrando o quanto o compositor escreve com propriedade para a formação). O elemento **a** passa a apresentar variações rítmicas, como ataques no contratempo (Exemplo 62) e figurações de semicolcheias descendentes (Exemplo 63)¹¹³. Como notado, **a** fica em ligeiro relevo dinâmico em relação a **b**, que é facilitado naturalmente pelo maior volume dos registros mais graves – mais uma das demonstrações do domínio de Almeida Prado na escrita equilibrada para a formação.

¹¹³ No compasso 15, no *secondo*, falta uma pausa inicial de mínima pontuada.

Exemplo 62 – Almeida Prado – *Libélula*, compasso 12Exemplo 63 – Almeida Prado – *Libélula*, compasso 15.

Esse jogo rítmico produz a sensação de aumento progressivo do movimento, sugerindo a intensificação da velocidade do voo do inseto, até chegar ao seu ápice, no trecho entre os compassos 17 e 26.

Exemplo 64 – Almeida Prado – *Libélula*, compassos 17.1-17.2

A aceleração do movimento é gerada pelos grupos quialtéricos de fusas, que nos remete ao vôo irrequieto da libélula, cada vez mais incessante, dando rasantes na água. O movimento ascendente-descendente, contrário entre as partes, nos lembra o fato da libélula ter domínio de vôo suficiente para subir e descer como um helicóptero (Szpilman, 1997). Observamos que a topografia do piano também é fator relevante na escrita de Almeida Prado, já que ele dispõe, neste trecho (17-26), uma das mãos predominantemente sobre notas pretas, e a outra nas brancas. É necessário atenção aos acentos que marcam a progressão descendente por graus conjuntos, como também à indicação *pp* no compasso 17, para que seja possível crescer “pouco a pouco”, até o ponto culminante da peça (*fff*, comp. 25-26). Nesse sentido, a recomendação de Sonia Vieira para a prática a quatro mãos, de crescer uma das mãos de cada vez, pode ser “parcialmente” aplicada, ou seja, crescendo apenas uma das partes (*primo* e *secondo*) de cada vez, deixando os fortes no registro grave para a porção final.

Na página final da peça, pela primeira vez, os elementos são trocados pelas partes (compasso 27, *a* no *primo*, *b* no *secondo*), provendo um novo matiz de cor. A libélula volta a seu vôo mais calmo, traduzido pela estaticidade dos trêmolos, em *piano*, no *primo*, e pelo gradual movimento descendente do *secondo* para o extremo grave. Os trêmolos não precisam ser “monocromáticos”; para maior colorido, os intérpretes podem aplicar pequenas nuances de toque, de dinâmica, e até mesmo de agógica. Os acordes finais (31-33) são derivados dos *tremolos*, sugerindo o pouso final da libélula na água ondulante.

3.1.5 – *Boicininga* (Cascavel)

“Jogos rítmicos entre uma figura rítmica de colcheia e um grupo de fusas que cresce a cada aparição. Atmosfera terrível, onde o medo e o espanto predominam, pontuados pelo chocalho irritante da cobra”.¹¹⁴

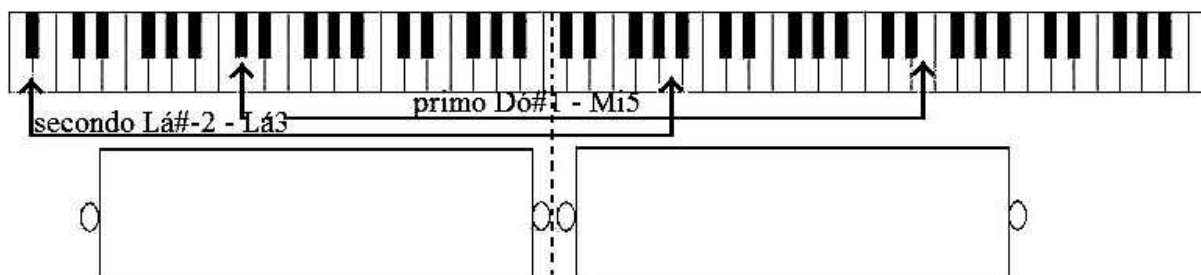


Figura 19 – *Boicininga* – tessitura das partes e posicionamento dos bancos

¹¹⁴ Opus cit. p. 93.



Figura 20 – Boicininga (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Crotale_diamantin_40.JPG)

“Terrível, sinistro”, são descrições fiéis à cascavel (também conhecida como boicininga no Brasil) uma vez que se trata de uma das serpentes mais venenosas de nosso país. Nesta peça, Almeida Prado realiza a imagem sonora do animal considerando diversos aspectos, desde a atmosfera apavorante, assustadora e perigosa, criada, inclusive, pela lembrança de seu físico hediondo, seu movimento, sinuoso e rastejante, até sua emissão sonora – o vibrar do chocalho. Os sustos provocados pela cobra são causados, na música, principalmente pelas bruscas mudanças no ritmo, dinâmica e registro. A tessitura, aliás, diferencia a peça das demais por abranger, exclusivamente, o registro médio e grave (como mostra a Figura 19), produzindo na peça, um clima mais sombrio. Vale lembrar que a topografia do teclado é fator relevante na construção de alguns elementos, fazendo com que se sucedam, ou superponham, freqüentes intervalos de 2ª, geradores de grande dissonância.

A peça é construída, essencialmente, sobre elementos com figuras de fusas e colcheias. Vejamos os principais:



Exemplo 65 – Almeida Prado – *Boicininga*, compasso 1, *secondo* (elemento *a*)

O elemento *a* abre a peça de maneira rascante e imponente, introduzindo a “atmosfera terrível” e amedrontadora, por meio de intervalos dissonantes, reforçada pelo registro grave

(logo, sempre tocado pelo *secondo*), dinâmica forte e em andamento ♩ = 84. Há apenas uma reincidência deste elemento, que ocorre no compasso 14. Os intérpretes devem ter a intenção de chamar a atenção do ouvinte, ou até mesmo de assustá-lo.



Exemplo 66 – Almeida Prado – *Boicininga*, compassos 2-3, *secondo* (elemento *b*)

Almeida Prado afirmou (em comunicação informal) que um dos principais componentes da *Boicininga* são as “melodias em zigue-zague”, serpeantes, que aludem ao rastejar sinuoso da serpente. Ele estava se referindo ao elemento *b*, caracterizado pelas seqüências de colcheias em graus conjuntos (um dos recursos utilizados pelo compositor para retratar um movimento desprovido de saltos, tal como o *Guaianú*), em intensidade *p* ou *pp*. Em movimento ascendente, alternam-se notas pretas e brancas, dispostas sem padronização aparente, em cujo curso, após um número, também sem padronização aparente, de 2^{as}, ocorre um desvio de 2^a descendente, em seguida sendo retomado o movimento ascendente. Pequenas seqüências de 2^{as} descendentes podem seguir ou antecipar o movimento ascendente. A constância no movimento de *b* é quebrada pelo freqüente acompanhamento de ritmos assíncronos, sugerindo os eventuais “espantos” a que o autor se refere. Acúmulo de ressonâncias através do uso do pedal pode reforçar a atmosfera de suspense. O Exemplo 67 ilustra bem a simultaneidade de processos (“jogos rítmicos”): direção de “zigue-zague” (subindo e descendo alturas no *primo*); polimetria, notada pelos diferentes grupamentos sob ligaduras (M.E. do *primo*); assincronia, produzida pelo ostinato sincopados da M.D. do *secondo*; construção topográfica (notas pretas e brancas nas respectivas M.E. e M.D. do *secondo*):

Exemplo 67 – Almeida Prado – *Boicininga*, compassos 9-10

O elemento *c* é constituído por aquele “grupo de fusas que cresce a cada aparição”, descrito por Prado; seu acentuado contraste com *b* configura um dos interesses singulares da peça, nos remetendo à aceleração repentina no movimento da cobra. Ele é em geral tocado pelo *secondo*, em direção ascendente; na passagem final (42-47); entretanto, quando *no primo*, sua direção é descendente. A adição progressiva no número de articulações e vozes – de 4, 5, 6, 7, 8, 10, 10 e 15 notas (os dois últimos grupos diferenciado-se por apresentar duas vozes simultâneas), respectivamente nos compassos 4, 8, 11, 21, 25, 27, 33 e 35 –, é acompanhada pela intensificação sonora e elevação de registros, exigindo fina gradação dinâmica dos intérpretes. De certa forma, o elemento *b* acompanha esse crescimento “a cada aparição”, já que ele expande sua duração, progressivamente, entre os compassos 5 e 20.

Exemplo 68 – Almeida Prado – *Boicininga*, compasso 11, *secondo* (elemento *c*)

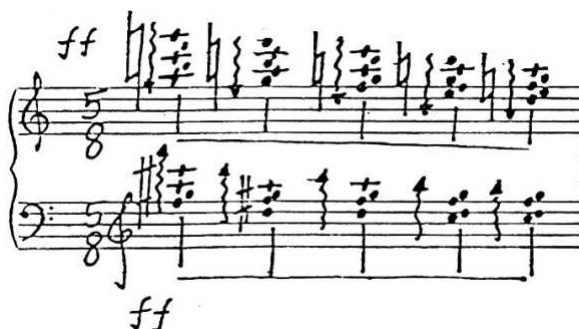
A cascavel é diferenciada das outras cobras por possuir um chocalho em sua cauda; ele produz um som “irritante”, usado pelo animal em momentos de perigo, para assustar e afastar possíveis predadores – um bom aviso para “andarilhos” descuidados. Ele é traduzido, nesta obra, por trêmolos vigorosos no *primo* (elemento *d*, Exemplo 69), alternando dois *clusters* sonoros respectivamente em notas pretas e brancas (novamente o critério da topografia do teclado foi empregado na construção), que sobem a cada exposição. Mudanças na velocidade da alternância das mãos nos trêmolos podem ser utilizadas para complementar os eventuais decrescendos dinâmicos grafados, tal como feito pelos irmãos Zamith. A propósito, supomos

que a vibração do chocalho do animal não se inicie, de imediato, em sua velocidade máxima, mas se acelera muito rapidamente.



Exemplo 69 – Almeida Prado – *Boicininga*, compasso 12-13, *primo* (elemento *d*)

A seção que tem a indicação “Agressivo!” corresponde ao clímax da peça (que pode ser localizado nos compassos 30-36). Nela é introduzido um novo elemento (*e*), caracterizado por diferentes grupamentos de dois *clusters* simultâneos com quatro e cinco notas, em colcheia, com ataques arpejados invertidos (“áspero”), sobre notas pretas e brancas¹¹⁵, respectivamente. A passagem sugere o momento de ataque a uma presa, ou algum outro tipo de perigo semelhante.



Exemplo 70 – Almeida Prado – *Boicininga*, compasso 34, *primo* (elemento *e*)

O sincronismo ou a preocupação quanto aos momentos precisos de ataque não chegam a ser problemas graves; as seqüências de elementos com caráter distintos (como *b-c*; *c-d*; *c-e*), podem, porém, gerar dificuldades na obtenção da sensação de continuidade, uma vez que, ao mesmo tempo, não podemos ofuscar os contrastes. Nesse sentido, lembramos dos cuidados mencionados para o *Guaiaimú*. A unicidade da sensação dinâmico-temporal dos dois músicos irá revelar mais claramente o discurso musical global da peça: elementos que começam com menos articulações, no registro grave; aumentam progressivamente, expandindo-se, ao mesmo tempo em que intensificam a dinâmica e sobem o registro – os movimentos do animal e a tensão crescem; após o clímax, retorno progressivo à dinâmica em *p*, *pp* e *ppp* e ao registro grave – o animal se acalma, supostamente após feroz luta, ou ataque, aguçando novamente o imaginário do ouvinte.

¹¹⁵ Verificamos a omissão da grafia do sinal (#) na nota dó4 do compasso 30, mão esquerda do *primo*.

3.1.6 – *Xauim* (Sagüi)

“Jogos rítmicos misturados, colocados de maneira irregular. Atmosfera satírica, onde o pequeno símio ridiculariza os outros bichos, colocando-os em tempo de tango, valsa, polca e dobrado”.¹¹⁶



Figura 21 – *Xauim* (Fontes: <http://nl.treknature.com/gallery/photo74391.htm>; http://farm1.static.flickr.com/58/203902718_9218337139.jpg)



Figura 22 – *Xauim* – tessitura das partes e posicionamento dos bancos

A “gargalhada” do sagüi – som que vem à nossa mente quando escutamos o animal – resume a veia humorística deste movimento, onde é atingido o ápice do ciclo. O pequeno xauim já é um peralta por natureza: gosta de brincar de briga e esconde-esconde.¹¹⁷ Na “atmosfera satírica” e cômica, Almeida Prado mostra sua criatividade ridicularizando os animais previamente expostos, cujos elementos composicionais principais são reaproveitados nos ritmos das danças mencionados. É também a peça que faz uso da maior extensão do teclado nas partes individuais (apenas no *Guaiaimú* a tessitura do *primo* é ligeiramente mais extensa).

¹¹⁶ Opus cit. p. 93.

¹¹⁷ Informações sobre o animal extraídas de: CICCIO, Lúcia Helena Salvetti de. *Sagüi-de-tufo-branco*. Disponível em <http://www.saudeanimal.com.br/sagui.htm>, data de acesso 20/05/2007. O som do animal sagüi, inclusive, pode ser escutado no site.

As indicações “Irônico, imprevisível” dizem respeito a um animal sarcástico, irrequieto, de atitudes inesperadas; segundo Almeida Prado (comunicação informal), ele também é “irregular, meio descontrolado, que pode morder, pular (...)”. A sensação de descontrole é sempre problemática na prática em conjunto, exigindo, principalmente, perfeito entrosamento e “sintonia” agógica. Apesar do rápido e oscilante andamento, os intérpretes devem tocar como se as dificuldades técnicas fossem menores ou mesmo inexistentes – como que “improvisando” –, procurando surpreender e divertir o ouvinte a cada instante.

A irregularidade e o imprevisível são aspectos marcantes nos elementos, que se misturam (alternância, sobreposição) e variam, sem padronização quanto à ordem de aparecimento e extensão, provocando bruscos contrastes rítmicos, melódicos, de agógica e dinâmica que requerem mudanças súbitas no uso do pedal, assim como do tipo e intensidade de toque dos músicos. A preocupação com a topografia do teclado parece ser uma constante, tal como em outras peças do ciclo.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Xauim' by Almeida Prado, specifically measures 1 and 2. The score is written for piano and features a 2/4 time signature. It includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'aul' (likely 'aull' for 'aull' or 'aull' for 'aull'). The tempo is marked 'Irônico, imprevisível' and the metronome is set to 92. The notation shows complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Exemplo 71 – Almeida Prado – *Xauim*, compassos 1-2. (elemento *a*)

O primeiro elemento (*a*) faz uso dos registros médio e extremo agudo e se caracteriza, essencialmente, por figuras descendentes (normalmente colcheias, em graus conjuntos), precedidos por duas apojeturas, formando acordes quartais arpejados; as mãos direitas em notas brancas, e as esquerdas, em pretas.¹¹⁸ As apojeturas reforçam o aspecto saltitante do movimento do animal, como sua ágil locomoção entre os galhos das árvores. Fragmentos de *a* são elaborados ao longo da peça, apresentando-se, por exemplo, sob outras fórmulas de compasso, em quiálteras (c. 7), semicolcheias (cs. 4 e 7) e com inversão da ordem das notas (c. 16). Notamos que esta é a única peça do ciclo em que as partes começam simultaneamente,

¹¹⁸ O jogo de teclas brancas e pretas foi muito empregado por Villa-Lobos em inúmeras de suas peças para piano.

o que, devido ao movimento agitado, “imprevisível” e oscilante mencionado, pode ser de difícil execução, se não pressentirmos (ou estudarmos) qual o andamento e agógica o colega irá fazer.

O compasso 5 apresenta diversos elementos, ilustrando bem aqueles “jogos rítmicos misturados”:

Exemplo 72 – Almeida Prado – *Xauim*, compasso 5

É difícil afirmar se os elementos indicados acima são distintos, ou um único, com diferentes derivações, visto que apresentam muitas características em comum: *b* e *c* usam as mesmas notas (como se o segundo fosse uma versão “contraída” do primeiro) que, por sua vez, tem notas e figura rítmica semelhantes a *d*; todos levam em consideração a topografia do teclado. Letras foram designadas, portanto, apenas para organizar o estudo e indicar suas recorrências: *b*, nos compassos 87, 88 e 89; *c*, em 9, 10, 84, 85 e 89; e *d*, em 29, 47-48, 87, 88 e 89 (as escalas no compasso 6, presentes em outros momentos da peça, parecem derivadas de *d*). A combinação dos diferentes elementos, mesclando graus conjuntos e outros intervalos maiores, configura as oscilações do animal, como pulos, paradas, corridas, sustos e mordidas (possivelmente *c*), entre outras imagináveis.

O trecho entre os compassos 11-22 reforça o caráter irregular da peça. Almeida Prado toma o cuidado de interromper qualquer expectativa de padronização, como observamos neste elemento do exemplo abaixo:



Exemplo 73 – Almeida Prado – *Xauim*, compassos 11-15

O autor indica ataques nas primeiras e quartas partes do compasso, mas no compasso 14, rompe o padrão. O exemplo acima pode sugerir a hesitação do animal (reforçada pelo emprego das pausas), freqüentemente rompida por acelerações repentinas¹¹⁹. É interessante observar que mesmo com as pausas e a indicação “sem pedal!”, o silêncio total não ocorre: o trecho dos compassos 11-28 apresenta dois pedais “digitais”¹²⁰ – *mi*1, *fã*1 e *lá*#1, no *secondo*, e *si*3, *dó*4 e *fã*#, no *primo* – cujos harmônicos superiores e inferiores se fazem vibrar pelos acordes atacados.

A seção central (23-79) é dedicada à sátira dos outros animais, na qual o bem-te-vi é o primeiro a ser ridicularizado. Almeida Prado comumente faz uso dos elementos composicionais de cada animal, invertendo alguns de seus aspectos originais: o *Bem-te-vi* que era “calmo e sereno”, por exemplo, passa a ser “pesante”; a dinâmica que era do *pp* ao *mf*, passa a ser *f*; e seus elementos principais têm o ritmo variado, os registros invertidos (*a* e *b* do *Bem-te-vi*, transpostos para o grave e agudo, respectivamente), com ataques acentuados e vigorosos. Observamos que os pedais digitais continuam presentes, requerendo, pois, pouco ou nenhum pedal.

¹¹⁹ Lembramos da citação que utilizamos na análise do *Guaianú*: “[na Cartilha Rítmica], mudanças bruscas de velocidade são operacionalizadas pela alternância de figuras longas e curtas, seja no emprego em seções inteiras (...), seja na alteração das unidades de tempo e de compasso (...), ou somente da unidade de tempo” (Cohen & Gandelman, 2006, p. 29).

¹²⁰ Aquele em que as notas são prolongadas com os dedos.

Exemplo 74 – Almeida Prado – *Xauim*, compassos 23-25

A partir da alusão aos marimbondos, os animais são colocados em ritmos de dança. A seção “ridicularizando os *Marimbondos*” (31-45) é peculiarmente curiosa nesse sentido: parodiando a semelhança entre o elemento *a* de *Marimbondos* e a *Valsa “do Minuto”* op.64/1 de Chopin, o compositor brinca com um acompanhamento de *clusters* no *secondo*, em “tempo de valsa”, junto com a famosa melodia, no *primo*; os trilos dos *Marimbondos* separam duas pequenas seções que se diferenciam pela dinâmica e andamento.

Exemplo 75 – Almeida Prado – *Xauim*, compassos 42-45Exemplo 76 – Chopin – *Valsa “do Minuto”* op.64/1, compassos 5-8

A boicininga, que antes era terrível e assustadora, agora é “leve” e ligeira. Aquelas “melodias em zigue e zague” estão presentes – porém em ritmo de polca, com colcheias

pontuadas seguidas de semicolcheias, em registro mais agudo que o original, portanto mais “graciosa” –, bem como os grupos de fusas, o chocalho e seu elemento *a* (presente, em *Xauim*, no compasso 59).



Exemplo 77 – Almeida Prado – *Xauim*, compassos 54-57

A leveza de “Ridicularizando a Boicininga” é contrastada pelo vigor do tango, na alusão ao *Guaiaimú*. O animal, que possuía métrica oscilante, é posto para “dançar” o tango, em compasso binário. O compositor usa os elementos *a* e *b* do *Guaiaimú*, porém com inflexões da dança: ataques no tempo e sincopados, incluindo fusas com efeitos de apojeturas, em *a* (compassos 62-65); articulação *staccato*, em *b* (compasso 66).



Exemplo 78 – Almeida Prado – *Xauim*, compassos 65-67

A sátira à *Libélula* (72-80) encerra a seção das alusões aos animais. Enquanto a atmosfera original era “aquática”, aqui ela é concreta, cabendo ao *secondo* marcar o ritmo do dobrado. O *primo* toca a melodia com as notas que fazem parte da seqüência atonal do elemento *a* da *Libélula* (observamos, em especial, a semelhança entre a seqüência de notas dos compassos 74-76 do *Xauim*, e a dos compassos 5-6 da *Libélula*).



Exemplo 79 – Almeida Prado – *Xauim*, compassos 74-77

A partir do compasso 81, os elementos do *Xauim* retornam, com muita agitação, até o término da peça. Para uma boa comunicação com os ouvintes, é importante uma unicidade quanto ao “*approach*” dos distintos momentos da performance dessa obra; os intérpretes devem conceber cada uma das alusões como um personagem diferente, que muda de um para outro numa pequena fração de tempo. É preciso especial atenção para as freqüentes indicações quanto às mudanças de andamento, dinâmica, métrica, ritmo e articulação. A interpretação do duo Zamith, aliás, corresponde às expectativas. Se captarmos o elevado humor e os acentuados contrastes, aliados ao aspecto cíclico desse movimento, o *Xauim* resultará na peça vistosa que é, concluindo com sucesso esse fabuloso e instigante ciclo.

3.2 – *Tango de Ronaldo Miranda*

Nascido no Rio de Janeiro, no dia 26 de abril de 1948, Ronaldo Miranda, tal como Almeida Prado, é um dos compositores mais proeminentes de nosso país. Graduou-se em piano (1970) e em composição (1976) pela UFRJ. Destacam-se os estudos de piano com Dulce de Saules, análise musical com Hércio Benevides Soares e harmonia, contraponto, orquestração e composição com Henrique Morelenbaum (Soares, 2001). Tornou-se mestre em música em 1987 e doutor, pela USP, em 1997. Seu trabalho como compositor começou a se intensificar em 1977, com a premiação de sua obra *Trajatória*, para soprano e conjunto de câmara, na 2ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea, seguindo-se várias outras

importantes laureações¹²¹. Nos anos seguintes compôs para diversos instrumentos e formações, incluindo até mesmo uma ópera, *Dom Casmurro* (1992). Entre 1974 e 1982 trabalhou como crítico musical do Jornal do Brasil. De 1984 a 1998 foi professor de composição e orquestração da UFRJ. Exerceu cargos administrativos na Coordenadoria de Música Brasileira da FUNARTE (1985-1989) e na direção da Sala Cecília Meirelles no Rio de Janeiro (1995-2004). Atualmente leciona composição nos cursos de Graduação e Pós-Graduação da USP e prossegue obtendo enorme sucesso com sua obra, em concertos, festivais e palestras ao redor do globo.

Sua explosiva peça, *Tango* para piano a quatro mãos, escrito em março e abril de 1993, segundo o compositor, reafirmou sua “paixão pelo teclado – pois, afinal de contas, [é] um pianista por formação”¹²² –, e foi dedicado ao duo Zaida Valentim e Marcelo de Alvarenga. Este último nos conta (em comunicação informal) que teve oportunidade de acompanhar parte do processo de composição, quando já podia prever o sucesso da sua estréia, realizada por seu duo em 24 de junho de 1993, na Sala Cecília Meireles. A peça ganhou tamanha popularidade que se tornou parte do repertório “obrigatório” dos duos brasileiros, inspirando o compositor a escrever mais duas para a formação: as *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto Medeiros* (arranjada, em 1998, a partir de uma versão para quinteto de sopros, de 1991), dedicada ao duo entrevistado Bretas-Kevorkian; e *Frevo* (2004), dedicada ao duo de Sonia Maria Vieira e Maria Helena Andrade.

Tivemos a oportunidade de tocar para o compositor que, por ocasião da nossa gravação da obra (2006), registrou: “Luciano Magalhães (...) e Marcelo Thys mantêm um duo brilhante e produtivo, que me proporcionou uma das mais luminosas versões do meu *Tango*”¹²³. A obra também foi gravada por três duos: Duo Miguel Rosselini e Celina Srvinsk (1998); Duo Pianístico da UFRJ (Sonia Maria Vieira e Maria Helena Andrade, em 1995 e lançado em 1998); Duo Bretas-Kevorkian, em duas ocasiões (1999 e 2002).

Segundo Harlei Raymundo (1991), Ronaldo Miranda revela duas tendências em relação à linguagem harmônica: o livre atonalismo e a que o próprio denomina de *neotonalismo*. A peça em estudo faz parte da fase que se inicia por volta de 1984, na qual o compositor faz constante uso da segunda linguagem (Soares, 2001), que pode ser descrita como:

“[...] uma linguagem harmônica tonal livre, que preserva a existência de um centro tonal, sentido com clareza em alguns trechos da peça musical, sendo entretanto imperceptível em outros por causa do uso intenso de dissonâncias e de encadeamentos

¹²¹ Lista completa de suas premiações consta no site do compositor www.ronaldomiranda.com.

¹²² MIRANDA, Ronaldo. Encarte do CD *Trajetórias*, Rio Arte Digital, RD-020, 2000.

¹²³ Encarte CD: *Marcelo Thys*. Little Star Copyright, 2006.

harmônicos que escapam ao âmbito das leis da harmonia funcional tonal. Este neotonalismo do compositor inclui também o uso de encadeamentos modais, sem excluir, no entanto as harmonias e encadeamentos tonais, podendo ambas linguagens conviverem numa mesma peça” (Soares, 2001, p.8)

A mesma autora (2001) complementa que, em obras desse período, existe certa liberdade quanto ao uso das funções tonais, embora elas também possam ter um emprego “bastante tradicional” (p.8), como nas *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto Medeiros*. Ronaldo Miranda se insere no Pós-modernismo, tal como Almeida Prado, inovando, porém sem aquela “obrigatoriedade do novo”, aproveitando com sabedoria as técnicas consagradas. Se o compositor é um dos preferidos dos duos brasileiros, é porque além de saber explorar todos os recursos próprios da formação, sua linguagem imediatamente nos “diz” algo e emociona o ouvinte. Tugny (2004) ilustra bem a questão quando comenta sobre as belas *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto Medeiros*:

(...) Neste caso, ampliar estas atmosferas [da obra], é também explorar generosamente diversas aquisições da tradição da escrita pianística, com seus contrastes, suas plasticidades e seu lirismo. Além de ser um refinado panorama das possibilidades musicais do gênero “piano a quatro mãos”, este conjunto de obras, apesar das suas longínquas origens temporais e espaciais, possui em comum a faculdade de atrair o ouvinte a uma escuta de intensa proximidade, fazendo ressoar contornos esquecidos em seu imaginário. (p.4)

Dentre os elementos composicionais que podemos destacar no Tango estão o uso do ritmo, incisivo e vigoroso, e das escalas octatônicas descendentes, reluzindo “certas fagulhas da estética musical soviética” (Escobar, 1998). O grande contraste de caráter é atingido através da tradicional estrutura formal A-B-A’, semelhante a de seu *Frevo*, claramente delimitada pelas sessões Enérgico/Expressivo/Enérgico.

É uma obra que pretende explorar o instrumento com vigor e energia, usando como base de sua coloração harmônica as escalas octatônicas, amplamente empregadas por Stravinsky, Debussy e Bartók. Delas fiquei impregnado em 1992, durante meu doutorado na ECA-USP, ao dissecar com Marcos Branda Lacerda as tendências harmônicas do século XX. (...) as utilizei fragmentadamente e sem rigidez, por quase todos os momentos da obra. (Miranda, 2000)¹²⁴

Dentre as variações quanto ao emprego dessas escalas, estão: fragmentação de quatro em quatro sons, incluindo repetição de pequenas células melódicas (Exemplo 81 e 82, adiante); sucessão ou sobreposição de quartas justas e aumentadas (compassos 4-7); e sons ásperos resultantes do emprego de segundas menores e sétimas maiores (Exemplo 83 e 84; e também nos comp. 56-59). Observamos ainda inclusão de passagens e/ou notas cromáticas ornamentais, usualmente colocadas como ligação entre diferentes elementos temáticos, e

¹²⁴ Opus cit. nota de rodapé n. 122

desenvolvimento produzido pela repetição de modelos em várias alturas (comps. 35-42; 97-104).

Sobre a origem deste famoso gênero de dança popular, no qual a peça foi inspirada, supõe-se que descenderia da *habanera*. A dança era executada nos prostíbulos de Buenos Aires e Montevideu, nas duas últimas décadas do século XIX, com violino, flauta e guitarra (violão). O piano entrou para substituir o violão, por ter mais versatilidade e poderio sonoro, tornando-se instrumento fundamental na manutenção do ritmo, normalmente tocado ao lado do violino e do bandoneon. Até 1915, seu ritmo, usualmente em 2/4, passou a ser em geral 4/4 ou 4/8; e a partir de 1955, foi se tornando mais complexo, época em que o gênero veio a ser largamente explorado e imortalizado por Piazzolla (1921-1992).¹²⁵

Assim como em inúmeras peças com título de dança do século XIX, ou até mesmo de algumas suítes barrocas, o *Tango* em estudo apresenta caráter e acentos característicos da dança, mas não foi composto para ser dançado, visto ser seu estilo extremamente virtuosístico, caracterizando-o como música de concerto. O ritmo, aliás, se apresenta para os intérpretes como um dos principais elementos da obra: acentos métricos contrastam com outros sincopados, normalmente conduzidos pelos baixos, no padrão “♩. ♩. ♩”, determinante da divisão interna de 3+3+2, muito usada pelo compositor. “Bastante frequentes são os acentos rítmicos dinâmicos não coincidentes com os acentos métricos, fato que cria acentuações deslocadas no ritmo, podendo gerar subdivisões internas nos compassos, inclusive alterações do tipo hemíolas” (Soares, 2001, p. 101).

Observamos ainda outros tipos de acentuações deslocadas, as quais são clarificadas pelo compositor através da grafia de acentos, ligaduras ou agrupamento de notas (exemplo: compassos 15-18; 23-34; 35-38; 45-48). Essa sucessão de acentos deslocados marca o caráter singular da peça e não deve ser mascarada na interpretação, podendo os acentos, inclusive, serem enfatizados com diferentes tipos de toques e uso do pedal.

A obra engloba diversas questões pertinentes à performance a quatro mãos, em vários aspectos, diferentes daquelas vistas nos *VI Episódios de Animais*, o que explica porque o enfoque de análise também é diferente. A primeira delas é a escolha do *primo* e do *secondo*. Se em algumas peças da literatura não é dada a devida importância ao *secondo*, nesta, ele é a figura chave, motivo pelo qual um erro na escolha de quem o toca, pode ser comprometedor. Não só ele cria o cenário musical, controla o pedal e sustenta o ritmo (fundamental nesta

¹²⁵ Informações extraídas de: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tango>;
http://www.viajoporargentina.com/tango/musica_p.htm; Dicionário Grove (Edição Concisa).

peça), como também toca a maioria dos elementos melódicos. A função do *primo* consiste em, essencialmente, abrilhantar a música com os registros agudos que faltam ao *secondo*.

O pianista que executa o *secondo* deve ter, fundamentalmente, resistência, vigor e precisão rítmica, não só para afastar a freqüente tentação de acelerar o andamento, que já é bem movido ($\text{♩} = 120$), como para dar a “levada” da dança e o caráter possante da peça. Também deve ter domínio da técnica de oitavas e segurança nos saltos. O pianismo do *primo* diferencia-se basicamente pelas vertiginosas escalas em uníssono com freqüentes sucessões de notas pretas e brancas (resultado das escalas octatônicas e do cromatismo), assemelhando-se àquele dos concertos para piano de Shostakovich (1906-1975) e Kabalevsky (1904-1987) – talvez mais uma daquelas “fagulhas da estética musical soviética” mencionadas por Escobar (1998). “[Nas peças do compositor] o dobramento de melodias em oitavas aparece como um recurso utilizado para reforçar o volume sonoro” (Soares, 2001, p. 109). Portanto, o *primo* precisa possuir, entre outras qualidades, toque brilhante, velocidade e habilidade equivalente em ambas as mãos. Para as passagens em uníssono, lembramos que a escolha de dedilhados em que coincidam os ataques dos polegares das duas mãos pode auxiliar na questão e, para melhor equilíbrio sonoro, remetemo-nos ao que disse Ferguson (1971) - no duo, devemos pensar mais em nossa mão esquerda.

Em todas as peças para piano a quatro mãos de Ronaldo Miranda, verificamos que o desconforto é uma constante, principalmente pela extensa tessitura de ambas as partes e extrema proximidade na zona de colisão. Optamos, pois, por angular ligeiramente a posição dos bancos, para liberar espaço para os cotovelos. O *secondo* muito freqüentemente necessita tocar na região aguda e, para que ele tenha mais espaço e liberdade de movimentos, alteramos o ponto de divisão do teclado:

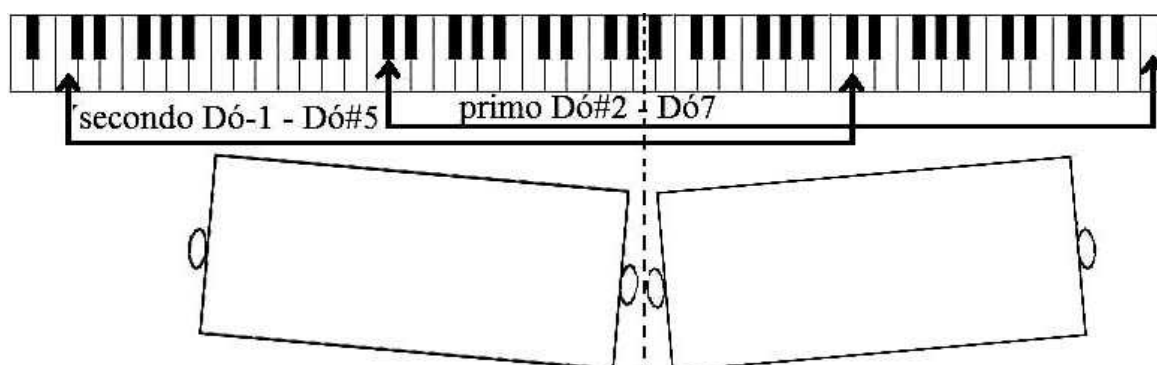


Figura 23 – *Tango* – tessitura das partes e posicionamento dos bancos

A dificuldade no sincronismo é também fator relevante na peça, já podendo ser pressentida nos seus primeiros ataques, que são fortes, em movimento rápido e contínuo (Exemplo 80). Lembramos dos cuidados propostos no Capítulo II (p. 67) para solucionar a

questão. No exemplo abaixo, já observamos notas de escalas octatônicas inseridas, mesmo que “fragmentadamente e sem rigidez”. Logo no primeiro compasso, o autor utiliza três escalas octatônicas descendentes, apresentando apenas as quatro primeiras notas de cada uma delas; ou seja, Mi-Ré#-Dó#-Dó, Ré-Dó#-Si-Sib, e Lá-Sol#-Fá#-Fá.

The image shows a musical score for a piece titled 'Tango' by Ronaldo Miranda. It consists of three staves, likely for piano, in 4/4 time. The tempo is marked 'Enérgico' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The music is characterized by rapid, descending chromatic scales in the first measure, which are identified in the text as fragments of octatonic scales. The notation includes many sharps and naturals, indicating a complex key signature or chromatic movement. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic.

Exemplo 80 – Ronaldo Miranda – *Tango*, compassos 1-3

Ainda nesse sentido, freqüentes são os desencontros nas passagens em uníssono entre as partes, principalmente naquelas que apresentam seqüências de semicolcheias repetidas (Exemplo 81), presentes em diversos momentos da peça. Encontramos a repetição de uma mesma altura em outras obras do compositor (como na *Suite n.3*, Exemplo 82), usualmente aplicada para funcionar como *ostinato* rítmico. Durante nossos primeiros ensaios, experimentamos diferentes dedilhados para essas passagens, incluindo aquele em que se usa o mesmo dedo (normalmente o 3º) na nota repetida, e aquele em que se revezam dedos (por exemplo: 4-3-2-1-4). O segundo nos pareceu facilitar a execução no rápido andamento, mas o primeiro conferiu sonoridade mais incisiva e precisa, mais condizente com a indicação “leve, mas bem articulado”. Qualquer que seja a escolha, o sincronismo será facilitado se ela for a mesma entre os músicos, bem como se a amplitude e velocidade dos gestos forem utilizadas uniformemente.

mp

mf leve, mas bem articulado

mp

mf mp

Exemplo 81 – Ronaldo Miranda – *Tango*, compassos 60-61

f

poco rall.

Exemplo 82 – Ronaldo Miranda – *Suíte n.3* – Segundo Movimento, compassos 16-20

Segundo Soares (2001), uma das dificuldades técnicas da obra para piano de Ronaldo Miranda é a “variedade intensa e constante dos toques e da sonoridade” (p.122). No *Tango*, muitas vezes, o compositor é cuidadoso na indicação de diferentes articulações, principalmente de *staccatos* e acentos, que podem ser realçados através de toques diferenciados. Vejamos o Exemplo 83, que ilustra parcialmente o trecho dos compassos 23-34. Primeiramente, apresenta a dificuldade de mudança súbita de caráter e dinâmica (“com élan”; *ff* – *mp* súbito). Depois observamos indicações de *stacatto* distintos, em semínimas (mais longas, como *portato*) e colcheias (mais curtas), contrastantes com a passagem cromática (que funciona como elemento de ligação entre as repetições do modelo, a cada dois compassos), diferenciada através do *legato*. Neste trecho, assim como em alguns outros, as articulações são semelhantes entre as partes, o que nos leva a frisar novamente a importância da uniformidade gestual.

Exemplo 83 – Ronaldo Miranda – *Tango*, compassos 23-24

A dinâmica é um dos principais atrativos do *Tango*, sendo, em geral, muito forte, variando do *p* ao *fff*, incluindo usuais indicações de crescendo, associadas a sugestões de caráter, como “retumbante; enérgico; incisivamente bombástico”. O termo “Bombástico”, aliás, nos remete a algo “estrondoso”, descrevendo bem os momentos de maior energia da peça. Além disso, a execução das notas repetidas pode falhar em pianos com repetição lenta, especialmente quando as tocamos em dinâmica *piano*. Sendo quatro mãos em um teclado, é preciso cuidado para que não haja exageros sonoros. Para dosar os frequentes *crescendo* gradativos (ora grafados através de diferentes patamares dinâmicos, ora explicitamente, como nos compassos 97-110.1: “crescendo pouco a pouco”) remetemo-nos à sugestão de Sonia Maria Vieira, de crescer uma das mãos de cada vez. Visando criar a sensação de grande crescendo, em seu percurso, podemos recuar momentaneamente para o *mf* nos trechos onde não há indicação, mas que já estão muito fortes, e crescer novamente, como no exemplo abaixo:

Exemplo 84 – Ronaldo Miranda – *Tango*, compassos 121-123

Na bela sessão B, “Expressivo” (72-96), podemos encontrar as maiores influências de Piazzolla, como a condução harmônica através dos longos baixos em progressões por semitons.

O *secondo* aqui está “em relevo”, fazendo com que os registros graves ofereçam uma expressividade mais masculina e densa, com o toque *legato* indicado pelo compositor. É o momento mais sentimental e lírico da peça, que seu autor usa para criar um acentuado contraste com o vigor das seções externas:

Em função de sua experiência de composição no gênero vocal, observa-se em Ronaldo Miranda a tendência a introduzir em praticamente todas suas obras pianísticas momentos melódicos de intenso lirismo, os quais criam contraste com trechos de grande virtuosismo e brilhantismo que os antecedem ou os sucedem. Estas seções costumam ser bastante expressivas, com melodia bem *cantabile*, toque *legatto*, e indicações de agógica e dinâmica reforçadoras da expressividade. (Soares, 2001, p. 106).

Neste trecho o desconforto é grande, visto que muitas vezes as mesmas notas são tocadas sucessivamente pelos músicos, provocando freqüentes colisões. Por esta razão, lembramos a recomendação de Ferguson (1971) para retirar a mão do piano verticalmente quando ela não estiver tocando, e não horizontalmente, para não atrapalhar o colega. No trecho a seguir, onde a proximidade se mostra maior, alguns duos podem preferir uma pequena redistribuição de partes para aumentar o conforto, o *secondo* tocando as duas primeiras colcheias da M.E. do *primo* (como mostra o exemplo):



Exemplo 85 – Ronaldo Miranda – *Tango*, compassos 80-82

Na passagem dos compassos 88-93, a melodia principal, ao encargo do *primo*, está no agudo e não oitavada. O *secondo*, no entanto, toca nos registros central e grave que, naturalmente, soam mais, além de apresentar um contracanto na sua M.D., que é dobrado pela M.E. do *primo* nos compassos 90-92. Para que a melodia principal soe plenamente, e para a textura não ficar demasiadamente densa, o *secondo* precisa dosar sua sonoridade. Neste sentido, podemos também redistribuir algumas notas entre as mãos do *primo*, para posicionar sua mão direita de maneira mais confortável, tendo mais liberdade para cantar a bela melodia:

Exemplo 86 – Ronaldo Miranda – *Tango*, compassos 88-92

A página final (do c.170 ao fim) reserva um dos momentos de maior dificuldade técnica da peça, pela fatigante insistência nos acordes repetidos, em *ff* e alta velocidade. Logo, devemos dosar o grande crescendo que o precede (154-169), bem como ter em mente essa passagem ao escolher o andamento inicial da peça. Devido à dificuldade para o *secondo* em dividir sua atenção entre seus grandes saltos e as notas repetidas, o duo Bretas-Kevorkian realiza uma pequena redistribuição, em que o *primo* toca a nota mais aguda do *secondo* (dó ou dó#5) em todo o trecho dos compassos 173-175 (como mostra o exemplo abaixo).

Exemplo 87 – Ronaldo Miranda – *Tango*, compassos 173-175

A peça termina com uma vertiginosa escala cromática descendente, em *fff*, recurso comumente usado por Ronaldo Miranda como finalizador de seção. Lembramos que o compositor indica pedal inteiro, mas que foi grafado na parte do *primo*, ao invés de no *secondo*. As expressões finais despertaram nosso interesse: “Paroxístico”, segundo o dicionário Houaiss¹²⁶, diz respeito à “intensificação súbita”, ou “momento de maior intensidade de uma dor”; “Apoteótico”, é adjetivo de “apoteose”, que seria o “momento mais

¹²⁶ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>, data de acesso, 24/05/2007.

importante de um acontecimento” – adjetivos muito adequados à conclusão dessa explosiva peça, e à recepção calorosa que ela recebe do público.

CONCLUSÕES

Em nossa incursão no universo do piano a quatro mãos, percebemos que quanto mais pesquisamos, mais descobrimos informações novas sobre o assunto, algumas delas extremamente curiosas. Assim chegamos à primeira constatação: responder às nossas questões de estudo iniciais, instiga e faz com que formulemos outras, de modo que nosso “fechamento”, mais se trata de uma “abertura”.

Durante a contextualização sobre as origens do piano a quatro mãos, verificamos que as características dos instrumentos do séc. XVII não favoreciam a proliferação deste tipo de música: a restrita tessitura do teclado, aliada às limitações sonoras dos virginais, tornava incomoda e, talvez, desnecessário, o uso de quatro mãos. Todas as fontes consultadas apontaram que Nicholas Carlton e Thomas Tomkins – coincidentemente conterrâneos, contemporâneos e amigos – permaneceram como os únicos compositores do gênero por mais de um século. Somente em fins do séc. XVIII, quando Charles Burney publicou suas sonatas para duo, o piano a quatro mãos começa a florescer. Burney, aliás, foi um dos principais responsáveis pela proliferação da prática do piano a quatro mãos; talvez, não por sua qualidade como compositor, mas por seus textos publicados, muito incentivadores e elucidativos para a época. O que se seguiu, possivelmente sem paralelo na história da música, foi o crescimento vertiginoso da prática do piano a quatro mãos, que declinou rapidamente, como uma moda que fica ultrapassada.

Voltemos àquela nossa primeira questão: Por quê?

Um desenvolvimento tão repentino só foi possível pela simultaneidade de mudanças ocorridas no séc. XIX: a) evolução do piano, com maior extensão, ocupando mais espaço físico, com melhor projeção sonora, e sua consolidação como um dos instrumentos capitais do Romantismo; b) crescimento do tamanho das orquestras, fazendo com que, gradualmente, elas deixassem o ambiente caseiro e fossem transferidas para ambientes maiores – o piano a quatro mãos tornou-se a nova opção para a prática da *Hausmusik*; c) possibilidade de se tomar conhecimento de obras orquestrais em recintos menores; d) desenvolvimento da classe burguesa que, como incentivadora de todos os setores das artes, viu, no piano a quatro mãos, um mercado lucrativo e consumidor das incontáveis transcrições de obras sinfônicas; e) maior

facilidade de organização de um ensaio de piano a quatro mãos por não exigir recintos grandes nem dois instrumentos. Numa época de poucas atividades sociais, a possibilidade, por parte das famílias burguesas, de financiar o aprendizado pianístico de suas filhas, configurou o piano a quatro mãos como umas das principais práticas sociais da Europa, do fim do séc. XVIII ao XIX, o que explica, em parte, a enorme quantidade de peças do gênero com títulos de dança do período.

Enquanto surgiam versões para piano a quatro mãos, de praticamente toda e qualquer obra sinfônica publicada, inúmeras de qualidade duvidosa, alguns compositores pareciam se sentir muito à vontade a o escrever para a formação; quatro deles, em especial, ocupam posição de relevo, pela quantidade aliada à qualidade: Mozart, Schubert, Brahms e Dvorak. Ainda se destacam J. Christian Bach, Clementi, Hummel, Mendelssohn, Schumann, Grieg, Bizet, Fauré, Ravel, Debussy, F. Schmitt, Poulanc, Hindemith entre os vários selecionados por nós no Capítulo I, e as centenas de nomes que constam em nossa listagem, nos Anexos.

A partir do princípio do séc. XX, os compositores permaneceram (e permanecem) compondo para a formação, mas, a prática do piano a quatro mãos deixou de ser o centro das atividades sócio-musicais, o que atribuímos, em grande parte, ao rápido avanço tecnológico, como a invenção do rádio e do gramofone, que reduziu drasticamente a necessidade de se tocar em duo como meio de acesso às obras orquestrais. É uma consequência lógica que os editores musicais, que antes enriqueciam com a venda de grande quantidade de arranjos e transcrições, tenham começado a investir em outras áreas. Esses fatores, unidos ao gradual aumento na variedade de eventos sociais, contribuíram para que o piano a quatro mãos perdesse algumas de suas razões originais de existência, saindo de “moda” e quase caindo no esquecimento. Segundo nossos dados, o resgate dessa prática se deu, de maneira significativa, somente partir da década de 70, época em que se observa um aumento progressivo da performance do piano a quatro mãos como música de concerto.

Uma das poucas questões que pudemos, de fato, “fechar”, foi a respeito do grau de relevância da prática do piano a quatro mãos. Os depoimentos que colhemos foram unânimes em enfatizar que, tal como pensávamos, ela é muito importante. Mesmo cientes de que essa experiência não seja essencial ou pré-requisito para a formação de um bom músico, cremos que ficou evidenciado que ela é capaz de encurtar vários caminhos no progresso artístico, além de poder ser, como visto em alguns casos, decisiva e determinante na evolução dos pianistas. E não estamos falando apenas de estudantes de piano; até Neuhaus (1973), notável

pianista e professor de Radu Lubu, Emils Gilels e S. Richter, incentivava a prática do piano a quatro mãos entre alunos que eram verdadeiros virtuosos.

Primeiramente, o pianista poderá ter a visão do repertório musical como um todo, pela infinidade da literatura original e arranjada para a formação, conhecimento que irá, invariavelmente, amadurecer sua personalidade artística. A proximidade física, exclusiva da formação, oferece benefícios, tais como a absorção de qualidades musicais do colega ou, até mesmo, a perda da timidez. O aspecto gráfico das partituras, que força os músicos a lerem mais sistemas de uma só vez, ou a desviarem a vista sem perder o curso de sua execução, certamente aprimora a leitura à primeira vista. A limitação espacial, que amplia os problemas e evita que cada um dos músicos exiba todo seu potencial técnico, coloca-se aqui como uma vantagem, pois eles serão obrigados a interagir, a se ouvirem melhor, a se adaptarem a situações novas, princípios básicos da música de câmara, mas muitas vezes, pouco desenvolvidos; especialmente para pianistas, famosos por sua competitividade e individualismo, aqueles princípios podem ajudá-los a amadurecer, musical e pessoalmente. Ou seja, o que parece uma limitação é, na verdade, uma aula (no sentido mais amplo da palavra) de técnica pianística.

A propósito das “limitações”, pudemos identificar os principais problemas da performance em duo, que mostram como ela difere da execução solo, embora se assemelhe, em alguns aspectos, à execução com outras formações. Todos os problemas dizem respeito à duplicidade, tanto na construção de uma concepção musical conjunta, ou na escolha do parceiro e nos conflitos pessoais que podem desabrochar, quanto nos aspectos físicos e técnicos. A escolha correta entre as partes do *primo* e *secondo*, que pode condicionar o sucesso ou fracasso da performance de uma determinada peça, pode ser facilitada se identificarmos o temperamento musical de ambos os pianistas, seus tipos de toque, limitações e habilidades individuais, além da óbvia experimentação. O cuidado no ensaio individual, sentando-se na posição correta de duo e procurando simular (ou imaginar) os efeitos que a mão do colega poderia ter em nossa execução, é primordial. Práticas como, quando sozinhos, cruzar as mãos e tocar a parte de seu companheiro, ainda são pouco aplicadas, segundo o relato dos entrevistados.

Observamos que o desconforto físico foi um dos problemas mais ressaltados. Nesse sentido, concluímos que quatro de nossos tópicos contribuem para minimizar a questão: bancos, posicionamento de mão e antebraço, dedilhado e redistribuição de partes. Sugerimos que a colocação dos bancos possa ser modificada em relação a: ponto de divisão do teclado,

posição (lado a lado, angulados, um paralelo e outro transversal, ou com roldanas encaixadas) e, em alguns casos, até mesmo quanto à altura. Entretanto, nenhuma dessas mudanças fará significativa diferença se não houver extremo cuidado quanto ao posicionamento corporal: antebraços um sobre o outro oferecem mais liberdade que quando lado a lado, especialmente quando combinados com um ligeiro recuo de corpo de um dos músicos; anotações devem ser feitas, em todas as *zonas de colisão*, quanto à posição de mãos e braços: por cima, por baixo, por dentro, por fora, notas que devem ser soltas ou não atacadas – cuidados condicionados pela topografia do teclado e pelo contexto da passagem a ser executada. Quanto ao dedilhado, o duetista terá de recorrer, na zona de colisão, aos 4º e 5º dedos muito mais freqüentemente do que o faria na execução solo, de modo que não sobre espaço de sua mão sobre a do parceiro. Enumeramos também, neste trabalho, cinco situações onde o recurso da redistribuição de partes pode facilitar a execução, ou até corresponder melhor ao resultado sonoro que o compositor tinha em mente. A proposta de redistribuição para uma das mais prestigiadas obras para duo – a *Fantasia em Fá menor*, de Schubert –, mostra que este não é um recurso pouco comum de ser aplicado.

Quanto ao pedal, constatamos que, na grande maioria das peças para duo, ele fica a cargo de apenas um dos músicos, em geral, o *secondo*. Em alguns casos vimos que o uso ocasional pelo *primo* pode ser benéfico. Qualquer que seja o “pedalista”, ele está lidando com uma dificuldade adicional – pedalizar também para o outro –, que demanda escuta e destreza muito apuradas, bem como melhor qualidade de toques legatos (especialmente do “não-pedalista”).

Pela característica percussiva do ataque do piano, o sincronismo pode vir a ser problema, como verificamos em nossos exemplos de peças lentas, de agógica livre ou de ataques velozes, em finais ou após longas pausas, começos sincronizados, ou até mesmo em peças onde é difícil saber o momento preciso de ataque. O aproveitamento da proximidade corporal (contato ou pressão física de alguma parte do corpo, e uniformidade gestual) e os sentidos (contato visual e escuta da respiração), foram sugeridos como facilitadores do sincronismo.

Tendo considerado que a “sonoridade única” deveria ser o ideal de todo bom duo, constatamos que a obtenção do equilíbrio dinâmico e timbrístico ótimo se caracteriza como uma das questões mais complexas do piano a quatro mãos, visto que a combinação de dois músicos com qualidades sonoras naturalmente distintas, pode soar extremamente desbalanceada, desconexa, e, às vezes, exagerada, quando em um mesmo instrumento. Vários

recursos podem ser aplicados quanto ao equilíbrio sonoro, mas todos requerem a identificação dos planos sonoros que irão revelar a hierarquia de volume e qualidade sonora. No piano a quatro mãos, verificamos que esse planejamento é um pouco diferente da execução solo, pois, muito freqüentemente, requer que valorizemos mais nossa mão esquerda, além de exigir extrema atenção à passagens onde elementos das vozes centrais encontram-se divididos entre as partes. Em trechos onde se apresentam passagens técnicas semelhantes, pode-se também almejar a obtenção da uniformidade dos movimentos pianísticos.

A análise das questões de performance nas duas peças brasileiras complementaram nosso estudo, além de fazer-nos confirmar, com orgulho, que temos, em nosso país, compositores que se “comunicam” excepcionalmente bem através do gênero, mesmo que cada qual com seu “idioma” próprio. As diferenças de estilos de cada compositor é razão pela qual suas peças propõem questões da performance em duo também diferentes. Elas comprovam a necessidade fundamental da comunicação musical “íntima” entre os músicos, novamente aludindo o termo de King (1948). Almeida Prado e Ronaldo Miranda mostram ainda que são exemplos do pensamento pós-moderno, que inovam, mas não renegam as tradições.

