UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

HELENA CARRERAS CABEZAS

Estudo sobre aspectos pianístico-pedagógicos desenvolvidos no primeiro volume do *Játékok*, de György Kurtág

São Paulo
2014

HELENA CARRERAS CABEZAS

Estudo sobre aspectos pianístico-pedagógicos desenvolvidos no primeiro volume do *Játékok*, de György Kurtág

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Processos de criação musical

Orientador: Prof(a). Dr(a). Luciana Sayure Shimabuco

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Carreras, Helena
Estudo sobre aspectos pianístico-pedagógicos desenvolvidos no primeiro volume do Játékok, de György Kurtág / Helena Carreras. -- São Paulo: H. Carreras, 2014.
154 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Luciana Sayure Shimabuco
Bibliografia

1. György Kurtág 2. Játékok 3. Música Século XX 4. Pedagogia musical 5. Piano (Estudo e Ensino) I. Shimabuco, Luciana Sayure II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: CARRERAS, Helena

Título: Estudo sobre aspectos pianístico-pedagógicos desenvolvidos no primeiro volume do *Játékok*, de György Kurtág

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

A l'Uri,
per estar en tot el que faig

Ao Uri,
por estar em tudo o que eu faço

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (*Capes*), pelo suporte financeiro durante a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, Luciana Sayure Shimabuco, pela sabedoria, a dedicação e o carinho com que acompanhou e conduziu esta pesquisa.

Aos membros da banca de qualificação deste trabalho, Adriana Lopes da Cunha Moreira e Mário Rodrigues Videira Junior, pela cuidadosa leitura do texto e também pelas valiosas sugestões oferecidas.

Aos professores do Departamento de Música da ECA-USP com quem cursei disciplinas na pós-graduação: Susana Cecília Almeida Igayara de Souza, Pedro Paulo Salles, Maria Teresa Alencar de Brito e também aos já mencionados, Adriana Lopes da Cunha Moreira e Mário Rodrigues Videira Junior, pela excelência das aulas e por suas contribuições no decorrer desta pesquisa.

A Yoel Lenti Berrospi, meu marido, pelas leituras e sugestões inspiradoras e, sobretudo, por inundar de amor e alegria nossos dias.

Aos meus pais e irmãos, por sua presença amorosa, mesmo a distância.

A Marcus Cesar Ricci Teshainer, pela imensa colaboração neste trabalho e pelo apoio constante em meu percurso no mundo acadêmico, mas especialmente por sua extraordinária amizade.

À Gizah Garcia Leal, pelo carinho e o entusiasmo com que trata as palavras e pela paciência e a dedicação na revisão desta dissertação.

A Tim Rutherford-Johnson, a Gábor Gyuricza e à Sandra Pethö pela amabilidade em compartilhar comigo material importante para esta dissertação.

Ao Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) da USP, pela oportunidade do estágio em docência. Novamente agradeço agora a minha orientadora, Luciana Sayure Shimabuco, por ter me aceitado como estagiária em sua disciplina de Piano e pela confiança a mim concedida ao longo do estágio. E aos alunos, Marcio Reverbel, Mariana Rodrigues, Marcos Vinicius Vieira, Daniel Toledo e Alexsandra Hsiao, pela carinhosa acolhida e pela experiência de ensino e aprendizagem oferecida.

Aos meus alunos pequenininhos aqui do Brasil, Mariana, Manoella, Rodrigo, Marquito, Artur, Joshua, Beatriz, Cecília, Maya, Annika e Luiza, pela alegria e os aprendizados que tive com eles.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

CARRERAS, Helena. **Estudo sobre aspectos pianístico-pedagógicos desenvolvidos no primeiro volume do *Játékok*, de György Kurtág**. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho se propõe a fazer, sob a perspectiva analítica da pedagogia instrumental, um estudo sobre o primeiro volume da coleção pianístico-pedagógica intitulada *Játékok*, de György Kurtág. O recorte de aspectos pianísticos e musicais que encontramos no *Játékok* – obra que se caracteriza pelo seu enraizamento nas linguagens contemporâneas e pela sua inspiração no universo infantil e no jogo – não são habitualmente tratados em obras com fins pedagógicos. Portanto, pretendemos investigar os conteúdos que se revelam valiosos e prioritários para Kurtág no campo da pedagogia instrumental, bem como analisar o modo como o compositor desenvolve esses conteúdos ao longo da coleção e suas implicações no desenvolvimento técnico e interpretativo do aluno ao piano. Para uma adequada consecução de tais objetivos, o trabalho se estrutura em quatro capítulos, sendo que os três primeiros contextualizam compositor, obra e referencial teórico para a análise. Assim, o primeiro capítulo, "*György Kurtág e o* Játékok", percorre a trajetória biográfica do compositor, destacando aqueles eventos que afetaram a particular conformação da obra; o segundo, "*Horizontes pedagógicos em* Játékok", trata de desvelar as aspirações pedagógicas do compositor através do estudo do prefácio da obra; o terceiro, "*Referencial teórico para a análise do* Játékok", apresenta os textos principais em que baseamos a análise pedagógica do *Játékok*, cada um deles representando um dos ângulos necessários para abordar as particularidades do nosso objeto de pesquisa, que são: a pedagogia e interpretação pianística e a pedagogia aplicada à literatura pianística do século XX; o quarto e último, "*Análise de conteúdos pianístico-pedagógicos presentes no primeiro volume do* Játékok", categoriza os conteúdos: a) Gesto; b) Concisão significativa/expressiva; c) Liberdade métrica e rítmica; d) Ouvido interno, condução melódica e sensibilidade física; e) Expressão dramática e desenvoltura performática; e explora cada um deles por meio da fundamentação teórica e da análise de algumas das peças do volume, a modo de exemplo. Por fim, "*Considerações finais*" contempla o processo da pesquisa, destaca os aspectos mais significativos do pensamento pedagógico de Kurtág e trata de sondar as possíveis questões pedagógicas levantadas pela obra. O trabalho justifica-se por contribuir para a bibliografia sobre Kurtág e

o *Játékok* em língua portuguesa, praticamente inexistente, bem como por constituir uma pesquisa sobre pedagogia instrumental que amplia o espectro de possibilidades de ensino.

Palavras-chave: György Kurtág. *Játékok*. Música Século XX. Pedagogia musical. Piano (Estudo e Ensino)

ABSTRACT

This work aims to study the pianistic content present in the first volume of György Kurtág's *Játékok* under the analytical perspective of the instrumental pedagogy. The pianistic and musical aspects we can find in *Játékok* – work that is characterized by its contemporary roots and for its inspiration both in children's universe as in the game – are not usually treated in works for teaching purposes. Therefore, we intend to investigate valuable and crucial contents for Kurtág in the field of instrumental pedagogy, furthermore examine how the composer develops these contents along his collection and which are the implications for the student development of technical and interpretive piano skills. In order to achieve these objectives, this work is divided into four chapters, taking into consideration that the first three contextualize composer work and theoretical framework for the analysis. Thus, the first chapter, "*György Kurtág and* Játékok" describes the biographic trajectory of the composer, highlighting those events that affected the particular conception of the piece; the second one, "*Pedagogical Horizons in* Játékok", comes to unveil the pedagogical aspirations of the composer through the study of the prefaces' work; the third, "*Theoretical framework for analyzing* Játékok" introduce the main texts on which we base the pedagogical analysis of *Játékok*, each of which represents one of the needed perspectives to be able to approach the particularities of our research goals: the pianistic pedagogy, the piano performance and the pedagogy applied to the pianistic literature of the twentieth century; the fourth one, "*Analysis of pianistic and pedagogical contents in the first volume of* Játékok", categorizes the contents: a) Gesture, b) Significant/expressive conciseness; c) Metric and rhythmic freedom; d) Internal hearing, melodic conduction and physical sensitivity; e) Dramatic expression and ease performance. And explores each one through the theoretical grounding and the analysis of some of the pieces in the volume, as examples. Finally, the "*Final considerations*" include the research process, highlighting the most significant aspects of the pedagogical thinking of Kurtág, and also tries to probe the pedagogical issues raised on the *Játékok*. The work is justified because of its contribution to the literature on Kurtág and *Játékok* in Portuguese language, practically nonexistent, as well as constitutes a research on instrumental pedagogy that broadens the spectrum of possibilities for education.

Keywords: György Kurtág. *Játékok*. Music Century XX. Musical Pedagogy. Piano (Study and Teaching.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	György Kurtág (esquerda) e György Ligeti (direita) no Mozarteum Salzburg em 1993 (KURTÁG; VARGA, 2013, p. 37. Foto: Marion Kalter)	p. 23
Figura 2	György Kurtág (SPANGEMACHER, 2013, p. 30. Foto: Alexander Schlee)	p. 34
Figura 3	György Sándor, esquerda, com Béla Bartók, direita (DUFFIE, 2010)	p. 47
Figura 4	Correlação gestual entre os acordes do piano solista do *Concerto* (do compasso 6 ao 9), acima (TCHAIKOVSKY, s/d, p. 2); e os *clusters* do *Hommage* (do compasso 1 ao 4), abaixo (KURTÁG, 2004, p. 21)	p. 59
Figura 5	Passagem do compasso 5 ao compasso 9 de *Hommage*, onde Kurtág referencia o tema introdutório da orquestra do *Concerto* Op. 23 n. 1 de Tchaikovsky (compreendido entre os compassos 7 ao 24) (KURTÁG, 2004, p. 21)	p. 62
Figura 6	Redução para piano do tema orquestral da abertura do *Concerto* de Tchaikovsky (compassos de 7 a 24) (TCHAIKOVSKY, s/d, p. 3-4)	p. 63
Figura 7	Correlação entre o 3o nível da análise estrutural do tema orquestral de Tchaikovsky, acima (fonte: elaboração própria), e os compassos de 5 a 9 de *Hommage* (KURTÁG, 2004, P. 21). Também dos respectivos SEGC's – indicados com as mesmas cores que serão representadas no gráfico a seguir (Figura 8)	p. 64
Figura 8	**AZUL**: contorno do Nível C da análise estrutural do tema orquestral do *Concerto* de Tchaikovsky (compassos de 7 a 24); **VERMELHO**: contorno dos *clusters* do compasso 5 ao 9 de *Hommage* (só tempos fortes após o *cluster* nº 6); **VERDE**: contorno dos *clusters* dos compassos de 5 a 9. Emulação de prolongamento melódico (Fonte: elaboração própria)	p. 64
Figura 9	Compasso 10 de *Hommage*, relativo à repetição do tema introdutório no *Concerto* (compassos de 25 a 40). Note a flecha indicando *crescendo* ao mesmo tempo em que *acelerando* (KURTÁG, 2004, p. 21)	p. 65
Figura 10	Segunda parte de *Hommage* imitando a *Cadenza* da abertura do *Concerto* (compassos de 11 a 15) (KURTÁG, 2004, p. 21B)	p. 67

Figura 11	Fragmento da *Cadenza* do *Concerto* (compassos de 41 a 46) (TCHAIKOVSKY, s/d, p. 5)	p. 68
Figura 12	Peça *Pantomime (Querelle 2)* de György Kurtág (2004, p. 19)	p. 71
Figura 13	Figuras que simbolizam teclas abaixadas em silêncio. Início da peça *Pantomime (Querelle 2)* (KURTÁG, 2004, p. 19)	p. 71
Figura 14	*Prélude et Valse en Do* de György Kurtág (2004, p. 1B)	p. 79
Figura 15	*Perpetuum Mobile* (objet trouvé) de György Kurtág (2004, p. 1A)	p. 82
Figura 16	*Petit Choral* (1) de György Kurtág (2004, p. 5B)	p. 85
Figura 17	Conjunto de sinais gráficos relacionados ao ritmo, em *Játékok*, e representados em ordem decrescente (KURTÁG, 2004, prefácio)	p. 94
Figura 18	Conjunto de sinais gráficos que representam os diferentes tipos de pausas e de cesuras em *Játékok* (KURTÁG, 2004, prefácio)	p. 94
Figura 19	*Coups (3 x 3, 3 sons, 3 formules rythmiques)* de György Kurtág (2004, p. 20B)	p. 95
Figura 20	Grafismo para simbolizar cesuras com o mesmo signo embora de durações variáveis (KURTÁG, 2004, p. 20B)	p. 96
Figura 21	*En Flânant* de György Kurtág (2004, 5A)	p. 99
Figura 22	Peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24B)	p. 107
Figura 23	Segmento A da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24B)	p. 108
Figura 24	Segmento B da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24B)	p. 109
Figura 25	Coda da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24B)	p. 109
Figura 26	Exercício preliminar (a) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24A)	p. 110
Figura 27	Exercício preliminar (b) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24A)	p. 111
Figura 28	Indicação, em vermelho, da 3a célula do segmento B da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24B)	p. 112
Figura 29	Exercício preliminar (c) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24A)	p. 113
Figura 30	Indicação, em vermelho, da 5a célula do segmento B da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24B)	p. 113

Figura 31	Exercício preliminar (d) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24A)	p. 114
Figura 32	Exercício preliminar (e) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24A)	p. 114
Figura 33	*Coda* de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24B)	p. 115
Figura 34	Peça *Legato* de György Kurtág, versão (a) (2004, p. 9B)	p. 118
Figura 35	Peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9A)	p. 125
Figura 36	Primeiro segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9A)	p. 126
Figura 37	Segundo segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9A)	p. 127
Figura 38	Terceiro segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9A)	p. 127
Figura 39	Quarto segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9A)	p. 128
Figura 40	Peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7A)	p. 130
Figura 41	Compasso 1 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7A)	p. 131
Figura 42	Compasso 2 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7A)	p. 132
Figura 43	Compasso 3 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7A)	p. 132
Figura 44	Compassos 4, 5 e 6 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7A)	p. 133
Figura 45	Texto de apresentação do *Játékok* (primeira página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)	p. 147
Figura 46	Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a: I – duração de sons e pausas; II – alterações (segunda página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)	p. 148
Figura 47	Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a: III – modos específicos de toque/execução (terceira página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)	p. 149

Figura 48	Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a: III (continuação) – modos específicos de toque/execução (quarta página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)	p. 150
Figura 49	Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a: IV – outros signos, relacionados à agógica, fraseado e pedalização (quinta e última página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)	p. 151
Figura 50	Redução para piano do tema orquestral da abertura do *Concerto* de Tchaikovsky (compassos de 7 a 24) (TCHAIKOVSKY, s/d (b), p. 3-4)	p. 152
Figura 51	Nível A da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 103)	p. 153
Figura 52	Nível B da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 103)	p. 153
Figura 53	Nível C da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 104)	p. 153
Figura 54	Nível D da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 104)	p. 154

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Comparação entre os métodos pianísticos tradicionais para iniciantes e *Játékok* no que se refere a tessitura, motricidade, dinâmica e métrica (fonte: elaboração própria)	p. 43
Quadro 2	Detalhe das seções da *Hommage* e sua correlação com o *Concerto* de Tchaikovsky (Fonte: elaboração própria)	p. 58
Quadro 3	Relação entre os conceitos de ludicididade, criatividade e corporeidade; recursos metodológicos usados para a objetivação na obra; e exemplos (fonte: elaboração própria)	p. 136

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS p. 8

LISTA DE QUADROS p. 12

INTRODUÇÃO p. 15

CAPÍTULO 1: GYÖRGY KURTÁG E O *JÁTÉKOK* p. 19

1.1 Formação inicial na Romênia (1926-1946) p. 19

1.2 Etapa de estudos na Academia Franz Liszt de Budapeste (1946-1955) p. 21

1.3 Novos horizontes: Paris e Colônia (1956-1958) p. 25

1.4 Retorno à Hungria e primeira publicação do *Játékok* (1958-1979) p. 27

1.5 Da publicação do *Játékok* até hoje (1979 - 2014) p. 31

CAPÍTULO 2: HORIZONTES PEDAGÓGICOS EM *JÁTÉKOK* p. 35

2.1 Considerações sobre o Prefácio p. 35

2.1.1 O piano como brinquedo: a ludicidade p. 37

2.1.2 A alegria do movimento: a valorização e a primazia do corpo p. 39

2.1.3 Possibilidade de experimentar: estímulo à criatividade p. 41

2.2 Educação pianística e musical com o *Játékok* - observações adicionais p. 42

CAPÍTULO 3: REFERENCIAIS TEÓRICOS PARA A ANÁLISE DE *JÁTÉKOK* p. 46

3.1 Técnica e interpretação pianística: *On Piano playing. Motion, Sound and Expression*, de György Sändor (1995) p. 47

3.2 Pedagogia pianística: *The Art of Teaching Piano*, editado por Denes Agay (2004) p. 49

3.3 Pedagogia aplicada à literatura pianística do século XX: *Teaching and Understanding Contemporary Piano Music*, de Ellen R. Thompson (1976) p. 51

CAPÍTULO 4: ANÁLISE DE CONTEÚDOS PIANÍSTICO-PEDAGÓGICOS PRESENTES NO PRIMEIRO VOLUME DO *JÁTÉKOK* p. 53

4.1 Gesto p. 54

4.1.1 Análise 1: *Hommage à Tchaïkovski* p. 58

4.1.2 Análise 2: *Pantomime* (Querelle 2) p. 70

4.2 Concisão significativa/expressiva p. 73
4.2.1 Análise 3: *Prélude et Valse en Do* p. 78
4.2.2 Análise 4: *Petit Choral (1)* p. 85
4.3 Liberdade métrica e rítmica p. 88
4.3.1 Análise 5: *Coups* (3 x 3, 3 sons, 3 formules rythmiques) p. 94
4.3.2 Análise 6: *En Flânant* p. 98
4.4 Ouvido interno, condução melódica e sensibilidade física p. 101
4.4.1 Análise 7: *Hoquet* p. 106
4.4.2 Análise 8: *Legato* p. 116
4.5 Expressão dramática e desenvoltura performática p. 119
4.5.1 Análise 9: *Le Lapin et le Renard* p. 124
4.5.2 Análise 10: *Avec Nonchalance* p. 129

CONSIDERAÇÕES FINAIS p. 135

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS p. 141

ANEXO A: Prefácio de Kurtág ao *Játékok* (versão integral) p. 147

ANEXO B: Considerações analíticas sobre *Hommage à Tchaikovsky* p. 152

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu do desejo de ampliar nosso conhecimento sobre as áreas profissionais nas quais nos formamos e atuamos – performance pianística e pedagogia instrumental – e de uma crescente atração pelas linguagens composicionais que emergiram a partir da segunda metade do século XX. Na conjunção desses universos, o encontro com o *Játékok*, obra de György Kurtág (1926), representa para a nossa pesquisa um cativante desafio de estudo.

O *Játékok*, coleção dirigida ao ensino pianístico para crianças resultou em um compêndio do pensamento musical e pedagógico de Kurtág, configurado em inúmeras miniaturas musicais de rara beleza e máxima simplicidade e significação. A coleção, organizada em oito volumes, nos oferece a possibilidade de olhar para a interpretação pianística e sua aprendizagem por meio de uma linguagem contemporânea que estimula a experiência viva ao piano e promove o devir flexível e espontâneo do discurso musical, além do prazer de tocar o instrumento.

Esses princípios pedagógicos podem vir a combater certas inércias rotineiras do ensino instrumental. Frequentemente, os repertórios didáticos, e especialmente os da etapa inicial da aprendizagem, ignoram toda a produção musical da segunda metade do século XX em diante. Deduzimos algumas possíveis causas para esses vazios curriculares, tais como a falta de interesse e/ou a resistência às novas linguagens musicais, bem como a desconfiança e o desconhecimento das potencialidades pedagógicas desse tipo de repertório.

Nesse contexto, o presente trabalho procura contribuir para o preenchimento dessas lacunas por meio do estudo de uma significante obra da literatura pedagógico-pianística da virada dos séculos XX e XXI, o *Játékok*. Essa escolha não se deve simplesmente à qualidade musical dessa obra, mas também aos importantes questionamentos que traz sobre o ensino instrumental.

Ao longo de nossa pesquisa, encontramos diversos autores que comparam o *Játékok* a uma outra memorável coleção pedagógica para piano do século XX, o *Mikrokosmos*[1], do conterrâneo e predecessor de Kurtág, Béla Bartók (1881-1945). Naturalmente o *Játékok* é herdeiro da sólida tradição de escrita pedagógico-pianística da Hungria, muito prolífica e da qual Bartók é um dos maiores exponentes. Cabe lembrar aqui que, tal como nos explica István Nemeth G. no artigo *"Constant Sources of Experience and Tension" - Bartók's*

[1] O *Mikrokosmos* consta de seis volumes compostos entre 1926 e 1939 e publicados em 1940.

Influence on Transylvanian Composers (2007), no ambiente musical da Europa centro-oriental em meados do século XX era impossível escapar da influência de Bartók e não ter como modelo o seu legado composicional. Assim, não por acaso existem diversas reminiscências do *Mikrokosmos* em *Játékok*. Ambas as obras trazem as idiossincrasias estéticas de seus respectivos compositores e épocas, assim como suas maiores preocupações pedagógicas no campo da interpretação pianística, tudo isso em coleções de peças breves e didáticas criadas para o público infantil. Em uma afirmação retórica e eloquente que vincula o *Játékok* ao *Mikrokosmos*, a musicóloga Rachel Beckles Willson diz que "*Játékok* é uma versão concentrada e purificada da magnífica série pedagógica: ela resultou na absoluta 'quintessência' do *Mikrokosmos*"[2] (WILLSON, 2011, p. 149, tradução nossa[3]).

O número de peças que apresentam os oito volumes do *Játékok* escritos até o momento (1979-2010) é vasto e abraça desde os níveis iniciais até os mais avançados da aprendizagem pianística. Assim, consideramos pertinente, para a abrangência de uma dissertação de mestrado e o nível de profundidade da análise das peças que pretendemos alcançar, focar no estudo exclusivo do primeiro volume, visando estudar nele os aspectos pianístico-pedagógicos que Kurtág projetou para o aluno iniciante. Para tanto, estruturamos o trabalho em quatro capítulos que iremos resumir a seguir.

Em um primeiro momento, foi preciso inserir a obra *Játékok* em seu contexto específico. Assim, o Capítulo 1 aborda a trajetória biográfica do compositor, com especial atenção aos dados e eventos que puderam influir mais substancialmente na configuração da obra e do pensamento pedagógico e musical de Kurtág. Para isso, servimo-nos de entrevistas concedidas pelo compositor (VARGA, 2009), de biografias escritas por outros pesquisadores e estudos (ensaios, artigos, etc.) que abordam a obra ou o contexto histórico-musical em torno do compositor (ALBÈRA *et al*., 1995; GOUVEIA, 2010; GRIFFITHS, 1997; HALÁSZ, 2002; SPANGEMACHER, 2013; TOOP, 1999; WALSH, 1982a; e WILLSON 2002, 2004, 2011) e de estudos sobre o momento histórico, cultural e social da Europa Centro-Oriental do século XX (BÁNKI, 2007; FERRERO, 2006; GIL, 2010; HOLGA, 2011 e SAHAGÚN, 1990).

Em seguida, houve a necessidade de apresentar os principais traços pedagógicos e composicionais que definem o *Játékok*. O Capítulo 2, portanto, transcreve e comenta parte do

---

[2] "Games was a concentrated, purified version of the's magnificent pedagogical series: it was the absolute '*quintaessence*' of *Mikrokosmos*" (WILLSON, 2011, p. 149).

[3] Salientamos que a grande maioria das traduções de citações foi efetuada por esta pesquisadora. Assim sendo, a partir de agora, devem ser consideradas nossas todas as traduções que não especificam seus respectivos autores.

prefácio escrito por Kurtág para a obra em questão[4], no qual o compositor explica os horizontes pedagógicos ambicionados com a obra no terreno da educação pianística e musical. Além disso, esse capítulo articula o ideário de Kurtág proposto no prefácio com determinadas escolhas didáticas e composicionais adotadas por ele e que caracterizam a obra em seu conjunto e traz à tona considerações sobre a coleção por outros pesquisadores (ALBÈRA, 1995; CAVAYE, 1996; GOUVEIA, 2010; JOHNSON, 1999; JUNTUU, 2008; KROÓ, 1982; MELIS, 2011; VARGA, 1995; WALSH, 1982a-b).

O Capítulo 3 consiste no exame individualizado das ferramentas metodológicas usadas para a posterior análise da obra. Cabe precisar aqui que, por se tratar de uma abordagem analítica centrada nos aspectos pianístico-pedagógicos de uma obra do século XX, consideramos importante que os textos usados como principal base teórica abordassem os seguintes assuntos de maneira especializada: 1) Técnica e interpretação pianística; 2) Pedagogia pianística; e 3) Pedagogia aplicada à literatura pianística do século XX.

Para cada uma dessas perspectivas de análise, esse capítulo faz uma breve resenha dos textos escolhidos como seu principal representante (SÁNDOR, 1995; AGAY, 2004; THOMPSON, 1976) no intuito de oferecer ao leitor um sintético conhecimento das bases que fundamentam nossa análise.

Até aqui, pode-se dizer que o trabalho preparou o foco real deste estudo em uma aproximação metódica que abraça informações colaterais, porém úteis para uma melhor análise da obra. Sinteticamente: Capítulo 1: biografia do compositor; Capítulo 2: ideário pedagógico da obra; e Capítulo 3: ferramentas metodológicas de análise.

Neste ponto o Capítulo 4, por fim, se propõe a fazer a categorização e a análise de conteúdos didáticos emergentes do primeiro volume do *Játékok* na área da educação pianística e musical. Por serem esses conteúdos abordados em uma perspectiva pedagógica menos convencional e linguagem musical contemporânea, fez-se necessária uma investigação detalhada e individualizada. Assim, o capítulo se divide em cinco subcapítulos, e cada um deles explica e fundamenta teoricamente o conteúdo didático abordado e apresenta, como exemplo, a análise de duas peças do primeiro volume do *Játékok* nas quais tal conteúdo didático aparece de maneira reveladora.

Por fim, pretendemos, com o conjunto deste trabalho, contribuir para desvelar, especialmente para profissionais da área da pedagogia instrumental, as potencialidades do *Játékok* como repertório didático e destacá-lo como uma obra que altera a ordem de

[4] Versão integral francesa do *Prefácio* no Anexo A desta dissertação.

prioridades na hierarquia de conteúdos, valores e urgências do ensino pianístico, incorporando distintos recursos para trabalhar as capacidades perceptivas, técnicas e expressivas do aluno.

CAPÍTULO 1 - GYÖRGY KURTÁG E O *JÁTÉKOK*

Este capítulo pretende oferecer uma retrospectiva dos diversos períodos da biografia de György Kurtág, focada, sobretudo, no que concerne à obra do compositor que centra a nossa pesquisa: o primeiro volume do *Játékok* (publicado em 1979). Para tanto, trataremos de ressaltar aqueles eventos que agiram diretamente no desenvolvimento composicional, performático e pedagógico do autor, iluminando especialmente o processo de concepção e composição da obra, aprofundamento que será útil para a abordagem e a compreensão mais frutíferas do trabalho. Será conveniente também contextualizar compositor e obra no cenário sociocultural de meados do século XX na Europa Centro-Oriental.

1.1 Formação inicial na Romênia (1926-1946)

György Kurtág nasceu no dia 19 de fevereiro de 1926, em Lugoj – cidade pertencente à região histórica do Banat –, território hoje dividido entre três países: Romênia, Hungria e Sérvia. Na época do nascimento do compositor, ainda era muito próxima, e de alguma forma latente, a situação conflituosa vivida pela Europa Centro-Oriental que culminou na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e na queda do Império Austro-húngaro (1919). O conturbado ambiente geopolítico e os atritos étnicos internos derivaram nas frequentes divisões e subdivisões dos Estados do Império, gerando um contínuo redesenho de fronteiras. Assim, o Banat, parte integral da Hungria desde a criação do Império Austro-húngaro (1867), foi anexado à Romênia[5] que, após o seu envolvimento efetivo na Primeira Guerra Mundial, a partir do 1916, do lado da Tríplice Entente, adquiriu um importante aumento territorial por meio do Tratado de Trianon[6] (1920). Assim, diante dos 130.000 km^2 da antiga Romênia, habitada por 7 milhões de cidadãos, as novas fronteiras viram seu território incrementado graças à adesão de todas as regiões com maioria de população romena, dentre as quais o Banat, atingindo como resultado 295.000 km^2 e mais de 15 milhões de habitantes. Dessa

[5] Estado vizinho da Hungria e independente desde 1859 pela união das regiões de Valáquia e Moldávia (BÁNKI, 2007, p. 156).

[6] Tratado de paz assinado após o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1920, entre a Tríplice Aliança (Itália, Império Austro Húngaro e Alemanha) e a Tríplice Entente (França, Rússia, Reino Unido e alguns países associados posteriormente, entre eles a Romênia). Os termos do tratado foram extremamente duros com a coalizão derrotada, a Triple Aliança, gerando uma etapa de tensão, ressentimento e conflitos étnicos que desembocaram na Segunda Guerra Mundial (BÁNKI, 2007, p. 173-174).

forma se constituía a que se conheceu na época como a Grande Romênia[7], terra natal de Kurtág (BÁNKI, 2007, p. 173-175; GIL, 2010, p. 298-300).

Nesse novo contexto geográfico, político e social, resultado de profundas transformações, a Romênia se configurava como um mosaico de línguas e culturas, sendo, portanto, natural para o jovem Kurtág crescer falando três línguas: o húngaro, o romeno e o alemão, embora "[...] sua educação elementar se concretizou 'em romeno' no mais estrito sentido: a língua e a literatura romena, assim como o estudo da história. Uma perspectiva essencialmente romena foi uma das faces principais de seu currículo de estudos"[8] (WILLSON, 2004, p. 11).

No terreno musical Kurtág começou seus estudos de piano aos cinco anos de idade com a professora KláraVojkicza-Peia[9]. No entanto, apesar da precocidade, Kurtág abandonou as aulas aos sete anos. Segundo ele, tinha perdido totalmente o interesse pela música: "[...] era muito entediante ter de pensar nos dedilhados, nos ritmos e permanecer sempre no mesmo registro"[10] (ALBÈRA[11], 1995, p. 22). Assim, só foi atraído novamente pela música por sua mãe e num ambiente menos restritivo e sério: eles se divertiam tocando e dançando tangos, valsas e marchas (VARGA, 2009, p. 4) – eis aqui um fato que se revelará relevante no processo de concepção do *Játékok*, refletindo-se na manifesta busca do compositor por uma aproximação do piano a mais lúdica e despreocupada possível.

Somente em 1940, aos quatorze anos, Kurtág retomou definitivamente os estudos de piano de uma maneira formal, dessa vez com a professora Magda Kardós, figura inspiradora e de grande significação na vida musical do compositor. Segundo Willson (2004, p. 12), Kurtág afirmava que tinha aprendido "tudo" com ela. De fato, o método de ensino de Kardós não considerava apenas o piano; os seus alunos aprendiam música de um modo mais abrangente, ou seja, incluindo teoria e composição. E, mais que isso, Kardós ofereceu ao jovem Kurtág a possibilidade de ministrar aulas para os alunos mais novos, atividade que desde então

---

[7] Termo usado geralmente para fazer referência ao território da Romênia no período de entreguerras (1918 a 1940), sendo a maior extensão geográfica atingida pelo país até então.

[8] "[…] His basic education was 'in Romanian' in the broadest sense: Romanian language, Romanian literature and a Romanian perspective on history would have been the main part of the curriculum" (WILLSON, 2004, p. 11).

[9] Klára Vojkicza-Peia (1911-2005): pianista, concertista e professora de piano do Conservatório Popular de Música de Lugoj entre 1930 e 1946.

[10] "[…] parce que c'était très ennuyeux de devoir penser aux doigtés, aux rythmes, et de rester toujours dans le même registre" (ALBÈRA, 1995, p. 22).

[11] Os depoimentos de Kurtág citados nesta dissertação – extraídos dos livros de Bálint András Varga (2009) e Philippe Albèra *et al*. (1995) – serão devidamente apresentados como tal no corpo do texto, ao mesmo tempo em que em citações especificaremos o sobrenome do autor do livro em uso. Deste modo, queremos evitar problemas de entendimento no que refere à distinção entre compositor e, em outras ocasiões, os autores dos livros. A expressão latina *Apud* não serviria neste caso, já que significa "*citado por*", o que não é exatamente o que ocorre quando, por exemplo, Varga ou Albéra transcrevem as palavras de viva voz do compositor.

acompanhou sempre o compositor. Em sinal de gratidão, Kurtág lhe dedicou, anos depois, os quatro primeiros volumes do *Játékok*.

Para estudar com Kardós, Kurtág ia regularmente à cidade de Timisoara, capital da região e situada a 60 Km a oeste de sua cidade natal. Seis meses após o início das aulas, Kurtág ingressou na escola secundária dessa cidade; mais tarde, eram seus pais quem se mudariam para Timisoara. Sendo a cidade um núcleo urbano maior que Lugoj, com uma rede cultural mais ampla, cresceram as possibilidades de estudo para o compositor. Assim, Kurtág iniciou aulas de composição com o regente e compositor Max Eisikovits (1908-1988), com quem estudou até os dezoito anos.

1.2 Etapa de estudos na Academia Franz Liszt de Budapeste (1946-1955)

Visando aprofundar seus estudos musicais, Kurtág se apresentou, em setembro de 1945, para as provas de ingresso na Academia de Música Franz Liszt de Budapeste. Naquela época a Hungria estava totalmente devastada pelos conflitos bélicos da primeira metade do século XX – a derrota da Primeira Guerra Mundial[12] e o novo fracasso da Segunda Guerra Mundial[13] resultaram na ocupação do país pelas tropas soviéticas.

Contudo, como explica Willson (2004, p. 13), a Hungria entrava, aos poucos, num clima de certa esperança e otimismo, e a queda de Hitler e o fim do conflito em 1944 representavam uma extraordinária liberação para o país. O comunismo soviético se mostrava, a princípio, como o caminho para a justiça social e a oportunidade de reconstrução que precisava e desejava a população. No entanto, foi necessário pouco tempo para os húngaros perceberem que a ditadura stalinista não era melhor que a dos nazistas.

Esse era, assim, o novo cenário para Kurtág, que tinha cruzado ilegalmente a fronteira entre a Romênia e a Hungria com a expectativa de ingressar na Academia. A aspiração de Kurtág era estudar com uma das referências musicais do país, Bartók, do qual se esperava o retorno à Hungria naquele outono de 1945, depois de um exílio de cinco anos nos Estados

---

[12] Além de viver os próprios horrores da guerra, a Hungria (parte da Tríplice Aliança) perdeu, conforme assinado no Tratado de Trianon, dois terços de seu território e de sua população (BÁNKI, 2007, p. 173-174).