Observamos que os *VI Episódios de Animais* retratam bem a linguagem de Almeida Prado, uma vez que enfatizam seu apreço pelos “jogos rítmicos”, sem deixar de lado a busca pelo imaginário sonoro. Identificamos os elementos principais usados pelo compositor para aludir a cada animal em música, nos quais observamos o rico uso de ritmos, agógica, andamentos, timbres, texturas, registros (idiomaticamente distribuídos para o piano a quatro mãos), dinâmicas e articulações. Questões relacionadas a desconforto são quase inexistentes, assim como não é preocupante a escolha do *primo* e *secondo*, já que as duas partes se assemelham. No entanto, o atento planejamento sonoro é necessário, incluindo o emprego de diferentes matizes de toque, dinâmica, pedal, além da perfeita sintonia de imaginação, tão estimulada nesta obra, entre os intérpretes, para que eles possam ambientar satisfatoriamente o ouvinte na atmosfera de cada um dos animais: a calma e frescor do canto do *Bem-te-vi*; o zunido do vôo dos *Marimbondos*; o andar dos dois esquisitos *Guaiamú[s]*; o vôo da *Libélula* sobre a água; o perigo que rodeia o rastejar da *Boicininga*, com seu chocalho irritante; e, finalmente, o pequeno e imprevisível *Xauim* – o satírico sagüi, que fecha este fascinante ciclo ridicularizando todos os outros bichos.

Ronaldo Miranda parece se posicionar numa outra direção quanto ao enfoque do piano a quatro mãos, não necessariamente oposta, mas igualmente admirável: a de aproveitar ao máximo o potencial sonoro que quatro mãos podem oferecer. No *Tango*, se assemelhando ao

que acontece em seus outros dois duetos, o *secondo* canta, ora vigoroso e enérgico, ora lírico e melodioso, mostrando todo o poderio sonoro dos registros médio e grave. O *primo* acrescenta com seu brilhantismo. Suas peças para duo apresentam estilo virtuosístico, sempre contrastado com momentos de extremo lirismo, sendo exigentes fisicamente, o que, aliado à extensa tessituras das partes, resulta, naturalmente, em eventual desconforto. As questões discutidas se referiram aos bancos, sincronismo, uniformidade gestual, resistência rítmica, dosagem de *f* e *ff*, controle dos grandes *crescendo*, redistribuição de partes, entre outras. Esta bela peça fez que com o compositor se tornasse um dos mais populares entre os duos pianísticos.

E quanto ao restante da produção brasileira para a formação, vimos que ela é significativamente maior do que muitos pianistas supõem e começa a se intensificar a partir da segunda metade do séc. XIX. Nossa relação das peças brasileiras do gênero chegou ao número de 39 compositores brasileiros, dos quais 24 ainda estão vivos. O número pode parecer grande, mas, durante nossa pesquisa, tivemos inúmeras pistas de que ele é certamente maior. Apesar das dificuldades, os compositores de nosso país escrevem com muita propriedade para a formação, e os duos brasileiros prosseguem estreando e gravando suas obras, embora algumas mereçam melhor divulgação.

Nosso levantamento de peças brasileiras não procurou encerrar o assunto, até porque não era esse o objetivo central do nosso estudo. Mesmo assim, para uma “simples” contextualização, foi necessária, como mencionado, uma considerável pesquisa em diversas fontes de informação, dependendo, muitas vezes, de canais informais. Se, no Brasil, o repertório para piano solo ainda carece de catálogos completos e atualizados, bem como de edições disponíveis, a situação é ainda mais grave no que refere ao repertório para piano a quatro mãos. O levantamento de autores brasileiros que fizemos, embora incompleto, com certeza servirá como fonte para pesquisas posteriores, que o poderão ampliar e detalhar – desejo que, aliás, pretendemos concretizar no futuro.

A propósito, praticamente todos os tópicos expostos por nós, podem se transformar em material de interesse para pesquisadores futuros. Em nível mundial, também falta um catálogo abrangente sobre o assunto, de fácil acesso, e que esteja atualizado.

Esperamos que as questões aqui expostas, não só auxiliem os pianistas a superarem eventuais dificuldades encontradas nessa prática, como também estimulem o leitor a percorrer o surpreendente repertório do gênero; e, acima de tudo, que esta experiência seja tão prazerosa quanto é para nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Material impresso

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, 2000, Vol. 1, p. 16-24.

ABREU, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira – seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ANDERSON, Keith. Encarte do Cd: *Mozart Piano Duets vol. I* Naxos: 2000.

ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado – uma contribuição às práticas interpretativas*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

BARBARESCO FILHO, Eduardo. O título como força polissêmica da obra artístico musical: um estudo do nome e suas interações significativas. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006. p. 862-867.

BROWN, M. J. E. *Schubert: A Critical Biography*. Publicação original por Macmillan, 1954. Da Capo Press, 1977, p. 80-89.

CANDE, Roland de. *Dictionnaire de Musique*. Microcosme/Seuil, 1961. P. 170.

CHANG, Frederic Ming, & FAUROT, Albert. *Team Piano Repertoire – A manual of music for multiple players at one or more pianos*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1976.

COHEN, Sara & GANDELMAN, Salomea. *A Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro [s.e.], 2006.

CORVISIER, Fernando. *The ten piano sonatas of Almeida Prado – the development of his compositional style*. 2000. Tese (Doutorado em Música). Faculty of the Moores School of Music, University of Houston.

COSTA, Régis G. da. *Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CURITIBA, Henrique de. Prefácio à partitura da peça *Corre... corre p'ra Goiânia*, manuscrito, 2000.

DALE, Kathleen. In Gerald Abraham. *The Music of Schubert*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 1947, p. 123-31.

DEUTSCH, O. E. *Schubert: Memoirs by His Friends*. Trad.: Rosamond Ley e John Nowell. Londres: Adam and Charles Black, 1958. p. 176-177.

ESCOBAR, Aylton. Encarte do CD: *Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini – Schumann, Krieger, Miranda, Brahms, Villa-Lobos, Escobar – piano a 4 mãos*. 1998

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1ª edição (7ª impressão).

FERGUSON, Howard. *Style and interpretation – an anthology of keyboard music*. Londres: Oxford University Press, 1971. Vol. 5 e 6.

FRAGA, Elisa Maria Zein. *O Livro das Duas Meninas de Almeida Prado: uma outra leitura*. 1994. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

FRISKIN, James & FREUNDLICH, Irwin. *Music for the piano – a handbook of concert and teaching material from 1580 to 1852*. Holt, Rinehart and Wilson, 1954. Republicado por: Nova Iorque: Dover Publications, 1973

GANDELMAN, Salomea. A Obra para Piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, nº19, p. 115-120, 1991.

_____. *36 compositores brasileiros: obra para piano (1950 – 1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

GIESEKING, Walter & LEIMER, Karl. *Piano Technique*. Nova Iorque: Dover Publications, 1972.

GONÇALVES, César Luís Vila Franca. *Obras para a Infância – de Eurico Thomaz de Lima: Os Duetos para Piano*. 2005. Tese de Mestrado (Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical). Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho. (p. 2; 10-14).

GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os Prelúdios para piano de Almeida Prado – fundamentos para uma interpretação*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GUBERNIKOFF, Carol. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. *Revista Música* v. 9 e 10. São Paulo. 1998-1999, p. 183-209.

HILL, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge University Press, 2000, p. 1-28.

KAEMPER, Gerd. *Techniques Pianistiques*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1968.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

_____. *“Caso me esqueça(m)” – memórias musicais – volume I (1935-1982)*. João Pessoa: Quebra-Quilo, 1999, p. 147-150; 163-174; 289-300.

KING, A. Hyatt. *Chamber Music*. London: Max Parrish. New York: Chanticleer, 1948.

LACERDA, Osvaldo. Prefácio da partitura: *Brasiliiana n.8*, da edição Vitalle, 1978.

LUBIN, Ernest. *The piano duet: a guide for pianists*. Nova Iorque: Da Capo Paperback, 1976. Republicação de Grossman, 1970.

MALTESE, Sylvia. Encarte do CD: *Piano Luso-Brasileiro a quatro mãos – repertório do séc. XIX e início do séc. XX*. Intérpretes: Duo Maltese (Ida e Sylvia Maltese), 2000.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MCGRAW, Cameron: *Piano duet repertoire – music originally written for one piano, four hands*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1981.

MILLER, Hugh M. The Earliest Keyboard Duets. *Musical Quarterly Vol. 29 n.4*. 1943, p. 438-457.

MIRANDA, Ronaldo. Encarte do CD: *Duo Bretas-Kevorkian – piano a 4 mãos e 2 pianos*, 2002.

_____ Encarte do CD *Trajetórias*, Rio Arte Digital, RD-020, 2000.

_____ Encarte CD: *Marcelo Thys*. Little Star Copyright, 2006.

MONTEIRO, Sérgio Cláudio Lacerda. *Rios de Almeida Prado: contribuições para uma interpretação pianística*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MUSGRAVE, Dr. Michael. *The Music of Brahms*. Oxford University Press, 1994, p. 33-65.

NEUHAUS, Henrich. *The Art of Piano Playing*. Trad. K. A. Leibovitch. Londres: Barrie \$ Jenkins, 1973.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NOGUEIRA, Marcos Vinício. Encarte do CD: *Marisa Resende – Música de Câmara*. 2003.

PELUSCH, Denise Cristina. *Seis Novos Episódios de Animais by Almeida Prado: a Study with Special Emphasis on Issues of Analysis Related to Performance*. Estudo Independente (Mestrado em Música). University of North Dakota, 2004.

PRADO, José Antônio R. De Almeida. *Cartas Celestes – uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 1985. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

PRESS, Stephen D. *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006, p. 4; 28.

RAYMUNDO, Harlei Aparecida Elbert. *Uma postura interpretativa da obra “Estrela Brilhante” de Ronaldo Miranda*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SENISE, Luiz Henrique: *Da Importância dos Movimentos Pianísticos*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

SMITHER, Howard. *Theory of rhythm in the nineteenth and twentieth centuries with a contribution to the theory of rhythm for the study of twentieth-century music*. Tese de Doutorado (Filosofia). Cornell University, 1960.

SOARES, Consuelo Caporali. *A obra para piano solo de Ronaldo Miranda: Análise da linguagem musical utilizada e suas implicações para interpretação*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SWANWICK, Keith. *Ensinando musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinlu. São Paulo: Moderna, 2003, p. 17-34.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado - História Oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

TOWNSEND, Douglas. The Piano Duet. *Piano Quarterly Fall*, 1967, p. 15-18.

_____ Program Notes na gravação de *Musical Heritage Society MHS 3911/12/13*, 1978.

TUGNY, Rosangela Pereira de. Encarte do CD: *Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini – piano a 4 mãos –Fauré, Ravel, Albéniz, De Falla, Escobar, Soares, Lanna, Miranda*. 2004.

WEEKLEY, Dallas A., & ARGANBRIGHT, Nancy. *Schubert's music for Piano Four Hands: A Comprehensive Guide to Performing and Listening to the Dances, Fantasies, Marches, Polonaises, Sonatas, Variations and Other Duets*. Londres: Kahn & Averill, 1990.

Material da Internet

CARLINI, Álvaro. 60 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998): conversas com Martin Braunwieser. *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Curitiba, 21-25 de janeiro de 1998. Curitiba, Paraná: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. pp.333-348. [revisado em 2000]. Disponível em [http://72.14.209.104/search?q=cache:pDXSXpzTOI4J:www.alvarocarlini.pop.com.br/Artigos%2520e%2520comunica%25E7%25F5es/Artigo%2520-%2520Conversas%2520MB%252060%2520anos%2520MPF%2520\(II%2520Simp%25F3sio%2520Curitiba%25201998.htm+Braunwieser+Martin+pe%C3%A7as+f%C3%A1ceis&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=4&gl=br](http://72.14.209.104/search?q=cache:pDXSXpzTOI4J:www.alvarocarlini.pop.com.br/Artigos%2520e%2520comunica%25E7%25F5es/Artigo%2520-%2520Conversas%2520MB%252060%2520anos%2520MPF%2520(II%2520Simp%25F3sio%2520Curitiba%25201998.htm+Braunwieser+Martin+pe%C3%A7as+f%C3%A1ceis&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=4&gl=br), data de acesso 05/06/2007.

CICCO, Lúcia Helena Salvetti de. *Sagüi-de-tufo-branco* (sem data). Disponível em <http://www.saudeanimal.com.br/sagui.htm>, data de acesso 20/05/2007.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>, data de acesso, 24/05/2007.

LIMA, Veronique de Oliveira. Características gerais de sua obra. In: _____. *Edmundo Villani-Côrtes*. 1999. Parte II do trabalho apresentado na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Música, Matéria: Música Brasileira II, Docente Responsável: Prof. Régis Duprat. Disponível em http://villani-cortes.tom.mus.br/index.php?menu=sua_obra&page=sua_obra, data de acesso 05/06/2007.

MARTINEZ, José Luiz. 2. *A Sinestesia da Música com o Visual e o Verbal*. Projeto de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e a Faculdade de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP, 2000. Disponível em <http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/projet-c.htm>, data de acesso 14 fev, 2007.

MÚSICA BRASILEIRA PARA PIANO A QUATRO MÃOS. Divulgação do CD, disponível em: <http://www.concerto.com.br/indice-cds-brasileiros.html#MÚSICA%20BRASILEIRA%20PARA%20PIANO%20A%20QUATRO%20MÃOS.%20Na%20interpretação%20de%20Clélia>, data de acesso 05/06/2007.

NASSIF, Luís. *A Presença de Radamés Gnattali*. 2006. Disponível em: <http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/radames-nassif.htm>, data de acesso 24/05/2007.

NAVARRO, Daniel Pérez. Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen. *Revista mensual de publicación en Internet Número 48º - Enero 2.004*. Disponível em: <Http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>, data de acesso 02/02/2007

PANIZZA, Livio. *A sinestesia na narrativa dannunziana* (sem data). Disponível em: <Http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/resumos/asinestesiananarrativa.htm>, data de acesso 15/02/2007.

SZPILMAN, Marcelo. *Fauna Brasileira Ameaçada de Extinção – Libélula*. Matéria publicada em 1997. Disponível em http://www.institutoaqualung.com.br/info_libelula18.html, data de acesso 09 mai, 2007.

THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas - Como o boi subiu no telhado: Darius Milhaud e as fontes brasileiras de Le Boeuf sur le Toit*. Tradução: Alexandre Dias. 2002-2006. Parte 00, 5 e 5a. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm, data de acesso 05/06/2007.

VILLEMIN, Stéphane. XXe siècle -- Les Six, le Coq et l'Arlequin. *La Scena Musicale - Vol. 6, No. 1* Septembre 2000. Disponível em <http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-fr.html>, data de acesso 05/06/2007.

Entrevistas

ALVARENGA, Marcelo de. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 19/11/2006. Registrada em MD (80 min).

BARANCOSKI, Ingrid. Entrevista realizada no Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 17/11/2006. Registrada em MD (35 min).

BRETAS, Patrícia. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 23/11/2006. Registrada em MD (90 min).

CALDI, Estela. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 21/11/2006. Registrada em MD (45 min).

COHEN, Sara. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 24/11/2006. Registrada em MD (45 min).

KEVORKIAN, Josiane. Entrevista realizada na residência de Patrícia Bretas. Rio de Janeiro, 23/11/2006. Registrada em MD (90 min).

MAGALHÃES, Luciano. Entrevista realizada na residência do entrevistador. Rio de Janeiro, 16/11/2006. Registrada em MD (35 min).

SENISE, Luiz. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 19/11/2006. Registrada em MD (40 min).

VALENTIM, Zaida. Entrevista realizada na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 20/11/2006. Registrada em MD (50 min).

VIEIRA, Sonia Maria. Entrevista realizada na Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 16/11/2006. Registrada em MD (35 min).

XAVIER, Ronal. Entrevista realizada no Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 17/11/2006. Registrada em MD (35min).

Partituras

BACH, Johann Christian. *Sonata in A major*. New York: International Music Company. Piano a quatro mãos.

BEETHOVEN, Ludwig van. Marcia II. In: *Three Marches op. 45*. Edition Peters, p. 17-19. Piano a quatro mãos.

BRAHMS, Johannes. *Ungarische Tänze*. G. Henle Verlag München. Piano a quatro mãos.

_____ *Variations on a theme by Robert Schumann op. 23*. Edition Peters. Piano a quatro mãos.

CHOPIN, Frédéric. *Variations sur un air national de Moore*. Jan Ekier (ed.). Warsaw: Ars Polonia, 1965. Piano a quatro mãos.

_____ Waltzer op. 64 Nr.1. In: *Schott Piano Collection – Chopin. ED 503*. Mainz: Schott, 1913, p. 6-9. Piano.

CRUMB, George. *Celestial Mechanics (Makrokosmos IV)*. New York: C. F. Peters Corporation. Piano a quatro mãos.

DEBUSSY, Claude. Épigraphe no 6 (Pour remercier la pluie au matin). In: FERGUSON, Howard. *Style and interpretation – an anthology of keyboard music*. Londres: Oxford University Press, 1971. Vol. 6, p. 68-77. Piano a quatro mãos.

DVORAK, Antonin. *Legends op. 59*. Simrock. Piano a quatro mãos.

_____ *Slavonic Dances – op. 46 e op. 72*. New York: Dover Publications, INC. 1992. Piano a quatro mãos.

ESCOBAR, Aylton. *Seresta opus um*. Novas Metas. Piano a quatro mãos.

FIELD, John. *Variations on a Russian air*. Edition Peters. Piano a quatro mãos.

LACERDA, Osvaldo. *Brasiliiana nº 8*. Vitale, 1978. Piano a quatro mãos.

MAHLE, Ernst. *Toccata*. Ricordi. Piano a quatro mãos.

MIRANDA, Ronaldo. *Suíte n. 3*. Vitale. Piano.

_____ *Tango*. Manuscrito. Piano a quatro mãos.

MOZART, Wolfgang Amadeus. Andante and Variations K. 501. In: FERGUSON, Howard. *Style and interpretation – an anthology of keyboard music*. Londres: Oxford University Press, 1971. Vol. 5, p. 44-57. Piano a quatro mãos.

_____ *Sonata K.497*. Edition Peters. Piano a quatro mãos.

POULENC, Francis. *Sonate*. London: J. & W. Chester Ltd, 1948. Piano a quatro mãos.

PRADO, Almeida. *Momento 20* (4º Caderno). Tonos. Piano a quatro mãos.

_____ *VI Episódios de Animais*. Tonos. Piano a quatro mãos.

RACHMANINOFF, Sergei. *Six Pieces opus II*. New York: International Music Company, 1956. Piano a quatro mãos.

SCHUBERT, Franz. Allegro (Lebensstürme). In: *Schubert Original-Kompositionen: Band III, Kalvier zu 4 Händen*. Edition Peters, p. 114-131. Piano a quatro mãos.

_____ *Fantaisie op. 103*. In: *Schubert Original-Kompositionen: Band III, Kalvier zu 4 Händen*. Edition Peters, p. 2-23. Piano a quatro mãos.

_____ *Grand Duo op. 140*. In: *Schubert Original-Kompositionen: Band III, Kalvier zu 4 Händen*. Edition Peters, p. 70-113. Piano a quatro mãos.

_____ *Rondeau op. 138* (Notre Amitié est invariable). In: *Schubert Original-Kompositionen: Band III, Kalvier zu 4 Händen*. Edition Peters, p. 58-69. Piano a quatro mãos.

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring*. Boosey Hawkes Inc., 1947. Piano a quatro mãos.

TACUCHIAN, Ricardo. *Estruturas Gêmeas*. Manuscrito. Piano a quatro mãos.

TOMKINS, Thomas. *A Fancy for two to play*. Versão digitalizada do manuscrito, publicada em Miller (1943). Piano a quatro mãos.

VICTORIO, Roberto. *Iks*. Manuscrito. Piano a quatro mãos.

Discos

TANGO. Compositor: Ronaldo Miranda. In: *Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini – Schumann, Krieger, Miranda, Brahms, Villa-Lobos, Escobar – piano a 4 mãos*. 1998. (1CD) Faixa 21.

TANGO. Compositor: Ronaldo Miranda. In: *Duo Bretas-Kevorkian – piano a 4 mãos e 2 pianos*, 2002. (1 CD) Faixa 2.

TANGO. Compositor: Ronaldo Miranda. Intérpretes: Duo Pianístico da UFRJ (Sonia Maria Vieira e Maria Helena de Andrade). In: *Sarau de Sinhá*. Tons e Sons/UFRJ – TS 9804, 1998. (1 CD) Faixa 16.

TANGO. Compositor: Ronaldo Miranda. Intérpretes: Marcelo Thys & Luciano Magalhães. In: *Marcelo Thys*. Little Star Copyright, 2006. (1 CD) Faixa 17.

TANGO. Compositor: Ronaldo Miranda. Intérpretes: Patrícia Bretas & Josiane Kevorkian. In: *Trajetórias*, Rio Arte Digital, RD-020, 2000.

VI EPISÓDIOS DE ANIMAIS. Compositor: Almeida Prado. Intérpretes: Alexandre Zamith e Maurício Zamith. In: *V Concurso Nacional de Música de Câmara – São Paulo - Vencedores de 1993*. São Paulo; FASM/ CDA, 1993. (1 CD) Faixas 6-11.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS:

**PROBLEMAS, SOLUÇÕES E SUA APLICAÇÃO AO ESTUDO
DE PEÇAS DE ALMEIDA PRADO E RONALDO MIRANDA**

**VOL. II
(ANEXOS)**

MARCELO GREENHALGH THYS

Rio de Janeiro, 2007

SUMÁRIO

(ANEXOS)

LISTA CRONONOLÓGICA DE COMPOSITORES DE PIANO A QUATRO MÃOS	148
Fonte: Mcgraw (1981)	
ENTREVISTAS	161
Roteiro das entrevistas	161
Entrevista com a pianista Sonia Maria Vieira	163
Entrevista com o colega de duo, pianista Luciano Magalhães	170
Entrevista com a pianista Ingrid Barancoski	174
Entrevista com pianista Ronal Xavier	180
Entrevista com o pianista Marcelo de Alvarenga	189
Entrevista com o pianista Luiz Senise	198
Entrevista com a pianista Zaida Valentim	206
Entrevista com a pianista Estela Caldi	216
Entrevista com o Duo Bretas-Kevorkian	225
Entrevista com a pianista Sara Cohen	238
PARTITURAS	248
Almeida Prado – <i>Episódios de Animais</i>	248
<i>Bem-te-vi</i>	248
<i>Marimbondos</i>	251
<i>Guaiamú</i>	260
<i>Libélula</i>	263
<i>Boicininga</i>	269
<i>Xauim</i>	274
Ronaldo Mirada – <i>Tango</i>	285

LISTA CRONONOLÓGICA DE
COMPOSITORES DE
PIANO A QUATRO
MÃOS

Fonte: Mcgraw (1981)¹²⁷

(?-1630) Carlton, Nicholas
 (?-ca.1799) Kirkman (Kirchman), Jacob
 (1543-1623) Byrd, William
 (1572-1656) Tomkins, Thomas
 (15768-1853) Jadin, Louis Emmanuel
 (1710-1782) Howard, Samuel
 (1712-1778) Rousseau, Jean-Jacques
 (1714-1774) Jomelli, Nicollò
 (1720-1788) Nicolai, Johann Georg
 (1723-1797) Rutini, Giovanni Marco
 Plácido
 (?-ca.1799) Kirkman (Kirchman), Jacob
 (1724-ca.1800) Lang, Johann Georg
 (1726-1791) Gemmingen, Eberhard
 Friedrich, Freherr von
 (1726-1814) Burney, Charles
 (1727-1786) Küffner (Kiefner), Johann
 Jakob Paul
 (1731-1799) Dsek (Duschek), Frantisek
 (Franz) Xaver
 (1732-1795) Bach, Johann Christoph
 Friedrich
 (1732-1809) Haydn, Franz Joseph
 (1733-1803) Beecke, Ignaz von
 (1734-1782) Müller, Christian Heinrich
 (1734-1794) Beauvarlet- Charpentier,
 Jean-Jacques
 (1734-1804) Carter, Charles Thomas
 (1735-1782) Bach, Johann Christian
 (1735-1792) Wolf, Ernst Wilhelm
 (1735-1811) Tag, Christian Gotthilf
 (1736-1803) Kellner, Johann Christoph

(1736-1809) Albrechtsberger, Johann
 Georg
 (1738-1813) Vanhal, Jan Krtitel (Johann)
 Baptist
 (1739-1791) Schubart, Christian Friedrich
 Daniel
 (1739-1802) Millico, Gioseffo
 (1740-1798) Frick, Philipp Joseph
 (1741-1808) Barthelémon, François
 Hippolyte
 (1745-1801) Stamitz, Carl, Charles
 Edward
 (1745-1814) Benda, Friedrich Wilhelm
 Heinrich
 (1746-1810) Rauzzini, Venanzio Matteo
 (1746-1827) Hook, James
 (1747-1819) Burney, Charles Rousseau
 (1747-1822) Hässler, Johann Wilhelm
 (1748-1797) Rheineck, Christoph
 (1748-1806) Seydelmann, Franz
 (1748-1812) Schuster, Joseph
 (1748-1818) Kozeluh (Kozeluch), Leopold
 (1748-1823) Förster, Emmanuel Alois
 (1749-1802) Kerper, Hugo Franz
 Alexander Karl von
 (1749-1814) Vogler, Georg Joseph
 (1750-1817) Sterkel, Abbé Johann Franz
 Xaver
 (1750-1821) Dale, Joseph
 (1751-1831) Kauer, Ferdinand
 (1752-1817) Christmann, Johann Friedrich
 (1752-1828) Marsh, John
 (1752-1832) Clementi, Muzio
 (1752-1835) Mederitsch, Johann (Georg
 Anton) Gallus
 (1753-1826) Ruppe, Christian Friedrich
 (1754-1812) Hoffmeister, Franz Anton
 (1754-1823) Becvarovsky
 (Beczwarzowsky), Antonín
 Felix
 (1754-ca.1815) Bohdanovicz, Basilius von
 (1754-ca.1818) Bachmann, Father Sixtus
 (1755-1823) Rausch, Frederick
 (1755-1831) Masek (Maschek), Vincenc
 (1756-1791) Mozart, Wolfgang Amadeus
 (1756-1811) Münchhausen, Adolph, Baron
 von
 (1756-1813) Türk, Daniel Gottlob
 (1756-1829) Kollman, August Friedrich
 (1757-1831) Pleyel, Ignace

¹²⁷ a) no original, a organização é alfabética; b) foram omitidos os nomes sobre os quais não constavam datas; c) datas de morte foram, sempre que possível, atualizadas, ou quando ausentes no original, completadas; e) datas em *italico* significam que outras fontes divergem do autor (1981); c) nomes brasileiros destacados em negrito (*italico* indica os que não constam em Mcgraw, 1981).

- (1758-1821) Wineberger (Winneberger),
Paul Anton
- (1758-1848) Adam, Johann Ludwig
(Louis)
- (1759-1838) Westenholz, Eleonore Sophia
Maria
- (1759-1845) Bach, Wilhelm Friedrich
Ernst
- (1760-1812) Dalberg, Johann Friedrich
Hugo, Freiherr von
- (1760-1812) Dussek (Dusik), Johann
Ladislaus
- (1761-1819) Viguerie, Dernard
- (1761-1820) Wranitzky (Vranický) Paul
(Pavel)
- (1761-1838) Abeille, Johann Christian
Ludwig
- (1762-1823) Butler, Thomas Hamly
- (1763-1824) Davy, John
- (1763-1825) Amon, Johann Andreas
- (1763-1826) Danzi, Franz
- (1763-1832) Demar, Johann Sebastian
- (1763-1837) Relfe, John
- (1763-1840) Bachmann, Gottlob
- (1763-1842) Ferrari, Giacomo Gotifredo
- (1764-1819) Saupe, Christian Gottlob
- (1764-1855) Rieger, Gottfried
- (1765-1807) Eberl, Anton
- (1765-1814) Himmel, Friedrich Heinrich
- (1765-1821) Pfeffinger, Philipp Jacob
- (1765-1832) Kleinheinz, Franz Xavier
- (1765-1833) Köhler, Gottlob Heinrich
(Henry)
- (1765-1833) Oginski, Michal Kleofas,
Prince
- (1765-1838) Attwood, Thomas
- (1765-1844) Mazzinghi, Joseph
- (1766-1798) Fleischmann, Johann
Friedrich
- (1766-1837) Latour, Francis Tatton
- (1766-1837) Wesley, Samuel
- (1766-1839) Ladurner, Ignaz Anton
- (1767-1839) Gabler, Christoph August
- (1767-1850) Basili (Basily), Francesco
- (1768?-ca.1825) Cristiani, Stefano
- (1768-1831) Carr, Benjamin
- (1768-1846) Fodor, Carolus Antonius
- (1768-1854) Elsner, Kzawery Józef
(Joseph Xaver)
- (1769-1802) Jadin, Hyacinthe
- (1769-1808) Haigh, Thomas
- (1769-1832) Ascoli, Bonifazio
- (1769-1843) Lickl, Johann Georg
- (1769-1845) Knittelmair, Peter Lambert
- (1770-1827) Beethoven, Ludwig van
- (1770-1833) Fraenzel [Fränzl], Ferdinand
- (1770-1836) Ebers, Carl Friedrich
- (1770-1846) Rinck, Johann Christian
Heinrich
- (1770-ca.1810) Cibulka, Matthäus Aloys
- (1771-1858) Cramer, Johann Baptist
- (1772-1840) Bierey, Gottlob Benedikt
- (b.1772) Desormery, Jean-Baptiste-
Léopold-Bastien
- (1772-1847) Wilms, Jean Willem (Johann
Wilhelm)
- (1772-1856) Anschütz, J. A.
- (1773-1812) Wölfl, Joseph
- (1773-1823) King, Matthew Peter
- (1773-1829) Fischer, Michael Gotthard
- (1774-1815) Beethoven, Kaspar
- (1774-1832) Liste, Anton
- (1774-1840) Bornhardt, Johann Heinrich
Carl
- (1774-1850) Tomaschek, Wenzel Johann
- (b.1775) Steup, H. C.
- (1775-1842) André, Johann Anton
- (1775-1847) Crotch, Dr. William
- (1775-1864) Dietrichstein, Count Moritz
von
- (1776-1820) Struck, Paul Friedrich
- (1776-1856) Riotti, Philipp Jakob
- (1777-1819) Fuss, Johann Evangelist
- (1777-1839) Berger, Ludwig
- (1777-1846) Logier, Johann Bernhard
- (1778-1822) Werner, Johann Gottlob
- (1778-1837) Hummel, Johann, Nepomuk
- (1778-1844) Gänsbacher, Johann Baptist
- (1778-1864) Messemaeckers, Henri
- (1779-1818) Krufft, Nikolaus, Freiherr von
- (1779-1844) Häser, August Ferdinand
- (1779-1857) Riem, Wilhelm Friedrich
- (1780-1813) Eggert, Joaquim
- (1780-1838) Lessel, Franz (Franciszek)
- (1780-1849) Kreutzer, Konradin
- (1780-1851) Henkel, Michael
- (1780-1853) Lichtenthal, Peter
- (1780-1862) Frölich, Franz Joseph
- (1781-1858) Diabelli, Anton

- (1781-1861) Heinrich, Anthony Philip
(Anton Philipp)
- (1782-1837) Field, John
- (1782-ca.1849) Trnka, Wenzel Joseph
- (1783-1847) Geijer, Erik Gustaf
- (1784-1838) Ries, Ferdinand
- (1784-1853) Onslow, George
- (1784-1854) Beale, William George
Frederick
- (1784-1871) Fétis, François-Joseph
- (1785-1842) Czerný, Joseph
- (1785-1849) Kalkbrenner, Friedrich
- (1785-1858) Plachý, Wenzel
- (1786-1826) Weber, Carl Maria von
- (1786-1832) Kuhlau, Friedrich
- (1786-1847) Mühling, Heinrich Leberecht
August
- (1786-1854) Lemoine, Henry
- (1787-1828) Rieger, J. N.
- (1787-1840) Leidesdorf, Maximilian
Joseph
- (1787-1842) Haslinger, Tobias
- (1787-1845) Payer, Jérôme (Hieronymus)
- (1787-1849) Rummel, Christian
- (1787-1853) Lannoy, Eduard, Freiherr von
- (1788-1833) Kanne, Friedrich August
- (1788-1854) Westenholz, Carl Ludwig
Cornelius
- (1788-1866) Schmitt, Aloys
- (1788-1867) Sechter, Simon
- (1788-1874) Pixis, Johann Peter
- (1789-1863) Mayseder, Joseph
- (1789-1872) Halm, Anton
- (1790-1837) Agthe, Wilhem Johann
Albrecht
- (1790-1859) Camidge, John
- (b.1791-?) Baldenecker, Jean-Bernard
- (1791-1857) Czerny, Carl
- (1791-1874) Grund, Friedrich Wilhelm
- (1792-1851) Soliva, Carlo
- (1792-1868) Rossini, Gioacchino
- (1792-1874) Brunner, Christian Traugott
- (1792-1876) Spath, Andreas
- (1793-1878) Hüntten, Franz
- (1794-1868) Hüttenbrenner, Josef Anselm
- (1794-1870) Moscheles, Ignaz
- (1794-1873) Arnold, Carl
- (1794-1880) Herz, Jacques, Simon
- (1794-1880) Lambert, George Jackson
- (1795-1861) Marschner, Heinrich
- (1796-1868) Berwald, Franz
- (1796-1869) Loewe, Carl
- (1797-1828) Schubert, Franz
- (1797-1843) Schoberlechner, Franz
- (1797-1848) Donizetti, Gaetano
- (1797-1870) Schwencke, Carl
- (1797-1873) Müller, Karl Friedrich
- (1797-1883) Wohlfahrt, Heinrich
- (1798-1859) Reissiger, Karl Gottlieb
- (1798-1876) Bertini, Henry
- (1799-1829) Ancot, Jean
- (1799-1847) Köhler, Ernst
- (1799-1862) Mayer, Carl
- (1799-1864) Truzzi, Luigi
- (1799-1885) Enckhausen, Heinrich
- (b.1800) Horr, Peter
- (1800-1831) Brendler, Frans Frederik
Edward
- (1801-1861) Concone, Joseph (Giuseppe)
- (1801-1866) Kalliwoda, Johann Wenzel
- (1801-1877) Lickl, Carl Georg
- (1802-1880) Duvernoy, Jean-Baptiste
- (1802-1893) Randhartiger, Benedikt
- (1803-1836) Frölich, Friedrich Theodor
- (1803-1853) Schmitt, Jacob
- (1803-1890) Lachner, Franz
- (1804-1840) Corticelli, Gaetano
- (1804-1849) Strauss, Johann
- (1804-1857) Glinka, Mikhail
- (1804-1859) Wolf, Johann Conrad Ludwig
- (1804-1868) Leduc, Alphonse
- (1804-1875) Farrenc, Jeanne Louise
- (1804-1877) Otto, Ernst Julius
- (1804-1892) Dorn, Heinrich Ludwig
Egmont
- (1805-1900) Hartmann, Johann Peter Emil
- (1806-1874) Burgmüller, Friedrich
- (1806-1887) Herz, Henri
- (1806-1893) Osborne, George Alexander
- (1807-1867) Dobrzynski, I. F.
- (1807-1871) Gandini, Alessandro
- (1808-1862) Casimiro da Silva, Joaquim
- (1808-1879) Chwatal, Franz Xaver
- (1808-1879) Richter, Ernst Friedrich
- (1808-1880) André, Julius
- (1809-1847) Mendelssohn, Felix
- (1809-1865) Körner, Gotthilf Wilhelm
- (1809-1883) Reissiger, Friedrich August
- (1810-1849) Chopin, Frédéric
- (1810-1882) Kücken, Friedrich Wilhelm

- (1810-1895) Rotter, Ludwig
 (1811-1859) Enke, Heinrich
 (1811-1870) Stamaty, Camille-Marie
 (1811-1885) Hiller, Ferdinand
 (1811-1886) Liszt, Franz
 (1812-1871) Thalberg, Sigismond
 (1812-1875) Damcke, Berthold
 (1812-1881) Bourges, Jean Maurice
 (1812-1883) Flotow, Friedrich, Freiherr
 von
 (1812-1887) Lindeman, Ludvig Mathias
 (1813-1869) Dargomyzhski, Alksandr S.
 (1813-1870) Oesten, Theodor
 (1813-1883) Wagner, Richard
 (1813-1888) Alkan, Charles-Valentin
 (Morhange)
 (1813-1888) Heller, Stephen
 (1813-1894) Rosenhain, Jakob
 (1814-1889) Henselt, Adolf von
 (1814-1892) Capanna, Alessandro, OFM
 (1815-1868) Kjerulf, Halfdan
 (1815-1870) Lovenskjold (Lövenskiold),
 Hermann Severin
 (1815-1883) Volkmann, Robert
 (1816-1875) Bennett, Sir William
 Sterndale
 (1817-1869) Lefébure-Wély, Louis James
 Alfred
 (1817-1882) Nottebohm, Gustav
 (1817-1890) Gade, Niels Wilhelm
 (1817-1905) Spindler, Fritz
 (1818-1880) Rummel, Joseph
 (1818-1889) Battman, Jacques Louis
 (1818-1893) Gounod, Charles
 (1819-1898) Gouvy, Théodore
 (1819-1905) Loeschhorn, Albert
 (1820-1871) Serov, Aleksandr Nikolaevich
 (1820-1901) Gurlitt, Cornelius
 (1821-1873) Lysberg (Bovy-Lysberg),
 Charles Samuel de
 (1821-1881) Talex, Adrien
 (1821-1884) Fasanotti, Filippo
 (1821-1885) Kiel, Friedrich
 (1821-1910) Weckerlin, Jean-Baptiste
 (1822-1882) Raff, Joachim
 (1822-1890) Franck, César
 (1822-1904) Poisot, Charles-Émile
 (1823-1888) Vogt, Jean
 (1823-1896) Bagge, Selmar
 (1823-1903) Kirchner, Theodor
 (1824-1896) Bruckner, Anton
 (1824-1910) Reinecke, Carl
 (1825-1900) Doppler, Károly
 (1825-1907) Biederman, August Julius
 (1826-1880) Berens, Hermann
 (1826-1893) Fumagalli, Disma
 (1826-1905) MacFarren, Walter
 (1827-1865) Wollenhaupt, Hermann Adolf
 (1827-1899) Wrede, Ferdinand
 (1827-1901) Barbette, Hippolyte-
 LaRochelle
 (1827-1903) Grimm, Julius Otto
 (1827-1905) Caldin, Jean Baptiste
 (1828-1897) Bargiel, Woldemar
 (1828-1908) Gevaert, François-Auguste
 (1829-1869) Gottschalk, Louis Moreau
 (1829-1894) Rubinstein, Anton
 Gregorievich
 (1829-1896) Nicolai, Willen Fr. Gerard
 (1829-1898) Lichner, Heinrich
 (1829-1908) Dietrich, Albert Hermann
 (1829-1908) Mason, William
 (1830-1894) Bülow, Hans von
 (1830-1911) Radecke, Robert
 (1830-1915) Goldmark, Karl
 (1831-1885) Norman, Ludvig
 (1831-1902) Jadassohn, Salomon
 (1831-1912) Reinhard, August
 (1832-1876) Söderman, August
 (1832-1879) Satter, Gustav
 (1832-1902) Bibl, Rudolf
 (1833-1858) Bache, Francis Edward
 (1833-1874) Bendel, Franz
 (1833-1887) Borodin, Alexander
 (1833-1890) Hornstein, Robert von
 (1833-1892) Biehl, Albert
 (1833-1897) Brahms, Johannes
 (1834-1886) Löw, Josef
 (1834-1907) Krause, Anton
 (1834-1911) Wilm, Nicolai von
 (1835-1893) Beliczay, Gyula von
 (1835-1899) Winding, August Hendrik
 (1835-1906) Wolff, Bernhard
 (1835-1908) Pfeiffer, Georges-Jean
 (1835-1913) Draeske, Felix
 (1835-1918) Cui, César Antonovich
 (1835-1921) Saint-Saëns, Camille
 (1836-1891) Delibes, Léo
 (1836-1916) Anthiome, Eugène Jean-
 Baptiste

- (1836-1922) Saran, August
(1836-1896) Gomes, Carlos
 (b.1837-) Bürgel, Konstantin
 (1837-1879) Jensen, Adolph
 (1837-1888) Procházka, Ludwig
 (1837-1898) Behr, Franz
 (1837-1910) Balakirev, Mily
 (1837-1911) Zenger, Max
 (1837-1924) Dubois, Théodore
 (1838-1875) Bizet, Georges
 (1838-1889) Brink, Jules ten
 (1838-1897) Bendl, Karel
 (1838-1897) Tours, Berthold
 (1838-1906) Boisdeffre, Charles-Henri
 René de
 (1838-1920) Bruch, Max
 (1838-1920) Lacôme d'Estalens, Paul-
 Jean-Jacques
 (1838-1934) Taubert, Ernst Eduard
 (1839-1881) Mussorgsky, Modest
 (1839-1889) Smith, Sydney
 (1839-1901) Rheinberger, Joseph
 (1839-1907) Goldner, Wilhelm
 (1839-1916) Gernsheim, Friedrich
 (1839-1917) Bonawitz, Johann Heinrich
 (1839-1927) Clarke, Hugh Archibald
 (1840-1876) Goetz, Hermann
 (1840-1893) Tchaikovsky, Peter I.
 (1840-1907) Kirchner, Fritz
 (1840-1910) Bourgault-Decoudray, Louis
 Albert
 (1840-1911) Lange, Samuel de, Jr
 (1840-1912) Ricordi, Giulio
 (1840-1913) Kleffel, Arno
 (1840-1915) Dacci, Giusto
 (1841-1891) Ernery, Stephen Albert
 (1841-1894) Chabrier, Emmanuel
 (1841-1904) Dvorák, Antonín
 (1841-1906) Horneman, Emil
 (1842-1902) Hofmann, Heinrich
 (1842-1912) Massenet, Jules
 (1842-1917) Parker, Henry
 (1843-1900) Herzogenberg, Heinrich von
 (1843-1907) Grieg, Edvard
 (1843-1917) Lefebvre, Charles Édouard
(1843-1925) Napoleão, Arthur
 (1844-1920) Bohm, Karl
 (1844-1897) Grammann, Carl
 (1844-1900) Nietzsche, Friederich
 (1844-1908) Rimsky-Korsakov, Nikolai
 (1844-1919) Rüfer, Philippe
 (1844-1925) Gigout, Eugène
 (1844-1926) Paladilhe, Émile
 (1844-1929) Grädener, Hermann
 (1844-1937) Vidor, Charles Marie
 (1845-1899) Bödecker, Louis
 (1845-1905) Becucci, Ernesto
 (1845-1914) Beyschlag, Adolf
 (1845-1920) Bartlett, Homer N.
 (1845-1924) Fauré, Gabriel
 (1846-1901) Kleinmichel, Richard
 (1846-1907) Brüll, Ignaz
 (1846-1916) Gilchrist, William Wallace
 (1846-1921) Lack, Théodore
 (1846-1932) Lenormand, René
 (1847-1917) Scharwenka, Philipp
 (1847-1923) Forchhammer, Theophil
 (1847-1925) Haarklou, Johannes
 (1847-1927) Fuchs, Robert
 (1848-1905) Erdmannsdörfer, Max
 (1848-1918) Parry, C. Hubert H.
 (1849-1895) Godard, Benjamin
 (1849-1904) Krug, Arnold
 (1849-1916) Förster, Alban
 (1849-1934) Ruthardt, Adolf
 (1850-1900) Fibich, Zdeněk
(1850-1902) Leopoldo Miguez
 (1850-1907) Urspruch, Anton
 (1850-1909) Thomé, François
 (1850-1923) Barth, Richard
 (1850-1924) Scharwenka, Xaver
 (1850-1927) Faning, Eaton
 (1850-1927) Meyer-Olbersleben, Max
 (1850-1927) Olsen, Ole
 (1851-1908) Beer, Max Josef
 (1851-1909) Galimberti, Giuseppe
 (1851-1909) Kühner, Conrad
 (1851-1915) Wachs, Paul
 (1851-1918) Andersson, Richard
 (1851-1924) Chvála, Emanuel
 (1851-1926) Wormser, André
 (1851-1927) Graziani-Walter, Carlo
 (1851-1931) d'Indy, Vincent
 (1851-1935) Carmichael, Mary Grant
 (1852-1901) Leitert, George
 (1852-1921) Huber, Hans
 (1852-1924) Stérnberg, Constantin
 (1853-1916) Knorr, Iwan
 (1853-1919) Nicodé, Jean Louis
 (1853-1937) Foote, Arthur

- (1853-1949) Sjögren, Emil
 (1854-1885) Zarembski, Jules (Juliusz)
 (1854-1912) Tinel, Edgar
 (1854-1925) Moszkowski, Moritz
 (1854-1928) Janáček, Leos
 (1854-1928) La Tombelle, Fernand de
 (1854-1931) Chadwick, George W.
 (1854-1941) Zöllner, Heinrich
 (1854-1943) Buzzi-Peccia, Arturo
 (1855-1918) Aggházy, Károly
 (1855-1929) Rübner, Cornelius
 (1855-1933) Ferrara, Luigi Ernesto
 (1855-1943) Zilcher, Paul
 (b.1856) Schwalm, Oscar
 (1856-1905) Coenen, Louis
 (1856-1911) Mottl, Felix
 (1856-1923) Bird, Arthur
 (1856-1928) Rohde, Wilhelm
 (1856-1933) Schütt, Eduard
 (1856-1941) Sinding, Christian
 (1856-1948) Strong, Templeton
 (1857-1930) Kennedy-Fraser, Marjorie
 (1857-1940) Rogers, James
 (1857-1941) Kienzl, Wilhelm
 (1857-1944) Chaminade, Cécile
 (1857-1944) Lazzari, Sylvio
 (1858-1910) Fuchs, Albert
 (1858-1919) Müller-Reuter, Theodor
 (1858-1924) Puccini, Giacomo
 (1858-1929) Ochs, Siegfried
 (1858-1930) Lindeman, Peter
 (1858-1937) Artsybushev, Nikolai
 (1858-1937) Bonis, Mélanie
 (1858-1938) Franck, Richard
 (1858-1947) Shelley, Harry Rowe
 (1859-1902) Brück, Julius
 (1859-1907) Strelezki, Antoine (pseud. of
 Nanton Burnand)
 (1859-1908) Cursch-Bühren, Franz
 Theodor
 (1859-1920) Claasen, Arthur
 (1859-1937) Ashton, Algernon
 (1859-1951) Förster, Josef Bohuslav
 (1860-?) Laub, Vasa
 (1860-1909) Albéniz, Isaac
 (1860-1918) Ladukhin, Nikolai
 Mikhailovich
 (1860-1928) Bellenot, Philippe
 (1860-1933) Frugatta, Giuseppe
 (1860-1938) Wurm, Marie
 (1860-1939) Frontini, F. Paolo
 (1860-1941) Paderewski, Ignace
 (1860-1943) Barblan, Otto
 (1860-1944) Erb, Joseph Marie
 (b.1861) Holmes, George Augustus
 (1861-1906) Arensky, Anton
 (1861-1908) MacDowell, Edward A.
 (1861-1920) Lazarus, Gustave
 (1861-1921) Caryll, Ivan, pseudo. Felix
 Tilkin
 (1861-1925) Bossi, Marco Enrico
 (1861-1932) Meyer-Helmund, Erik
 (1861-1933) Suk, Vasa (Václav)
 (1861-1936) Galluzzi, Giuseppe
 (1861-1936) Whiting, Arthur Battelle
 (1861-1949) Bréville, Pierre de
 (1862-1897) Boëllmann, Léon
 (1862-1918) Debussy, Claude
 (1862-1933) Conus (Konjus), Georgii
 Eduardovich
 (1862-1934) Kroeger, Ernest R.
 (1862-1934) Maxson, Frederick
 (1862-1936) German, Edward
 (1862-1944) Weis, Karel
 (1863-1907) Reisenauer, Alfred
 (1863-1909) Bordes, Charles
 (1863-1921) Gaynor, Jessie L.
 (1863-1931) Singer, Otto, Jr.
 (1863-1932) Kaun, Hugo
 (1863-1942) Weingartner, Felix
 (1863-1943) Oosterzee, Cornélie van
 (1863-1948) Wihtol, Joseph
 (1863-1958) Philipp, Isidor
 (b.1864) Kotchetow, Nikolai
 Razumnikovich
(1864-1892) Levy, Alexandre
 (1864-1894) Bachmann, Georges
 (1864-1924) Krehl, Stephan
 (1864-1932) d'Albert, Eugen
 (1864-1936) Prochazka, Rudolf Freiherr
 von
 (1864-1936) Woollett, Henry Édouard
 (1864-1945) Longo, Alessandro
 (1864-1952) Lauber, Joseph
 (1864-1955) Ropartz, Joseph Guy
 (1864-1956) Gretchaninoff, Alexander
 (1864-1956) Krentzlin, Richard
 (1865-1906) Spinelli, Niccolò
 (1865-1930) Loomis, Harvey Worthington
 (1865-1936) Glazunov, Alexandre

- (1865-1938) Oren, Preston Ware
(1865-1941) *Brandão, José Domingues*
 (1865-1949) Dupin, Paul
 (1865-1950) Jaques-Dalcrose, Émile
 (1865-1951) Kahn, Robert
 (b.1866) Eggeling, Georg
 (b.1866) Schäfer, Alexander
 (1866-1914) Aulin, Tor
 (1866-1920) Rebikov, Vladimir
 (1866-1924) Busoni, Ferruccio
 (1866-1925) Satie, Erik
 (1866-1929) Hennessy, Swan
 (1866-1945) Pauer, Max
 (b.1867) Thiessen, Karl
 (1867-1916) Granados, Enrique
 (1867-1936) Wickenhauser, Richard
 (1867-1938) Maykapar, Samuel
 (1867-1942) Peterson-Berger, Olof
 Wilhelm
 (1867-1944) Beach, Mrs. H. H. A. (Amy
 Marcy Cheney)
 (1867-1946) Barbour, Florence Newell
 (1867-1951) Koechlin, Charles
 (1868-1924) Merikanto, Oskar
 (1868-1928) Gilbert, Henry Franklin
 Belknap
 (1868-1936) Armstrong, William Dawson
 (1868-1937) Saar, Louis Victor
(1868-1945) *Braga, Francisco*
 (1868-1952) Mortelmans, Lodewik
 (1869-1919) Hopp, Hippolyt
 (1869-1937) Roussel, Albert
 (1869-1938) Billi, Vincenzo
 (1869-1957) Poldini, Ede (Eduard)
 (1870-1921) Coerne, Louis Adolphe
 (1870-1938) Godowsky, Leopold
 (1870-1938) Tarenghi, Mario
 (1870-1949) Novák, Vítěslav
 (1870-1949) Walker, Ernest
 (1870-1954) Straus, Oscar
 (1870-1958) Schmitt, Florent
 (1871-1940) Converse, Frederick Shepherd
 (1871-1941) Fried, Oskar
 (1871-1942) Zemlinsky, Alexander
 (1871-1950) Ríhofský, Adalbert
 (1872-?) Fischer, Émile
 (1872-1921) Séverac, Déodat de
 (1872-1934) Sekles, Bernhard
 (1872-1940) Juon, Paul
 (1872-1973) Büsser, Henri
 (b.1873) Zolotareff, Vasili A.
 (1873-1916) Reger, Max
 (1873-1938) Letorey, Omer
 (1873-1943) Rachmaninov, Sergei
 (1873-1953) Jorgen, Joseph
 (1873-1953) Mason, Daniel Gregory
 (1873-1954) Roger-Ducasse, Jean
 (1873-1957) Pozzoli, Ettore
 (1874-?) Blumenthal, Sandro
 (1874-1944) La Motte Fouqué, Friedrich,
 Baron von
 (1874-1947) Austin, Ernest
 (1874-1947) Berr, José
 (1874-1951) Schoenberg, Arnold
 (1874-1953) Schmid, Heinrich Kaspar
 (1874-1956) Lee, Ernest Markham
 (1874-1956) Leighter, Henry Clough
 (1874-1967) Gnesina, Yelena Fabianova
 (1875-1934) O'Neill, Norman
 (1875-1937) Melartin, Erkki
 (1875-1937) Ravel, Maurice
 (1875-1940) Tovey, Donald Francis
 (1875-1947) Hahn, Reynaldo
 (1875-1950) Eiges, Konstantin
 Romanovich
 (1875-1956) Glière, Reinhold
 (1875-1968) Labey, Marcel
 (1875-1968) Mokrejs, John
 (1876-1932) Wilson, Mortimer
 (1876-1938) Wender, Ernst
 (1876-1943) Laparra, Raoul
 (1876-1945) Akimenko, Feodor
 Stepanovich
 (1876-1951) Flegl, Václav
 (1876-1953) Niemann, Walter
 (1876-1967) Jindrich, Jindrich
 (1877-1932) Scott, John Prindle
 (1877-1933) Karg-Elert, Sigfrid
 (1877-1936) Jelmoli, Hans
 (1877-1944) Ladmirault, Paul
 (1877-1946) Dunhill, Thomas Frederick
 (1877-1952) Bortkievich, Sergei
 Edvardovich
 (1877-1957) Goedicke, Aleksandr
 Federovich
 (1877-1960) Dohnányi, Ernő (Ernst) von
 (1877-1968) Aubert, Louis
 (b.1878) Philip, Achille
 (1878-1925) Caplet, André
 (1878-1934) Schreker, Franz

- (1878-1948) Farjeon, Harry
 (1878-1954) Zagwijn, Henri
 (1878-1958) Carse, Adam
 (1879-1929) Vueillemin, Louis
 (1879-1932) Cras, Jean
 (1879-1936) Respighi, Ottorino
 (1879-1943) Shaw, Geoffrey
 (1879-1950) Weismann, Julius
 (1879-1954) Krasev, Mikhail Ivanovich
 (1879-1971) Scott, Cyril
 (1879-1972) Friml, Rudolf
 (b.1880) Françaix, Alfred
 (1880-1945) Karel, Rudolf
 (1880-1956) Bainton, Edgar L.
 (1880-1959) Swinstead, Felix
 (1880-1965) Inghelbrecht, Désiré-Émile
 (1880-1965) Willfort, Egon Stuart
 (1880-1994) Rolfe, Walter
 (b.1881) Paribeni, Giolio Cesare
 (1881-1916) Kelly, Frederick Septimus
 (1881-1943) Sim, Otakar
 (1881-1944) Gilse, Jan van
 (1881-1948) Zilcher, Hermann
 (1881-1955) Cuscinà, Alfredo
 (1881-1961) Ford, Charles Edgar
 (1881-1962) Strimer, Joseph
 (1882-1948) Friedman, Ignaz
 (1882-1955) Enesco, Georges
 (1882-1961) Grainger, Percy Aldridge
 (1882-1969) Bortz, Alfred
 (1882-1969) Kricka, Jaroslav
 (1882-1971) Stravinsky, Igor
 (1882-1973) Ferté, Armand
 (1882-1973) Malipiero, Gian Francesco
 (b.1883) Perrachio, Luigi
 (1883-1947) Braithwaite, Sam Hartly
 (1883-1947) Casella, Alfredo
 (1883-1950) Berners, Lord Gerald
 Tyrwhitt
 (1883-1956) Drozdov, Anatolii
 Nikolaevich
 (1883-1957) Gnesin, Mikhail Fabianovich
 (1883-1959) Hauer, Josef Matthias
 (1883-1969) Ansermet, Ernest
 (1883-1973) Harris, William H.
 (b.1884) Orban, Marcel
 (1884-1921) Francmesnil, Roger de
 (1884-1961) Bowen, York
 (b.1885) Ore, Harry
 (b.1885) Stromenger, Karol
 (1885-1914) Liadov, Anatole
 (1885-1935) Delmas, Marc
 (1885-1945) Antalffy-Zsiross, Dezső
 (Desider von)
 (1885-1959) Allende Sarón, Pedro
 Humberto
 (1885-1960) Weiner, Leó
 (1885-1961) Keller, Oswin
 (1885-1961) Miles, Walter E.
 (1885-1961) Riegger, Wallingford
 (1885-1971) Smith, Warren Storey
 (1885-1977) Torjussen, Trygve
 (1886-) Fichandler, William
 (1886-1951) Oldroyd, George
 (1887-1925) Ceiller (Ceillier), Laurent
 (1887-1929) Hakanson, Knut
 (1887-1955) Labey, Charlotte Sohy
 (1887-1955) Lindberg, Oskar
(1887-1959) Villa-Lobos, Heitor
 (1887-1964) Toch, Ernst
 (1887-1974) Atterberg, Kurt
 (1888-1953) Sigtenhorst Meyer, Bernhard
 van den
 (1888-1954) Delvincourt, Claude
 (1888-1979) Durey, Louis
 (1889-?) Krause, Franz
 (1889-1939) Vellones, Pierre (Rousseu)
 (1889-1962) Torrá, Célia
 (1889-1969) Davico, Vincenzo
 (1889-1971) Hier, Ethel Glenn
 (1890-1953) Campbell, Colin Macleod
 (1890-1957) Ewing, Montague
 (1890-1959) Hluchán, Jan
 (1890-1962) Feinberg, Samuel E.
 (1890-1963) Jemnitz, Sándor (Alexandre)
 (1890-1965) Fornerod, Aloys
 (1890-1972) Philipp, Franz
 (1890-1973) Bella, Rudolf
 (1890-1973) Sammartino, Luis R.
 (1890-1974) Martin, Frank
 (1890-1981) Mana-Zucca (pseud. of
 Augusta Zuckerman)
 (1890-1987) Gál, Hans
 (1891-1952) Busch, Adolf
 (1891-1952) Jacobi, Frederick
 (1891-1966) Lemacher, Heinrich
 (1891-1968) Finke, Fidelio F.
 (1891-1970) Donovan, Richard
 (1891-1976) Migot, Georges
 (1892-?) Loam, Arthur S.

- (1892-1944) Wehrli, Werner
 (1892-1958) Rowley, Alec
 (1892-1974) Milhaud, Darius
 (1892-1980) Fiévet, Paul
 (1892-1983) Tailleferre, Germaine
(1893-1931) *Gallet, Luciano*
 (1893-1955) Rein, Walter
 (1893-1960) Benjamin, Arthur
 (1893-1961) Masetti, Enzo
 (1893-1967) Blake, Dorothy Gaynor
 (1893-1967) Griffis, Elliot
 (1894-1930) Warlock, Peter (Pseud. of Philip) Heseltine
 (1894-1947) Pijper, Willem
 (1894-1972) Jacobi, Wolfgang
 (1894-1973) Vorlová, Sláva
 (1894-1976) Roesgen-Champion, Mme Marguerite
 (1894-1977) Schelb, Joseph
 (1894-1979) Klink, Waldemar
 (1894-1981) Girnatis, Walter
 (1895-1953) Oser, Hans
 (1895-1956) Giesecking, Walter
 (1895-1960) Kinscella, Hazel Gertrude
 (1895-1963) Hindemith, Paul
 (1895-1968) Sowerdy, Leo
 (1895-1975) Dandelot, Georges
 (1895-2002) Ornstein, Leo
 (1896-1950) Kountz, Richard
 (1896-1963) Szeligowsky, Tadeusz
 (1896-1966) Lang, Walter
 (1896-1970) Greer, Jesse
 (1896-1973) Knorr, Ernst Lothar von
 (1896-1976) Jacobson, Maurice
 (1896-1977) Monnikendam, Marius
 (1896-1978) Ficher, Jacobo
 (1896-1978) Siegl, Otto
 (1896-1979) Briquet, Marc
 (1896-1980) Pillney, Karl Hermann
 (1896-1989) Thomson, Virgil
(1897-1948) *Fernandez, Oscar L.*
 (1897-1966) Cassadó, Gaspar
 (1897-1968) Lang, Hans
 (1897-1976) Volkart-Schläger, Käthe
 (1897-1985) Marx, Karl
(1897-1986) *Francisco Mignone*
 (1897-1986) Tansman, Alexandre
 (1897-1993) Gêiser, Walther
 (1898-1959) Mulder, Herman
 (1898-1962) Delannoy, Marcel
 (1898-1968) Demuth, Norman
 (1898-1969) Röntgen, Johannes
 (1898-1980) Lefeld, Jerzy
 (1898-1988) Vuataz, Roger
 (1898-1990) Bacon, Ernst
 (1899-?) Powell, Laurence
 (1899-1963) Beck, Thomas
 (1899-1963) Poulenc, Francis
 (1899-1965) Demarquez, Suzanne
 (1899-1967) Müller von Kulm, Walther
 (1899-1977) Tcherepnin, Alexander
 (1899-1981) Cheslock, Louis
 (1899-1983) Auric, Georges
 (1899-1986) Lovelock, William
 (1899-1992) Skold, Yngve
 (1899-1997) Hoffding, Finn
 (1900-) Scher, William
 (1900-1936) Ferroud, Pierre-Octave
 (1900-1955) Dunayevskii, Isaak
 (1900-1975) Herrmann, Kurt
 (1900-1975) Thiman, Eric
 (1900-1978) Veretti, Antoni
 (1900-1991) Krenek, Ernst
 (1900-1992) Korda, Viktor
 (1900-1994) Verhaar, Ary
 (1900-1996) Luening, Otto
 (1900-ca.1943) Smit, Leo
 (1901-) Bassot, Nanine
 (1901-1944) Kauffmann, Leo Justinus
 (1901-1954) Rogalsky, Theodor
 (1901-1969) Jelinek, Hanns
 (1901-1972) Portnoff, Mischa
 (1901-1973) Dittenhaver, Sarah Louise
(1901-1974) *Maul, Octavio*
 (1901-1977) Groven, Eivind
 (1901-1980) Brockt, Johannes
(1901-1991) *Braunwieser, Martin*
 (1901-1991) Pelemans, Willem
 (1902-) Fly, Leslie
 (1902-) Munn, William
 (1902-1964) Liviabella, Lino
 (1902-1969) Szabó, Ferenc
 (1902-1976) Alexandrescu, Romeo
 (1902-1976) Maler, Wilhelm (pseud. of Christoph Tucher)
 (1902-1983) Walton, William
 (1902-1993) Mortari, Virgilio
 (1902-1999) Rodrigo, Joaquín
 (1903-1939) Fogg, Erich
 (1903-1960) Milford, Robin

- (1903-1960) Raphael, Günter
 (1903-1963) Nieland, Jan
 (1903-1983¹²⁸) Kadosa, Pál
 (1903-1985) Ezell, Helen Ingle
 (1903-1989) Berkeley, Lennox
 (1903-1990) Arrieu, [Mme.] Claude
 (1903-1997) Dungan, Olive
 (1903-1999) Farina, Guido
 (1903-1999) Pitfield, Thomas Baron
 (1904-) Myklegard, Age
 (1904-1957) Brehme, Hans
 (1904-1962) Yvano-Radkevich, Nicolai Pavlovich
 (1904-1962) Zaranek, Stefaniia Anatol'evna
 (1904-1972) Szelényi, Istvan
 (1904-1978) Frid, Géza
 (1904-1978) Richardson, Alan
 (1904-1984) Schroeder, Hermann
 (1904-1993) Baum, Alfred
 (1904-1995) Zecchi, Adone
 (1904-2003) Petrassi, Goffredo
 (1904-2006) Takagi, Toroku
 (1905-1946) Müller, Sigfrid Walther
 (1905-1951) Lambert, Constant
 (1905-1961) Piccioli, Giuseppe
 (1905-1971) Rawsthornet Alan
 (1905-1972) Chagrin, Francis, pseudo. Alexander Paucker
 (1905-1981) Pizzini, Carlo Alberto
 (1905-1985) Orthel, Léon
 (1905-1987) Arma, Paul, pseud. Imre Weisshaus
 (1905-1988) Schaum John W.
 (1906-) Smith, Eric
 (1906-1968) Kjaer, Vilfred
 (1906-1975) Shostakovich, Dmitri
 (1906-1977) Jacob, Maxime (Dom Clément Jacob)
 (1906-1982) Ó Gallchobhair (O'Gallagher), Éamonn
 (1906-1984) Frommel, Gerhard
 (1906-1987) Borris, Siegfried
(1906-1988) Gnattali, Radamés
 (1906-1989) Gump, Richard (pseud. Dr. Fritz Guckenheimer)
- (1906-1990) Mieg, Peter
 (1906-1997) Hess, Willy
 (1907-) Kaminskii, Dmitrii Romanovich
 (1907-1964) Boscovich, Alexander Uriah
 (1907-1987) Badings, Henk
 (1907-1987) Höller, Karl
 (1907-1988) Phillips, Burtil
 (1907-1989) Palester, Roman
 (1907-1992) Ránki, György
 (1907-1996) Bessem, Saar
 (1907-2000) Gutché, Gene (pseud. Of Romeo E. Gutsche)
 (1907-2001) Berlin, Boris, pseud. Lawrence London
 (1908-) Kevan, G. Alexander
 (1908-1953) Tarp, Svend Erik
 (1908-1972) Balbin, Victor
 (1908-1979) Franco, Johan H. .
 (1908-1979) Kabelác, Miloslav
 (1908-1981) Bartos, Jan Zdenek
 (1908-1989) Johnson, Thomas A.
 (1908-1989) Stevens, Halsey
 (1908-1990) Rakov, Nikolai Petrovich
 (1908-1992) Margola, Franco
 (1908-1994) Hessenberg, Kurt
 (1908-2002) Lesur, Daniel
 (1908-2002) Staempfli, Edward
 (1909-) Genzmer, Harald
 (1909-1980) Fulton, Norman
 (1909-1987) Braal, Andries de
 (1909-1987) Lavagnino, Angelo Francesco
 (1909-1993) Burghardt, Hans-Georg
 (1909-1998) Haufrecht, Herbert
 (1910-) Frank, Alan
 (1910-) Whitefield, Bernard
 (1910-) Wijdefeld, Wolfgang
 (1910-1981) Barber, Samuel
 (1910-1988) Raphling, Sam
 (1910-1994) Stravinsky, Soulima
 (1910-1997) Horder, Mervyn Horder, Baron
 (1910-1999) Slavický, Klement
 (1910-2000) Heiden, Bernhard
 (1910-2000) Osieck, Hans
 (1910-2001) Hengeveld, Gerard
 (1911-1955) Bryan, Charles Faulkner
 (1911-1971) Mul, Jan
 (1911-1977) Szervánsky, Endre
 (1911-1984) Studer, Hans
 (1911-1985) Norre, Dorkas

¹²⁸<http://www.hungaroton.hu/classic/info.php?info=808&vez=k>, site que divulga o CD (1903-) *Kadosa, Pál: piano music*, consta a data de 1988, conflitando com a maioria das fontes.

(1911-1987¹²⁹) Tate, Phyllis
 (1911-1991) Werdin, Eberhard
 (1911-1995) Degen, Helmut
 (1911-2000) Hovhanness, Alan
 (1911-2007) Agay, Denes
 (1911-) McBride, Robert
 (1911-) Shaw, Clifford
(1911-) Pinto, Aloysio de Alencar
 (1912-) Graham, Robert
 (1912-) Khadzhiev, Parashkev
 (1912-) Lahmer, Ruel
 (1912-2000) Pentland, Barbara
 (1912-1995) Rosenstengel, Albrecht
 Arthur J.
 (1912-1988) Strategier, Herman
 (1912-1973) Yevlakhov, Orest
 Aleksandrovich
 (1912-2004) Young, Percy Marchall
 (1912-1970) Dahl, Ingolf
 (1912-1986) Nagan, Zvi Herbert
 (1912-1993) Dichler, Josef
 (1912-1997) Françaix, Jean
 (1912-1999) Brown, Rayner
 (1913-) Ahlberg, Tor
 (1913-2000) Archer, Violet
 (1913-) Brant, Henry
 (1913-1988) Bresgen, Cesar
 (1913-) Dello Joio, Norman
 (1913-2004) Jersild, Jorgen
 (1913-) Khrennikov, Tikhon
 (1913-1998) Knight, Colin
 (1913-) Komma, Karl Michael
 (1913-1994) Lutoslawski, Witold
 (1913-1999) Masséus, Jan
 (1913-2005) Read, Gardner
 (1913-1973) Ginneken, Jaap van
 (1913-1975) Britten, Benjamin
 (1914-2001) Flothuis, Marius
 (1914-1993) Groot, Cor de
 (1914-1994) Haieff, Alexei
 (1914-1994) Rohwer, Jens
 (1914-2000) Salter, Lionel
 (1914-1997) Zipp, Friedrich
 (1914-1972) Anderberg, Carl-Olof
 (1915-) Alexander, Haim
 (1915-2004) Hanus, Jan
 (1915-) Jordan, Royland
 (1915-) Palmer, Robert

(1915-1987) Persichetti, Vincent
 (1915-1987¹³⁰) Procter, Alice McElroy
 (1915-2006) Schuster, Giora
 (1915-) Wray, John
 (1915-1963) LeGallienne, Dorian
 (1915-1969) Kahn, Marvin
 (1915-1971) Quinet, Marcel
 (1916-2003) Binkerd, Gordon
 (1916-1997) Graves, John
 (1916-1980) Jerea, Hilda
 (1916-2000) Papineau-Couture, Jean
 (1916-1983) Stevens, Bernard
 (1916-1983) Wyk, Arnold van
 (1916-1969) Reda, Siegfried
 (1916-1969) Schiske, Karl
 (1916-1978) Lubin, Ernest
 (1916-1979) Weber, Ben
 (1917-) Arnell, Richard
 (1917-) Harvey, Vivien
 (1917-1969) Poser, Hans
 (1917-1995) Kay, Ulysses
 (1917-1998) Klerk, Albert de
 (1918-) Dijk, Jan van
 (1918-1985) Betts, Lorne
 (1918-2005) Rochberg, George
(1919-1989) Cláudio Santoro
 (1919-1988) Delden, Lex van
 (1919-1988) Sugar, Rezso
 (1919-1995) McGraw, Cameron
 (1919-) Kasemets, Udo
 (1919-) Suter, Robert
 (1920-1990) Fricker, Peter Racine
 (1920-) LaMontaine, John
 (1920-) Marinuzzi, Gino, Jr.
 (1920-) Sárközy, Istvan
 (1920-) Shapero, Harold
 (1920-1966) Járdányi, Pál
 (1921-2006) Arnold, Malcolm
 (1921-) Beeson, Jack
 (1921-) Bitsch, Marcel
 (1921-1990) Dobrowolski, Andrzej
 (1921-2006) Dörumsgaard, Arne
 (1921-) Haney, Ray
 (1921-) Husa, Karel
 (1921-) Imbrie, Andrew
 (1921-2002) Shapey, Ralph
 (1921-) Szöllosy, András
 (1921-) Townsend, Douglas

¹²⁹ Fontes divergem, apontando para a data de 1985 e 1987

¹³⁰ Fontes na internet divergem entre 1987 e 1997.

- (1921-1957) Kurka, Robert
 (1921-1969) Boldemann, Laci
 (1922-) Applebaum, Stanley
 (1922-) Bavicchi, John
 (1922-2006) Blomberg, Erik
 (1922-) DuPlessis, Hubert
 (1922-) Fiala, George
 (1922-2004) Jones, Kelsey
 (1922-2005) Lancen, Serge
 (1922-1993) Patachich, Ivan
 (1922-2003) Raichev, Aleksandur
 (1922-) Walker, George
 (1923-1977) Dring, Madeleine
 (1923-) Ivey, Jean Eichelberger
 (1923-1981) Lybbert, Donald
 (1923-1994) Woollen, Russell
 (1923-1960) Balkashin, Iuri A.
(1924-2002) *Penalva, José*
 (1924-) Aitken, Hugh
 (1924-) Dodgson, Stephen
 (1924-) Forsman, John Väinö
 (1924-2003) Josif, Enriko
 (1924-) Kaplan, Robert Barnett
 (1924-) Lee, Noël
 (1924-1989) Snížková, Jitka
 (1924-) Szonyi, Erzsébet
 (1925-1996) Andriessen, Juriaan
 (1925-1979) Baumann, Herbert
 (1925-) Ferrari, Giorgio
 (1925-1988) Glover, David Carr
 (1925-) Klebe, Giselher Wolfgang
 (1925-) Sesták, Zdeněk
 (1925-2007) Wuensch, Gerhard
 (1926-1985) Arizaga, Rodolfo
 (1926-) Campbell, Henry
 (1926-) Cundick, Robert
 (1926-1987) Feldman, Morton
 (1926-) Graves, Richard Harding
 (1926-) Kaegi, Werner
 (1926-) Kohn, Karl
 (1926-) Kurtág, György
 (1926-) Preobrajenska, V.
 (1926-) Reynolds, Vern
 (1926-1998) Vieru, Anatol
 (1926-1979) Shifrin, Seymour
 (1927-) Beckwith, John
 (1927-) Bhatia, Vanraj
 (1927-) Diercks, John
 (1927-) Dietrich, Karl
 (1927-2000) Donatoni, Franco
 (1927-) Felton, James
 (1927-) Havlíček, Ilja
 (1927-) Joubert, John
 (1927-2005) Koch, Frederick
(1927-) Lacerda, Osvaldo Costa de
 (1927-) Luciuk, Juliusz
 (1927-) Moss, Lawrence
 (1927-2003) Swift, Richard
 (1927-1969) Maxfield, Richard Vance
 (1928-) Cumming, Richard
 (1928-) Damase, Jean-Michel
 (1928-2007) Farquhar, David
 (1928-2001) Helps, Robert
(1928-) Krieger, Edino
 (1928-) Mamlok, Ursula Lewis (Lewis-Mamlok, Ursula)
 (1928-) Musgrave, Thea
 (1928-) Sydeman, William
 (1929-1996) Denisov, Edison
 (1929-) Finkbeiner, Reinhold
 (1929-1977) Hemmer, Eugene
 (1929-) Hoddinott, Alun
 (1929-) Lanza, Alcides
(1929-) Ernst Mahle
 (1929-1997) Mayuzumi, Toshiro
 (1929-) Muczynski, Robert
 (1929-) Schäffer, Boguslaw
 (1930-) Bottenberg, Wolfgang
 (1930-) De Pablo, Luis
 (1930-) Dvorkin, Judith
 (1930-) Felciano, Richard
 (1930-) Gottlieb, Jack
 (1930-1995) Kochan, Günther
 (1930-) Soproni, Jozsef
(1930-) Villani-Cortes, Edmundo
 (1931-) MacCluskey, James Thomas
 (1931-) Owen, Harold
 (1931-) Pleskow, Raoul
(1931-) Santos, Murilo
 (1931-) Smith, Gregg
 (1931-2003) Williamson, Malcolm
 (1932-) Biggs, John
 (1932-) Elliot, Robert
 (1932-) Kopelent, Marek
 (1932-) Meale, Richard
 (1932-) Widdoes, Lawrence L.
 (1932-) Willians, David Russell
 (1932-) Zaninelli, Luigi
 (1933-) Ashforth, Alden
 (1933-) Brandse, Wim

(1933-1986) Lopez de la Rosa, Horacio
 (1933-) Spiegelman, Joel
 (1933-) Subotnick, Morton
 (1933-) Tibbits, George
 (1934-) Bois, Rob du
 (1934-) Brings, Alan
 (1934-) Dickinson, Peter
 (1934-) Gilbert, Anthony
(1934-) Correa, S. de Vasconcellos
(1934-) Morozowitz, Henrique (pseud.
 Henrique de Curitiba)
 (1934-) Wolff, Christian
 (1935-) Butterley, Nigel
(1935-) Kaplan, José Alberto
 (1935-) Mumma, Gordon
 (1936-) Bennett, Richard Rodney
 (1937-) Del Tredici, David
 (1937-1991) Kosteck, Gregory
 (1938-) Sigurbjörnsson, Thorkell
 (1938-) Wuorinen, Charles
 (1939-) Andriessen, Louis
 (1939-) Frischknecht, Hans Eugen
 (1939-) Kramer, Duane
(1939-) Tacuchian, Ricardo
(1942-) Antunes, Jorge

(1942-) Mater, Eduardo
(1943-) Escobar, Aylton
(1943-) Prado, J. A. Rezende de Almeida
(1944-) Resende, Marisa
(1944-) Soares, Calimério
 (1945-) Jelinek, Stanislav
 (1945-) O'Brien, Eugene
 (1945-) Peck, Russell
 (1945-) Wesley-Smith, Martin
 (1946-) Boyd, Anne
 (1947-) Hoyt, Reed
 (1947-) Karlsen, Kjell Mörk
(1948-) Korenchandler, Dawid
(1948-) Miranda, Ronaldo
(1952-) Vieira, Amaral
 (1953-) Boyle, Harrison
(1953-) Lanna, Oiliam
(1955-) Sabbato, Sérgio di
(1955-) Seincman, Eduardo
(1959-) Victorio, Roberto
(1963-) Mattos, Fernando Lewis de
(1968-) Cervo, Dimitri

ENTREVISTAS

Roteiro das entrevistas

- 1) Nome do parceiro de duo atual (ou do último parceiro):
- 2) Tempo de experiência com a formação:
- 3) Experiências com outro (s) parceiro(s):
 - 3.1) Profissional ou não? Quanto tempo?
- 4) Experiência com outras formações camerísticas: quais?
- 5) Comente como começou a praticar o piano a quatro mãos:
- 6) Como se deu a escolha do(s) parceiro(s)?
- 7) Que conselho(s) você daria para a escolha de um bom parceiro?
- 8) No caso de ter tido experiência com outro(s) parceiro(s), comente as diferenças observadas, tanto no aspecto musical, quanto da relação pessoal:
- 9) No caso de ter tido experiências com outras formações camerísticas, comente as diferenças observadas:
- 10) Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução do pianista? Caso afirmativo, quão importante? Comente a respeito:
- 11) Em que aspectos o pianista pode evoluir? Fale sobre sua experiência:
- 12) Notou, em algum momento, *absorção* ou *troca* de características musicais pessoais entre vocês, tais como temperamento e personalidade musical ou técnica? Caso afirmativo, isto foi importante na sua evolução pianística? Comente a respeito:
- 13) Em sua opinião, quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?
- 14) Falando sobre a relação pessoal entre os músicos, houve mudanças ou dificuldades?
- 15) Como é o planejamento e rotina dos seus ensaios?
- 16) Como se dá a escolha de partes (*primo* e *secondo*) entre vocês?
 - 16.1) Você teria conselho(s) geral(is) para esta questão?
- 17) Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?
- 18) Já foi observada alguma preferência geral sobre quem toca a parte do *primo* ou *secondo*? Caso afirmativo, por quê?
- 19) Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?
- 20) Em relação ao banco, já experimentaram alguma mudança, como por exemplo posição e altura? Notaram-se melhorias?
- 21) Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*? Caso afirmativo, comente sobre a questão:
- 22) Em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de página, ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

- 23) Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?
- 24) Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como procedem para solucionar a questão?
- 25) Em geral, como procedem para solucionar problemas de sincronismo?
- 26) Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?
- 26.1) Essas medidas são anotadas na partitura? Como?
- 26.2) Caso seja utilizado uma mão sobre a outra, que parte geralmente fica por cima, e que parte fica por baixo?
- 26.3) Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?
- 26.4) Você toca a parte do seu companheiro cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funciona?
- 26.5) Na escolha do dedilhado, tem-se a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?
- 27) De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?
- 28) Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes? Exemplifique:
- 29) Existe preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?
- 29.1) Vocês ensaiam a parte *coreográfica* da performance? Você acredita que ela pode gerar efeito performático mais satisfatório?

Entrevista com a pianista Sonia Maria Vieira

Data: 16/11/2006

Local: Escola de Música da UFRJ – Rio de Janeiro

Marcelo: Qual o nome de seu (sua) parceiro (a) de duo atual ou do (a) último (a) parceiro (a)?

Sonia: Maria Helena de Andrade

Marcelo: Quanto tempo você tem de experiência com esta formação?

Sonia: 20 anos. Completamos este ano 20 anos de duo.

Marcelo: Você teve experiências de duo com outros parceiros?

Sonia: Sim. Desde pequena, quando eu comecei, já fazia piano a quatro mãos. O meu aprendizado começou desta forma. Toda a noite eu tocava com meu professor, de oito até as onze da noite.

Marcelo: E você teve experiência profissional com outros parceiros?

Sonia: Bem, é tanta coisa... Eu já devo ter tocado sim. Deixa eu me lembrar... Eu fiz muita música de câmara. Toquei... Toquei com uma colega de mestrado... Carol Murta Ribeiro. Fizemos Bartok, sonata para dois pianos e percussão.

Marcelo: Mas isso foi a dois pianos. A quatro mãos não, certo?

Sonia: Não, mas eu devo ter feito, não me lembro agora.

Marcelo: Tudo bem, mas o principal, com a Maria Helena já tem 20 anos.

Sonia: Isso, 20 anos.

Marcelo: E você tem experiência com outras formações camerísticas? Quais são as principais?

Sonia: Tenho. Duo de percussão, com o Luiz Anunciação. Piano e flauta, com o Antônio Carlos Carrasqueira, fizemos até um Festival, chamado “Sul América de Música Erudita”. Com violino, toquei com o Smilgin, até a morte dele. Eu sempre fiz muita música de câmara... Toquei em duo com os violoncelistas: Watson Clis, e com o Antônio Jerônimo Menezes, com Márcio Mallard e Alceu Reis. Tenho inclusive um disco gravado com o Márcio Mallard, Alceu Reis, e o Watson Clis. Tive duo com clarineta (José Arthur Rua), com oboé, com trombone... trio com oboé e trompa... Então, toquei com quase todos os instrumentos!

Marcelo: Resumindo, quase tudo, não é?[risos] E foi desde quando?

Sonia: Desde sempre! Sempre, sempre. Quando eu era aluna, perguntei à Atelisa Salles, que era minha colega: você quer fazer duo? Ela me disse: “Que milagre! Ninguém aqui quer fazer duo!” Porque eu sempre adorei fazer música de câmara.

Marcelo: Em poucas palavras, poderia dizer como você começou a fazer piano a quatro mãos; como você tomou conhecimento?

Sonia: Tomei conhecimento, quando eu comecei a estudar. Meu professor me incentivou sempre a fazer piano a quatro mãos, ele achava que era muito importante. E como ele morava no mesmo edifício que eu, à noite ele ia lá para casa e nós ficávamos lendo tudo o que passava pela frente. É isso. Por isso que com um ano de piano, eu não tinha dificuldade de leitura, porque eu lia demais. Então, (tirar eu) acompanhei uma ópera: Otelo, fui acompanhadora da ópera inteira, aos doze anos de idade.

Marcelo: Então, você acha que deve muito a essa prática?

Sonia: Devo, exatamente, à essa prática.

Marcelo: Como se deu a escolha do seu parceiro? No caso, a Maria Helena?

Sonia: Havia uma necessidade... de, no Festival Liszt da Semana da Escola de Música, de se fazer uma homenagem ao compositor. E nós decidimos então tocar juntas. Começamos a dois pianos, fazendo o concerto Patético, e tocamos outras músicas, como as Variações de Saint-Saëns, e outras peças, para completar o programa. Começou assim. Nessa época, eu estava como Diretora do Setor Artístico-Cultural da E.M. e ela trabalhava como Supervisora do Setor; além disso, éramos colegas de Mestrado.

Marcelo: Mas, uma procurou a outra? Ou foi alguém que falou: “você vai tocar com ela”?

Sonia: Não, nós falamos: temos que fazer essa comemoração; e decidimos então fazê-la!

Marcelo: E que conselho você daria para a escolha de um bom parceiro, Sonia? Quais qualidades você acha que um bom parceiro tem que ter? Ou seja, quando você vai escolher, o que você vai procurar?

Sonia: A primeira coisa, você tem que ter compatibilidade. E também, não tem que ter estrelismo. Se houver estrelismo, isso logo acaba com tudo. Agora, é absolutamente indispensável que se busque uma sintonia... Uma sintonia de som. Porque se não houver uma sintonia de som, depois de um tempo, o negócio degradingola e não vai adiante.

Marcelo: Claro. E quando você fala em compatibilidade, você quer dizer tanto musical, quanto pessoal?

Sonia: Certamente.

Marcelo: No seu caso, já que teve experiências com outros parceiros, você consegue comentar alguma diferença que tenha observado, tanto no aspecto musical, quanto da relação pessoal?

Sonia: Sim. Você tem que conhecer os valores da pessoa: quando a pessoa faz música por status, é uma coisa, quando a pessoa faz música porque tem prazer, tira prazer daquilo, é outra coisa. Há uma diferença fundamental! Agora existe o problema do estrelismo e o problema, também, de temperamento: muitas vezes o temperamento não bate, e as pessoas ficam suscetíveis. Se você menciona alguma coisa, ou escuta alguma coisa e não aceita... começam os problemas.

Marcelo: Quando você fala do temperamento, quer dizer, musical?

Sonia: Sim, artístico, musical, principalmente. Não é nem o temperamento pessoal, é o musical mesmo. Você entra em choque com a parte musical do outro colega, e isso não dá certo.

Marcelo: E você acha que isso pode afetar aspectos como, por exemplo: equilíbrio dinâmico, sincronismo?

Sonia: A primeira coisa fundamental que vai afetar é a respiração. Ela tem que ser idêntica. Se não houver respiração idêntica, tem que ser trabalhada e já fica mais difícil. Quando eu digo respiração, é a respiração física e musical. Uma coisa é quando ambos [entrevistada inspira para exemplificar] pegam o ar juntos para fazer um determinado [ataque]... É diferente, quando um está inspirando e o outro expirando, parece que não, mas faz diferença!

Marcelo: E, no seu caso, que já teve experiências com várias outras formações, o que observa de mais diferente em relação ao piano a quatro mãos?

Sonia: É fantástico. Porque as outras formações te dão, justamente o que você não tem, quando faz quatro mãos: qualidades diferentes de timbres. A quatro mãos, você está num mesmo instrumento; com outros grupos você tem coloridos diferentes. Então, isso faz com que você preste atenção aos coloridos que o piano pode oferecer, e busque essas diferenças,

esses timbres diversos. Guerra Peixe, na minha tese de mestrado, inclusive que é sobre isso, sobre as características instrumentais na obra para piano do Guerra-Peixe, em suas obras pedia assim: “como: celesta, flauta, inúbia do cabocolinho, etc.”; então você tem que procurar imitar o som da inúbia, da celesta, etc... E isso faz uma diferença muito grande. Nas outras formações, você aprende a ter uma idéia orquestral do piano e isso é importante.

Marcelo: Essas seriam as contribuições que as outras formações poderiam dar tanto para a execução a quatro mãos quanto solo.

Sonia: Claro, contribuições para a interpretação musical; mas, também, tocar com outros instrumentos nos ensina a prestarmos atenção às necessidades de respiração, que são diferentes se você toca com instrumentos de sôpro, canto ou cordas.

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução do pianista?

Sonia: Sim, muito importante. Embora possa trazer problemas de coluna... [risos].

Marcelo: Em que aspectos o pianista pode evoluir com essa prática? Fale um pouco sobre sua experiência.

Sonia: Em todos os campos. Não só no campo do repertório, que poderá tornar-se muito amplo, já que será solicitado a pesquisar e a partilhar um repertório diferente, muitas das vezes. Mas também, saber como ocupar seu instrumento, o espaço, a noção espacial, é muito importante também, para que a própria pessoa lucre como solista. Eu acho que esses dois fatos são importantes... A posição do pianista camerista vai se tornar muito mais flexível, da do que é somente solista. Outra maneira de evoluir é ouvir o que o seu colega tem a dizer a respeito da obra, ponderar se você concorda ou não com sua opinião, experimentar sua idéia, refletir sobre o que você sente ao tocar a obra e estar sempre aberto às novas experiências.

Marcelo: Sim, Claro. Você notou, em algum momento, nesses 20 anos de experiência, alguma absorção ou troca de características musicais pessoais entre vocês, tais como: temperamento, personalidade musical, ou técnica?

Sonia: Nós temos dois toques completamente diferentes, mas procuramos sempre ligar, unir nossos sons.

Marcelo: E você notou que em algum momento você começou a tocar da maneira dela ou ela à sua maneira, ou se você absorveu alguma coisa da técnica dela ou não?

Sonia: Nesse campo, acho que há sempre a necessidade de se conversar, para se chegar a um resultado melhor. Eu acho que é necessária a partilha, se não houver, não se chega a um bom resultado. Algumas vezes, não se chega a alcançar o resultado pretendido.

Marcelo: Sim, claro. Pergunto isso porque notei, com a minha experiência, que num determinado momento, no segundo ano, quando que eu tocava com o Luciano, eu estava absorvendo um pouco do temperamento do Luciano e ele do meu. E, no caso, isso foi muito importante para eu evoluir porque eu absorvi coisas que eu não tinha.

Sonia: Isso ocorre mesmo em qualquer tipo de camerismo. E você pode absorver, realmente.

Marcelo: Mas você acha que isso pode ser mais no piano a quatro mãos?

Sonia: Não, não creio que seja mais. É a mesma coisa, a mesma relação, com qualquer instrumento. Eu acho que podemos aprender sempre com quaisquer instrumentistas. Por exemplo, no caso de se atuar com instrumentistas de sopro, teremos que compreender como nossos colegas usam a respiração, onde têm necessidade de relaxar, etc. E, com isso, você passa a prestar mais atenção a detalhes que, geralmente, passam despercebidos quando você toca com violinos, por exemplo. Nos instrumentos de corda a afinação é algo fundamental, muito importante para o resultado final da obra. Tudo isso. Agora, eu creio que o elemento

que une, realmente, é a concepção da obra e a verdade que cada um tem que repartir com o outro. Tem que haver um constante diálogo entre os cameristas, para que se chegue a um ponto comum. Você tem uma concepção da música e a outra pessoa tem outra, a sua própria: vocês têm que chegar a uma terceira idéia, que seja o somatório da de cada um em particular e que seja verdadeira para ambos.

Marcelo: E vai mudar muito porque vocês tocam o mesmo instrumento, certo?

Sonia: Exatamente. Então, tem que se chegar a um ponto comum, senão não se faz música.

Marcelo: Em sua opinião, quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Sonia: As dificuldades geralmente são: dividir um mesmo banco, portanto um problema espacial; decidir o posicionamento nas teclas, se uma pessoa tem que tocar mais para dentro do teclado e a outra para fora, se tem que colocar a mão sobre ou sob a do(a) colega, além do que nós já havíamos falado: saber ouvir e buscar solução para o conflito de idéias. Muitas vezes os biorritmos não estão em sintonia, por variadas razões!

Marcelo: Discussões de concepção...

Sonia: Discussões de concepção. Exatamente. São problemas sérios. Porque aí, como você vai resolver, se um diz assim: eu quero assim, e o outro: eu quero assado. Tem que se chegar a um lugar comum!

Marcelo: Essa minha próxima pergunta já entraria direto nisso, que eu falei, sobre a relação pessoal entre os músicos: houve mudanças ou dificuldades? Mudou alguma coisa na sua relação desde quando você começou o duo até agora? Teve dificuldades?

Sonia: Certamente que existem dificuldades, sim. Se há um problema, ele tem que ser resolvido.

Marcelo: Sempre resolvido com uma conversa...

Sonia: Exatamente, com uma conversa ele será resolvido.

Marcelo: Como é que funciona, quando vocês estão em épocas de atividade, o planejamento e a rotina dos ensaios de vocês?

Sonia: Ah, nós fazemos sempre muitos ensaios quando estamos para fazer um concerto. Quase que diariamente.

Marcelo: Mais ou menos quanto tempo antes?

Sonia: Umas duas ou três semanas antes, apesar de nós já termos tocado o repertório, porque temos um repertório imenso. Mas estamos sempre estudando, sempre descobrindo coisas novas.

Marcelo: Esses ensaios costumam ser de quanto tempo, meio período? Eles têm alguma rotina de tempo?

Sonia: Quando a gente retoma a peça, demora mais. Fazemos uma média de duas horas e meia a três horas. Mas, depois vai diminuindo.

Marcelo: E como se dá a escolha de partes (*primo* e *secondo*) entre vocês?

Sonia: Ah, a gente reparte: uma hora ela faz o primeiro, eu faço o segundo, em outra música eu faço o primeiro e ela o segundo. Como nós temos o repertório há muito tempo já estabelecemos isso, já está mais... resolvido.

Marcelo: Mas vocês olham algum aspecto musical da peça?

Sonia: Sim, olhamos sim. Por exemplo, no Ronaldo Miranda [Frevo] eu fui escolhida para o baixo porque era um baixo onde era exigida muita sonoridade, aí eu participei [no *secondo*]; inclusive o Ronaldo, também sugeriu isso, ele já tinha dividido assim.

Marcelo: Você tem alguma preferência entre a parte do *primo* e *secondo*; ou entre vocês existe alguma preferência?

Sonia: Não, qualquer parte me dá alegria e para ela também.

Marcelo: Você teria um conselho geral para esta questão?

Sonia: Não. Eu acho que depende da escolha de ambos. Se você quer muito fazer o *primo* você deve falar: “eu quero fazer isso, eu quero fazer aquilo”; mas, eu não vejo muita importância nisso. Porque, na realidade, a música tem que ser uma. Não pode ser dividida, tem que ser o resultado dos pensamentos e sentimentos de seus integrantes.

Marcelo: Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Sonia: Eu acho que uma das maneiras de você compreender melhor a obra é, justamente, invertendo, tocando a outra parte, para buscar descobrir novos elementos.

Marcelo: Para ver o que fica melhor? E depois de fazer isso vocês costumam fazer a escolha.

Sonia: Exatamente.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos? Fazem alguma coisa diferente?

Sonia: Nós não ligamos muito para isso não. O que fazemos é estudar e escolher as melhores posições para nossas mãos no teclado.

Marcelo: Não sentem desconforto?

Sonia: Tem que ficar estudando e analisando se você tem que... É... Isso inclusive pode dar problemas sérios se você não foi habituado a procurar tirar o máximo a sua mão do caminho do outro. Muitas vezes ocorre que você ou seu colega - por qualquer que seja o motivo: por não estar alerta ou por sempre ter sido solista, ou por estudar sozinho, sem pensar na parte que o companheiro estará fazendo nesse momento - arrumam uns dedilhados que são absolutamente negativos. É importante, portanto, que sempre se esteja revendo os dedilhados. [entrevistada mostra uma posição que indica o choque dos 4º e 5º dedos de cada mão dos parceiros].

Marcelo: sobrando dedo...

Sonia: É... Se você vai tocar com o 1º, 2º e 3º dedos e o 4º. e o 5º. ficam no caminho do outro, atrapalhando, tirando o espaço que ele tem para a execução, não tem sentido, você deveria mudar para o 3º., 4º e 5º dedos, porque senão não dá. Agora, o estudo de cada caso, se a mão tem que ficar dentro, ou mais para fora, por baixo ou por cima, isso tem que ser exaustivamente trabalhado, para decidir o que é mais confortável.

Marcelo: Em relação ao banco, já experimentaram alguma mudança, como por exemplo, posição e altura?

Sonia: Ah, sim. A Maria Helena gosta do banco mais próximo, eu gosto do banco mais afastado, então, o nosso banco fica assim: ela senta aqui [mais próximo] eu sento ali [mais afastado]. O meu banco sempre está atrás do dela.

Marcelo: Independente se está no *Primo* ou no *Secondo*?

Sonia: Sim

Marcelo: E a posição vocês costumam botar paralelo mesmo?

Sonia: Muitas vezes ela costuma usar o banco na transversal, em vez de usá-lo da maneira tradicional. Mas o meu sempre estará mais distante do piano.

Marcelo: E alguma vez vocês o experimentaram levemente não paralelo, ou seja, curvado?

Sonia: Quando são dois bancos separados, o meu estará sempre para trás. Fica assim: o piano está aqui, e o dela fica mais para frente e o meu para trás [entrevistada mostra um banco transversal e outro paralelo]. Quando o banco é grande, como o do Yamaha, nunca ficará paralelo ao piano, porque o meu lado sempre estará mais recuado.

Marcelo: E em relação à altura? Cada um toca na altura que deseja?

Sonia: Sim, certamente.

Marcelo: E a altura de vocês é semelhante?

Sonia: Geralmente é semelhante.

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

Sonia: Sempre pelo *secondo*.

Marcelo: Mesmo em parte solo do Primo?

Sonia: Sim.

Marcelo: Em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de página, ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

Sonia: Não. A gente ensaia e marca de quem é a virada de página.

Marcelo: Nunca usam virador?

Sonia: Nunca.

Marcelo: E como vocês fazem? Vocês marcam na partitura...

Sonia: É, escrevemos ou acrescentamos um pedaço que seja necessário para a nossa parte, ou colamos um anexo em cima, do lado ou fora, numa outra página. No Ronaldo Miranda foi um problema, a gente teve que usar duas páginas acopladas.

Marcelo: Vocês utilizam colagens?

Sonia: Certamente. Colagens são necessárias, a gente prepara as partituras.

Marcelo: Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

Sonia: Eu acho melhor quando tem as duas, o primo e o *secondo*, uma sobre a outra, porque assim você sabe onde o outro está. Qualquer eventualidade, está ali, você pode saber. Quando as páginas são diferentes, se houver um desencontro, isso poderá se tornar um grande problema.

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como vocês procedem para solucionar isso?

Sonia: É a respiração. O que eu já lhe falei.

Marcelo: E, normalmente, essa respiração é uma pessoa que puxa, ou como é? Vocês se olham? Vocês decidem na hora?

Sonia: Não, é sempre quem tem o hábito de fazer isso.

Marcelo: Mas sempre foi a mesma pessoa entre vocês duas?

Sonia: Sempre. A não ser que a pessoa tenha que começar a música sozinha.

Marcelo: Ah, claro, neste caso não existe esta dificuldade. Em geral, como procedem para solucionar problemas de sincronismo?

Sonia: Aí tem que ser trabalhado. Metronômicamente.

Marcelo: Vocês costumam fazer uso do metrônomo?

Sonia: Raramente, mas quando há necessidade a gente coloca. Muitas vezes, você tem uma impressão [diferenciada sobre a música]... pois cada pessoa tem o seu tempo: seja para ser lento, *moderato*, ou *allegro*. E, muitas das vezes, por ansiedade, ou por qualquer coisa que aconteça na sua vida, problemas e o stress diário, você se desconecta e começa a contar diferente e a apressar. O metrônomo é importante para que se tome consciência. E evita que qualquer pessoa tenha que reclamar. Está ali mostrando, temos que acompanhar!

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?

Sonia: Isso é simples, é só fazer um acordo mútuo de espaço.

Marcelo: No caso, alguma dessas medidas, quando há choques, é anotada na partitura? Quando uma mão esbarra na outra, vocês anotam?

Sonia: Anotamos tudo. Anotamos todas as direções: se tocamos por cima ou por baixo... Porque, senão, quando você chega naquele pedaço, você esquece ou fica em dúvida.

Marcelo: Uma curiosidade: caso seja utilizada uma mão sobre a outra, que parte geralmente fica por cima, e que parte fica por baixo?

Sonia: Depende da situação da partitura. É a que fica melhor para as duas pessoas, em cada música.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?

Sonia: Sim.

Marcelo: Você toca a parte do seu companheiro cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funciona?

Sonia: Não. A parte da outra pessoa não, já que isto é verificado no trabalho conjunto do duo. Eu só verifico o meu dedilhado.

Marcelo: Ainda falando sobre essas partes onde há choques: na escolha do dedilhado, você tem a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?

Sonia: Certamente.

Marcelo: De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

Sonia: Isso daí tem que ser trabalhado. Por exemplo: uma dica para um equilíbrio dinâmico bom, de grande duração, é você crescer primeiro numa das mãos, depois na outra, e aí então as duas juntas, isto se for um crescendo muito grande... Na peça do Ronaldo Miranda tem isso, é muito tempo fortíssimo.

Marcelo: Qual peça?

Sonia: O Tango. Então, ali você tem que prestar muita atenção.

Marcelo: E quando você diz crescer numa mão e crescer noutra, você diz na sua parte mesmo ou entre as partes?

Sonia: Na minha parte, na parte dela e em uma mão de cada vez. Porque senão não vai dar a sensação de crescendo.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes? Se houve, você lembra de algum caso de estar escrito na partitura uma coisa para uma parte e você passar para outra?

Sonia: Houve sim. Muitas vezes nós temos que reescrever as partes, porque ficam melhor de outra maneira. Isso aconteceu na peça que o Ronaldo Miranda dedicou a nós, o Frevo. Estava marcado no *primo* e ficava melhor executada no *secondo*, dava mais jeito. Fazemos adaptações sim, porque muitas vezes também não dá tempo para a virada de página, ou porque uma nota tocada pela outra pessoa facilita o trabalho.

Marcelo: Você lembra de mais alguma peça?

Sonia: Lembro, além do Ronaldo Miranda, as Seis peças do Rachmaninoff. Acho que foi no Glória.

Marcelo: Existe uma preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Sonia: Não, mas seria bom. Acho que é importante.

Marcelo: Vocês ensaiam a parte coreográfica da performance? Digamos uma retirada de pausa na mesma altura, coisas do gênero?

Sonia: Não. Só a retirada do som, junto.

Marcelo: Mas não no aspecto visual?

Sonia: É.

Marcelo: Você acredita que ela pode gerar efeito performático mais satisfatório?

Sonia: Pode, certamente.

Entrevista com o colega de duo, pianista Luciano Magalhães

Data: 16/11/2006

Local: Residência do entrevistador – Rio de Janeiro

Marcelo: Quanto tempo você tem de experiência com esta formação?

Luciano: Cerca de sete anos.

Marcelo: Você teve experiências de duo com outros parceiros? Quanto tempo?

Luciano: Sim. Dois anos.

Marcelo: E você tem experiência com outras formações camerísticas? Quais são as principais?

Luciano: Sim. Quartetos, trios, duos de: piano e violoncelo, piano e canto, piano e clarineta.

Marcelo: Em poucas palavras, poderia dizer como você começou a fazer piano a quatro mãos; como você tomou conhecimento?

Luciano: Eu comecei a ter interesse porque conheci o duo do Francisco e Ricardo, eles tocavam muito bem juntos e, não lembro muito bem se fui eu quem pediu ao Senise para formar um duo, ou se foi ele quem me incentivou. Na época ele me colocou junto com a Laisa Cândido. Eu apreciava muito esta formação, achava o repertório interessante, mas também a experiência de tocar, estudar, ensaiar, compartilhar com outra pessoa, enfim, fazer música de câmara.

Marcelo: Como se deram as escolhas dos seus parceiros?

Luciano: A Laisa foi recomendação do professor. Ela acabou ficando sem tempo de estudar por causa do curso de engenharia e você tinha acabado de chegar na Escola [de Música da UFRJ], gostei de você tocando e falei com você. Achava que seu jeito de tocar talvez combinasse com o meu e que, juntando, um absorveria coisas do outro e seria muito proveitoso.

Marcelo: Que conselho você daria para a escolha de um bom parceiro?

Luciano: Afinidade pessoal, e ver como a pessoa toca, se te agrada; não adianta fazer alguma coisa com uma pessoa que não admire. Também é importante ser alguém com quem você tenha boa convivência e que esteja muito afim de levar o duo adiante. Geralmente quando me convidam para esse tipo de trabalho, avalio o interesse da pessoa, porque eu sempre tenho interesse em fazer música de câmara. Se não conheço a pessoa, ensaiamos uma vez para ver como cada um toca, se temos afinidade; tendo, é só começar a trabalhar.

Marcelo: No seu caso, já que teve experiências com outro parceiro, você consegue comentar alguma diferença que tenha observado, tanto no aspecto musical, quanto no da relação pessoal?

Luciano: A Laisa é excelente musicista, gostava muito de tocar com ela. Mas às vezes sentia falta daquela explosão, que seria mais parecido com meu temperamento. Por isso certas coisas não fluíam muito bem, apesar dela ser uma camerista excepcional.

Marcelo: E você acha que essa diferença de temperamento afetava o sincronismo ou outros aspectos?

Luciano: Sim, algumas poucas coisas não casavam.

Marcelo: E, no seu caso, que já teve experiências com várias outras formações, o que observa de mais diferente em relação ao piano a quatro mãos?

Luciano: Piano a quatro mãos é um pouco desconfortável, você não fica muito à vontade, primeiro porque está dividindo o instrumento, o que faz com que haja momentos em que você tem que passar por cima e o outro por baixo; às vezes o braço e o cotovelo encostam, atrapalham um pouco, o outro tem que ficar um pouco torto para não encostar. Por outro lado, como você está mais próximo da outra pessoa, talvez possa sentir-se um pouco mais seguro. É diferente tocar a quatro mãos ou tocar um trio de cordas, ou com cantor, principalmente quanto ao sincronismo, aos ataques juntos, que são muito mais difíceis.

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução do pianista?

Luciano: Sim, mas não diria que é fundamental.

Marcelo: Quão importante?

Luciano: Muito, tanto quanto praticar outro tipo de música de câmara.

Marcelo: Em que aspectos o pianista pode evoluir com essa prática? Fale um pouco sobre sua experiência.

Luciano: Você absorve muitas características da outra pessoa, os tipos de toque, o jeito dela que você tenta imitar. Por exemplo, quando tocamos uma peça do período clássico; você tem um estilo próprio de tocar, bem diferente do meu, e eu tenho que tentar chegar o mais próximo disso e você vice-versa. Isso eu acho que é o mais difícil mas quando você toca com outro instrumento, não tem tanto essa preocupação.

Marcelo: Você acha então que seria mais fácil você pegar as características da outra pessoa.

Luciano: É lógico com outras formações você vai ver o estilo, respiração, como a pessoa

termina certas coisas. Mas os tipos de toque e outros aspectos que você tem que imitar, e que são próprios do instrumento, só vemos no piano a quatro mãos.

Marcelo: Notou, em algum momento, *absorção* ou *troca* de características musicais pessoais entre seus parceiros, tais como temperamento e personalidade musical ou técnica? Você já respondeu que sim, e que foi importante na sua evolução pianística, certo?

Luciano: Certo.

Marcelo: Em sua opinião quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Luciano: Alguns já comentei: O sincronismo; pedalização é um pouco mais complicada. Também é difícil dosar o som, porque um está numa parte mais aguda e o outro numa mais grave... então, dependendo da peça e da parte que você está tocando, tem que aumentar ou diminuir a sonoridade.

Marcelo: Falando sobre a relação pessoal entre os músicos, houve mudanças ou dificuldades?

Luciano: Sim, eu fiquei muito amigo de todos eles. Mas tivemos também nossas dificuldades, não é mesmo?

Marcelo: Claro.

Luciano: Com você foi logo quando chegou no Rio, não nos conhecíamos muito bem. Começamos a fazer concursos juntos e isso talvez tenha atrapalhado, mas tudo foi conversado e acabou. Se você tem um duo de piano a quatro mãos, não sei se aconselharia ambos a competir no mesmo concurso. Hoje em dia levo numa boa, mas no início não foi bem assim. Foi um amadurecimento que esta experiência me deu.

Marcelo: Como é que funciona o planejamento e a rotina dos ensaios?

Luciano: Isso costuma ser um problema, porque sempre estamos muito ocupados. Normalmente três ou quatro semanas antes dos recitais fazemos dois ensaios por semana, variando com o repertório.

Marcelo: E como se dá, ou deu, a escolha de partes (*primo* e *secondo*)?

Luciano: Eu tenho preferência pelo *secondo* e você pelo *primo*. Normalmente seguimos esta preferência. O seu toque é mais brilhante que o meu, então combina mais como o *primo* não é? Fizemos algumas experiências invertendo, mas não deu muito certo, não ficamos muito à vontade.

Marcelo: Você teria um conselho geral para esta questão?

Luciano: Ver o tipo de toque de cada um, o toque mais brilhante obviamente fica no *primo* e o outro no *secondo*. Às vezes as pessoas têm certo preconceito, acham que o *secondo* não faz nada, ou que o *primo* é a parte mais difícil. Não é bem assim, na verdade acho que é até mais difícil o *secondo*, porque ele dá a base, controla o pedal, dá o clima; e você também não está ali só acompanhando, mas é tão importante quanto, um não vive sem o outro.

Marcelo: Você têm (tinha) o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Luciano: Às vezes

Marcelo: Quais são as medidas que você toma para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?

Luciano: Já comentei a respeito. Por exemplo: tem uma passagem em que eu vou chegar na sua região e vou encostar no seu braço. O que você tem que fazer é ficar numa posição incômoda, tentar ficar um pouco torto, ou se deslocar para o lado para eu conseguir realizar minha passagem.

Marcelo: Em relação ao banco, já experimentou alguma mudança, como por exemplo, posição e altura?

Luciano: Sim, tentamos enviesar os bancos, ou deslocá-los lateralmente para dar mais espaço para alguma das partes.

Marcelo: Houve melhorias?

Luciano: Eu senti um pouco de desequilíbrio... Não sei se é porque tenho que mexer no pedal.

Marcelo: E a altura?

Luciano: Dependendo da peça, sim. Para você especialmente, às vezes, certas posições em que o banco fica mais alto. Mas isso também é pessoal: eu gosto do banco mais baixo e você mais alto.

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentou uso ocasional pelo *primo*?

Luciano: Foi usado pelo *secondo*, mas houve algumas poucas passagens, onde o *primo* tinha solos, em que este acionou o pedal.

Marcelo: Em relação às partituras, você ensaia (ensaiava) as viradas de página, ou sempre faz uso de uma terceira pessoa?