[13] A Segunda Guerra Mundial foi ainda mais devastadora para a Hungria do que a Primeira, as perdas humanas foram enormes: calcula-se que aproximadamente um milhão de pessoas, especialmente judeus (exterminados em massa), ciganos e prisioneiros políticos. Além disso, os soviéticos deportaram para o seu país por volta de cento e vinte mil pessoas, que foram obrigadas a trabalhos forçados. Foram ainda perdidos 40% dos bens públicos, bem como os territórios recuperados durante a guerra; os danos sofridos na agricultura comprometeram o abastecimento da população; foram destruídas todas as pontes e a metade das mais importantes linhas de trem do país e das habitações familiares (74% na cidade de Budapeste). E, entre todas essas adversidades e outras, a Hungria perdeu a sua soberania (BÁNKI, 2007, p. 173-174; HOLGA, 2011, p. 29-30).

Unidos. Infelizmente, tanto Kurtág como aquele que futuramente seria seu grande amigo, György Ligeti (1923-2006), ambos recém-chegados à capital, viram-se surpreendidos pela notícia do falecimento de Bartók. Como narra Willson: "Ligeti e Kurtág se depararam com a bandeira negra da Academia Franz Liszt quando chegaram a Budapeste: Bartók tinha falecido poucos dias antes em Nova York"[14] (WILLSON, 2004, p. 12).

O encontro entre Kurtág e Ligeti foi narrado por ambos os compositores, e Kurtág o fez num dos raros escritos que encontramos do autor, discurso que fez na ocasião da Cerimônia no *Cuvilliés-Theater* em Munich, em 1993, no qual o prestigioso prêmio *Siemens* de composição era concedido a Ligeti. O texto relata as primeiras impressões de Kurtág sobre Ligeti:

> Academia de Música de Budapeste [...] setembro de 1945. Exame de admissão em composição. Um jovem de aparência séria, amigável e ao mesmo tempo distante, talvez por causa de seus óculos, aguarda ao meu lado. Ele parece mais velho, mas ao observar suas composições, ele me parece ser de uma geração ainda mais velha. Obras corais, talvez a segunda *Cantata*. Pelo texto em latim, deduzo, não muito logicamente, que ele é teólogo calvinista. Também leva obras instrumentais, e eu vejo, ou melhor, sinto de maneira intuitiva, que essas não são composições de um estudante. Elas harmonizam um mundo introspectivo, maduro; reina uma impressionante ordem na textura das notas. Meu pressentimento: conheci um mestre[15] (VARGA, 2009, p. 92).

Kurtág expressou assim a admiração que desde o primeiro momento Ligeti lhe despertou, sentimento que perdurou durante a longa amizade constituída entre eles. Da mesma maneira, Ligeti também relatou aquele primeiro contato:

> Uma amizade totalmente espontânea se desenvolveu entre Kurtág e eu durante essa meia hora em que esperávamos, com os corações agitados, no corredor *Art Nouveau* da faculdade para ser chamados à sala de exame. Eu senti que encontrei um companheiro musical em Kurtág; nossas opiniões eram tão afins e nossas ideias do novo estilo musical tão semelhantes. Eu fui atraído pela timidez de Kurtág, pelo seu comportamento introvertido e pela sua total falta de vaidade e presunção. Ele era inteligente, honesto e, de uma forma altamente complexa, simples [...] Apesar da separação geográfica, nossa amizade sobreviveu inteiramente intacta. Quando nos encontramos de tempos em tempos, ainda reconhecemos a consistência de nossos ideais musicais, independentemente dos diferentes caminhos nos quais temos nos

[14] "Ligeti and Kurtág confronted the Liszt Academy's black flag when they arrived in Budapest: Bartók had died in New York a few days earlier" (WILLSON, 2004, p. 12).

[15] "The Budapest Academy of Music [...] September 1945. The entrance examination in composition. A very serious-looking, friendly but distant young man, perhaps also distant because of his glasses, waits beside me. He seems older, but as I flip through his composition it strikes me that he is a generation older. Choral works, probably also the second Cantata. From the Latin text I assume not very logically that he is a Calvinist theologian. There are also instrumental works and I see, or rather feel intuitively, that these are no student compositions. They compromise a self-contained, mature world, reigned over by a striking order in the note texture. My feeling: I have met a master" (VARGA, 2009, p. 92).

> desenvolvido desde os anos em que passamos juntos em Budapeste [16] (SPANGEMACHER, 2013, p. 33).

O editor de música húngaro, Bálint András Varga (2009, p. 89), autor das três únicas entrevistas concedidas por Kurtág, compara a parceria entre ambos os músicos com outra não menos memorável: Bartók e Kódaly – cabe ressaltar aqui que não é aleatória a escolha de nos deter na amizade entre Kurtág e Ligeti (Figura 1) e em suas trajetórias musicais, já que ela, posteriormente (no subcapítulo 4.2 – Concisão significativa/expressiva), vai nos reportar a alguns momentos significativos para o processo de composição do *Játékok* por Kurtág.

Figura 1 – György Kurtág (esquerda) e György Ligeti (direita) no *Mozarteum Salzburg* em 1993 (KURTÁG; VARGA, 2013, p. 37. Foto: Marion Kalter)

Assim, tendo sido aceitos na Academia e, para tal, nacionalizados húngaros, tanto Kurtág como Ligeti percorreram juntos a etapa de estudos na reconhecida instituição, na qual

[16] "An altogether spontaneous friendship developed be- tween Kurtág and me during that half an hour in which we waited, hearts a-flutter, in the Art Nouveau corridor at the college to be called into the examination room. I felt that I had found a musical companion in Kurtág, as our views were so kindred and our ideas of a new musical style so identical. I was attracted by Kurtág's shyness, his introverted behavior and complete lack of vanity and conceit. He was intelligent, honest and, in a highly complex way, simple [...] Despite this geographical separation, our friendship has survived entirely intact. When we meet up from time to time, we still recognize the consistency of our musical ideals, irrespective of the different ways in which we have developed since the years we spent together in Budapest" (SPANGEMACHER, 2013, p. 33).

estudaram e receberam importantes influências dos professores: Ferenc Farkas (1905-1995), Sándor Veress (1907-1992) e Pál Járdanyi (1920-1966), na área de composição; Lajos Bárdos (1899-1986), em teoria e história da música; Leó Weiner (1885-1960), em música de câmara; e Pál Kadosa (1903-1983), em piano (VARGA, 2009, p. 115). A maioria desses professores estudaram, em algum momento, com Bartók ou Kodály – precursores e figuras referenciais na configuração das bases de uma nova concepção húngara da música tanto no campo da composição como da pedagogia.

Por ser o *Játékok* uma obra com fins didáticos, sentimos a obrigação de abordar rapidamente o processo de desenvolvimento que experimentou a pedagogia musical na Hungria e que impregnou, certamente, essa etapa de estudos de Kurtág que estamos narrando. Assim, cabe-nos ressaltar as circunstâncias que contribuíram para o incremento do papel da pedagogia musical na Hungria após a Segunda Guerra Mundial: o bloqueio soviético submetia o país a uma estrita censura, isolando-o de qualquer influência externa, e a própria população, após a traumática experiência da guerra, rejeitava toda tradição austro-germânica, inclusive na área da música, que era um importante ícone das vanguardas europeias. Em contrapartida, exaltava-se significativamente o sentimento de reconstrução e de identidade nacional, tornando-se a música e a educação aspectos primordiais nesse contexto. Bartók e Kodály, autoridades no binômio música-educação e também no papel de resgate das raízes folclórico-musicais, erigiram-se assim como uma referência para a sociedade, reforçando o *status quo* da pedagogia e o nacionalismo musical do país.

Assim, podemos observar que a produção didática musical de ambos os compositores foi bastante prolífica, e *Bicinia Hungarica* de Kodály (1937) e o *Mikrokosmos* de Bartók (1926-1939) são alguns dos exemplos mais célebres. Entretanto, eles não foram os únicos que trabalharam nessa linha, já que o movimento pedagógico-musical foi se expandindo. Assim, a pianista e pedagoga Erna Czövek (1899-1983) editava, em 1947, uma nova revista intitulada *Zene-pedagógia* (Pedagogia Musical) e, um ano depois, um livro tutorial sobre como ensinar a tocar piano *Útmutatás a Zongora Ábécé Tanitáshoz* (Orientações para o ensino do ABC do piano). Nesse mesmo ano, Sándor Veress (1907-1992), professor de Kurtág e Ligeti, publicava a coleção de peças didáticas para piano *Billegetö Muzsika* (Fingerlarks, 1948), inspirada no *Mikrokosmos* de Bartók. E o próprio Kurtág escrevia, em 1952, algumas pequenas peças para crianças, como *Hej, Há Galamb Lennék* (Oh, se eu fosse um pombo), e seus duetos para piano, em forma de suite e intitulados *Táncdal* (Música popular) e *Úttorö Táncdal* (Música popular pioneira). Todas essas publicações convergiam para a mesma

conceituação da pedagogia musical: anti-mecanicista, distante de uma teorização excessiva e em maior ou menor medida, impulsora do folclore nacional (WILLSON, 2011, p. 42-44).

Uma vez observado o contexto musical em que Kurtág cresceu e se desenvolveu como músico, nos falta dizer que Kurtág graduou-se em Piano e Música de Câmara, em 1951, e em Composição, em 1955.

1.3 Novos horizontes: Paris e Colônia (1956-1958)

A Revolução Húngara, ocorrida entre 23 de outubro e 10 de novembro de 1956, foi um momento decisivo na história do país. O falecimento de Stalin, três anos antes, tinha provocado uma paulatina flexibilização do regime ditatorial soviético, ao qual seguia submetido o país, que culminou na eclosão de movimentos revolucionários espontâneos que colocaram em questão as políticas repressivas do governo. Segundo a historiadora María Dolores Ferrero:

> A revolução húngara de 1956 foi a dissidência mais radical levantada contra o stalinismo ou o "modelo soviético" durante o período da Guerra Fria até a década de 1980 [...] Foi uma explosão de revolta espontânea de uma população subjugada por um sistema pró-stalinista, o de Mátyás Rákosi, que provocou a oposição de toda uma nação, embora tivesse começado numa manifestação estudantil em 23 de outubro. [...] em um só dia uniram-se a ela trabalhadores, intelectuais e todos os grupos que compunham a sociedade húngara em um desafio que durou treze dias e pretendia acabar com as bases que sustentavam a estrutura política que a URSS havia construído desde 1945[17] (FERRERO, 2006, p. 99).

Com o intuito de acabar com a revolta, o exército soviético invadiu Budapeste e outras regiões do país em 4 de novembro de 1956, mas o povo húngaro resistiu ainda por uma semana com suas manifestações reivindicatórias. Porém, no dia 10 de novembro, toda a oposição pública ao regime foi brutalmente reprimida – entraram em vigor leis marciais e em diversas ocasiões o governo abriu fogo contra manifestantes sem armas. Prisões ficaram lotadas de suspeitos e de rebeldes ao regime, e foram aplicadas em torno de trezentas sentenças de morte. O conflito fez com que aproximadamente duzentos mil húngaros

[17] "La revolución húngara de 1956 fue la disidencia más radical que se planteó frente al estalinismo, o 'modelo soviético' durante el período de la Guerra Fría hasta la década de 1980 […] Fue una explosión de rebelión espontánea de una población subyugada por un sistema pró-stalinista, el de Mátyás Rákosi, que provocó la oposición de toda una nación, aunque la iniciara una manifestación estudiantil el 23 de octubre […] en un sólo día se le unieron obreros, empleados, intelectuales y todos los grupos sociales que componían la sociedad húngara, convirtiéndose durante trece días en un desafío que pretendió terminar con las bases que sustentaban la estructura del edificio que había construido la URSS desde 1945" (FERRERO, 2006, p. 99).

fugissem, sobretudo naquele primeiro momento, quando as fronteiras se tornaram mais vulneráveis pela situação de caos e confusão[18] (BÁNKI, 2007, p. 217).

Nessa altura, Kurtág – severamente crítico do sistema soviético e impossibilitado de ter o mínimo diálogo artístico com as vanguardas da Europa Ocidental, fortemente restritas na Hungria – planejou abandonar o país. Assim, em 1957 ele conseguiu a permissão para realizar um concerto fora da Hungria, evento habilidosamente arranjado por seu amigo Stefan Romascanu[19] (1926-1973) e que lhe permitiu sair do país (WILLSON, 2004, p. 28-29; 2011, p. 86).

Uma vez ultrapassada a fronteira da Hungria, Kurtág fechou um episódio de sua vida para começar outro em Paris. Durante um ano na capital francesa, Kurtág assistiu aos cursos de composição oferecidos por Olivier Messiaen, Darius Milhaud e Max Deutsch (ex-aluno de Arnold Schoenberg), dos quais extraiu importantes aprendizagens que nutriram toda a sua linguagem composicional posterior. Porém, a experiência mais significativa para Kurtág, segundo o próprio compositor (VARGA, 2009, p. 6), foi o contato que teve com Marianne Stein, psicóloga húngara residente em Paris, à qual ele recorreu em busca de uma solução para a paralisia criativa na qual estava imerso desde a eclosão da Revolução Húngara e seu conseguinte exílio. Segundo explica Willson:

> Parece que por muitos meses, após a revolução de 1956, Kurtág não esteve em condições de formular nenhuma ideia musical; sua própria escrita tinha sido manchada com o sentimento de impureza. Em Paris, ele foi incentivado por um amigo a procurar o conselho de Marianne Stein. Imaginando que ela fosse professora de composição, ele foi pego de surpresa quando, no primeiro encontro, soube que era psicóloga especializada em artistas. No entanto, ela acabou se tornando a terceira dos mentores de Kurtág (seguindo Brînzeu[20] e Kardos), ajudando-o a olhar para a próxima fase de sua carreira[21] (WILLSON, 2004, p. 31).

---

[18] Entre essa população, encontravam-se Ligeti e sua esposa, Vera Ligeti, que ainda demoraram um mês para se decidir a sair do país – era dezembro de 1956. Eles tiveram de escapar de trem durante a noite; andaram inclusive a pé no fim do trajeto, já que o controle soviético estava se restituindo. Apenas uma semana depois, Kurtág era informado pela mãe de Vera que aquela mesma rota, que ele pensava usar em breve, já não era mais viável, pois as fronteiras de Budapeste estavam totalmente cercadas (GRIFFITHS, 1997, p. 15; TOOP, 1999, p. 62).

[19] Violinista romeno. Kurtág e Romascanu tocavam música de câmara juntos desde os dezesseis anos. Romascanu junto a Franz Sulyok, compositor e também amigo de Kurtág, ajudaram a financiar a etapa de Kurtág em Paris.

[20] Professor de língua e literatura romena que causou grande impacto na infância de Kurtág, no Liceu de Lugoj.

[21] "It seems that for many months following the 1956 uprising Kurtág was in no state to formulate any musical ideas, his very pen being tarnished with a sense of impurity, and in Paris he was encouraged by a friend to seek advice from one Marianne Stein. Imagining her to be a composition teacher, he was taken aback when on first encounter she turned out to be a psychologist who specialized in artists; nonetheless she became Kurtág's third mentor (following Brînzeu and Kardos), helping him to look towards the next stage of his career" (WILLSON, 2004, p. 31).

Assim, essa crise que impedia Kurtág de compor foi tratada pela psicóloga Stein, que procurou ajudá-lo na busca do caminho de volta à composição. Ambos pesquisaram os recursos metodológicos por meio dos quais pudessem consumar as ideias musicais do compositor, tratando de atingir uma linguagem baseada em uma expressão mais direta e pessoal, a mesma que, segundo Willson, impregnou todo o estilo composicional posterior de Kurtág e, certamente, o *Játékok* (WILLSON, 2004, p. 31).

Após Kurtág terminar a etapa de estudos em Paris e, antes de retornar à Hungria, foi convidado pelo amigo Ligeti para conhecer o trabalho dele em Colônia. Célebre, ainda que breve, o encontro aconteceu no princípio de Julho de 1958 e marcou profundamente Kurtág. Prova disso é o fato de o compositor se referir a ele em diversas ocasiões ao longo de sua vida (em pronunciamentos de prêmios, entrevistas, etc.) e responsabilizar aqueles poucos dias – repletos de intensas conversas com Ligeti, de análises atentas às obras da vanguarda europeia e de encontros excepcionais, tal como com Stockhausen – de transformar a sua visão da composição até o ponto de reestabelecer, e não só metaforicamente, um novo Opus 1[22] em sua obra (VARGA, 2009, p. 92).

Foram fundamentais, portanto, esses dois acontecimentos (Stein/Paris e Ligeti/Colônia) na trajetória biográfica e artística de Kurtág. No subcapítulo 4.2 (Concisão significativa/expressiva) trataremos novamente desse assunto para melhor compreender alguns aspectos específicos que derivam dessas experiências e que são diretamente observáveis na linguagem composicional usada em *Játékok* por Kurtág.

1.4 Retorno à Hungria e primeira publicação do *Játékok* (1958-1979)

Kurtág retornou à Hungria em 1958. Naquele momento, a Revolução Húngara de 1956 já tinha sido brutalmente aplacada e o regime neostalinista de János Kádár[23] recuperava o controle sobre o Estado e a sociedade. Assim, o povo húngaro via-se obrigado a aceitar com resignação o fracasso da Revolução. Porém, pode-se dizer que ela não tinha sido uma empreitada completamente estéril: após a primeira etapa de brutal repressão, o novo governo

---

[22] Trata-se do *Quarteto de Corda* Op. 1, dedicado a Marianne Stein e escrito em 1959, pouco depois de Kurtág ter retornado a Budapeste. Antes de escrever o quarteto, o compositor já tinha escrito algumas outras obras, como a *Cantata Coreana* (1952-1953) e o *Concerto para Viola* (1953-1954). Porém, segundo Willson, nesse Quarteto podemos observar pela primeira vez algumas das qualidades fundamentais da obra madura de Kurtág, em especial a intensidade, a franqueza e a tragédia (WILLSON, 2004, p. 47).

[23] János Kádar (1912-1989): Secretário Geral do Partido Socialista Operário Húngaro, que participou da organização do Governo Revolucionário Operário Camponês da Hungria, que passa a dirigir com o apoio da URSS após a Revolução do 56, etapa que será conhecida como a Era Kádar (1956-1989) (BÁNKI, 2007, p. 217).

abandonou as medidas de opressão stalinistas mais duras e promoveu uma certa flexibilização no sistema de regulação social, econômica e cultural, circunstância que levou a uma melhora substancial da qualidade de vida da população. Além disso, economicamente a Hungria tornou-se a nação mais próspera de todo o bloco oriental (WILLSON, 2004, p. 39; BÁNKI, 2007, p. 217-223).

Os campos da cultura e da arte e, consequentemente, o da música, viveram uma abertura decisiva. O governo foi se tornando cada vez mais tolerante com a diversidade e a inovação, chegando até a permitir certo diálogo com as vanguardas europeias do Ocidente. Uma mostra dessa flexibilização do sistema foi, por exemplo, a proliferação de revistas sobre música, algumas até com o patrocínio do Estado – *Muzsika* em 1958, *Studia Musicologica* em 1960 e *Magyar Zene* (Música Húngara) em 1961; a reabertura do Sindicato dos Músicos em 1960; um novo programa mensal de rádio chamado Na *Hungria pela primeira vez*[24], no qual se apresentava e discutia obras da Europa Ocidental até então proibidas pelo regime; um novo ciclo de concertos de música das vanguardas, *Ciclo de Concertos de Música de nosso Século*[25]*;* entre outros exemplos (WILLSON, 2004, p. 39; 2011, p. 80).

Assim, Kurtág não apenas voltava à Hungria, mas adquiria sua "maioridade" musical – como nomeia Willson (2011, p. 137) essa nova etapa composicional, iniciada com o Quarteto de Cordas Op. 1 (1959) e fruto das experiências em Paris e Colônia – em um momento no qual o ambiente era mais propício às mudanças e à renovação. No entanto, foi como professor e pianista, e não como compositor, que Kurtág começou a ganhar relativa notoriedade no país: entre 1958 e 1963 ele trabalhou como pianista acompanhador na Escola de Música Bartók (escola secundária especializada em música); entre 1960 e 1968 foi também acompanhador para os solistas da Orquestra Filarmônica Nacional; em 1967 foi nomeado professor de piano na Academia Franz Liszt de Budapeste (como assistente de Pál Kadosa) e posteriormente professor de Música de Câmara; em 1971 foi-lhe concedida uma bolsa da *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD), por meio da qual passou um ano em Berlim; e em 1973 ganhou o *Kossuth Prize* (prêmio cultural de maior prestígio na Hungria) – nesse ano Kurtág já possuía uma renomada reputação também como compositor[26] (WILLSON, 2002; VARGA, 2009, p. 116).

---

[24] *Magyarországon elöször* em húngaro.
[25] *Hangversenyciklus századunk zenéjéböl* em húngaro.
[26] Obras compostas por Kurtág durante esse período (1958-1971): *Quarteto de Corda*, Op. 1 (1959); *Quinteto de Vento*, Op. 2 (1959); *8 Peças para Piano*, Op. 3 (1960); *8 Duos* (violino e cimbalom), Op. 4 (1960-1961); *The Sayings of Péter Bornesisza*, Op. 7 (1963-1968); *In Memory of a Winter Sunset*, Op. 8 (1969); e *Quatro Caprichos*, Op. 9 (1970-1971).

Em 1973 houve um dos momentos-chave para o nosso estudo: a pianista e pedagoga húngara Marianne Teöke encomendou a alguns dos mais reconhecidos compositores húngaros do momento[27], entre eles Kurtág, uma obra para piano dirigida às crianças que foi publicada em 1977. A contribuição de Kurtág nesse projeto, chamado de *Tarka-Barka*, que significa multicolorido, se traduziu em um conjunto de dezenove peças intitulado *Elö-Játékok* (que significa jogos preliminares ou prelúdios). A solicitação de Teöke resultou em um acontecimento de vital importância para o compositor: em primeiro lugar, porque rompeu com outra etapa de paralisia criativa que assolava Kurtág[28] (como lhe acontecera na chegada a Paris); em segundo lugar, desencadeou uma nova e decisiva parcela da produção musical de Kurtág, a pedagógica.

Nesse sentido, o *Játékok* se apresenta como a derivação, a emancipação natural do *Elö-Játékok.* Tornou-se uma nova linha de experimentação e criação do compositor, pela qual ficou totalmente fascinado. Mostra disso é a celeridade com que o compositor produziu os quatro primeiros volumes da coleção, publicados de uma só vez em 1979. O *Játékok* foi, para o compositor, "um diário, um laboratório de ideias, invenções, técnicas e expressões"[29], como diz Philippe Albèra (1995, p. 8-9).

Quando os primeiros volumes do *Játékok* foram publicados, em 1979, Kurtág já gozava de um enorme prestígio no universo musical de seu país. Um exemplo dessa sua evidente ascensão foi, por exemplo, o concerto celebrado em sua homenagem no ciclo nomeado *Music of Our Time*, em 1975, no *Great Hall* da Academia Franz Liszt de Budapeste, a sala de concertos mais prestigiada da cidade. A programação do concerto contou com a estreia de algumas das peças do *Játékok*[30], interpretadas por alunos do próprio Kurtág. Willson (2011, p. 149) nos explica que, embora a "canonização" de Kurtág como compositor já fosse uma evidência naqueles tempos[31], Kurtág quis antepor sua figura e sua trajetória

---

[27] Concretamente: László Borsody (1944), Attila Bozay (1939-1999), Lajos Huszár (1948), Miklós Kocsár (1933), József Soproni (1930) e György Kurtág (1926).

[28] Após 2-3 anos sem compor, começa uma etapa bem mais prolífica que a anterior. Segue a lista de obras compostas por Kurtág durante esse período (1973-1979): *Elö-Játékok*, do *Tarka-Barka* (1973-1974); *Splinters*, címbalo/piano, Op. 6c/6d (1973/1978); *Four Songs to Poems by János Pilinszky*, Op. 11 (1973-1977); *S. K. Remembrance Noise* (1974-1975); *Játékok* Vol. I-IV (1975-1979); *Transcriptions from Machaut to Bach* (1974-1991); *Waltz* (1975?); *In memoriam György Zilcz* (1975); *Hommage à András Mihály*, Op. 13 (1977-1978); *Herdecker-Eurythmie*, Op. 14 (1979); *Bagatelles*, Op. 14d (1981); *Three Pieces para violino e piano*, Op. 14e (1979); *The Little Predicament*, Op. 15b (1978); *Hommage à R. Schumann*, Op. 15d (1975-1990); *Pieces for the Guitar Tutor* (1976?); *Omaggio a Luigi Nono*, Op. 16 (1979); *Six pieces for Trombone e Piano* (1978); e *Messages of the Late R. V. Troussova*, Op. 17 (1976-1980).

[29] "[...] un journal, un laboratoire d'idées, d'inventions, de techniques et expressions" (ALBÈRA, 1995, p. 8-9).

[30] Embora os quatro primeiros volumes do *Játékok* tivessem sido publicados em 1979, eles foram escritos entre 1973 e 1976 (JOHNSON, 1999, p. 92)

[31] Prova disso são alguns dos comentários de Peter Várnai e János Bruer, importantes críticos da época, sobre Kurtág no dia da *premier* do *Játékok*: "provavelmente o mais significativo compositor húngaro" ou "um dos

como professor à de compositor e, por isso, cedeu o protagonismo do evento aos seus alunos. Kurtág relatou ainda, no breve texto autobiográfico inserido no final do programa desse concerto, como se deu o início de suas atividades como professor: "Quando eu tinha dezesseis anos, minha professora de piano me confiou alguns de seus alunos. Desde então tenho ensinado, quase sem interrupção, fervorosamente"[32] (KURTÁG *apud* WILLSON, 2011, p. 149).

Ainda em 1979, em uma outra importante aparição pública, Kurtág focalizou sua vertente de intérprete. Foi ele, junto com sua esposa, Márta, quem apresentou o *Játékok* em um acontecimento de enorme relevância. Segundo Willson (2011, p. 150), "ao tocar o *Játékok* com sua esposa, Márta, ele transformou sua presença sombria e seu texto canonizado diretamente em um Evento vivo"[33]. Não é de estranhar que Willson fale de "presença sombria" e "de texto canonizado", já que Kurtág era conhecido pela reticência em falar de si e de sua obra, sobretudo em público, fato que despertava uma aura mística em torno de sua figura e até de sua obra. O crítico musical inglês Stephen Walsh chega a dizer sobre ele: "[...] Kurtag é considerado em Budapeste como o mais independente e isolado dos principais compositores húngaros – uma vez Zsolt Durkó descreveu-o para mim como um 'monge'"[34] (WALSH, 1982a, p. 11). Segundo Willson, parece que tal posicionamento de reserva era entendido como uma postura ética do compositor diante da música; tudo o que ele queria comunicar devia estar implícito na própria música (WILLSON, 2011, p. 138-139).

Assim, frente a tal atmosfera criada ao redor de Kurtág, o concerto foi realmente um evento musical de grande repercussão. Como explica Willson:

> Qual seria o impacto quando o modelo de moralidade, o pedagogo de renome, possivelmente a principal voz da música húngara saísse das modestas sombras e oferecesse a sua própria música, com o seu próprio ser no palco? Como é que poderia um crítico levantar a caneta para tomar nota do evento? A previsível resposta apareceu nas páginas do *Muzsika*, onde o crítico[35] apenas pôde enunciar: "Não há palavras para traduzir a experiência que este concerto providenciou. Provavelmente nunca antes uma sala de concertos sentiu tão fortemente o significado de uma hora e meia". O imperativo ético da própria reticência de Kurtág

---

representantes mais relevantes da nova música húngara" (VÁRNAI; BREUER, 1975 apud WILLSON, 2011, p. 149).

[32] "When I was sixteen years old my piano teacher entrusted me with some of her pupils for coaching. Since then I have, almost without interruption, taught fervently" (KURTÁG apud WILLSON, 2011, p. 149).

[33] "By playing Games with his wife Márta, he transformed himself from a shadowy presence and a canonised text, straight into a live Event" (WILLSON, 2011, p. 150).

[34] "[...] Kurtág is regarded in Budapest as the most independent and secluded of the leading Hungarian composers (Zsolt Durkó once described him to me as a 'monk')" (WALSH, 1982a, p. 11).

[35] Refere-se a Sándor Kovács, na crítica na revista Muszika 22:12 (December, 1979).

> com as palavras tornou quase impossível ao crítico proferir algum comentário sobre a obra[36] (WILLSON, 2011, p. 150-151).

Assim, esses dois eventos em torno das primeiras apresentações do *Játékok* ressaltaram a característica distintiva da obra em meio à restante produção musical do compositor: o *Játékok* conjugava em uma mesma obra todas as dimensões musicais de Kurtág, ou seja, a composicional, a pedagógica e a interpretativa. Podemos observar em 1975 a figura do Kurtág professor/compositor, e em 1979, do intérprete/compositor. De acordo com Horácio de Oliveira Caldas Gouveia (2010, p. 16), o *Játékok* certamente representa "a própria essência do pensamento musical do compositor".

1.5 Da publicação do *Játékok* até hoje (1979-2014)

Na década de 1980, a etapa de relativa estabilidade e bonança econômica vivida pela Hungria após a frustração da Revolução de 1956 via-se totalmente esgotada com a crise econômica e a insatisfação pública crescente em toda a URSS. Visando ainda garantir a sobrevivência do sistema soviético, incentivou-se uma reforma estrutural[37] – nos níveis econômico, político, social e ideológico – que resultou na paulatina abertura e democratização do regime. Porém, não sendo suficientes as novas políticas, o país liderou um movimento expansivo com o objetivo de dissolver a URSS, alvo que se logrou oficialmente em 1991. Deu-se então por terminada a Guerra Fria e, portanto, o congelamento das relações entre Oriente e Ocidente (SAHAGÚN, 1990; BÁNKI, 2007, p. 223-227).

Essa conjuntura de acontecimentos políticos e históricos possibilitou que Kurtág, já considerado uma celebridade em seu país, pudesse também começar a ser reconhecido fora das fronteiras húngaras. O acontecimento concreto que rompeu o silêncio internacional foi a estreia, em 1981, de seu ciclo de canções para soprano e pequena orquestra, intitulado

---

[36] "What could be the impact when the model of morality, the renowned pedagogue, possibly the leading voice of Hungarian music, stepped out of the modest shadows and offered his own music, with his very being, on the stage? How would a critic raise a pen to take account of the event? A predictable answer appeared in the pages of Muzsika, in which the critic could barely bring himself to enunciate a view: 'I have no words', he wrote, 'with which to represent the experience that this concert provided. I have perhaps never before left a concert hall feeling the significance of the hour and a half so strongly'. The ethical imperative of Kurtág's own reticence with words made it all but impossible for the critic to speak" (WILLSON, 2011, p. 150-151).

[37] É a chamada *Perestroika*, que teve início em 1985 e foi liderada pelo Secretário Geral da URSS, Mikhail Gorbachev (SAHAGÚN, 1990).

Messages of the Late Miss R. V. Troussova[38], em Paris, evento promovido graças à curadoria de Pierre Boulez (1925), então diretor do IRCAM[39].

Após esse concerto, que foi um ponto de inflexão na trajetória internacional do compositor, sucederam-se de forma constante os convites, os prêmios, os concertos e as homenagens à sua figura ao longo de sua vida. Kurtág é, assim, detentor de múltiplas honrarias, dentre as quais destacamos o título de *Cavalheiro das Artes e das Letras*, da França (1985); do *Ernst von Siemens Music Prize* (1998); da *Ordem ao Mérito em Ciências e Artes de Berlim* (1999); do *Prêmio John Cage* em New York (2000); do *Golden Lion*, na Bienal de Venécia, pelo trabalho de uma vida, no *53º Festival Internacional de Música Contemporânea* (2009); e, mais recentemente, da *Medalha de Ouro da Royal Philarmonic Society*, da Inglaterra (2013).

Em 1986 Kurtág se retirou definitivamente da Academia Franz Liszt de Budapeste, após quase vinte anos de trabalho ininterrupto, e iniciou uma etapa de mobilidade contínua por distintas cidades europeias a convite de inúmeras instituições musicais que solicitaram sua colaboração como compositor e docente. Entre as mais destacáveis, a *Orquestra Filarmónica de Berlim*; a *Konzerthaus de Viena*; o *Royal Concertgebouw de Amsterdam*; a *Ensemble Intercontemporain*; o *Conservatório de Paris*; e o *Royal Academy of Music de Londres*. Em 1999, Kurtág se instalou na França, país do qual adquiriu a dupla nacionalidade e onde reside até o momento.

Durante o período narrado neste subcapítulo, isto é de 1979 até a presente data, tem sido intensa a produção musical de Kurtág[40]. Cabe destacar que, após a publicação dos quatro

---

[38] Interpretado pela *Ensemble Intercontemporain*, com a regência de Sylvain Cambreling (1948) e a interpretação solista de Adrienne Csengery (1946) – atriz e cantora da qual analisaremos umas declarações realizadas em entrevista (BALÁSZ, 1995) no Capítulo 4.5 (Expressão dramática e desenvoltura performática).

[39] *Institut de recherche et coordination acoustique/musique*: Instituição de investigação musical ligada ao Centro Pompidou de Paris e da qual Pierre Boulez foi fundador e diretor (1970-1992).

[40] Segue a lista de obras compostas por Kurtág a partir de 1979: *Songs of Despair and 1fgn Sorrow*, Op. 18 (1980-1994); *Scenes from a Novel*, Op. 19 (1979-1982); *Thirteen Pieces for Two Cimbaloms from "Games"* (1982); *Attila József Fragments*, Op. 20 (1982); *Seven Songs*, Op. 22 (1981-1982); *Eight Tandori Choruses*, Op. 23 (1981-1982); *Kafka-Fragments*, Op. 24 (1985-1987); *Three Songs to Poems by János Pilinszky*, Op. 11a (1986); *Three Old Inscriptions*, Op. 25 (1986-1987); *Requiem for the Beloved*, Op. 26 (1982-1986); *… quasi una fantasia…*, Op. 27 no. 1 (1987-1988); *[Double Concerto]*, Op. 27 no. 2 (1989-1890); *Officium Breve in Memoriam Andreae Szervánszky*, Op. 28 (1988-1989); *Friedrich Hölderlin: An… (Ein Fragment)*, Op. 29 (1988-1989); *Grabstein für Stefan*, Op. 15c (1989); *Samuel Beckett: What is the Word*, Op. 30 e 30^{A} (para voz e piano) (1990); *Játékok* Vol. V-VIII (1990-em progresso); *Ligatura-Message to Frances-Marie*, Op. 31B (1989); *Signs, Games and Messages*, for strings (1989-em progresso); *Ligature e Versetti* (1990); *3 in memoriam* (1990); *Transcriptions from Machaut to Bach* (1973-1976/ rev. 1991); *Plaintive Pleading* (1991); *Aus der Ferne III* (1991); *Lebenslauf*, Op. 32 (1992); *Rüchblick (Hommage à Stockhausen)* (1993); *Stele*, Op. 33 (1994); *Messages for Orchestra*, Op. 34 e 34^{A} (1991-2000); *Hölderlin-Gesänge*, Op. 35 (1993-em progresso); *… pas à pas-nulle part… (Poèmes de Samuel Beckett)*, Op. 36 (1993-1998); *Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs*, Op. 37^{A} (1996); *Tre pezzi per clarinetto e cimbalom*, Op. 38 e 38A (1996); *Anna Akhmatova: Four Poems*, Op. 41 (1997-2008); *... concertante...*, Op. 42 (2002-2003); *Az hit...* (1998); *Myriam Marbé in*

primeiros volumes do *Játékok*, em 1979, Kurtág nunca mais abandonou a escrita pianístico-pedagógica: em 1997 ele publicou o quinto e o sexto volumes; em 2003, o sétimo; e, em 2010, o oitavo. Além disso, cresceu também o interesse internacional, nas áreas de análise e musicologia, por sua obra. Em 2001, na ocasião do 75 aniversário do compositor, o Instituto de Musicologia da Academia Húngara das Ciências de Budapeste organizou o festival *6th Földvár Music Days* em homenagem ao compositor. Nesse evento, além de concertos, palestras e *masterclasses* do próprio Kurtág, houve a participação ativa de aproximadamente vinte musicólogos (oriundos de seis países europeus distintos, dos Estados Unidos e do Canadá). Tal encontro resultou em um recompilatório de artigos intitulado *Hommage à Kurtág* – muitos dos quais utilizados neste trabalho. No prefácio, o musicólogo Péter Halász, além de elogiar a inspiradora faceta de Kurtág como professor, trata da sua "originalidade incomparável" na composição e comenta: "[...] a simplicidade mágica e a força emocional comovedora que a música de Kurtág irradia tem fascinado milhares de admiradores que a reconhecem como um dos mais convincentes idiomas do século XX"[41] (HALÁSZ, 2002, p. 221).