Luciano: As duas coisas. Nos ensaios nós mesmos viramos. Mas geralmente nas apresentações temos um virador.

Marcelo: Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

Luciano: Acho que prefiro em forma grade porque você acompanha exatamente a parte do outro.

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como procede para solucionar a questão?

Luciano: Usando a respiração, sendo puxada por um dos músicos, e o visual.

Marcelo: Em geral, como procede para solucionar problemas de sincronismo?

Luciano: Acho que tivemos poucos problemas nesse sentido... Acho que a respiração é a base de tudo e olhar, ver quando a mão desce para você ir junto também ajuda. E, mesmo assim, às vezes não funciona; por isso acho que é difícil. Cada um tem um tempo, um tipo de ataque, por isso às vezes só com a respiração fica um pouco difícil.

Marcelo: Chega a fazer uso do metrônomo?

Luciano: Em poucos casos.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?

Luciano: O afastamento corporal, ou seja, ver qual a melhor posição, que também permita que o outro toque. Às vezes é necessário soltar notas, mesmo quando está escrito na partitura para mantê-las, mas é preciso soltá-las porque se não ocorrerá choques.

Marcelo: No caso, alguma dessas medidas, quando há choques, é anotada na partitura?

Luciano: Às vezes. Acho que mais na sua parte do que na minha.

Marcelo: Caso seja uma mão sobre a outra, que parte fica geralmente por cima e qual fica por baixo?

Luciano: Depende muito. Por exemplo, na Sonata de Poulenc eu fico por baixo e você fica

por cima, porque você tem os saltos, então não tem como passar por baixo, você passa por cima. Quem tem saltos costuma ficar por cima, fica mais confortável.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?

Luciano: Sim, tem que sentar.

Marcelo: Você toca a parte do seu companheiro cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funcionam?

Luciano: Às vezes, só para conhecer sua parte. É importante, mas faço pouco.

Marcelo: Ainda falando sobre essas partes onde há choques: na escolha do dedilhado, você tem a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?

Luciano: Às vezes sim.

Marcelo: De maneira geral, como é que vocês procedem para obter o equilíbrio dinâmico ótimo?

Luciano: Ensaiaando muito e entrando num acordo.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes? Se houve, você lembra de algum caso de estar escrito na partitura uma coisa para uma parte e você passar para outra?

Luciano: Sim, acho que na Sonata de Poulenc fizemos isso.

Marcelo: Existe preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, você se preocupa em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Luciano: Normalmente isso é meio automático até porque nossos gestos são mais ou menos parecidos. Mas quando a música exige algo que não realizamos naturalmente bem, temos preocupação nesse sentido sim.

Marcelo: E falando neste mesmo tópico, vocês ensaiam a parte coreográfica da performance?

Luciano: Costuma ser natural, mas às vezes sim: "como você vai retirar isso?", "como você vai terminar?" Se uma peça termina muito vibrante você não pode terminar de qualquer jeito ou sem importância. Sua retirada de mão é importante, como você vai terminar; isso passa para quem está vendo...

Marcelo: Você acredita que ela pode gerar efeito performático mais satisfatório?

Luciano: Mais satisfatório não, apenas acho que seria importante.

Entrevista com a pianista Ingrid Barancoski

Data: 17/11/2006

Local: Centro de Letras e Artes - Unirio

Marcelo: Qual o nome de seu (sua) parceiro (a) de duo atual ou do (a) último (a) parceiro (a)?

Ingrid: A quatro mãos foi a Estela Caldi.

Marcelo: Quanto tempo você tem de experiência com esta formação?

Ingrid: Foi com a Estela que desenvolvi realmente um trabalho mais longo. Trabalhamos durante uns três anos, mas não saberia nesse momento precisar as datas para você. Na graduação fiz também alguns trabalhos com colegas, a quatro mãos e depois algumas coisas esporadicamente.

Marcelo: Era isso que eu ia lhe perguntar: Você teve experiência com outros parceiros?

Ingrid: Sim, não tão longas, mas tive.

Marcelo: Experiências profissionais? Vocês chegaram a se apresentar?

Ingrid: Com outras pessoas? Esporadicamente.

Marcelo: E você tem experiência com outras formações camerísticas? Quais são as principais?

Ingrid: Eu tive Bolsa de pianista acompanhadora no mestrado e tive que acompanhar praticamente tudo e mais um pouco. Até com percussão eu já toquei.

Marcelo: A vida inteira você gostou de trabalhar com música de câmara?

Ingrid: Sim, embora mais a partir do mestrado.

Marcelo: Em poucas palavras, poderia dizer como você começou a fazer piano a quatro mãos; como você tomou conhecimento?

Ingrid: Na graduação mesmo, com uma colega, por incentivo da professora.

Marcelo: Foi mais por prazer pessoal ou já tinha intuito de se apresentar profissionalmente?

Ingrid: O prazer veio com a experiência do trabalho, ainda no âmbito acadêmico, independente de apresentações profissionais.

Marcelo: Como se deu a escolha do seu parceiro?

Ingrid: Não sei, é difícil dizer. Nós trabalhávamos em salas vizinhas e, na verdade, foi uma proposta da Estela que eu aceitei. Claro que não era só por ser conveniente, não é? Eu sabia que ela era uma pessoa que trabalhava seriamente e estaria disposta a desenvolver um trabalho bem construído, não com o objetivo de preparar um repertório para semana que vem, mas mantendo uma rotina de ensaios no mínimo semanais. E foi o que realmente aconteceu.

Marcelo: Que conselhos você daria para a escolha de um bom parceiro para piano a quatro mãos? Que qualidades você indicaria/procuraria?

Ingrid: Não sei se eu saberia dizer. Claro que tem que haver afinidade pessoal e isso não dá para definir em palavras. Claro que também tem que haver interesse no mesmo repertório e o mesmo nível de dedicação. O ideal seria ter um pianista com o mesmo tipo de toque, de sonoridade, de escola, etc. Mas por outro lado, você também aprende com o outro e, é possível aprender a conseguir um todo bem resolvido.

Marcelo: Então, ao mesmo tempo que é bom ter um parceiro com o mesmo tipo de sonoridade, seria interessante também trabalhar com alguém que tenha sonoridade diferente?

Ingrid: Isso eu não sei, não pensei nisso teoricamente. Acho que cada possibilidade é uma e vale a pena experimentar.

Marcelo: No seu caso, já que teve experiências com outros parceiros, você consegue comentar alguma diferença que tenha observado, tanto no aspecto musical, quanto da relação pessoal?

Ingrid: Eu não saberia dizer porque fazia bastante tempo que eu não fazia música a quatro mãos antes da Estela para poder comparar. Era diferente, pois não só eu era mais nova, como a atividade era uma coisa esporádica e acadêmica, bem diferente.

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução do pianista?

Ingrid: Sim.

Marcelo: E quão importante?

Ingrid: Muito importante.

Marcelo: Em que aspectos o pianista pode evoluir com essa prática? Fale um pouco sobre sua experiência.

Ingrid: Musical, claro, como toda a música de câmara. Também apresenta a particularidade de dividir o mesmo instrumento. Em termos de maturidade de sonoridade, isso pode ser muito importante.

Marcelo: Na escolha de timbres então, certo?

Ingrid: É, porque quando você está no seu instrumento solo é uma coisa; agora quando se divide o mesmo instrumento, a situação já é outra.

Marcelo: Você notou, em algum momento, alguma absorção ou troca de características musicais pessoais entre vocês, tais como: temperamento, personalidade musical, ou técnica?

Ingrid: Não saberia precisar, mas provavelmente ocorreu

Marcelo: Você acha que esta troca foi importante na sua evolução pianística?

Ingrid: Sim.

Marcelo: Em sua opinião, quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Ingrid: Dividir um mesmo instrumento, que tem dificuldades próprias de equilíbrio e sonoridade e achar peças bem escritas para esta instrumentação e ao mesmo de qualidade.

Marcelo: Como é que funciona o planejamento e a rotina dos ensaios de vocês?

Ingrid: Semanal e quando tínhamos alguma coisa para apresentar, fazíamos um pouco mais.

Marcelo: Com cerca de quanto tempo de duração cada um?

Ingrid: Normalmente umas 2 horas.

Marcelo: Essa rotina era mantida mesmo em véspera de compromissos?

Ingrid: Não, geralmente fazíamos mais nesta situação, dependendo do repertório.

Marcelo: Sobre a relação pessoal entre os músicos: houve mudanças ou dificuldades?

Ingrid: Acho que as questões pessoais devem ser colocadas a parte da música. Mas não houve dificuldades.

Marcelo: Portanto, sua experiência foi quase que estritamente musical – a relação pessoal se manteve a mesma.

Ingrid: Bem, naturalmente ficamos mais próximas.

Marcelo: E como se dá a escolha de partes (*primo* e *secondo*) entre vocês?

Ingrid: Nós sempre nos alternávamos, uma peça uma, outra peça outra.

Marcelo: Para esta escolha das partes havia algum critério ou era mais aleatória?

Ingrid: Por exemplo: “na última peça grande você fez o *primo*”... enfim, buscando o equilíbrio mesmo... E não quer dizer que a outra parte do *secondo* também não seja interessante...

Marcelo: Mas houve algum critério musical?

Ingrid: Não, não.

Marcelo: Você teria um conselho geral para esta questão?

Ingrid: Isso varia muito com a peça e os pianistas.

Marcelo: Vocês tinham o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Ingrid: Acho que não.

Marcelo: Já foi observada alguma preferência geral de quem toca a parte do *primo* ou *secondo* enquanto vocês alternavam?

Ingrid: Não.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos? Fazem alguma coisa diferente?

Ingrid: Depende da peça. Isso variava de caso a caso.

Marcelo: Poderia exemplificar?

Ingrid: Por exemplo, na Sagração [da Primavera, de Stravinsky] nós fizemos muitas mudanças, pois havia coisas impossíveis de serem tocadas, com mais de uma parte tocando no mesmo registro, ou cruzamentos fisicamente impossíveis.

Marcelo: E que tipo de mudanças?

Ingrid: Chegamos a tocar, eu a parte dela, e ela, a minha.

Marcelo: Uma redistribuição?

Ingrid: Isso, uma redistribuição.

Marcelo: Em relação ao banco, já experimentaram alguma mudança, como por exemplo, posição e altura?

Ingrid: Não.

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

Ingrid: Sim, sempre pelo *secondo*. Começamos a ler uma peça de George Crumb em que o pedal era muito específico; ali ele usava os vários pedais, inclusive o tonal... ele mesmo [o autor] distribuía os pedais entre os dois pianistas. Mas fizemos acho que apenas umas duas lidas e não chegamos a resolver a questão; mas aquela era uma peça onde seria necessário [o uso do pedal pelos dois intérpretes].

Marcelo: Em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de página, ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

Ingrid: Só no Stravinsky [Sagração da Primavera] nós usamos virador porque não tinha jeito, mas em todas as outras nós... Ah, não! Na peça do David [Korenychendler] [Suite Cinematográfica] também precisamos de um virador.

Marcelo: Então são raras as vezes em que usaram virador...

Ingrid: Só quando era mesmo necessário. Eu mesma não gosto de virador quando estou acompanhando, faço adaptações, uso páginas extras coladas em papel cartão, cópias reduzidas, e tudo isto também usei quando tocamos a quatro mãos.

Marcelo: Vocês utilizam colagens?

Ingrid: Ah! Eu faço muito, eu faço muito... mas também depende do caso e da situação.

Marcelo: As viradas são anotadas como quem vira em cada parte?

Ingrid: Aí depende da peça. Às vezes é simples, e dá para virar numa boa; às vezes tem que alternar; e se a peça é muito longa, quando cada vez é uma situação, aí é necessário anotar.

Marcelo: Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

Ingrid: Bom, nós já trabalhamos com as duas situações. Particularmente acho que é melhor quando é um lado para cada pianista, pois o aspecto visual encaixa no geográfico, no físico mesmo... e é [a escrita] tradicional para a formação.

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, quando ambas as partes começam juntas, como procediam para solucionar a questão?

Ingrid: Acho que a solução é muito específica, depende de cada caso, não sei se eu teria uma regra geral.

Marcelo: Em geral vocês usavam respiração ou alguma contagem de tempo? ...

Ingrid: É, respiração.

Marcelo: E no caso da respiração; puxada por uma ou ambas?

Ingrid: Aí depende da peça.

Marcelo: Em geral, como procedem para solucionar problemas de sincronismo?

Ingrid: Marcelo, isto também depende do caso, se é uma polirritmia ou não, se é uma entrada, ou uma finalização... depende da textura... Eu não saberia propor “uma regra”.

Marcelo: Claro, mas se você quiser colocar algum exemplo...

Ingrid: Eu já não toco com ela [há algum tempo]... E nos fizemos muita coisa, então eu teria que olhar as partes, não é? Tudo era resolvido no ensaio, nós nunca fomos para o palco com alguma coisa mal resolvida; e nós ensaiávamos muito. Por exemplo, no Stravinsky tínhamos muitos problemas para resolver; eu teria que olhar a parte para lhe dizer direito como nós resolvemos.

Marcelo: Vocês, por exemplo, já fizeram uso de metrônomo em ensaio?

Ingrid: Só para referência, mesmo. Para conferir o andamento.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?

Ingrid: Ah! Sim, claro! Uma das mãos de uma de nós aqui por cima, outra por baixo; ou soltando uma nota um pouco antes e segurando com o pedal, para dar a nota para outra...e esse tipo de coisa.

Marcelo: E, no caso as medidas que vocês tomaram foram anotadas na partitura?

Ingrid: Isso também dependia da peça.

Marcelo: Uma curiosidade: caso seja utilizada uma mão sobre a outra, que parte geralmente fica por cima, e que parte fica por baixo?

Ingrid: Depende do que vem, de como vem, também depende da situação...

Marcelo: Então realmente não há uma regra geral?

Ingrid: Não.

Marcelo: Na prática individual destas peças; você já se sentava na posição correta de duo?

Ingrid: Sim.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se sentava na posição correta de duo? Você tocava a parte de sua parceira cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funcionavam?

Ingrid: Sim, nas situações mais complexas.

Marcelo: Na escolha do dedilhado, ainda falando destas partes onde havia choques, você tinha preferência pelo uso do 4º e 5º dedos, em detrimento do 1º, 2º, e 3º?

Ingrid: (...) não sei... dependia da ocasião....

Marcelo: Mas de maneira geral, você se lembra?

Ingrid: Eu não vejo como uma regra geral, porque foram tão variáveis as situações pelas quais nós passamos, que dependem até da textura... e para se usar o 4º e 5º depende do que veio antes, de como é que a mão chegou lá. Então eu não colocaria uma regra geral aí não.

Marcelo: De maneira geral, como vocês procediam para atingir um bom equilíbrio dinâmico?

Ingrid: Ensaiar, ensaiar, ensaiar... ouvir, ouvir, ouvir.

Marcelo: Vocês gravavam os ensaios?

Ingrid: Ocasionalmente, e quando tocávamos em público sempre procurávamos nos ouvir bastante; ou pedíamos para um colega ouvir também.

Marcelo: Faziam uso de uma terceira pessoa...

Ingrid: É, ocasionalmente.

Marcelo: Já ocorreram casos, esta você já até respondeu, onde houve necessidade de redistribuição das partes? Você falou na Sagração, certo?

Ingrid: Na Sagração não tinha como. A impressão que me dá é que, por ser uma obra grande, foi um arranjo mais para os ensaios do balé que ele fez com o Diaghilev. E realmente parece que há umas coisas que ele não tinha acabado, algumas coisas que eram juntas, outras que era óbvio que era mais fácil trocar, sabe... era tanto nó. Mas este foi um caso meio especial entre os outros. Nos outros, pouco... mais bem restrito à peça conforme a necessidade mesmo.

Na peça do Henrique Morozowicz, ele nos autorizou a colocar algumas partes oitava acima.

Marcelo: Existe uma preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Ingrid: Aí já é um pouco mais difícil para dois pianistas chegarem a um acordo nisso; mas acho que dentro do possível, sim.

Marcelo: Falando neste sentido ainda, vocês ensaiavam a parte coreográfica da performance?

Ingrid: Na peça do David [Koreenchender] [Suíte Cinematográfica] em que a gente saía do palco dançando mesmo – assim tipo jazz, final de um Hollywood jazz. [risos] Uma acabava e saía, e a outra continuava, porque eu ia indo pro grave e ia empurrando ela que saía primeiro. parece simples mas era preciso ensaiar.

Numa das peças desta mesma obra, eu tinha que usar sapatos de sapateado para fazer um ruído com os pés de um bang-bang de filmes de far-west. Como o sapato era muito ruim de andar para entrar no palco, eu tinha que trocar de sapato no meio da obra, e mesmo ensaiando não foi na primeira vez que eu realmente decidi como fazer.

Marcelo: Mas falando em peças que não exigem isso. Por exemplo, uma retirada de pausa, uma altura de ataque?

Ingrid: Claro, acho que isso não chega nem a coreográfico, não é? Acho que o próprio acabamento pede isso. Coreográfico acho que seria um pouco maior.

Marcelo: O termo coreográfico seria mais para o aspecto visual, por exemplo, pensar em retirar a mão do piano na mesma altura ou coisas do tipo.

Ingrid: Isso já é mais difícil, não é? Acho que isso acontece um pouco até mesmo inconscientemente, se você está tocando com um outro pianista. É como acontece se você tem aulas durante muito tempo com um professor, você começa a imitar os gestos dele.

Marcelo: Foi uma coisa mais natural então?

Ingrid: É, isso! Acho que uma procurava se integrar nos movimentos da outra naturalmente.

Marcelo: E você acredita que se houver ensaio disso, pode gerar um efeito performático mais satisfatório?

Ingrid: Sim.

Entrevista com pianista Ronal Xavier

Data: 17/11/2006

Local: Conservatório Brasileiro de Música – Rio de Janeiro

Marcelo: Qual o nome de seu (sua) parceiro (a) de duo atual ou do (a) último (a) parceiro (a)?

Ronal: Eu trabalhei com dois pianistas, a Letícia Faria e com Luiz Senise.

Marcelo: Quanto tempo você tem de experiência com esta formação?

Ronal: Com o Senise começou em 95 e com a Letícia em 97. com ela durou dois anos, até ir para Viena e com o Senise eventualmente ainda acontecem apresentações.

Marcelo: Então você tem mais ou menos 11 anos de experiência?

Ronal: Sim.

Marcelo: E foi sempre com intuito profissional?

Ronal: Com Senise e Letícia sim, mas antes houve também uma atividade mais informal.

Marcelo: Isso foi antes de 95?

Ronal: Sim.

Marcelo: E você teve experiências com outras formações camerísticas, certo? Quais foram as mais importantes?

Ronal: Sim. Piano e clarineta; piano e violoncelo; piano violoncelo e violino; e atividades mais informais, como música de câmara para cumprir a disciplina, como piano e trompete e muito piano e canto.

Marcelo: Essa prática de fazer música de câmara vem de quanto tempo?

Ronal: Isso começou na faculdade, por volta de 92, quer dizer, há cerca de 14 anos.

Marcelo: Ok, eu queria que comentasse como você começou a praticar o piano a quatro mãos, tanto informalmente quanto profissionalmente.

Ronal: Informalmente, como a maioria das pessoas. Com solo, o universo é muito restrito e, à medida que você toca com alguém, acaba por explorar outras possibilidades. É o que acontece muito com crianças: quando você acompanha um aluno no segundo piano, ele passa a ter experiências musicais e emocionais mais ricas, mais elaboradas, explorando mais as potencialidades musicais. O ouvido, o conhecimento, o gosto passa a se transformar. O aluno sente que, ao tocar a quatro mãos, passa a fazer parte de algo maior e aprende a se ouvir ouvindo o outro.

Marcelo: Seus professores faziam isso com você?

Ronal: Faziam. Não muito, mas faziam. E havia também a oportunidade de se apresentar em recitais tocando a quatro mãos. E isso é algo que eu faço muito agora, eu gosto muito de tocar a quatro mãos com alunos, acho isso importante.

Marcelo: E quando começou com o Senise e com a Letícia, como foi este começo?

Ronal: Para mim foi uma surpresa. Eu tinha acabado de entrar no Conservatório [CBM], era a época que eu ainda estudava piano [risos]. Então estava na época de fazer muitos concursos e estudar muito. E surgiu a oportunidade. Como eu já havia estado em bancas de provas aqui no Conservatório, Senise me chamou em 95 para ser banca de um concurso em Lages, e como tinha um recital de abertura e ele queria fazer alguma coisa a quatro mãos, então nós começamos pela primeira vez em 95. Iniciamos fazendo um repertório que ele já fazia há bastante tempo.

Marcelo: Uma questão circunstancial, certo?

Ronal: Também, porque eu nem sonhava em tocar, foi surpresa quando ele me chamou.

Marcelo: E com a Letícia?

Ronal: Com a Letícia foi diferente. Como ele também tinha essa aluna que toca muitíssimo bem, ele me perguntou se eu não gostaria de fazer um duo com ela. Portanto ele formou o duo. E eu tinha acabado de conhecer a Letícia há apenas alguns meses. Conheci-a num concurso, então o Senise escolheu um repertório que nós começamos a tocar, só que a coisa acabou dando certo, a ponto de eu viajar para Belo Horizonte para ensaiar com ela e ela vir para cá para ensaiar comigo. Logo isto teve um caráter muito mais constante do que os recitais na época do Senise.

Marcelo: O Senise chegou a justificar o porquê da escolha da Letícia?

Ronal: Era a época de fazer muitos concursos. Havia um concurso, o Artlivre, e nós fizemos o duo pensando no concurso. Formamos o duo mais ou menos um ano antes do concurso, de modo que quando chegou a data, já tínhamos tocado em outros lugares.

Marcelo: Ele chegou a dar alguma justificativa musical? Ele achava que vocês combinavam, por serem dois bons pianistas, você se lembra?

Ronal: O que eu penso sobre a conveniência toda da história é que nós tínhamos objetivos muito comuns. Quando a Letícia veio pra cá para fazer o mestrado, eu a tinha conhecido em um concurso, alguns meses antes de formarmos o duo. Então ela já fazia alguns concursos, e aí veio aquela história de continuar com os mesmos intuitos, da experiência de preparar programa mesmo, sabe?... de experimentar. Dizer que foi só o concurso é pouco porque, é claro, existe muita justificativa para você fazer piano a quatro mãos.

Marcelo: Ronal, que conselho você daria para a escolha de um bom parceiro de duo?

Ronal: Experimentar. O melhor conselho é esse. Não dá para saber, às vezes você se dá muito bem com a pessoa, mas não se dá musicalmente, e vice-versa, por incrível que pareça pode acontecer, você não se dá com a pessoa, mas musicalmente pode funcionar.

Marcelo: Falando ainda nisso, se alguém que experimentou alguns parceiros lhe perguntasse: o que você buscaria num bom parceiro, o que você buscaria como qualidades?

Ronal: Olha, a sensação que eu tinha, principalmente quando comecei a tocar com o Senise, não aconteceu com a Letícia, mas me incomodou um pouco depois com dois eventuais casos, quando fiz música de câmara: é de você não ter que parar para explicar, ou para ensinar, por exemplo; é muito legal quando você no ensaio começa a descobrir as coisas, mas não precisa parar pra dizer o óbvio, porque a outra pessoa já tem uma experiência equivalente à sua.

Marcelo: Então você tem que estar no mesmo nível, não é?

Ronal: Sim, ou nível até melhor, que a outra pessoa seja superior a você. Então você acaba rendendo mais ainda.

Marcelo: Então você acredita que tem que haver uma admiração pela arte da pessoa?

Ronal: Ah sim! Isso aconteceu com a Letícia e com o Senise. Você tem que gostar do que a pessoa faz, senão não tem jeito.

Marcelo: Comente as diferenças observadas nas suas experiências com os diferentes parceiros, tanto no aspecto musical como pessoal:

Ronal: Bom, quando você opta por fazer música de câmara, sem uma obrigação curricular como na faculdade, para ganhar créditos, a coisa tende a ser mais tranqüila; porque quando você pensa no parceiro, pensa no tipo de repertório que você pode fazer; por exemplo, tem certas combinações de música de câmara que não me agradam, então nunca me interessou fazer. Mas é muito legal que você consiga equilibrar a sua boa relação com a pessoa e a vontade de ambos fazerem uma determinada coisa. Objetivos em comum.

Marcelo: E falando especificamente da sua experiência profissional, com o Senise e com a Letícia, você teria algumas observações quanto às diferenças?

Ronal: Bom, primeiro com relação a relacionamentos eu sou muito amigo dos dois, então isso não alterou em nada; agora, como a Letícia tinha basicamente a minha idade e estava no mesmo caminho que eu com relação à música que estava fazendo e tudo mais, acho nós íhamos como característica a vontade de procurar, desvendar. Já com o Senise era um pouco diferente, as coisas eram muito mais prontas, já eram dadas, entendeu? Se bem que isso não quer dizer que era uma coisa definida porque, no caso dele especificamente, muda a toda semana porque ele é muito criativo[risos].

Marcelo: Claro. E no aspecto musical, como sincronismo ou equilíbrio dinâmico, vocês tinham diferenças, você notava ou não?

Ronal: Até em relação à pergunta anterior, das coisas em comum, do objetivo musical, é muito mais fácil, eu acho, lidar com a coisa na medida em que você constrói aos poucos, do que com um certo padrão de comportamento, ou uma certa idéia já estabelecida, onde você tem que seguir, ou não necessariamente, mas já exige um certo caminho a ser percorrido. Então parece que a coisa dada pronta se torna mais difícil, porque você tem como que uma meta a atingir, entendeu? Não quer dizer que seja menos criativo por isso, mas eu acho que é um pouco mais cansativo.

Marcelo: E como você já teve experiência com outras formações camerísticas, gostaria que comentasse as diferenças observadas. Ou seja, o que você acha que o piano a quatro mãos tem de diferente?

Ronal: Acho que o piano a quatro mãos tem mais limitações do que possibilidades. Começa com o fato de ter o mesmo tipo de timbre o tempo todo; é claro que essa opinião vem muito também da escolha do repertório que você faz, porque tem coisas que funcionam muito bem com um piano a quatro mãos e não vão funcionar, por exemplo, com um quarteto de cordas. Mas tem certas situações em que o piano a quatro mãos soa demais, soa exagerado, eu acho. Agora, vem uma dúvida, é muito difícil falar nisso sem pensar em situações específicas, não sei se já é alguma coisa específica da formação ou se é do repertório.

Marcelo: Sim, claro. Em geral isso vale, mas com exceções, até pelo fato de ter mais mãos no teclado.

Ronal: E com o timbre quase que o mesmo. Claro que depende muito de como se faz e tudo mais, mas quanto à variedade de timbres, acho muito mais interessante quando se lida com instrumentos diferentes ao mesmo tempo.

Marcelo: Você crê que a prática de piano a quatro mãos é importante na evolução de um pianista?

Ronal: Sem sombra de dúvida. Não digo que seja fundamental, que se não fizer não vai tocar bem piano. Não. Mas pode encurtar muitos caminhos.

Marcelo: Então isto seria da próxima pergunta, quão importante?

Ronal: Extremamente importante.

Marcelo: E você tem mais algum comentário sobre isso?

Ronal: Sim, isso já começa nas primeiras experiências. A primeira sensação, sem precisar fazer muita coisa elaborada, que te leva a sentidos emocionais muito mais elaborados; a primeira coisa é essa, ou seja, você tem noção de grandiosidade com muito mais facilidade com piano a quatro mãos do que se você estiver tocando com duas mãos somente; especialmente com relação às crianças, você oferece muito mais possibilidades sonoras e emocionais com o piano a quatro mãos. Pode ser também um caminho para isso.

Marcelo: Claro. Em que aspectos você acha que o pianista pode evoluir, falando de sua experiência?

Ronal: Acho que, primeiro: desenvolve muito a acuidade da escuta, acho que isso é fundamental. Qualquer desnível rítmico, ou qualquer problema de coordenação, de junção etc., fica muito mais evidente; quando você toca sozinho, não tem muito essa noção. O fato de precisar se equalizar com um outro tempo, com um outro volume de som, de ter que dosar sua força, controlar o pedal, não só para você mas para a outra pessoa também, ganha uma conotação muito mais elaborada do que quando você está tocando sozinho.

Marcelo: Então tudo passa a merecer mais atenção?

Ronal: Ah sim, sem sombra de dúvida, não quer dizer que você não tem que ter atenção com outras coisas, mas os problemas acabam sendo ampliados, como com uma lente de aumento.

Marcelo: Certo. Você notou, em algum momento de suas experiências, uma absorção ou troca de características musicais/pessoais entre vocês, tais como temperamento, personalidade musical ou técnica?

Ronal: Acontece muito. Por exemplo, quando são duas pessoas tocando uma única obra; se você fosse tocar a obra isolada, não necessariamente você tocaria no tempo que você toca a quatro mãos, já começa por aí. Então se já há a possibilidade da alteração de um tempo originário para você, é bem provável que uma série de outras coisas acabe acontecendo; por exemplo: a intensidade de um forte, a qualidade de um pianíssimo, e tudo acaba envolvendo também a questão emocional, porque você acaba levando e se deixando levar pela pessoa que está tocando do seu lado.

Marcelo: Quer dizer, você cita principalmente o tempo...

Ronal: O tempo, as intensidades...

Marcelo: E que acaba tendo consequência no espírito emocional musical da obra.

Ronal: Sem sombra de dúvida.

Marcelo: E você notou se depois que parou de tocar com o parceiro, voltou a tocar como antes, ou ficaram reminiscências?

Ronal: Sempre fica, especialmente quando você tem que lidar com começos e terminações, respirações, etc.; acaba te induzindo a uma calma um pouco mais controlada com as coisas.

Marcelo: Já que aconteceu isso, você acha que foi importante na sua evolução pianística?

Ronal: Sim, com certeza.

Marcelo: Mudando pra outro assunto, em sua opinião, quais são os principais problemas e dificuldades da prática do piano a quatro mãos?

Ronal: Bom tem de várias ordens, a começar, por exemplo, com a escolha do repertório. Isto é uma coisa importante e deve ser levada em consideração, porque nós estamos partindo do pressuposto que duas pessoas já querem tocar juntas; então a escolha do repertório tem que ser uma coisa combinada para que agrade aos dois. Às vezes é um problema decidir quem vai

ficar com que parte, às vezes soa melhor você fazer uma coisa numa posição ou vice-versa, dependendo da peça. Outra coisa: às vezes a própria identificação de cada um com a obra, no sentido de que você se deixa emocionar com diferentes aspectos musicais; por exemplo, você pode se deixar emocionar mais pela harmonia e, por isso, você restringe a ação da melodia, ou vice-versa. O que mais? Sim, e os problemas comuns de tocar a quatro mãos, como coordenação, e tudo mais, que não é nada fácil.

Marcelo: Você diria que há um desconforto ao tocar piano a quatro mãos?

Ronal: Desconforto físico? Sim.

Marcelo: Você já falou um pouco sobre a relação pessoal, que foi sempre uma relação amigável. Você sentiu que houve maior ou menor aproximação antes e depois da prática em duo?

Ronal: É claro que um trabalho junto sempre aproxima as pessoas, especialmente se eles acertam, então foi uma aproximação natural.

Marcelo: Como é, ou era, o planejamento de rotina dos seus ensaios?

Ronal: Com a Letícia, eram programados porque ela morava em outra cidade, a ponto de decidir em que lugar e a que horas nós iríamos ensaiar. Já com o Senise era “o que você tá fazendo agora? então vamos ensaiar!” [risos]. Neste caso, planejamento não tinha muito não, a não ser quando estava perto de algum compromisso, neste caso os ensaios apertavam e nós acabávamos ensaiando a toda hora que fosse possível, às vezes todo dia.

Marcelo: Em véspera de compromisso, então, mais freqüentes?

Ronal: Sim.

Marcelo: Você daria algum conselho neste sentido?

Ronal: Organização é tudo. Se você tiver como organizar, especialmente se já conhece a pessoa com quem está trabalhando, porque muito do trabalho do duo depende do trabalho individual de cada um. Não adianta marcar muito ensaio e não ter a sua parte trabalhada, e a outra pessoa também... Porque a idéia é equilibrar, e caso não tenha equilíbrio com você mesmo, vai trabalhar como? Vai mais atrapalhar, não é? Então se você vai ensaiar, tem que ter ensaiado. O que não quer dizer que não possa ler com a outra pessoa uma determinada peça. Mas quando o trabalho precisa ser mais elaborado, você tem que ter seu tempo isolado.

Marcelo: Como se dá, ou se deu, a escolha das partes do *primo* e *secondo* entre vocês?

Ronal: No caso do Senise, ele normalmente já tocava todas as peças e eu me adaptava à situação. Algumas vezes também aconteceu a escolha, especialmente de um repertório que não havia sido tocado pelos dois. No caso da Letícia, nós experimentávamos muito.

Marcelo: Então não havia uma regra geral?

Ronal: Não havia. Houve casos com o Senise e a Letícia em que cada um pegou as duas partes para decidir depois quem fazia o quê.

Marcelo: Então, houve experiências e aproveitamento do que ele já fazia?

Ronal: Sim.

Marcelo: E você acha que existe algum conselho geral a respeito dessa questão?

Ronal: Eu penso que há certas coisas que são meio convencionais; assim, por exemplo: se costuma colocar no primeiro piano quem canta mais, ou quem tem um som mais forte, mas acho isso meio perigoso porque muitas vezes a estrutura da música não é essa. A idéia é de primeiramente experimentar mesmo. Às vezes a pessoa não gosta de trabalhar com pedal, logo é melhor que não trabalhe, tudo é combinado.

Marcelo: Então tem que levar em conta as preferências de cada um?

Ronal: Também.

Marcelo: Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com as peças?

Ronal: Sim, nas peças novas, muito; a ponto de praticamente sabermos as duas partes.

Marcelo: Isto praticamente sempre?

Ronal: Sim, nas peças novas, durante os primeiros contatos.

Marcelo: E você já observou, nessas suas duas experiências, alguma preferência geral sobre quem toca o *primo* ou o *secondo*?

Ronal: O Senise tem preferência por fazer o *secondo*. Com a Leticia não tinha muito isso de preferência não.

Marcelo: Ok. No caso do Senise, existe um porquê disso? Alguma qualidade musical que ele goste?

Ronal: Acontece muitas vezes que a harmonia é o cérebro da música; e toda essa situação de comandar, porque alguém sempre está comandando de alguma forma, especificamente no caso dele, eu penso que ele se sente mais à vontade para tentar coisas com o tempo, intensidade, pedalização, etc.

Marcelo: Então você diria que o *secondo* tem um pouco mais de controle sobre o tempo?

Ronal: Depende do repertório. Eu acredito que emocionalmente sim, mais no repertório romântico...

Marcelo: No repertório de textura mais homofônica, certo?

Ronal: Exatamente, mas não é uma regra.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?

Ronal: Tem muita pesquisa de dedilhado, demais; às vezes arranjos do tipo, a partitura está escrita para o *primo*, mas quem toca é o *secondo*.

Marcelo: Redistribuição?

Ronal: Sim. Também coisas do gênero: combinar a mão que deve estar mais alta e a mão que deve estar mais baixa; fazer pausas onde não estão escritas, porque a partitura não permite que aquela nota fique presa; às vezes deixar a nota mais longa para poder suprir o pedal...

Marcelo: Em relação ao banco, vocês já experimentaram alguma mudança? Por exemplo, a posição, altura?

Ronal: Bom, a altura nunca foi a mesma, com nenhum dos dois...

Marcelo: E você acha isso bom?

Ronal: Mas não tem muito a ver com isso não, tem muito mais a ver com o ângulo do corpo do que com necessariamente a altura do banco. Então você não pode pensar como no piano solo que a altura é definida, depende muito do repertório que você está fazendo. Mas às vezes colocar um dos bancos de lado acaba ajudando bastante, para que você possa se aproximar mais do piano.

Marcelo: Agora em relação à altura, é uma questão mais de preferência pessoal de cada um?

Ronal: Não, é necessidade do repertório. Cada peça, uma escolha de altura, assim como, às vezes, fazemos no repertório solo.

Marcelo: Em relação ao uso de pedal, este sempre foi usado pelo segundo, ou já experimentaram o uso ocasional pelo primeiro?

Ronal: Já teve. Mas, neste caso, é por uma questão de posicionamento.

Marcelo: Você lembra, ou dá pra exemplificar?

Ronal: Já houve um caso de, uma vez, essa é engraçada, o pé prender por causa do sapato, aí a Letícia tocou pra mim, porque ficava preso no sapato; o pedal não levantava.

Marcelo: Mas isso foi na hora do concerto?

Ronal: Sim, foi ocasional, eu tinha que colocar o pé de um jeito para não prender a ponta entendeu? Aconteceu também em outra peça, mas foi uma coisa curta...

Marcelo: E era por causa do sapato que você estava usando?

Ronal: Ah sim, pois é, porque tinha um biquinho a mais que prendia, não subia completamente, pegava na parte de cima.

Marcelo: Mas sem contar este caso circunstancial, houve algum caso?

Ronal: Não, mesmo nos solos do *primo*, o *secondo* sempre usou o pedal, embora dê muito trabalho.

Marcelo: E você acha que, no experimento com o *primo*, num caso específico, pode funcionar?

Ronal: Sim claro.

Marcelo: Ok. Agora falando em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de páginas, ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

Ronal: Às vezes preparamos a partitura de forma a não precisar de alguém pra virar.

Marcelo: Então, às vezes sim e às vezes não...

Ronal: É.

Marcelo: E quando vocês preparam as partituras, o que fazem? Colagem,

Ronal: Colagem, ampliação, recorte, tudo funciona.

Marcelo: E anotam quem faz as viradas?

Ronal: Não, isso não foi com tanta frequência não, anotar acho que não. Bom, tem sim! Eu escrevia “você vira aqui”, “vira ali”, tem sim, algumas vezes tem. Mas é porque tocando, a coisa fica meio que óbvia, acabamos nos acostumando.

Marcelo: Você tem preferência por uma partitura onde uma página é reservada pra cada parte, ou aquelas em forma de grade?

Ronal: Uma para cada parte.

Marcelo: E por quê?

Ronal: Por uma questão de distância e de ângulo de visão. É claro que quando você tem as duas partituras, uma embaixo da outra, você acompanha melhor o que o outro está fazendo. Mas é muito mais cansativo você ficar, de um lado extremo do instrumento e ser obrigado a olhar no extremo oposto. Isto é pior.

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como vocês procedem para solucionar esta questão?

Ronal: Não sei como eu vou te dizer, mas chega uma hora que começa a dar certo, você entende a respiração do outro e toca.

Marcelo: Respiração então?

Ronal: Respiração.

Marcelo: E essa respiração é conduzida por um ou é pelos dois?

Ronal: Quando a coisa é natural, geralmente quem começa puxa, porque geralmente não começam os dois juntos. Mas é engraçado que, quando começa junto, eu não saberia te responder, dá certo na hora. Mas eu lembro que no início, com a Letícia, nós nos preocupávamos em quem é que vai respirar, quem vai dar a entrada; e com o Senise não lembro se aconteceu isso não.

Marcelo: E depois com a Letícia isso se tornou automático?

Ronal: Sim.

Marcelo: Em geral, como vocês procedem para solucionar os problemas de sincronismo?

Ronal: Bom, há várias possibilidades. Coisas do gênero: tentar chegar a um denominador comum de como é que se quer que a música soe, por exemplo, finais muito lentos são complicados [para serem sincronizados], então há situações de, até mesmo, um tocar com o dedo na mão do outro para saber exatamente a hora que aquela nota ou acorde vai ser tocado.

Marcelo: Um pressionar a mão do outro?

Ronal: É, um pequeno toque lateral. Há também coisas do tipo, o *levar* da respiração, um gesto, várias coisas são possíveis aí.

Marcelo: Vocês já fizeram o uso do metrônomo alguma vez no estudo?

Ronal: Já, muitas vezes.

Marcelo: Isto para resolver problemas de sincronismo?

Ronal: Não para sincronismo, mas para decidir o andamento, para tirar determinadas dúvidas. Para resolver o problema de sincronismo acho que o metrônomo mais atrapalha do que ajuda.

Marcelo: Que medidas são tomadas onde há grande proximidade entre as partes, em relação a posicionamento de braços, mãos e dedos?

Ronal: Bom há situações em que você começa uma escala e o outro continua. Primeiro não pode haver dúvida de dedilhado, nem da posição da mão sobre o teclado, um vai estar mais alto e outro vai estar mais baixo; não pode haver dúvida em relação à inflexão, à métrica no sentido de notas mais apoiadas, mais leves... Algumas coisas que têm que estar bem claras em relação a isso é, por exemplo, como já falei... Dedilhado, deslocamento, deslocamento contínuo... Deixa eu me lembrar o que mais...?

Marcelo: O que você quer dizer com deslocamento?

Ronal: Por exemplo, determinados gestos que você faz, que dão a entender para o parceiro, por exemplo, um arpejo, que dá a entender ao outro o momento exato de tocar a última nota daquele arpejo. Se você está muito estático, às vezes não transmite essa noção.

Marcelo: É uma questão corporal?

Ronal: Corporal, gestual.

Marcelo: Essas medidas que vocês tomam, dedilhado, inflexões... Elas são anotadas nas partituras?

Ronal: Sim.

Marcelo: Todas?

Ronal: Especialmente as mais complicadas, aquelas que tendem a dar problema.

Marcelo: E como são anotadas, uma letra, um traço?

Ronal: Às vezes um risco indicando quem toca aquela nota. Porque em alguns momentos você tem, por exemplo, um acorde de sexta na mão esquerda do *primo*, e na mão direita do *secondo* tem uma nota a ser tocada exatamente no meio daquelas duas notas, o que você faz? Se for conveniente, vale a pena que a mão esquerda do *primo* toque as notas todas. Essas

decisões têm que ser anotadas, a ponto de você escrever a nota na partitura e riscar a nota da partitura do outro. Isso precisa ser anotado.

Marcelo: No caso de ser utilizada uma mão sobre a outra, de músicos diferentes, que parte geralmente fica por cima e que parte fica por baixo?

Ronal: Varia muito, não existe uma regra para isso. Eu acho que a regra é o conforto, o que for mais fácil. Agora, é um conforto vigiado, porque nem sempre aquilo que é fisicamente mais fácil é a melhor solução musical.

Marcelo: Claro, desde que o resultado musical não seja prejudicado.

Ronal: Com certeza.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos você já se senta na posição correta de duo?

Ronal: Sim.

Marcelo: Você toca a parte do seu parceiro cruzando as suas mãos, para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funciona? Por exemplo, se você está no primo, cruza a mão direita e coloca na área de choque?

Ronal: Ah sim, às vezes é necessário, porque você é obrigado a usar dedilhados por vezes mais inconvenientes para não impedir a ação do outro.

Marcelo: Então isto é uma prática?

Ronal: Sim, mas geralmente esse tipo de coisa aparece depois de um ensaio. Muitas vezes você vai para o primeiro ensaio com várias coisas que serão mudadas depois.

Marcelo: Na escolha do dedilhado, ainda sobre as áreas onde existe choque, você tem a preferência do quarto ou quinto dedo?

Ronal: Depende da situação. Às vezes você pode solucionar um problema, se um tocar, de repente mais por cima do teclado, bem na parte interna, enquanto o outro toca bem na parte externa, sobrepondo mesmo as mãos, porque pode ser que o dedilhado não seja bom para aquela determinada passagem.

Marcelo: De maneira geral como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

Ronal: Nessa situação?

Marcelo: Não, de maneira geral.

Ronal: Bom, aí vai muito do ensaio, de você perceber o som que está saindo e também de algumas idéias pré-concebidas, como gênero e gosto, por exemplo.

Marcelo: Vocês fazem ou faziam uso de uma terceira pessoa para escutar o repertório? Justamente para averiguar isto?

Ronal: No caso da Letícia sim, o Senise escutava nosso repertório.

Marcelo: E você acha que o uso da terceira pessoa pode resolver problemas de atritos em relação às escolhas?

Ronal: Eu acho que tem muito mais a ver com a ordem de colocação das músicas no repertório do que necessariamente com a solução de uma determinada música.

Marcelo: em relação à ordem então.

Ronal: Sim, a formatação, a maneira de como construir várias peças dentro do repertório com relação ao efeito que você quer atingir.

Marcelo: Já ocorreram casos em que houve necessidade de redistribuição das partes, como você já falou, uma coisa que está escrita para o *primo*, ser tocada pelo *secondo*?

Ronal: Já, muitas vezes.

Marcelo: Você lembra de algum caso específico?

Ronal: Lembro. Petit Suit de Debussy.

Marcelo: Lembra qual delas?

Ronal: Não sei dizer agora, não lembro... Algumas Danças Húngaras. Eu lembro de uma peça brasileira, acho que foi a Brasileira n.8 do Oswald Lacerda.

Marcelo: E das Danças Húngaras, você lembra de qual?

Ronal: Acho que na n.6. Tem várias coisas assim, eu não me recordo agora... Mas no repertório clássico e romântico também acontece isso.

Marcelo: Existe a preocupação com a questão gestual, dos movimentos pianísticos, ou seja, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Ronal: Sem sombra de dúvida. Sim, os gestos são coerentes. Para ataque, retirada, início, final, continuidade de um arpejo, de uma escala, ataque com relação a determinados acordes...

Marcelo: Tipo, se um faz um ataque vertical, ou gesto circular, o outro faz também?

Ronal: Isso, exatamente. Uma coreografia.

Marcelo: Exatamente sobre isso que eu iria perguntar, vocês ensaiam a parte coreográfica da performance?

Ronal: Algumas vezes é necessário.

Marcelo: E você acredita que ela pode gerar um efeito performático mais satisfatório?

Ronal: Não só performático como sonoro também. Porque, às vezes, você está tirando um som muito bom de uma forma, o outro também tirando um som muito bom de outra forma, mas o som não está equilibrado, então não é só por uma questão visual, mas sonora também.

Marcelo: Certo. Então isto faz diferença, não é?

Ronal: Faz. Eu nunca vou esquecer, Marcelo, na época do concurso do ArtLivre, aquele primeiro movimento do concerto de Poulenc que você tocou com o Luciano, que o Senise ficou quarenta e sete minutos, comigo e com a Letícia, naquele mi - ré, do finalzinho do primeiro movimento, falando sem parar, uma coisa de louco, e gente [tocando] Mi – Ré, Mi – Ré, Mi – Ré ... [risos]; falava “o som, o gesto... porque a articulação, o volume...”

Marcelo: Mas isto era a dois pianos.

Ronal: Sim, mas isto era mais um motivo, porque os dois não estavam se vendo, então entrou toda essa questão do gesto.

Entrevista com o pianista Marcelo de Alvarenga

Data: 19/11/2006

Local: Residência do entrevistado – Rio de Janeiro

Marcelo: Qual o nome de seu parceiro de duo atual ou do último parceiro?

M. de Alvarenga: O último foi Andrés Roig, mas a primeira foi a Zaida Valentim, com quem devo retornar a fazer duo.

Marcelo: Qual o seu tempo de experiência com a formação?

M. de Alvarenga: 20 anos.

Marcelo: Experiência profissional?

M. de Alvarenga: Sim

Marcelo: E antes disso você teve algum contato com a formação sem intuito profissional?

M. de Alvarenga: Nenhum.

Marcelo: Você disse que teve experiências com outros parceiros, como a Zaida e o Andrés. Houve mais algum?

M. de Alvarenga: Na verdade, o primeiro duo foi com Luli Oswald, em dois concertos em São José dos Campos, numa casa, um teatro praticamente. Muita gente tocava lá, como o Antonio Guedes. Tinham dois Steinway imensos que ficavam um do lado do outro.

Marcelo: E quanto tempo ficou com a Zaida?

M. de Alvarenga: De 89 a 95. Depois nós voltamos a tocar juntos em outra circunstância. Foi em um musical para teatro que ficou uns sete meses em cartaz, e a formação era piano e harpa. Mas a harpista, Cristina Braga, não podia se comprometer com uma agenda teatral, de toda quinta a domingo. Então olhei a partitura e vi que podíamos fazer aquela parte com um segundo piano. E logo chamamos a Zaida que, coitada, terminou a temporada cheia de esparadrapo na mão, por causa da quantidade de glissandos [risos]. Então ao todo foram oito anos inteiros com a Zaida, tocando bastante, e com a Luli Oswald um ano inteiro.

Marcelo: Você teve experiência com outras formações camerísticas?

M. de Alvarenga: Sim

Marcelo: Poderia citar algumas?

M. de Alvarenga: Posso. Uma atual que eu continuo mantendo é violão e piano. Também já tive duos de: violino e piano; canto e piano; e violoncelo e piano.

Marcelo: Como você começou a praticar o piano a quatro mãos?

M. de Alvarenga: Bom, tem uma pequena estória. Em 1987, quando tinha 23 anos de idade, era só piano, piano, piano. Então me aconteceu um fato curioso. Em São Conrado há um local chamado Vila Riso. E logo que começaram atividades neste espaço tinha um espetáculo de coisas brasileiras, assim dizendo. Fizeram uma peça teatral que teve muito sucesso, de um diretor falecido, Luiz Antônio Martines Correa, chamado Teatro Musical Brasileiro. O pianista na ocasião teve algum tipo de problema. Eu conheço há muito anos a Cesariana Riso, dona da Vila Riso, que foi mulher do Jacques Klein. Ela ligou para minha casa correndo, perguntando se eu não substituiria o pianista. Quando vi já tinha feito 27 peças de teatro, contando o que já fiz até hoje. Em 1989, eu já estava há três anos só tocando em teatro, e aquilo me cansou. Estava batendo um papo com a Zaida Valentim e falei “vamos fazer alguma coisa diferente!”. E nasceu um recital de piano a quatro mãos na Pró-Arte aqui de Laranjeiras. Ah... isso é muito importante também, porque tem a ver com o porquê do nosso repertório de entrada no piano a quatro mãos. Nesta época, nós nos aquecíamos no teatro tocando obras de Chopin, Liszt, ou o que quer fosse, e o público do teatro adorava aquilo. De repente nós já estávamos dando recitais ali, apenas como aquecimento para o espetáculo. Então começou a haver uma cobrança dos próprios atores para ouvir o repertório erudito. Decidimos dar-lhes um recital como presente de Natal, já que não havia como dar 70 presentes para 70 atores. Eu consegui uma data na Pró-Arte e foi uma loucura, porque saiu em tijolinho de jornal. Estava muito cheio, e tudo começou dali. Então é uma coisa muito engraçada que a minha platéia, especialmente com a Zaida, sempre foi de pessoas de teatro, onde quer que nos apresentemos. Nos nossos recitais tem sempre pelo menos uns dez rostos conhecidos de todo mundo, por causa do teatro mesmo. E tudo isso acabou se tornando um projeto muito mais sério depois.

Marcelo: Você teve vários parceiros de duo. A próxima pergunta é como se deu a escolha destes parceiros?

M. de Alvarenga: Bom, o primeiro foi com a Luli Oswald. Eu já ouvia falar muito dela e já tinha visto em jornal que ela era a filha brasileira do Arthur Rubinstein. Um belo dia eu vejo um concerto anunciando “Luli Oswald, Sala Cecília Meireles, Concerto n. 2 de Liszt”. Eu fui correndo ouvir. Foi um concerto belíssimo e acho que sentí uma afinidade pessoal. Fui conversar com ela e, ali mesmo, na Sala, nós trocamos telefone. Ela me ligou no dia seguinte, marcamos almoço, e ela fez a proposta de fazer um repertório a dois pianos. A segunda parceira foi a Zaida, que foram nas circunstâncias que já te falei. Sem contar que a Zaida é uma amiga de infância, independente do lado musical, então sempre foi muito fácil o relacionamento, principalmente o musical. Com certeza, dos meus três duos foi o que nós comungamos mais, nós pensamos parecido. Com o Andrés foi um grande acaso. Eu fui fazer faculdade de música muito tarde, entrei com 33 anos de idade. E nesta época o Andrés fazia aulas livres no CBM e se inscreveu na prova solo do Concurso Artlivre. faltando 15 dias para o concurso, não me lembro bem, mas foi uma coisa muito em cima da hora, ele propôs que fizéssemos a prova de duos. Eu já estava no limite de idade e estava me recuperando de uma doença, fiquei algum tempo sem tocar muito, e achei que seria um bom momento para retornar. E conseguimos tocar muito naquele ano de 2002, além de ganhar o prêmio do concurso.

Inclusive, sobre o concurso há uma opinião do júri muito importante de ser mencionado, não sei se ainda vamos falar sobre isso ou não, mas que acho muito importante para um duo pianístico. Nós preparamos o repertório em poucos dias e empatamos com duas moças, e assisti a prova delas. Uma coisa que me impressionou muito foi que elas começaram com as variações de Brahms-Haydn. Entraram num silêncio absoluto, parecia que estavam se concentrando e, daqui a pouco: “pam, pam pam” [entrevistado canta o início da peça], assim, sem sinal, sem um gesto, elas entraram sem ter aquele “plam-plam” [desencontro] típico; fiquei impressionadíssimo. Tocaram a obra muito bem. . Eu saí, se não ia ficar nervoso vendo aquilo [risos] e fiquei com aquilo na cabeça. Pensei: “agora que não tem a menor chance mesmo, o prêmio já é delas!”. Então sabe o que eu acho pertinente nisso, reparando esse trabalho dessas moças. O júri pediu pra conversar com a gente em particular fomos todos nós e tal, e todos os jurados falaram que, nitidamente, foi um problema decidir esse prêmio e que eles optaram por um empate. Porque nós tínhamos nos saído bastante bem, mas era evidente que eram dois pianistas que estavam tocando juntos, para um evento e, no caso delas, comentaram que elas poderiam, de repente, dar um pouco mais de personalidade (está me fugindo um termo mais correto pra isso); entretanto, elas eram um Duo constituído, e nós não. Éramos duas pessoas que sentaram ali pra tocar, pra fazer um concurso... e isso nunca me saiu da cabeça porque é, realmente, o que a gente sente, e passei a observar isso toda vez que eu vejo duas pessoas tocando juntas.

Marcelo: Que conselhos você daria para a escolha de um bom parceiro?

M. de Alvarenga: Um: eu acho que os dois têm que querer muito! Tem que haver muito interesse em comum. Dois: tem que ser amigo dessa pessoa, acho que é muito importante também. Acho que não tem muito dessa coisa de “vamos ensaiar” somente. Não vejo como um trabalho burocrático. Tem que ter um chope, um cinema, um teatro, qualquer coisa, mas que saia um pouco da música, além de muito trabalho.

Marcelo: E, musicalmente, o que acha que você procuraria num bom parceiro?

M. de Alvarenga: A primeira coisa é ter admiração pelo trabalho do parceiro. Isso é uma citação de um grande pianista, que uma vez falou assim, pra mim: “toque com alguém que toque melhor do que você”. Eu achei isso muito interessante, mas é bem polêmico.

Marcelo: Comente as diferenças observadas entre os parceiros tanto no aspecto musical quanto na relação pessoal.

M. de Alvarenga: Vamos, então, nesta ordem: A Luli Oswald tinha idade para ser a minha avó, então com uma experiência musical rica, uma carreira não tão boa quanto ela merecia, mas bastante sólida... então, embora ela nunca tenha sido minha professora de piano, era uma relação de aluno e mestre, eu nunca sugeri nada, foi uma relação totalmente unilateral. Tudo, desde o repertório até a dinâmica, andamentos, fraseados, tudo isso era decidido por ela, e eu seguia. Com a Zaida era diferente. Quando ela tinha uma idéia, eu tinha que correr bastante atrás dessa idéia, estudar muito. Se a idéia era minha, era impressionante que ela parecia uma massa de modelar, se ela não fazia no dia, na hora, no dia seguinte estava perfeito. A adaptação dela sempre foi muito rápida, muito ágil. E o Andrés, também muito amigo... por isso que eu acho que a amizade é muito importante nestas coisas. Andrés pegou uma carona num repertório que eu já tinha trabalhado com a Zaida, Então eu já tinha uma pré-concepção sobre aquelas obras. E o legal de nós sermos amigos é que passamos a negociar, literalmente. Por exemplo, tanto no CD com o Andrés, quanto numa gravação com a Zaida, fizemos uma seleção de três danças húngaras de Brahms. Também já toquei a Suite de Rachmaninoff com ambos. O Andrés esteve um bom tempo estudando na Rússia. Por outro lado eu tinha sido aluno do Luis Medalha, que ficou muito tempo na Hungria. Então eu negocieei o Brahms pelo Rachmaninoff. Ambas as obras eram antigas pra mim, mas ele via o Rachmaninoff de uma forma completamente diferente.

Marcelo: Então ele fez o Brahms à sua moda e você o Rachmaninoff à moda dele...

M. de Alvarenga: Exatamente! Essa coisa de mudar de parceiro em música tem esse lado bom de quebrar os cristais que você já tem da obra e descobrir coisas, inclusive erros mesmo! O duo, de repente erra, está acostumado a fazer tantas vezes aquela coisa que vira uma coisa sólida. Eu descobri dois erros crassos no Ravel que eu fiquei chocado com isso. Duas passagens onde tocava uma oitava abaixo. Era numa região agudíssima e eu tocava na penúltima. Então, com a Luli foi a experiência dela, foi muito marcante; com a Zaida, troca total; e com o Andres, negociação – se fosse uma palavra para cada duo diferente.

Marcelo: Falando agora de sincronismo. Tinha muitas diferenças entre um parceiro e outro?

M. de Alvarenga: Entre Luli e Andrés, não. Com a Zaida foi o maior sincronismo de todos. A platéia até comentava.

Marcelo: E você acha que era por quantidade de ensaios, ou era natural?

M. de Alvarenga: Acho que, talvez, tenha o lado das características pessoais, com certeza. Mas é importante citar que nós ensaiávamos de segunda a sexta-feira, tendo ou não concerto marcado. Cinco vezes por semana, durante muitos anos. Então nos últimos recitais o índice de desencontros era pequeno. Mas isso todo duo tem, não adianta. Ao vivo nunca vi um duo sem algum desencontro.

Marcelo: Você acha que o tipo de toque, quando muito diferente, influencia na questão?

M. de Alvarenga: Isso é uma coisa muito complicada em duo, também. Tem muita gente que defende isso, e eu respeito: Ter um toque único, o toque “do duo”. Mas eu também gosto da diferença. Claro que com dois pianos se tem mais essa liberdade, mas quando você está no mesmo instrumento, as diferenças muito evidentes podem atrapalhar.

Marcelo: Concordo. Penso, que quando se toca em dois pianos as diferenças são mais válidas que quando em um piano. Em dois pianos as diferenças podem ter uma forma de diálogo, enquanto que quando em um piano, pode soar desconexo.

M. de Alvarenga: Agora, de um modo geral, pelo o que eu já ouvi, sempre dá para perceber um pouco a personalidade de cada músico. Acho que eu iria gostar muito de assistir um duo

sem “plam-plam” e que, realmente, tivesse uma identidade própria, que os dois conseguissem uma identidade de duo. Eu assisti as famosas irmãs Labeck em 1984, no festival de piano de Munich. Eu nem trabalhava, nem tocava com duo. Mas assistindo é completamente diferente que ouvir a gravação delas. A morena é toda quietinha e a loura é espevitada. A morena me parece até um pouco mais limpa; me parece que é ela segura a base da obra. A loura toca em pé! É uma “show-woman”. Elas batem com o pé, marcam ritmo, fazem percussão, são umas alucinadas [risos], mas, certamente, levam a platéia ao delírio. No palco, penso que se fechasse o olho, daria pra perceber quem era a loura e a morena. Em gravação eu não consigo.

Marcelo: No caso de você ter tido outras experiências com outras formações camerísticas, como foi seu caso, comente as diferenças observadas.

M. de Alvarenga: O piano é instrumento que não precisa de arco nem ar. Violino seria um bom instrumento pra falar, porque eu toquei recentemente. Muitas vezes, estou pensando naquela obra: uma respiração aqui, acolá; mas para o violinista simplesmente não vai funcionar daquele jeito, então tenho que mudar. Foi um bom aprendizado.

Marcelo: Então, o que você acha que o piano a quatro mãos tem de diferente?

M. de Alvarenga: Acho que, acima de tudo, não sei se acima de tudo, mas sem isso nada acontece: o piano a quatro mãos é coreográfico. E essa coreografia não é um gestual à toa. Porque, senão, você leva uma trombada! E os dois param a música no meio. Há vários exemplos disso. Não existe coisa mais torta do que fazer a segunda peça do *Ma mère l'oye* de Ravel, onde um está tocando em terças e o outro está fazendo um solo no meio daquelas terças. Então, temos que tirar algumas notas, tocar em *staccato*; tem que segurar no pedal, etc. A Sonata de Poulenc, no início da peça, tudo bem, você se prepara; mas no meio do primeiro movimento, simplesmente, vem aquele cotovelo perto do seu rosto. Então, acho que tem que haver uma coreografia de quem vai por onde. Nas nossas partituras, isso é atávico, sabe, nós colocamos seta pra cima, seta pra baixo, coisas incríveis. Eu chego a ter vergonha de mostrar algumas partituras que tenho. Porque criamos termos para marcar essa coreografia.

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução de um pianista?

M. de Alvarenga: Acho que tudo enriquece, com certeza, mas não acho que seja indispensável. Mas não sou eu quem acha que essa prática é importante para um pianista evoluir, ela simplesmente “é”!

Marcelo: Em que aspectos um pianista pode evoluir? Falando sobre a sua experiência.

M. de Alvarenga: Com certeza evolui muito. Obviamente, em todos os aspectos que já foram citados sobre minha prática camerística. Você conseguir respeitar o outro, sabendo, também, se fazer respeitar; e que isso tudo seja um resultado harmônico; que você possa subir no palco não para disputar, mas é como se fosse “um”. A comparação pode ser horrível. Mas quando tocamos junto é como um jogo de vôlei de praia: é um duo, os dois estão do mesmo lado da rede, então, se um se dá mal o outro tem que “mergulhar” para tocar. Então, a primeira coisa importante é não ter competição que, ao contrário, costuma ser muito comum entre pianistas. Agora, tem outro aspecto que acho fundamental: Dimensão de instrumento. Quando você está em dois pianos, tudo bem, o piano é inteiro seu; mas existe um repertório de dificuldade transcendental para um piano a quatro mãos. Você tem aquela dimensão, aquele pequeno espaço, e aquele é o seu espaço. Então, acho que o intérprete cria um espaço a mais dentro do próprio teclado. Ele conhece o espaço do piano inteiro e mais um espaço localizado, ou mesmo vários espaços localizados, na verdade. Porque tocar a quatro mãos não é metade pra um e metade pra outro. A coisa não é bem assim, você sabe disso.

Marcelo: Claro, a noção espacial fica mais aguçada.

M. de Alvarenga: Uma noção espacial no teclado, que é muito, muito, importante. Uma experiência própria e engraçada: “Tecladinho”. Eu não conseguia tocar nada em teclados pequenos, absolutamente nada. Aqueles teclados de três oitavas, por exemplo. Numa apresentação pública, na praça da Cinelândia, que incluía até música popular, creio que eu iria entrar em pânico se eu não tivesse essa noção do meu espacinho ali.

Outro aspecto: pedal. Enriquece o conhecimento de pedal, assim de uma forma impressionante. Porque você tem que pedalizar para você e para o outro. Seu ouvido fica como uma antena, não é? Cada sala tem uma acústica, cada piano tem uma reverberação, então, quem está pedalizando pode eventualmente derrubar, através do pé, um fraseado do colega. A questão também de adequação sonora. Porque, pessoas têm volumes de sons diferentes. De repente você está tocando com uma pessoa que tem um forte menos possante do que o seu. Você entra com um fortíssimo que está na partitura, fazendo o seu forte, vai acabar com o fraseado dela, ou vice-versa.

Marcelo: Você notou, em algum momento, absorção ou troca de características musicais e pessoais entre vocês, tais como: temperamento, personalidade musical ou técnica?

M. de Alvarenga: Com certeza, sim.

Marcelo: Você acha que isso foi importante na sua evolução pianística?

M. de Alvarenga: Fundamental. Muitas vezes, isso foi uma inspiração.

Marcelo: Comente a respeito:

M. de Alvarenga: Com a Zaida foi uma grande troca. Por exemplo, o som dela aumentou, triplicou. Isso para ela foi muito bom. E sempre tem uma contrapartida: eu nunca fui um pianista de “dedinhos”, esse tipo de coisa. Então, você tem mais duas mãos tocando no mesmo teclado, você permanece olhando para aquilo, convivendo diariamente, acaba entrando “osmose”. Então, eu via algumas soluções que ela realizava. Por exemplo quando um pianista faz uma coisa e o outro responde com um desenho similar. Eu via, conseguia descobrir o resultado da resolução dessa passagem olhando para aquela mão que não poderia estar mais perto, não é?

Marcelo: Quais são os principais problemas ou dificuldades da prática do piano a quatro mãos? Você já falou da noção de espaço, do uso do pedal; da adequação sonora. Teria mais algum que você gostaria de citar?

M. de Alvarenga: Tem mais um. Acho, isso é para mim, se alguém consegue se resolver de outra forma, tudo bem. Acho que é a dificuldade de ter um horário de ensaio para o duo. A dificuldade da disciplina em conjunto. Porque as pessoas têm seus outros trabalhos, obviamente, e com isso vai ter que adequar o horário. Mas eu vejo muita necessidade de ensaiar bastante, até mesmo para entender o outro. E para o público, também, receber. No duo você a platéia não está atenta a cada músico separadamente, então, quer dizer, para esse som chegar inteiro à platéia é muito importante ensaiar muito, pois é muito difícil de você fazer.

Marcelo: Falando sobre a relação pessoal entre os músicos: houve mudanças ou dificuldades?

M. de Alvarenga: Bom, seria mentira dizer que não houve, mas foi durante um curto período de tempo. Tudo sempre resolvido com uma conversa. Quando você está dividindo um palco, você está num dos mais altos graus de intimidade. Você está vendo todos os pontos altos e baixos da pessoa que está ao seu lado. E isso pode ser usado de forma positiva na amizade, e de uma forma negativa, se, em um momento de raiva, fizer mau uso disso. Mas acho que a amizade passa por cima disso, com certeza. E fiquei mais amigo de todos meus colegas de duo, ou melhor, muito mais amigo.

Marcelo: Como é o planejamento e rotina dos seus ensaios?

M. de Alvarenga: Vou fixar num duo só porque, senão, a coisa vai ficar um pouco difusa. Escolha de repertório é fundamental; que seja uma obra com a qual os dois se identifiquem. Dois: rotina de ensaio, mesmo que esse ensaio só aconteça, de quinze em quinze dias. Não gosto muito de deixar os ensaios para as vésperas da apresentação. Um ensaio a quatro mãos é sempre muito trabalho. Eles costumam durar, em média, três vezes o tempo do que será apresentado. Então, se for um concerto de uma hora, costuma ter três horas de ensaio. Porque, basicamente, a gente dá uma passada vendo como as coisas estão; depois dá uma passada de ajustes mais generalizados; numa terceira etapa, um ajuste mais focado em algum problema que tenha persistido.

Marcelo: Como é que se deu a escolha de partes entre *primo* e *secondo* entre vocês?

M. de Alvarenga: Essa pergunta é ótima. Eu tenho preferência pelo *secondo*. Mas, acontece que aí tem um pouco meu lado de vaidade. Então, em pelo menos uma ou duas músicas num recital, gosto de fazer o *primo* só para não ficar o concerto inteiro no grave. Mas, isso sempre foi negociado com muita facilidade. Normalmente na primeira leitura, já me posiciono no *secondo* e ela no *primo*. Já com o Andrés, nós já tínhamos apresentado as peças com outros parceiros, e aproveitamos as partes que cada um já tocava, por não haver tempo hábil para mudar.

Marcelo: Qual a razão de sua preferência?

M. de Alvarenga: Me sinto mais confortável. Pode ser polêmico isso que vou falar, mas acho que o segundo piano conduz. Sabe, gosto de me sentir responsável pelo resultado. Gosto de ter esse controle da situação. Falar isso parece que fica meio arrogante. Mas acho que o *secondo* controla a atmosfera, controla o tempo, segura e muda o andamento. Você vai com pequenas sutilezas, você pode gerar, usando um termo do Ronaldo: “um crescendo apoteótico”, mesmo que não tenha combinado, isso é muito legal. Também, me afastei completamente da minha função solista. Quem é que vai dizer que nunca mudou algo na hora do concerto? Que foi planejado naquele instante? Acho que nesta questão o segundo piano consegue inspirações no palco.

Marcelo: Que conselho geral você daria para essa questão?

M. de Alvarenga: Acho que o músico tem que ser muito honesto com o que ele acha que sabe. Se o seu parceiro for uma pessoa que tem uma técnica muito clara, gosta de treinar as escalas e arpejos, normalmente vai se sentir mais confortável na região aguda. Pra mim essa região é perigosa. Então, acho que o pianista deve, tranquilamente, combinar de fazer o *secondo*. Essa preferência se dá porque, muitas vezes, a clareza e a velocidade não caminham junto com o volume de som, técnica de acordes, oitavas e... enfim. Então, acho que é uma combinação bem legal equalizar essas duas características. Quando eu falo isso, eu não estou colocando o *secondo* num plano mais simples.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?

M. Alvarenga- Marcar na partitura todos os gestos, em todas as partes em que vai haver uma colisão. Mesmo que depois de tocar muito tempo a coisa esteja mais do que de cor. Mas quando está de cor, já está na memória visual também.

Marcelo: Em relação ao banco, já experimentaram alguma mudança, como por exemplo, posição e altura?

M. de Alvarenga: Com certeza. Uma situação que eu acho muito desconfortável, por exemplo, é que tenho um metro e oitenta e quatro, a Zaida tem um metro e sessenta e dois e eu gosto de tocar em banco baixo, ela gosta de tocar em banco alto. Quando invertemos as partes durante o recital, também invertemos os bancos, para não perder tempo regulando a

altura. No Tango do Ronaldo Miranda, a posição do nosso banco sempre foi, assim, com mais espaço [para o *secondo*]. Inclusive, na própria partitura, estava escrito em letras garrafais: “ajeitar bancos”. Para não cair no problema de esquecer na hora do recital.

Marcelo: E a posição em relação aos bancos paralelos ou não paralelos?

M. de Alvarenga: Nunca observei.

Marcelo: E a altura sempre foi diferente?

M. de Alvarenga: Sempre foi. Me lembrei agora de uma dificuldade que eu deveria ter respondido nas perguntas anteriores. Uma coisa que tem que ser trabalhada é a confiança. Quando fomos tocar as variações de Haydn para dois pianos, tem uma variação que o piano dois começa e depois entra o piano um. E tem notas duplas nos dois músicos, chatíssimo. Se ela se atrapalhasse ali, iria complicar a minha parte. Porque sempre na hora “H” você pensa: “será que a pessoa está mais acelerada, será que não está?”. Por isso, essa confiança é uma coisa a conquistar, e é difícil.

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

M. Alvarenga: Já experimentamos algumas vezes com o *primo* pedalizando.

Marcelo: E qual foi o motivo?

M. de Alvarenga: Na peça ficava mais fácil de fazer. Lembro-me de que, tenho quase certeza que, em alguns trechos de *Ma mère l’oye* fizemos isso. Normalmente se depois do quarto ou quinto ensaio, você continua falando com o outro: “olha o pedal, olha o pedal”; eu acho que tem uma quebra de confiança naquele trecho. Então, nessas horas, nunca deu problema quando se pedia: “posso pedalizar?”; tanto quando eu pedi, ou quando a outra pessoa pedia.

Marcelo: Em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de página, ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

M. de Alvarenga: Com o Andrés, ele sempre fez questão de virar as páginas, sozinho, chegando a ponto de marcar o compasso da virada. Com a Zaida, sempre tivemos um virador, embora às vezes tivéssemos tido problemas com isso, como errar, ou despencar as partituras, esse tipo de coisa.

Marcelo: Vocês utilizavam colagens?

M. de Alvarenga: Sim, embora, às vezes não seja possível.

Marcelo: Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

M. de Alvarenga: Eu prefiro a partitura em que cada página seja reservada para uma parte.

Marcelo: E porque você tem essa preferência?

M. de Alvarenga: Por você ler menos sistemas de uma só vez. Uma questão visual.

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como vocês procedem para solucionar a questão?

M. de Alvarenga: 90% das vezes uma baixa respiração resolve.

Marcelo: Em geral, como procedem para solucionar problemas de sincronismo, quando eles aparecem?

M. de Alvarenga: Marcelo, essa resposta vai ser também boba, porque nunca tivemos um trecho que nós tivéssemos problemas de juntar, não. Os desencontros eventuais só aconteciam na hora do palco mesmo.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos? Já falamos um pouco sobre essa zona de choque.

M. de Alvarenga: Eu acho que essa é a hora em que devemos usar muito humor quando há muito contato físico entre as partes, senão vai ter briga. Então, aquele: “sai pra lá”, “sai você”, “tira essa mão aqui do meu caminho”, “tira a sua”. Levar a sério tudo isso, pode gerar uma briguinha chata. Então, levando na brincadeira, sempre se encontra uma solução.

Marcelo: No caso, alguma dessas medidas, quando há choques, é anotada na partitura?

M. de Alvarenga: Sim. Isso eu acho fundamental. Eu volto a repetir o termo que eu gosto de usar para o piano a quatro mãos: ele é coreográfico. O coreógrafo, quando vai fazer um balé, anota a coreografia. E o pianista deve anotar a coreografia da obra, fazer um desenho ali. Anoto nas partituras de vários jeitos. Gosto muito de usar o humor nessas horas. Muitas coisas engraçadas. Já houve virador de página tendo acesso de riso. Carinha, bonequinho para virador de páginas, etc.

Marcelo: Caso seja utilizada uma mão sobre a outra, que parte geralmente fica por cima, e que parte fica por baixo? Você notou alguma generalização?

M. de Alvarenga: Em geral, quando estou no agudo prefiro ficar por cima e quando estou no grave prefiro ficar por baixo. Lembro-me que na Suíte de Rachmaninoff eu tocava por baixo, eu estava no grave. Apenas em duas passagens modulantes, eu precisava ficar por cima porque tocava notas pretas. Tem que ver quem tem nota preta e quem tem nota branca.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?

M. de Alvarenga: Sim.

Marcelo: Você toca a parte do seu companheiro cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de seu dedilhado e posicionamento funcionam? Por exemplo: nas zonas de colisões, se você está no primo, você toca a parte superior do *secondo* com sua mão direita?

M. de Alvarenga: Sim, adianta muito na hora do ensaio em conjunto.

Marcelo: Ainda falando sobre essas partes onde há choques: na escolha do dedilhado, você tem a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos, na mão esquerda do primo e na mão direita do *secondo*?

M. de Alvarenga: Sim, com certeza, é um ótimo fator de desenvolvimento técnico e mecânico. Há dedilhados teoricamente esdrúxulos se fosse uma obra solo.

Marcelo: De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

M. de Alvarenga: É escutar muito o outro quando está ensaiando. Uma coisa que acho muito legal é estudar um pouquinho os teatros onde você vai tocar. Às vezes quando um está no placó tocando, o outro esta caminhando pela sala para estudar a acústica do local.

Marcelo: Vocês se gravam?

M. de Alvarenga: Não, a gente nunca gravou ensaio. Porque a reprodução nunca é muito boa.

Marcelo: Chegam a tocar para uma terceira pessoa?

M. de Alvarenga: Várias vezes. Com a Zaida quase todos os nossos concertos sempre foram com uma prévia em casa para uma pequena platéia. E foram mais de quarenta concertos.

Marcelo: E para um professor?

M. de Alvarenga: Houve um período, ha uns 11 anos atrás, que achamos importante convocar o Luis Medalha para acompanhar o duo. Pois nós, tanto ela quanto eu, fomos alunos dele num dado momento da nossa vida.

Marcelo: E você acha que isso ajudava não só em termos musicais, mas, também em termos de relação pessoal?

M. de Alvarenga: Ele conhecia muito bem cada um de nós, pois fomos dois alunos dele, sem duo. Com certeza a resposta é sim. Se tivesse um mal entendido de concepção, deixávamos para ele decidir.

Marcelo: Você acha que de maneira geral o piano a quatro mãos tem a tendência de tocar tudo muito forte? Comparando com uma execução solo, por exemplo.

M. de Alvarenga: Sim, isso é uma preocupação que as pessoas têm que ter. Porque não são dez dedos são vinte. Então, os pianos têm que ser mais pianos mesmo.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes?

M. de Alvarenga: Sim. Num pequeno trecho do *Ma mère l'oye*, onde faço a parte do *primo*, minha mão esquerda colidia muito com a mão direita da Zaida, então quando toquei o mesmo trecho com a mão direita, ficava mais confortável. Mas troca de notas entre as partes... sim, para conseguir sincronismo na Suíte de Rachmaninoff, Valsa. Na valsa tem uma pequena sequência de acordes lentos. Um dos pianos faz três notas e a quarta nota é o outro. Então, eu dizia: “deixa que eu faço isso”.

Marcelo: Existe uma preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

M. Alvarenga: Não. Desde que saia junto. Existe uma preocupação muito forte: é de se lembrar de que você está com outra pessoa. Então, o seu gesto natural, se você estivesse tocando solo, pode ser um gesto que atrapalhe o outro. Mas isso já vem do processo de ensaio.

Marcelo: Vocês ensaiam a parte coreográfica da performance?

M. de Alvarenga: Na minha experiência, a parte coreográfica está toda ligada à colisão. E que não é nada rara, e marcamos cada uma delas no ensaio, até que se incorpore e se torne natural. Eventualmente a gente erra, então a gente pensa: “é melhor trocar isso”.

Marcelo: Então, na verdade, o que você se refere como “coreográfico” seriam as adequações do corpo para minimizar o desconforto?

M. de Alvarenga: Sim. Não me preocupo muito com a parte visual até porque todos os parceiros que eu tive, como eu mesmo, nós tentamos gestos mais econômicos. Então, não tem aquela pausa no ar, aquela mão que sobe.

Marcelo: Você acredita, falando da parte coreográfica, que ela pode gerar efeito performático mais satisfatório, se for ensaiada?

M. de Alvarenga: Eu não gosto muito, principalmente se você faz gestos artificiais que não condizem com nada do que você está sentindo ou tocando. Entretanto, eu sei por experiência, que o público vai gostar, é capaz de arrancar mais aplausos.

Entrevista com o pianista Luiz Senise

Data: 19/11/2006

Local: Residência do entrevistado – Rio de Janeiro

Marcelo: Qual o nome de seu (sua) parceiro (a) de duo atual ou do (a) último (a) parceiro (a)?

Senise: Ronal Silveira

Marcelo: Quanto tempo você tem de experiência com esta formação?

Senise: Eu tenho cerca de 20 anos de contato com a formação.

Marcelo: Você teve experiências de duo com outros parceiros?

Senise: Sim, já toquei com colegas, amigos e alunos.

Marcelo: E você tem experiência com outras formações camerísticas?

Senise: Sim.

Marcelo: E quais foram as principais?

Senise: Piano e clarineta, violoncelo e piano, canto e piano. Essas são as mais frequentes. Mas eu já toquei com outras formações em situações ocasionais, como duos (com violino, viola, saxofone, flauta oboé) e também trios, entre outras.

Marcelo: Em poucas palavras, poderia dizer como você começou a fazer piano a quatro mãos; como você tomou conhecimento?

Senise: Foi mais por curiosidade, não me lembro exatamente como foi, mais creio que por pura satisfação e prazer.

Marcelo: E profissionalmente?

Senise: Foi também ocasional. De repente, surgiu uma oportunidade e aconteceu.

Marcelo: Como se deu a escolha do(s) seu(s) parceiro(s)?

Senise: Não foi exatamente uma escolha, foram circunstâncias de momento. Apenas por prazer e curiosidade comecei a ler obras a quatro mãos com alunos e amigos.

Marcelo: Mas houve algum critério na escolha?

Senise: Sim, afinidades, empatias...

Marcelo: Que conselhos você daria para escolha de um bom parceiro?

Senise: Afinidade, empatia e nível pianístico e artístico equivalente.

Marcelo: Que tipo de afinidades?

Senise: Afinidades em relação a tudo, pessoais, musicais e artísticas também. É preciso, pelo menos, uma compreensão musical e domínio técnico e artístico semelhantes.

Marcelo: O nível tem que ser equivalente, certo?

Senise: Sim, tem que ser equivalente, pois caso contrário ficariam evidentes e acentuadas as qualidades do melhor e os defeitos do pior. Ou seja, desequilibraria todo o trabalho camerístico do duo.

Marcelo: No seu caso, já que teve experiências com outros parceiros, você consegue comentar alguma diferença que tenha observado, tanto no aspecto musical, quanto na relação pessoal?

Senise: Existem parceiros que são extremamente intuitivos e possuem muita facilidade de leitura. Neste caso, tudo se passa como num diálogo que flui escorrido e natural. Outros precisam de mais estudo, mais tempo de preparo, mais treino e mais ensaios. Uns não conseguem dominar o nervoso no palco, outros o fazem sem maiores dificuldades. Cada parceiro possui uma característica própria e diferente, o que torna cada experiência singular e enriquecedora.

Marcelo: E em relação a aspectos musicais mais específicos, como sincronismo, equilíbrio sonoro, você sentiu diferença?

Senise: Sim, claro, todos estes aspectos apresentam-se diferenciados com parceiros diferentes! O uso do pedal, o fraseado, o maior ou menor sincronismo e o equilíbrio sonoro fluem mais fáceis dependendo do grau de afinidade musical e artística e domínio técnico dos parceiros. E, é claro, nada substitui os ensaios.

Marcelo: E, no seu caso, que já teve experiências com várias outras formações, o que observa de mais diferente em relação ao piano a quatro mãos?

Senise: Além da preocupação presente num sério trabalho camerístico com outros instrumentos (como o controle de volume, fraseado, equilíbrio sonoro, sincronia, etc...) no piano a quatro mãos a dificuldade maior consiste em tentar moldar o seu timbre ao do seu parceiro para que haja uniformidade maior no resultado sonoro final. Em certas passagens, quando se toca piano a quatro mãos (*secondo* ou *primo*), você tem que ser capaz de reproduzir exatamente a mesma sonoridade, o mesmo timbre que seu parceiro. Como o timbre é característica própria de cada um (podemos dizer que o timbre é o nosso selo, e o que nos diferencia dos demais) igualá-lo ao do parceiro é, portanto, tarefa árdua e difícil. Embora nos duos com outros instrumentos também exista a dificuldade e a constante preocupação de se dosar o volume para obter o equilíbrio sonoro (como com a clarineta ou com o violoncelo, que no registro mais grave soam mais intensos), o timbre próprio de cada instrumento facilita esta diferenciação. No piano a quatro mãos esta dificuldade parece ser maior. Há também a questão do desconforto físico, porque, na realidade, você está compartilhando o mesmo instrumento e o mesmo espaço com pessoas de tamanhos diversos e de diferentes comprimentos de braços, antebraços, corpos, etc.

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução do pianista?

Senise: Muito importante.

Marcelo: Em que aspectos o pianista pode evoluir com essa prática? Fale um pouco sobre sua experiência.

Senise: De maneira geral, nos mesmos aspectos que o pianista pode evoluir fazendo música de câmara com qualquer outro instrumento. Em alguns aspectos até mais, já que se trata do mesmo instrumento, do mesmo pedal. Aí a atenção tem que ser redobrada, tem que se ouvir mais acuradamente, desenvolvendo assim mais suas habilidades. No emprego do pedal ele pode evoluir muito. Por exemplo, quando você está tocando com um violoncelo, e ele está tocando sozinho, você não precisa usar o pedal; mas no piano a quatro mãos às vezes você não está tocando, mas está pedalizando pelo seu colega, o que é bem mais complicado. Sua atenção tem que ser redobrada, pois você não sabe exatamente a agógica e a dinâmica que ele vai empregar, e o bom uso do pedal depende também destes fatores. E assim como em qualquer prática de música de câmara, a acuidade auditiva e a leitura melhoram consideravelmente. Principalmente para o pianista, isso é muito importante, pois ele tem a tendência a ser sempre solista, e o fato de fazer música de câmara, principalmente piano a quatro mãos, obriga-o a prestar mais atenção nos outros, a se ouvir melhor, a pensar em diálogos, em imitações de frases, a exemplo do que se faz quando se toca com qualquer outro instrumento. O pianista, habitualmente tão solitário na sua “missão” de solista passa a se relacionar com outros instrumentos e instrumentistas, enriquecendo-se sobremaneira com esta experiência, tanto musical quanto pessoalmente.

Marcelo: Você notou, em algum momento, alguma absorção ou troca de características musicais pessoais entre vocês, tais como: temperamento, personalidade musical, ou técnica?

Senise: Sim, ela deve acontecer de uma maneira consciente ou não porque para que haja um bom resultado artístico, é preciso que haja troca de informações, de concepções diversas, e isto pressupõe trocas de experiências e vivências.

Marcelo: Mas você notou alguma mudança na sua execução solo?

Senise: Não de uma maneira consciente. Mas pude observar outras pessoas com diferentes soluções técnico-musicais, maneiras diferentes de estudar e isto é muito salutar porque enriquece seus conhecimentos.

Marcelo: E na dos outros [parceiros]?

Senise: Possivelmente. Isso se deve ao fato de eu tocar principalmente com alunos meus, e assim acho que consigo fazer com que eles absorvam algumas características que eu julgue importantes. Eu oriento e isso eu acho que é uma prática muito boa para amadurecer o aluno. Aliás, o célebre Neuhaus procedia assim com alguns de seus alunos excepcionais como Richter e o Gilels. Ele tocava com eles a quatro mãos, a dois pianos, e considerava isso uma excelente maneira de se ensinar e de aprender.

Marcelo: Então você acha que pelo fato de você tocar com seus alunos, você consegue lhes ensinar coisas que de repente verbalmente não seria comunicável?

Senise: Acho, principalmente na agógica, e na parte de dinâmica também; eu acho que eu exijo deles: uma gradação maior de fortíssimos e de pianíssimos e uma clareza maior de execução, de idéias, de se estabelecer claramente a perspectiva sonora dos elementos musicais (melodia, recheio, baixo), o que deve ser mesclado e o que deve ser destacado, uma definição melhor de fraseado para poder imitar um ao outro; escolha apropriada da sonoridade, igualar seu som ao do outro, sincronismo, gestos e ataques semelhantes. Sem dúvida, esta é uma maneira de ensinar piano. Eu incentivo muito a prática de piano a quatro mãos entre meus alunos, pela troca de experiências. Através da música de câmara eles absorvem as características um do outro. E é visível a diferença de antes e depois.

Marcelo: E qual foi seu ganho?

Senise: É óbvio que ensinando você também aprende. Lidar com problemas técnicos e musicais e com as deficiências dos alunos obtendo destes um resultado positivo e convincente, compensa qualquer esforço e trabalho. Além disto amplia e desenvolve nossa própria capacidade pianística e pedagógica. Também o fato de você conhecer e abordar obras novas, aprender um repertório novo, já significa um lucro, por si só. É enriquecedor como experiência

Marcelo: Em sua opinião, quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Senise: A primeira é exatamente equilibrar a sonoridade, que existe em todas formações, mais nessa, em especial, é muito difícil, principalmente por causa do registro do piano; por exemplo o grave é sempre muito mais pesado que o agudo, então o *primo* tem que ter capacidade de maior *cantabile*, de maior brilho, para poder equilibrar; há também a dificuldade enorme de tocar junto o mesmo instrumento, o desconforto em passagens de diversas obras nas quais as mãos ficam entrelaçadas, mal posicionadas, embaixo ou acima das do parceiro, os braços e corpos se chocando, duas pessoas sentadas em um só banco ou mesmo em dois bancos diferentes, não é a mesma coisa que estar sozinho em frente ao teclado na posição em que se está habituado a fazê-lo. A pedalização torna-se incomoda para quem está no *secondo*, pois o eixo de equilíbrio muda quando você estica o pé direito para o lado. Outros feixes musculares atuam no movimento e na realização técnica quando se modifica a posição do banco do piano e dificulta assim seu domínio.

Marcelo: Sobre a relação pessoal entre os músicos: houve mudanças ou dificuldades?

Senise: Sim, no mesmo grau das dificuldades musicais.

Marcelo: Então era uma decorrência da prática?

Senise: Não sei se decorrência, mas uma consequência. É consequência, não decorrência. Bom, na verdade não sei... Nunca parei para analisar detidamente.

Marcelo: Como é o planejamento e rotina dos seus ensaios?

Senise: Devido a minha quantidade de atividades é mais nas vésperas dos compromissos. Às vezes o programa é escolhido e modificado abruptamente, visando sempre a melhor performance e os melhores resultados artísticos.

Marcelo: Então a sua rotina e planejamento é uma adaptação às circunstâncias?

Senise: Adapto-me às circunstâncias, mas preocupo-me seriamente com a realização musical da obra que deverá ser a melhor possível. A obra deverá soar como se estivesse sido preparada com muita antecedência. Esta é uma cobrança que todos deveriam se fazer.

Marcelo: Mas não é a rotina ideal, certo?

Senise: Não, não creio que seja a rotina ideal. Por tradição, a rotina ideal seria marcar ensaios e escolher programas com bastante antecedência, para que se possa realmente preparar uma peça com calma e tranquilidade. Mas às vezes, dependendo do tempo de que se dispõe e do temperamento do músico, isso não funciona. A disciplina rígida tem ótimos efeitos sobre uns, mas não sobre outros. Temos mais é que priorizar as características individuais. É o melhor resultado que importa e cada um tem que descobrir, através de sua vivência e experiência, o melhor processo para obtê-lo. Portanto, não é só a rotina de ensaios que tem que ser levada em consideração, mas também outros fatores como a capacidade de atenção e concentração do artista no momento exato da atuação no palco. Diversos fatores conjugados contribuem para a concretização de um bom duo: ensaiar é um deles.

Marcelo: Isso até pode também gerar problema, se as características forem muito diferentes, certo?

Senise: Exatamente, isso já me causou problema. Eu tocava com uma pessoa muito disciplinada que gostava de ensaiar e estudar excessivamente; para mim foi motivo de não querer mais tocar. Esse, aliás, foi um desentendimento que eu tive.

Marcelo: Foi motivo de rompimento do duo?

Senise: Sim, ainda bem que não da amizade.

Marcelo: E como se dá a escolha de partes (*primo* e *secondo*) entre vocês?

Senise: Também circunstanciais, dependendo da peça.

Marcelo: Revezando?

Senise: Deveria haver um revezamento sim. Mas comigo não acontece assim: “Ah! Eu vou fazer o *primo* porque eu ficaria melhor aqui...”. No meu caso, em especial, eu deveria fazer o *primo* pela característica brilhante de meu timbre. No entanto, adoro fazer o *secondo*, pois ele é o responsável pela pedalização, pela construção harmônica, pela criação de ambientes sonoros. Ele enfatiza, intensifica, modifica e prepara atmosferas nas quais o *primo* pode se desenvolver plena e livremente. Eu sempre gostei de fazer o *secondo*.

Marcelo: Então como você disse que toca muito com seus alunos, acha que tem um pouco de liderança nos teus duos?

Senise: De certa maneira sim.

Marcelo: Mas é você que faz as escolhas [de *primo* e *secondo*] então?

Senise: Não é bem assim. Acho que acaba a coisa fluindo; às vezes depende da dificuldade, ou das circunstâncias. Se vamos tocar uma peça em tal dia, temos que ver a dificuldade da mesma, decidir quem deve ficar com a parte mais difícil ou mais fácil, para que o resultado seja o melhor possível. Acontece muitas vezes que um já toca a parte e o outro ainda não,

porque já tinha preparado com outros duos, então a coisa depende das circunstâncias. Cada caso é um caso.

Marcelo: Você já falou um pouco sobre isso, mas eu gostaria que repetisse: você teria algum conselho geral em relação a essa escolha de *primo* e *secondo*?

Senise: Eu acho que o pianista com sonoridade mais brilhante deveria escolher o *primo*, pois na grande maioria das obras ele vai lidar com a melodia, enquanto o *secondo* cuida mais da parte harmônica, da perspectiva sonora. O *primo* é a atriz principal e o *secondo* é tudo que a circunda. O som mais brilhante deveria ficar no *primo*; o *secondo* tem que ter uma solidez sonora maior um controle maior. Mas acho que não se deve seguir isto tão à risca, é aconselhável revezar para verificar os melhores resultados.

Marcelo: Que tipo de controle?

Senise: Controle do ritmo, do tempo... É o baixo que normalmente mantém a pulsação, isso não quer dizer que o *primo* não tenha que mantê-la também. O controle de sonoridade maior, porque o *secondo* lida mais com a parte harmônica, tem que equilibrar mais o som, o registro dele é mais difícil de controlar. Eu acho que o *secondo* impulsiona, direciona todo o cenário emocional e a interpretação. Controla também o andamento, a agógica principalmente; e muitas vezes a emoção, as cores, porque é onde está o recheio, onde está o cenário musical.

Marcelo: Mais é mais fácil direcionar a interpretação no *secondo* então?

Senise: É mais fácil. Eu posso direcionar a interpretação tanto no *primo* quanto no *secondo*, mas o *secondo* tem mais possibilidades, porque você está com todas as funções harmônicas, portanto é mais fácil.

Marcelo: Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Senise: Às vezes sim, e até depois nós trocamos. Aliás, deveria ser feito isso, os dois saberem tocar as duas partes e ouvirem o resultado sonoro. O trabalho ideal seria esse.

Marcelo: Mesmo depois da peça pronta...

Senise: Principalmente depois da peça pronta, porque até então não se sabe como é que está.

Marcelo: Os seus parceiros tinham preferência pelo *primo*, ou não mostravam preferências?

Senise: Não mostravam preferências.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?

Senise: Sim, às vezes nós trocamos notas, um pega notas que o outro faria.

Marcelo: Uma redistribuição?

Senise: Uma redistribuição de partes. E naturalmente uma reformulação de gestos e posições mais para baixo ou mais para cima, o corpo mais para cá, mais para lá, toda uma adaptação de mão, corpo e gestos também. O que me acontece agora é só isso.

Marcelo: Em relação ao banco, já experimentaram alguma mudança, como por exemplo, posição e altura?

Senise: Sim, a altura cada um usa de uma maneira diferente.

Marcelo: Então quanto à altura cada um fica com a própria preferência?

Senise: Cada um com a própria preferência. Em relação à posição do banco foi tentado colocar um na horizontal e outro na vertical, é uma possibilidade também. Assim ou assim [entrevistado mostra um paralelo e outro transversal].

Marcelo: Mas a posição em que você fica é sempre reta?

Senise: Nem sempre. Vai depender muito do físico do parceiro e da obra a ser executada.

Marcelo: Nunca tentaram colocar sem ser exatamente paralelo... assim [mostrando bancos levemente curvados em relação ao teclado]

Senise: Não, assim não. Às vezes por uma questão de preferência, acaba ficando assim [mostrando um levemente mais próximo do teclado que o outro], mas depende também do antebraço dos pianistas.

Marcelo: E a altura, sua e de seus parceiros, nunca foi a mesma não é?

Senise: Coincidentemente não.

Marcelo: Você acha que se fosse a mesma iria colidir mais os antebraços?

Senise: Nunca me ocorreu fazer esse tipo de coisa para não colidir o braço e para evitar essa parte do desconforto. Pode ser até que funcione, mas não sei, nunca experimentei; pode ser uma idéia interessante, o Horowitz não tocava cada estilo com uma altura de banco diferente?

Marcelo: Ah, isso eu iria perguntar: vocês chegam a mudar alguma coisa em relação ao banco para alguma peça específica, durante o recital?

Senise: Não, tudo igual. Mais isso é interessante, pode ser utilizado.

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

Senise: Não, sempre pelo *secondo*. Já vi duos com o pedal usado pelo *primo*, mas acho que é esquisito; creio que seria uma coisa mais complicada conceber uma harmonia baseada na melodia; é muito mais fácil conceber uma melodia baseada na harmonia.

Marcelo: Claro! Mas, por exemplo, em uso de passagens solo pelo *primo*?

Senise: Nunca fiz, mas não vejo nenhum problema em fazer. Acho até interessante fazer.

Marcelo: Em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de página, ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

Senise: Às vezes ensaiamos. É sempre melhor não precisar de uma terceira pessoa, mas tem certas peças em que as viradas são impossíveis de se fazer. Sempre que possível, nós ensaiamos as viradas de páginas.

Marcelo: Vocês chegam a usar recursos de colagem?

Senise: Usamos, sempre que possível.

Marcelo: Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

Senise: Eu acho que para o trabalho do duo, para o ensaio, aquela que vem junto, na mesma página fica mais fácil, porque ao repetir não é preciso ficar contando compassos para se localizar. Minimiza o trabalho nos ensaios e diminui um pouco o perigo de se perder na hora da atuação. Eu acho que optaria pela grade.

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como vocês procedem para solucionar isso?

Senise: Eu utilizo a respiração. Cada caso é um caso, mas acho que a respiração sempre funciona como uma espécie de respiração orgânica que te conduz ao início da obra.

Marcelo: Já chegaram a utilizar alguma vez uma contagem discreta com os dedos, ou coisa semelhante?

Senise: Não, eu nunca fiz isso, mais já cheguei a utilizar a respiração consciente, atacando a respiração como se fosse o tempo, usando a respiração cronometrada [entrevistado demonstra a respiração], ou seja, a respiração desempenhando o papel do tempo, da contagem.

Marcelo: Em geral como vocês procedem pra solucionar problemas de sincronismo, quando acontecem?

Senise: Cada caso é um caso. Os maiores problemas de sincronismo ocorrem quando as peças são lentas e expressivas e quando elas são em *piano* e/ou *pianissimo*, aí a coisa fica muito evidente; ou quando há longas pausas e ataques rápidos. Então depende de gestos, de encostar-se ao outro, ou olhar para a mão do outro; através da visão, da respiração... Usar os sentidos quando a intuição não basta. Também, cada caso é um caso.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?

Senise: Aquilo que eu já falei antes, utilizar às vezes uma mão por cima, outra por baixo, às vezes troca-se notas de uma mão pra outra, fazem-se arranjos, é uma questão de se adaptar.

Marcelo: Essas medidas são anotadas nas partituras?

Senise: Às vezes.

Marcelo: Uma curiosidade: caso seja utilizada uma mão sobre a outra, que parte geralmente fica por cima, e que parte fica por baixo?

Senise: Normalmente as mãos que carregam mais notas pretas ficam por cima e as que carregam mais notas brancas ficam por baixo.

Marcelo: Mais não normalmente o *primo* por cima e o *secondo* por baixo, certo?

Senise: Não. Realmente é a topografia do teclado que deve orientar a escolha desse critério.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?

Senise: Sim. Por que senão você vai trabalhar outros feixes musculares que não atuarão na execução da peça.

Marcelo: Você toca a parte do seu companheiro cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funciona? Por exemplo, se você está no *primo* tocando com a mão esquerda, você toca a parte do *secondo* com a mão direita cruzada, para escolher o dedilhado?

Senise: Não. Não tenho esse hábito. Eu gosto de fazer sempre com a pessoa, porque o posicionamento da minha mão em relação à minha mão é um, já o posicionamento da mão dela, do braço dela em relação à minha mão é outro. Porque cruzando muda a angulação, uma coisa é você fazer assim, outra é você fazer assim [entrevistado mostra posicionamentos diferentes de mão]. A angulação daqui quando vem pra baixo é diferente, você não seria capaz de deduzir como é que fica a posição correta. Mais poderia ser feito. Seria bom pensar no assunto, até mesmo para sugestão de dedilhado, mas acho que também tem que ser decidido junto com o parceiro.

Marcelo: Ainda falando sobre essas partes onde há choques: na escolha do dedilhado, você tem a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?

Senise: Sim. Quando se coloca o polegar numa passagem a tendência da mão é levantar. Para que uma mão possa ficar mais baixa, e a outra mais alta impedindo o choque entre elas, deve-se evitar o uso do polegar numa delas, quando possível.

Marcelo: De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

Senise: Em primeiro lugar, tem que se ouvir acuradamente.

Marcelo: Vocês se gravam?

Senise: Esse seria o processo mais importante, mais indicado. Costumamos gravar as apresentações.

Marcelo: A Sônia disse que uma boa dica é pensar em crescer uma mão de cada vez pra não ficar demais. O Ferguson diz que em geral, num piano a quatro mãos, o *primo* e o *secondo* têm que ter uma esquerda mais desenvolvida; porque quando você toca solo, normalmente você toca a direita mais forte. O que você acha?

Senise: É verdade, eu estou de acordo com eles. Sobre crescer uma mão de cada vez, se for numa escala em uníssono, é bom deixar para crescer sempre no final, em vez de crescer lá em baixo. Tem uma infinidade de coisas para controlar a sonoridade, em crescendo e diminuindo. Não sei se esta sugestão se aplicaria a *diminuendo*, teria que ver. Depende, cada passagem tem que ser analisada de maneira diferente.

Marcelo: E você acha que no piano a quatro mãos há a tendência de tocar tudo um pouco mais forte, pelo fato de ter mais mãos?

Senise: Acho que sim. Eu observei na maioria das aulas que já dei com piano a quatro mãos e nas pessoas que ouço tocando a quatro mãos, que elas normalmente tocam com mais sonoridade forte que quando tocam solo.

Marcelo: A suavização seria uma preocupação...

Senise: É, isso sempre não é? Manejar em qualquer ocasião. Mas eu acho que é uma tendência natural, por exemplo, quando se toca com flauta, você pensa sempre em fazer *piano*, porque se fizer forte abafa a flauta. Quando se toca com o sax, sua tendência é tocar mais forte. Tem que ter essa tendência porque se não ele te engole.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes? Se houve, você lembra de algum caso de estar escrito na partitura uma coisa para uma parte e você passar para outra?

Senise: Sim. Debussy, Petite Suíte em Bateau

Marcelo: Qual das duas? Você lembra?

Senise: No Cortège, no Ballet.

Marcelo: Existe uma preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Senise: Sim. Não só os mesmos gestos como a mesma altura, mesma posição; a mesma coreografia.

Marcelo: Isso que eu ia perguntar: vocês ensaiam a parte coreográfica da performance?

Senise: Coreográfica no sentido de mesmos gestos para obtenção da mesma sonoridade.

Marcelo: Mas e se referindo ao visual mesmo?

Senise: Sim, desde que os gestos sejam adequados à sonoridade.

Marcelo: Você acredita que ensaiando a parte coreográfica pode haver um efeito performático mais satisfatório?

Senise: Sim, óbvio. Desde que não se faça gestos que não são adequados, exagerados. É realmente é ridículo quando o gesto é exagerado, mas quando o gesto é natural, orgânico, é extremamente importante. E como se trata de um conjunto, tem que ser ensaiado.

Entrevista com a pianista Zaida Valentim

Data: 20/11/2006

Local: Residência da entrevistada – Rio de Janeiro

Marcelo: Qual o nome de seu (sua) parceiro (a) de duo atual ou do (a) último (a) parceiro (a)?

Zaida: Marcelo de Alvarenga.

Marcelo: Quanto tempo você tem de experiência com esta formação?

Zaida: Desde 1989, então... 17 anos, entre idas e vindas. Ininterruptamente foram seis anos.

Marcelo: Seis anos direto?

Zaida: Direto, de quinta a domingo.

Marcelo: E você já teve experiências com outros parceiros?

Zaida: Não, o Marcelo foi meu único parceiro.

Marcelo: E experiência não profissional com outro parceiro?

Zaida: Eu sempre gostei de tocar em grupo. A minha formação foi no Rio Grande do Sul. Lá tínhamos um conjunto, chamado *Com-junto*, e era um piano bem diversificado; fazíamos peças a dez mãos, ou seja, cinco pianos. Lá havia uma coisa inédita que eu não tinha visto em lugar nenhum: três no mesmo piano, uma coisa meio “acrobática”, [grifo nosso] mas era bem legal. Alguns dos arranjos eram feitos por professores. No conservatório ou faculdade onde estudei, sempre havia uma apresentação de encerramento do período em que era obrigatório fazer música de câmara, com piano a quatro ou seis mãos, ou dois pianos. Isso desde o curso técnico; então, desde o começo de minha formação, sempre tive essa experiência.

Marcelo: E você tem experiência com outras formações camerísticas? Quais são as principais?

Zaida: Sim. A minha experiência fora da música erudita, na prática profissional, foi com teatro, onde variam as formações. Eu já participei de *bigband* e regência de orquestra para teatro musical, incluindo formações com sopro, cordas, às vezes dois pianos ou teclado inserido nesse contexto de teatro musical, o que também é uma formação diferente.

Marcelo: E fora a parte teatral, você teve alguma outra experiência camerística?

Zaida: Sim, violino e piano, violoncelo e piano e clarinete e piano.

Marcelo: Certo. Você já falou um pouco, mas eu queria que você comentasse um pouco mais sobre como começou a praticar piano a quatro mãos.

Zaida: A prática do piano a quatro mãos veio na minha formação musical básica. No interior ainda, eu morava em Bagé, e no conservatório onde eu estudava tinha uma professora que sempre gostou da atividade camerística e a praticava de maneira bem diversificada. Então, nas audições de finais de ano, sempre havia uma apresentação de interação com as outras áreas. Eu me lembro de acompanhar cantor e principalmente de fazer recitais a quatro mãos; sempre tínhamos o hino da cidade, ou uma peça do repertório tradicional, para quatro mãos ou dois pianos e, às vezes, até mais do que isso. Eu me lembro, foi no governo Médici, anos 70; ele era bagienense, então houve uma grande festividade quando ele assumiu a presidência da república. Ele inaugurou um centro cultural e teve uma apresentação do Guarani de Carlos Gomes, Aquarela do Brasil e do hino da cidade, executados em cinco pianos e, em cada piano, duas pessoas. E isso era muito comum lá e eu sempre participava.

Marcelo: Como se deu a escolha do seu parceiro?

Zaida: Na verdade quando me mudei para o Rio de Janeiro, conheci o Marcelo através de um professor que nós tínhamos em comum, o Luiz Medalha. O Luiz fazia algumas reuniões na casa dele e todo mundo tocava. Nunca toquei nessas reuniões porque o meu pianismo estava aquém do nível dos alunos dele, eu era uma observadora, mas tinha aulas com ele. Aí Marcelo começou a tocar em teatro musical e como tínhamos grande afinidade pessoal, viramos

amigos e um dia ele me chamou para substituí-lo numa peça de teatro. Cheguei lá, ensaiei, eles gostaram e desde então comecei a prática com o teatro. Um dia surgiu a oportunidade de fazermos uma peça juntos, a dois pianos; começamos a tocar, as pessoas gostaram, talvez porque achavam inusitado, no teatro, usar dois pianos. Então falei: “Por que que não começamos a tocar piano a quatro mãos? Chega dessa coisa de tocar em sala de concerto, tocar sério.” Começamos a tocar por diversão, como um momento mais *relax*, sem grandes cobranças de quinto dedo no lugar, posição de mãos, fraseado; porque o pessoal do teatro é muito mais aberto, querem ouvir música, não estão preocupados com a parte técnica. Tanto é que nós fizemos um recital na Pró-arte, onde um amigo dava aulas, e montamos um repertório super leve: Danças Húngaras, uns clássicos mais populares e conhecidos. Fizemos uns panfletos, chamamos só pessoas do teatro, que adoraram. Eu me lembro que eles falaram para o Marcelo: “Por que vocês não continuam?”. Assim nasceu o duo. Acho que isso foi em 90. Depois desse recital vimos que era possível profissionalizar o duo, com um produtor que fazia a produção e nós só tocávamos; porque pensar em bilheteria, montar um espetáculo e tocar era muita coisa, então nós só nos preocupávamos mesmo com a parte de tocar. Resumindo, foi a afinidade através da amizade que nos fez tocar e, é claro, o mesmo professor também, porque nós tínhamos a mesma linha de pensamento; talvez isso tenha sido uma condição que tenha feito o duo funcionar. Porque uma das características do duo de que o público falava é que parecia que nós éramos um, a simbiose era muito grande; até o gestual, era muito harmônico, até havia quem pensasse éramos casados. Lembro de uma turnê em Porto Alegre em que reservaram quarto para casal, porque a impressão que passava era muito essa. Acho que foi primeiro lugar a afinidade que nos levou a tocar, porque éramos e somos grandes amigos, tínhamos o mesmo professor e a mesma linda de pensamento, tudo que é básico.

[Entrevistado mostra material do duo, como reportagens de jornais, programas de recital e fitas]

Marcelo: É preciso muita organização para fazer isso [olhando o material do duo].

Zaida: É, a parte de organização do duo era minha; eu organizava e o Marcelo ficava mais focado em tocar.

Marcelo: Nessa época vocês gravavam com qual aparelho?

Zaida: Quando tínhamos dinheiro, contratávamos um profissional para fazer a gravação, se não, era um gravadorzinho *furréco* mesmo [risos].

Marcelo: Que conselho você daria para a escolha de um bom parceiro?