Memoriam (1999); *Aus der Ferne V* (1999); *Four Initiums from Hommage à Jacob Obrecht* (2005); *Hipartita*, Op. 43 (2000-2004); *Hommage à Jacob Obrecht* (2004-2005); *Six Moments Musicaux*, Op. 44 (1999-2005); *Kórkép és hattyúdal* (2005); *Triptic*, Op. 45 (2007); *Colinda-Balada*, Op. 46 (2006-2008).

[41] "[...] the magical simplicity and poignant emotional strength that Kurtág's music irradiates have fascinated thousand of admirers who recognize it as one of the most convincing musical idioms of the late 20th century" (HALÁSZ, 2002, p. 221).

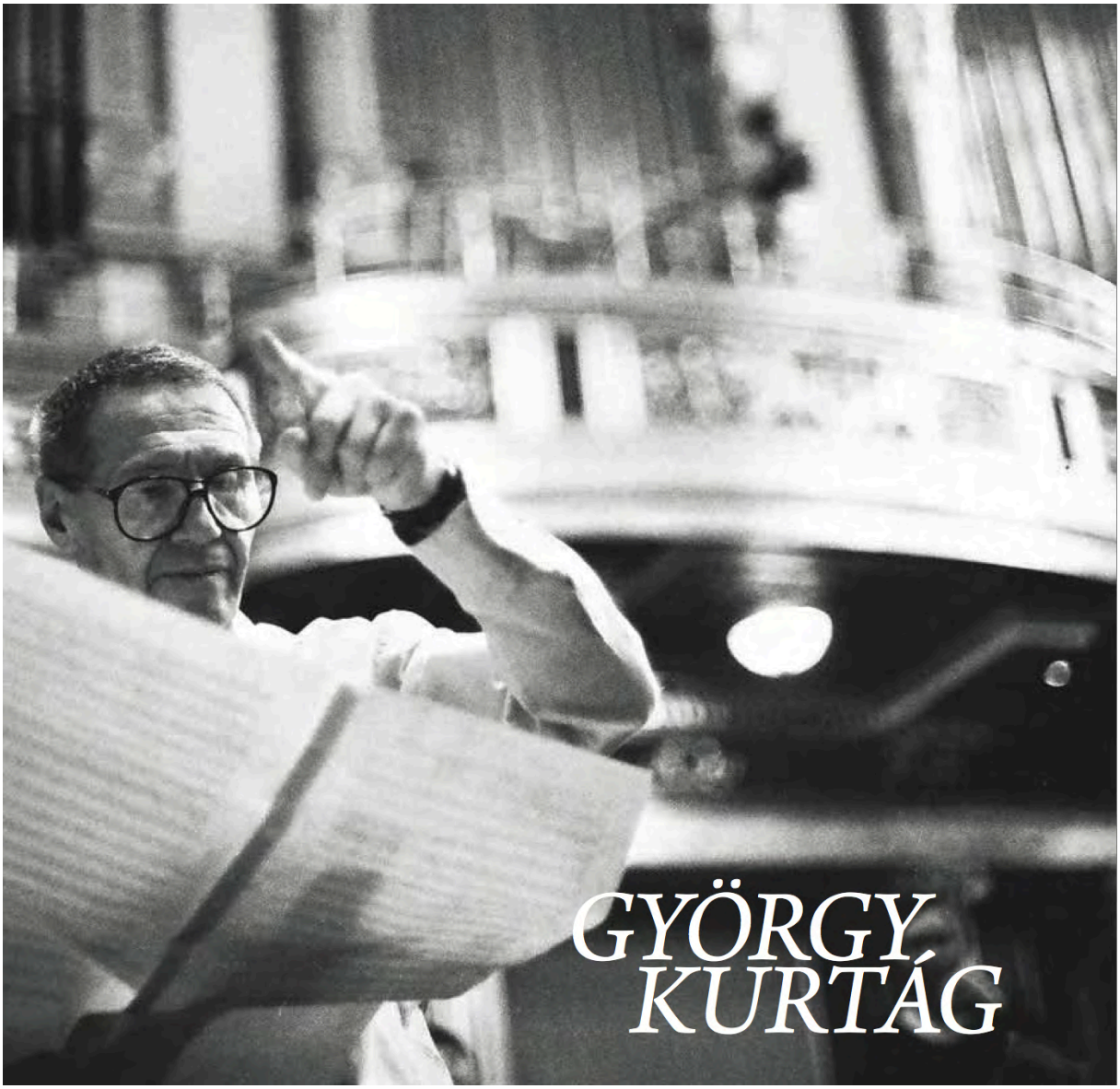


Figura 2 – György Kurtág (SPANGEMACHER, 2013, p. 30. Foto: Alexander Schlee)

CAPÍTULO 2 - HORIZONTES PEDAGÓGICOS EM *JÁTÉKOK*

O *Játékok* se destaca na produção musical de Kurtág por reunir em uma mesma obra todas as facetas musicais do seu autor: a composicional, a pedagógica e a interpretativa. Dentre as três, a dimensão musical que pretendemos abordar fundamentalmente aqui é a pedagógica, já que esta pesquisa propõe, em termos gerais, um estudo sobre o potencial didático do primeiro volume do *Játékok* para o ensino pianístico.

Para isso, foi imprescindível a leitura e a análise do prefácio do *Játékok* por ser um dos raros testemunhos de Kurtág comentando a própria obra e por revelar os horizontes pedagógicos do compositor (subcapítulo 2.1). E também trazer à tona considerações sobre a coleção e sua significação no terreno da pedagogia por outros pesquisadores da obra (subcapítulo 2.2).

2.1 Considerações sobre o Prefácio

Cada um dos volumes do *Játékok*, desde o primeiro até o oitavo, é introduzido pelo prefácio de Kurtág – caderno anexo escrito em quatro idiomas: húngaro (o original), alemão, inglês e francês[42]. Nele, o compositor apresenta as aspirações pedagógicas e musicais que nortearam a produção da obra e fornece as explicações oportunas acerca das singularidades da notação adotada. Podemos considerar esse prefácio como um esboço de seu pensamento pedagógico e da idiossincrasia composicional da coleção.

Breve, porém muito comentado na literatura que trata sobre Kurtág e o *Játékok*, o prefácio adquire importância na medida em que ajuda a entender as qualidades específicas da linguagem composicional usada por Kurtág no intuito de alcançar determinados objetivos didáticos. Para uma melhor compreensão, apresentamos o texto introdutório do Prefácio de Kurtág de maneira integral[43]:

> A ideia de compor o *Játékok* foi inspirada em crianças brincando espontaneamente ao piano, crianças para as quais **o instrumento ainda é um brinquedo**. Elas o experimentam, o acariciam, o atacam e deixam correr os dedos sobre ele. Aparentemente juntam sons incoerentes, mas, se em algumas crianças isso desperta o seu instinto musical, tentarão encontrar essas harmonias, descobertas por acaso, e

[42] Na edição francesa que usamos para esta pesquisa – *Editions Henry Lemoine* (2004) – a tradução do prefácio encontra-se em um segundo caderno anexo (não paginado). Foi realizada por István Máriássy junto com o compositor.

[43] As indicações sobre a notação adotada na coleção serão parcialmente apresentadas oportunamente ao longo do capítulo 4, e integralmente, no Anexo A.

> se divertirão em repeti-las.
> Dessa maneira, esta compilação não deve ser considerada um "método" de piano, nem se resume a uma simples sucessão de peças. Trata-se de **uma possibilidade para a "experimentação"** no instrumento, mais do que de um "método para piano": o prazer de tocar, **a alegria do movimento**, de ousar deslocações rápidas sobre toda a extensão do teclado desde as primeiras lições, em vez de um dedilhar desajeitado sobre as teclas contando os tempos. Todas essas ideias, um tanto vagas, estão na origem da criação desta coleção.
> Tocar piano [*jouer du piano*] é também brincar [***jouer*** *aussi*]...[44], o que exige uma grande dose de liberdade e iniciativa do intérprete. O texto musical não deve ser interpretado "literalmente"; devemos estar muito atentos ao processo musical e à qualidade do som e do silêncio. Podemos confiar na notação, permitindo que ela nos influencie. A imagem gráfica pode nos levar a conclusões sobre a disposição temporal, mesmo na mais livre das peças.
> Não hesite em utilizar todos os conhecimentos e memórias sobre a declamação livre, o *parlando-rubato* da música folclórica, o canto gregoriano e tudo o que a prática musical do improviso já nos ofereceu. E enfrentemos corajosamente, sem medo de cometer erros, o mais difícil: construir proporções justas a partir dos valores longos e curtos, uma unidade e uma continuidade... apenas para o nosso próprio prazer...[45] (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p, grifos nossos).

O texto de Kurtág manifesta o desejo de instigar e/ou recuperar a ludicidade, a criatividade e a corporeidade do aluno durante a aprendizagem. Nas próprias palavras do compositor: "[...] o instrumento como brinquedo", "[...] uma possibilidade para a experimentação" e "[...] a alegria do movimento" (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p). Assim, com as peças do *Játékok*, Kurtág pretende recriar a circunstância original do primeiro contato com o piano: aquela relação com o instrumento ainda em um carácter espontâneo, emocionado e desinibido, especialmente quando se trata de uma criança; aquele momento no qual nenhuma rotina nem instrução ainda influencia o comportamento do aluno. Algumas declarações de Kurtág reiteram esse sentido: "Acredito que a ideia de exploração e viagem

---

[44] Na língua francesa a palavra que designa o ato de tocar um instrumento é a mesma empregada para o ato de jogar ou brincar. Assim, por meio dessa polissemia, esse fragmento do prefácio, na tradução francesa, transmite uma ideia que a língua portuguesa não nos permite: a ambivalência entre ludicidade e execução instrumental. Ou seja: "***Jouer*** *du piano c'est* ***jouer*** *aussi*".

[45] "L'idée de composer les Jeux m'a été inspirée par des enfants jouant spontanément avec le piano, des enfants pour qui l'instrument est encore un jouet. Ils l'expérimentent, le caressent, 'l'attaquent' parfois et y laissent courir leurs doigts. En apparence, ils assemblent des sons incohérents mais si certains éveillent leur instinct musical, ils tenteront de retrouver ces harmonies découvertes pas hasard et s'amuseront à les répéter.
Ainsi, ce recueil ne doit pas être considéré comme une 'méthode' de piano ni se résumer à une simple succession de pièces. Il s'agit 'd'expérimenter' son instrument plutôt que 'd'apprendre à jouer du piano'.
Le plaisir de jouer, la joie du mouvement, oser des déplacements rapides sur toute l'étendue du clavier dès les premières leçons, au lieu d'un tâtonnement maladroit sur les touches en comptant les temps. Toutes ces idées très générales sont à l'origine de la création de ce recueil.
Jouer du piano c'est jouer aussi… Le jeu nécessite une grande liberté et fail appel à l'esprit d'initiative de l'interprète. Le texte musical ne doit pas être pris 'à la lettre' mais il importe d'être très attentif à son déroulement, à la qualité des sons et des silences. Laissons le graphisme musical agir et exercer son influence sur nous. Il nous renseigne sur l'agencement des pièces dans le temps, même pour les plus libre d'entre elles. N'hésitons pas à utiliser toutes nos connaissances et nos souvenirs de la déclamation libre, du parlando-rubato de la musique populaire, du chant grégorien et de tout ce que la pratique de la musique improvisée a apporté. Et abordons bravement, sans craindre l'erreur, le plus difficile: créer avec des valeurs courtes et longues des proportions justes, une unité et une continuité… pour notre plus grand plaisir…" (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p).

contida neste trabalho [o *Játékok*] é muito importante; é talvez uma viagem autobiográfica para cada um de nós”[46] (ALBÈRA, 1995, 21, grifo nosso). Essas palavras inspiraram, em uma engenhosa referência metafórica, o certeiro título de um dos artigos do pianista e musicólogo Stefano Melis, *O Játékok de Kurtág: uma “Viagem” à Mente Musical da Criança* (MELIS, 2011, p. 241).

Essa “viagem” retórica que Kurtág propõe “a cada um de nós” – ou, como Melis diz, “à mente musical da criança” – se veicula em *Játékok* por meio da exploração de questões tais como a ludicidade, a criatividade e a corporeidade, assunto que trataremos a seguir.

2.1.1 O piano como brinquedo: a ludicidade

Játékok significa “Jogos” em húngaro, o que já é uma declaração de intenções, pois denota a relevância dada por Kurtág, em primeira instância, à ludicidade na aprendizagem instrumental. De algum modo, para o compositor o jogo é a principal fonte de inspiração na coleção, é o exercício espontâneo da criança a ser traduzido em uma forma de linguagem pianístico-musical e pedagógica.

Kurtág cria para o *Játékok* uma escrita para cativar e estimular o aluno e, portanto, que seja capaz de despertar seu “instinto musical” – como ele mesmo afirma no prefácio. Ele procura o contato natural da criança com o instrumento, aquele em que a percepção dos fenômenos musicais e, depois, a interiorização, surgem provocados pela curiosidade e pelo jogo e são assimilados pela criança por meio da esfera sensorial e afetiva. Esta concepção pedagógica rompe, portanto, com aquele sistema de ensino que parte da leitura da partitura e da técnica digital como principais fatores desencadeantes do universo pianístico e musical.

Com o intuito de elucidar o conceito de jogo e suas qualidades em *Játékok*, cabe citar as considerações que o filósofo e historiador, Johan Huizinga (1872-1945), faz sobre esse assunto em sua obra, *Homo Ludens*:

> O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um **sentimento de tensão e de alegria** e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana (HUIZINGA, 2000, p. 24, grifo nosso).

[46] “Je pense que l'idée d'exploration et de voyage contenue dans cette oeuvre est très importante: peut-être un voyage autobiographique de chacun de nous” (ALBÈRA, 1995, p. 21).

Dessa descrição de jogo de Huizinga, cabe aqui ressaltar a expressão “sentimento de tensão e de alegria”, pois a prática de um instrumento precisa de atenção e motivação para a obtenção de qualquer resultado positivo. Assim, elementos tais como a tensão/atenção e a alegria/motivação são os que Kurtág trata de fomentar com a exploração da ludicidade em sua proposta de ensino instrumental.

Em outra passagem, Huizinga estabelece a conjunção possível entre a ludicidade e as artes performáticas:

> O mesmo verificamos no ator, que, quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo “jogo” da representação teatral, ao mesmo tempo em que tem consciência da natureza dela. O mesmo é válido para o violinista, que se eleva a um mundo superior ao de todos os dias, sem perder a consciência do caráter lúdico de sua atividade. Portanto, a qualidade lúdica pode ser própria das ações mais elevadas (HUIZINGA, 2000, p. 17).

Assim, a interpretação pode ser um “jogo” em si mesma. No entanto, para poder ser percebida como tal pela criança, a linguagem precisa ser adequadamente adaptada. Em *Játékok*, por exemplo, o uso reiterado de *clusters* de todo tipo – de palma, de punho, de antebraço, etc. – confere à obra um caráter inovador e lúdico, já que essa é uma técnica pianística que não demanda uma destreza muito apurada do aluno, e sim um movimento primário. Aliás, o uso de *clusters* se assemelha à possível exploração espontânea da criança ao piano; é precisamente por meio de gestos amplos e despreocupados que as crianças costumam se aproximar de um instrumento musical antes de qualquer aprendizado ortodoxo.

Outro aspecto determinante que pode nos servir de exemplo para explicar o encontro do *Játékok* com o fenômeno da ludicidade é a própria notação – criada especialmente para a coleção. Esta é configurada de tal forma que permite maior autonomia do intérprete, se comparada com a notação convencional. Uma vez que a notação não apresenta durações e alturas detalhadas com exatidão, consegue descontrair a relação do aluno com a partitura, deixando maior espaço para sua liberdade e sua espontaneidade, elementos essenciais para quem está “brincando”.

Assim, fazer com que os movimentos sejam os mais naturais possíveis para uma criança – com o uso de *clusters*, por exemplo – e que as escolhas de interpretação dependam em maior medida do aluno – com o uso de uma notação não determinada com exatidão – manifesta a clara tentativa de Kurtág em criar uma linguagem composicional que trate de despertar a natureza musical do aluno de uma maneira prazerosa e descontraída. Com isso, o *Játékok* inverte a ordem de prioridades na hierarquia habitual da aprendizagem musical e

aposta em uma pedagogia que posicione o aluno na qualidade de intérprete desde o início da aprendizagem, não precisando assim esperar fases mais avançadas do pianista para incentivar que ele tome suas próprias decisões interpretativas e use todo o corpo e o teclado na execução musical. Kurtág, tal como relata no prefácio, considera que tocar piano e brincar demandam a mesma dose de liberdade e iniciativa, e o *Játékok* reflete esse pensamento.

O pianista inglês Ronald Cavaye, aluno de Kurtág, também destaca a capacidade da coleção em relativizar os conceitos de correto e errado na aprendizagem em favor de outros valores musicais:

> Em *Játékok*, portanto, os erros – notas esbarradas, ritmos imprecisos – ocupam o segundo lugar. Têm uma importância muito maior os aspectos musicais mais fundamentais, como o fraseado, a produção de som e o reconhecimento e a clarificação da forma global da peça[47] (CAVAYE, 1996, p. 77).

Kurtág cria, assim, um contexto pianístico-lúdico que trata de promover as capacidades interpretativas e o prazer dos alunos de piano já nos primeiros estágios da aprendizagem.

2.1.2 A alegria do movimento: a valorização e a primazia do corpo

Como pudemos observar, o aspecto lúdico é um dos princípios norteadores do *Játékok*. Entre os fatores que o determinam, está a minimização do esforço psicomotor do aluno. Assim, a habitual demanda de desenvolvimento da destreza digital (motricidade fina) desde o início da aprendizagem passa a ser, em grande parte das peças do *Játékok*, a procura e o desenvolvimento de uma gestualidade ampla que não exige um alto grau de coordenação e de precisão motora (motricidade global). No terreno da motricidade global se encontram, por exemplo, todos os tipos de movimento do corpo inteiro, dos braços ou das mãos, porém não o movimento digital. Assim, todo o trabalho que Kurtág desenvolve em *Játékok* mediante *clusters* de antebraço, de punho, de palma de mão, *glissandi*, etc. favorece o estudo e o aprimoramento da motricidade natural da criança. Dessa maneira, o *Játékok* possibilita que o aluno adquira liberdade motora suficiente na execução pianística, podendo assim se preocupar com outros patamares de caráter mais sensíveis e musicais, tais como a qualidade da produção do som, o caráter interpretativo e as respirações entre frases.

---

[47] "En *Játékok*, por tanto, los errores – notas falsas, ritmos mal medidos – ocupan un segundo lugar y tienen una importancia mucho mayor aspectos musicales más fundamentales como el fraseo, la producción del sonido y el reconocimiento y la clarificación de la forma global de la pieza" (CAVAYE, 1996, p. 77).

Com isso, a imagem evocada por Kurtág (2004, prefácio, s/p) de "crianças que brincam espontaneamente com o piano, para as quais o instrumento ainda significa um brinquedo" suscita diversas questões em torno da ludicidade, mas também sugere questões referentes ao movimento, à gestualidade e à corporeidade. Em muitas das peças do *Játékok*, Kurtág concede total prioridade à ação primária e desenvolta da criança sobre o teclado, ou seja, à motricidade que parte naturalmente de uma vontade sonora, liberta da abstração intelectual que demanda a leitura de uma partitura convencional e sua interpretação musical a posteriori.

As peças do *Játékok* priorizam o gesto e colocam a corporeidade em uma posição destacada entre as prioridades do ensino instrumental. Nesse sentido, a pesquisadora Kristiina Junttu, em seu artigo *György Kurtág's Játékok Brings the Body to the Centre of Learning Piano* (2008), comenta:

> Na fase inicial, o ensino de piano é construído de forma sistemática, tendo especial atenção na introdução de todas as habilidades básicas necessárias para tocar o piano. As peças de *Játékok* podem estimular uma aproximação ao piano a partir de uma abordagem cinestésica. As crianças gostam de experimentar sons e movimentos extremos, e com o *Játékok* elas podem usar todo o teclado do piano desde o início. Os extremos do teclado fascinam jovens estudantes; por meio de *clusters* e *glissandi*, elas têm a possibilidade de explorá-los desde o princípio dos estudos. Apesar da notação aproximada, Kurtág é muito cuidadoso com a qualidade da expressão: as dimensões espirituais, físicas e gestuais são trazidas ao primeiro plano, e a qualidade da interpretação é muito importante desde os primeiros encontros com o instrumento[48] (JUNTUU, 2008, p. 99-100).

Juntuu aponta que o aspecto da corporeidade em *Játékok*, elemento substancial da obra, entrelaça-se totalmente com as capacidades interpretativas. Segundo ela, a corporeidade advogada por Kurtág é aquela que implica o pensar, o sentir, o querer e o comunicar do intérprete, não se limitando a um simples conjunto de movimentos.

Cabe ressaltar aqui a distinção existente entre alguns dos termos utilizados. Quando dizemos, por exemplo, que *Játékok* realça o gesto, não nos referimos ao movimento, pois "gestos e movimentos não são sinônimos" (BARROS, 2010, p. 8). Portanto, é importante considerar que "para um movimento ser considerado gesto, ele deve se tornar significativo

---

[48] "Piano tuition in early stages is built up systematically, paying attention to the introduction of all the basic skills needed in piano playing. *Játékok* pieces can stimulate the child's kinaesthetic approach to piano playing. Children like to experiment with extreme sounds and movements: with *Játékok* they can use the whole keyboard from the start. The extreme ends of the keyboard fascinate young students; with clusters and glissandi they have the possibility to explore it from the very beginning of their studies. Despite the approximate notation, Kurtág is very accurate with the quality of expression. Spiritual, physical and gestural dimensions are brought to the fore. The quality of playing is very important from the very first meeting with the instrument" (JUNTUU, 2008, p. 99-100).

para um sujeito que imprima intencionalidade e interpretação a esse gesto" (BARROS, 2010, p. 8). E o mesmo acontece com os conceitos de motricidade e corporeidade. Embora o primeiro seja indissolúvel do segundo, a corporeidade implica uma carga intencional e expressiva que a motricidade em si mesma não possui.

Játékok requer do aluno um trabalho de gestualidade e/ou corporeidade, e não um simples desenvolvimento motor. Com isso, Kurtág aproveita a coleção para rever conceitos e hábitos da educação pianística em uma obra pedagógica que trata de libertar o aluno da repetição e da automatização de movimentos. Para tanto, aposta em uma renovada e contemporânea leitura e compreensão do corpo, mas totalmente em função da música.

2.1.3 Possibilidade de experimentar: estímulo à criatividade

As peças do *Játékok* tratam de fomentar a experimentação gestual, o reconhecimento topográfico do teclado, a exploração de sonoridades distintas (dinâmicas e registros contrastantes, *clusters*, *glissandi*...) e a procura de novas formas de notação musical. Muitas das "possibilidades de experimentação" derivam principalmente da notação criada por Kurtág, que não determina com exatidão alturas e durações, oferecendo ao aluno a oportunidade de "completar" a peça, isto é, de estabelecer ele mesmo as alturas e durações de notas e pausas para as quais o compositor simplesmente sugere uma tendência. Portanto, os parâmetros não detalhados se tornam um estímulo para a cocriação do aluno, ou seja, um impulso para sua criatividade musical.

O desejo do compositor em desenvolver o potencial artístico e musical do aluno antes de outras habilidades pianísticas – tais como a leitura e a coordenação digital – se faz evidente em suas próprias palavras, no prefácio de *Játékok*:

> A imagem escrita não deve ser tomada seriamente, em absoluto, mas é importante tomar com extrema seriedade o processo musical, a qualidade do som e o silêncio. Devemos confiar na aparência das grafias impressas e deixar que exerçam sua influência sobre nós (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p).

A notação indeterminada torna-se, assim, uma ferramenta pedagógica com a finalidade de dar espaço à expressividade natural do aluno. De fato, qualquer prática musical com tendência ao improviso – Kurtág cita concretamente a declamação livre, a música folclórica e o parlando-rubato do canto gregoriano – serve de referência na configuração da linguagem composicional do *Játékok* e de exemplo para a melhor compreensão e

interpretação da obra. *Játékok* se apresenta, portanto, como um espaço pianístico-pedagógico que permite aflorar, de forma mais livre, certas percepções musicais e aptidões criativas do aluno.

2.2 Educação pianística e musical com o *Játékok* – observações adicionais

Os três princípios pedagógicos norteadores do *Játékok* vistos até o momento – a ludicidade, a corporeidade e a criatividade – permitem uma abordagem alternativa e mais intuitiva da educação musical e pianística. Por meio deles, é possível aprofundar conteúdos básicos da técnica e da interpretação pianística e potencializar as capacidades musicais e expressivas do aluno de uma perspectiva totalmente complementária e proveitosa.

Porém, devemos considerar que o *Játékok* é uma obra relativamente pouco conhecida e menos ainda solicitada nos repertórios didáticos habituais. O pouco convencionalismo de algumas de suas peças provoca, inclusive, certa rejeição em alguns públicos, conforme relata Gouveia em sua tese intitulada *Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para Piano: Corpo e Gesto numa Perspectiva Lúdica* (2010):

> Ao experimentar essas peças com nossos alunos (particulares e da Escola de Música do Estado de São Paulo – EMESP), foi interessantíssimo constatar, na prática, o que o próprio Kurtág declarou a respeito da reação das crianças diante do inusitado nesse trabalho: “a oposição vinha dos pais e dos professores”, e não dos jovens pianistas. Mais que os adolescentes e os jovens adultos, as crianças reagiam à proposta, num primeiro momento, de forma lúdica e livre, realmente demonstrando crescente interesse à medida que os resultados musicais iam sendo concretizados. Mas ao retornarem após uma semana, alguns já haviam sido “contaminados” pelos preconceitos dos parentes em casa. Perguntavam se “aquilo era, de fato, música”, por exemplo. Por parte dos colegas professores, houve grande desconfiança sobre a “utilidade” de peças com essas características, e percebemos inclusive posturas “indignadas” de membros de banca examinadora durante uma prova de piano, ao perceberem que a criança não iria sentar-se para executar a peça de Kurtág (GOUVEIA, 2010, p. 168-169).

Pode-se observar, no relato de Gouveia, a existência de dúvidas por parte de pais de alunos e professores a respeito das qualidades musicais da coleção e, consequentemente, o questionamento de sua pertinência pedagógica. Pretendemos, neste trabalho, explorar as potencialidades didáticas, tanto técnicas como expressivas, que o *Játékok* acrescenta à pedagogia instrumental atual. Cabe destacar que as qualidades contextuais de ludicidade, corporeidade e criatividade que permeiam a obra são de grande valor pedagógico e permitem abraçar, de uma forma diferenciada, certos conteúdos da técnica e da interpretação pianística

em um grau de sofisticação comumente abordado apenas em fases mais avançadas da aprendizagem instrumental.

Assim, com *Játékok*, Kurtág rompe com alguns dos paradigmas do ensino pianístico, como demonstra o quadro comparativo abaixo:

	MÉTODOS TRADICIONAIS	***JÁTÉKOK***
TESSITURA	Entre o Dó2 e o Dó5, aproximadamente	Todo o teclado
MOTRICIDADE	Posição fixa dos cinco dedos	Gestualidade ampla
DINÂMICA	Do *Piano* ao *Forte*	Extrema, tipo *ppppp* e *fff*
MÉTRICA	Pulso regular e ritmo medido	Liberdade métrica e ritmo não regido por relações matemáticas

Quadro 1 – Comparação entre os métodos pianísticos tradicionais para iniciantes e *Játékok* no que se refere a tessitura, motricidade, dinâmica e métrica (fonte: elaboração própria)

Dessa maneira, *Játékok* apresenta um enfoque diferenciado das prioridades e pretensões didáticas convencionais dos métodos de ensino nos primeiros estágios, projetando novos campos de estudo e, assim, novos horizontes para a educação pianística e musical.

Contudo, apesar do intenso discurso pedagógico que possui a obra, o compositor se preocupa em assinalar, já no prefácio, que *Játékok* não é um método, fato que se evidencia na recusa do autor em organizar as peças gradativamente por complexidade ou segundo qualquer parâmetro de ordem técnica ou musical. Em entrevista, Kurtág categoriza *Játékok*, inclusive, como “pseudopedagógica” (VARGA, 1995, p. 30).

Nesse mesmo sentido, é relativa a aceitação da coleção como obra de intuito exclusivamente didático. Ainda que exista o senso comum, entre os trabalhos que versam sobre *Játékok*, de que essa é uma coleção que parte claramente de princípios pedagógicos – o próprio autor os postula no prefácio –, esse primeiro propósito é logo ultrapassado. De fato, diversos musicólogos e especialistas da obra de Kurtág realçam outras abrangências de *Játékok* além da pedagógica. Por exemplo, Walsh (1982a, 16; 1982b, p. 12) classifica a coleção como uma obra entre didática e experimental, além de considerar algumas das peças do *Játékok* como breves estudos composicionais que terão sua continuidade em outras criações. Para o crítico musical György Kroó (1982, p. 61), “[...] cada uma das peças é um

estudo e uma obra de concerto ao mesmo tempo [...] poesia genuína”[49]. De fato, são várias as interpretações da obra por pianistas já consagrados. O musicólogo Tim Rutherford Johnson indica que algumas das instruções de Kurtág em *Játékok* são proporcionadas com a “[...] aparente intenção de confundir, em vez de instruir [...]”[50] (JOHNSON, 1999, p. 10), em uma espécie de questionamento (ou jogo) composicional.

Em outro ponto do texto, Johnson diz:

> Estas miniaturas não são, acredito, um simples instrutor de piano, uma coleção agradável de estudos de piano cumprindo um pedido amigável. Nem são os rabiscos frustrados de um compositor tentando desesperadamente alcançar suas ambições criativas. Elas são uma produção torrencial de ideias [...] composta dentro de uma **dinâmica complexa, intencional e significativa**[51] (JOHNSON, 1999, p. 11, grifo nosso).

É precisamente essa “dinâmica complexa, intencional e significativa” o que pode confundir quem se aproxima da coleção pela primeira vez, já que os conteúdos didáticos específicos não se evidenciam rapidamente. Aliás, existe uma disparidade grande de níveis pianísticos demandados. Johnson, ciente disso, recomenda os primeiros volumes para alunos de idades compreendidas entre sete e catorze anos (JOHNSON, 1999, p. 24), uma faixa etária relativamente ampla.

De fato, analisando unicamente o primeiro volume neste trabalho, percebemos que as especificidades técnicas e expressivas apresentadas são muito diversas e, portanto, passíveis de serem direcionadas a distintos momentos do processo evolutivo da aprendizagem. Encontramos, assim, desde peças que podem ser ensinadas em uma primeira aula de piano, ou seja, sem nenhum conhecimento prévio, até peças de tal consistência e profundidade musical que demandam um grau mais elevado de aprimoramento interpretativo. Portanto, cabe aqui a recomendação de que os professores que se disponham a trabalhar as peças de *Játékok* analisem e reconheçam os distintos graus de exigências pianísticas e interpretativas das peças, de maneira a adequá-las ao nível de desenvolvimento de cada aluno.

Como vimos até o momento, além da clara abertura às linguagens contemporâneas, é manifesto o enraizamento da obra em alguns princípios norteadores inspirados no universo infantil e no jogo – a ludicidade, a corporeidade e a criatividade – ideário propício, porém não

---

[49] “Each piece is an etude and a performance […] genuine poetry” (KROÓ, 1982, p. 61).
[50] “[…] apparent intention to bewilder rather than instruct” (JOHNSON, 1999, p. 10).
[51] “These miniatures are not, I believe, simply a piano tutor, a bland collection of piano studies fulfilling a friendly request. Nor are they the frustrated doodlings of a composer trying desperately to achieve his creative ambitions. They are a torrential outpouring of ideas […] composed within an intricate, purposeful and meaningful dynamic” (JOHNSON, 1999, p. 11).

necessariamente exclusivo das crianças. Assim, na realidade, Kurtág aproveita esse contexto reflexivamente criado para reler determinados aspectos da pedagogia instrumental, mas não unicamente em sua extensão para as crianças. Ele repensa, com *Játékok*, a abordagem do pianista ao instrumento em qualquer de suas etapas evolutivas, bem como a exploração da linguagem composicional para piano.

Estamos diante de uma obra densa e rica que pode, em sua atenta observação, nos oferecer novas maneiras de entender a difícil abordagem da pedagogia instrumental, tal e como diz Kroó: *Játékok* é "[...] uma significante obra, daquelas que fazem época, o fruto maduro da paixão de Kurtág pelo ensino"[52] (KROÓ, 1982, p. 61).

[52] "[…] a work of epoch-making significance a, ripe fruit of Kurtag's passion for teaching" (KROÓ, 1982, p. 61).

CAPÍTULO 3 - REFERENCIAL TEÓRICO PARA A ANÁLISE DE *JÁTÉKOK*

Este capítulo dedica-se a examinar os principais textos usados para estudar o primeiro volume do *Játékok*, no qual cada um deles trata de um assunto específico: 1) Técnica e interpretação pianística; 2) Pedagogia pianística; e 3) Pedagogia aplicada à literatura pianística do século XX.

Visando um diálogo claro entre tais campos temáticos e cientes de que são extremamente amplos e já discutidos, consideramos oportuno que um único texto lidere cada um deles. Desse modo, pretendemos unificar critérios para nos aproximar do *Játékok* e construir uma análise estruturada e uniforme. Segue então a relação estabelecida entre os assuntos tratados e os textos-base que os representam:

1) Técnica e interpretação pianística:
   On Piano playing: Motion, Sound and Expression, de György Sándor (1995);
2) Pedagogia pianística:
   The Art of Teaching Piano. The Classic Guide and Reference Book for All Piano Teachers, editado por Denes Agay (2004);
3) Pedagogia aplicada à literatura pianística do século XX:
   Teaching and Understanding Contemporary Piano Music, de Ellen R. Thompson (1976).

No entanto, cabe ressaltar que esses textos não serão os únicos referenciais a abordar os respectivos temas, mas sim aqueles nos quais mais nos apoiaremos para a nosso trabalho. Além dos livros mencionados, naturalmente outras fontes teóricas vão complementar nossa pesquisa, especialmente para o tratamento específico de alguns dos conteúdos pedagógico-pianísticos que, por serem menos usuais no ensino tradicional, precisam de uma abordagem diferenciada e, inclusive, especializada em outras áreas que não as da música e da pedagogia (como o teatro, por exemplo). Algumas fontes também serão específicas dos estudos da linguagem composicional e da obra de Kurtág.

Uma vez que os três textos citados terão papel preponderante na dissertação, seguem algumas breves justificativas e também considerações a respeito de noções básicas para o acompanhamento das relações intertextuais que se produzirão ao longo deste estudo.

3.1 Técnica e interpretação pianística: *On Piano playing. Motion, Sound and Expression*, de György Sándor (1995)

Selecionamos o livro *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression* como referencial teórico do nosso estudo por diversas razões, mas, sobretudo pela objetividade e pelo empirismo com que procede György Sándor no estudo da técnica e da interpretação pianísticas, um dos campos temáticos por nós abordado. A própria figura do autor também justifica nossa escolha: György Sándor (Budapeste, 1912 – New York, 2005), prestigiado pianista e professor, herdeiro da tradição pianística, pedagógica e musical húngara. Essa tradição, fundamentada na primeira metade do século XX, é de especial relevância neste trabalho por ser o mesmo legado que recebeu Kurtág. Começaremos por uma breve retrospectiva do autor – com intuito de salientar suas facetas de pianista e professor e seu vínculo com a cultura musical húngara – para posteriormente realizarmos uma análise dos conteúdos abordados no livro.

É relevante destacar, da trajetória de Sándor, principalmente sua formação na Academia Franz Liszt de Budapeste com dois dos grandes precursores da pedagogia musical da Hungria: Béla Bártok (Figura 3) e Zoltán Kodály.

Figura 3 – György Sándor, esquerda, com Béla Bartók, direita (DUFFIE, 2010)

Com o primeiro, estudou piano e com o segundo, composição. A relação estabelecida entre eles foi além da relação de professor-aluno, e Sándor se tornou um dos maiores divulgadores das obras de seus professores. Assim, em 1946 Sándor estreava mundialmente o *Concerto para piano n. 3,* de Bártok, com a Orquestra de Filadélfia, sob regência de Eugene Ormandy. Pouco depois, gravava a obra integral de piano solo de Kodály (bem como a de Prokoviev) e a obra de piano solo e os *Concertos* com orquestra de Bártok. Foi premiado, em 1965, com o *Grand Prix du Disque* (um dos maiores reconhecimentos da música registrada da França) por esta última gravação.

Na área da pedagogia, Sándor ensinou piano na Southern Methodist University, em Dallas, de 1956 a 1961, e foi o diretor dos estudos de graduação em piano na Universidade de Michigan, de 1961 a 1981. Em 1981 publicou pela primeira vez o livro *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression* sobre técnica e interpretação pianística; um ano depois, ingressou na *Juilliard School*, onde ensinou até praticamente o final da vida, em 2005.

O livro de Sándor aborda de maneira muito instrutiva e clara a técnica e a interpretação pianísticas. A proposta do autor é a de descrever e organizar os elementos fundamentais da técnica para depois indicar sua aplicação na performance. Para isso, o livro é dividido em três partes: 1) "*Fatores Determinantes na Técnica Pianística*"; 2) "*Padrões Técnicos Básicos*"; e 3) "*A Técnica se Torna Música*"[53] (SÁNDOR, 1995).

Sándor atribui a consecução de uma boa técnica ao aproveitamento das fontes de energia disponíveis do pianista, que ele identifica como a energia muscular e a força da gravidade. Assim, o autor baseia sua técnica em princípios da própria fisiologia do corpo humano e das leis físicas. Já a interpretação, segundo ele, é situada em um terreno mais subjetivo, discutível, precisamente porque é configurada por elementos abstratos e difíceis de mensurar, como o caráter, a improvisação, a inspiração e a criatividade, elementos nomeados pelo autor de "intangíveis" (SÁNDOR, 1995, p. IX). Para ele, "a arte da técnica pianística começa no ponto em que os problemas técnicos são resolvidos e dão lugar às propostas criativas do intérprete" [54] (SÁNDOR, 1995, p. XII). Assim, ainda que sejam dois conceitos indissolúveis, para Sándor a técnica precede a arte. De acordo com esse pensamento, o autor aborda a temática da técnica nas duas primeiras partes do livro.

Assim, na primeira parte do livro, *Fatores Determinantes na Técnica Pianística*, são destacáveis as considerações do autor sobre como o pianista deve observar a partitura e

[53] 1) "The Determining Factors in Piano Technique"; 2) "Basic Technical Patterns"; 3) "Technique Becomes Music" (SÁNDOR, 1995).

[54] "The art of piano technique begins at the point where technical problems have already been resolved and where a sophisticated technique serves the creative purposes of the interpreter" (SÁNDOR, 1995, p. XII).

estabelecer a adequada correspondência entre a imagem visual e alguns padrões de movimento – detalhados e desenvolvidos na segunda parte do livro. Para a efetivação desses movimentos, Sándor enfatiza o emprego mínimo da força muscular do pianista e o aproveitamento máximo da força da gravidade.

Na segunda parte, intitulada *Padrões Técnicos Básicos*, o autor apresenta um compêndio de padrões de movimento ou padrões técnicos, que resultam no estudo do conjunto de movimentos anatômicos do ser humano e sua conveniente aplicação ao piano, visando aperfeiçoar o rendimento técnico e expressivo do intérprete. São eles: 1) *Queda livre*; 2) *Cinco dedos, escalas e arpejos*; 3) *Rotação*; 4) *Stacatto*; e 5) *Impulso*[55-56] (SÁNDOR, 1995).

A síntese realizada por Sándor não pretende restringir a execução de uma obra à simples aplicação desses padrões básicos de movimento, já que há muito mais envolvido em uma boa interpretação; trata de nos auxiliar a sintetizar e resolver alguns problemas técnicos, fazendo-nos entender qual é o melhor aproveitamento do corpo quando tocamos piano. Cabe ressaltar também que na maioria das vezes o pianista usará esses padrões de maneira combinada ou adaptada ao seu próprio interesse interpretativo. Assim, esses padrões devem ser acatados como o ponto de partida do intérprete.

Por fim, a terceira parte do livro, *A Técnica se Torna Música*, vai além da técnica e aborda outros aspectos também importantes da interpretação e da *performance*. Entre eles se encontram, por exemplo, a capacidade expressiva do piano, a dicção do pianista, sua flexibilidade rítmica, o *rubato* ou o uso do pedal. Aliás, Sándor também apresenta aspectos práticos para o intérprete, dentre os quais, indicações sobre como estudar, técnicas de memorização e considerações sobre a postura do pianista frente a um concerto.

3.2 Pedagogia pianística: *The Art of Teaching Piano*, editado por Denes Agay (2004)

O editor de *The Art of Teaching Piano*, Denes Agay (1912-2007), também mantém uma estreita relação com o contexto pedagógico-musical húngaro, como pudemos comprovar em *On Piano Play*, de György Sándor (1995). Agay também estudou na Academia Franz Liszt de Budapeste, obtendo o doutorado em Composição e Piano em 1934. No auge do

[55] 1) “Free Fall”; 2) “Five-Fingers, Scales, and Arpeggios”; 3) “Rotation”; 4) “Staccatto”; 5) “Thrust” (SÁNDOR, 1995).
[56] Os padrões de movimento que nos sirvam para as análises técnico-interpretativas das peças do *Játékok* serão devidamente apresentados e definidos no capítulo 4 desta dissertação.

nazismo, e especialmente por isso, Agay se exiliou para New York em 1939, obtendo a nacionalidade americana em 1942.

Atualmente Agay é mais conhecido por suas antologias e também por seus escritos teóricos sobre pedagogia pianística – entre eles, o livro que agora nos ocupa. Além disso, é também conhecido por suas coleções de livros dirigidos ao ensino prático desse instrumento.

The Art of Teaching Piano compila diversos artigos escritos por renomados pianistas e estudiosos da pedagogia instrumental pianística, entre eles o próprio Agay. O livro está organizado em cinco partes ou conjuntos de artigos que abordam as temáticas correspondentes aos títulos: 1) "*Elementos Essenciais da Performance Pianística*"; 2) "*Teoria e Habilidades Pianísticas Básicas*"; 3) "*Considerações sobre Práticas Específicas de Ensino*"; 4) "*Estudo de Estilos e Idiomas*"; e 5) "*Aspectos da Pedagogia*"[57] (AGAY *et al.*, 2004).

Embora não tenhamos citado todos os artigos que constituem esse livro neste trabalho, sua leitura facilitou nossa compreensão acerca de diversos assuntos específicos. Serviram especialmente de apoio para o capítulo *Liberdade métrica e rítmica* (4.3) os artigos que tratam de questões como tempo e ritmo na perspectiva da *performance* e da pedagogia: *Tempo* (AGAY, 2004, p. 29-34); *Rhythm* (AGAY, 2004, p. 39-44); e *Teaching Rhythm* (SKAGGS, 2004, p. 45-50). Para o capítulo *Ouvido interno, condução melódica e sensibilidade física* (4.4), foi relevante observar sua visão de frase e de fraseado, bem como algumas considerações sobre as diferentes articulações possíveis no piano – entre elas, o *Legato* – encontradas nos seguintes artigos: *The Riddle of the Phrase* (AGAY, 2004, p. 55-70) e *Phrasing and Articulation* (AGAY, 2004, p. 71-74).

Um artigo muito proveitoso para este trabalho foi *Twentieth-Century Music: an Analysis and Appreciation* (ZAIMONT, 2004, p. 343-402), especialmente pelo útil enquadramento do período e da linguagem musical do século XX, época da criação do *Játékok*. Nele, a autora examina os diferentes agentes da música contemporânea, como o compositor e o ouvinte, e faz algumas considerações sobre a coexistência de ambos nesse contexto; realiza um itinerário por todos os estilos musicais e seus principais representantes surgidos ao longo do século; analisa os novos caminhos da linguagem contemporânea em todos os seus parâmetros musicais (ritmo, altura, melodia, tonalidade, harmonia, textura, timbre e forma) e procedimentos; e apresenta as inovações da técnica pianística e da notação durante esse período.

---

[57] 1) "Essentials of Piano Performance"; 2) "Theory and Basic Keyboard Skills"; 3) "Approaches to Specific Teaching Tasks"; 4) "Survey of Styles and Idioms"; 5) "Aspects of Pedagogy" (AGAY et al., 2004).

Por fim, outros artigos encontrados no livro de Agay – como *The Very Young Beginner* (SKAGGS, 2004, p. 247-252), *Dynamics* (AGAY, 2004, p. 51-54), *Fingering* (ROBERT, 1973, p. 75-90), *Improvisation* (RABINOFF, 2004, p. 227-246) e *Rote Playing and Rote Teaching* (AGAY, 2004, p. 467-479) – nos proporcionaram valiosas informações pontuais em diversas temáticas na abrangente questão da pedagogia pianística.

3.3 Pedagogia aplicada à literatura pianística do século XX: *Teaching and Understanding Contemporary Piano Music*, de Ellen R. Thompson (1976)

O livro de Ellen Thompson é um compêndio das inovações de vocabulário, técnicas e conceituações da nova idiomática musical surgida no século XX. Trata de explicar essa produção, em especial a escrita para piano, de uma forma estruturada e didática, organizando em capítulos a exploração detalhada de cada um dos parâmetros musicais. Essa obra apresenta tais parâmetros de acordo com sua evolução sofrida nos períodos anteriores e propõe o estudo das novas e diversas tendências.

Além disso, o livro dá especial atenção – em capítulos independentes – a novas linguagens, como o jazz, bem como a inovações de notação e técnicas, como certos efeitos pianísticos. Segue então a organização dos capítulos em que se constitui o livro: 1) *Melodia*; 2) *Ritmo e Métrica*; 3) *Harmonia*; 4) *Tonalidade e Modalidade*; 5) *Textura*; 6) *Forma*; 7) *Jazz*; e 8) *Inovações*.

Ao término desses capítulos também há cinco apêndices, muito úteis, relacionados ao texto e à temática tratada: a) "*Glossário de Termos*"; b) "*O Período Tonal e sua Gradual Decomposição*"; c) "*Bibliografia*"; d) "*Lista de Exemplos*"; e e) "*Lista Referencial de Música Contemporânea para Piano*"[58] (THOMPSON, 1976).

O livro se configura em uma abordagem principalmente dirigida, tal como afirma a autora, a professores e alunos de piano que buscam respostas em sua aproximação da volumosa literatura pianística do século XX. Esse período, embora recente, é escassamente contemplado nos programas convencionais de aprendizagem instrumental. Assim, por meio de múltiplos exemplos, recomendações, exercícios e principalmente de conhecimentos de teoria e análise necessários para qualquer tentativa de ensino, aprendizagem e *performance* desse repertório, o livro de Thompson consegue estabelecer pontes entre os campos da análise, da pedagogia e da interpretação no contexto da música contemporânea. Configura-se

[58] a) "Glossary of Terms"; b) "The Tonal Period and its Gradual Breakdown"; c) "Bibliography"; d) "List of Examples"; e) "Reference List of Selected Contemporary Piano Music" (THOMPSON, 1976).

assim base teórica referencial para o nosso trabalho, que também pretende articular os campos da pedagogia e da interpretação e se apoia no conhecimento específico do campo teórico e da análise musical para o estudo de uma obra também herdeira das novas dinâmicas composicionais do século XX.

CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DE CONTEÚDOS PIANÍSTICO-PEDAGÓGICOS PRESENTES NO PRIMEIRO VOLUME DO *JÁTÉKOK*

Uma vez exposta a trajetória biográfica de Kurtág, ressaltando aqueles eventos que condicionaram diretamente o pensamento artístico e pedagógico do compositor (capítulo 1); definidas as três grandes diretrizes pedagógicas e norteadoras do *Játékok* – a ludicidade, a corporeidade e a criatividade – que nos situam em um determinado contexto de aprendizagem diferenciado do tradicional (capítulo 2); apresentado e examinado o referencial teórico no qual basearemos as articulações necessárias do estudo do *Játékok* com os campos da interpretação pianística, da pedagogia instrumental e, por fim, da pedagogia aplicada à literatura pianística do século XX (capítulo 3); neste último capítulo (4) pretendemos nos concentrar em uma análise minuciosa dos conteúdos didáticos estritamente pianísticos e musicais que a obra aborda, isto é, aspectos que podem beneficiar o desenvolvimento técnico e expressivo do aluno de maneira específica e tangível.

Para tanto, realizaremos uma síntese de aspectos/conteúdos que são, de distintas maneiras, abordados recorrentemente por Kurtág no *Játékok* e que se apresentam como traços distinguíveis de sua linguagem composicional, além de alvos pianístico-pedagógicos imprescindíveis de serem abordados, segundo o compositor. Tal síntese nos permite a seguinte categorização temática:

a) Gesto;
b) Concisão significativa/expressiva;
c) Liberdade métrica e rítmica;
d) Ouvido interno, condução melódica e sensibilidade física;
e) Expressão dramática e desenvoltura performática.

Neste capítulo, portanto, trataremos de explicar e embasar teoricamente cada um desses conteúdos didáticos sob as perspectivas composicional, performática e pedagógica, além de abordar suas implicações práticas por meio de análises de algumas peças específicas que podem nos servir efetivamente de exemplo.

4.1 Gesto

O conceito de gesto é passível de múltiplas definições, bem como de diversas categorizações, a depender do contexto disciplinar. Mesmo assim, após uma revisão bibliográfica específica sobre esse assunto na área da música – Barros (2010), Iazzeta (1997), Zagonel (1992) e Aldrovandi (2000) – podemos dizer, a propósito de síntese, que todo gesto remete à efetivação de um princípio fundamental: o movimento.

Entretanto, essa afirmação não funciona no sentido inverso, já que "nem todo movimento pode ser considerado um gesto" (BARROS, 2010, p. 8). Segundo Bernardo Guedes Nogueira Gomes de Barros, em sua dissertação *Escrito com o Corpo: Investigações sobre a Escuta e o Gesto Musical* (2010):

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

Assim, "intencionalidade" e "interpretação" tornam-se elementos-chave na concepção de um gesto; aliás, são componentes responsáveis pelos fatores expressivo, subjetivo e abstrato do evento. Em outras palavras, podemos entender gesto, segundo Fernando Iazzeta:

> [...] não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento (IAZZETTA, 1997, p. 33).

A partir disso, no campo da pedagogia instrumental, no qual se insere o presente trabalho, o estudo do gesto musical persegue, sem exceção, um resultado expressivo – seja da perspectiva do aluno, do professor ou do próprio compositor –, enquanto o estudo motor se limita a ser mecânico ou técnico, o que não significa que não seja imprescindível para uma boa interpretação. De fato, como conclui Sándor: "Em música, como em qualquer arte cinética (tais como dançar, atuar ou reger), as emoções são expressas por movimentos"[59] (SÁNDOR, 1995, p. XI).

Assim, a distinção semântica entre movimento e gesto tem notável relevância para o nosso campo de ação. O estudo do primeiro, o movimento, nos conduz essencialmente ao

[59] "In music, as in any kinetic art (such as dancing, acting, or conducting), emotions are expressed by motions" (SÁNDOR, 1995, p. XI).

terreno da técnica, definida por Sándor como a capacidade que nos permite um "[...] sistema bem coordenado de movimentos condicionados pela anatomia do corpo humano e pela natureza do piano"[60] (SÁNDOR, 1995, p. IX). Por outro lado, o estudo do segundo, o gesto, nos leva ao campo da interpretação, que envolve aspectos – tais como a improvisação, a inspiração e a criatividade – difíceis de serem definidos precisamente por sua intangibilidade (SÁNDOR, 1995, p. IX).

Nesse sentido, na evolução da pedagogia pianística, se consideramos os extremos, uma boa parte da literatura se desenvolve com a intenção de explorar sistematicamente a técnica, nascendo de aí o conceito de "Estudo", que significa "peça breve na qual uma dificuldade técnica se repete de várias maneiras com fins de exercício"[61] (RATTALINO, 1988, p. 84). É claro que alguns desses estudos exploram também aspectos estilísticos e expressivos, e abarcam todos os níveis, chegando a ser até verdadeiras e complexas obras de arte, como os Estudos de Chopin. Mas na versão mais reducionista, alguns destes estudos evoluem em simples exercícios mecânicos, com o foco no desenvolvimento da capacidade motora e técnica do pianista, especialmente na digital.

Do outro lado da balança, temos um repertório dirigido aos diferentes estágios da aprendizagem instrumental e escrito por compositores de diversos períodos, mas que de esta vez recria, em pequeno formato e de modo pedagógico, todo o lirismo, toda a imaginação e toda a expressividade próprias das grandes obras da história da música. Assim, trata-se de um tipo de literatura pedagógica para piano que prioriza o viés interpretativo da aprendizagem e trata de minimizar ou relativizar os obstáculos técnicos. Entre muitos exemplos possíveis, podemos citar os difundidos *Álbum da Juventude*, de Schumann e *Álbum de Anna Magdalena Bach* de Bach.

É por esse prisma – embora pouco flexível, mas ilustrativo da dualidade existente entre literatura didática para piano voltada à técnica ou voltada para a interpretação – que podemos observar como o *Játékok*, retornando novamente ao escopo de nossa pesquisa, tende claramente para o estudo do fenômeno expressivo/interpretativo. Assim, a coleção de Kurtág, no anseio da potencialização da capacidade interpretativa do aluno, filtra ao máximo as demandas técnicas e privilegia os recursos expressivos, tanto no nível interpretativo como no corporal. Em *Játékok*, Kurtág torna o gesto uma diretriz composicional e um objetivo

---

[60] "[…] well-coordinated system of motions conditioned by the anatomy of the human body and the nature of the piano" (SÁNDOR, 1995, p. IX).

[61] "Estudio o Étude, breve pieza en la que una dificultad técnica se repite de varias maneras con fines de ejercitación" (RATTALINO, 1988, p. 84).

pedagógico ao mesmo tempo. Cria deliberadamente uma relação direta entre a ideia musical primária e o gesto final do intérprete.

É precisamente acerca do gesto como recurso pedagógico que Gouveia nos fala do que ele denomina "pedagogia do gesto", apresentando-nos *Játékok* como uma obra que a representa. O autor situa a coleção de Kurtág entre as "[...] obras do repertório contemporâneo nas quais a chave para resolver certas dificuldades reside na necessidade da compreensão gestual da estruturação musical e da realização prática" (GOUVEIA, 2010, p. 53). De fato, tal como explica Leonardo Aldrovandi na dissertação intitulada *Gesto na Criação Musical Atual: Corpo e Escuta* (2000) – referindo-se a algumas obras do compositor Brian Ferneyhough (1943) –, existe uma abordagem composicional – também abraçada pela música de Kurtág – na qual "[...] aquilo que é tratado como significativo e expressivo passa a ser estruturado com parâmetros diferentes para que uma expressão diferenciada apareça de volta na superfície textural" (ALDROVANDI, 2000, p. 150). Assim, Kurtág trata o próprio gesto do intérprete como elemento "significativo e expressivo" e leva-o à superfície da obra. Para isso, os recursos utilizados em *Játékok* são, entre outros, o emprego de um pianismo o mais gestual possível, de *clusters* e *glissandi*, bem como o uso da partitura gráfica, a qual possibilita uma melhor e mais eficaz tradução da gestualidade do intérprete. Então a coleção consegue estimular o potencial expressivo do aluno para estabelecer uma construção interpretativa da obra por meio da própria realização gestual.

Aliás, a independência e o controle digital demanda um domínio psicomotor elevado e representa, portanto, uma grande dificuldade nas primeiras etapas do ensino do piano. Não é casual então a aposta de Kurtág em uma linguagem composicional que evita a técnica digital em muitas de suas peças. Como diz o pianista e pedagogo Walter Robert:

> A criança é capaz de assimilar movimentos muito cedo; porém, mover os dedos individualmente é um verdadeiro problema. No dia a dia as crianças não estão habituadas a usar os dedos individualmente, não apreendem que existe uma sequência (1-2-3-4-5) pela qual os dedos podem ser usados, não aprendem a discriminar e decidir qual músculo do dedo ativar [...] Não é surpreendente, portanto, que professores de piano encontrem dificuldade em ensinar dedilhado "correto" nas etapas iniciais. Na verdade, há certo perigo em enfatizar demais o dedilhado[62] (ROBERT, 2004, p. 75-76).

[62] "The child is able to make grasping motions very early, but to move fingers individually presents a real problem. Daily life has not habituated the child to use one finger alone; it has not taught that there is a sequence (1-2-3-4-5) by which the fingers should be used, he or she has not learned to discriminate and to decide which finger muscles to activate […] It should not therefore be surprising that piano teachers find it hard to teach 'correct' fingering in the early grades. In fact, there is a certain danger in over-emphasizing fingering" (ROBERT, 2004, p. 75-76).

Portanto, a “pedagogia do gesto” se apresenta como um recurso importante na pedagogia instrumental, uma maneira de ensinar música e aproximar o aluno do instrumento, obedecendo a certos valores e às capacidades da infância.

Tal pedagogia do gesto é nomeada por Bernardette Zagonel, no livro *O que é gesto musical* (1992), “educação dos gestos” ou “formação gestual” (ZAGONEL, 1992, p. 13) e explicada do ponto de vista do universo infantil:

> Se observarmos as crianças, compreenderemos a importância do gesto e do movimento na produção sonora. Podemos dizer que elas ouvem o movimento contido no som. Entretanto, essa é uma dimensão esquecida na iniciação musical tradicional, na qual se ensina pedaço por pedaço e não o sentido de uma frase inteira ou de um movimento, que é, na realidade, o sentido da música em si. Seria preciso desenvolver essas aptidões a priori, a partir daquilo que é fundamental em música, isto é, o seu sentido musical. E depois, aos poucos, tirar daí cada elemento e analisá-los em função de um contexto [...] Assim, a criança adquire mais facilmente o sentido musical e apreende as características do som pelo gesto (ZAGONEL, 1992, p. 43).

Trata-se, portanto, de um tipo de pedagogia que aborda o “sentido musical” e as “características do som” como urgências de ensino, contrapondo-se àquela pedagogia centrada no movimento mecânico e na técnica digital.

Em uma outra possível derivação nominal do conceito “pedagogia do gesto”, Juntuu aponta para a “experiência física” como elemento estrutural da didática do *Játékok*:

> Em *Játékok*, Kurtág põe em primeiro plano a música como uma experiência física. Ele usa uma grande quantidade de *clusters* e *glissandi* em suas peças. Começa a se aproximar do piano de modo diferente dos tradicionais. A hierarquia do aprendizado é diferente: a prioridade é dada ao gesto físico e à maneira de interpretar [...] Com o *Játékok*, as crianças podem aprender a usar o corpo por meio da música, e a música, por meio do corpo[63] (JUNTUU, 2008, p. 98).

É importante lembrar aqui, como diz Johnson, que no *Játékok* a experiência física do aluno/intérprete está sempre a favor da comunicação musical. Assim, as dimensões espiritual e física se unem na conformação da dimensão gestual (JOHNSON, 2002, p. 284).

Uma vez delimitado o campo semântico do conceito de gesto, trataremos de tecer um panorama ilustrativo dos sinais didáticos da dimensão gestual do *Játékok* (Vol. I). Para isso, analisaremos duas peças emblemáticas: *Hommage à Tchaïkovski* e *Pantomime (Querelle II).*

---

[63] “In *Játékok*, Kurtág is foregrounding music as a physical experience. Kurtág is using lots of *clusters* and *glissandi* in his pieces. He starts to approach the piano in ways other than the traditional. The hierarchy of learning is different: precedence is given to physical gesture and the manner of performance [...] With o *Játékok*, children can learn to use their body through music, and music through their body” (JUNTUU, 2008, p. 98).

4.1.1 Análise 1: *Hommage à Tchaïkovski*

Em ***Hommage à Tchaïkovski*** (KURTÁG, 2004, p. 21^{A}-21^{B}), Kurtág referencia o célebre *Concerto* para piano e orquestra de Tchaikovsky, o n. 1 Op. 23. Nesse interessante diálogo entre compositores de épocas distintas, Kurtág realiza seu metacomentário sobre a obra de Tchaikovsky por meio do gesto. Assim, sintetiza harmonias, linhas, processos e estruturas do *Concerto* em uma linguagem gestual. E não nos referimos simplesmente aos gestos físicos instrumentais, mas também à própria concretização das "ideias musicais" do compositor em "movimentos sonoros", considerando aqui uma das possíveis acepções do termo "gesto musical" (ZAGONEL, 1992, p. 36).

Esse vínculo entre *Hommage* e o *Concerto* representou o objeto principal da pesquisa realizada para o artigo *Considerações Analíticas sobre Hommage à Tchaïkovski de György Kurtág e suas Correlações com o Concerto nº1 para Piano e Orquestra de Piotr Ilitch Tchaikovsky* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013). Para maior esclarecimento, parte do supracitado artigo se encontra no fim deste trabalho (Anexo B).

Passaremos, agora sim, ao início da análise da peça. *Hommage à Tchaikovsky* é estruturada em forma ternária ABA, em clara alusão à forma que predomina no *Concerto*[64]. Contudo, em *Hommage* Kurtág não se remete ao *Concerto* em sua totalidade, mas apenas à sua abertura, provavelmente a seção mais reconhecível e representativa da obra. Observa-se na tabela seguinte (quadro 2) a correlação entre as partes de ambas:

Hommage	Seção A	Seção B	Seção A
	c. 1 – 10	c. 11 – 15	c. 1 – 10 (D.C.)
Concerto (Abertura)	Exposição	Cadenza	Reexposição e coda
	c. 1 – 40	c. 40 – 60	c. 60 – 107

Quadro 2 – Detalhe das seções da *Hommage* e sua correlação com o *Concerto* de Tchaikovsky (Fonte: elaboração própria)

Na sequência analisaremos, detalhadamente, cada uma dessas correlações. Assim, nos primeiros quatro compassos de *Hommage*, temos uma sucessão de *clusters* dispostos de forma análoga aos acordes da parte solista na abertura do *Concerto* (Figura 4):

[64] No *Concerto* prevalece a forma ternária a três escalas: 1ª) três movimentos; 2ª) primeiro movimento em forma-sonata e 3ª) abertura tripartita: (A) tema introdutório, (B) cadenza e (A) reexposição do tema.

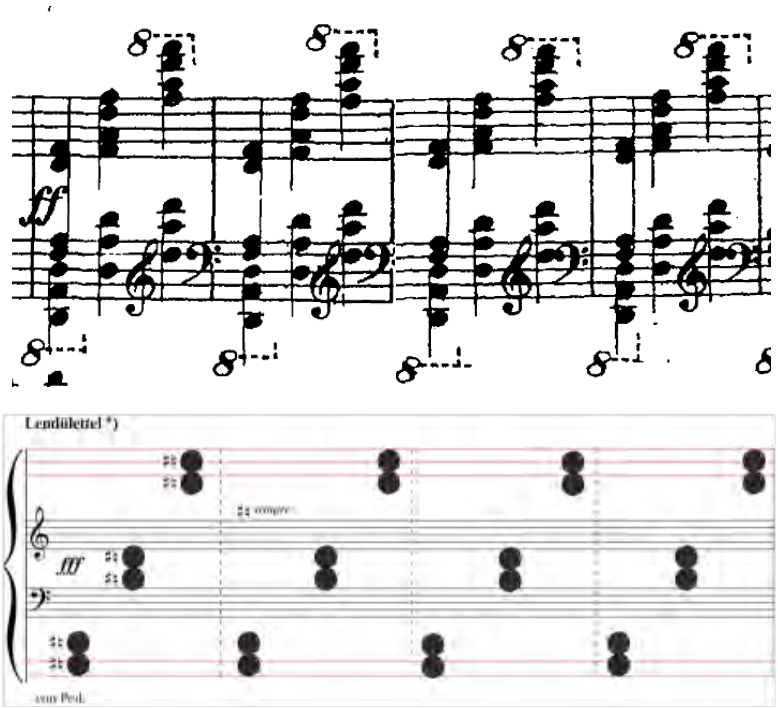


Figura 4 – Correlação gestual entre os acordes do piano solista do *Concerto* de Tchaikovsky (do compasso 6 ao 9), acima (TCHAIKOVSKY, s/d (a), p. 2); e os *clusters* do *Hommage* (do compasso 1 ao 4), abaixo (KURTÁG, 2004, p. 21[A])

Assim,

> A textura de acordes compactos no piano, agrupados de três em três, executados em *ff* e em movimento paralelo ao longo do teclado no *Concerto*, se transforma em *clusters* que imitam tessitura, direcionamento, padrão rítmico, textura e amplitude dinâmica. Assim, da gestualidade física do intérprete, embora os materiais constitutivos da sonoridade não sejam os mesmos, emana uma mesma significação, um mesmo gesto, pressupondo a inter-relação sugerida pelo compositor (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 100).

A exigência corporal demandada nessa passagem é vasta e requer o envolvimento de todo o "sistema pianístico" do instrumentista. Os *clusters* percorrem amplamente toda a extensão do teclado. Aliás, a dinâmica requerida é o *fff*, o que ainda enfatiza a necessidade do envolvimento de braços, ombros e costas do intérprete para poder tocar com bravura e desenvoltura. Desse modo, podemos observar o interesse pedagógico da peça *Hommage* no que se refere ao gesto físico. Vale aqui destacar que esse não é um detalhe irrelevante, pois rara é a peça que, dirigida a iniciantes, demanda tamanha "ativação" corporal em um grau de leitura e técnica relativamente simples. Portanto, a peça proporciona uma oportunidade perfeita para trabalhar o que Sándor entende como o primeiro dos padrões básicos da técnica pianística: a queda livre. De fato, ele mesmo destaca a abertura do *Concerto* como uma passagem ideal para treinar tecnicamente essa questão (SÁNDOR, 1995, p. 45).

Sendo que a execução desse primeiro fragmento de *Hommage*, constituído de *clusters*, corresponde ao mesmo princípio técnico que os acordes do *Concerto*, escolhemos um trecho do livro de Sándor que o explica com clareza e em detalhes:

> O movimento de queda livre é composto por três etapas. A primeira fase da queda livre é o levantamento do sistema. Como sempre procuramos o mínimo gasto de energia, iniciamos o movimento ascendente com um leve movimento do braço, que é imediatamente seguido pelo movimento ascendente do antebraço, que por sua vez eleva a mão e os dedos. Não é um movimento simultâneo, mas sim sucessivo [...] Na segunda etapa, braço, mão e dedos caem ao mesmo tempo. Enquanto o levantamento foi efetivado por uma musculatura ativa, esta fase é completamente passiva. Durante a fração de segundo que o equipamento está caindo, nós estamos totalmente relaxados [...] Agora vem a terceira fase – a aterrissagem. Nesse ponto, há uma ligeira e instantânea fixação em todas as respectivas articulações. Essa fixação causa a transferência de energia para as teclas e um ligeiro rebote na mão, nos dedos e, notavelmente, no pulso. É essencial que essa fixação seja instantânea, não estendida, e que não haja a sensação de pressão contínua nas pontas dos dedos[65] (SÁNDOR , 1995, p. 42).

Assim, em *Hommage*, sem a preocupação de acertar teclas específicas ou medir ritmos precisos, além de contar com uma partitura que traduz inequivocamente a conexão entre imagem (notação) e movimento, atingimos com mais facilidade a oportunidade de trabalhar com o aluno um princípio básico da técnica pianística, que é o movimento de queda livre. Aliás, Kurtág não minimiza o que poderia ser interpretado como um inconveniente para as crianças: a dinâmica em *ff*; ao contrário, ele a exalta até a ponto de colocar *fff*. Pois, segundo Sándor:

> A força da gravidade faz a maioria do trabalho, e a aceleração de qualquer corpo que cai é a mesma, independentemente do seu peso [...] Se a correta coordenação de todo o corpo é atingida, a pessoa menor ou mais frágil pode desenvolver potentes som e técnica[66] (SÁNDOR, 1995, p. 46-47).