Zaida: Acho que em primeiro lugar é ter afinidade; depois flexibilidade, mesmo que sejam musicalmente pessoas diferentes, um tem que saber ouvir o outro, porque o que convive nos duos são as diferenças. Quando eu toco em duo, não tenho que anular a minha personalidade musical, tenho que encaixar a minha personalidade musical no outro. Por exemplo: eu e Marcelo. Sou completamente agitada, gosto de música rápida; Marcelo é calmo, faz as coisas com tranquilidade; sou organizada, o Marcelo é bagunçado. Então, se eu chegasse impor tudo isso, não ia dar certo, da mesma maneira que se ele quisesse que eu fosse menos agitada também não iria dar certo. Então nos conseguimos canalizar isso para um funil, igual a um casamento, em algumas horas eu cedia, em outras era ele; isso incluía a montagem de repertório e a organização de horários. O Marcelo era notívago, eu era diurna, então era uma loucura; eu às oito horas da manhã já estava no piano; o Marcelo, só depois das duas, e nos ensaiamos durante cinco anos, de quinta a domingo. Então como conseguimos isso? Eu tive que ir para a cama às duas horas da manhã, e o Marcelo teve que ir dormir um pouco mais cedo, aí começou a funcionar. Você tem que saber ouvir, ser flexível e a afinidade é o ponto de partida e confiança também. Você tem que confiar no que o outro diz, mas também questionar e mesmo que não se faça o que você está pensando, tem que confiar que vai dar

certo. Acho que sem esses ingredientes de flexibilidade, confiança e amizade, não funciona. Funciona burocraticamente, mas não era o nosso caso, o nosso duo nunca foi burocrático.

Marcelo: Você chegou a comentar o fato dos dois pianistas terem a mesma linha como também uma coisa positiva certo?

Zaida: É, eu acho que isso funciona porque o som do piano a quatro mão é um só, são duas pessoas tocando, mas o resultado final é um, então isso é importante. Não existe um solista no piano a quatro mãos, o grande solista é a música, o resultado musical; são duas pessoas completamente diferentes, mas que tem que caminhar para um ponto só. Eu não posso ouvir só baixo, ou só a parte melódica, tenho que ouvir uma música única, completa, então acho que a [mesma] linha de pensamento ajuda muito, em algum momento tem que haver uma unidade, uma escolha. Mesmo que sejam dois pensamentos, é preciso se chegar a um ponto final com uma escolha. Por isso a importância do professor. O Medalha nos ouvia bastante, ambos fazíamos aulas com ele, então era muito mais fácil do que se tivéssemos professores diferentes: “Ah! Mas meu professor disse aquilo...” ou “meu professor disse isso...” o que provocaria um choque, seria muito problemático.

Marcelo: E, no seu caso, que já teve experiências com outras formações, o que observa de particularmente diferente em relação ao piano a quatro mãos?

Zaida: Eu acho que o piano a quatro mãos me iniciou, por incrível que pareça, numa coisa que acho fundamental, a respiração. Eu aprendi a respirar, no piano a quatro mãos, com outra pessoa; quando estou tocando com outra pessoa, tenho a impressão que esta havendo uma respiração coletiva. Isso eu aprendo com o Marcelo; eu não sabia respirar com outra pessoa, até pelo meu temperamento, eu era muito afobada, queria fazer as coisas do meu jeito, e com o duo foi preciso uma disciplina, prestar atenção na respiração, aprender a esperar ou adiantar. E depois comecei a usar isso em outras formações, inclusive a perceber a diferença das respirações entre os instrumentos, por exemplo: Cordas respiram diferente dos sopros, que respiram diferente dos cantores. Isso eu aprendi no duo.

Marcelo: O piano a quatro mãos então foi o primeiro caminho para a aprendizagem dos princípios básicos da prática de música de câmara?

Zaida: Com certeza. Outra coisa importante é que o duo foi uma coisa regular e as outras formações foram esporádicas;

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na formação de um pianista? Quão importante?

Zaida: Eu acho que é muito importante, sabe por que? Porque tem uma série de coisas que acho importante fora ser solista, que é a integração com a própria música. Penso que o piano a quatro mãos é o primeiro passo, a primeira oportunidade que você tem de sair daquele hábito de tocar sozinho. Uma pena que isso não seja muito valorizado, porque parece que tocar a quatro mãos é só juntar duas pessoas e sair tocando, lendo mal, não se importando com uma série de mecanismos que não estão na partitura; então acho que se o aluno, desde pequeno, tiver a oportunidade de tocar piano a quatro mãos, antes de tocar com outros instrumentos inclusive, será muito bom. E tem outra coisa que acho importante, no piano a quatro mãos você distingue nitidamente o que é a melodia e o que é o acompanhamento.

Marcelo: Os planos sonoros.

Zaida: Com certeza, uma coisa é você estar nos baixos, onde você tem uma forma de pensar, outra é você estar no agudo, onde você tem uma outra forma de pensar. Quando você está junto, passa a prestar atenção e dar a importância devida aos dois planos. As pessoas ficam mais na melodia, melodia, melodia... E a harmonia acaba indo por água abaixo. Quando você

está no plano mais grave, tem que descobrir um mundo imenso na harmonia. São coisas que têm que ser valorizadas, e às vezes não são.

Marcelo: Em que aspectos o pianista pode evoluir com essa prática? Você já comentou alguns. Fale um pouco sobre sua experiência.

Zaida: Vamos aos aspectos musicais. Primeiro: Uma coisa que acho fundamental é a descoberta de alguns aspectos da música [que na execução solo não se mostravam tão claros], pois quando você tem o olhar a quatro mãos você tem a dimensão dos planos sonoros. Segundo: a respiração, a capacidade de respirar junto, de perceber melhor as respirações musicais, porque as fraseologias do *primo* e *secondo* são diferentes. Outra coisa que acho fundamental é a maneira de pedalizar, que muda completamente, (porque você tem praticamente duas músicas ali para funcionar com uma), tanto que, no meu caso, eu lembro que em algumas músicas, às vezes, era eu mesma, no *primo*, que pedalizava, outras vezes era o Marcelo, independentemente de qual parte estava fazendo. Então o pedal girou em função da música mesmo. Aprendi a olhar o pedal de uma maneira diferente tocando a quatro mãos. A outra coisa, é que muitas vezes você tem que se adaptar a um repertório que não é tão fácil para você; a escolha do repertório passa a não ser só sua, é de ambos.

Marcelo: É tocar um repertório que às vezes não é o seu natural, certo?

Zaida: É. Muitas vezes algumas músicas que tocávamos eu não gostava, mas o Marcelo fazia bem, eu achava logo que valia a pena fazer. Nisso eu acabei crescendo. Acho que a gente aprende a compartilhar a música, coisa que o solista não faz. Além de compartilhar com o público, você antes compartilha com o seu parceiro, então isso é muito importante. Outra coisa que eu achei legal durante esse processo, dentro desse compartilhar, é que você aprende a conviver com as dificuldades do outro, dificuldades mecânicas mesmo, por exemplo: em muitas peças, às vezes, trechos fáceis para mim, eram difíceis para o outro; e tínhamos que resolver isso de maneira musical, às vezes até vendo se eu não podia tocar aquela determinada passagem, redistribuindo as partes, se era alguma coisa que não ia “ferir” a música: “ah deixa que eu faço isso”, que não é o caso quando se está como solista, se é solo você tem que se virar e fazer; ali não, dependendo da região em que estávamos, era mais fácil para eu fazer, embora estivesse na partitura dele. Além disso, acho que essa amizade, o conhecimento do outro, o prazer, tem que estar funcionando; ajuda também o duo e na funcionalidade da música. O Marcelo mudou muito o ritmo de vida, por causa do duo, e eu também.

Marcelo: Notou, em algum momento, absorção ou troca de características musicais pessoais entre vocês, tais como temperamento e personalidade musical ou técnica? Caso afirmativo, isto foi importante na sua evolução pianística? Comente a respeito:

Zaida: Em relação ao temperamento, eu aprendi a apreciar mais as músicas mais lentas, porque não tinha muita paciência, e com o duo, eu fiz um repertório mais lento; foi Marcelo que me ensinou, me deu essa calma para tocar. Da mesma maneira, acho que eu o influenciei no sentido de gostar de coisas mais agitadas. Lembro que no começo eu cansava, ficava exausta para tocar um *adágio* ou outra coisa mais lenta e, com o tempo, isso foi se tornando mais gostoso, eu aprendi a curtir, inclusive em minha execução solo.

Marcelo: E quanto a outros aspectos técnicos?

Zaida: Sim, porque às vezes eu tinha alguma dificuldade mecânica e perguntava a ele: “Como você faz isso? Toca para mim. Como você resolveria?”. Às vezes ele nem sabia, mas nós pesquisávamos, havia uma pesquisa. Em alguns momentos ele sugeria dedilhado, posicionamento de mão, braço, até criávamos nomenclaturas para cotovelo, havia muito problema relacionado ao cotovelo para tocar junto. Eu ia tocar certas passagens e ele vinha: “aí vem você com esse teu ‘cotovelo condutor’”. Nós criamos esse “cotovelo condutor”, que era uma linguagem muito íntima que inventamos. Normalmente nossas discussões sobre

técnica eram a respeito de dedilhado, frase, pedal: “ouve aqui, vê como você faria... ah, eu faria assim...”, “não, mas acho melhor assim”. Então mecânica pianística sempre foi uma pesquisa. O duo me ensinou a pesquisar, sempre perguntei a ele, e isso se conservou; até hoje, ligo para ele para perguntar “como se faz isso?”. Com certeza isso foi importante na minha evolução pianística

Marcelo: Em sua opinião, quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Zaida: Olha, eu acho que um grande problema é a falta de ensaios, ou seja, a falta do próprio conjunto. As pessoas acham que em quatro ensaios é possível tocar, e que tudo se resolve; então, no fundo, é uma falta de seriedade. Quando você monta um repertório para estudar, você sabe que não são quatro ensaios. Acho que o piano a quatro mãos requer um planejamento, igual ao piano solo. Por exemplo, você tem a sua parte que deve estudar um tempo sozinho, depois tem o tempo para a parte da prática do conjunto, no nosso caso, era exaustivamente juntos. Então é necessário criar uma disciplina para o piano a quatro mãos tanto quanto para o piano solo, em busca dessa coisa: do “soar um”. Lembro-me que em alguns ataques nós medíamos: “agora abaixar a mão juntos, para o som sair junto...”, eu tinha que olhar para ele. Em casa sozinha eu podia abaixar em qualquer tempo, e na prática de conjunto isso tem que ser natural; para ser natural, algumas coisas tinham que ser treinadas e o exercício trazia essa naturalidade que as pessoas diziam que o nosso ataque era bem junto. Nossa, cansei de ficar olhando para ver quando ele baixava mão para eu baixar junto e isso em quatro ensaios não se resolve. Acho que o estudo coletivo é muito importante.

Marcelo: E quanto à parte técnica, você acha que tem alguma coisa a respeito do piano a quatro mãos que é complicado?

Zaida: Um dos problemas maiores é que são duas pessoas num piano, você não tem individualmente o piano inteiro e há regiões de confronto. Por exemplo, em algumas peças há cruzamento, uma mão sobre a outra, às vezes invadindo a outra região, isso tem que ser combinado. Temos anotado nas partituras quem coloca o braço por cima ou por baixo, não só o braço, mas também as mãos. Tem que ser combinado e treinado várias vezes. E isso é um trabalho que ocorre durante os ensaios.

Marcelo: Você comentou muito sobre questões da relação pessoal. Você crê que ela é um problema na prática do piano a quatro mãos? É uma coisa que tem que se “treinar” também?

Zaida: Enquanto as diferenças forem muito gritantes, sim. Até tem um episódio legal, por exemplo, eu toquei com o Marcelo consecutivamente durante cinco anos, houve brigas durante esse tempo, é óbvio. Nós ensaiávamos de quinta a domingo, quatro horas por dia, e aí tínhamos momentos de divergências. Em certa época tivemos uma turnê pelo sul e por motivos pessoais brigamos a ponto de não nos falarmos. Aí eu pensei: “E agora, como é que vai ser? Não vai ser, tem que ser”. Viajamos, fizemos a turnê, tocamos, fizemos um dos melhores recitais, mesmo não nos falando [risos]. Nós tínhamos uma entrevista na televisão e, por causa da briga, eu fui e ele não. Tive que fazer só a minha parte. Toquei uma peça que era a quatro mãos e fiz só a minha parte [risos]. Mas no concerto era sempre profissional, a música era mais importante. E depois acabou o desentendimento. A música estava acima de tudo e em nenhum momento tocando, eu desejei que ele errasse alguma escala, etc. Fazia de tudo para fazer um bom som para ele e tenho certeza que ele vice-versa para mim, porque ali era a música; e isso também já me aconteceu em teatro, os dois atores às vezes se odiando, mas na hora de fazer, fazem bem, têm que fazer. Então, nesse caso, a música está acima de tudo, você pode estar brigado com o parceiro mas defender a música.

Marcelo: Então você acha que houve um amadurecimento em relação à prática profissional?

Zaida: Houve, sabe por quê? Olha, eu sou uma pessoa muito possessiva, muito ciumenta e o Marcelo é um pouco melhor nesse ponto do que eu. Lembro-me que quando eu fazia o duo com o Marcelo, ele era só meu, não tinha que tocar com ninguém. E eu lembro de uma vez em que ele ia tocar com outras pessoas e fiquei furiosa – “como ele vai tocar com outra pessoa?” – eu não admitia isso. Então fui vê-lo tocar e aprendi que a vida não é assim, ninguém é dono de ninguém, a música é uma coisa acima de tudo. Na verdade eu achei ótimo porque, depois dessas experiências ele mesmo viu o quanto nós nos afinávamos musicalmente. Eu trabalhei através disso o meu egoísmo musical, depois acabei pensando “Por que não tocar com outras pessoas? Que bobagem...” e hoje eu até faço, não duo a quatro mãos especificamente, mas se tiver que tocar com outra pessoa, já vejo de maneira melhor. Depois conversamos a respeito e já o vi tocando com o Andres, quando ganharam prêmio em São Paulo, eu o apoiei, enfim, hoje vejo isso com bons olhos.

Marcelo: Vocês chegaram a participar de concursos de piano solo juntos?

Zaida: Com ele eu nunca competi. Eu sei que quando o Marcelo foi fazer o Arte Livre, a banca falou para ele que eram dois ótimos pianistas tocando, mas não era um duo; e nunca comigo e com o Marcelo fomos dois pianistas, sempre um duo. Mas seria difícil nos comparar um com o outro, nós éramos tão diferentes que cada um ia brilhar de maneira diferente. Mas com Andrés, eu não sei, ele é muito bom pianista, e o Marcelo também é muito orgulhoso, então acho que eles acabaram se chocando neste sentido. Agora estamos retomando o duo. Adorei quando ele me ligou e disse que era muito bom tocar comigo [rs]. Eu amei isso. Eu sei que nós tínhamos um diferencial, a disciplina; foi um aprendizado, do ensaio, da regularidade. Tendo ou não tendo concerto nós tínhamos nosso horário de estudo do duo. Isso, acho que duo nenhum tem. É uma coisa que começamos e só por isso funcionou da maneira que funcionou. Leitura, refazer passagens, sempre tínhamos o que fazer, escolher repertório, descobrir coisas novas. Andava sempre escrevendo para um lugar ou outro em busca de partitura, tudo isso.

Marcelo: É exatamente sobre isso que seria a próxima pergunta: Como é o planejamento e rotina dos seus ensaios?

Zaida: Eram quatro vezes por semana, no mínimo por três horas, mesmo sem recital marcado, de quinta a domingo, durante cinco anos. Época de recital era uma loucura. Fazíamos um cronograma: quando havia recital, calculávamos o tempo que tínhamos: quinze dias para ler sozinho; depois começávamos a juntar os pedaços: “hoje vamos ouvir isso e isso... hoje vamos juntar isso e isso”, nunca dava para ser tudo. Então um mês antes do recital começávamos a tocar para as pessoas; convidávamos pessoas para no final do recital particular fazer festinhas; tínhamos também as aulas; sempre escolhíamos um professor para nos dar aulas, geralmente era o Medaglia. Nós pagávamos, era tudo assim, certinho. Ficava mais ou menos assim: quatro aulas com Medaglia, geralmente ele ouvia as peças mais complicadas, e uma semana antes do recital chamávamos os amigos para ouvir, fazíamos programa direitinho, tocávamos para valer e pedíamos opinião no final. E nos três dias antes do recital não se bebia, não se saía e íamos dormir cedo, era uma regra do duo.

Marcelo: Esse rigor quanto aos ensaios chegou a ser, em algum momento, motivo de saturação ou sempre foi uma coisa positiva?

Zaida: Não, não tínhamos saturação de nos encontrar. Nós nos saturamos de algumas músicas. Algumas eram os *hits* que apresentávamos nos recitais, e estudar aquilo depois de tanto tempo era um inferno. As mais tocadas eram: A folia de um bloco infantil de Villa-Lobos, Sonata do Edino Krieger, Tango do Ronaldo Miranda e Suíte do Rachmaninoff. Havia horas que não agüentávamos mais. Às vezes nos reuníamos para fazer leitura e isso nunca saturou. Além do que, descobrimos que tínhamos uma leitura péssima, tanto eu quanto ele,

nós nos divertíamos muito com o que acontecia. A fase de leitura era de muita brincadeira, era para manter o compromisso, não quebrar o vínculo. Nossas leituras eram horríveis, mas sempre ganhávamos o conhecimento um do outro; nós sempre sabíamos, nessas leituras, se a música ia funcionar ou não, tanto para o nosso temperamento quanto para o tipo de público que queríamos atingir. No começo, nosso público alvo era o de teatro, então era um determinado repertório, no final já éramos “pianistas de concerto”, então era um outro tipo de repertório.

Marcelo: Como se deu a escolha de partes (*primo* e *secondo*) entre vocês?

Zaida: A primeira coisa foi [analisando] o temperamento [de cada um]. Em geral era o Marcelo que sugeria as músicas, porque eu sempre achei que ele tinha um conhecimento amplo musical e sempre tinha alguma coisa ou outra que ele tinha ouvido e gostava. E então víamos se eu gostava ou não, e se eu achava que valia a pena investir. Aí de acordo com a estrutura da música víamos quem funcionava melhor. Coisas com muita escalas rápidas, muita articulação de dedos, eu funcionava melhor, se isso estava no primeiro piano, eu fazia. Se tinha muito acorde, muita extensão de mão, ele fazia. O Marcelo sempre teve uns baixos maravilhosos, ele sempre foi muito bom no “estofo” musical, nos fortes, no vigor, eu sempre disse: “o Marcelo é bom na baixaria”. E nós pensávamos no repertório também, como iríamos dividir isso; tínhamos uma rotação durante o recital, passando para o *primo* ou *secondo*. Tinha uma “coreografia” [para caminhar no palco e trocar os bancos] que também pensávamos, [para não comprometer o aspecto visual].

Marcelo: Você teria conselho(s) geral(is) para esta questão?

Zaida: Além de se adequar à peça que se encaixa melhor em você, eu diria para não se acomodar só a isso. Muitas vezes quis fazer o *secondo* piano para aprender a fazer os baixos. Acho que a adequação é uma regra ótima, que funciona em termos de música, mas para crescimento pessoal, de vez em quando temos que inverter isso. Eu me lembro de uma sonata de Mozart em que o Marcelo morria de medo das escalinhas, mas ele se obrigou a fazer para aprender e ter mais coragem de fazer isso, assim como eu comecei a fazer alguns baixos e ele me dava as dicas de como ele fazia. Foram poucas vezes, mas me ajudou muito a crescer. Tem outra coisa: Eu observo que as pessoas acham que o *primo* aparece mais. Primeiro até, pela posição, segundo pelo brilhantismo dos agudos, então todo mundo quer acreditar que faz o *primo* bem. Mas eu percebi muito isso no último musical de teatro que eu fiz, em que fiz o *secondo*. Eu percebi que dependendo do jeito que você faz e de como está escrito, o *secondo* às vezes pode ser mais importante que o *primo*, que ele pode definir muitos aspectos da interpretação. Então acabou esse estigma

Marcelo: Mas você acha que este estigma se encontra até nos próprios músicos? Você acha que eles têm vontade de tocar no *primo* por questões de vaidade?

Zaida: Eu acho, mas depois que você amadurece não é bem assim. Eu sempre falei que se eu brilho, é porque o Marcelo faz toda a base. Eu dependo dele para fazer o que eu faço. Eu fico livre e solta. Se eu sou o *primo* e estou “brilhando”, mas se não tiver o Marcelo no *secondo*, cadê minha importância? É natural que o *primo* apareça mais, pelo registro e por geralmente estar com a melodia, mas isso é ilusório. Como é bom arrasar fazendo um bom segundo piano!

Marcelo: Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Zaida: Como nós nos conhecíamos muito, isso raramente aconteceu. Em uma época, houve uma música, que nós trocamos. Estudamos e na metade do caminho vimos que era um equívoco. Normalmente na hora da leitura já sabíamos qual a parte de cada um; se eu fosse fazer com um estranho, é improvável que isso acontecesse. Mas aconteceu essa vez que não funcionou e nós trocamos. Acho que foi num Poulenc ou num Debussy, não me lembro. Foi a

única peça que os dois tiveram contato com as duas partes, o restante já sabíamos logo, começávamos a ler e ficava aquilo mesmo.

Marcelo: O Marcelo chegou a comentar comigo que ele tem a preferência de tocar o *secondo*. E você, tem a preferência de tocar no *primo*?

Zaida: Eu acho que me sinto mais a vontade no *primo*. Hoje não tenho tanta preferência, mas no duo sei que eu fazia o *primo* bem e preferia o Marcelo no *secondo*. Funcionava melhor assim, e também fazíamos o que gostávamos. Eu tinha medo dos baixos, eu achava que não fazia tão bem, e sabia que fazia bem o que tinha nos agudos, como escalas, etc. Para ver como isso funciona, em termos de andamento e do brilhantismo da peça, por exemplo: uma sonata de Mozart em que Marcelo fazia o *primo* e eu o *secondo*. O *secondo* não comprometia muito, mas o *primo* tinha as dificuldades peculiares de Mozart. Isso foi muito difícil para o Marcelo, mas foi em uma das fases em que nos obrigávamos a isso para crescer. Sempre achei que se tivesse no *primo*, ia fazer melhor do que ele, para mim ia ser mais fácil; e tinha que segurar o andamento que eu sentia para a peça. Sempre saiu bem, mas sei que se invertéssemos, pelas minhas características, nós poderíamos fazer pelo menos mais andado. Depois disso sempre fizemos a parte onde cada um se dava melhor.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?

Zaida: Nós trocávamos os bancos durante a execução. Tínhamos uma coreografia na hora de agradecer, se havia necessidade de trocar o banco, eu já saía por trás, trocava meu banco e virava. Nunca paramos para ficar levantando, subindo banco. O Marcelo é enorme e eu sou menor, por causa de troca, não me lembro de ter tido problema com banco. Tive pouco desconforto, nunca tivemos problema de toque, de contato físico. Quando aconteciam algumas cotoveladas, tínhamos que fazer “acasalamento”: botar a mão por cima, trocar dedilhado, trocar notas entre as partes. Foi sempre resolvido, nunca houve problema. Mesmo o pedal por exemplo, em algumas músicas o *secondo* pedalizava e em outras era o *primo*.

Marcelo: Em relação ao banco, já experimentaram alguma mudança, como por exemplo posição e altura? Notaram-se melhorias?

Zaida: Nunca tivemos problema em trocar banco durante a execução. Cada um tocava na sua altura confortável, como se fosse tocar solo.

[problemas com gravador, respostas foram anotadas]

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

Zaida: Já experimentamos o uso pelo *primo*, por questões musicais particulares de cada peça. Quando isto acontecia, o *primo* pedalizava com o pé direito.

Marcelo: Em relação às partituras, vocês ensaiavam as viradas de página, ou sempre faziam uso de uma terceira pessoa?

Zaida: Nós sempre ensaiamos. Eu chegava a “montar” as partituras, anotando passagens, ou fazendo colagens. Nós sempre ensaiávamos de modo que não fosse alterar o discurso musical.

Marcelo: Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

Zaida: Não tenho preferência

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como vocês procediam para solucionar isso?

Zaida: Usando a respiração, feita por um dos músicos. Às vezes fazíamos uma contagem discreta com a voz, e olhávamos para a mão um do outro.

Marcelo: Em geral, como procedem para solucionar problemas de sincronismo?

Zaida: Usando respiração, o contato visual, e decidindo quem dará a entrada, ou seja, quem irá acompanhar quem.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?

Zaida: Na maioria das vezes escolhíamos o trajeto das mãos, quem vai por cima ou por baixo.

Marcelo: No caso, alguma dessas medidas, quando há choques, é anotada na partitura?

Zaida: Sim.

Marcelo: Uma curiosidade: caso seja utilizada uma mão sobre a outra, que parte geralmente fica por cima, e que parte fica por baixo?

Zaida: Não houve generalização neste sentido.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?

Zaida: Sim.

Marcelo: Você toca a parte do seu companheiro cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funciona?

Zaida: Não, nós acabávamos resolvendo tudo isso nos ensaios.

Marcelo: Ainda falando sobre essas partes onde há choques: na escolha do dedilhado, você tem a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?

Zaida: Sim. Chegamos a falar para o outro: “Sai! Coloca outro dedo! Tira a mão!” [risos]

Marcelo: De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

Zaida: Usando o recurso da gravação e tocando para outras pessoas, como o Medaglia. A maioria das observações do nosso professor era a de que, em algumas passagens, estava forte demais, o que aliás é um problema comum no piano a quatro mãos.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes? Se houve, você lembra de algum caso de estar escrito na partitura uma coisa para uma parte e você passar para outra?

Zaida: Sim, mas não me lembro de algo específico para exemplificar agora.

[gravador volta a funcionar]

Marcelo: Existe uma preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Zaida: Não. E era uma coisa engraçada que eu me lembro que as pessoas falavam, perguntavam se estudávamos os gestos que fazíamos. Não. O que acontecia era muito natural, e vendo muitos vídeos nossos, me perguntava como que movíamos as mãos do mesmo jeito, exatamente igual a um ballet, uma coreografia, mas nunca se coreografou o gesto.

Marcelo: Então acontecia de serem os mesmos gestos?

Zaida: Sim, incrível.

Marcelo: Por isso vocês não sentiam necessidade de ensaiar?

Zaida: Talvez ensaiávamos finais, pausas. Sabe quando isso me chamou a atenção? Quando fizemos na sala o Clair de Lune da suíte Bergamasque. Eu lembro de estar chegando numa nota e olhei para o Marcelo, e ele estava fazendo exatamente a mesma coisa que eu. Depois as pessoas falavam “Nossa! Como que vocês tocam igual, com o mesmo gesto?”. A partir daí eu

passsei a prestar a atenção nisso, mas nunca foi estudado, foi natural. Nós apenas estudávamos gestos em problemas de passagens mecânicas, quando temos escalas em uníssono, por exemplo, para fazer ao mesmo tempo, olhávamos o movimento de mão e pulso, aí sim pensávamos em como fazer.

Marcelo: Vocês então não ensaiam a parte “coreográfica” da performance?

Zaida: Não.

Marcelo: Você acredita que ela pode gerar um efeito performático mais satisfatório?

Zaida: Eu acho que uma preocupação exagerada com isso pode perturbar a música; por isso minha primeira resposta seria “não”. Mas a minha segunda resposta seria que o público pode ficar mais impressionado com isso; então para o público, a resposta seria “sim”.

Entrevista com a pianista Estela Caldi

Data: 21/11/2006

Local: Residência do entrevistado

Marcelo: Qual o nome de seu (sua) parceiro (a) de duo atual ou do (a) último (a) parceiro (a)?

Estela: Mirta Herrera, ela é argentina e mora em Roma.

Marcelo: Quanto tempo você tem de experiência com esta formação?

Estela: Olha, com Mirta sempre foi muito esporádico, porque ela mora muito longe, então estudamos muito separadamente. Quando nos encontramos ensaiamos cinco ou seis dias, seis horas por dia, para poder tocar. Mas, acho que já toco com Mirta há uns seis ou sete anos. Mas fiz outros trabalhos com Ingrid Barancoski, sempre dirigidos a um repertório mais contemporâneo e especialmente contemporâneo brasileiro. Com ela trabalhei uns dois ou três anos. Somando tudo deve dar uns dez anos.

Marcelo: Então você teve experiências de duo com outros parceiros?

Estela: Sim. Também toquei, com Gabriel Geszti, que foi meu aluno, a versão de Londres do Requiem de Brahms, que é [originalmente] para [orquestra,] coro e solistas. E tem as versões a quatro mãos e/ou a dois pianos, coro e solistas. Com o Gabriel toquei a versão a quatro mãos no CCBB de São Paulo e a mesma versão toquei a dois pianos com uma pianista japonesa, Yoko Nakamoto, no Conservatório de Chatillon, na França. Ambas apresentações foram regidas por Homero de Magalhães Filho. A dois pianos, as possibilidades sonoras são maiores e o uso do pedal é mais livre. Depois toquei com Vitor Gonçalves, que também foi meu aluno. Fiz um programa de música argentina e brasileira. Tocamos na Sala Guiomar Novaes, aqui no Rio, numa série de música latino americana programada pela UFF. Já toquei muito com meu filho a quatro mãos. Entre os alunos, eu sempre incentivei a prática do piano a quatro mãos. Por exemplo, Gabriel e Vitor fizeram um duo e já tocaram obras muito interessantes.

Marcelo: Gabriel é seu filho?

Estela: Não, é meu aluno. Meu filho se chama Marcelo, como você.

Marcelo: Você já teve experiência com outras formações camerísticas? Quais as principais?

Estela: Sim. As principais foram o trio UNIRIO, com oboé, trompa e piano. (Luis Carlos Justi no oboé e Zdenek Svab na trompa), e o trio FEMINA, com flauta e violoncelo e piano. (Grace Bush na flauta e Gretchen Miller no violoncelo). Bom, depois, fui muito convidada

para participar de duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, com instrumentos de corda, etc., mas os trabalhos fixos foram esses dois. Vieram outras experiências depois, tentativas diria eu de adentrar em outras dimensões. Se concretizou num grupo que só toca obras de Astor Piazzolla e que se chama Libertango. Dois dos meus filhos tocam nele: Alexandre Caldi na flauta e no saxofone, Marcelo Caldi, no acordeão, Nicolas Krassik no violino, Bruno Migliari no contrabaixo e Marcelo Rodolfo, na voz. Posso dizer que é uma experiência impar, porque às vezes tocamos sonorizando os instrumentos (isto é, a relação sonora entre os instrumentos muda completamente. Quase que dependemos totalmente do técnico de som e do equipamento, que pode ser bom ou ruim). Mas, também tocamos com os instrumentos acusticamente, isto é, sem sonorização. E aí vira um verdadeiro conjunto de câmara, muito mais difícil do que eu podia imaginar.

Marcelo: Em poucas palavras, poderia dizer como você começou a fazer piano a quatro mãos; como você tomou conhecimento?

Estela: Você sabe que eu sou extremamente curiosa. Leio muito, e gosto muito de conhecer repertório. E, a ideia de tocar a quatro mãos é sempre, independentemente de qualquer escola pianística que você possa ter, mesmo que até diferenciada do outro que está ao seu lado, a de encontrar uma sonoridade única, e isso é uma coisa bastante difícil.

Marcelo: Isso foi durante o seu período de estudo? Você já lia essas peças ou foi depois de começar a carreira?

Estela: Não, foi bem depois de começar a carreira que fui tomar maior conhecimento do repertório.

Marcelo: Como se deu a escolha do(s) parceiro(s)?

Estela: Bom, com Ingrid foi porque eu queria conhecer mais sobre música contemporânea, e ela tinha uma experiência maior nesse sentido e, por isso, achei que poderia aprender muito estando junto dela, não necessariamente música a quatro mãos, mas música contemporânea. Com Mirta foi por uma questão de afinidade musical, porque nos conhecemos há mais de cinquenta anos. Nós nos formamos juntas, em Buenos Aires, tivemos formação bem parecida, chegamos a ter os mesmos professores. Depois nos separamos, porque ela foi à Europa para estudar e eu fiquei por aqui. Mas, enfim, eu tive acesso, digamos assim, a um ensino muito particular, porque fui casada com um grande músico; então, para mim foi na verdade uma grande sorte. Mirta e eu temos uma maneira de abordar música muito parecida. Embora nem sempre se chegue a um senso comum, nas escolhas interpretativas, há sempre uma grande afinidade nesse sentido.

Marcelo: E com seus alunos, você teve algum critério para escolher quais tocar com você?

Estela: Não. Evidentemente eles tinham um grau de desenvolvimento muito grande. Mas, pelo fato deles serem meus alunos, tinham uma visão musical muito parecida com a minha; apesar de sempre terem tido muita liberdade para falar e discutir comigo sobre suas ideias. Mas não houve escolha específica, até porque o Gabriel e o Vitor são duas personalidades completamente diferentes, musicalmente falando, no entanto, ambos extremamente interessantes.

Marcelo: Que conselho(s) você daria para a escolha de um bom parceiro?

Estela: Você sabe que fazer música de câmara é como um casamento. Então, como um bom casamento, primeiro tem que existir uma grande vontade de aprender. Não só de curtir... curtir não seria a palavra... mas de ter o prazer não só de constatar as afinidades, como aprender com as diferenças e, quando os dois têm bom senso e são abertos a isso, é possível enriquecer muito. E quando isso não é possível, fica muito difícil de se trabalhar. Quando existe essa abertura, tudo é possível. Há muita coisa para aprender, para ouvir, para pensar, para

experimental. Acho que, nesse sentido, é muito enriquecedor. Evidentemente também tem que haver um mínimo de dedicação, de estudo. Não acredito em estudarmos juntos; acredito em cada um estudar a sua parte e, depois, estudar juntos, ou seja, não perder tempo.

Marcelo: Tem que ser uma pessoa dedicada, certo?

Estela: Dedicada, certamente. Com vontade, obviamente, de que haja um trabalho de bom acabamento, que haja qualidade naquilo que se faz. Não basta ter muita facilidade, não basta isso. Acho que, justamente, o que faz a diferença é realmente fazer um trabalho em profundidade.

Marcelo: Como você já teve experiência com outros parceiros, comente as diferenças observadas, tanto no aspecto musical, quanto da relação pessoal.

Estela: Exatamente o que falei. Há pessoas que são mais abertas às discussões, às idéias, até se chegar a um senso comum; e outras que não, aí fica mais difícil. Já tive as duas experiências.

Marcelo: E em relação ao aspecto musical? Seria mais a respeito da concepção musical?

Estela: Sim, mais da concepção. E quando você consegue estar com pessoas realmente abertas a isso, você consegue chegar a um senso comum e há um resultado realmente interessante.

Marcelo: No caso de ter tido experiências com outras formações camerísticas, comente as diferenças observadas.

Estela: Bom, eu aprendi muito com outras formações, até para o meu próprio piano, como solista e a quatro mãos. Porque quando você trabalha com outros instrumentos, fica muito atento, não só à sonoridade, como ao timbre; e isso fica dentro do nosso imaginário. Então é muito enriquecedor na busca de sonoridades. Na verdade, você faz aquilo que imagina. Quando você tem um imaginário muito rico e muito fértil e ouve instrumentos que correspondem a isso, você pode ser capaz de criar coisas incríveis. Por exemplo, tocar com violoncelo, ou oboé, ou trompa, são coisas completamente diferentes, com sonoridades completamente diferentes. Se você está realmente muito atento à idéia sonora do outro, ao que ele está fazendo, sua abordagem pianística também será diferente.

Marcelo: E o que você acha que o piano a quatro mãos tem de diferente?

Estela: De diferente é o seguinte: você tem um piano que é muito mais rico, porque abrange o teclado inteiro, e também a questão de encontrar um denominador comum na sonoridade.

Marcelo: Então talvez essa dificuldade em achar um denominador comum, no piano a quatro mãos, seja mais acentuada do que com outros instrumentos?

Estela: Sim. Exatamente.

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução do pianista?

Estela: Eu acho. Tive alunos que progrediram, quase que, especificamente, em cima do piano a quatro mãos.

Marcelo: Quão importante?

Estela: Muito importante.

Marcelo: Você diria quase essencial?

Estela: Eu diria quase essencial por vários motivos: é preciso estar atento à escuta do outro, o tempo inteiro, ter uma concentração ainda maior; não é que você não tenha uma concentração quando toca sozinho, mas na realidade, tem que ter uma regência interna que permita aos dois irem juntos. Então, estar atento a tudo: ao que outro diz e à maneira como ele está dizendo; a

idéia da velocidade dele, como ele começa e acaba, para você ir atrás, ou para não necessariamente ir atrás, mas, para dialogar, ou para simplesmente se tornar um. Do ponto de vista rítmico, é muito importante. Também, do ponto de vista sonoro é muito diferente. Por exemplo, tive essa experiência com o Gabriel e com o Vitor: o Gabriel é maravilhoso em ambos as partes, *primo* e *secondo*. No entanto, funciona melhor no *secondo*. A mesma coisa acontece com o Vitor, que funciona muito melhor no *primo*. Por uma questão de temperamento, imaginário, controle rítmico, também...

Marcelo: Uso do pedal...?

Estela: Sim, apesar de que eu não tenho esse preconceito: muitas vezes uso o pedal quando toco no *primo*, por ser mais interessante, ou porque fica mais fácil, enfim, acho que pode ser usado por ambas as partes. Acho que é mais uma questão, especificamente no *secondo*, de um ouvido harmônico muito rico; quando você tem um ouvido harmônico muito rico no *secondo* é melhor.

Marcelo: Em que aspectos você acha que o pianista pode evoluir? Fale sobre sua experiência: você já falou no aspecto rítmico, sensação harmônica...

Estela: Eu acho que em todos os sentidos: na compreensão musical como um todo. Você pode progredir muito em cima disso.

Marcelo: Você notou, em algum momento, absorção ou troca de características musicais pessoais entre vocês, tais como temperamento, personalidade musical ou técnica?

Estela: Não. Não acho que chega a isso. Por exemplo, tenho experiência com alunos que quando chegam a mim, já tocavam piano há muitos anos e que apresentam, entre aspas, técnicas completamente diferentes; mas se você apela para o ouvido o tempo inteiro, eles até podem conseguir sonoridades incríveis, não necessariamente tornando a técnica que têm parecida com a sua. Acho que tem um outro campo, sabe? Enfim, é o que eu acho, não sei se estou certa. Não me parece que haja uma troca de temperamentos. Há um enriquecimento sim, uma troca no sentido de você absorver alguma coisa do outro, mas não necessariamente uma mudança.

Marcelo: E você acha isso importante na evolução pianística?

Estela: Claro. Sim. Evidentemente que qualquer contato que você tenha com uma pessoa, da qual você absorve alguma coisa, e vice-versa, há uma química que leva à transformação. E, evidentemente, essa transformação ocorre. Acho que você muda de patamar, você até cresce nesse sentido, mas conservando a sua essência,

Marcelo: Em sua opinião, quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Estela: Bom, vou falar sobre a minha experiência. Primeiro, acho que a grande dificuldade está em você, realmente, estudar muito bem sua parte. Até para quando fizer uma leitura juntos: “vamos ler para ver como isso soa”, essa parte tem que estar estudada, senão é muita perda de tempo; comumente, isso não acontece. Você tem que ter uma prática de bastante tempo com o seu parceiro para fazer isso [ler apenas uma vez junto] e saber que assim funciona, ou pelo menos funciona melhor. E vou te dizer mais uma vez: a partir daí, para você justificar as escolhas que faz, tem que fazer uma análise da peça e, enfim, há coisas que só a compreensão, não necessariamente intelectual, faz com que você entenda, embora também precise às vezes dela.

Marcelo: Você acaba amadurecendo porque tem que expressar em palavras o porquê da sua escolha, certo?

Estela: Exatamente. E, às vezes, é uma questão de bom senso, de bom gosto – se é que alguém pode definir o que seja bom gosto – mas há também toda uma bagagem por trás de

tudo isso, principalmente, quando você faz um repertório mais tradicional. Noutro dia, estava conversando com um amigo meu sobre os sentimentos e estados de espírito aos que a música nos remete. E eu disse: “olha, é muito interessante como podemos, cada um de nós, ser tocados pela música de maneiras diferentes. A mim, ela me move, me comove, me inspira, mas como música pura, uma música onde a palavra não existe. Então, o que faz com que eu sinta, por exemplo, que uma música que jamais ouvi antes tenha o sabor da tragédia, ou a nostalgia se faça sentir ou um sentimento mais pleno, inexplicável até, surja do nada quando ouço um trecho inigualável para mim na sua expressão e na sua beleza. São coisas inexplicáveis para mim, o que me faz pensar que há certas coisas que são entendidas pela alma e não pela cabeça, pelo pensamento. E, outras que você pode até verbalizar e dizer porque você faz isso ou aquilo.

Marcelo: Falando sobre a relação pessoal entre os músicos, você notou mudanças ou dificuldades?

Estela: Em alguns casos, houve.

Marcelo: Como funciona o planejamento e rotina dos seus ensaios?

Estela: Bom, mais uma vez: obras estudadas, e muito bem estudadas, antes de começar a ensaiar. Eu, pessoalmente, gosto de fazer uma primeira leitura, porque, às vezes, é tão natural o que vem musicalmente que é preciso não perder esse primeiro momento.

Marcelo: Essa leitura é individual ou em conjunto?

Estela: Juntos. Não se trata de uma leitura à primeira vista não. Então, com a obra muito bem estudada, você faz a primeira leitura [em conjunto]. E, às vezes é tão fantástico o que acontece, porque você faz alguma coisa que, musicalmente, é perfeita. Perfeita, entre aspas, você poderia ter melhorado, dizer: “olha poderíamos ter feito assim ou assado!”, mas basicamente a idéia da obra está pronta. Eu tive várias experiências, em música de câmara; toquei com um cantor holandês, há muitos anos atrás, em um Curso de Férias em Teresópolis. Ele me perguntou se eu poderia acompanhá-lo e parecia que eu tinha tocado com ele a vida inteira. Ensaíamos umas duas vezes. Outra vez, toquei com Watson Clis. Pediu-me para tocar uma sonata de Brahms e, também, ensaíamos uns dois dias antes. Toquei a minha parte, ele sabia a sua, etc. Parecia que nosso casamento era assim, de vários anos.

Marcelo: Os ensaios foram regulares, ou foram nas vésperas dos compromissos?

Estela: Com Ingrid, por exemplo, fazíamos ensaios semanais, porque trabalhávamos no mesmo lugar e, comumente, conseguíamos marcar horários que eram bons para nós duas. Com Mirta, é completamente diferente. Porque, quando ela chega aqui, fica uma semana, e ficamos cinco dias enfiadas, ensaiando.

Marcelo: E para a escolha do repertório, normalmente foi uma escolha verbal ou através de leituras em conjunto?

Estela: Algumas já conhecíamos e gostávamos; outras colocamos a partitura na frente e começamos a ler para ver se era interessante ou não e, para isso, se usa muito tempo, porque fazer uma escolha dessas é muito demorado.

Marcelo: Escolha de repertório é demorada. É um dos problemas da prática.

Estela: Exatamente. E, às vezes, quando são obras não gravadas, como obras contemporâneas, ainda que você tenha um ouvido interno muito bom, você ouve, mas não tem muita noção do que, realmente, vai acontecer no conjunto, e quais são as dificuldades; porque normalmente os compositores não escrevem bem para quatro mãos, você deve saber disso, não? É raro, aquele compositor que escreve bem para a formação. Um que escreve muito bem a quatro mãos é Almeida Prado, que é maravilhoso, não há o que dizer dele; mas não são todos.

Marcelo: Principalmente na música contemporânea?

Estela: Sobretudo em música contemporânea.

Marcelo: Como se deu, a escolha das partes *primo* e *secondo* entre vocês?

Estela: Com Ingrid, era uma questão assim: “bom, agora você toca o *primo* e eu toco o *secondo*, e na próxima invertemos”. Com a Mirta funciona um pouco assim também. Às vezes, alguma coisa que me apaixona mais, no primeiro ou no segundo piano, “ah, eu gostaria muito de tocar o *secondo*, porque, por exemplo, eu gostaria de ver como eu faria isso aqui, ver como é que fica”. E a Mirta faz a mesma coisa. Não há padronização.

Marcelo: Você teria algum conselho(s) geral(is) para esta questão, sobre escolha de *primo* e *secondo*?

Estela: Referindo-me ao Gabriel e ao Vitor, visto que são meus alunos, ambos têm que fazer o *primo* e o *secondo*, porque acho que têm que trabalhar as duas partes. Mas, não é uma questão meramente musical, é uma questão de temperamento, também. O Gabriel funciona muito bem no segundo piano, não só por uma questão de ouvido, porque o Vitor também tem um maravilhoso, mas porque ele é uma pessoa mais “escondida”, ele gosta de estar nesse plano. Não porque, seja menos importante, mas porque ele está menos em evidência, digamos assim. E o Vitor não necessariamente está no primeiro piano porque quer estar em evidência, mas porque tem um temperamento mais extrovertido.

Marcelo: Falando de temperamento em questões musicais, você acha que uma pessoa que tem um toque mais brilhante, em geral, vai ter a tendência a ficar no *primo* e quem tem um toque um pouco mais controlado, em relação ao tempo, agógica, vai ficar no *secondo*?

Estela: Possivelmente, a primeira escolha seja essa, uma questão geral. Mas, acho que ambos têm que trabalhar nesse sentido. E aí que está: você não vai mudar a essência, mas vai absorver alguma coisa em cima disso, percebeu?

Marcelo: Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Estela: Com meus alunos faço isso. Com minhas parceiras nunca fiz, escolhíamos antes.

Marcelo: Já foi observada alguma preferência geral sobre quem toca a parte do *primo* ou *secondo*? Você já disse que não, certo? Mas entre seus alunos você disse que sim, por causa do temperamento.

Estela: Estou falando de um universo mínimo, de dois alunos. É preciso ter muito mais gente para que possamos afirmar que isso é uma generalidade.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?

Estela: Às vezes é tão complicado, que não saberia dizer... Ter muito cuidado para não haver esse choque tão chato; a postura das mãos, uma que vai mais em cima do que a outra, tanto que nós escrevemos: “por cima, por baixo”. É uma maneira de minimizar: abrir o cotovelo, colocando mais para cima ou para baixo; quando eles [os cotovelos] estão no mesmo ângulo, ficam se chocando.

Marcelo: Em relação ao banco, por vocês já experimentaram alguma mudança, como por exemplo, posição e altura?

Estela: Não necessariamente a altura porque, por exemplo, Mirta é muito baixinha, então, ela sempre tem que tocar mais alta, em relação a mim. Embora, não seja nada estético, eu coloco os dois bancos assim [um transversal e outro paralelo].

Marcelo: Para dar um pouco mais de espaço?

Estela: Sim. A menos que haja daqueles bancos mais compridos horizontalmente. Mas, por exemplo, já aconteceu de nós tocarmos em bancos mais compridos, onde Mirta colocou duas almofadas, e eu, nenhuma. Ela tocando no primeiro piano.

Marcelo: E em relação à posição deles, vocês se sentam mais paralelas ao teclado, ou uma mais para frente e a outra mais para trás? Vocês já mexeram em relação a isso?

Estela: Não.

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este foi sempre usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

Estela: Já, com certeza. Às vezes, o *primo* tem solos; e, comumente, quando você tem solos, têm emendas que são difíceis para o outro pedalizar.

Marcelo: Você lembra, agora, de alguma peça, onde isso aconteceu?

Estela: Deixa eu pensar um pouco... Lembro-me de uma peça de Carlos Guastavino, que se chama *Romance del Plata*. É uma obra muito bonita. Também numa Suíte de Widmer.

Marcelo: Em relação às partituras, vocês sempre ensaiam as viradas de página, ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

Estela: Sempre que possível ensaiamos as viradas sozinhas. Às vezes, infelizmente, precisamos de alguém.

Marcelo Vocês chegam a usar recursos de colagem?

Estela: Às vezes sim.

Marcelo: Você tem preferência por aquelas partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

Estela: Eu prefiro cada um na sua parte. Fica mais fácil para seguir.

Marcelo: Em relação às dificuldades de começo sincronizado, como vocês procedem para solucionar essa questão?

Estela: Respirando.

Marcelo: Essa respiração é normalmente, conduzida por uma das pessoas?

Estela: Sim, por uma. Sempre combinamos

Marcelo: Marcando o tempo com um sopro só?

Estela: Um sopro.

Marcelo: E os problemas de sincronismo em geral, quando acontecem, como vocês fazem para resolvê-los?

Estela: Ah, bom. Mas, isso é muito no olho, visual.

Marcelo: Fora o aspecto visual, vocês usam mais algum outro recurso?

Estela: Comumente, quando você está muito bem trabalhado, ritmicamente [a música] está tão dentro de você, que nem precisa [do recurso visual]. Mas, se há dificuldades, por exemplo, de ter uma pausa muito longa e depois ter que tocar junto, o negócio é olhar. Quem vai esperar quem? Por exemplo, eu digo assim: “não, você ataca e eu vou atrás de você, eu estou atenta a isso”; ou “sou eu que vou esperar um tempinho a mais”, qualquer coisa assim... então, ela me segue.

Marcelo: Vocês chegaram a fazer, para essa questão, uso do metrônomo nos ensaios?

Estela: Não.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos? Você já falou em uma mão sobre a outra.

Estela: Sim, isso.

Marcelo: Ainda falando sobre essa zona de choque, as medidas são anotadas na partitura?

Estela: Às vezes, sim, como uma expressão: “por cima”, “por baixo”.

Marcelo: Caso seja utilizado uma mão sobre a outra, já foi observada alguma generalização sobre que parte fica por cima, e que parte por baixo?

Estela: Não, vai depender do contexto. O que facilite mais, de acordo com o que vem antes e o que vem depois.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?

Estela: Sim.

Marcelo: Quando você está lendo, individualmente, você toca a parte do seu companheiro cruzando as mãos para ver se a posição da mão e dedilhado estão funcionando? Por exemplo, se você está no *primo*, você toca com a mão direita a parte do *secondo* para ver aonde tem choque, ou se você está no *secondo*, faz o inverso?

Estela: Sim. Isso depois de uma boa leitura. Para saber a melhor posição da mão.

Marcelo: Falando ainda dessa zona de choque, você tem a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?

Estela: Deixe-me pensar um pouco, nunca pensei nessa questão... Não, vai depender. Em geral, utilizo muito pouco o polegar na minha própria maneira de tocar. Costumo muito passar o dedo por cima, ao invés de usar o polegar. Possivelmente, não faço uso do polegar, mas não sei se não faço uso do 2º e do 3º.

Marcelo: Isso pode ser bom quando você toca piano a quatro mãos, certo?

Estela: Sim, para essas zonas de choque. Na realidade, não faço uso do polegar, não por questão de que ele me incomoda, mas por uma questão musical, porque, às vezes, pode ser até mais fácil fazer com o polegar, mas pode atrapalhar na idéia de legato, por exemplo, ou, até de alguma coisa que seja muito articulada, mesmo que você seja muito cuidadoso. Isso eu aprendi muito lendo as Sonatas de Beethoven, revisadas e dedilhadas pelo Schnabel.

Marcelo: De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

Estela: Boa pergunta, não sei. Nós nos deixamos guiar pela idéia que a peça nos apresenta e acho pensamos junto. Se, por exemplo, um exagera, você diz: “vamos ver, vamos tentar fazer assim”. Mas, sempre há um pensamento conjunto. Não há muito aquela coisa de brigar por isso, ou por aquilo. A não ser que haja uma questão de um temperamento dominador que quer se sobrepor ao outro.

Marcelo: Então, você diria, respeitar mais os limites do outro, não se sobrepor ao outro, certo?

Estela: Exatamente.

Marcelo: Vocês costumam gravar os ensaios?

Estela: Às vezes.

Marcelo: E tocar para outras pessoas, o uso de um “terceiro ouvido”, têm o hábito de usar?

Estela: Não.

Marcelo: Você concordaria, Estela, que na prática do piano a quatro mãos tem-se uma tendência a tocar muito forte?

Estela: Sim.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes?

Estela: Sim.

Marcelo: Você saberia exemplificar?

Estela: Eu me lembro que fizemos muito isso em músicas contemporâneas. Raramente isso acontece na música tradicional.

Marcelo: Existe a preocupação com a questão gestual, que seriam os movimentos pianísticos? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Estela: Sabe que isso não é uma preocupação para mim. Porque acho que, quando você faz uma coisa musical, seus gestos acabam ficando uma coisa muito parecida, se não igual. Numa passagem que tem, por exemplo, um crescendo, você vai com determinado gesto. Digamos, numa escala muito rápida que eu tenha que fazer respondendo a esse crescendo. Certamente meu gesto musical, que é gerado pelo ouvido, vai ser quase similar ao outro. A menos que haja alguma teatralidade...

Marcelo: De gesto pelo gesto...

Estela: Sim, de gesto pelo gesto. Então, nunca pensei nisso, sinceramente.

Marcelo: Não existe uma preocupação consciente.

Estela: Não, absolutamente.

Marcelo: Falando ainda nisso, vocês ensaiam a parte *coreográfica* da performance?

Estela: O que seria?

Marcelo: No sentido visual, por exemplo, de numa retirada de pausa, retirar na mesma altura, esse tipo de coisa.

Estela: Comumente, sim, isso sim. Seria muito chato se uma pessoa levanta de um jeito e outra de outro. Isso só em finais ou pausas muito grandes. Porque, quando a pausa está dentro do contexto musical, ela quase que tem a mesma altura. Caso contrário seria difícil, porque você não tem tempo de atacar novamente; quando é uma pausa maior, até é possível. E para retirar a mão do piano de maneira semelhante, também sim.

Marcelo: Você acredita que essa parte *coreográfica*, se ensaiada, pode gerar um efeito performático mais satisfatório?

Estela: Acho que sim. Se você entende a pausa como um elemento da música, acho que sim. Senão, ela fica só coreográfica mesmo. Então, acho que o público, quando vai te ouvir, se vai assistir, também vai te ver. Daí a importância de você, não só estar bem vestido, que faz parte... eu me lembro que o tenor Aldo Baldin dizia uma coisa muito interessante: cada vez que tocamos temos que fazer o ritual de nos vestirmos, como se fosse para uma grande festa. Não necessariamente, botar plumas e paetês, mas para que você se sinta bonito, se sinta bem, afinal de contas, prestigiar o público que vai te ver. Então, a coreografia, entre aspas, é mais ou menos a mesma coisa: uma maneira de você se comportar, de se mexer, pessoalmente acredito nisso, vai mostrar também, que você é educado.

Entrevista com o Duo Bretas-Kevorkian

Integrantes: Patrícia Bretas e Josiane Kevorkian

Data: 23/11/2006

Local: Residência de Patrícia Bretas.