---

[65] "The free-fall motion consists of three stages. The first stage of the free fall is the lifting of the equipment. As always we strive for the least expenditure of energy. Therefore we initiate the upward motion with a slight upper-arm movement; this is immediately followed by the upward motion of the forearm, which in turn raises the hand and the fingers. It is not a simultaneous motion but a successive one [...] In the second stage, the arm, hand, and fingers fall at the same time. While the lifting was done by active muscles, this stage is completely passive. And there should be no interference with the acceleration caused by the force of gravity. During the fraction of a second that the equipment is falling, we are totally relaxed [...] Now comes the third stage – the landing. At this point there is a slight, instantaneous fixation in all the respective joints. This fixation causes the transference of energy into the keys and a slight rebound of the hand and fingers, and, notably, of the wrist. It is essential that this fixation be instantaneous, not extended, and that there be no sensation of continuous pressure in the fingertips" (SÁNDOR, 1995, p. 42).

[66] "The force of gravity does most of the work, and the rate of acceleration of any falling body is the same, regardless of its weight [...] If the right coordination of the entire body is achieved, the tiniest or frailest person can develop a powerful sound and technique" (SÁNDOR, 1995, p. 46-47).

Indo além, Sándor aponta para uma talentosa coordenação instintiva das crianças, a qual em muitas ocasiões é perdida ou minguada por causa de uma orientação desacertada por parte dos professores. De fato, ele ressalta a capacidade inata das crianças em abordar o piano com braços e corpo soltos, sem esforço nenhum:

> [...] parece claro que quando uma criança começa seus estudos musicais, ela geralmente possui uma coordenação inata. Se um professor puder aproveitar bem essa qualidade e não interferir, poderá moldar um pianista muito melhor e mais feliz. Quando uma criança toca forte, ela instintivamente joga todo o braço e o corpo em ação, e provavelmente faz isso sem qualquer esforço. Eu não estou seguro de que esse seja o caso de pianistas avançados, adultos! Muitos deles sofrem constrangimento por causa de seus hábitos de estudo e frequentemente são prejudicados por todo tipo de ideias inibitórias. Muitas vezes, a sua principal preocupação é como recuperar a coordenação inata que eles perderam no caminho que trilharam para se tornar pianistas avançados[67] (SÁNDOR, 1995, p. 17).

Após tais reflexões de Sándor, é possível encontrar pontos comuns entre essas ideias e certas considerações que Kurtág – também talentoso pianista, experiente professor de piano, além de compositor – faz no prefácio da coleção:

- "A ideia de compor o *Játékok* foi inspirada em crianças brincando espontaneamente ao piano, crianças para as quais o instrumento ainda é um brinquedo" (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p);
- "O prazer de tocar, a alegria do movimento – ousar e, se necessário, dedilhar alegre e rapidamente toda a extensão do teclado, desde as primeiras aulas, no lugar de se preocupar com acertar as teclas ou contar os ritmos" (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p);
- "Tocar o piano é brincar. O jogo precisa de uma grande dose de liberdade e de apelo para o espírito de iniciativa do intérprete" (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p).

Assim, por um lado, *Hommage* nos permite o estudo técnico da queda livre das mãos sobre o piano; por outro, o estudo da dinâmica em *fff*, exercício que, além de técnico, tem carácter expressivo. Porém, o que transformará definitivamente o puro exercício técnico em estudo do gesto, ou seja, a execução em ato dramático, será o vínculo, enfatizado desde o

[67] "[…] it seems clear that when a child begins his musical studies, he usually possesses a considerable amount of innate coordination. If a teacher can take good advantage of this and doesn't interfere with it, he can shape a much better and happier pianist. When a child plays loudly, he instinctively throws his whole arm and body into action, and most likely he plays without any effort. I am not sure this is the case with advanced pianists, with grown-ups! Many of them are constrained because of their practice habits, and they are often handicapped by all kinds of inhibiting ideas. Very often their main concern is how to regain the innate coordination that they lost on their way to becoming advanced pianists" (SÁNDOR, 1995, p. 17).

título da peça, com a obra de Tchaikovsky, ou, nas palavras de Gouveia, com um "[...] determinado conteúdo afetivo (um considerável *pathos* romântico de grandiosidade retórica e exacerbamento dinâmico, do qual a abertura do concerto é um clichê indiscutível)" (GOUVEIA, 2010, p. 119). Por isso, é importante que o aluno escute e também conheça a obra a que Kurtág está se referindo. Nesse sentido, Johnson vai além e acrescenta: "[...] em uma boa interpretação da obra [refere-se concretamente à *Hommage*], é difícil não imaginar o vigoroso tema orquestral de Tchaikovsky se destacando sobre a parte do piano, como acontece no original"[68] (JOHNSON, 2002, p. 281-282, grifo nosso).

Até agora nos detivemos na observação e na análise dos quatro primeiros compassos de *Hommage* por fazerem referência à passagem mais célebre e emblemática do *Concerto* de Tchaikovsky, os acordes de piano da abertura. No entanto, como já mencionamos, toda a peça de Kurtág mantém um vínculo com o *Concerto*. Desse modo, do compasso 5 ao compasso 9 de *Hommage* (Figura 5), uma passagem de aparência mais melódica que a anterior, também remete à obra de Tchaikovsky, desta vez ao expressivo tema orquestral da abertura do *Concerto* (Figura 6).

Figura 5 – Compassos do 5 ao 9 de *Hommage*, onde Kurtág referencia o tema introdutório da orquestra do *Concerto* Op. 23 n. 1 de Tchaikovsky (compreendido entre os compassos 7 ao 24) (KURTÁG, 2004, p. 21[A])

Segue o fragmento de Tchaikovsky citado:

[68] "[…] in a good performance of the work it is hard not to at least half-imagine Tchaikovsky's bold orchestral theme soaring over the top of the piano part as it does in the original" (JOHNSON, 2002, p. 281-282).

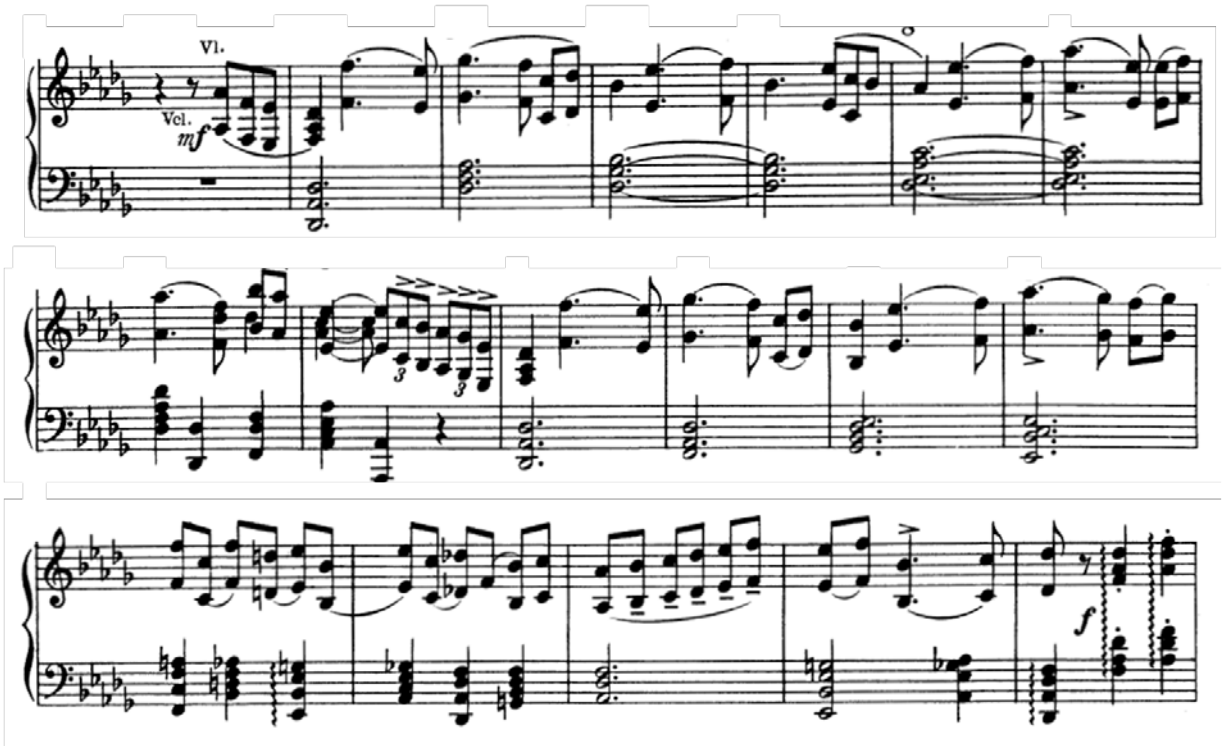


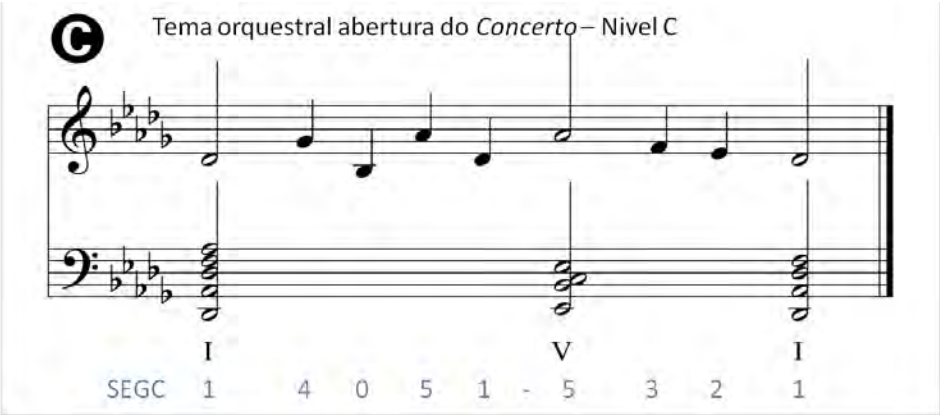
Figura 6 – Redução para piano do tema orquestral da abertura do *Concerto* de Tchaikovsky (compassos de 7 a 24) (TCHAIKOVSKY, s/d (b), p. 3-4)

O modo como desta vez *Hommage* se relaciona com o *Concerto* é distinto e mais complexo do que na passagem anterior. Após a análise musical do tema de Tchaikovsky segundo a técnica neoschenkeriana de Salzer [69] (1982) – cujos resultados foram detalhadamente expostos no artigo mencionado anteriormente (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013) encontramos uma notável semelhança na sinuosidade melódica (determinada pelo SEGC[70]) entre um desses níveis (especificamente o terceiro)[71] e a passagem da *Hommage* em estudo, visível na próxima figura (Figura 7):

[69] Técnica de análise que visa revelar graficamente, pelos denominados gráficos de vozes condutoras, os diferentes níveis arquitetônicos de um processo musical, classificando-os em unidades estruturais e contrapontísticas (SALZER, 1982).

[70] "SEGmento de Contorno = SEGC; acrônimo em inglês: CSEG = Contour SEGment" (STRAUS, 2000, p. 83).

[71] Para melhor entendimento do processo no qual caracterizamos os níveis arquitetônicos do tema orquestral de Tchaikovsky segundo a técnica de análise de Salzer, ver os quatro gráficos de vozes condutoras apresentados no Anexo B. Neste subcapítulo (4.1.1), utilizaremos apenas o terceiro nível estrutural, necessário para a compreensão das posteriores explicações da análise.



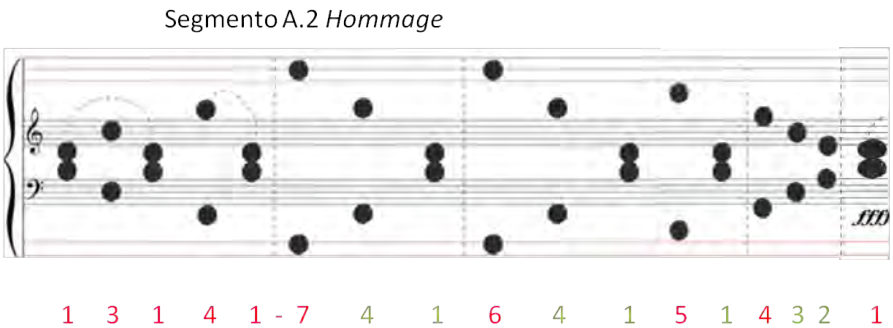


Figura 7 – Correlação entre o 3º nível da análise estrutural do tema orquestral de Tchaikovsky, acima (fonte: elaboração própria), e os compassos de 5 a 9 de *Hommage* (KURTÁG, 2004, P. 21[A]). Também dos respectivos SEGC's – indicados com as mesmas cores que serão representadas no gráfico a seguir (Figura 8)

A seguir, pretende-se comparar, por meio do gráfico (Figura 8), ambos os SEGC's:

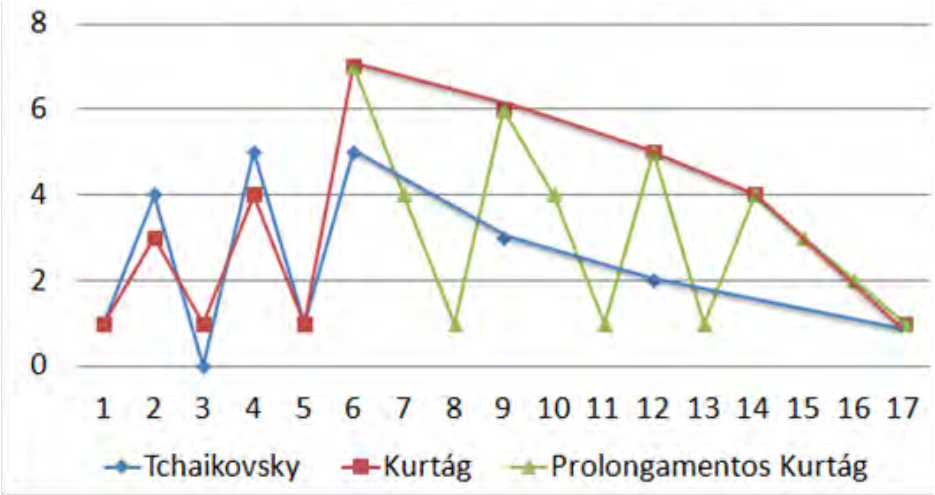


Figura 8 – **AZUL**: contorno do Nível C da análise estrutural do tema orquestral do *Concerto* de Tchaikovsky (compassos de 7 a 24); **VERMELHO**: contorno dos *clusters* do compasso 5 ao 9 de *Hommage* (só tempos fortes após o *cluster* nº 6); **VERDE**: contorno dos *clusters* dos compassos de 5 a 9. Emulação de prolongamento melódico (fonte: elaboração própria)

Como podemos verificar na Figura 8, a sinuosidade entre os contornos melódicos dos compassos do 5 ao 9 de *Hommage* e o tema orquestral da abertura do *Concerto* são semelhantes, ao menos até o *cluster* número 6 da passagem de Kurtág. Após esse sexto ponto, a linha verde do gráfico assinala os tempos fracos dos compassos do 6 ao 9 de *Hommage*, atuando como prolongamento melódico de uma linha estrutural representada pela linha vermelha. Assim, observamos que, a princípio, o direcionamento das duas linhas de contornos melódicos (azul e vermelho no gráfico) respeitam o mesmo movimento em zig-zag, atingindo o ponto culminante (ponto número 6) e, na sequência, realizando uma queda gradual até novamente a altura inicial (no caso da *Hommage*, ainda conservando os prolongamentos melódicos – linha verde no gráfico –, podemos supor que a modo de alusão ao estilo romântico e à escrita de Tchaikovsky em particular).

Comprovamos, assim, a estreita relação estabelecida entre os compassos de 5 a 9 de *Hommage* e a estrutura orgânica e musical do tema orquestral do *Concerto* de Tchaikovsky. Portanto, é constatável uma escolha não aleatória dos movimentos sonoros por parte de Kurtág, uma concordância direta da gestualidade final do intérprete com a gestualidade musical intrínseca e estrutural do tema de Tchaikovsky. Temos aqui então mais uma acepção da linguagem gestual de Kurtág.

Prosseguindo na análise, podemos observar que, no intuito de compactar ao máximo os processos composicionais e torná-los simples movimentos sonoros, Kurtág converte o que seria a repetição do tema da abertura – o *Concerto* apresenta o tema duas vezes, a primeira por meio do tutti orquestral e a segunda interpretada pelo piano solista e com variações – em um único compasso, o número 10 (Figura 9).

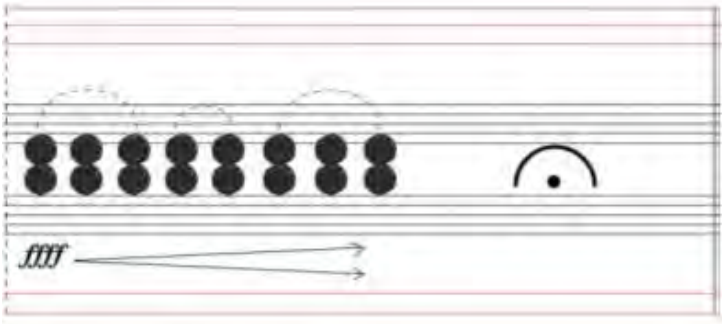


Figura 9 – Compasso 10 de *Hommage*, relativo à repetição do tema introdutório no *Concerto* (compassos de 25 a 40). Note a flecha indicando *crescendo* ao mesmo tempo em que *acelerando* (KURTÁG, 2004, p. 21[A])

Tal compasso representa, em um processo de liquidação temática, a expressão mínima da repetição temática, uma mera sucessão de *clusters* no registro central que nos conduzem à seção B. Esse procedimento nos leva a supor que, de uma maneira até irônica, a ponderação de Kurtág frente a uma repetição temática, que não traz nenhuma novidade no sentido harmônico, melódico ou estrutural, limita-se a um simples compasso de condução de um ponto a outro, da primeira à segunda parte da peça, no caso de *Hommage*. Essa condução é enfatizada na partitura, na versão Kurtagiana do trecho, com uma flecha (Figura 9), símbolo que indica um leve *acelerando*, além de um *crescendo*. Assim, o sentido da passagem de Tchaikovsky – reiteração, insistência, fluxo, movimento, etc – torna-se um único gesto para Kurtág.

Já a segunda parte da peça, do compasso 11 ao 16 (Figura 10), remete à primeira cadência solista do *Concerto* (Figura 11). Assim, "[...] os *glissandi* representam os acordes diminutos que se originam na região grave do piano e que são arpejados em direção ao registro agudo, e os *clusters* apontam para reminiscências do tema que, no *Concerto*, ocorrem durante a cadência (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 101), como demonstra a comparação entre as figuras 10 e 11:

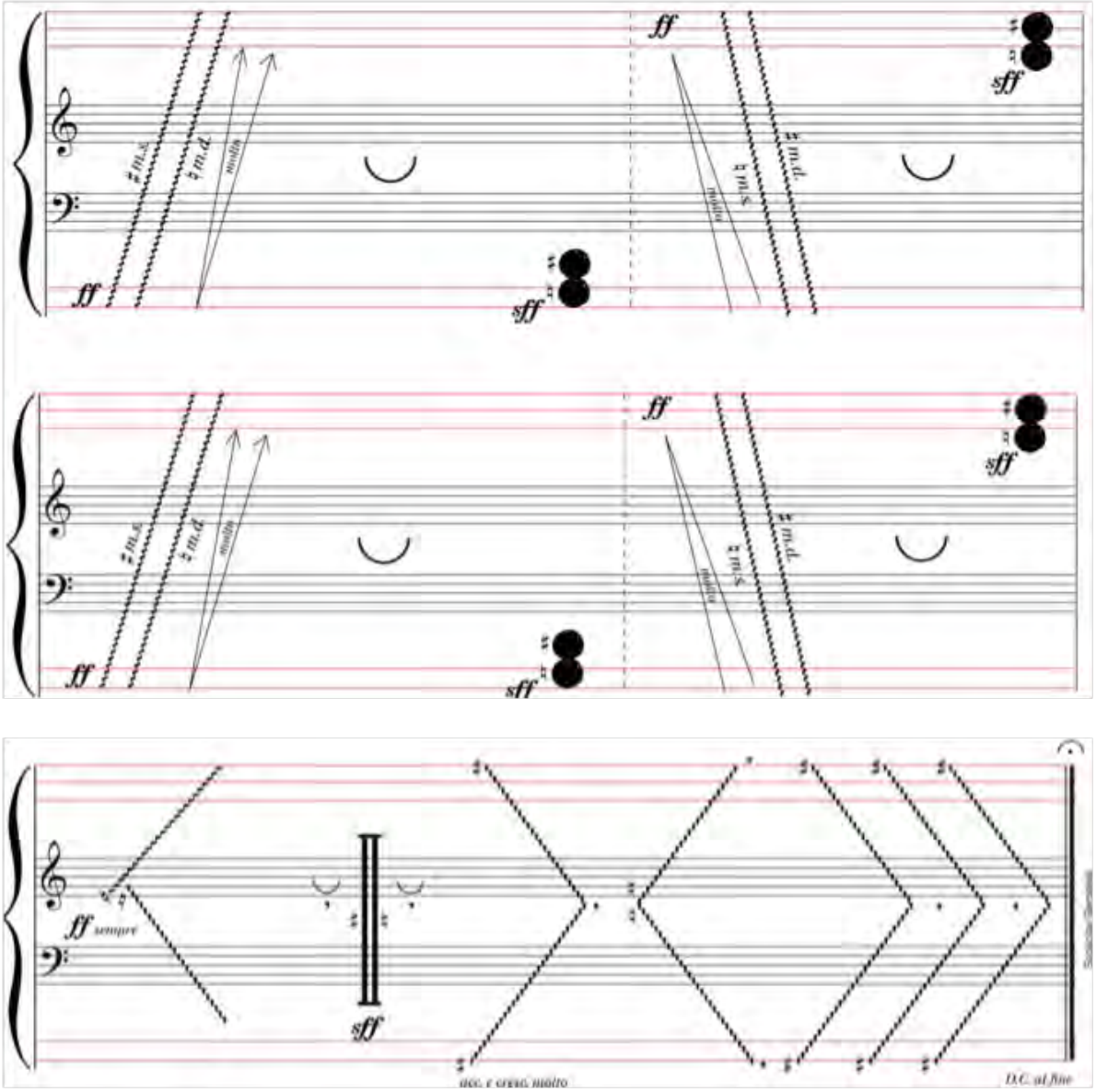


Figura 10 – Segunda parte de *Hommage* imitando a C*adenza* da abertura do *Concerto* (compassos de 11 a 15) (KURTÁG, 2004, p. 21[B])

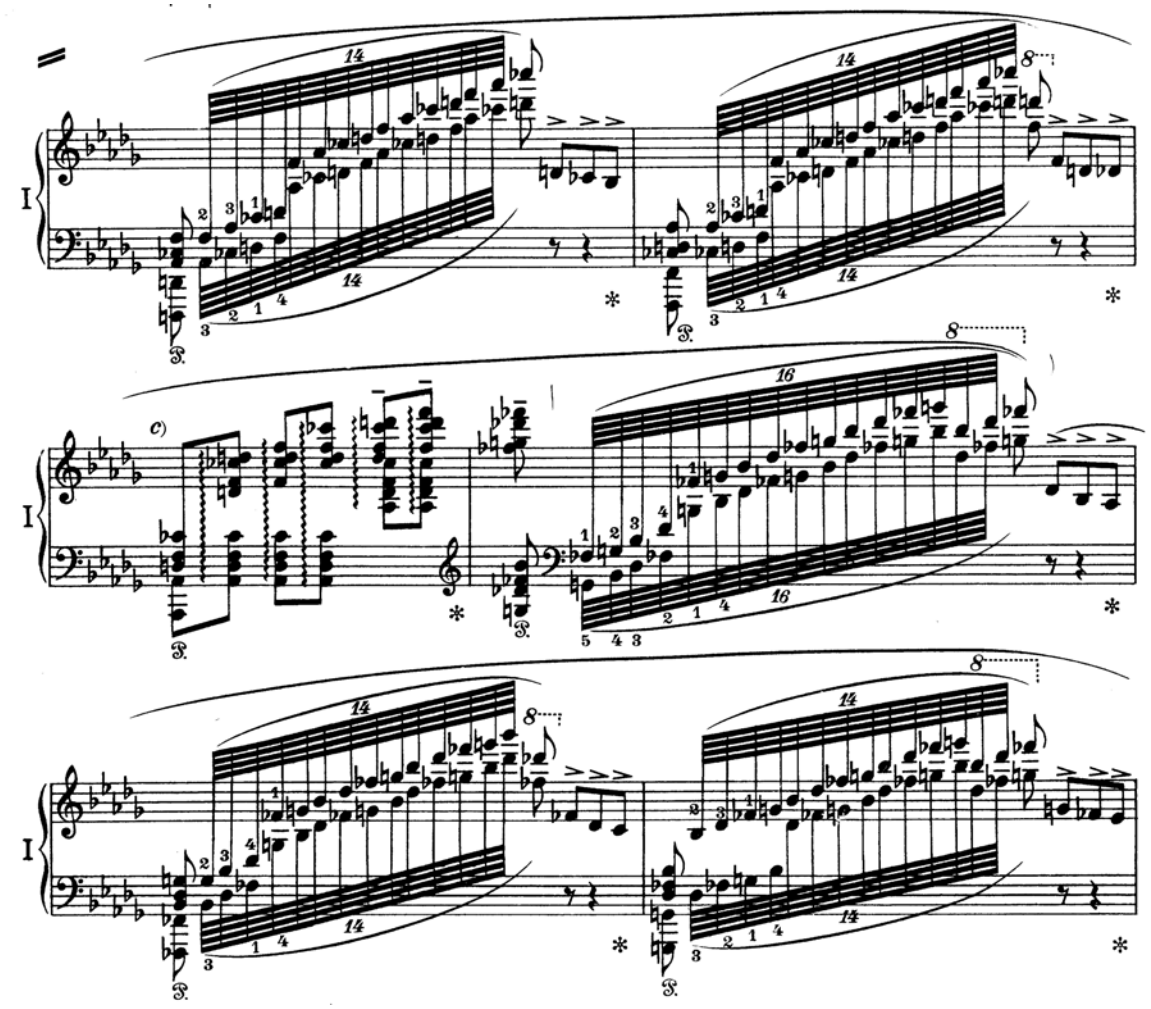


Figura 11 – Fragmento da *Cadenza do Concerto* (compassos de 41 a 46) (TCHAIKOVSKY, s/d (b) , p. 5)

Os movimentos escolhidos pelo autor para a reconfiguração da cadência de Tchaikovsky em uma linguagem gestual não são totalmente fiéis aos originais. Em uma outra direção composicional e pedagógica, prevalece aqui o interessede Kurtág em produzir gestos pianísticos de grande amplitude, recurso para engajar todo o corpo do intérprete na execução da peça e explorar a totalidade do teclado. Cabe lembrar aqui da importância dada pelo compositor ao desenvolvimento dos movimentos primários e do comprometimento da corporeidade global do aluno em *Játékok*.

Nesse sentido, Juntuu (2008, p. 99) nos conduz à observação da "abordagem cinestésica do *Játékok*"[72], enfoque totalmente relacionado com o que, neste trabalho, estamos chamando de "pedagogia do gesto":

> Ao tocar piano, pode-se aprender a se preparar de uma forma cinestésica. O som, o acorde, o gesto, a frase e outros elementos musicais, ou a peça na sua totalidade,

[72] "Kinaesthetic approach in *Játékok*" (JUNTUU, 2008, p. 99).

> podem ser sentidos no corpo. O intérprete escuta tanto com o corpo como com o ouvido, de acordo com sua natureza cinestésica. Ele também "vê e pensa" com as mãos. A experiência física afeta também a escuta – se você conhece uma peça apenas por meio da leitura, a imagem que terá dela será diferente daquela que terá se você se aproximar por meio do jogo, isto é, de maneira lúdica. Muitas das peças em *Játékok* visam reforçar a conexão entre a mente e o corpo. Kurtág também fala sobre como o braço deve sentir a ressonância do som produzido. Isso é o que significa ouvir com o corpo[73] (JUNTUU, 2008, p. 104).

Salienta-se que, conforme Kurtág esclarece no prefácio[74], a destreza na execução dos *glissandi* pode se adquirir por meio da prática do deslizamento dos dedos pelo teclado sem produção de som. Após o aluno ter adquirido o controle gestual da passagem, o compositor sugere estudo desta com produção sonora, porém com a proteção de luvas. Tal indicação é especialmente pertinente para o trabalho com crianças ou alunos com mãos pequenas e delicadas, para os quais é difícil a execução de *glissandi* sem se machucar, sobretudo em teclados que oferecem maior resistência.

Em resumo, na peça *Hommage* em sua totalidade (constituída por apenas quinze compassos) o gesto é trabalhado em diferentes perspectivas, das quais os fragmentos abaixo são representativos:

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

---

[73] "When playing the piano, one can learn to prepare one-self in a kinaesthetic manner. The tone, chord, gesture, phrase, and other musical elements, or the piece in its entirety, can be felt as sensations in the body. According to the kinaesthetic nature of a player, it can be seen that she/ he listens as much with the body as with the ears. The player also 'sees and thinks' with his or her hands. The physical experience also affects hearing – if you get to know a piece only through reading the music your image of it will be different than if you approached the music through playing. Many of the pieces in *Játékok* aim at enhancing the connection between one's mind and body. Kurtág also talks about how the arm should feel the resonance of the sound played. This is what listening with the body means" (JUNTUU, 2008, p. 104).

[74] Veja-se no Anexo A, p. 150, explicação dos glissandi.

d) Físico (compassos de 11 a 15) (Figura 10): ação corporal destinada a uma expressão musical.

Como podemos observar, a abrangência do estudo do gesto em *Hommage* é vasta e diversa; proporciona, portanto, diferentes níveis de profundidade para o ensino e a interpretação da peça. Dependerá da idade e do nível do aluno o grau de aprofundamento atingido na interpretação, sendo os gestos performáticos e físicos – (a) e (d) – os mais imediatos na aprendizagem, e os estruturais e significativos – (b) e (c) –, os mais complexos. *Hommage* abre, assim, um leque de possibilidades pedagógicas e interpretativas para o público alvo da peça, que tanto pode ser formado por crianças, por alunos já avançados, bem como por pianistas já consagrados. Como nos diz Kroó, "cada peça é um estudo e uma peça de concerto ao mesmo tempo"[75] (KROÓ, 1982, p. 61).

Uma vez aprofundada nossa compreensão do conceito de gesto e suas múltiplas acepções, bem como de sua aplicação didática em *Játékok*, com ênfase na peça *Hommage*, estudaremos outra peça da coleção que concretiza e destaca esse universo gestual de Kurtág de outro ponto de vista: *Pantomime (Querelle 2).*

4.1.2 Análise 2: *Pantomime* (Querelle 2)

***Pantomime* (Querelle 2)** (KURTÁG, 2004, p. 19[A]) (Figura 12) é uma peça concebida única e exclusivamente para o trabalho gestual, sem que qualquer som seja emitido. Iniciando a análise pelo título, uma pantomima é, como já sabemos, uma representação mímica de uma determinada narrativa, no caso uma disputa, como diz o próprio subtítulo da peça (*querelle*, em francês). Com isso, mais uma vez constatamos que Kurtág põe uma enorme carga significativa já no título.

[75] "Each piece is an etude and a performance piece at the same time" (KROÓ, 1982, p. 61).

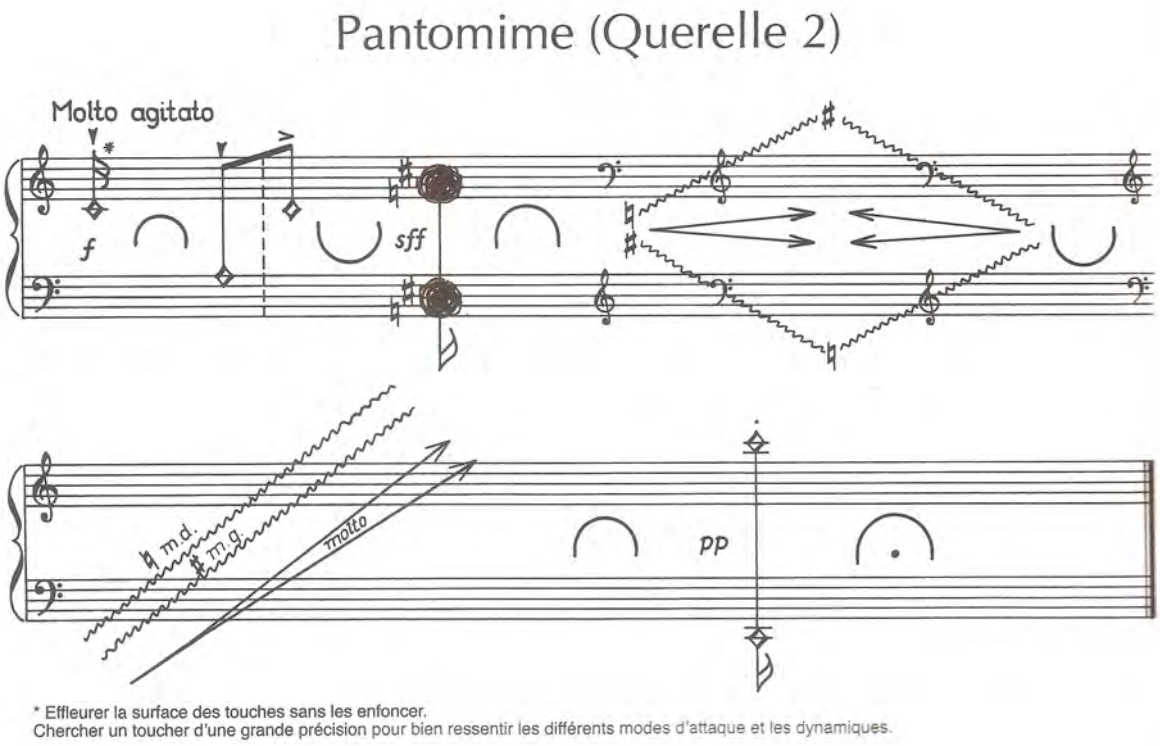


Figura 12 – Peça *Pantomime (Querelle 2)* de György Kurtág (2004, p. 19[A])

Para isso, acompanham a peça algumas indicações de Kurtág (2004, p. 19[A]), como: "Toque a superfície das teclas sem afundar. Busque um toque de grande precisão para sentir bem os diferentes modos de ataque e as dinâmicas"[76]. Para tanto, o compositor utiliza um tipo de notação específica, que indica que as teclas devem ser abaixadas silenciosamente (Figura 13), como mostra o exemplo:

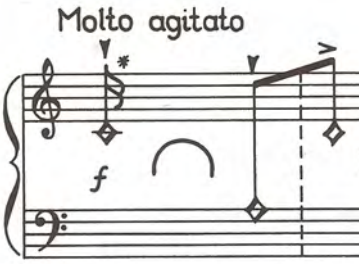


Figura 13 – Figuras que simbolizam teclas abaixadas em silêncio. Início da peça *Pantomime* (Querelle 2) (KURTÁG, 2004, p. 19[A])

Portanto, o pianista é requisitado a interpretar a peça somente por meio da gestualidade, isto é, em uma expressão muda. No entanto, isso não impede que o compositor

[76] "Effleurer la surfasse des touches sans les enfoncer. Chercher un toucher d'une grande précision pour bien ressentir les différents modes d'attaque et les dynamiques" (KURTÁG, 2004, p. 19[A]).

anseie pela precisão do intérprete na execução de dinâmicas e articulações, as quais devem ser expressas pelo gesto.

Assim, se por um lado temos o estudo de acentos, *staccattos*, *martellatos*, *glissandi*, etc. aplicados exclusivamente no gesto, por outro há o estímulo ao trabalho da percepção tátil e cinestésica do aluno/intérprete frente ao instrumento na exploração do toque sem produção sonora. Esse é também um importante exercício para o desenvolvimento do conhecimento íntimo e detalhado do funcionamento mecânico do instrumento e do controle do corpo.

Salienta-se então o fascínio de Kurtág pelo gesto como veículo do pensamento e da expressão musical, independente da resultante sonora. Relacionar o gesto com uma expressão sonora "ideal", que não chega a se produzir, coloca o foco da atenção na relevância do gesto como produtor dessa expressividade e, portanto, elemento a ser considerado com muita atenção durante o estudo da *performance*. O estudo do gesto em *Pantomime* é, assim, um importante exercício de expressividade musical, embora o último elo da cadeia, a própria manifestação sonora, seja deliberadamente eliminada pelo compositor. De fato, entre as muitas peças que sugerem tal tendência em *Játékok*, podemos citar *Pantomima* como o legado de Kurtág a favor da preponderância do gesto na pedagogia instrumental.

No depoimento de Sándor a seguir, na mesma linha de raciocínio, o pianista dá especial atenção ao "movimento" como elo entre as emoções e o som. Embora Sándor utilize a palavra "movimento", a partir do momento em que a relaciona com "emoção", nós a consideraremos gesto. Segundo ele:

> A expressividade da música depende do grau e da qualidade de variação de som, cor e volume [...] A maneira pela qual o pianista ataca o teclado, a forma como o violinista usa o braço e os dedos no arco e a maneira como cantores e instrumentistas de sopro controlam a respiração determinam a qualidade do som que produzem. Sua música é o resultado dos movimentos que empregam. Em outras palavras, as sutilezas da produção sonora surgem a partir dos movimentos que as criaram [...] Assim como movimentos e sons estão inter-relacionados, estão também os movimentos e as emoções. Sons são resultado de movimentos, e movimentos devem corresponder a emoções[77] (SÁNDOR, 1995, p. 3-4).

Sándor valoriza – assim como Kurtág faz por meio de sua linguagem composicional – a importância do gesto do intérprete como elemento fundamental na transmissão de

[77] "The expressiveness of music depends on the degree and quality of change of pitch, color and volume [...] The manner in which a pianist attacks the keyboard, the way the violinist uses his bow arm and fingers, and the way singers and wind-instrument players control their breath determine the quality of the tone they produce. Their music is the result of the motions they employ. In other words, the subtleties of their sound production arise from the motions that created them […] Just as motions and sounds are interrelated, so are motions and emotions. Sounds are the result of motions, and motions must correspond to emotions" (SÁNDOR, 1995, p. 3-4).

sentimentos e emoções ao som resultante. Esse fato deveria ter, portanto, um ponto preponderante no processo de aprendizagem do instrumento.

Hommage à *Tchaïkovski* e *Pantomime* são dois exemplos do estudo pedagógico do gesto em *Játékok*. Kurtág evoca a total presença do aluno e sua comunicação expressiva na interpretação, visando evitar a sempre indesejada execução mecânica ao piano pelo mesmo fato de colocar o foco da proposta no gesto, ato por si só expressivo. Como lembra Johnson: "Você não está tocando *clusters* dissonantes com seus punhos; você está tocando Tchaikovsky. Você não está acenando com o braço em silêncio; você está comunicando ao seu público um *glissando* que cresce do registro grave para o agudo[78] (JOHNSON, 2002, p. 287).

Assim, a "pedagogia do gesto", lavrada por Kurtág no *Játékok*, trata de colocar o pianista em situação de entender e ouvir a música por meio da própria linguagem gestual e, reciprocamente, de entender e dominar essa gestualidade por meio do, como Zagonel (1992, p. 43) o chama, "sentido musical". Música e gesto, portanto, em uma parceria simbiótica com fins didáticos.

4.2 Concisão significativa/expressiva

Entre as diretrizes que norteiam o trabalho composicional de Kurtág encontra-se, como ele mesmo afirma: "[...] chegar a uma espécie de unidade com o mínimo material possível"[79] ou, em outras palavras, "[...] se desfazer de tudo aquilo que não é essencial"[80] (ALBÈRA, 1995, p. 28). Portanto, prevalece ou, melhor dizendo, impõe-se a procura pelo "essencial", o que, sob a lente do compositor, se traduz em uma redução máxima de materiais e de processos composicionais, bem como em uma ênfase na expressão – procedimento e característica composicional de Kurtág que chamaremos de "concisão significativa/expressiva". Há três fatores determinantes que configuram tal forma de linguagem de Kurtág, a saber: 1) Marianne Stein; 2) Influências musicais contemporâneas; e 3) Escrita pedagógica.

---

[78] "You are not playing dissonant *clusters* with your fists, you are playing Tchaikovsky; you are not waving your arm silently, you are communicating to your audience a *glissando* which crescendos from bass to treble register" (JOHNSON, 2002, p. 287).
[79] "[…] arriver à une sorte d'unité avec le moins de matériau possible" (ALBÈRA, 1995, p. 28).
[80] "[…] me débarrasser de tout ce qui est peu essentiel" (ALBÈRA, 1995, p. 28).

1) Marianne Stein

Segundo o próprio Kurtág, o contato com a psicóloga húngara Marianne Stein, em Paris, em 1957, foi determinante para que ele superasse a paralisia criativa na qual estava submerso já havia alguns anos. Relata o compositor:

> Eu estava morando em Paris, em uma crise que tornou impossível para mim compor: em 1956, o mundo tinha literalmente ruído ao meu redor – e não apenas o mundo externo, mas também o meu mundo interior. Inúmeras questões morais também tinham surgido em relação ao trabalho que eu estava fazendo com Marianne Stein; toda a minha conduta como ser humano tornou-se altamente questionável. Mergulhei em profundezas terríveis de desespero. Anteriormente eu tinha transferido a responsabilidade por muitas coisas aos outros, mas naquele momento vi-me obrigado a reconhecer que eu tinha ficado desiludido com o meu próprio eu, o meu próprio caráter. Eu só fui capaz de compor quando estava bem comigo mesmo, quando fui capaz de me aceitar como sou – quando fui capaz de vislumbrar algum tipo de unidade em minha visão do mundo. Em Paris eu me sentia em desespero, no qual nada no mundo era verdade, e eu não tinha noção da realidade [...] O ano em Paris e o trabalho com a Marianne Stein praticamente dividiram minha vida em duas[81] (VARGA, 2009, p. 6).

A resposta de Stein à penosa situação que Kurtág estava sofrendo, após algumas semanas de análise, foi taxativa:

> [...] ele deveria trabalhar com tarefas centradas em padrões de altura e pequenas formas de expressão. Isso lhe serviu de estímulo para uma nova maneira de pensar não só para as seguintes semanas, mas pelo menos para os próximos 40 anos[82] (WILLSON, 2004, p. 31).

Assim, o encontro com Stein foi muito importante para o compositor. Como diz Willson, afetou profundamente toda a sua obra posterior, chegando a definir algumas novas linhas de pesquisa composicionais. Configurou-se, portanto, em um ponto de inflexão a partir do qual Kurtág repensou sua maneira de se comunicar com a composição, com a música e, inclusive, com a vida. Nesse sentido, Gouveia aponta:

---

[81] "I was living in Paris, in a crisis that made it impossible for me to compose: in 1956, the world had literally collapsed around me – not just the external world but my inner world too. Numerous moral questions had also arisen in relation to the work I was doing with Marianne Stein; my entire conduct as a human being had become highly questionable. I sank to terrible depths of despair. Previously I had shunted responsibility for many things onto others, but now, all at once, I was obliged to recognize that I had become disillusioned with my own self, my own character. I have only ever been able to compose when I was on fairly good terms with myself, when I was able to accept myself for what I am – when I was able to discern some sort of unity in my view of the world. In Paris I felt, to the point of desperation, that nothing in the world was true, that I had no grip on reality [...] The year in Paris and the work with the Marianne Stein virtually split my life in two" (VARGA, 2009, p. 6).

[82] "[…] he should work with focused tasks in pitch patterns, and small forms of expression. This stimulated him towards a new way of thinking not only for the ensuing weeks, but for at least the next forty years" (WILLSON, 2004, p. 31).

> Ela o orientou no sentido de encontrar sua verdadeira personalidade artística, investigando como atingir seus ideais expressivos por meio de uma depuração de tudo o que ele considerasse excessivo e superficial em sua composição, manejando a menor quantidade possível de materiais musicais a fim de encontrar o mais essencial a ser dito, com simplicidade e honestidade. Essa característica da simplicidade da escrita e de uma espécie de "inocência" dos materiais permaneceu como um dos traços emblemáticos do compositor György Kurtág [...] (GOUVEIA, 2010, p. 19).

Eis aqui, portanto, no encontro e no trabalho com Stein, um importante fator na reconfiguração da linguagem composicional de Kurtág para uma obstinada "concisão significativa/expressiva".

2) Influências musicais contemporâneas

Certas tendências composicionais da época também tiveram um papel fundamental na conformação da genuína linguagem composicional de Kurtág. Assim, indo além da sabida admiração de Kurtág pela obra de Bartók, considerada por ele como a própria "língua materna" (BLUM, 2002, p. 354), encontramos também o peso da influência direta de Ligeti, seu amigo e companheiro de estudo, estimado como um de seus grandes mentores, como verificamos a seguir nas próprias palavras de Kurtág:

> Durante muito tempo, uma vida, Ligeti me levou para frente. Não, eu devo me corrigir imediatamente: eu o seguia, às vezes de perto; outras, anos ou até décadas depois. Chamo a isso minha síndrome "*Imitatio Christi*". Os primeiros anos de nossa amizade foram marcados não só por sua liderança intelectual; sem ser imediatamente influenciado, eu orientava meu gosto – mesmo na minha vida íntima – segundo seu exemplo[83] (VARGA, 2009, p. 91).

Assim, desde essa autodeclarada posição de discípulo, Kurtág aprendeu muito com o amigo, como tendências musicais, compositores-referência, obras relevantes e, inclusive, todo tipo de manifestações de outras artes também. Isso fica claro na seguinte citação:

> [...] Ainda há muito a dizer – a nossa juventude era tão rica – os nossos caminhos se cruzaram uma e outra vez. Agradeço-lhe pelo tanto que conheci através dele – Weöres, Kafka, Webern, Stockhausen, Frescobaldi, Boulez, Csontváry, Beckett, Bosch, o Joyce de Finnegans Wake, Helms, Nancarrow, Musil, Klee, o Nono de Il Canto sospeso, Robert Walser, Lewis Carroll [...][84] (VARGA, 2009, p. 100-101)

---

[83] "For a long time, a lifetime, Ligeti led me onward. No, I must correct myself immediately: I followed him-sometimes right behind him and other times years or even decades later. I call it my 'Imitatio Christi' syndrome. The first years of our friendship were marked not only by his intellectual leadership. Without being immediately influenced, I oriented my taste-even steps in my private life-according to his example" (VARGA, 2009, p. 91).

[84] "[…] There is still so much left to tell – our youth was so rich – our paths crossed again and again – I thank him for so much that I got to know only through him – Weöres, Kafka, Webern, Stockhausen, Frescobaldi, Boulez, Csontváry, Beckett, Bosch, the Joyce of Finnegans Wake, Helms, Nancarrow, Musil, Klee, the Nono of Il Canto sospeso, Robert Walser, Lewis Carroll [...]" (VARGA, 2009, p. 100-101).

Entre as celebridades e obras citadas no trecho acima, encontra-se uma figura vital para a compreensão da linguagem de Kurtág: o compositor vienense Anton Webern (1883-1945). Segundo Varga, sua obra

> [...] tornou-se um ponto de referência para jovens compositores em torno de Boulez após a Segunda Guerra Mundial. Para Kurtág, ele também foi – junto com Bartók – de máxima significância. Como estudo, ele copiou muitas das partituras de Webern, tudo o que ele considerou como "música em seu estado mais puro"[85] (VARGA, 2009, p. 126).

Porém, a "pureza" que Kurtág apontava na música de Webern e pela qual o admirava não é atribuída unicamente à fundamentação da sua linguagem na música serial que despertou grande interesse entre os compositores da época. Na realidade, o que chamou a atenção de Kurtág foram características de outra natureza: "Certamente ele estava intrigado com a concisão e a economia de Webern, sua recusa da superfluidade e até, talvez em certo sentido, sua heroica procura pela unidade"[86] (WALSH, 1982a, p. 12).

Mais uma vez então Kurtág ficou fascinado com a possibilidade de uma expressão musical baseada na concisão de recursos composicionais, encontrando um magnífico exemplo na música de Webern[87]. Tamanha é a permeabilidade da música de Kurtág em relação à linguagem sucinta de Webern, que Ligeti, em declarações para o filme-documentário *Kurtág, L'Homme Allumette* de Judith Kele (2006), afirmou: "O que admiro em Kurtág é a sua capacidade de se expressar com essa brevidade, essa concisão. Desse ponto de vista, é muito parecido com Webern: representa a variante húngara da concisão lacônica de Webern" (KELE, 2006). Assim, como observou Ligeti, Kurtág acabou absorvendo aqueles aspectos que tanto admirava na música de Webern.

Outro momento importante, entre os amigos Ligeti e Kurtág, abordado brevemente no capítulo 1 desta dissertação, proporcionou mais uma vez a releitura de Kurtág da própria linguagem. Após o período de estudos de quase dois anos em Paris e já de volta à Hungria, Kurtág foi convidado pelo amigo a passar uns poucos dias em Colônia. Segundo Kurtág:

---

[85] "[…] was to become a point of reference for young composers around Boulez after World War II. For Kurtág, too, he was - next to Bartók - of utmost significance. He copied many of Webern's scores, which he regards as 'music at its purest'" (VARGA, 2009, p. 126).

[86] "Certainly he was intrigued by the conciseness and economy of Webern, by his avoidance of superfluity, even perhaps by that in some sense heroic quest for unity" (WALSH, 1982, p. 12).

[87] "A música de Webern é altamente concentrada motivicamente. Ela tende a fazer uso intensivo de apenas uns poucos intervalos ou conjuntos. Certamente, uma das razões por que as obras de Webern são tão curtas é que seu material gerador tende a ser muito restrito" (STRAUS, 2000, p. 165).

> Ele havia me escrito "Você deve conhecer o estúdio em Colônia antes de voltar para a Hungria", sabendo que seria difícil eu sair do país novamente. E, de fato, aqueles dois dias foram musicalmente muito mais ricos e significativos para mim do que o ano inteiro em Paris[88] (VARGA, 2009, p. 93).

Esse evento revelou um novo universo para Kurtág. Permitiu-lhe escutar alguns dos trabalhos mais recentes de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) na presença do próprio compositor, como, por exemplo, *Gruppen* (1957); conhecer as últimas obras nas quais Ligeti estava trabalhando, tais como *Artikulation* (1958), *Apparitions* (1959) e *Atmosphères* (1961); e conversar sobre múltiplos temas referentes às novas tendências e aos novos procedimentos composicionais (VARGA, 2009, p. 92). Essa foi uma experiência que marcou profundamente o compositor, que chegou a afirmar:

> Após meu regresso à Hungria – nós não nos veríamos por dez anos –, eu comecei minha nova vida com Opus 1. A partir de então minha aspiração foi formular, na minha linguagem, algo similar ao que eu tinha experimentado com *Artikulation*, em Colônia[89] (VARGA, 2009, p. 92-93).

Em outras declarações, Kurtág afirmou: "O idioma do New Music Studio, que estava surgindo na época, teve um papel importante no início do *Játékok*; ele me deu coragem para trabalhar com menos notas ainda"[90] (VARGA, 2009, p. 9).

Não podemos deixar de lado o claro paralelismo que se estabelece entre o que foi sugerido por Stein, a sóbria e sucinta linguagem composicional de Webern e a profunda impressão que provocou em Kurtág o encontro com Ligeti em Colônia. Todos esses momentos da trajetória musical e da vida de Kurtág afetaram profundamente a sua música, resultando na "concisão significativa/expressiva" da qual estamos tratando. Acrescentaremos agora mais um fator, que trataremos na sequência.

3) <u>Escrita pedagógica</u>

De modo natural, o projeto do *Játékok* continha um elemento essencial para a procura dessa "concisão significativa/expressiva": o fato de ser uma linguagem dirigida às crianças, com tudo o que isso implica. Assim, a escrita de cunho pedagógico permitiu ao compositor

---

[88] "He had written me in Paris: 'You must get to know the studio in Cologne before you back to Hungary' – knowing how difficult it would be for me to leave the country again. And in fact, these two days were musically far richer and more meaningful for me than the entire year in Paris" (VARGA, 2009, p. 93).

[89] "After my return to Hungary – we would not see each other for ten years – I began my new life with Opus 1. From then on, my ideal and aspirations was to formulate in my language something similar to what I had experienced with Artikulation in Cologne" (VARGA, 2009, p. 92-93).

[90] "The idiom of the New Music Studio that was emerging at the time played a major rule at the start of Játékok: it gave me courage to work with even fewer notes" (VARGA, 2009, p. 9).

explorar, entre outros aspectos, os parâmetros composicionais de sua linguagem no limite da brevidade e da simplicidade requerida na etapa infantil. Sob o prisma de Albèra, a coleção se torna uma introdução às diferentes "linguagens" e técnicas pianísticas contemporâneas "em uma forma deliberadamente despojada e elementar"[91] (ALBÈRA, 1995, p. 8-9).

Vale enfatizar aqui que a concisão pretendida por Kurtág é totalmente inseparável da carga expressiva e significante da música, que permanece de forma natural no momento em que o compositor elimina tudo aquilo que considera não ser essencial. Nesse sentido, Albèra comenta: "A concentração extrema da escrita e o caráter aforístico da forma não suprimem, em efeito, as articulações significativas, mas as exacerba"[92]. O autor ainda acrescenta: a coleção é "[...] um retorno à mesma essência da expressão musical"[93] (ALBÈRA, 1995, p. 9). Com isso, o compositor consegue concentrar em pequenas e simples unidades musicais um grande repertório de significações de caráter expressivo e transcendente, possibilitando assim o seu acesso ao público infantil.

Assim, uma vez percorrido a etapa da compreensão do conceito que chamamos de "concisão significativa/expressiva" e apontadas as três vertentes que o suscitaram ao longo da trajetória de Kurtág, apresentaremos dois exemplos no *Játékok* para mostrar o modo como tal concisão se materializa em demandas e benefícios para o aluno tanto no nível técnico como no expressivo. Tais exemplos serão *Prélude et Valse en Do* e *Petit Choral (1).*

4.2.1 Análise 3: *Prélude et Valse en Do*

Prélude et Valse en Do (KURTÁG, 2004, p. 1[B]) (Figura 14) é uma peça extremamente representativa do conceito de "concisão significativa/expressiva". Ela está escrita exclusivamente com a classe de altura[94] Dó[95].

Como o próprio título indica, a peça consta de duas partes: um prelúdio (compassos de 1 a 5) e uma valsa (compassos de 6 a 19). Em ambas, o "centro de gravidade" recai sobre o Dó do registro central do piano (Dó 3), sendo o âmbito da peça de seis oitavas no total (do Dó 1 ao Dó 6).

---

[91] "[…] dans une forme volontairement dépouillée et élémentaire" (ALBÈRA, 1995, p. 8-9).
[92] "La concentration extrême de l'écriture et le caractère aphoristique de la forme ne suppriment pas, en effet, le principe des articulations signifiantes; ils l'exacerbent" (ALBÈRA, 1995, p. 9).
[93] "[…] un retour à l'essence même de l'expression musicale" (ALBÈRA, 1995, p. 9).
[94] "Necessitaremos distinguir entre uma *nota* (um som com certa frequência) e uma *classe de notas* (um grupo de notas com o mesmo nome). A classe de notas Lá, por exemplo, contém todas as notas chamadas Lá. Para dizer de outra maneira, qualquer nota chamada Lá é um membro da classe de notas Lá" (STRAUS, 2000, p. 2).
[95] Só há mais outra peça no volume I que usa essa mesma escassez de classes de altura: o *Chant nocturne des Do*, porém essa apresenta uma outra versão escrita na classe de altura de Fá.

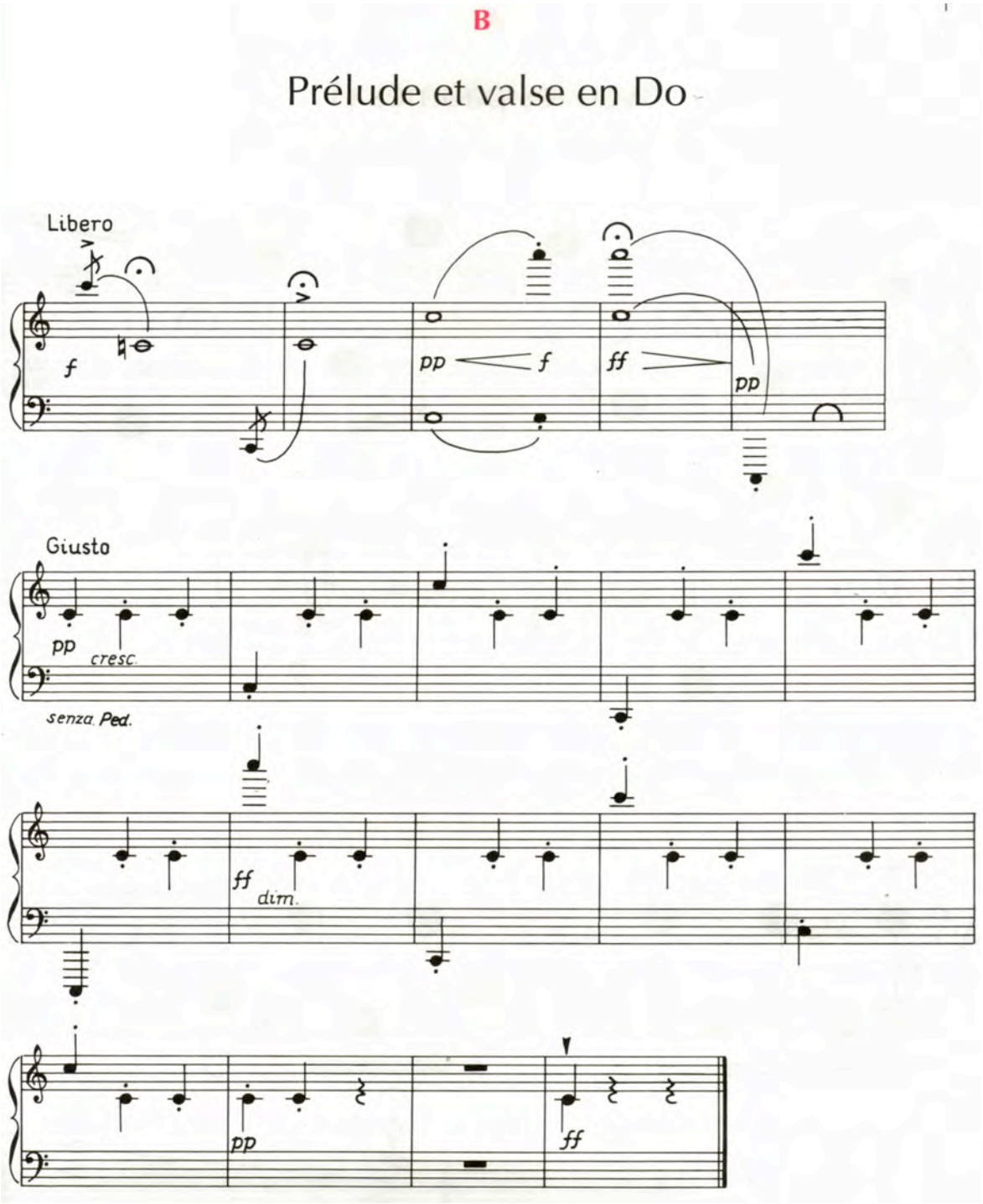


Figura 14 – *Prélude et Valse en Do* de György Kurtág (2004, p. 1[B])

O grau de condensação musical que Kurtág põe em prática na escrita dessa peça é tal que leva o compositor a afirmar: "De repente não há sistema, não há cromatismo, mas apenas um Dó no meio do teclado. Pode se tentar encontrar notas ao seu redor"[96] (VARGA, 2009, p. 58). E, de fato, é exatamente disso que trata a peça; ela é um divertimento pedagógico-

[96] "Suddenly, there is no system, there is no chromatism, only a C in the middle of the keyboard. One can try to find notes around it" (VARGA, 2009, p. 58).

musical em que o aluno é induzido a procurar os diversos Dós do piano. Kurtág assinala ainda:

> O Dó central é, para mim, o ponto de partida: eu posso justapor a ele qualquer nota, não importa qual, embora sem nenhum propósito funcional. Paralelamente ao *cluster*, a primeira coisa a fazer, pelas crianças, é se orientar no teclado, por exemplo, é encontrar todos os Dós – tomar contato, em suma, com todo o teclado. Então eu escrevi *Prélude et Valse en Do*. Foi importante para estabelecer a ideia de que os diferentes registros podem dar origem a uma melodia. Nas duas partes da peça, há simetria nas transposições e na dinâmica também[97] (ALBÈRA, 1995, p. 23).

Kurtág atinge tal nível de concisão e simplicidade na concepção composicional da obra que chega a afirmar ironicamente: "[...] na verdade, quase não havia necessidade de compositor"[98] (ALBÈRA, 1995, p. 23).

Assim, a peça consta de cinco compassos que configuram o prelúdio, que, tanto pela indicação prévia, *Libero*, como pelas fermatas, aponta para uma espécie de abertura introdutória de caráter mais grandiloquente e livre. Por outro lado, a valsa iniciada no compasso 6 e precedida da anotação *Giusto*, embora não taxativamente escrita, cumpre o rigoroso ¾ típico de uma valsa. Iniciada no Dó central, aproveita cada primeiro tempo de compasso para abrir a extensão de uma oitava, indo para os graves e para os agudos alternadamente. A abertura nos registros é acompanhada pela abertura dinâmica. Em seguida, a peça se retrai para o centro com o mesmo procedimento dinâmico, mas de modo inverso. Após um compasso de pausa, ela finaliza com um Dó central em *ff* acentuado. Dessa forma, Kurtág consegue criar, como ele mesmo aponta, a sensação de melodia simplesmente por meio do uso dos diferentes registros dos Dós.

Com um material extremamente reduzido, a peça apresenta, do ponto de vista pedagógico:

- conceitos de gêneros musicais: o prelúdio e a valsa;
- elementos musicais básicos: a melodia e a métrica; e
- demandas técnicas e expressivas: a variação de registros e a variação dinâmica.

---

[97] "Le do central est pour moi le point de départ: je peux lui juxtaposer n'importe quoi, bien qu'il n'ait pas de finalités fonctionnelles. Parallèlement au cluster, la première chose à réaliser, pour les enfants, est de s'orienter sur le clavier: par exemple, trouver tous les do - pendre contact, en somme, avec tout le clavier. Alors j'ai écrit. Prelude et valse en do. Il était important de dégager l'idée que les différents registres peuvent donner lieu à une mélodie. Dans ces deux pièces, il y a symétrie dans les transpositions; une symétrie dynamique aussi" (ALBÈRA, 1995, p. 23).

[98] "[...] pour les penser, il n'y avait presque pas besoin d'un compositeur [...]" (ALBÈRA, 1995, p. 23).

Antes de prosseguir na análise, é preciso fazer aqui um parêntese para a melhor compreensão da peça. O volume I do *Játékok* apresenta um diferencial em relação aos volumes posteriores, já que possui uma deliberada divisão entre as páginas A e B que segue o seguinte raciocínio, comentado pelo próprio compositor: as páginas A que se encontram no lado esquerdo do livro procuram movimentos e fluxos mais livres. Os gestos aqui importam mais que a determinação detalhada das notas e dos ritmos, o que incentiva a imaginação interpretativa do aluno. Nas páginas B, pelo contrário, notas e ritmo estão determinados de maneira mais rigorosa, o que requer uma execução mais precisa (KURTÁG, 2004, p. I^{A}[99])

Embora essa regra se anule à medida que avançam as peças do volume – até o ponto de não ser perceptível nenhuma relação lógico-musical entre as páginas A e B –, faz-se necessário, para a nossa análise, observar alguns detalhes da página 1^{A} relacionada à página 1^{B} do *Prélude et Valse*, especialmente porque essa peça se encontra na primeira página B do livro, onde ainda é vigente esse padrão procedimental de Kurtág.

Assim, na página 1^{A} se encontra a peça intitulada *Perpetuum Mobile (Objet Trouvé)* (KURTÁG, 2004, p. 1^{A}) (Figura 15).

[99] Há dois sistemas de paginação na partitura do *Játékok*: a primeira parte, que contém exercícios e algumas indicações, é paginada com o sistema romano; e a segunda, que contém as peças, é paginada no sistema arábico. Em ambas as partes, cada número de página é repetido em sua versão A e B; assim, por exemplo, tem as páginas II^{A} e II^{B} e as páginas 2^{A} e 2^{B}.

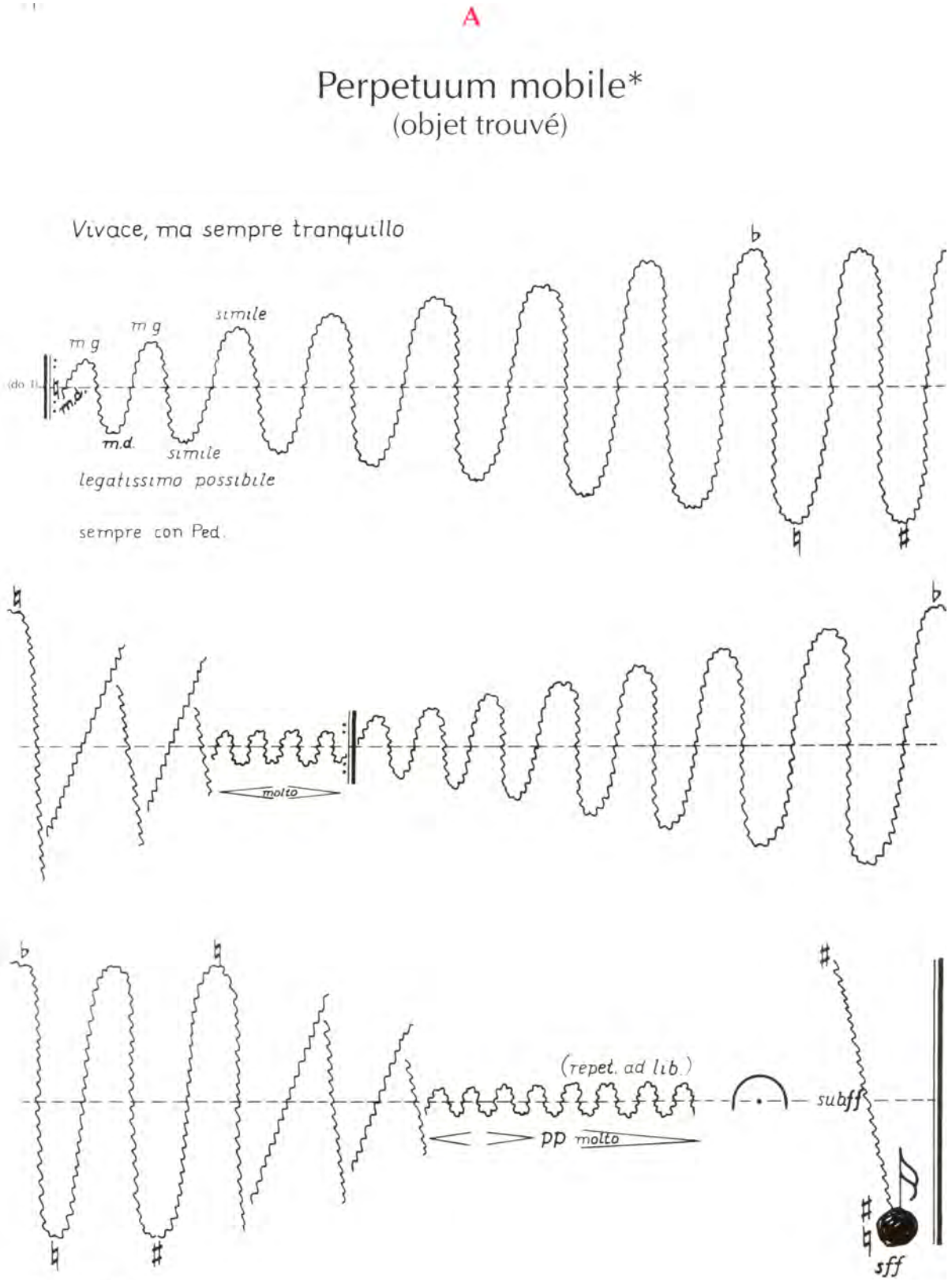


Figura 15 – *Perpetuum Mobile (Objet Trouvé)* de György Kurtág (2004, p. 1[A])

A respeito da peça, as palavras de Juntuu:

> Os únicos materiais composicionais utilizados em *Perpetuum Mobile* são *glissandi*. A peça é construída a partir de três passagens quase idênticas e uma coda. Ao usar diferentes nuances, a peça torna-se consistente e musicalmente interessante. Pôr essa peça em prática requer um ouvido atento e o controle do corpo como um todo. A mão direita toca os *glissandi* ascendentes e a mão esquerda, os *glissandi* descendentes. Os movimentos da mão são semelhantes às linhas dos *glissandi* – muito elásticos e cuidadosamente formados. A sensação auditiva da peça pode ser associada aos sons da natureza – o bater das ondas, o som do vento nas árvores –, que vão desde uma pequena brisa até uma tempestade. *Perpetuum Mobile* respira o ritmo da natureza e não tem um pulso firme e determinado[100] (JUNTUU, 2008, p. 102-103).

Fazendo uma comparação entre ambas as peças, surpreendentemente encontramos mais elementos díspares do que semelhanças. Não há nenhum vestígio em *Perpetuum Mobile*, a priori, que nos lembre *Prélude et Valse en Do*. Aliás, a total liberdade métrica[101] que apresenta *Perpetuum Mobile* em realidade contrasta bastante com *Prélude et Valse en Do*. Ao contrário de *Perpetuum Móbile*, a notação de *Prélude et Valse* é bastante convencional: linhas divisórias, alturas detalhadas de maneira tradicional e o elementar pulso de valsa em ¾.

Contudo, o *Prélude et Valse en Do* é, segundo o próprio compositor, "a versão estritamente escrita" de *Perpetuum Mobile* (JUNTUU, 2008, p. 104). Então, onde se encontra o ponto de convergência de ambas as peças?