Marcelo: Vocês tiveram experiência com outros parceiros?

Josiane: Eu tive uma experiência curta. Tenho uma grande amiga pianista que mora em Portugal. Ela foi aluna do meu professor de piano de São Paulo, Alfredo Cerquinho. Cerquim? Quando eu morava em Londres, nos encontramos e fizemos alguns recitais durante um ano e meio em Londres e em Portugal.

Patrícia: Eu nunca tive.

Marcelo: Quanto tempo vocês têm de experiência com esta formação?

Patrícia: 11 anos e meio. Desde julho de 1995.

Marcelo: No caso da Josiane quase doze anos?

Josiane: Sim, somando aquela experiência anterior que terminou em 92. Voltei para o Brasil em 1993. Em 1995 comecei com a Patrícia.

Marcelo: E experiências não profissionais?

Patrícia: Quando eu morava no Sul, toquei com uma professora da cidade na Assembléia Legislativa, em Porto Alegre. Toquei a “Marcha militar” de Schubert. Era um projeto da Secretaria da cidade.

Marcelo: Vocês tiveram experiência com outras formações camerísticas?

Josiane: Eu tenho um trio de piano, viola e clarineta, desde 2003. Já fiz piano, violino e violoncelo; piano e violoncelo; piano e clarineta; coro infantil com a Maria José Chevitarese. E na Bienal já fiz muitas coisas.

Patrícia: Em Bienais já fiz octeto, noneto... Também tenho um duo há seis anos com o violinista Jaroslav Sonsky. Agora eu e a Josiane temos um duo de piano com quatro percussionistas. Estamos formando esse sexteto que pretendemos torná-lo permanente. Mas não tenho toda aquela diversidade. Já toquei profissionalmente com dois cantores, fazendo projeto “só duetos” com Lício Bruno e com a Patrícia Endo. Não diversifiquei, procurei focar mais.

Marcelo: Como começaram a praticar piano a quatro mãos?

Josiane: Eu tive meu primeiro contato com meu professor de São Paulo. Ele tinha duas alunas maravilhosas que faziam um duo. Eu era de uma outra geração. Por acaso fomos todos morar fora do Brasil na mesma época. Reencontrei uma delas na Europa e começamos a tocar o repertório já estudado por esta minha colega. Foi assim que primeiramente tomei contato mesmo com o piano a quatro a mãos, ainda que superficialmente. Depois, com a Patrícia, decidimos realmente fazer um duo permanente.

Patrícia: A Josiane me fez este convite, “do nada”. Ela só me fez esta proposta porque já tinha tido esta experiência. Eu não tinha sequer material! Só pensava em estudar piano solo. Na verdade, a minha primeira experiência camerística foi com a Josiane.

Marcelo: Então, o seu primeiro contato foi realmente piano a quatro mãos?

Patrícia: Sim. Meu contato anterior foi apenas nas aulas de transposição e acompanhamento, leitura à primeira vista e prática de orquestra, nunca saiu do âmbito de uma aula de 50 minutos; nem nunca levei partitura para casa, porque o objetivo era ler à primeira vista.

Marcelo: Come se deu a escolha do parceiro?

Josiane: Eu não conhecia a Patrícia tocando, foi uma sorte grande! Eu não tinha sido feliz na minha parceria anterior. Nós tínhamos temperamentos muito diferentes, por isso brigávamos muito. A escolha do parceiro é uma das coisas mais difíceis. É um casamento! Mas entre nós não houve escolha.

Marcelo: Patrícia, você já conhecia a Josiane?

Patrícia: Não. Eu fui escolhida [risos]. Ela me convidou. Na verdade, já conhecia a Josiane de nome. Tenho uma amiga da minha época de 6ª série, a Elisa, e um dia ela me disse: “o meu namorado é cunhado de uma pianista. Parece que ela é boa; chegou de Londres, fez Mestrado, o nome dela é Josiane, e está morando aqui no Rio, em Paquetá”. E a Elisa falava de mim para a Josiane.

Josiane: Mas, como a Elisa não era do meio musical, eu ouvia o que ela dizia sobre a Patrícia, mas não dava muito valor.

Patrícia: Num aniversário da Elisa fui apresentada a Josiane. Nós conversamos bastante e ela me pediu que lhe indicasse um professor de piano aqui no Rio. Eu lhe apresentei a Maria da Penha.

Josiane: Eu estava sem professor e nunca tinha morado no Rio. Meu vínculo sempre foi com São Paulo e Vitória. A Patrícia me ajudou muito. Eu não tinha nenhuma referência aqui.

Patrícia: Quando ela começou a série “Sintonias” em Paquetá, no primeiro ano, todos os músicos foram indicados por mim, porque a Josiane não conhecia o pessoal do Rio de Janeiro. Começou a fazer aulas com a Maria da Penha e meses depois, quando meu filho Otávio era ainda recém nascido, me fez o convite para o duo.

Marcelo: Então, vocês antes do primeiro ensaio nunca tinham ouvido a outra tocar?

Patrícia: Eu já tinha ouvido ela tocar um ano antes do convite. Quando surgiu a idéia do duo, ela já estava estudando com a Maria da Penha, e a ouvi tocar numa das aulas.

Josiane: Mas eu nunca tinha ouvido a Patrícia! Porque na época ela tinha acabado de ter o filho, então não estava tocando. Estava pensando até em não continuar com a música...

Patrícia: Queria parar por causa da dissertação que estava muito difícil.

Josiane: Então, foi um estímulo. Nós voltamos juntas nessa história.

Marcelo: E Josiane, com sua outra parceira, como se deu a escolha?

Josiane: Eu acompanhava a carreira de duas colegas minhas que tinham duo em São Paulo, e achava interessante. Elas viajavam juntas, faziam concursos juntas, estudavam com o mesmo professor, faziam repertório, etc. Meu professor também tocava muito com outros pianistas o Gilberto Tinetti, Guiliano Montini, Antônio De Lorenzo. Eu assistia aos concertos, gostava do repertório e achava interessante a idéia de ser pianista e, ao mesmo tempo, poder fazer algo que você pudesse dividir. Dividir responsabilidades e tudo. Simplesmente surgiram algumas oportunidades de tocar com uma delas em Londres. Não foi uma escolha fazer o duo. Eu realmente queria conhecer aquele repertório de música a quatro mãos. Com a Patrícia foi diferente. Nós decidimos fazer o duo, procurar por concertos juntas e a coisa foi caminhando, porque nem eu, nem ela, deixamos de estudar.

Marcelo: Que conselhos vocês dariam para a escolha de um bom parceiro?

Patrícia: Que seja um excelente músico; um músico completo, ou seja, não é aquela pessoa que entende de música e não toca nada, ou daquele que toca muito, mas não entende nada. Tem que ser alguém que entenda o que está ouvindo, o que está tocando, que saiba do que se trata, e que tenha dedos para realizar isso que ele tem por dentro. Tem que ser um músico por dentro e por fora. É necessária toda uma roupagem intelectual para fazer com que a qualidade física da pessoa possa ser melhor expressa. Não adianta ter bons dedos, não adianta tampouco só ter conhecimento. Conhecemos muitas pessoas cultas musicalmente que não realizam, que não dizem nada. Você tem que conhecer a pessoa tocando e você tem que se arrepiar com ela.

Josiane: Porque se acaba a admiração, acaba tudo; acaba o colorido. Mas isso falando tecnicamente, não é Marcelo? Porque a coisa do caráter, do envolvimento, do pessoal, é também muito difícil.

Patrícia: Com certeza, tem que ser uma pessoa que lide bem com você, com a vida e com as adversidades. Você tem que conhecer a pessoa numa hora de stress. Você tem que saber como ela reage num contratempo. Se o gênio é muito difícil, as qualidades musicais não podem operar, porque se a pessoa lida de uma maneira difícil com a outra, ela emperra o relacionamento musical.

Josiane: E isso é uma coisa que vem com o tempo, tanto para o bem quanto para mal. É no relacionamento que a pessoa se mostra.

Patrícia: Mas imagine se você soubesse de antemão que a pessoa não reage bem ao stress? Seria melhor.

Josiane: Não é uma parceria muito fácil não, essa de piano a quatro mãos. E no mesmo instrumento é ainda mais difícil.

Patrícia: Entre pianistas é ainda pior. Além disso, cada uma das parceiras desenvolvem carreiras independentes. Então, acontece a falta de tempo por motivo particular. Porque ela está se dedicando mais a alguma outra atividade, ou a um outro conjunto, ou mesmo à carreira solo. E isso pode tirar do nosso duo o tempo que seria exigido para manter o nível, o que pode gerar momentos de stress, de ciúmes. Sentimentos de estar sendo injustiçada, do duo estar sendo prejudicado.

Josiane: Lidamos com emoções o tempo todo, estamos sempre fragilizadas. Às vezes uma besteira pode deflagrar um processo negativo na formação de uma parceria.

Patrícia: Então, para escolha do parceiro, de antemão, você tem que ter a certeza de que a pessoa é satisfatória musicalmente e no relacionamento humano. Claro que haverá problemas. Mas, se você já sabe de antemão que ela é uma pessoa complexa, pernóstica, ou é muito filósofa e levanta o nariz, por que vai escolher esta pessoa? Só porque ela toca bem? Não vale à pena.

Josiane: Nós já temos 11 anos juntas. Acho que já temos um casamento nesta estória, o que não quer dizer que não tenhamos tido altos e baixos. Hoje eu sei reconhecer quando ela não está muito bem, quando não é hora de falar alguma coisa. Ou seja, já sei como agir. Acho que isso é um lado bom, legal da parceria. Às vezes, posso não ter estudado bem um certo trecho e tenho liberdade para pedir mais tempo para estudar direito e, deste modo, me permitir falar de igual para igual o que eu estou achando, ou porque não me sinto bem tocando aquela determinada passagem. Por exemplo, hoje estávamos estudando a Sagração da Primavera, que já tocamos há anos e, ainda hoje, conseguimos descobrir coisas com humildade, falando: “tira esse dedo daí, isto aqui é mais importante”. O estrelismo atrapalha muito. Quando no mesmo instrumento é ainda pior.

Marcelo: Comente as diferenças observadas entre um duo de piano e outras formações camerísticas.

Josiane: Com a Patrícia eu converso tudo. No piano nós sabemos tecnicamente como se poderia fazer. Temos problemas técnicos; os meus não são os da Patrícia e os dela não são os meus. Mas estamos falando da mesma linguagem, de um mesmo instrumento. Com um outro instrumento, acho que este estrelismo cai um pouco. Porém, nós pianistas, sofremos esta coisa de sermos visto como acompanhador. Isso me estressa muito na questão da música de câmara. Eu amo musica de câmara; troco facilmente um concerto solo por um bom concerto de música de câmara. Mas não gosto desta visão que os músicos têm de que quando há um outro instrumento fazendo um solo, o pianista estaria acompanhando. Isso é uma das coisas que mais me estressa.

Marcelo: E você acha que isso tem menos no piano a quatro mãos?

Josiane: Muito menos. Os dois pianos estão em igual tamanho. E tentamos o tempo todo compensar um com o outro, imaginar o nível [plano sonoro] de cada um, onde está mais, onde menos. E, na questão da escolha, tentamos sempre sermos honestas em relação ao *primo* e *secondo*. Sempre dividimos. Eu prefiro tocar no *primo*. Prefiro quando ela toca no grave, porque ela faz o pedal muito bem, e eu não tanto quanto ela.

Patrícia: Temos nossas preferências.

Josiane: Escolhemos o que queremos fazer. Com outro instrumento a questão da vaidade, em relação à técnica, é diferente; você não pode dizer: “seu dedo não correu direito naquele pedaço ali, será que posso fazê-lo?” Você não fala de igual para igual. Eu sei dizer, por exemplo, quando alguém do meu trio não está fazendo uma coisa certa, mas eu não sei explicar para ela como fazer, então você fica no seu lugar. Quando eu toquei com o Ricardo e com o Paulo [Santoro], eu ouvi os dois falando dos instrumentos deles. Então, se o instrumento é igual, você pode comparar o que faz com o que o outro está fazendo.

Patrícia: Eu vi vários programas do David Oistrakh, um dos meus violinistas preferidos, inclusive um no Carnegie Hall, da década de 30, em que o pianista dele estava atrás de uma cortina e a luz toda no violinista; Você não via o pianista tocar e muito menos havia contato [visual] entre os dois. Não sei como estavam tão bem juntos; talvez já estivessem no piloto automático. Isso era uma coisa aceitável, e caiu. Temos que rejeitar essa postura da música de câmara, de colocar o pianista como “acompanhador”: essa palavra tem que ser abolida.

Josiane: Também acho.

Patrícia: Abolida, porque, ainda que seja baixo contínuo, é tão importante quanto o resto. Não se pode abrir mão de nada. Claro que você tem que discutir a questão dos planos sonoros, mas não existe instrumento acompanhador. Eles estão fazendo ali um som necessário para a realização daquela música.

Marcelo: No seu caso Josiane, já que teve experiências com outros parceiros, você consegue comentar alguma diferença que tenha observado, tanto no aspecto musical, quanto da relação pessoal?

Josiane: A questão do temperamento em um duo de piano é muito importante. Não que eu ache que você não tem que ter temperamento para tocar. Com temperamento é sempre melhor; a Patrícia tem muito temperamento. Mas quanto ao temperamento pessoal mesmo, essa coisa de “quem é que manda aqui?” era muito forte. E como minha parceira já tinha uma experiência prévia na música a quatro mãos e eu não, entrávamos num conflito muito grande. Estávamos sem professor para o duo, que poderia ter abrandado alguns conflitos. E também tenho personalidade forte. Somos muito amigas até hoje, mas concordamos que é complicado tocarmos juntas. Com a Patrícia nunca tive esse tipo de problema.

Marcelo: Você falou dos conflitos surgidos pelo fato de não ter professor. Vocês costumam tocar para uma terceira pessoa?

Josiane: Ultimamente não temos feito isso. Mas nós estudamos durante muito tempo juntas e fazíamos aulas de duo com a Maria da Penha. Foi muito bom.

Patrícia: Durante cinco anos fizemos aulas de duo. Isso é fundamental, porque você vai ter outro critério de avaliação. Você vai ter uma crítica construtiva.

Josiane: Quando saímos da Maria da Penha, tocamos para algumas outras pessoas, como o Senise. É uma coisa que temos de voltar a fazer, porque os vícios voltam e podemos acabar passando por cima de muita coisa.

Marcelo: Vocês acham que o fato de terem feito aulas, como duo, durante muito tempo, pode ter evitado muitos conflitos?

Josiane: Pode.

Patrícia: Pode sim.

Patrícia: Esta frase do Marcelo é importantíssima. A Maria da Penha respeita muito a individualidade e o conceito musical do aluno, se dele diverge. Mas ela argumenta muito bem. Então, se ela tiver mais razão, cabe a nós, se tivermos sabedoria, acatar. Mas tivemos alguns conflitos, como nas Variações [sobre um tema de Anacleto Medeiros] do Ronaldo Miranda, onde haviam coisas das quais a Josiane não queria abrir mão. E eu também.

Josiane: Variações do Ronaldo é até hoje um problema.

Patrícia: É um problema de posição, pois ficamos completamente em posição anti-anatômica.

Josiane: É uma peça difícil de se adaptar.

Patrícia: É um torto que, se você ficar estudando muito, fica com dor de braço por causa da posição.

Josiane: É a postura mesmo.

Patrícia: A Maria da Penha já nos deu palavras definitivas. Por exemplo: “Josi, a Patrícia está certa aqui”, ou “Patrícia, não há como a Josi chegar mais para direita!”.

Josiane: Até hoje a Maria da Penha fala, mesmo sem dar aula para o duo. Ela diz o que acha, o que nós podemos explorar mais de acordo com a técnica de cada uma, como buscar melhor o equilíbrio.

Patrícia: Ela é uma pessoa que contribui muito.

Josiane: Sabemos o quanto isso é importante. Tocar sempre para outras pessoas.

Patrícia: Você tem um juiz. Sendo um duo, se uma não concorda, vai ser uma contra a outra. Nunca vai ter fim.

Josiane: Quando você é profissional é muito difícil ceder. O ser humano é assim. Quando você faz alguma coisa que acredita, você briga por aquilo, quer aquilo. Então, uma terceira opinião é mais que fundamental; é pelo bem da sobrevivência de um duo mesmo. E isso serviria para qualquer outra formação.

Patrícia: Você não precisa de um professor do nível da Maria da Penha, que dá aula em alto nível, para ouvir que um ritmo está errado, que não está junto, coisas óbvias; já temos ouvido para isso. O que acho válido para qualquer grupo camerístico é ter sempre a consciência e humildade de que é necessário tocar para outras pessoas antes de um concerto. Por exemplo, o tem um trio em que um dos membros é spalla da filarmônica de Berlim. Quantas vezes este trio já foi para o exterior fazer cursos de verão? Eles já tiveram aulas com o quarteto Amadeus, por exemplo. Então, é até ideal que busquemos este tipo de aula

Marcelo: E musicalmente, você observou alguma coisa assim mais evidente?

Josiane: Naquela época eu nem pensava em equilíbrio sonoro. Primeiro porque eu era muito nova. Segundo, porque queria fazer com que as “notinhas” ficassem juntas. Então, eu nem chegava nesse plano. Até porque nunca tinha tido aula de piano a quatro mãos. A minha ex-parceira já tinha tido, então ela sabia o que procurar. Na verdade, eu e Patrícia começamos do zero no piano a quatro mãos. Estudávamos muito juntas; bem mais do que agora. Algumas coisas não admitíamos, como, por exemplo, não tocar junto. Ensaiávamos todos os finais milhares de vezes junto.

Patrícia: Nós chegamos à perfeição naquela época.

Josiane: Acho que é por isso que hoje temos um sincronismo, até de respiração, que veio muito por conta desses primeiros ensaios, que foram realmente a base. Claro que a Patrícia tem características que eu não tenho e vice-versa, mas isso é legal quando você coloca duas pessoas juntas: Uma tenta adaptar-se à outra. Naquela época, com a minha ex-parceira, eu nem atentava para isso. O sincronismo era diferente, não tinha muito entrosamento, apesar de eu gostar muito dela; é comum acontecer.

Patrícia: Aí entra a coisa da sintonia musical, é a química. Você vê que é uma questão de escolher o parceiro. Tem que ser um grande músico e uma pessoa de bem.

Marcelo: Vocês crêem que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução de um pianista? Quão importante?

Patrícia: Acho. Tocar a quatro mãos é uma aula de humildade, de coordenação motora; é um treino auditivo muito grande. Para um pianista solista é importante porque ele aprende a tocar em lugares totalmente inusitados. E, então, ele adquire uma versatilidade. O primeiro piano não toca pedal. Isso é uma coisa que me faz mal, porque me sinto totalmente acéfala, sem as minhas pernas funcionando, mas tenho que aprender a tocar assim no agudo. E, quando estou no segundo piano, tenho que pedalizar mais ou menos torta e ainda tenho que pedalizar quando não estou tocando; quer dizer, você aprende a pedalizar para o outro, sem, às vezes, estar fazendo uma nota sequer, ou então só um dedinho. Assim, eu não vou dizer que é essencial para um pianista, mas é muito, é muito importante.

Josiane: Assino embaixo, acrescenta muito ao pianista.

Marcelo: Em que aspectos você acha que pode evoluir?

Josiane: O que acho que evolui muito foi a perda da timidez.

Patrícia: A questão de dividir o palco...

Josiane: Dividir o palco é muito bom; dividir o camarim, aqueles momentos antes, é muito bom. Perdi a timidez porque você vai com um reforço ao lado para mostrar uma afirmação, o porquê de estar ali; mostrar a sua verdade musical. Então, são duas pessoas e uma verdade. Isso para mim foi uma grande evolução. Para tudo: para falar, para a vida. Começar a compartilhar a música, que aprendi e estudei a vida inteira, foi muito importante.

Patrícia: O domínio do nervosismo adveio desta experiência. Mesmo assim, acho fundamental começar com piano solo. Não creio que um pianista deve começar nos seus oito, dez anos de idade, já com o piano a quatro mãos. Quando ele estiver sozinho no palco e, provavelmente, tendo que tocar de cor, isso pode ser uma coisa difícil de transpor. Então, é bom que ele tenha o hábito de tocar de cor, sozinho, passar por aquela coisa que sabemos que é...

Josiane: Que é dolorido.

Patrícia: Músico erudito entra no palco com *butterfly* no estômago. Mas, depois desta experiência de música de piano a quatro mãos, voltamos para o palco encarando isso de outra forma.

Josiane: Acho que não podemos deixar o repertório de piano solo. Sei que tocamos peças difíceis, com outros instrumentistas também, mas deixar de lado o repertório de piano solo é ruim.

Marcelo: E vocês costumam fazer recitais mesclados [solo e duo]?

Patrícia: Já fizemos, mas não é uma experiência boa. Acaba gerando comparação.

Josiane: Há dias em que você está melhor, outros em que está pior e... enfim, não é bom para o duo.

Marcelo: Mais algum aspecto, a Patrícia falou coordenação, pedal...

Patrícia: Posicionamento corporal, como sentar no banco.

Josiane: Respiração é tudo no piano a quatro mãos. Muitas vezes escutamos de perto a respiração da outra, que temos que fazer junto.

Patrícia: Para fazer os *crescendo* juntas. Para buscar a unidade, a uniformidade no sentimento dinâmico e agógico das obras. Isso é fundamental.

Marcelo: Vocês notaram em algum momento uma absorção ou troca de características musicais e pessoais entre vocês, tais como temperamento musical, personalidade musical ou técnica?

Josiane: Técnica sem dúvida.

Patrícia e Josiane: Absorção sim, inversão não.

Josiane: Absorvi muito. Por exemplo, a Patrícia tem ritmo e pulsação perfeita. Eu, às vezes, tenho que pensar no ritmo dela para não disparar no andamento.

Josiane: O *cantabile* da Josi é algo transcendental. Então, quando ela tem alguma coisa em que eu vá imitar logo em seguida, é sempre uma aula para mim, sem ela precisar dizer: “estou te ensinando”. Foi uma absorção que tive com ela. Só de ouvir como ela canta esse quinto dedo, é uma coisa...[maravilhosa]. Às vezes chega a exagerar e eu falo: “Josi, menos!” [risos].

Marcelo: Mudou também na execução solo de vocês?

Patrícia: Nossa, eu acho que estou “cantando” muito melhor, de dez anos para cá.

Josiane: Eu também. Tenho muito mais controle rítmico.

Patrícia: A Josi diz que o fato de eu trazer as peças mais lidas adianta o ritmo de trabalho dela.

Josiane: Eu sou lenta na leitura e gosto de ser lenta. A Patrícia gosta de acelerar.

Patrícia: Ajudou a puxar o andamento do estudo dela.

Josiane: Isso é verdade.

Marcelo: Quais os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Josiane: Sincronismo, equilíbrio...

Patrícia: Eu acho que equilíbrio vem em primeiro lugar.

Josiane: Nem digo essa coisa de começar e terminar junto, não. Equilíbrio em primeiro lugar, de tudo: rítmico, técnico, agógico.

Patrícia: É o sentir; sentir a mesma coisa. Às vezes está escrito *animato*. O que quer dizer isso? É *animato* no andamento? Ou é uma coisa mais psicológica? É uma coisa interna; você simplesmente agita aquilo de uma forma que não mude o andamento. Então, o sentir a composição da mesma forma é um problema para o duo, porque são duas cabeças pensantes.

Josiane: O que eu acho mais difícil mesmo é o ceder espaço para o outro.

Marcelo: Espaço físico?

Josiane: Espaço até daquele de certas notas: “deixa de tocar a tua nota porque ela é mais importante para mim” Às vezes atrapalha, porque ter que tirar uma nota significa um jogo de mão a que você não está acostumada.

Patrícia: Há momentos em que está escrito uma coisa impossível. E então? Os dois não podem fazer juntos, tem que haver uma escolha.

Josiane: Quem toca por cima, quem toca por baixo. Tem que se chegar a um consenso. E nós temos isso escrito nas partituras.

Marcelo: Há um desconforto no piano a quatro mãos que não existe em nenhuma outra formação camerística.

Patrícia: Na Sagração ela já levou várias topadas minhas.

Josiane: É, nessa peça não tem muito jeito.

Patrícia: Agora ela não leva mais topada porque já aprendemos o lugar exato de atacar e retirar.

Josiane: Às vezes ela tem que empurrar mesmo, caso precise de mais espaço do que eu. Quando ela faz assim [mostra gesto corporal], já sei que é para chegar mais para o lado, já entendemos essa linguagem. Dizemos: “Pode empurrar”. Às vezes quando está confortável para mim esqueço que para ela é incômodo.

Marcelo: Esta pergunta vocês já comentaram: Houve mudanças na relação entre vocês?

Josiane: Ficamos mais amigas.

Patrícia: Ficamos amigas, estivemos estremecidas e voltamos a ser amigas como antes, ou até mais do que antes, porque quando você passa por um estremecimento você amadurece, já não volta como antes. Houve um amadurecimento em relação à carreira, à compreensão da vida de um duo e da vida da outra.

Marcelo: Comente sobre planejamento e rotina dos seus ensaios.

Patrícia: Em média fazemos ensaios duas vezes por semana durante algumas semanas antes do concerto. Claro que se os concertos são próximos uns dos outros, é só manter.

Josiane: E depende do nível de dificuldade das músicas ou se elas são novas ou velhas.

Patrícia: Josiane: Mas, no início do duo ensaiávamos muito mais do que hoje.

Patrícia: Não tínhamos carreiras tão agitadas.

Josiane: Fazíamos um dia de ensaio e outro de estudo solo. Para montar a Sagração, que foi a peça que mais precisou de tempo, ficávamos oitos horas ensaiando juntas, durante vários dias da semana. Então, depende muito do repertório. Mas, é claro que, quando você não conhece uma pessoa, para tocar, você precisa de mais tempo no início.

Marcelo: Como é feita a escolha do repertório?

Patrícia: Tem muita encomenda do lugar. Por exemplo, querem que as músicas não sejam brasileiras porque não podem pagar o ECAD; ou o contrário, que sejam só peças brasileiras.

Josiane: Mas já escolhemos por telefone; já lemos coisas para ver se era bom, interessante.

Patrícia: Procuramos conhecer a música, ou por ter ouvido alguém tocando, ou ouvido gravação. Por exemplo, Danças Tchecas de Martinu; ninguém aqui toca. Nem na República Tcheca consegui comprar a partitura; foi um duo que me deu a cópia. Ouvi essa peça em cd, achei muito interessante para dois pianos. Então, é uma coisa boa, é um compositor relevante, pouco tocado. Nós também procuramos muito essa coisa da raridade, para não ficar na mesmice, como a Sonata em Ré de Mozart, ou o Concerto em Ré para dois pianos de Mozart.

Marcelo: Vocês costumam trazer as peças lidas ou usam o ensaio para conhecer repertório?

Patrícia: Raramente pegamos uma coisa do zero no ensaio para não perder tempo.

Josiane: O ensaio é uma coisa mais pontual.

Patrícia: Nunca pegamos as Sonatas de Mozart, por exemplo, para ler e decidir qual fazer; podemos fazer separadamente.

Marcelo: Como se dá a escolha entre *primo* e *secondo* entre vocês?

Josiane: Isso é um problema. A primeira coisa que eu olho é extensão dos acordes. Se exigir extensão de mão já passo para ela, nem penso duas vezes. O tamanho da mão é a nossa grande diferença. Então, pensamos na adaptação para o bem da música. O Stravinsky foi isso; não tínhamos idéia de que parte iríamos fazer, depois vi que havia a menor condição de eu fazer a parte do baixo.

Patrícia: Então, eu não tenho escolha! Quem escolhe é ela! [risos]

Josiane: Não havendo diferenciação neste critério, a Patrícia pode escolher.

Patrícia: Então, distribuímos um pouco igualmente. Se já estou mais da metade do recital no *secondo*, fico com o *primo*. Também existe a parte técnica que às vezes exige mais estudo de um dos pianista.

Josiane: Isso já aconteceu.

Patrícia: Estar sem tempo. Então pega-se a parte menos complicada. Mas, em geral, eu gosto de ficar no segundo piano. Eu me sinto decapitada, decepada tocando sem pedais.

Josiane: E eu gosto de ficar no primeiro. Procuramos distribuir, mas é 60% Patrícia no *secondo*.

Marcelo: Mas você acha que a alternância é uma questão musical ou tem uma questão estética ou de vaidade?

Josiane: Pode ser estética também.

Patrícia: Uma pessoa ficar só no segundo o recital inteiro pode parecer escondida.

Josiane: Não para os músicos.

Patrícia: Para o público, por ignorância, pode parecer que uma não seja capaz de tocar a parte da outra. Na verdade não é vaidade. É defesa da auto-imagem, para evitar este paradigma. Alternando, evita-se que o pianista que está no *secondo* fique estigmatizado pelo público.

Josiane: Engraçado, eu não penso nisso, mas entendo. Por que para mim, meu único pavor é colocar o pedal para a Patrícia [risos]

Marcelo: Falando da escolha de partes *primo* e *secondo*, que conselhos gerais vocês dariam?

Josiane: As técnicas e as qualidades de cada um deve influenciar, o que cada um faz melhor. Mas têm outras questões, como o que falamos agora.

Patrícia: Mas isso que a Josi falou é o mais importante. A questão de alternar, ou quem vai aparecer é secundária

Josiane: A escolha correta, condicionada ao repertório, é muito importante. A nossa carreira deslanchou muito a partir da Sagração da Primavera. Uma má escolha naquele momento, isto é, se eu tivesse ficado no segundo piano naquele momento, talvez não tivéssemos o sucesso que fizemos com a obra, poderia ter sido uma catástrofe, porque acho que não consigo realizar como ela o segundo piano.

Marcelo: Patrícia, você comentou que uma das razões da sua preferência pelo *secondo* é o uso do pedal, certo?

Patrícia: Claro

Josiane: Eu toco numa boa sem o pedal, mas ela adora. E tem aquela coisa daquele ritmo sempre preciso, junto de mim. Isso é muito bom. Eu me sinto sem chão fazendo o *secondo*, você sente isso?

Marcelo: Sim, com certeza, entendo perfeitamente. [risos]

Patrícia: Sem pedal parece teleférico com os pés pendurados: sem nada que fazer com os pés. Eu pedalizo para ela como se fossem as minhas mãos tocando.

Josiane: É muito complicado pensar no pedal para o outro.

Patrícia: Porque são quatro mãos, qualquer pedal a mais é um desastre, e se o pedal for a menos pode cortar coisas que o outro está fazendo. Então, para tocar o segundo piano tem que ser um exímio pedalista. Tem muito pianista solista bom que pode pecar um pouco pelo pedal, por excesso ou por falta.

Josiane: É, isso é uma característica para se pensar. Tem que ser uma precisão de pedal além do normal.

Marcelo: Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Josiane e Patrícia: Não, já definimos olhando a partitura.

Marcelo: E depois de já ter tocado uma peça, houve alguma necessidade de troca?

Josiane e Patrícia: Não.

Marcelo: Quais as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto físico entre os músicos?

Josiane: Eu não tenho este problema não. Eu a empurro; quer dizer fazemos um pouco de dieta! [risos]

Patrícia: Eu não faço dieta de jeito nenhum! [risos]

Josiane: O maior problema que tive foi quando estava grávida, porque eu tinha mais barriga; e tocar no *secondo*, que eu já odiava, sentia-me uma câmara de gás.

Patrícia: E eu achando que ela estava reclamando exageradamente. Eu não podia nem usar meu cotovelo por causa da barriga dela.

Marcelo: Então a forma física da pessoa pode atrapalhar?

Patrícia: Sim. Foi um problema porque quando toco no grave, faço tanto sacrifício pela Josi, porque ela me exige mesmo, me empurra; toco tão torta por causa dela. Mas, quando eu estava no agudo, ela não fez isso. A Maria da Penha, neste caso, foi fundamental. Ela disse: “Patrícia, a Josi não tem como fazer o que você pedel!”

Marcelo: Vocês pensam na roupa?

Patrícia e Josiane: Sempre. Não pode ter mangas caindo, elas atrapalham.

Patrícia: Os detalhes das roupas; a combinação estética, a cor, os sapatos.

Josiane: Estética, mas sem ser uniforme.

Marcelo: Em relação ao banco? Já experimentaram mudanças, como a posição ou altura?

Josiane: Sempre.

Patrícia: Sempre. No último concerto nós trocamos de banco depois de já estarmos sentadas para tocar.

Marcelo: Mas em relação à posição deles?

Patrícia: Encaixamos as roldanas uma na outra. Então, acaba ficando uma mais para frente, mas apenas com o propósito de estar mais próxima, porque, senão fica um buraco entre os músicos. Não gostamos de virar o banco transversalmente, como o Nelson fez com a Martha,

porque nos dá a impressão de que, no momento em que você precisar da extremidade, vai faltar cadeira.

Josiane: Falta apoio.

Patrícia: Não estamos acostumadas a tocar em banco estreito.

Marcelo: E a altura? Cada uma usa a de sua preferência?

Patrícia: Praticamente nossa altura de banco é igual. E independente de a altura ser a mesma, tocamos com um cotovelo mais acima ou abaixo. Talvez a altura diferente pode até dificultar, porque se você está mais baixo e tem que ir ao agudo, por cima do outro pianista, pode ser complicado.

Josiane: Mas, em geral mantemos as preferências pessoais.

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, sempre foi utilizado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

Josiane: Já experimentamos, mas não funcionou.

Marcelo: E durante o estudo individual, o *primo* coloca o pedal?

Josiane: Eu não estudo usando pedal e, muitas vezes, tenho que segurar no dedo mesmo.

Patrícia: Eu sinceramente acho válido estudar sem o pedal, porque você não sabe se o outro vai pedalizar como você gostaria. Pode te dar um choque na hora do ensaio.

Marcelo: Em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de páginas ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

Josiane: Já fizemos de tudo.

Patrícia: Em 11 anos dá para você ter a experiência das duas coisas. Quando você não tem ensaio com o virador, é melhor o duo virar sozinho, porque o risco de haver algum prejuízo na execução é muito grande. Mas sou a favor de ter um virador, porque assim você não precisa abrir mão de nenhuma nota, não perde nada.

Marcelo: Vocês fazem colagens?

Patrícia: Não, simplesmente escrevemos quem vai virar.

Josiane: Às vezes decoramos o trecho que vem depois e viramos na hora certa.

Marcelo: Vocês têm preferência por partituras em que cada página é reservada para uma das partes ou por aquelas em forma de grade?

Josiane: Na verdade, para estudar, é melhor que tenha as duas partes juntas, porque podemos ver de perto o que a outra está fazendo

Patrícia: Eu também prefiro, porque quando as páginas são separadas, você tem que ficar procurando onde está o compasso da outra, perde muito tempo. É muito melhor a grade.

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como vocês procedem?

Josiane: Fazendo contagem.

Patrícia: Contar um ou dois compassos em voz baixa.

Marcelo: Quem faz a contagem?

Josiane: Depende da peça. Geralmente a Patrícia.

Patrícia: Mas, quando a coisa é mais *cantabile*, mais lento, não contamos, apenas respiramos junto, no tempo anterior.

Josiane: Mas, às vezes, temos que contar até a subdivisão. Mesmo assim ainda prefiro a respiração; acho que funciona melhor.

Marcelo: E problemas de sincronismo, quando aparecem, como resolvem?

Josiane: Repetição. Quando não coincide, nos encaixamos rápido, costumamos ter afinidade neste sentido.

Patrícia: Nos ensaios, não deixamos passar nada. Ou também usamos a contagem oral, ou metrônomo.

Josiane: Metrônomo muitas vezes.

Patrícia: Usamos sempre. Principalmente quando o andamento é muito rápido e é uma coisa mais motórica. Também serve para alcançar o andamento exigido.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?

Josiane: Já ensaiamos muito a mão esquerda dela com a minha direita, duas minhas com uma dela, e assim por diante.

Patrícia: Fazemos todas as combinações possíveis. É muito importante. Deixa tudo bem clarificado, assim como você faz a leitura de uma fuga a quatro vozes.

Josiane: Ajuda no sincronismo também.

Marcelo: Mas isso é feito também pensando no desconforto, ou no equilíbrio sonoro?

Josiane: Sim, no desconforto. O problema do desconforto é que ele te atrapalha por si só; porque às vezes não é nem a mesma nota que as duas estão tocando. Este tipo de estudo desembaraça.

Patrícia: Ajuda a escolher a posição correta.

Josiane: Às vezes até o dedilhado.

Josiane: Outras medidas: ver quem vai por cima, quem vai por baixo, quem solta o dedo... quantas vezes já tivemos que fazer um *staccato* para a outra tocar a mesma nota?!

Patrícia: E se a nota tem que continuar soando, segura-se no pedal.

Marcelo: Essas medidas são anotadas na partitura?

Josiane: São.

Patrícia: “por cima”, “por baixo”, “tirar logo”, “tocar com os dedos finais”, “vire”.

Marcelo: Caso seja utilizado uma mão sobre a outra, já foi observada alguma generalização para quem fica por cima ou por baixo?

Josiane e Patrícia: Não.

Marcelo: Na prática individual de peças a quatro mãos, vocês já se sentam na posição correta de duo?

Josiane e Patrícia: Sim.

Josiane: Eu sento sempre desprivilegiada; tento fazer isso em casa. Procuro exagerar o desconforto, para facilitar na hora do ensaio

Patrícia: Isso também é técnica, Josi! Por que você nunca me falou?! [risos]

Marcelo: Vocês têm o hábito de tocar a parte do seu companheiro cruzando as mãos para averiguar se a escolha do posicionamento e dedilhado funcionam?

Josiane: Eu não. Não costumo me preocupar com a parte dela.

Patrícia: Não.

Marcelo: Ainda falando sobre essas partes onde há choques: na escolha do dedilhado, vocês têm a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?

Patrícia: É bom porque não sobra espaço de mão por cima do parceiro. Senão prejudica toda a execução.

Josiane: Já tivemos que trocar dedilhado por isso, então existe esta preocupação.

Marcelo: De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

Patrícia: Tendo um senso crítico, de escuta, apurado.

Josiane: O gravador, apesar de não possuímos, ajuda muito como prática de estudo. Mas vamos providenciar.

Marcelo: E vocês acham que no piano a quatro mãos há a tendência de tocar tudo um pouco mais forte, pelo fato de ter mais mãos?

Josiane e Patrícia: Não sei se é uma tendência, mas existe esse perigo. Mas é claro que isso vai variar de peça para peça e com o estilo do compositor.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes?

Josiane e Patrícia: Claro, fazemos muito.

Marcelo: Podem exemplificar?

Patrícia: Na Sagração da Primavera. No final da primeira parte, as duas mãos esquerdas atacam juntas. As notas do *primo* podem ser feitas por mim, e assim, facilita o sincronismo.

Josiane: Não é pensando em facilitar tecnicamente, mas sim em buscar o melhor resultado musical.

Marcelo: Existe uma preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Josiane: Nunca pensei nisso.

Patrícia: Eu penso. Por exemplo, no Saute-Mouton [do Jeux d'enfants] do Bizet, a Josi tem um tipo de gesto muito peculiar, principalmente na retirada dos *staccatos*, que é bem diferente do meu, mas procuro, sempre que possível, imitar; principalmente quando são coisas que exigem continuidade.

Josiane: Eu não sabia que ela fazia isso [risos]. É claro que em alguns momentos discutimos como cada uma está fazendo um tipo de toque, um staccato, por exemplo. Nos finais, quanto à maneira de colocar e retirar a mão, já nos preocupamos com isso; fizemos no Lutoslawski e ficou bonito.

Marcelo: Vocês ensaiam a parte coreográfica da performance? Digamos uma retirada de pausa na mesma altura, coisas do gênero?

Josiane: Não. Em inícios e finais, apenas.

Patrícia: Em algumas retiradas de pausas também.

Marcelo: Você acredita que ela pode gerar efeito performático mais satisfatório?

Patrícia: Sim, acho válida a homogeneidade. Por exemplo, num quarteto de cordas se ensaiam as arcadas. Num duo já existem as diferenças físicas, então é importante que os músicos estejam sincronizados até gestualmente; não digo em tudo, mas em certas passagens, pode ser apropriado.

Josiane: Não sei se saberia responder porque, na verdade, não me preocupo com os movimentos, eles acontecem mais naturalmente. Não gosto da preocupação excessiva com o aspecto visual. Tem que haver cuidado para não perturbar a música.

Entrevista com a pianista Sara Cohen

Data: 24/11/2006

Local: Residência da entrevistada – Rio de Janeiro

Marcelo: Qual o nome de seu (sua) parceiro (a) de duo atual ou do (a) último (a) parceiro (a)?

Sara: Eu só tive uma parceira fixa, a pianista Míriam Braga.

Marcelo: Quanto tempo você teve de experiência com esta formação?

Sara: Desde 1988. Nos conhecemos num concurso de piano em Vitória e descobrimos que nós duas gostávamos muito do Homero Magalhães; depois nos reencontramos no mestrado da escola de música da UFRJ.

Marcelo: Foi quando vocês começaram o tocar junto?

Sara: Nós fizemos uma disciplina juntas e pensamos: “Vamos nos encontrar antes da disciplina”. Ela levou uma partitura – porque Míriam já tinha feito muita música de câmara em São Paulo, Tatuí e Jundiaí, de onde ela é, e lá havia mais tradição [de prática em música de câmara]. Isso foi em 88 e naquele mesmo ano nos inscrevemos para fazer o Concurso Eldorado; fizemos a fita, fomos aprovadas, fomos para São Paulo e ganhamos! Foi assim que começamos.

Marcelo: O concurso foi o primeiro compromisso profissional de vocês como duo?

Sara: Não me lembro exatamente,... Acho que já tínhamos tocado aqui antes, dando recitais em escolas...

Marcelo: Quer dizer, você já tem mais ou menos uns 18 anos de experiência com esta formação?

Sara: Sim! Em 94 nós fizemos outro concurso em que ganhamos o primeiro lugar. Este foi um concurso de duos pianísticos – Concurso Francisco Mignone – que acho que não teve reedição. Tocamos muito: Rio, São Paulo, Minas; Porto Alegre com orquestra: fizemos o Mendelssohn, o concerto para dois pianos e orquestra em Mi Maior.

Marcelo: Vocês tocam mais a dois pianos ou a quatro mãos?

Sara: As duas formações na mesma proporção.

Marcelo: E experiência não-profissional, você já tocou a quatro mãos com mais alguém?

Sara: Sim. Que me lembro agora, toquei com o Senise numa série “Tributo a”, e num Tributo a Villa-Lobos nós fizemos a *Folia de um Bloco Infantil*; em um recital com obras de Edino Krieger, toquei com o José Wellington a Sonatina.

Marcelo: E você tem experiência com outras formações camerísticas? Quais são as principais?

Sara: Bem, com instrumentos de orquestra em duo acho que só não toquei com trompa. Em trios, tenho tocado muito com percussão e clarineta, com o Joaquim Abreu e com o Paulo Passos. Toquei ainda em quartetos, quintetos e outros conjuntos maiores, em as bienais – ocasiões em que o conjunto se reúne exclusivamente para fazer somente aquelas peças.

Marcelo: Em poucas palavras, poderia dizer como você começou a fazer piano a quatro mãos; como você tomou conhecimento?

Sara: Foi dando aula e, enfim, como professora. Acho que música de câmara no piano é muito importante porque ela desenvolve a questão rítmica, respiração, articulação... É um bom caminho pedagógico quando se está com crianças, você pode fazer a parte do

acompanhamento.

Marcelo: Aproveitando este gancho, você dá peças de piano a quatro mãos para os seus alunos? Por quê?

Sara: Não só peças escritas para piano a quatro mãos, mas também proponho “brincadeiras” a quatro mãos, como improvisos, por exemplo. São vários os aspectos importantes do ponto de vista rítmico: o início, a terminação, a respiração para o início, compreensão do final de frase, todas estas questões rítmico-formais.

Marcelo: E você acha então que com o piano a quatro mãos é mais fácil de passar esse ensinamento?

Sara: Acho que isso é bom sim; não sei se é mais fácil, mas acho que também é importante de se fazer. Muitas vezes observamos que os pianistas são muito bons individualmente, desenvolveram uma técnica muito boa e quando vão fazer câmara não se saem tão bem; por mil motivos; acho que um deles é porque não tiveram a experiência. Também do ponto de vista da sonoridade é interessante, porque na medida em que você toca junto com seu aluno, ele percebe mais o fraco, o forte, o crescer assim ou crescer assado, e o “tocar junto”, com as mesmas articulações, enfim, essas coisas ficam mais claras. Quer dizer que aprender é sempre este jogo do que é igual e do que é diferente. Para mim isso é a base de tudo.

Marcelo: Sobre a escolha do parceiro, você já comentou que foi por esta admiração comum com o Homero, certo? Mas vocês chegaram a ter o mesmo professor?

Sara: Não, a minha professora sempre foi Esther Naiberger – na escola e no mestrado também. E Míriam estudou em São Paulo, e quando entramos para o mestrado ela foi estudar com o Alimonda. Então a nossa formação pianística é diferente, mas eu fazia algumas aulas – aquelas aulas que o Homero dava sobre Bach, dos Prelúdios e Fugas, e depois eu fiz umas aulas de regência com ele também.

Marcelo: Vocês então se encontravam nos cursos que ele dava?

Sara: Não, na verdade nos encontramos num concurso e depois no mestrado. Nós duas gostávamos da forma como o Homero falava determinadas coisas, independente da minha admiração pela minha professora; o Homero era o ponto em comum. E aí quando resolvemos experimentar para ver se dava certo, logo ficou claro que sim, porque tínhamos uma afinidade que era musical e não técnica; Míriam tem mãos grandes, eu tenho mãos pequenas, ela é canhota, eu sou destra, Míriam é mais alta do que eu, tem os braços mais longos, então tem uma série [de coisas diferentes]... Mas tudo isso nós fomos trabalhando. Tocar a quatro mãos é uma coisa complicada para muitas pessoas, porque você está muito perto, você respira junto; Então, se não há afinidade fica complicado. E aí deu certo, então o critério da escolha foi musical: uma afinidade musical, se eu posso dizer assim.

Marcelo: Então a primeira peça foi como uma brincadeira: “vamos ler isso”?

Sara: É isso mesmo. Porque antes das aulas tínhamos um tempo livre... E muitas vezes acabávamos chegando atrasadas na aula porque ficávamos tocando! [risos]

Marcelo: Que conselho(s) você daria para a escolha de um bom parceiro, Sara?

Sara: Acho que o primeiro é esse: afinidade musical; uma pessoa com quem você tenha espaço para discordar e negociar. Mas acho que na primeira leitura, penso que a coisa mais importante – como sempre, eu acho em música –, é a questão temporal; são estes tempos de respiração, de como que você termina a frase e inicia a frase, pois se estas coisas não fluem com certa naturalidade – obviamente você pode ensaiar e estudar – mas quando isso acontece naturalmente você tem uma facilitação na negociação, inclusive.

Marcelo: Nas primeiras leituras já foi possível perceber essa afinidade temporal?

Sara: Sim. O que não significa que, se você gosta muito de uma pessoa e quer fazer duo com ela, se isto não ocorre, não possa ser trabalhado. Não sei se você já teve esta experiência. Com câmara eu já tive esta experiência: por um tempo fui acompanhadora na Escola [de Música da UFRJ], e já acompanhei muito; eu acompanhava, mas muitas vezes não concordava com o que estava sendo feito.

Marcelo: Certo. Mas aí você chegava a falar alguma coisa?

Sara: Depende... Quando eu estava ali como acompanhadora numa classe, não era meu papel interferir. Mas tenho uma experiência, por exemplo, do Concurso Sul América, em que acompanhei dois ou três violonistas tocando a mesma obra, e cada um fazia de um jeito. Mas um deles eu não conseguia muito entender o que ele fazia. Obviamente eu acompanhava, mas não com a precisão de quem gosta de tocar junto. Com um, de primeira, não era preciso mais ensaios. Mas com um deles, como mencionei antes, precisei entender, anotar o que ele falava e ele percebeu isso. Ele não ganhou o concurso, ficou muito chateado, porque achou que estava muito bem. Ouviu comentários de outras pessoas e aí abriu espaço para eu comentar. Esse rapaz depois estudou durante dois anos, voltou, fez e ganhou o concurso. E o que ele foi ouvir para melhorar o violão? ... Ele foi ouvir Horowitz! O que ele foi aprender com o Horowitz? Tempo, como se espera, como se faz. Esta experiência foi, então, muito legal.

Marcelo: Além da afinidade e das questões temporais você gostaria de comentar alguma coisa?

Sara: Além disso, tem as questões pianísticas propriamente ditas que também precisam funcionar. Aí você tem que definir qual é, digamos assim, o ponto básico para o duo: se o duo tem o desejo de “tocar junto” [a entrevistada enfatiza]. Quando ouvimos duos pianísticos, tem os que tocam absolutamente juntos, você não percebe nenhum [desencontro], o que eu chamo de “arpejo” [risos]. E tem outros duos em que isso não acontece. JJ Moraes fala, numa crítica que fez sobre nós: “É notável o empenho de ambas no sentido de fazer com que suas 4 mãos obedeçam a um único padrão estético” E nesta questão da sonoridade estão envolvidas tanto as questões temporais quanto as questões de articulação propriamente ditas; e uma coisa depende da outra. Quando os dois pianistas têm técnicas muito diferentes em termos de *legatto*, *staccatos*, etc., isto tem que ser trabalhado: treinar todas as combinações possíveis entre as mãos dos pianistas [ex: ambos os músicos tocando com apenas uma das mãos; ou um músico tocando com as duas mãos enquanto o outro toca apenas com uma]. Este é, então, um ponto muito importante.

Marcelo: No seu caso, já que teve experiências com outros parceiros, você consegue comentar alguma diferença que tenha observado, tanto no aspecto musical, quanto da relação pessoal?

Sara: Não, da relação pessoal não, porque me dou muito bem com o Luiz Senise; e com o Wellington. Luiz, é mais agitado e isso transpareceu para mim; então foi uma coisa diferente e eu teria que me acostumar com este temperamento – não que Míriam seja mais calma, estou me referindo à forma de tocar: o Luiz é mais agitado. Com o Wellington não notei tanto isso. Obviamente era diferente, mas não tinha este aspecto. Às vezes o Luiz pensava muito mais para frente do que eu e às vezes o contrário. Mas foi uma experiência muito rápida e muito pequena. E nós tínhamos assim... dois ensaios! [risos] Então não dá pra saber muito. O que eu quero assinalar é que cada pessoa com quem você vai tocar tem um temperamento, então você tem que se habituar àquele temperamento Não existe isso de você estar tocando com uma pessoa que venha só com ritmo e som; ela vem com seu temperamento junto, não é?

Marcelo: E você acha que isso afetava aspectos como, por exemplo: equilíbrio dinâmico, sincronismo?

Sara: Sim, influenciava. Neste caso específico, tem um agravante, aliás, nos dois casos: eram

peças que eu já tocava com a Míriam e, portanto, já tinha uma concepção. E como o colega de duo do Luiz era outro, então, em um determinado lugar fiz como ele [queria] e, no outro, tive que pedir a ele para seguir minha vontade; nós negociamos.

Marcelo: E, no seu caso, que já teve experiências com várias outras formações, o que observa de mais diferente em relação ao piano a quatro mãos?

Sara: A diferença básica que vejo é a seguinte. Por mais parecido que os dois pianistas toquem, existe uma característica do piano, que é o ataque, que dificulta a sincronia. Por isso sincronizar os ataques no piano a quatro mãos é bem difícil, e a dois pianos mais ainda, porque você não tem tanto contato visual com o outro instrumentista. O fato de o piano ter ataque inicial muito forte, faz com que, às vezes, tocar junto com outro pianista seja mais difícil do que tocar com outros instrumentistas, que têm, [naturalmente], outro timbre e uma forma de ataque diferente, menos marcada.

Marcelo: No piano tem menos tempo para o ataque, é isso? Nos instrumentos de percussão isto seria mais evidente?

Sara: Exatamente. Então quando você tem que fazer coisas junto, acordes juntos em músicas com muita liberdade, isso pode ser uma coisa muito complexa quando você quer evitar os desencontros.

Marcelo: Quando você fala articulação, você quer dizer articulação fraseológica ou articulação de *leggatos e staccatos*?

Sara: Articulação como *leggatos e staccatos*, isso.

Marcelo: Você crê que a prática do piano a quatro mãos é importante na evolução do pianista?

Sara: Sim. Para mim foi muito importante por várias dessas coisas que já falei. Você se coloca em contato muito próximo com o outro e isso faz com que você reavalie uma série de coisas suas.

Marcelo: Em que aspectos o pianista pode evoluir? Fale sobre sua experiência:

Sara: Acho que em todos: sonoridade, fraseologia...; porque você se coloca diante de uma pessoa que pensa diferente de você, ela faz aquilo e você pensa “será que é assim?”, “será que é de outra maneira?”. Então você está o tempo todo questionando a sua própria concepção, articulação, pedalização; no piano a quatro mãos, a negociação do pedal é ainda mais complexa do que a dois pianos.

Marcelo: Você falou agora “questionando a própria concepção”. Você acha que no piano a quatro mãos isso é um pouco mais evidente do que em outras formações camerísticas, pelo fato de você estar vendo um colega que domina o mesmo instrumento?

Sara: Acho que no piano a quatro mãos é ainda mais evidente porque você toca ali do lado; então tem a questão do gestual que também entra em jogo e, às vezes, entra em jogo “mesmo” [entrevistado enfatiza]; você tem que dizer: “você toca por cima, eu vou por baixo”. No caso com a Míriam, que tem braços compridos, muitas vezes eu ou ela tínhamos que fazer isso [uma tirar o corpo do caminho da outra], porque não dava... Se isso não for bem feito, interfere na realização. A questão do gestual interfere mais na performance no piano a quatro mãos do que a dois pianos ou qualquer outra formação.

Marcelo: E o fato de você ver um colega seu encontrando soluções técnicas, você acaba sentindo mais de perto isso...

Sara: Exatamente! Agora, por outro lado, quando você trabalha com outros instrumentos, com cantores, por exemplo, você aprende outras coisas que não vai aprender com outro pianista; basicamente, a respiração. Enfim... sempre se aprende alguma coisa.

Marcelo: Você notou, em algum momento, alguma absorção ou inversão de características musicais pessoais entre vocês, tais como: temperamento, personalidade musical ou técnica?