Como podemos observar, *Perpetuum Mobile (Objet Trouvé)* é caracterizada pela economia nos materiais musicais que a compõem – *glissandi* e um *cluster* final. Essa característica é o seu primeiro ponto de encontro com o *Prélude et Valse en Do*, que usa uma única classe de altura. Por outro lado, existe em *Perpetuum*, bem como no *Prélude et Valse*, a variação de registros. A diferença é que em *Perpetuum* a conexão entre os diversos registros acontece por meio de um gesto sonoro que desliza pelas teclas, ou seja, por meio dos *glissandi*, enquanto que no *Prélude et Valse en Do* essa conexão se dá por meio do movimento em arco do braço do pianista em um gesto insonoro, isto é, em saltos no teclado.

Referindo-se a uma outra peça do *Játékok*, Kurtág comenta:

---

[100] "The only compositional materials used in Perpetuum mobile are glissandos. The piece is constructed of three almost identical passages and a coda. By using different nuances, the piece becomes consistent and musically interesting. Putting this piece into practice requires careful listening and control of the body as a whole. The right hand plays the upward glissandos and the left hand the downward glissandos. The hand movements are similar to the glissando lines—very elastic and carefully formed. The aural sentiment of the piece can be associated with the sounds of nature—the crashing of waves, the sound of the wind in the trees—ranging from a small breeze to a storm. Perpetuum mobile breathes the rhythm of nature and lacks a steady and determined pulse" (JUNTUU, 2008, p. 102-103).

[101] Conceito que será amplamente desenvolvido no subcapítulo 4.3.

> O que parecia propriamente infantil era ter um material realmente muito simples, como, por exemplo, o *cluster*, o *glissando*, sons isolados e, entre esses, o Dó. Após ter conhecido todo o dodecafonismo, a única realidade que permaneceu para além desses materiais muito pouco diferenciados foi o *cluster*, que, mesmo com os registros aproximados, possibilita o movimento[102] (ALBÈRA, 1995, p. 22-23).

Portanto, embora no texto acima o compositor se refira a uma outra peça, a mensagem é totalmente aplicável a *Perpetuum* e a *Prélude et Valse en Do*. O "movimento" revela-se como o elemento-chave em ambas as peças tanto no nível motor como no musical.

Para poder desenvolver os movimentos amplos requeridos nas duas peças, o aluno precisará de um braço agilmente impulsionado, flexível e livre nos movimentos, além de uma escuta atenta à conexão dos sons, para a execução dos *glissandi*, em *Perpetuum*, ou de saltos entre notas desconectadas pelos diferentes registros, em *Prélude et Valse en Do.* Como nos diz Juntuu:

> O interessante é a forma como Kurtág combina as formas de realização de *Perpetuum* e de *Prélude et Valse*. Os gestos físicos parecem superficialmente diferentes, mas a raiz é a mesma. Em outras palavras, os gestos que são necessários para os *glissandi* e os saltos são os mesmos: ambas as peças requerem precisos e bem preparados movimentos dos dedos e motricidade fina combinados com o impulso proveniente do braço com um balanço. Ambas as peças, *Perpetuum Mobile* e *Prélude et Valse en Dó*, são muito úteis quando aprendemos a usar as mãos livremente ao fazer grandes movimentos [...] O tocar e o prazer do movimento são uma grande diversão. Esses são exercícios preliminares para a interpretação de peças românticas virtuosísticas[103] (JUNTUU, 2008, p. 104).

Assim, no caso do *Prélude et Valse en Do*, o aluno deverá partir do contato com a tecla, ou seja, dos diferentes Dós, efetuar uma breve contração muscular, seguida do imprescindível relaxamento instantâneo do braço, que permitirá o deslocamento deste de uma forma natural e ágil, calibrando o grau do impulso exercido pelo braço segundo as dinâmicas e distâncias intervalares requeridas na partitura.

---

[102] "Ce qui me semblait proprement enfantin (infantile), c'était d'avoir un matériau vraiment très simple, par exemple le cluster, le glissé, des sons isolés, et à l'intérieur de ces sons isolés le do. Après avoir connu tout le dodécaphonisme, pour moi, la seule réalité qui soit restée, à côté de ces matériaux très peu différenciés, c'est le cluster qui, même avec des approximations de registre, me donne la possibilité du mouvement" (ALBÈRA, 1995, p. 22-23).

[103] "The interesting thing is how Kurtág combines the embodiments of Perpetuum and Prelude and Waltz. The physical gestures look different from the surface, but the root is same. In other words the gestures that are needed for glissandos and jumps are same: both pieces require precise, well prepared fine motor movements with fingers combined and the momentum coming from the arm, with a swing. Both pieces, Perpetuum mobile and Prelude and Waltz in C, are very helpful when learning how to use the hands freely when making large movements […] The playing and the joy of movement is great fun. These are preliminary exercises for the playing of romantic virtuoso pieces" (JUNTUU, 2008, p. 104).

Sem dúvida, a simplicidade dos materiais empregados em *Prélude et Valse en Do* nos permite lidar com um padrão de movimento da técnica pianística, o salto, difícil de encontrar no repertório para iniciantes. É verdade que a peça demanda uma certa capacidade de leitura e coordenação, sobretudo para a localização dos diferentes registros em que se encontram os Dós do *Prélude*. No entanto, a *Valse*, pelo fato de ter uma distribuição simétrica, tanto dinâmica como intervalar, resulta em uma peça de acesso relativamente fácil, passível de uma abordagem intuitiva e inexperiente do aluno que está nos primeiros estágios da aprendizagem. Trata-se, portanto, de um sofisticado pianismo, tanto no sentido técnico como no expressivo, concentrado em uma partitura singela.

Na sequência, mostraremos um outro exemplo de concisão significativa presente em *Játékok* I, um dos possíveis entre tantos outros que se encontram na coleção de Kurtág: *Petit Choral (1).*

4.2.2 Análise 4: *Petit Choral (1)*

Além do próprio título, totalmente explícito, em ***Petit Choral (1)*** (KURTÁG, 2004, p. 5^{B}) (Figura 16) “basta olhar a partitura [...] para imediatamente saltar aos olhos a alusão a esse gênero musical [o coral]: notas longas e sustentadas (tenuto) ao lado de uma sobriedade reflexiva, quase ‘religiosa’” (GOUVEIA, 2010, p. 167, grifo nosso).

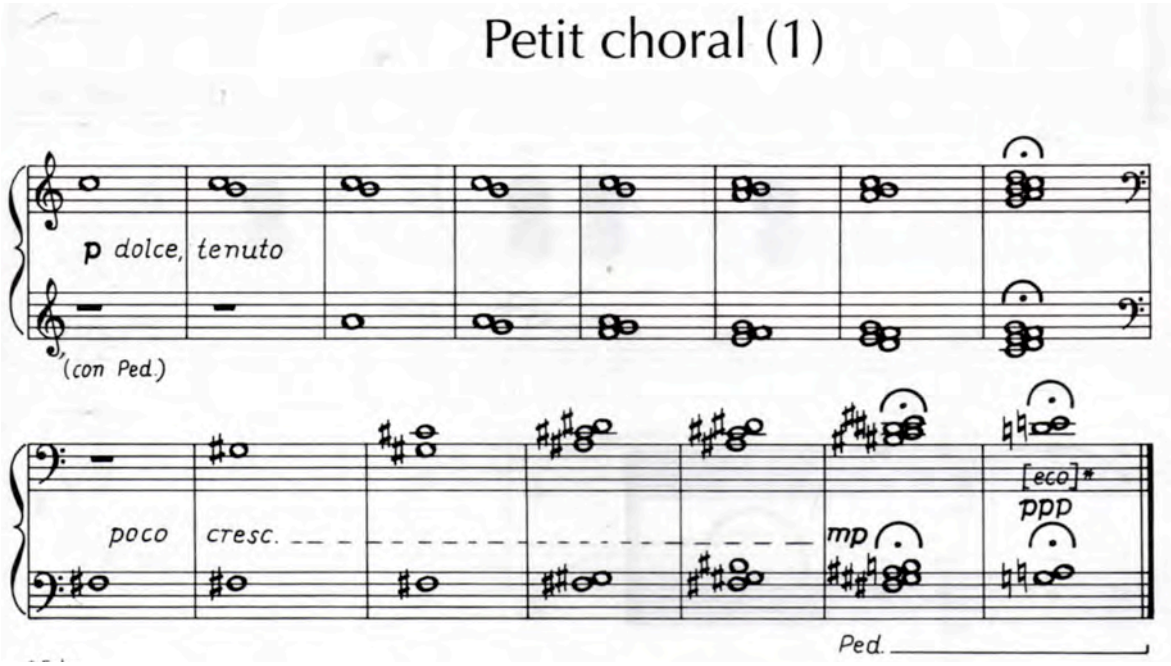


Figura 16 – *Petit Choral (1)* de György Kurtág (2004, p. 5^{B})

A peça, de dimensão minúscula, encontra-se dividida em dois segmentos, totalizando quinze compassos. O primeiro segmento (do compasso 1 ao 8), iniciado no Dó 4, limita-se a ir acrescentando, a cada compasso, uma nota da escala descendente de Dó Maior até a formação do *cluster* (no compasso 8, em vez de uma nota, Kurtág adiciona três). Já no segundo segmento (do compasso 9 ao 15), o procedimento é semelhante, só que partindo do Fá 2 sustenido em sentido ascendente e em ordem não linear das notas, sendo, portanto, menos previsível. O último compasso revela uma novidade: trata-se de um acorde formado por quatro notas, nenhuma delas surgida anteriormente, enfatizadas por uma dinâmica *ppp* e a palavra "eco" na partitura. Observamos ainda que tanto o acorde final como o penúltimo apresentam o símbolo da fermata, sublinhando assim a sensação de resolução, isto é, de cadência final.

Mais uma vez então a peça parte do Dó e, por meio de um procedimento de grande simplicidade, constrói uma pequena estrutura de extraordinária beleza e sensibilidade. A originalidade da peça se encontra na sossegada "visualização", por meio dos sentidos auditivo, visual e táctil, da transformação gradual que ocorre entre uma primeira e única nota até a constituição do *cluster*. Cada nota adicionada agrega valor às anteriores, já que é a responsável pela mudança harmônica que vem ocorrendo. Do ponto de vista pedagógico-instrumental, essa miniatura pode se apresentar como uma perfeita oportunidade para desenvolver as capacidades técnica e expressiva do aluno no destaque de alguns sons determinados dentro de um acorde ou bloco sonoro, exercício que comporta a exploração, a análise e a escuta necessárias para identificar, em cada caso, as notas que contribuem para uma qualidade tímbrica mais rica e interessante no conjunto sonoro, que nem sempre é a "voz soprano", como às vezes nos limitamos a pensar. Dependerá, portanto, do aluno – com a orientação do professor – a tarefa de conseguir valorizar essa linha musical por meio de um toque e uma escuta sensíveis.

Assim, *Petit Choral (1)* é uma singela peça que nos convida ao puro estudo da expressão musical. Kurtág se vale da concisão dos processos composicionais e dos materiais para nos levar a exercícios de máxima significação e expressividade. Como diz Kele, ao apresentar seu filme sobre Kurtág: "Minha modesta ficção cedeu ante a verdade do personagem, mas posso também dizer que ele nos introduz de imediato na ficção pelo caráter único da procura da maior expressividade na mais extrema redução"[104] (KELE, 2006).

[104] "Mi modesta ficción cedió ante la verdad del personaje, pero puedo también decir que él nos introduce de inmediato en la ficción, por el carácter único de esta búsqueda de la mayor expresividad en la más extrema reducción" (KELE, 2006).

Assim, a brevidade e a alta concentração das peças não são mais que vantagens a favor da expressividade para Kurtág. Na condição de professor ou musicista,

> Kurtág sugere, corrige, inventa termos de comparação, pede aos músicos um sentimento ou uma cor diferente para quase todas as notas. O indivíduo que assiste a uma *masterclass* ou a um ensaio com ele pode ver a música se fazendo diante de seus olhos[105] (KELE, 2006).

O relato da pianista Martine Joste[106] em entrevista concedida a Gouveia, embora anedótico, porém bem significativo para a nossa pesquisa, revela essa obsessão de Kurtág pela máxima expressividade e significação de cada nota:

> Martine Joste nos relatou que um aluno muito jovem (cerca de 7 anos de idade) executou *Floeurs nous Sommes...*[107] para Kurtág em uma *masterclass*. O compositor permaneceu trabalhando essa peça composta apenas por sete elementos (e cerca de meio minuto de duração, em média) com a criança durante uns 40 minutos. O menino já demonstrava estar totalmente esgotado, mas o compositor, segundo Joste, não pretendia encerrar a sessão enquanto não obtivesse exatamente a imagem musical que tinha em mente. Kurtág somente encerrou aquela aula após ter sido alertado por sua esposa sobre o que estava ocorrendo (GOUVEIA, 2010, p. 183).

Essa exigência aos demais é a mesma que Kurtág impõe a si mesmo, como podemos verificar nas palavras de Varga:

> Durante a entrevista, o meu assombro surgiu repetidamente diante da autoatormentada modéstia de Kurtág, sua implacável autocrítica. Ele manteve-se fiel à máxima de Thomas Mann, que citou em nossa conversa de 1982: "Talento é pouco mais do que ser exigente consigo mesmo". Sua consistente adesão a esse princípio condenou obras à destruição, ao aborto ou à vida na gaveta [...] O mesmo princípio aplica-se a intérpretes: eles devem saber e sentir que cada nota da partitura tem um cosmo atrás de si; que, na verdade, cada nota nasceu de um trabalho de parto, e músicos tocando deveriam reviver o sofrimento do compositor. O mesmo princípio inspira o ensino de Kurtág[108] (VARGA, 2009, p. 37-38).

---

[105] "Kurtág sugiere, corrige, inventa términos de comparación, pide a los músicos un sentimiento o un color diferente para casi cada nota. La persona que atiende a una master class o un ensayo con él puede ver la música haciéndose ante sus ojos" (KELE, 2006).

[106] Pianista francesa que estudou com Yves Nat no Conservatório de Paris e Paul Badura-Skoda no Mozarteum de Salzburg. Atualmente atua de maneira muito prolífica na defesa e divulgação da música contemporânea.

[107] Peça pertencente ao primeiro volume do *Játékok.*

[108] "During the course of the interview, my enthusiasm came up repeatedly against Kurtág's self-tormenting modesty, his relentless self-criticism. He has remained faithful to Thomas Mann's maxim that he quoted in our 1982 conversation: 'Talent is hardly more than being demanding toward oneself.' His consistent adherence to that principle has condemned works to destruction, abortion, or life in the drawer [...] The same principle applies to performers as well: they are supposed to know, to feel that each note in the score has a cosmos behind it; indeed, that each note was born in labor and musicians sounding them should relive the composer's suffering. The very same principle inspires Kurtág's teaching as well" (VARGA, 2009, p. 37-38).

A exigência de Kurtág – perfeitamente perceptível nas palavras de Kele, Joste e Varga – é sempre focada na máxima qualidade expressiva, embora sejam mínimos os materiais usados para isso. Essa imagem reveladora do compositor pode nos ajudar, de certa maneira, a evitar uma leitura vaga e superficial das peças, tanto do ponto de vista pedagógico como interpretativo, incentivando uma abordagem de máximo rigor.

Como diz Albèra, o *Játékok* é composto de

> uma série de peças destinadas às crianças e constitui a quintessência de seu pensamento musical. Elas não são apenas uma introdução às diferentes "linguagens" contemporâneas e às técnicas de piano que exigem uma liberação da imaginação criativa das crianças e **o voltar para a essência da expressão musical**, mas também um diário, um laboratório de ideias, de invenções, de técnicas e de expressões, **em uma forma intencionalmente despojada e elementar**[109] (ALBÈRA, 1995, p. 8-9, grifos nossos)

Para a compreensão do conceito do qual estamos tratando, destacamos as seguintes expressões de Albèra: "o voltar para a essência da expressão musical" e "em uma forma intencionalmente despojada e elementar", síntese, em nosso entender, do que chamamos de "concisão significativa/expressiva".

Para concluir, no filme de Kele (2006), há um magnífico registro de Ligeti, descrevendo ou, tal como ele mesmo diz, "tocando" uma peça do seu amigo Kurtág. A representação, bastante eloquente, limita-se a uma exalação profunda, um suspiro acompanhado de um gesto expressivo de mãos e um olhar. O que há de mais breve e expressivo do que um suspiro? Perfeita representação retórica de Ligeti da "concisão significativa/expressiva" que tratamos neste subcapítulo.

4.3 Liberdade métrica e rítmica

Os conceitos de métrica e ritmo, embora tenham íntima relação, são distintos em essência. É por isso que nos parece pertinente apresentar as definições de cada um deles para evitar qualquer tipo de equívoco. A métrica é "[...] o número básico de pulsações dentro do compasso [...]"[110] e o ritmo, "[...] a relativa duração de sucessivos sons e pausas no fluxo da

---

[109] "Une série de pièces destinées aux enfants qui constituent la quintessence de sa pensée musicale; elles sont en effet non seulement une initiation aux différents 'langages' contemporains et aux techniques pianistiques qu'ils requièrent, une libération de l'imagination créatrice des enfants et un retour à l'essence même de l'expression musicale mais sont aussi un journal, un laboratoire d'idées, d'inventions, de techniques et expressions, dans une forme volontairement dépouillée et élémentaire" (ALBÈRA, 1995, p. 8-9).

[110] "[...] the number and basic grouping of beats within the measure […]" (AGAY, 2004, p. 39).

música e o padrão sonoro formado dentro de uma estrutura métrica. O conceito de ritmo implica uma base métrica subjacente (fórmula de compasso) [...]”[111] (AGAY, 2004, p. 39).

Ambos os aspectos aparecem de forma pouco convencional nas peças do *Játékok* devido a suas flexibilidade, subjetividade e, inclusive, própria ausência. Assim, fundamentos de regulação e ordem musicais, como são a métrica e o ritmo, passam a ser tratados em *Játékok* em uma perspectiva muito menos rígida que, de fato, incentiva a espontaneidade e liberdade expressiva do aluno.

Antes de nos aprofundarmos no estudo da métrica e da rítmica em *Játékok*, devemos antecipar o tratamento teórico de ambas na contemporaneidade e sob a perspectiva composicional (THOMPSON, 1976), interpretativa (SÁNDOR, 1995) e pedagógica (AGAY, 2004), para assim mostrar que muitas das escolhas de Kurtág se adaptam às necessidades e ao próprio desenvolvimento da linguagem musical nessas áreas.

Assim sendo, observaremos primeiro o assunto do ponto de vista composicional. Segundo Thompson, nenhum outro elemento da música evoluiu tanto como o tratamento do ritmo no século XX. A palheta de recursos composicionais para a composição da textura rítmica estendeu-se amplamente: acentos deslocados, métricas alternantes e mutáveis, polimetrias, pedais tonais, etc. No entanto, esse extraordinário desenvolvimento do ritmo e da métrica durante o século XX não levou necessariamente, por estranho que possa parecer, apenas a uma excepcional complexidade rítmica. Estendeu-se também para a tendência oposta: a procura pela simplicidade. Renovou-se, portanto, o interesse pelos ritmos sem acentuação e enraizados na própria fala, presentes, por exemplo, no cantochão e na polifonia vocal do século XVI (THOMPSON, 1976, p. 49-51).

Desse modo, podemos afirmar uma coexistência de simplicidade e complexidade rítmica na música contemporânea. A particularidade de tal circunstância reside no fato de que, embora esses sejam posicionamentos extremos – entre os quais pode haver uma ampla gama de possibilidades –, estabelece-se um ponto comum entre ambos: a eliminação do acento métrico, isto é, da pulsação forte no princípio de cada compasso (THOMPSON, 1976, p. 51).

Como nos diz Thompson, esse acento métrico foi de uso convencional na música dos últimos trezentos anos. Assim, em uma retrospectiva temporal, podemos constatar como era relativamente comedida e previsível a abordagem do ritmo e da métrica no passado,

---

[111] “[…] the relative time length of successive tones and pauses in the flow of music and the resulting sound pattern formed within a metric framework. The concept of rhythm implies an underlying metric foundation (time signature) […]” (AGAY, 2004, p. 39).

especialmente se a comparamos com as evoluções ocorridas durante o século XX (THOMPSON, 1976, p. 49).

Outros fatores, no terreno do campo composicional e interpretativo, são determinantes na configuração da métrica e da rítmica: a própria notação musical e o enfoque interpretativo do músico. A notação musical, por si só, não consegue expressar graficamente certas sutilezas e inflexões do discurso musical; por isso, requer a observação atenta e intuitiva do músico para entender o verdadeiro fluxo da música, transcendendo assim a simples leitura de ritmos e compassos escritos. De acordo com Sándor, "[...] a notação musical é rudimentar: é rígida e imperfeita em relação a nuances, flexibilidades e liberdade de fraseado, ritmo, dinâmica e pedalização"[112] (SÁNDOR, 1995, p. 199).

No trecho seguinte, Sándor destaca a flexibilidade e a imaginação do intérprete como qualidades a favor da fluência do discurso musical, tratando-as como ferramentas necessárias contra a rigidez da grafia musical, especialmente no que refere à métrica e à rítmica:

> É frustrante ouvir uma performance perfeita quanto às notas, mas em que falta imaginação e flexibilidade. O essencial não é enfatizado, o carácter correto não é criado e toda a performance não passa de uma sucessão de sons agradáveis. Uma **interpretação flexível e imaginativa** requer uma minúscula mas contínua modificação dos valores métricos impressos na música; ela inclui graduação de cor e variedade no uso das dinâmicas, da pedalização e do *rubato*, elementos que são indicados na partitura somente de maneira rudimentar. A dicção musical envolve alguns elementos tangíveis e outros intangíveis que nos permitem criar nossa própria modulação do **discurso musical** [...] Fica a cargo de nossa sensibilidade responder aos ilimitados indícios da partitura. A arte de tocar piano realmente começa no ponto em que podemos traduzir a partitura para os padrões de movimento necessários para a comunicação dos mais sutis **impulsos musicais**[113] (SÁNDOR, 1995, p. 208-210, grifos nossos).

Além das próprias carências da notação gráfica, às quais o intérprete deve se sobrepor e tratar de lidar com sua destreza artística, Sándor nos adverte também sobre mais um obstáculo para o pianista na almejada conversão da partitura em uma "interpretação flexível e imaginativa", em um "discurso musical" e em "impulsos musicais": trata-se da própria condição organológica do instrumento, o piano. Como instrumento de teclado de corda

---

[112] "[…] notation is rudimentary: it is rigid and imperfect as to shadings, flexibilities and freedom of phrasing, rhythm, dynamics and pedaling" (SÁNDOR, 1995, p. 199).

[113] "It is frustrating to listen to an articulate, note-perfect performance that lacks flexibility and imagination. The essentials are not emphasized, the right mood is not created, and the entire performance amounts to little more than a succession of pleasant sounds. A flexible, imaginative performance requires a minute but continuous modification of the metric values printed in the music; it includes color gradation and variety in the use of dynamics, pedaling, and rubato, elements that are indicated in the score only rudimentarily. Musical diction involves the many tangibles and intangibles that allow us to fashion our own mode of musical speech […] It is up to our sensibility to respond to the limitless shadings inherent in the score. The art of piano playing really begins at the point when we can translate the score into the motion patterns necessary for the communication of the subtlest musical impulses" (SÁNDOR, 1995, p. 208-210).

percutida que é, o piano dificulta a interconexão entre o plano cognitivo, no qual se cogita o fluxo musical contínuo e flexível, e o plano motor, em que os mecanismos técnicos do instrumento e do próprio instrumentista respondem a um sistema percussivo e verticalizado. Portanto, o piano demanda uma aprimorada capacidade de abstração e sensibilidade do intérprete, especialmente na comparação com cantores e instrumentistas de cordas ou sopro, tal como afirma Sándor no seguinte trecho:

> [...] cantores e instrumentistas de cordas e de sopro são muito mais livres em suas interpretações das notas e especialmente em valores métricos do que os pianistas. Seus instrumentos são mais sensíveis e expressivos do que o piano, e através dos movimentos com os arcos e da respiração eles conseguem fazer muito mais uso de leves atrasos, suspensões e acelerandos. Os músicos de teclado lidam com alturas mecanicamente reguladas; tendem, portanto, a articular de forma equânime, instantânea e precisa. Infelizmente sua dicção também tende a ser monótona, quadrada e sem vida. No entanto, os pianistas não deveriam apenas recitar as notas; deveriam ser tão flexíveis em seus instrumentos quanto aqueles que atingem a sutileza através dos arcos ou da respiração. Em outras palavras, eles deveriam ser músicos [...] nosso ritmo deveria ser flexível e livre; não deveríamos ser escravos dos valores rítmicos anotados. Certas músicas são expressamente motoras (por exemplo, certas tocatas e estudos), mas de forma geral ninguém deveria tocar de modo inflexível[114] (SÁNDOR, 1995, p. 199-200).

Assim, Sándor ressalta as dificuldades que encontra o intérprete/pianista para transcender a métrica e a rítmica rígidas em favor de um fluxo musical orgânico em um instrumento de condições organológicas desfavoráveis e a partir de um suporte limitado, como é a notação musical convencional.

Agora, para apresentar o assunto da abordagem da métrica e do ritmo sob a ótica da pedagogia instrumental, recorreremos às considerações presentes no livro editado por Agay (2004). Nele, o professor, compositor e psicólogo Hazel Ghazarian Skaggs destaca a capacidade rítmica natural das crianças – não aquela que resulta da atividade intelectual, ou seja, da contagem de tempos e ritmos, mas a que parte das vertentes sensitiva, intuitiva e física. Essa capacidade, segundo ele, deveria ser preservada pela docência instrumental. Mais do que isso, deveria ser estimulada, ao invés de coibida por exercícios excessivamente

---

[114] "[…] singers, string players, and Wind players are much freer in their interpretation of notes and especially in metric values than pianists. Their instruments are more expressive and sensitive than ours, and through bowing and breathing they can make much more use of slight delays, suspenses and accelerandos. Keyboard musicians deal with mechanically regulated pitches; they tend to articulate evenly, instantly and precisely; unfortunately their diction also tends to be monotonous, square, and lifeless. However, pianists should not merely rattle off the notes; they should be as flexible on their instruments as those who achieve subtlety with breathing or bowing-in other words, they should be musicians [...] our rhythm should be flexible and free; we should not be slaves to the notated rhythmic values. Some music is meant to be motoric (for example, certain tocatas and etudes), but in general one never should play with inflexible evenness" (SÁNDOR, 1995, p. 199-200).

abstratos e intelectualizados com os quais a criança demora a se familiarizar (SKAGGS, 2004, p. 45). É nessa linha discursiva que afirma:

> Embora as crianças geralmente comecem seus estudos de piano sem nenhum entendimento do ritmo, muitas têm um senso rítmico muito bem estabelecido. A tarefa do professor é auxiliar o aluno a desenvolver essa predisposição enquanto toca piano. Infelizmente, tão logo as lições começam, existe o risco de que o senso rítmico do aluno possa vir a ser reprimido.
> Quando o professor entende isso, alguns passos podem ser tomados para evitá-lo. Em primeiro lugar, o professor deve se lembrar de que a atividade rítmica para a criança até o tempo da primeira lição era geralmente na forma de jogo, envolvendo as partes maiores do corpo, tais como pernas e braços. Ao piano, a criança deve reproduzir aqueles mesmos ritmos através dos músculos dos dedos, menores e mais frágeis, manipulando um novo e estranho aparelho chamado teclado. Isso é difícil, às vezes impossível. A criança não somente encara essa barreira física, mas também a tarefa aritmética de aprender os valores das notas (com frequência, contando-as em voz alta). Se o professor aborda o ensino do ritmo sem levar em consideração essas realidades, o senso rítmico espontâneo da criança se torna cada vez mais reprimido.
> O professor mais sensato tentará construir o senso rítmico instintivo da criança, e não inibi-lo[115] (SKAGGS, 2004, p. 45-46).

É por isso que, além do bom senso e da habilidade do professor durante o ensino, Skaggs (2004, p. 47-48) também apela para a boa escolha dos métodos e livros a ser usados com os iniciantes. Ele sugere escolher aqueles que possibilitem o desenvolvimento do sentido rítmico e métrico do aluno por meio de canções, do uso de uma motricidade global, da não determinação de valores rítmicos exatos e de um contexto lúdico. Portanto, de certa forma ele propõe uma filosofia de estudo próxima à aplicada por Kurtág em *Játékok*.

Assim, voltando ao fio condutor deste subcapítulo – o tratamento pedagógico da métrica e do ritmo em *Játékok* –, podemos observar como Kurtág, já no prefácio da obra, antecipa a ideia de evitar a preocupação de "contar ritmos" em favor de procedimentos mais prazerosos e intuitivos para construir, assim, um contexto que se relaciona com o improviso e o jogo. Insiste em uma interpretação que exija do pianista "liberdade" e "iniciativa" – ou seja, conceitos próximos à "flexibilidade" e "imaginação" mencionados por Sándor – e considera o

---

[115] "Although children generally come to the first piano lesson without an understanding of rhythm, many nonetheless have a rather well-established sense of it. The teacher's task is to help the student develop this predisposition while playing the piano. Unfortunately, as soon as lessons begin, there is a chance that the student's rhythmic sense may become repressed. When the teacher understands this, steps can be taken to avoid it. First of all, the teacher must remember that rhythmic activity for the child, up to the time of the first lesson, has generally been in the form of play, involving the grosser parts of the body, such as the legs and arms. At the piano the child must reproduce those same rhythms through the weaker, finer finger muscles, manipulating a strange, new contrivance called a keyboard. This is difficult, at times impossible. Not only is the child faced with this physical hurdle, but also with the arithmetic chore of learning note values (and often counting them aloud). If the teacher approaches teaching rhythm without taking into account these realities, the child's spontaneous rhythmic sense becomes more and more repressed. The wise teacher will try to build on the child's instinctive rhythmic sense, not inhibit it" (SKAGGS, 2004, p. 45-46).

importante papel da notação gráfica não como plano de rota, mas como catalizador de impulsos e emoções. Assim, Kurtág comenta:

> Tocar é unicamente brincar, o que exige uma grande dose de liberdade e iniciativa do intérprete. O texto musical não deve ser interpretado "literalmente", mas devemos estar muito atentos ao processo musical e à qualidade do som e do silêncio. Podemos confiar na notação, permitindo que ela nos influencie. A imagem gráfica pode nos levar a conclusões sobre a disposição temporal, mesmo na mais livre das peças.
> Não hesite em utilizar todos os conhecimentos e memórias sobre a declamação livre, o *parlando-rubato* da música folclórica, o canto gregoriano e tudo o que a prática musical improvisatória já nos ofereceu. Enfrentemos corajosamente, sem medo de cometer erros, o mais difícil: construir proporções justas a partir dos valores longos e curtos, uma unidade e uma continuidade... apenas para o nosso próprio prazer... (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p).

Encontramos assim, nas palavras de Kurtág, uma clara argumentação a favor de uma leitura da partitura direcionada especialmente para a busca da unidade musical, da qualidade sonora, da proporção subjetiva e dos diversos valores do improviso. Ou seja, colocando sempre o aluno em uma posição de intérprete dessa partitura, nunca de "escravo", termo usado por Sándor (1995, p. 200), como vimos anteriormente.

Com esse intuito é que o compositor cria uma genuína relação com a métrica e o ritmo ao longo de sua obra. Ele constrói uma ferramenta pedagógica que permite ao estudante ter contato com questões de espaço e tempo na música, porém com certa flexibilidade e naturalidade. Na sequência, apresentaremos algumas das condições que permitem esse tratamento diferencial:

- não há nenhuma fórmula de compasso (portanto, não existe métrica, ao menos tal como convencionalmente a conhecemos);
- coexistem três maneiras de subdividir o discurso musical: a) com barras convencionais; b) com barras pontilhadas (mais como uma sugestão agógica do que como uma subdivisão métrica padrão); e c) com diversos tipos de cesuras ou sinais de respiração especificados no prefácio;
- estabelece-se uma hierarquia de sinais gráficos rítmicos que não se correlacionam aritmeticamente entre si (como ocorre na notação tradicional), mas sim apresentam uma simples gradação de durações.

Segue a figura que mostra os sinais gráficos referentes às durações (em ordem decrescente) (Figura 17):

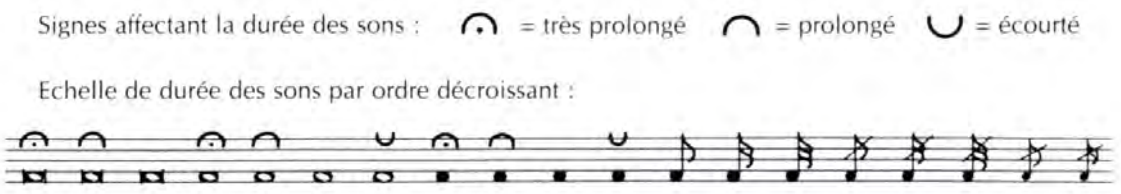


Figura 17 – Conjunto de sinais gráficos relacionados ao ritmo, em *Játékok*, e representados em ordem decrescente (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)

Em seguida, a hierarquia entre os sinais especiais para pausas, fermatas ou sinais de respiração (Figura 18):

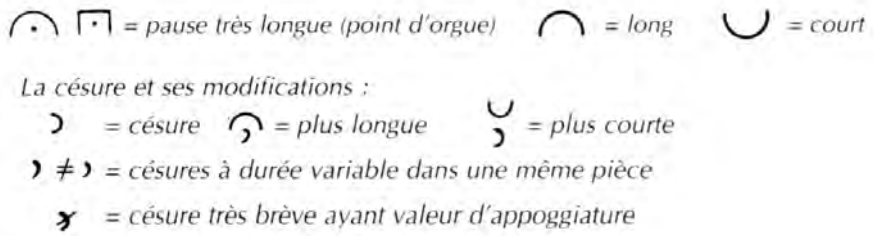


Figura 18 – Conjunto de sinais gráficos que representam os diferentes tipos de pausas e de cesuras em *Játékok* (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)

Com isso, Kurtág elabora um sistema de notação musical específico para o *Játékok*. Esse sistema, tal como aponta Melis no seu artigo *Processus Compositionnels et Compréhension Musicale Enfantine dans "Játékok"*, parte do empenho para encontrar soluções semiográficas que consigam representar aspectos qualitativos e estruturais de determinados processos musicais no lugar de alturas precisas ou valores exatos (MELIS, 2008, p. 144). Portanto, há aqui uma clara predisposição pedagógica para que o aluno usufrua de maior liberdade interpretativa como resgate e estímulo ao próprio instinto musical.

A seguir, apresentaremos dois exemplos da abordagem rítmica e métrica no *Játékok* bem diferentes entre si, porém relevantes do ponto de vista pedagógico. A primeira das peças a analisar será *Coups (3 x 3, 3 sons, 3 formules rythmiques)* e a segunda, *En flânant*.