Sara: Inversão não, mas eu acho que acumulação. Do ponto de vista da articulação, muito. Por exemplo, na *Petite Suite* de Debussy, tem uma passagem em que duas mãos, uma de cada pianista, fazem o mesmo desenho. É muito singelo, e às vezes o singelo é mais complexo porque fica muito evidente. Então muitas vezes estudávamos a mão direita de Miriam com a minha esquerda; eu não sou canhota e ela não é destra, então tínhamos que trabalhar isso porque não ficava tão regular quanto gostaríamos que ficasse. Tínhamos que parar para pensar, escolher dedilhado, etc. Nós duas aprendemos com as nossas dificuldades, porque tínhamos que procurar soluções para superá-las. E este foi um exemplo.

Marcelo: Você falou da parte técnica e do temperamento. Você acha que houve alguma absorção do temperamento dela e, por parte dela, do seu?

Sara: Isso eu não sei te dizer... Mas certamente aconteceu.

Marcelo: E você acha que isso foi importante na sua evolução pianística?

Sara: Com certeza.

Marcelo: Em sua opinião, quais são os principais problemas (dificuldades) da prática do piano a quatro mãos?

Sara: Bom, a dificuldade em se fazer música de câmara é ensaiar. Isso nunca foi um problema para mim e para a Miriam, porque nós sempre tivemos muita disposição; líamos juntas, estudávamos juntas. A disponibilidade dos músicos para ensaio é um grande problema da música de câmara no Brasil. Os músicos acumulam muitas atividades e nem sempre têm muita disponibilidade de tempo. Outro problema é a falta de oportunidade para se apresentar. Que mais... que tipo de problema? Sim... Problemas de outra ordem: conseguir partituras; às vezes você vai tocar numa bienal, te mandam a música e você não consegue tocar para o compositor antes; escassez de salas com um piano em boas condições e para dois pianos este problema é mais grave. Já passamos por uma experiência quase desastrosa: um recital a dois pianos onde os instrumentos estavam com quase um semitom de diferença; tiveram que ser afinados às pressas no dia, porque a direção do lugar não tinha pensado nisso. Também é problemático tocar a dois pianos quando eles são muito diferentes...

Marcelo: E focando mais no piano a quatro mãos...

Sara: É, aí acho que os problemas não são problemas, são características que precisam ser trabalhadas, que são essas que acho que já falei: sonoridade, fraseologia, articulação, respiração, as questões que envolvem a concepção da obra, pedal, banco - às vezes o banco é um problema: o lugar não tem banco, ou tem um banco só... ou um banco [bom e outro em mal estado]... enfim, já passamos por situações de termos que tocar com almofadas! Não me lembro de todos os problemas agora... me dá uma dica [risos].

Marcelo: Nós discutiremos cada um deles mais especificamente. Você acha que a relação pessoal é um problema? Falando nisso, entre vocês houve mudanças ou dificuldades?

Sara: Sim, houve. Nós duas temos personalidade forte! Nem sempre tudo é um mar-de-rosas! Mas nada que não aconteça com qualquer amizade. Você discordar, se aborrecer, brigar e dar as costas e no dia seguinte vai, conversa, resolve... No início foi um pouco mais difícil, mas depois ficamos amigas.

Marcelo: Vocês se tornaram mais amigas depois da formação do duo?

Sara: Ah, sim!

Marcelo: Você falou dos ensaios. Como é o planejamento e rotina dos seus ensaios, Sara?

Sara: Bom, na época em que Miriam estava aqui, tínhamos dois dias na semana. Mas eu não

vou me lembrar destas coisas, já faz tanto tempo... Agora, depois que ela saiu do Rio, tivemos que nos programar melhor. No início, quando ela morava aqui, ensaiávamos até mais, que duas vezes por semana, em função de um concurso ou recital.

Marcelo: O que você acha que seria uma rotina boa?

Sara: Essa resposta é difícil porque se você está com uma agenda boa e tem que cumprir um repertório grande, às vezes você tem que ensaiar até todo o dia. No caso do Concurso Eldorado, por exemplo, ensaiávamos todos os dias, três ou quatro horas. Resolvemos fazer o Bartok, que nunca tínhamos tocado, a *Sonata para Dois Pianos e Percussão*; aprendemos aquilo em quinze dias!

Marcelo: Esses ensaios duram mais ou menos quanto tempo?

Sara: No nosso caso, como nos damos muito bem, às vezes começávamos de manhã, ensaiávamos, almoçávamos e continuávamos a ensaiar. Por exemplo, num sábado ensaiávamos o dia inteiro. Eu já trabalhava, ela também, então tínhamos que aproveitar. Normalmente ensaios longos, porque fazíamos obras longas. Não dava para fazer uma obra que dura quinze minutos em um ensaio de uma hora, a não ser que a peça já estivesse pronta. Então eram ensaios longos e nós gostamos muito de ler. Ler à primeira vista, mesmo que a obra ainda não estivesse incluída em algum recital! Às vezes até no meio do ensaio, para espairer.

Marcelo: E a escolha de repertório foi sempre feita em função dessas leituras, ou às vezes eram combinadas previamente?

Sara: Houve repertório que estudamos em função do interesse de algum lugar. Mas no início fizemos uma pesquisa e levantamento. O prêmio do Eldorado, na época, era de noventa cruzados, eu acho... Nós entramos lá numa loja em São Paulo – você imagina isso em 88 – e ‘torramos’ os noventa cruzados com repertório para o duo. E aí começamos a ler tudo e fomos definindo um novo repertório em função tanto do material novo que havíamos comprado como também do material de que já dispúnhamos. Logo começamos com música brasileira. Gravamos um CD de música brasileira para comemorar os dez anos de duo, em 1998. Quem sabe em 2008 não fazemos outro não é?

Marcelo: Vocês acham que, em geral, ambas têm um interesse pelo mesmo repertório? Isso é muito importante também, certo?

Sara: Sim. E nesse sentido, para mim não é muito difícil, porque eu gosto de tudo.

Marcelo: Nunca saturou, certo?

Sara: Houve momentos em que tocamos muita música brasileira, mas tínhamos um repertório grande, então não chegou a ser um problema.

Marcelo: E como se dá a escolha de partes (*primo* e *secondo*) entre vocês?

Sara: Algumas foram assim: Míriam já tinha feito algumas coisas antes e, enfim, fomos um pouco em função disso. E aí começamos a revezar. Foi uma combinação nossa de que o duo não seria, como muitos, em que um pianista só faz o *primo* e o outro só faz o *secondo*. Um critério importante, ainda que esquisito, é o tamanho da mão; como tenho a mão pequena, o primeiro piano da sonata para dois pianos e percussão do Bartok, que usa muitas décimas, era mais adequado para a Míriam. Em compensação, o segundo movimento tem um glissando de notas pretas que faço com mais facilidade que ela, então invertemos.

Marcelo: Inversão entre os movimentos da peça?

Sara: Sim.

Marcelo: Você tem alguma preferência entre a parte do *primo* e *secondo*?

Sara: Não.

Marcelo: Você teria um conselho geral para esta questão? Você já falou sobre a adaptação à técnica da pessoa...

Sara: Procurar uma movimentação de palco, de troca... Agora, às vezes isso podia ser um problema por causa dos bancos disponíveis... Tínhamos que ficar trocando de banco no palco.

Marcelo: Isso a princípio não consta do roteiro da entrevista, mas existem muitos duos que fazem o mesmo que vocês, o revezamento. O objetivo disso seria uma questão visual para o público?

Sara: Até acho que, como falei, tem uma questão visual para o público, mas há uma questão musical, mesmo porque o *primo* fica só fazendo uma determinada função na música e o *secondo* também; pode ser maçante para os pianistas, por isso é interessante o revezamento. E trabalhamos com o *secondo* fazendo o pedal – no nosso duo é o *secondo* que faz o pedal – então é bom revezar para evitar que fique cansativo.

Marcelo: Então Sara, você falou que cada parte tem uma função específica. Você saberia colocar em palavras?

Sara: Acho que é como mão direita e mão esquerda no piano solo, não é? [risos] É como se você estando no *primo*, estivesse sempre fazendo a mão direita e, estando no *secondo*, a mão esquerda. Acho que é bom, eventualmente, pensar nos graves, na questão harmônica e no pedal, e também, às vezes, fazer melodias e *cantabile* etc. Não que estas coisas não se cruzem no repertório, mas basicamente é isso.

Marcelo: Você acha que pode haver alguma vaidade em relação ao *primo*, por ficar mais em evidência para o público? Quero dizer, esta questão tornar-se um critério de escolha?

Sara: Com certeza deve existir isso, mas no nosso caso não. Nós mesmas falávamos: “Não, nessa você faz o *primo*, nessa...” porque achávamos importante por causa das características e também pela questão que falamos: “é uma parte que tem muitas décimas então não é bom que seja eu quem faça.” Mas pode haver... às vezes, um equívoco. Então o duo tem que ter maturidade para reavaliar e mudar. Já aconteceu isso conosco, de estudarmos a música e reavaliar: “não está funcionando” e trocamos.

Marcelo: Então já aconteceu de, depois da peça estar pronta, vocês trocarem?

Sara: Não sei se pronta, mas já lida, e concordávamos: “não está funcionando, vamos experimentar mudar”, e melhorou. Mas há duos, por exemplo, as Irmãs Labeck, onde se observa uma questão de temperamento que fica muito clara no palco; acho compreensível que uma fique mais numa posição do que a outra: a mais contida normalmente fica no *secondo*. E essa história de ser uma mais importante do que a outra é muito mais para o leigo; porque nós sabemos que se uma não fizer bem, a outra também não fará.

Marcelo: Vocês têm o hábito de trocar as partes durante os primeiros contatos com a peça?

Sara: Não, normalmente já olhávamos antes e tomávamos as decisões pelas características de cada uma.

Marcelo: Era feita uma análise fora do piano...

Sara: Isso.

Marcelo: Quais são as medidas que vocês tomam para minimizar o desconforto da proximidade física entre os músicos?

Sara: Acho que já falei um pouco. É a questão dos bancos... Eles têm que ter mobilidade, porque nós tocamos em alturas diferentes... que funcionem: subam e desçam. E algumas passagens têm que ser realmente combinado: “você vai colocar a mão aqui e eu vou colocar a mão aqui”, ou seja, isso tem que ser estudado.

Marcelo: Também não coloquei isso no roteiro, talvez porque homens geralmente não se preocupam com isso: Vocês chegam a combinar as roupas com que vão tocar, para serem menos volumosas e não atrapalhar a questão física?

Sara: Sim, no sentido de ter uma harmonia visual, com certa coerência de estilos: se uma vai mais fina, as duas usam roupas finas; se uma vai mais esporte, a outra também, e por vezes até o mesmo modelo com cores diferentes ou as duas com o mesmo modelo... Todas essas coisas fizemos em função do repertório, do evento, etc. Mas em relação a roupas mais ou menos volumosas, não sei se não faz parte do nosso estilo de roupa, mas nunca pensamos sobre isso.

Marcelo: Em relação ao banco, já experimentaram alguma mudança, como por exemplo, posição e altura?

Sara: Já aconteceu, por exemplo, em obras onde é preciso usar muito os dois pedais. Nesse caso é necessário virar um pouco o banco para poder alcançá-los bem. Enfim, isso acontece em função do registro da obra.

Marcelo: Você falou em virar um pouco o banco, isso em relação ao *primo* ou *secondo*?

Sara: O *Secondo*, fazendo assim [mostrando o banco do *secondo* levemente enviesado, não exatamente paralelo ao teclado]

Marcelo: Você acha que deste modo libera mais espaço para o cotovelo?

Sara: Sim, em função do registro. Há obras em que você toca tudo muito perto, no centro do teclado. Então se estiver mais de lado, pode facilitar. Mas isso depende do tamanho dos braços, da mão...

Marcelo: E sobre mudar a divisão do teclado, dependendo do repertório, dar mais espaço para o *secondo* ou *primo*, já aconteceu?

Sara: Sim, também.

Marcelo: E o banco vocês costumam colocar um do lado do outro, ou chegam a colocar algum paralelo e outro transversal?

Sara: As duas coisas.

Marcelo: E como fica o problema do espaço entre as roldanas? Vocês então as encaixam?

Sara: Sim, tem que encaixar. É preciso também registrar que, ao longo do tempo, como tivemos muitos anos juntas, Míriam reavaliou a altura do banco, fez experimentos, e eu também; então passamos por modificações lentas para ver como é que iríamos fazer.

Marcelo: Gostaria que você falasse um pouco sobre a altura: normalmente vocês tocam com a mesma altura em que tocariam o repertório solo ou vocês fazem alguma adaptação?

Sara: Acho que eu toco com o banco mais alto do que quando toco piano solo quando estou no *primo*, para ficar mais por cima. Agora, as mudanças de altura no banco não são apenas em função da questão da altura de cada pessoa. É uma questão muito mais de como aquela pessoa faz o seu *approach* ao teclado; porque ela pode ser baixinha e tocar por cima ou tocar por baixo!

Marcelo: Em relação ao uso do pedal, este sempre foi usado pelo *secondo*, ou já experimentaram uso ocasional pelo *primo*?

Sara: Não, sempre pelo *secondo*.

Marcelo: Mesmo em passagens solo do *primo*?

Sara: Sim, mesmo em passagens solo.

Marcelo: Em relação às partituras, vocês ensaiam as viradas de página ou sempre fazem uso de uma terceira pessoa?

Sara: Não, sempre ensaiamos.

Marcelo: Você tem preferência por partituras onde uma página é reservada para cada parte, ou por aquelas em forma de grade?

Sara: Nunca pensei nisso, mas acho que prefiro a em forma de grade, porque fica mais fácil acompanhar o que o outro está fazendo.

[problemas no gravador, as respostas foram anotadas]

Marcelo: Em relação às dificuldades do começo sincronizado, como vocês procedem para solucionar isso?

Sara: Utilizando o gestual.

Marcelo: Em geral, como procedem para solucionar problemas de sincronismo?

Sara: Normalmente utilizando diferentes combinações entre as mãos.

Marcelo: Chegaram a fazer uso do metrônomo?

Sara: Sim, o metrônomo às vezes é um santo remédio, principalmente para se ganhar andamento progressivamente.

Marcelo: Que medidas são tomadas em passagens onde há grande proximidade entre as partes, em relação ao posicionamento de braços, mãos e dedos?

Sara: Já mencionei algumas, como uma mão por cima, outra por baixo.

Marcelo: No caso, alguma dessas medidas, quando há choques, é anotada na partitura?

Sara: Às vezes.

Marcelo: Uma curiosidade: caso seja utilizada uma mão sobre a outra, que parte geralmente fica por cima, e que parte fica por baixo?

Sara: Nunca observei generalização neste sentido.

Marcelo: Na prática individual das peças a quatro mãos, você já se senta na posição correta de duo?

Sara: Sim.

Marcelo: Você toca a parte do seu companheiro cruzando suas mãos para averiguar se a escolha de posicionamento e dedilhado funciona?

Sara: Não tenho este hábito.

Marcelo: Ainda falando sobre essas partes onde há choques: na escolha do dedilhado, você tem a preferência pelo uso do 4º e 5º dedos?

Sara: Sim.

Marcelo: De maneira geral, como vocês procedem para atingir o equilíbrio dinâmico ótimo?

Sara: Principalmente através de uma escuta cuidadosa e fazendo gravações. Também procuramos tocar ocasionalmente para outras pessoas.

Marcelo: Já ocorreram casos onde houve necessidade de redistribuição das partes? Se houve, lembra de algum caso de estar escrito na partitura uma coisa para uma parte e você passar para outra?

Sara: Sim.

Marcelo: Existe uma preocupação com a questão gestual (movimentos pianísticos)? Quer dizer, vocês se preocupam em escolher os mesmos gestos em passagens técnicas semelhantes?

Sara: Sim.

Marcelo: Vocês ensaiam a parte coreográfica da performance? Digamos uma retirada de pausa na mesma altura, coisas do gênero?

Sara: Sim, para inícios, finais, viradas de páginas.

Marcelo: Você acredita que ela pode gerar efeito performático mais satisfatório?

Sara: Sim.

PARTITURAS

Almeida Prado – Episódios de Animais

Bem-te-vi

(1) Bem-Te-vi

Calmo, sereno $\text{♩} = 56$

Almeida Prado³
3 de Maio 1979 -
a 22/ Junho

4

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a treble and bass staff, with some systems having an additional staff for a third voice or instrument. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system has a measure with a 3-measure rest in the bass staff and a 5-measure rest in the treble staff. The second system has a measure with a 3-measure rest in the bass staff and a 5-measure rest in the treble staff. The third system has a measure with a 3-measure rest in the bass staff and a 5-measure rest in the treble staff. The fourth system has a measure with a 3-measure rest in the bass staff and a 5-measure rest in the treble staff. The fifth system has a measure with a 3-measure rest in the bass staff and a 5-measure rest in the treble staff. The sixth system has a measure with a 3-measure rest in the bass staff and a 5-measure rest in the treble staff. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and erasures visible.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one flat), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a fluid, handwritten style.

The first system includes a handwritten number '5' in the upper right corner. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes some handwritten annotations above the staves.

The second system continues the melodic and harmonic development, with a prominent triplet in the bass line.

The third system shows a continuation of the piece, with a triplet in the bass line and a handwritten '3' above the treble staff.

The fourth system features a triplet in the bass line and a handwritten '3' above the treble staff.

The fifth system includes a triplet in the bass line and a handwritten '3' above the treble staff.

The sixth system concludes the piece, with a triplet in the bass line and a handwritten '3' above the treble staff.

TECLADO 4

Marimbondos

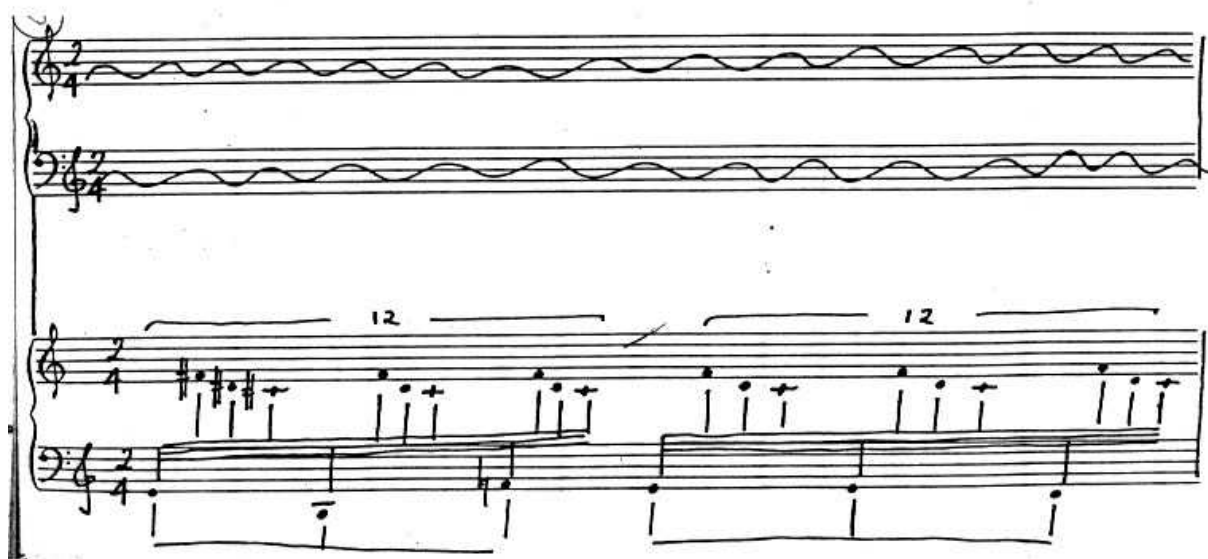
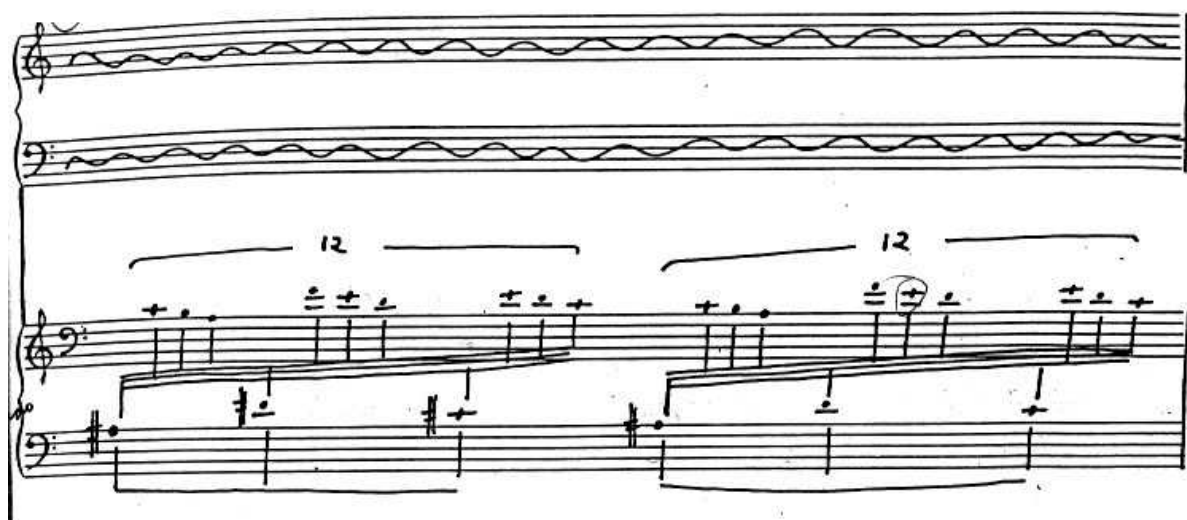
Solar, envelope (2)

Marimbondos

$$I = 66$$

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system consists of a grand staff. The tempo is marked '♩ = 66'. The first system has a 2/4 time signature. The first two measures of the grand staff are marked with a 'p' (piano) dynamic and a '10:8' ratio. The third measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The fourth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The fifth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The sixth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The seventh measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The eighth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The ninth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The tenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The eleventh measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The twelfth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The thirteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The fourteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The fifteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The sixteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The seventeenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The eighteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The nineteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The twentieth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '10:8' ratio. The first system ends with a double bar line. The second system begins with a grand staff. The first measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The second measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The third measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The fourth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The fifth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The sixth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The seventh measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The eighth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The ninth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The tenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The eleventh measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The twelfth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The thirteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The fourteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The fifteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The sixteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The seventeenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The eighteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The nineteenth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio. The twentieth measure of the grand staff is marked with a 'p' dynamic and a '12:8' ratio.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two systems, each with a treble and bass staff. The first system has a 10:8 time signature and a 3/4 time signature. The second system has a 12 time signature and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is written in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first system, and "The Rose Tree" is written below the second system.



Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The second system is in 3/4 time, with a key signature of one sharp. The third system is in 2/4 time, with a key signature of one sharp. The fourth system is in 2/4 time, with a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo). There are also some handwritten annotations and corrections.

Handwritten musical score for piano and strings, page 9. The score is written in treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and dynamics include:

- cresc.* (crescendo)
- pp* (pianissimo)
- ff* (fortissimo)
- Ta* (Tutti)

The score is divided into several systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a piano introduction with a crescendo. The second system features a piano melody with a 10-measure phrase and a tutti section. The third system continues the piano melody with a 10-measure phrase and a tutti section. The fourth system shows a piano melody with a 10-measure phrase and a tutti section. The fifth system shows a piano melody with a 10-measure phrase and a tutti section.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has a dotted line above it with a "8a" marking. Fingering numbers 5 and 8 are present. A bracket with "7" is above the final measure.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff has a wavy line above it labeled "Tam". Bass staff has a wavy line above it labeled "Tam". Fingering number 6 is present.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has a dotted line above it with a "8a" marking. Fingering numbers 10, 5, and 5 are present.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a wavy line above it labeled "Tam". Bass staff has a wavy line above it labeled "Tam". Fingering number 11 is present. A dynamic marking **ff** is at the end of the system.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a dotted line above it with a "8a" marking. A wavy line above the first measure is labeled "sêco". A dynamic marking **ff** is below the first measure, followed by the text "sem pedal". Fingering numbers 5 and 12 are present. A dynamic marking **pp** is below the second measure.

System 6: Treble and bass staves. Treble staff has a dotted line above it with a "8a" marking. Fingering numbers 3, 4, 2, 4, 2, 4 are present.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1 (Treble): Features a melodic line with a 12-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 2 (Bass): Features a bass line with a 12-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a piano (*pp*) dynamic.
- Staff 3 (Piano): Features a piano part with a 10-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a piano (*p*) dynamic.

System 2:

- Staff 1 (Treble): Features a melodic line with a 12-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 2 (Bass): Features a bass line with a 12-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a piano (*pp*) dynamic.
- Staff 3 (Piano): Features a piano part with a 10-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a piano (*p*) dynamic.

System 3:

- Staff 1 (Treble): Features a melodic line with a 12-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 2 (Bass): Features a bass line with a 12-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a piano (*pp*) dynamic.
- Staff 3 (Piano): Features a piano part with a 10-measure phrase, followed by a 12-measure phrase, and a final 12-measure phrase. The first measure of the first phrase is marked with a piano (*p*) dynamic.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) for the piano part, and two additional staves (treble and bass clef) for a second instrument, likely a violin or flute, which are mostly empty or contain simple wavy lines.

System 1: The piano part features a complex melodic line with many slurs and ties, indicating a continuous, flowing melody. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The second instrument part is mostly empty, with some wavy lines.

System 2: The piano part continues with similar melodic complexity. A measure at the end of the system is marked with a time signature change to 3/4 and a tempo marking of 18:16. The second instrument part remains mostly empty.

System 3: The piano part features a series of rapid, slurred notes, possibly a scale or arpeggio, with a measure marked with a time signature change to 3/4 and a tempo marking of 18. The second instrument part is mostly empty, with some wavy lines.

The notation is dense and expressive, with many slurs and ties, suggesting a highly technical and melodic piece. The handwriting is clear and legible.

Handwritten musical score for piano, page 258. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests. Measure counts are indicated above the staves: 18, 18, and 13. The score is written in ink on a white background.

System 1: Grand staff with 18 measures in the treble and 18 measures in the bass. A single treble staff with 13 measures. The notation includes many beamed notes and rests.

System 2: Grand staff with 18 measures in the treble and 18 measures in the bass. A single treble staff with 13 measures. The notation includes many beamed notes and rests.

System 3: Grand staff with 18 measures in the treble and 18 measures in the bass. A single treble staff with 13 measures. The notation includes many beamed notes and rests.

System 4: Grand staff with 18 measures in the treble and 18 measures in the bass. A single treble staff with 13 measures. The notation includes many beamed notes and rests.

Handwritten musical score for piano, measures 81-87. The score is written on two systems of grand staves (treble and bass clef).

Measure 81: The first system begins with a treble clef staff containing a whole rest. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) marked *ff* and a slur over a five-measure phrase. The second system continues with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The measure is marked *M.E.* and *81*.

Measure 82: The first system continues with a treble clef staff containing a whole rest and a slur over a five-measure phrase. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The measure is marked *pp*.

Measure 83: The first system continues with a treble clef staff containing a whole rest and a slur over a five-measure phrase. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The measure is marked *pp*.

Measure 84: The first system continues with a treble clef staff containing a whole rest and a slur over a five-measure phrase. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The measure is marked *pp*.

Measure 85: The first system continues with a treble clef staff containing a whole rest and a slur over a five-measure phrase. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The measure is marked *pp*.

Measure 86: The first system continues with a treble clef staff containing a whole rest and a slur over a five-measure phrase. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The measure is marked *pp*.

Measure 87: The first system continues with a treble clef staff containing a whole rest and a slur over a five-measure phrase. The bass clef staff contains a whole note chord (F#4, C#5, F#5) and a slur over a five-measure phrase. The measure is marked *pp*.

Guaiamú

Rude, bizarro $\text{♩} = 72$

Guaiamú ③

15

① *hesitando* *acel.* *rell.*

③ *f* *hesitando* *f* *8 Tempo* *acel...* *rell...* *p*

⑥ *p* *f* *f* *p* *f*

The musical score is written for piano and includes three systems of music. The first system (measures 1-4) is marked with a tempo of 72 and includes the instruction 'Rude, bizarro'. It features a complex rhythmic pattern of 3+3+3 over 4+16+4. The second system (measures 5-8) includes dynamic markings of *f* and *p*, and tempo changes to '8 Tempo' and 'acel...'. The third system (measures 9-12) continues the complex rhythmic patterns with dynamic markings of *p* and *f*. The score is written in treble and bass staves with various time signatures and rests.

16 *f* *cul.*

12 *a Tempo, subito* *p* *cul.*

14 *f* *sem pedal* *f* *f* *f*

Handwritten musical score for piano, measures 17-19. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The notation includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*, and the instruction "Sem pedal".

Handwritten musical score for piano, measures 20-21. The score is in 5/4 time. It includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *pp*, and the instruction "Sem crisar". The notation shows complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Handwritten musical score for piano, measures 22-23. The score is in 4/4 time. It includes dynamic markings like *p*, *ff*, and *ff*, and the instruction "cusc.". The notation shows complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Libélula

(4) | Libélula |

leve, Transparente $\downarrow = 76$

[illegible]

Sonoro!

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in 5/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The piece begins with a forte (f) dynamic and a ped. (pedal) marking. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an accent (>). The bass line consists of a simple harmonic accompaniment. The piece concludes with a final chord in the Treble staff and a double bar line in the Bass staff.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 10-12. The score is in 6/8 time and features a treble and bass staff. Measure 10 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 11 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note G3. Measure 12 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note A3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The tempo is marked 'pp' (pianissimo). The score includes a melody line and a bass line. The melody line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (4/4, 12/8, 24/8, 12/4), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics include *pp*, *f*, *sonoro*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *ped.* and ** ped.*. The score is written in a fluid, handwritten style.

System 1: Treble and bass staves. Time signature 4/4. Measure 11 and 12. Dynamics: *pp*.

System 2: Treble and bass staves. Time signature 4/4. Measure 11 and 12. Dynamics: *f*, *sonoro*. Instruction: *ped.*

System 3: Treble and bass staves. Time signature 24/8. Measure 24 and 25. Dynamics: *mf*. Instruction: ** ped.*

System 4: Treble and bass staves. Time signature 12/8. Measure 12 and 13. Dynamics: *f*.

System 5: Treble and bass staves. Time signature 12/4. Measure 12 and 13. Dynamics: *f*.

System 6: Treble and bass staves. Time signature 12/8. Measure 12 and 13. Dynamics: *f*.

20

Handwritten musical score for piano, measures 20-29. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 20-21) starts with a *pp* marking. The second system (measures 22-23) includes a *ff* marking. The third system (measures 24-25) includes a *p* marking. The fourth system (measures 26-27) includes a *pp* marking. The fifth system (measures 28-29) includes a *cresc. poco a poco* marking. The sixth system (measures 30-31) includes a *pp* marking and a *ped.* marking. The score is numbered 20 in the top right corner.

20

pp

ff

p

pp

cresc. poco a poco

pp

ped.

This image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves, a treble and a bass staff, connected by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation is highly complex, featuring numerous chords, many of which are marked with a '9' (likely indicating a 9th chord or a specific fingering) and some with a '10' (likely indicating a 10th chord or a specific fingering). The chords are often beamed together, and there are many accidentals (sharps and naturals) throughout the piece. The handwriting is in black ink on white paper. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a composer.

22

Handwritten musical score for piano, measures 22-30. The score is written on ten staves, grouped into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece features complex textures with multiple voices in each hand, often using ledger lines. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *fff* (fortississimo). The score concludes with the instruction "deixar ressoar." (let it ring).

Measures 22-30. Dynamics: *ff*, *fff*. Instruction: *deixar ressoar.*

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings, along with some performance instructions like "mf ped." and "pp". The notation is dense and characteristic of a composer's draft.

Boicininga

Boicininga

Terrivel, sinistro $\text{♩} = 84$

The musical score is handwritten and consists of three systems of music. Each system is written for piano and includes a treble and bass staff. The first system is in 4/4 time, the second in 5/4, and the third in 6/4. The tempo is marked as 84 beats per minute. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The notation is somewhat informal, with some corrections and markings like '8:' and '81' visible. The piece is titled 'Boicininga' and is by 'Terrivel, sinistro'.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The second system continues the melodic development. The third system features a treble staff with a 7/32 time signature and a bass staff with a 4/4 time signature, marked with *ff* (fortissimo). The fourth system includes a treble staff with a 7/32 time signature and a bass staff with a 4/4 time signature, marked with *f* (forte). The fifth system shows a treble staff with a 4/4 time signature and a bass staff with a 4/4 time signature, marked with *p* (piano). The sixth system includes a treble staff with a 4/4 time signature and a bass staff with a 4/4 time signature, marked with *pp* (pianissimo).

At the bottom of the page, there are three small diagrams illustrating the keyboard layout, labeled "TECLADO" and "RETRABAJADO".

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system typically consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a complex melodic line in the treble staff and a more rhythmic bass line. The key signature has one sharp (F#).
- System 2:** Continues the melodic development in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. A fermata is placed over a note in the bass staff.
- System 3:** Shows a continuation of the piece, with a repeat sign and first/second endings indicated by '8' and '32'.
- System 4:** Includes a crescendo hairpin and a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a long note with a fermata.
- System 5:** Features a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a complex rhythmic pattern in the bass staff. The treble staff has a series of chords.
- System 6:** The final system on the page, showing a continuation of the melodic and harmonic themes, ending with a forte (*f*) dynamic marking.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *p*, *mf*, and *pp*. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (4/4, 3/32), and expressive markings like *ff* *agressivo, áspero!*. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents.

Xauim

⑥ Xauim

Irônico, imprevisível ♩ = 92 *aul - - - -*

f *aul - - - -*

aul - - - - *hesitante - - - - a Tempo!*

Súbito *f* *Súbito*

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a tempo of 92 beats per minute. It consists of six systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a change in dynamics to piano (p) and a tempo change to 'a Tempo!'. The fourth system continues the piece. The fifth system has a key signature change to one flat (Bb) and a dynamic change to forte (f). The sixth system concludes the piece with a final cadence. Various musical notations such as slurs, ties, and fingerings are present throughout the score.

30

Handwritten musical score for piano, page 30. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Key features of the score include:

- System 1:** Treble and bass staves with complex rhythmic patterns. A fermata is placed over a measure in the treble staff.
- System 2:** Treble and bass staves. A fermata is placed over a measure in the treble staff. The dynamic marking *ff* (fortissimo) appears at the end of the system.
- System 3:** Treble and bass staves. A fermata is placed over a measure in the treble staff. The dynamic marking *f* (forte) appears at the beginning of the system.
- System 4:** Treble and bass staves. A fermata is placed over a measure in the treble staff. The dynamic marking *ff* appears at the end of the system.
- System 5:** Treble and bass staves. A fermata is placed over a measure in the treble staff. The dynamic marking *ff* appears at the beginning of the system.
- System 6:** Treble and bass staves. A fermata is placed over a measure in the treble staff. The dynamic marking *ff* appears at the beginning of the system.

The score concludes with a final system featuring a large, sweeping melodic line in the treble staff, marked with a fermata and the word *gliss* (glissando).

34

Sem pedal!

grottesco aul.....

a Tempo

ridicularizando o Bem-te-vi

32

pesante

Tempo de Valsa, ridiculari-
zando os marimbondo

Irônico, Satírico ♩ = 60

Handwritten musical score for piano, page 33. The score consists of five systems of staves. The first system has a piano (*p*) dynamic marking. The second system has a "Tann" marking with a wavy line. The third system has a forte (*f*) dynamic marking and a tempo marking of quarter note = 76. The fourth system has a forte (*f*) dynamic marking. The fifth system has an 8va marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, chords, and slurs.

34

Subito $\text{♩} = 92$

Handwritten musical score for the first system, measures 9 and 10. It features two staves with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 9 starts with a forte (*f*) dynamic and a sharp accent (>) on the first note. Measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic. Both measures contain eighth-note patterns. The system ends with a repeat sign and a 3/4 time signature change.

Handwritten musical score for the second system, measures 11 and 12. It continues the two-staff notation. Measure 11 has a forte (*f*) dynamic and a sharp accent (>). Measure 12 has a forte (*f*) dynamic and a "seco" marking. The system ends with a repeat sign and a 2/4 time signature change.

Tempo de Polca, ridicularizando a Boicintanga ($\text{♩} = 112$)

Handwritten musical score for the third system, measures 13 and 14. It continues the two-staff notation. Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 14 starts with a piano (*p*) dynamic and a boxed tempo marking " $\text{♩} = 112$ ". The system ends with a repeat sign and a 2/4 time signature change.

gracioso!!!

35

Handwritten musical score for the first system, marked *gracioso!!!*. The system consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings including *p* (piano) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations like *7* and *8* above notes.

Handwritten musical score for the second system, marked *leve, gracioso!!*. The system consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings including *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). There are also some handwritten annotations like *8* and *7* above notes.

Handwritten musical score for the third system, marked *14 plus*. The system consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings including *p* (piano). There are also some handwritten annotations like *14* and *plus* above notes.

36 *Tempo de Tango* ($\text{♩} = 126$)
ridicularizando o guaiamú

Handwritten musical score for the first system of 'Tempo de Tango'. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a forte dynamic 'f' and a box containing the tempo marking $\text{♩} = 126$. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The second staff also starts with a forte 'f' dynamic. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic development.

Handwritten musical score for the second system of 'Tempo de Tango'. This system continues the four-staff arrangement. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The third staff in this system has a dotted line with an '8' below it, possibly indicating an eighth note or a specific rhythmic value. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system of 'Tempo de Tango'. The first two staves (treble clef) are mostly empty, with some notes appearing in the third measure, marked with 'pp' (pianissimo). The third staff (bass clef) contains more active notation, including a forte 'f' dynamic and a dotted line with an '8' below it. The system ends with a double bar line.

Tempo de Dobrado $\text{♩} = 116$
 ridicularizando a libelula

37

Sonoro!

8^a

8^a

$\text{♩} = 92$

8^a

8^a

8^a

8^a

ff NORMAL

38

Handwritten musical score for measures 38-41. The score is written on four staves (two treble and two bass). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first staff has a handwritten "15a" and a dynamic marking "f". The second staff has a dynamic marking "f". The third staff has a dynamic marking "f" and a tempo marking "13:8". The fourth staff has a dynamic marking "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for measures 42-45. The score is written on four staves (two treble and two bass). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first staff has a dynamic marking "f". The second staff has a dynamic marking "f". The third staff has a dynamic marking "f" and a tempo marking "14". The fourth staff has a dynamic marking "f" and a tempo marking "14". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for measures 46-49. The score is written on four staves (two treble and two bass). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first staff has a dynamic marking "f". The second staff has a dynamic marking "f". The third staff has a dynamic marking "f" and a tempo marking "14". The fourth staff has a dynamic marking "f" and a tempo marking "14". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written on four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first measure of the first staff has a tempo marking of 32. The first measure of the second staff has a tempo marking of 32. The first measure of the third staff has a tempo marking of 32. The first measure of the fourth staff has a tempo marking of 32. The first measure of the first staff has a tempo marking of 32. The first measure of the second staff has a tempo marking of 32. The first measure of the third staff has a tempo marking of 32. The first measure of the fourth staff has a tempo marking of 32.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score is written on four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first measure of the first staff has a tempo marking of 32. The first measure of the second staff has a tempo marking of 32. The first measure of the third staff has a tempo marking of 32. The first measure of the fourth staff has a tempo marking of 32. The first measure of the first staff has a tempo marking of 32. The first measure of the second staff has a tempo marking of 32. The first measure of the third staff has a tempo marking of 32. The first measure of the fourth staff has a tempo marking of 32.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The score is written on four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first measure of the first staff has a tempo marking of 32. The first measure of the second staff has a tempo marking of 32. The first measure of the third staff has a tempo marking of 32. The first measure of the fourth staff has a tempo marking of 32. The first measure of the first staff has a tempo marking of 32. The first measure of the second staff has a tempo marking of 32. The first measure of the third staff has a tempo marking of 32. The first measure of the fourth staff has a tempo marking of 32.

Ronaldo Mirada – *Tango*

② Rio, março/abril/1993 "TANGO"

Para
Marcelo Alvarenga e
Zaida Valentim

— piano a quatro mãos —

RONALDO MIRANDA

— PIANO II —

Enérgico (♩ = ±120)



20, março/abril/1993

"TANGO"

(3)

Para
Marcelo Alvarenga e
Zaida Valentim

— piano a quatro mãos —

RONALDO MIRANDA

— PIANO I —

Enérgico 8^a $(\text{♩} = \pm 120)$

(4)

- II -



(5)

Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals. A measure number '10' is written above the first staff. A Roman numeral 'I' is written above the second staff. A circled '5' is written to the right of the system.

Handwritten musical score, second system. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals. Dynamics markings 'f', 'mf', and 'mp' are present. A circled '5' is written to the right of the system.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals. Dynamics markings 'f' and 'mf' are present. A circled '5' is written to the right of the system.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals. Dynamics markings 'f' and 'mf' are present. A circled '5' is written to the right of the system.

Handwritten musical score, fifth system. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals. Dynamics markings 'f' and 'mf' are present. A circled '5' is written to the right of the system.

⑥

- II -

Handwritten musical score for guitar, system 1. The notation is in treble and bass clefs. The first measure is marked *ff* and *8va*. The second measure is marked *ff* and *8va*. The third measure is marked *Com élan* and *mp subito*. The fourth measure is marked *ff* and *8va*.

Handwritten musical score for guitar, system 2. The notation is in treble and bass clefs. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mp*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mp*.

Handwritten musical score for guitar, system 3. The notation is in treble and bass clefs. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mp*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mp*.

Handwritten musical score for guitar, system 4. The notation is in treble and bass clefs. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mp*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mp*.

Handwritten musical score for guitar, system 5. The notation is in treble and bass clefs. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mp*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mp*.

- I -

⑦

p Com elan

8a

me

30

⑧

- II -



8^a 9

mp

8^a

p

sempre piano, mas bem articulado

mp

40 *crescendo sutilmente pouco a pouco*

mp

10 *mf cresc. pouco à II - pouco*

50

- I -

11

mf cresc. poco a poco

f

f

mp

50

mf

(12) - II -

energico

(60)

Handwritten musical score system 1. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is written below the first measure of the upper staff, and *f* is written below the first measure of the lower staff. A crescendo hairpin is placed between the two staves. The system ends with a circled number 13.

Handwritten musical score system 2. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is written below the first measure of the upper staff, and *mf* is written below the first measure of the lower staff. A crescendo hairpin is placed between the two staves.

Handwritten musical score system 3. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is written below the first measure of the upper staff, and *mf* is written below the first measure of the lower staff. A crescendo hairpin is placed between the two staves. The word *energico* is written above the first measure of the upper staff.

Handwritten musical score system 4. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is written below the first measure of the upper staff, and *mf* is written below the first measure of the lower staff. A crescendo hairpin is placed between the two staves.

Handwritten musical score system 5. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is written below the first measure of the upper staff, and *mf* is written below the first measure of the lower staff. A crescendo hairpin is placed between the two staves. The word *leve, mas bem articulado* is written above the first measure of the upper staff.

(14)

rallent. pouco a pouco

Com expectativa (♩ = ± 80)

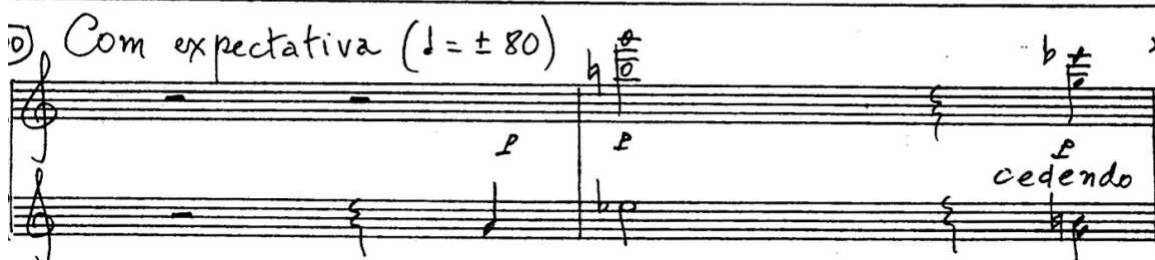
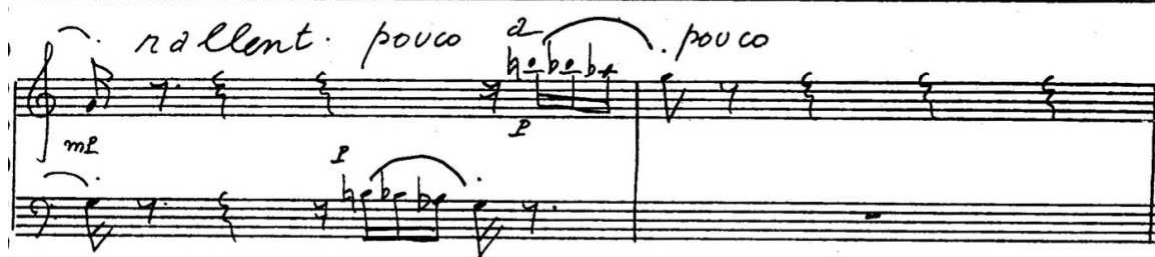
(70)

legato

cedendo

- I -

(15)



①6 Expressivo ($\text{♩} = \pm 100$)

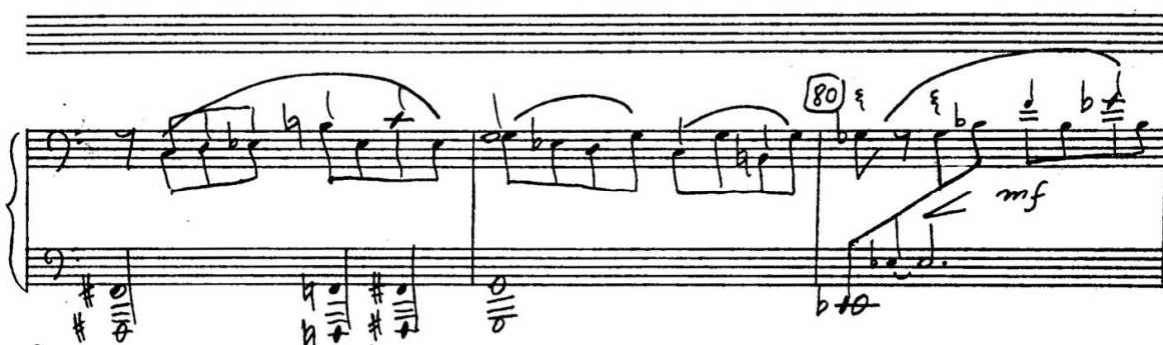
- II -

mp legato (em relevo)



80

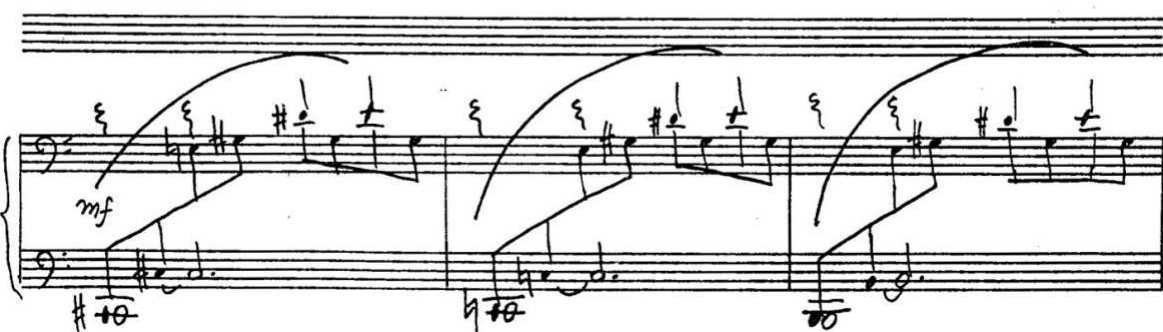
mf



mf



mf



Expressivo ($\text{♩} = \pm 100$) - I -

17

legato

80

mp

mp

(18) -II-

(90)

Tempo I ($\text{♩} = \pm 120$)

p p leve, mas bem articulada

Handwritten musical score for guitar, featuring five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Includes a circled number 19 in the top right corner. Dynamic markings include *mp* and *p*. A first ending bracket labeled *I-* is present.
- System 2:** Includes a circled number 90 in the top left corner. Dynamic marking includes *mp*.
- System 3:** Dynamic marking includes *mp*.
- System 4:** Includes the tempo marking *Tempo I* and the tempo indication $(\text{♩} = \pm 120)$.
- System 5:** Empty staves.

(20) 100

mp

crescendo pouco a pouco

mf

f

Retumbante

ff

100

- I -

mp

crescendo pouco a pouco

mf

f

ff

Retumbante

ff

22

leve, mas bem articulado II -

ff *p subito*

mp crescendo

8va ab *f mp subito*

crescendo

cresc. *f*

- 1 -

23

110 ?

ff

p. leve, mas bem articulado

8a

mp *Crescendo*

8a

f

8a

mp *crescendo*

8a

cresc. *f*

(24) *ainda cresc.* - II - *ff* Incisivamente bombástico

8ª ab... *Com élan*

8a. - ainda cresc. - I - Incisivamente bombástico (25)

26 (130)

- II -

Handwritten musical score system 1, measures 1-2. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *mf* and *mp*. There are slurs and ties across measures.

Handwritten musical score system 2, measures 3-4. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *mf* and *mp*. There are slurs and ties across measures.

Handwritten musical score system 3, measures 5-6. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *mf* and *mp*. There are slurs and ties across measures.

Handwritten musical score system 4, measures 7-8. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *mf* and *mp*. There are slurs and ties across measures.

Handwritten musical score system 5, measures 9-10. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Dynamics include *mf* and *mp*. There are slurs and ties across measures. The text "leve, mas bem articulado" is written above the system.

130 (27)

8a

p leve, mas bem articulado

(28)

- II -

Handwritten musical score for piano, measures 140-141. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows a piano (p) dynamic and a crescendo marking. The second system shows a piano (p) dynamic and a crescendo marking. The tempo is marked "crescendo poco a poco".

Handwritten musical score for piano, measures 142-143. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system shows a mezzo-forte (mf) dynamic. The tempo is marked "crescendo poco a poco".

Handwritten musical score for piano, measures 144-145. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows a forte (f) dynamic. The second system shows a forte (f) dynamic. The tempo is marked "crescendo poco a poco".

Handwritten musical score for piano, measures 146-147. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows a forte (f) dynamic. The second system shows a forte (f) dynamic. The tempo is marked "crescendo poco a poco".

Handwritten musical score for piano, measures 148-149. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows a forte (f) dynamic. The second system shows a forte (f) dynamic. The tempo is marked "crescendo poco a poco".

Handwritten musical score for guitar, featuring five systems of music. The notation includes treble and bass staves, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system is marked with a circled "140" and a circled "29". It includes the instruction "crescendo pouco a pouco" written below the staff. Above the first staff, there is a handwritten "8a." and a dashed line with a "I" above it.

The second system continues the musical notation, featuring a "mf" (mezzo-forte) dynamic marking.

The third system includes a "f" (forte) dynamic marking.

The fourth system includes a "ff" (fortissimo) dynamic marking.

The fifth system includes a "f" (forte) dynamic marking.

Handwritten notes above the staves include "8a.", "8a.-", and "8a.-7".

(30) 150 - II -

Handwritten musical score for piano, measures 30-31. Measure 30 starts with a circled '30' and a '150' in a circle. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes with accents. The bass line has chords and eighth notes. Measure 31 continues the melodic line with a forte 'f' dynamic and a fermata over the final note.

Handwritten musical score for piano, measures 32-33. Measure 32 continues the melodic line with a mezzo-forte 'mf' dynamic. Measure 33 features a more complex melodic line with many accidentals and a fermata.

leve, mas bem articulado

leve, mas bem articulado

Handwritten musical score for piano, measures 34-35. The instruction "leve, mas bem articulado" is written above the staff. Measure 34 starts with a mezzo-piano 'mp' dynamic. The melody consists of eighth notes with accents. The bass line has chords and eighth notes.

crescendo pouco a pouco

crescendo pouco a pouco

Handwritten musical score for piano, measures 36-37. The instruction "crescendo pouco a pouco" is written above the staff. Measure 36 starts with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The melody consists of eighth notes with accents. The bass line has chords and eighth notes.

Handwritten musical score for piano, measures 38-39. Measure 38 starts with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The melody consists of eighth notes with accents. The bass line has chords and eighth notes. Measure 39 continues the melodic line with a fermata.

Handwritten musical notation for guitar, measures 150 to 151. The notation is in treble and bass staves. Measure 150 starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 151 continues the melody and bass line. Dynamics include *f* (forte) and *8a* (octave). A circled number 31 is written in the top right corner.

Handwritten musical notation for guitar, measures 152 to 153. The notation is in treble and bass staves. Measure 152 continues the melody and bass line. Measure 153 continues the melody and bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical notation for guitar, measures 154 to 155. The notation is in treble and bass staves. Measure 154 continues the melody and bass line. Measure 155 continues the melody and bass line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano). The text "leve, mas bem articulado" is written below the staff. The text "Crescendo pouco a pouco" is written below the staff.

Handwritten musical notation for guitar, measures 156 to 157. The notation is in treble and bass staves. Measure 156 continues the melody and bass line. Measure 157 continues the melody and bass line.

Handwritten musical notation for guitar, measures 158 to 159. The notation is in treble and bass staves. Measure 158 continues the melody and bass line. Measure 159 continues the melody and bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

160 (32)

Paroxístico

Sempre ff

8a. I. (33)

8a.

8a. Paroxístico

8a. *sempre ff*

8a. *sempre ff*

34 Apoteótico - II -

8^a ab *ff*

sempre ff

8^a ab

8^a ab *ff*

8^a ab

8^a ab *fff*

12 13

8^a ab *fff*

8^a ab

Plurando
Rio, abril/93

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Apoteótico - II -'. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 7/8. The score begins with a circled number '34' and the title 'Apoteótico - II -'. The first system features a treble staff with a dense texture of eighth notes and a bass staff with a single line of notes. A dynamic marking 'ff' and a fingering '8^a ab' are present. The second system continues the treble staff's texture, with a 'ff' dynamic and a 'sempre ff' instruction. The third system shows a more complex texture in both staves, with 'ff' dynamics and '8^a ab' fingering. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single line, with '8^a ab' fingering. The fifth system includes a large slur over measures 12 and 13, with 'fff' dynamics and '8^a ab' fingering. The score concludes with a final measure marked '8^a ab' and 'fff'. A signature 'Plurando Rio, abril/93' is written at the bottom right.

8^a
Apoteótico (170) (35)

8^a ff

8^a

8^a ff

sempre ff

8^a

ff

8^a

8^a *fff* *pedal* *fff*

Plutarco
Rio, abril/93