4.3.1 Análise 5: *Coups* (3 x 3, 3 sons, 3 formules rythmiques)

O título da peça, *Coups*, que significa golpes (KURTÁG, 2004, p. 20[B]) (Figura 19), faz alusão à representação simbólica de um evento, no caso, uma briga. Assim, induz a um pianismo percussivo de gesto arrojado e incisivo. Ao dispor as notas em pentagramas

alternados, uma de cada vez em um mesmo registro, a peça convida o pianista a tocar unicamente com dois dedos.

A peça constrói múltiplas combinações usando apenas três sons (Fá, Fá sustenido e Sol) em três formulações rítmicas distintas – a colcheia solta e os grupos de duas ou três colcheias –, como o próprio subtítulo indica.

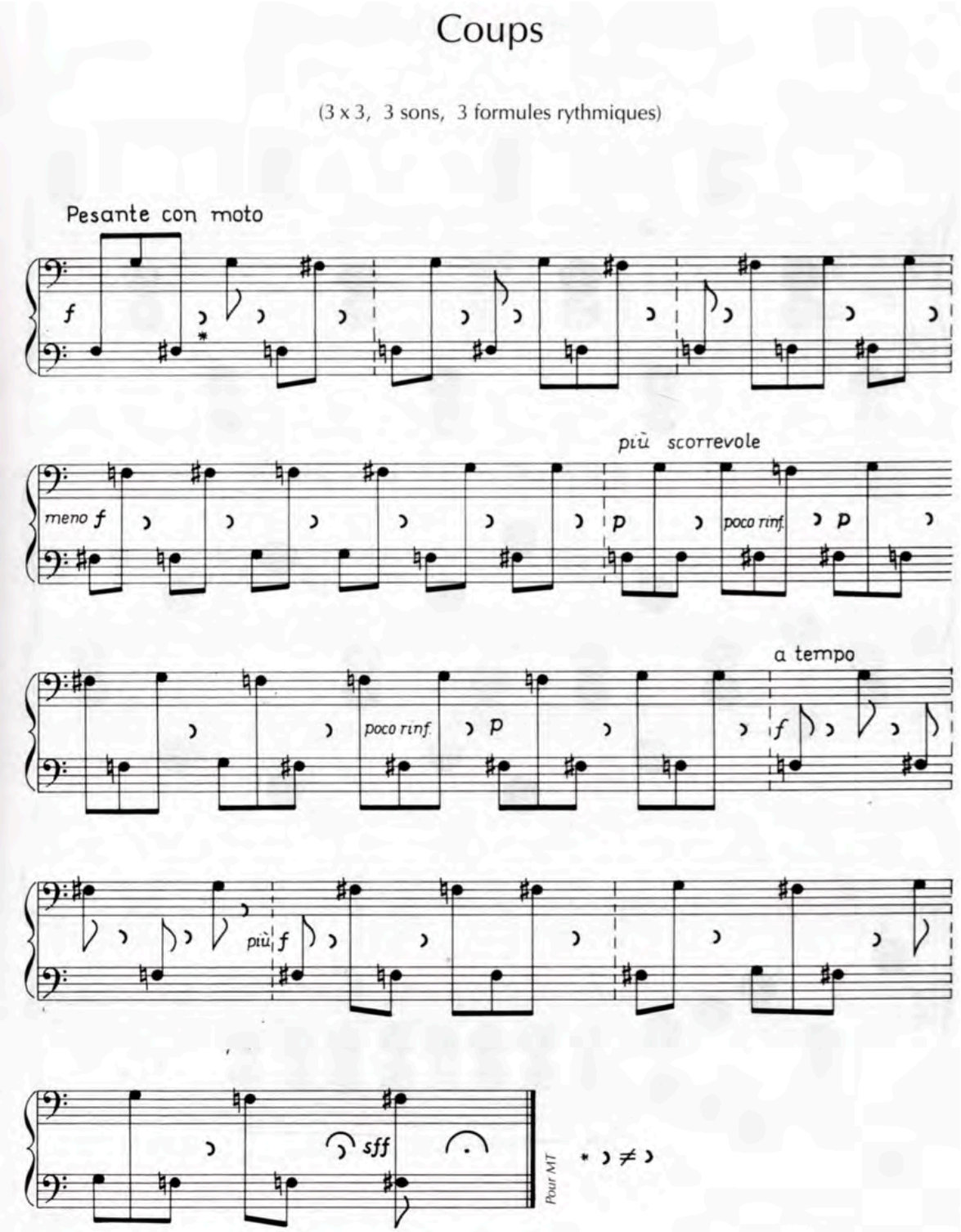


Figura 19 – *Coups (3 x 3, 3 sons, 3 formules rythmiques)* de György Kurtág (2004, p. 20[B])

Observando a métrica e a rítmica da peça, notamos as seguintes características:

- Não há fórmula de compasso;
- As barras de compasso são pontilhadas;
- O conteúdo rítmico, sempre em colcheias, é invariavelmente múltiplo de três;
- Não há periodicidade métrica[116];
- Apesar da não periodicidade métrica, o plano organizativo dos ritmos constitui uma estrutura dentro da peça. Assim, os três primeiros compassos, bem como os três últimos, possuem seis colcheias por compasso (sempre um grupo de 3, outro de 2 e uma colcheia avulsa em ordens diversas); o quarto compasso apresenta 12 colcheias, subdivididas em 6 grupos de 2 colcheias; o quinto compasso consta de 24 colcheias em 8 grupos de 3 e é enfatizado com a indicação *piú scorrevole*, dando a impressão de acelerando e precipitação; o sexto e o sétimo compassos apresentam 3 colcheias avulsas cada um, sendo essa diminuição drástica, junto com a indicação de *a tempo*, um retorno à ordem e ao controle; e, por fim, os três últimos compassos que guardam, como já dissemos, o mesmo formato do começo da peça;
- Entre as colcheias há sinais de respiração responsáveis por dividi-las em grupos de 3, 2 ou 1 figuras;
- Uma indicação na partitura mostra que as cesuras não podem ser sempre iguais, embora os sinais gráficos sejam os mesmos. Essa diferença dependerá do contexto musical (Figura 20 abaixo).

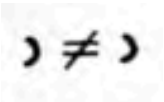


Figura 20 – Grafismo para simbolizar cesuras com o mesmo signo embora de durações variáveis (KURTÁG, 2004, p. 20[B])

Temos aqui, portanto, um amplo desenvolvimento de recursos composicionais e semiográficos oferecendo ao aluno a possibilidade de se conectar mais simples e intuitivamente com o discurso musical em relação aos aspectos rítmicos e métricos. Barras e unidades de compasso não preestabelecidas e cesuras sem durações determinadas são alguns

[116] Há uso do recurso composicional chamado de "métricas mutáveis e alternantes" que na seguinte página explicaremos em mais detalhe.

dos exemplos de uma notação gráfica a favor de um fluxo musical orgânico e natural, fluxo que a notação tradicional tem dificuldade de representar com tanta nitidez.

Thompson explica, na próxima citação, o procedimento composicional usado por Kurtág e que já antecipamos, o chamado "métricas mutáveis e alternantes"[117] (THOMPSON, 1976, p. 58). Ele equipara esse procedimento à prosa, termo que deriva do latim e significa discurso direto, livre e em linha reta e que na linguagem se traduz em uma escrita sem ritmo métrico, sem repetição de formas fixas, nem periodicidade (MOISES, 2002). Segue, então, a explicação de Thompson:

> Uma maneira criada pelos compositores deste século [XX] para se libertar das muletas do previsível pulso métrico e atingir a variedade rítmica foi substituir a simples métrica tradicional pela métrica alternante (flutuante) ao longo de um trabalho ou de uma seção de uma peça. Em vez de adaptar as ideias musicais para se ajustar, como a poesia, em sucessivos compassos de igual comprimento, compositores conceberam temas com ritmos parecidos com os da prosa, os quais precisavam de "**linhas de compasso fluídas**" (tomando emprestado o termo de Persichetti). Nesse estilo de escrita, a métrica se torna submissa ao ritmo tanto quanto à melodia e à harmonia[118] (THOMPSON, 1976, p. 58, grifos nossos).

Assim, segundo este procedimento que nos explica Thompson, é a "métrica" que se adapta ao discurso, e não o contrário. Precisamente esses atributos de fluência e liberdade são destacados por Kurtág quando evoca as diferentes práticas musicais referentes ao improviso e especialmente quando diz: "[...] construir proporções justas a partir dos valores longos e curtos, uma unidade e uma continuidade... apenas para o nosso próprio prazer..." (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p). Ou seja, não se subjugando a nenhuma métrica imperante, e sim a um senso musical e orgânico.

Outro aspecto que é preciso resgatar e desenvolver um pouco mais é a presença, em *Coups*, dos sinais de respiração e a indicação de que essas respirações não devem ter sempre a mesma duração. A utilização da figura de respiração ou cesura é muito frequente em *Játékok*[119]. Com isso, tais signos indicam a aspiração de Kurtág ao modelo vocal e ao fluxo da palavra (GOUVEIA, 2010, p. 83). O compositor ainda adverte que tais sinais, embora

---

[117] "Changing and alternating meters" (THOMPSON, 1976, p. 58).

[118] "One means devised by composers of this century, by which they could break away from the clutches of predictable metric pulse and achieve rhythmic variety, was to substitute changing (fluctuating) meter for the traditional single meter throughout a work or section of a piece. Instead of tailoring musical ideas to fit, like poetry, into successive measures of equal length, composers conceived themes with prose-like rhythms which necessitated 'fluid barlines' (to borrow Persichetti's term). In this style of writing, meter becomes the servant of rhythm as well as of melody and harmony" (THOMPSON, 1976, p. 58).

[119] Presente em, por exemplo, as peças *Tapotis*, *Hoquet*, *Querelle (1)*, *Sarabande*, *Scherzando*, *Objet Trouvé (2)*, *Instants Sereins du Jeune Boxeur*, *En Somnolant*, *Gamme de un à Huit*, *Gazouillis* e *Paumes en Miroir*.

graficamente iguais, precisam de uma diferenciação temporal, o que obriga o aluno a uma escuta e uma contextualização de cada uma das cesuras (Figura 20).

Resgatamos a seguir, da entrevista concedida a Varga, palavras de Kurtág que podem elucidar o pensamento do compositor em relação a tais cesuras:

> BAV[120]: Outra palavra-chave: pausa. Em outras palavras: silêncio. Você desenvolveu um conjunto de sinais para indicar cesuras de comprimentos diferentes. Elas são de básica significância em sua música. Recentemente eu percebi algo novo: é como se todos os músicos estivessem simultaneamente tomando ar somente para continuar tocando com a energia não diminuída.
> GYK: [...] A maravilhosa definição de Dobszay da cesura vem à mente: você não tem necessariamente de parar. **A cesura significa que você toma a medida da próxima unidade**. Se necessário, você para. Isso é onde alguma coisa chega ao fim. Eu diria que a frase se exauriu por si mesma e dá lugar à próxima. Tal como na fala: você modula a frase para baixo perto do ponto final e depois analisa o que vai dizer em seguida. A ideia e a prática da cesura parecem estar desaparecendo do mundo. Dobszay a mantém viva da maneira mais admirável [...]
> BAV: Você uma vez disse que alguém tem de merecer o silêncio ou a cesura.
> GYK: Isso está sempre presente para mim. Certamente **cada som precisa ser merecido**![121] (VARGA, 2009, p. 45, grifos nossos).

Assim, é muito importante para Kurtág a adequação das durações (ou seja, os ritmos) ao contexto musical de cada momento. Assim, o tempo que dedicamos para realizar uma pausa ou uma cesura – assim como qualquer nota – dependerá daquilo que vai ser "dito" a posteriori e daquilo que já foi "dito". Por isso nos pareceu relevante destacar as frases no texto que representam esse pensamento: "A cesura significa que você toma a medida da próxima unidade" e "cada som precisa ser merecido!".

4.3.2 Análise 6: *En Flânant*

A peça ***En Flânant*** (KURTÁG, 2004, p. 5[A]) (Figura 21), como o título indica, é um passeio não apenas no sentido figurado. Nela são usadas instruções não pianísticas e pouco

---

[120] No texto, as siglas [BAV] se referem a Bálint András Varga e [GYK] a György Kurtág.

[121] "BAV: Another key word: pause. In other words: silence. You have developed a set of signs to denote caesuras of differing lengths. They are of quite basic significance in your music. Recently, I have noticed something new: it is as if all the musicians were simultaneously taking breath only to continue playing with undiminished drive. GYK: [...] Dobszay's wonderful definition of the caesura comes to mind: you do not necessarily have to stop. Caesura means that you take measure of the next unit. If necessary, you stop. This is where something has come to an end. I would add that the phrase has exhausted itself by the end and makes place for the next one. Just as in speech: you inflect the sentence downward toward the full stop. You let it drop and then you take stock of what you want to say next. The idea and practice of caesura seem to be disappearing from the world. Dobszay keeps it alive, in the most admirable fashion [...] BAV: You said once that one has to deserve silence or caesura. GYK: That is always present with me. Indeed, each tone needs to be deserved!" (VARGA, 2009, p. 45).

convencionais. Entretanto, aqui nos centraremos especialmente na diferenciada abordagem da métrica e do ritmo efetuada pela peça.

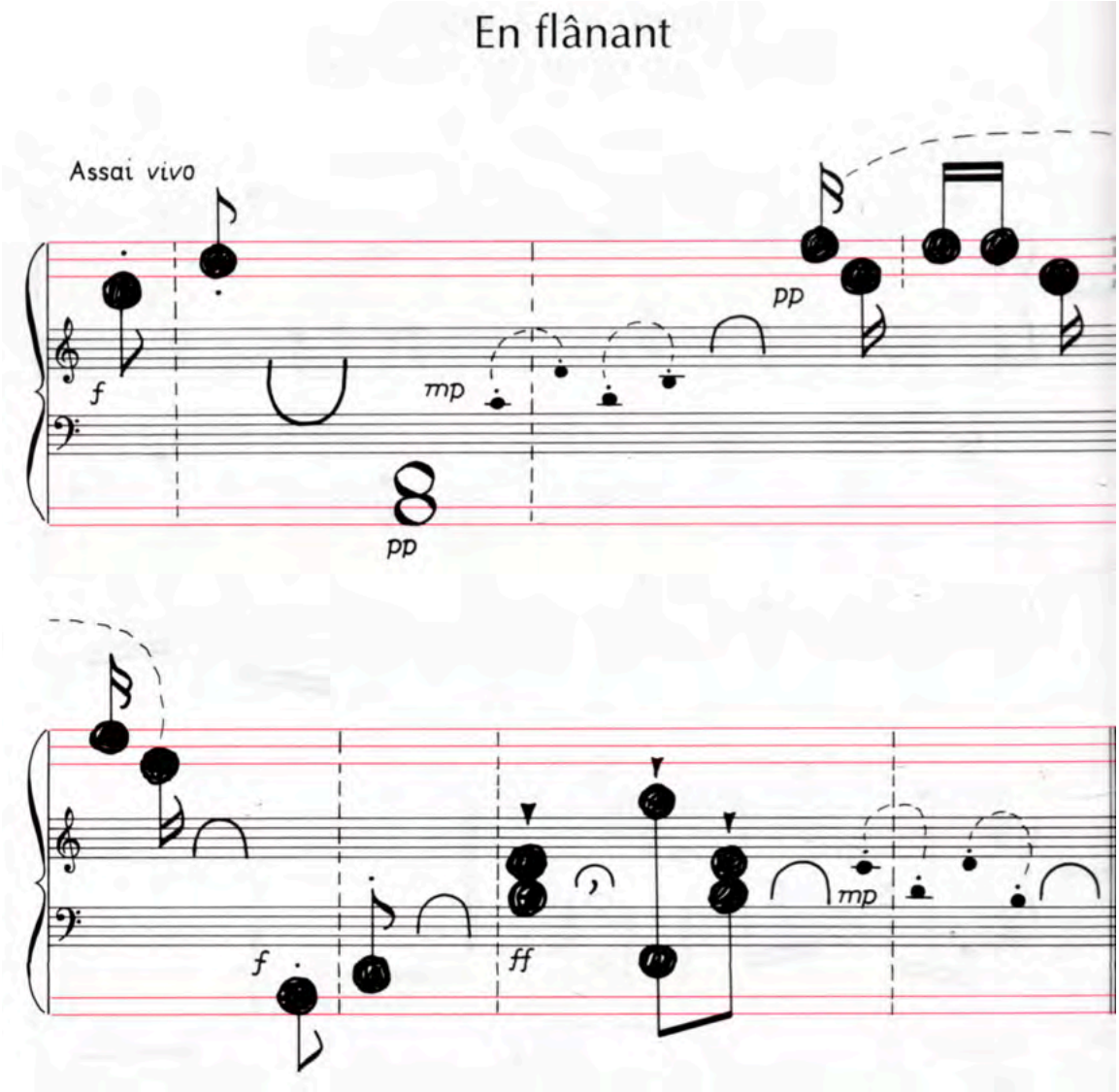


Figura 21 – *En Flânant* de György Kurtág (2004, 5[A])

Para poder explicar essa abordagem específica, assinalaremos, antes de tudo, alguns dos elementos que caracterizam a peça:

- Não há fórmula de compasso;
- As barras de compasso são pontilhadas;
- Há *clusters* e pausas de distintas durações;
- Há notas com as alturas determinadas com exatidão, ou seja, escritas de modo tradicional, que contrastam com os *clusters*. O conjunto delas é chamado por Melis de "janelas" ao se referir a "[…] uma atmosfera sonora (mas também imaginativa)

claramente contrastante, na qual o espaço e o tempo estão articulados de maneira completamente diferente”[122] (MELIS, 2008, p. 146);

- Expansão do sistema de notação tradicional por meio linhas adicionais vermelhas que correm paralelas ao longo do pentagrama e facilitam uma rápida localização no teclado de sons extremamente graves ou agudos, sem precisar de uma grafia com muitas linhas suplementares ou oitavações, própria da notação tradicional;
- O âmbito de notas usado na peça é muito amplo.

Além de todas essas características citadas, a peça conta com uma particularidade que já adiantamos anteriormente e na qual vamos nos deter mais acuradamente. Em nota de rodapé, o compositor indica que o aluno deve tocá-la em pé, como acontece em *A Petits Pas*, *Avec Nonchalance* e *Pitreries*. Na verdade, o aluno é convidado a caminhar, pois assim aquela criança que não alcança os extremos do teclado também pode tocar a peça (KURTÁG, 2004, p. 5[A]).

O exercício, além de levantar aspectos pedagógicos relacionados com a fisicalidade, a gestualidade, o reconhecimento do teclado e certa teatralidade, entre outros, valoriza e dá destaque especial às pausas que viabilizam o deslocamento do aluno de um ponto a outro do piano. Abordadas desse modo, as pausas evitam qualquer possibilidade de ser apenas contagem de tempos de espera, silêncios passivos do intérprete ou interrupções do fluxo musical. Ao contrário, elas se transformam em distâncias percorridas para atingir notas ou *clusters* de um extremo a outro do piano, sendo, portanto, a transformação física e metafórica do enlace entre dois eventos sonoros. Nas palavras do próprio Kurtág: “[...] a distância percorrida para unir as duas extremidades do piano pode ser uma experiência física para a criança. Desse modo, ela pode experimentar a distância entre determinados eventos musicais [...]”[123] (ALBÈRA, 1995, p. 25).

Segundo Melis, as durações dos silêncios nessa peça são relativas e não exatas porque são “[...] codificadas pela criança segundo uma medida qualitativa e não quantitativa [...] Elas tendem a desempenhar um papel que não é apenas o de distinguir, mas também o de conectar

---

[122] “[...] une atmosphère sonore (mais aussi imaginative) clairement en contraste, où l'espace et le temps sont articulés d'une manière complètement différente” (MELIS, 2008, p. 146).

[123] “[…] la distance parcourue pour rejoindre les deux extrémités du clavier pourrait être une expérience physique pour l’enfant. De cette façon, il pouvait expérimenter le transport à distance d’un événement musical déterminé [...]” (ALBÈRA, 1995, p. 25).

cada agrupamento rítmico”[124] (MELIS, 2008, p. 142). E é, de fato, nessa codificação que ocorre a associação mental no aluno entre pausa e fluxo: “Essas pausas permitem à criança se mover de um ponto a outro do teclado, mas também ‘pensar’, a fim de prever o esquema do gesto executor que segue e a imagem sonora correlacionada [...]”[125] (MELIS, 2008, p. 143). Portanto, é importante aqui que tanto a métrica como o ritmo não sejam delimitados com nenhuma exigência de exatidão nem correlação aritmética; ao contrário, há total liberdade para a sua execução.

Na exposição desses dois exemplos do *Játékok*, *Coups* e *En Flânant*, podemos perceber certa pretensão pedagógica em comum no que se refere à rítmica e a métrica: a diminuição da rigidez e da abstração intelectual nesses dois campos por meio de uma notação gráfica e de uma linguagem composicional específica – mais próxima das capacidades cognitivas da etapa infantil –, o que leva à possibilidade de maior liberdade física e interpretativa do aluno. Dessa maneira, o aluno desfruta de um espaço em que faz escolhas e que exige prévia escuta e valorização da expressão (e não do mecanicismo). Assim, o fomento da liberdade rítmica e métrica torna-se, em *Játékok*, mais um estímulo à autonomia interpretativa do aluno.

4.4 Ouvido interno, condução melódica e sensibilidade física

No primeiro volume do *Játékok* há um uso majoritário da monofonia, deduzimos que por ser uma textura musical simples e próxima das demandas pedagógicas do universo infantil. Porém, esse não é o foco deste subcapítulo; aliás, as duas peças que analisaremos como exemplo serão polifônicas. O que, na realidade, queremos salientar é a obstinação de Kurtág em retomar em *Játékok*, a atenção e o cuidado que, para ele, merecem o estudo da percepção e da condução musical da linha melódica, seja no seu uso monódico ou polifônico.

Em declarações realizadas em entrevista para o filme de Kele (2006), o compositor explicou que no início do *Játékok* ele recuperou um conceito básico, o da nota “Dó”, sabendo que após esse “Dó” poderia ser realizada qualquer outra nota e a música começaria a andar, forma pela qual, para ele, nascera o canto gregoriano e, de fato, a música. Ou seja, Kurtág está tratando, de certo modo, de se despojar de todos os consensos e conhecimentos teórico-

[124] “[...] codifiée par l’enfant selon une mesure qualitative et non quantitative [...] on peut présumer qu'elles tendent à jouer un rôle qui n’est pas simplement celui de distinguer, mais aussi de relier chaque regroupement rythmique” (MELIS, 2008, p. 142).

[125] “C'est-à-dire qu'il s'agit de pauses qui permettent de se déplacer d'un point à l'autre du clavier, mais aussi de ‘penser’, afin de prévoir le schéma du geste productif qui suivra et de l'image sonore corrélée […]” (MELIS, 2008, p. 143).

musicais adquiridos em centenas de anos de tradição musical no Ocidente para partir do mesmo princípio que deu origem ao canto gregoriano, um único som a ser desenvolvido – diga-se monofonia ou melodia. Sobre este último assunto, a seguinte citação o corrobora: "Na tradição ocidental, a melodia foi, na forma do cantochão, o primeiro aspecto musical a ser desenvolvido em uma forma elaborada de arte"[126] (WHITTALL, 2014), sendo, portanto, anterior ao desenvolvimento harmônico e rítmico.

Exemplos sugeridos pelo próprio Kurtág no prefácio da obra, tais como o canto gregoriano, a declamação livre ou o *parlando-rubato* da música folclórica – todos eles constituídos de uma única linha melódica que se encontra em um terreno limítrofe entre música e expressão oral – parecem nos orientar para um dos alvos musicais de Kurtág: a singeleza e a musicalidade de um único fio condutor que se estende expressiva e livremente do princípio ao fim da obra.

Entretanto, por meio desses exemplos Kurtág não está unicamente dirigindo sua atenção para a linha melódica; ele está apontando também para as virtudes da voz humana, instrumento de fácil acesso e máxima expressividade. Na seguinte citação, Sándor faz uma sugestiva analogia entre a voz humana e o "canto" que, segundo ele, é também possível de ser extraído do piano:

> A voz humana é, sem dúvida, o instrumento mais expressivo de todos. Dizer que um pianista "canta" quando toca é o elogio supremo. Nós [pianistas] podemos e devemos cantar, podemos adquirir a expressividade e a flexibilidade da voz humana. Não devemos hesitar em prolongar ou encurtar uma nota quando o seu significado requer isso e em respirar tal e como cantores fazem. Podemos aprender muito ao ouvir e assistir a bons cantores, que respiram, fraseiam e dão forma à música com mais liberdade e espontaneidade do que pode fazer qualquer instrumentista[127] (SÁNDOR, 1995, p. 211, grifo nosso).

Assim, a partir da singeleza da linha melódica ao piano, Kurtág pretende facilitar o acesso ao "cantar", ou seja, estimular a condução da linha melódica por meio da escuta, do fraseado e da liberdade. Construir, enfim, um fluxo musical expressivo e orgânico.

Na linha melódica não há simultaneidade; só existe o antes, o agora e o depois. Portanto, é mais fácil vislumbrar os efeitos de continuidade, de fluxo e de discurso musical

---

[126] "In the Western tradition, melody in the form of plainchant was the first aspect of music to be developed into an elaborate art form" (WHITTALL, 2014).

[127] "The human voice is surely the most expressive instrument of all; to say that a pianist 'sings' as he plays is the supreme compliment. We [pianists] can and should sing, and we can acquire the expressiveness and flexibility of the human voice: we should not hesitate to prolong or shorten a note when its meaning calls for it and breathe like singers do. We can learn much from listening to and watching good singers, who breathe, phrase, and shape music with more freedom and spontaneity than can any instrumentalist" (SÁNDOR, 1995, p. 211).

tão indispensáveis para qualquer interpretação, quer no campo monódico, quer no polifônico (neste segundo, na condução expressiva de cada uma das vozes). Essa condução não deveria ser uma mera execução de uma sequência de notas, mas a criação de uma tensão-relação entre elas, isto é, o modo como projetamos uma nota gera a seguinte como consequência, como resultado iniludível dentro de um fluxo sonoro.

Nesse sentido, Valéria Szervánszky[128], aluna de Kurtág, conta a própria experiência, procurando mostrar como é importante para o compositor que o intérprete cultive esse ouvido interno que lhe permita perceber e conceber o fluxo da música:

> Fui aluna do Prof. Kurtág na Liszt Ferenc Academy Music, em Budapeste. Durante esse tempo, ouvi muitas vezes a frase: "O maior pecado se encontra quando as nossas mãos tocam umas notas após as outras só porque é assim que está escrito na partitura!". Durante uma aula de piano na qual eu estava tocando Bach ou Beethoven, ele disse: "Pare, não continue até que você tenha ouvido e preparado no seu ouvido interno o que você vai tocar antes de realmente tocá-lo". O que isso significa? A vida da música vem da conexão entre duas notas, é a preparação entre uma nota e a próxima que dá origem à música. Se eu não escuto internamente, se eu não procuro isso, se eu não me importo com isso é um pecado.
> Isso é algo que nunca vou esquecer, e este que segue é o primeiro passo para frente: quando eu passo algum tempo trabalhando no *Játékok*, o primeiro passo é perguntar a mim mesma: "Como faço para ir de uma nota para a próxima?", "O que é que motiva a minha mão se mover? [...] E por que eu quero ir de uma nota para a próxima?" [...] Eu escuto e planejo a conexão entre as notas[129] (SZERVÁNSZKY, 2008, p. 178-179).

Prosseguindo na mesma linha discursiva de Szervánszky, podemos constatar, a partir do estudo pormenorizado das peças do *Játékok*, que há na coleção evidentes demonstrações desse enorme interesse do compositor pela potencialização do ouvido interno e da capacidade de condução melódica do intérprete. Uma das mais emblemáticas, por exemplo, é a exigência da realização de um *crescendo* em uma única nota[130], apesar do conhecimento de que no piano qualquer som tende a diminuir, ou seja, não é possível fisicamente fazer crescer uma

---

[128] Valéria Szervánsky estudou na Academia de Música de Budapeste com Pál Kadosa e György Kurtág. Professora da classe de crianças superdotadas na mesma instituição.

[129] "I was a pupil of Prof. Kurtág at the Liszt Ferenc Music Academy in Budapest. During this time there was one sentence which I heard many times: 'It is the greatest sin if ours hands play the notes one after the other - only because this is how it is written down in the score!' During a piano lesson when I was playing Bach or Beethoven he said: 'Stop, don't continue until you have heard and prepared in your inner ear what you are going to play before you actually play it.' What does this mean? The life of music comes from connection between two notes, it is the preparation between one note and the next which gives birth to music. If I don't listen internally, if I don't look for it, if I don't care about it: this is a sin. This is what I will never forget - and this is the first step forwards: When I spend time working on the 'Játékok', the first step is to ask myself: 'How do I get from one note to the next?' 'What is it that motivates my hand to move?' […] 'And why do I want to get from one note to the next?'" […] I listen for and prepare between the notes" (SZERVÁNSZKY, 2008, p. 178-179).

[130] Característica presente, por exemplo, nas seguintes peças do *Játékok* I: *Prélude et Valse en Do*, *Avec les Paumes (1)*, *Ici*, *Fausses Notes Acceptées (1)*, terceira e quinta peça do conjunto *Cinq Petites Pièces pour Piano*, *Scherzando* e *Au Bord du Sommeil*.

nota já executada, como nos instrumentos de corda ou sopro, por exemplo. Com isso, pode ser que o compositor esteja pedindo ao intérprete uma missão fisicamente irrealizável, mas que nos campos metafórico, subjetivo e expressivo, enfim, musicais, é uma demanda totalmente legítima[131]. E assim explica Johnson:

> Apenas porque certos aspectos de uma obra não podem ser empiricamente audíveis não significa que eles não são executáveis [...] Kurtág pede aos seus intérpretes que se empenhem na busca de um caráter musical mais profundo do que aquele que pode ser comunicado pelo nosso limitado sistema notacional. Isso é frequentemente descrito como uma busca pelo impossível em sua música, o que para mim está ligeiramente errado. Instruções de Kurtág, explícitas e sugeridas, não são exigências irrealizáveis para o intérprete, que pretende evitá-las na medida de suas possibilidades [...] Elas também não são, certamente, o produto de alguma bandeira húngara de "nova complexidade", já que é a falta de precisão da notação que geralmente apresenta problemas para o intérprete de Kurtág, e não a sua abastança. Acredito que todas as instruções de Kurtág [...] são pretensões inteiramente factíveis. Todas elas requerem um alto grau de sensibilidade e uma técnica avançada, mas na ideia de Kurtág é possível – e, portanto, também no ânimo de seus intérpretes mais sensíveis [...] O que é exigido é uma **preparação mental** na primeira nota, uma **sensibilidade física** para as dinâmicas sonoras e a **devida passagem para a nota seguinte**. Obviamente as dinâmicas não são literalmente audíveis, mas essencialmente ainda é possível comunicar a música de Kurtág através dessas qualidades de pensamentos e gestos[132] (JOHNSON, 1999, p. 71-72, grifos nossos).

Assim, parece que Kurtág está mais preocupado com um estudo qualitativo do que quantitativo, ou seja, é mais importante para ele o estudo de como passar de uma nota à outra do que quantas notas conseguimos fazer por minuto, por exemplo. Segundo as palavras de Johnson na citação acima, as maiores exigências nesse tipo de exercício proposto por Kurtág são: a "preparação mental", a "sensibilidade física" e a "devida passagem para a nota seguinte" (JOHNSON, 1999, p. 71-72) – esta última praticamente como consequência direta da aplicação das duas primeiras. Esses três elementos reaparecem em um outro tipo de recurso composicional e didático muito recorrente em *Játékok*: uma única linha melódica

---

[131] Existem importantes antecedentes na literatura pianística similares às demandas expressivas contidas no *Játékok*. Vale a pena aqui citar o célebre exemplo dos últimos compassos da *Sonata em si menor*, do também compositor húngaro, Franz Liszt. Nela, é igualmente prescrito um crescendo em um único acorde estático.

[132] "Just because certain aspects of a work may not be empirically audible, this does not mean that they are not playable […] Kurtág is asking his performers to strive for a deeper musical character than that which can be communicated by our limited notational system. This is often described as a search in his music for the impossible, but to my mind this is slightly misleading. Kurtág's instructions, explicit and suggested, are not impossible demands to be made on the performer which he or she is expected to fudge to the best of their ability, […] They are certainly not the product of some Hungarian brand of 'new complexity', either, since it is the *lack* of notational precision which generally raises problems for the Kurtág performer, not its abundance. It is my belief that all of Kurtág's instructions […] are intended to be just on the right side of possibility. They all require a high degree of musical sensitivity and superior technique, but it is possible, in Kurtág's mind - and therefore the minds of his most sensitive interpreters – […] What is required is a certain mental approach to the first note, a physical feel for the dynamics as it sounds, and a certain approach to the succeeding note. Of course, the dynamics are not literally audible, but, crucially, it is still possible to communicate Kurtág's music through these qualities of thought and gesture" (JOHNSON, 1999, p. 71-72).

dividida entre as mãos. Esse exercício, aparentemente simples, pode representar uma tarefa pedagógica bem interessante. Enumeraremos algumas das razões para isso:

1) Em primeiro lugar, toda a atenção, ou seja, os sentidos e o corpo do intérprete, está ocupada na execução de uma única melodia, bem como acontece com cantores e instrumentistas de corda ou sopro. Esse fato permite maior concentração na continuidade da linha e no seu fraseado;
2) A fisicalidade do corpo é envolvida de uma maneira mais ostentosa na obtenção do fluxo musical. Ou seja, o que uma única mão conseguiria executar sem sair de certa linearidade aqui é escrito de modo a obrigar o intérprete a construir arcos com os braços, a ser flexível e a se locomover com mais leveza e desenvoltura;
3) Um ouvido atento e uma sensibilidade técnica são elementos indispensáveis para atenuar as possíveis disparidades entre as mãos e conseguir a desejada conexão musical requerida.

Assim, novamente podemos observar um manifesto interesse de Kurtág em estimular o ouvido interno, a condução melódica e a sensibilidade física do intérprete, elementos essenciais para sentir e comunicar uma linha melódica, quaisquer que sejam as condições.

É importante ressaltar que, no que se refere à obra de Kurtág, a linha melódica está longe da típica melodia de tradição clássico-romântica. Ela é dificilmente previsível e, portanto, cantável e memorizável. Não devemos esquecer que Kurtág é um compositor da era pós-tonal; nesse novo cenário, como comenta Thompsom, há uma renovação do conceito de melodia:

> [...] as melodias de hoje se apresentam mais frequentemente como uma série de notas desconexas do que como ideias musicais coerentes. Elas desafiam a sua simples definição, e não há um padrão geral ao qual devam se subscrever. No entanto, um exame cuidadoso das melodias do século XX revela que elas não são incoerentes e sem rumo ou ordem. Sua estranheza inicial é devida a uma variedade de novos procedimentos nas áreas de escala-base, tonalidade, contraponto, ritmo e métrica”[133] (THOMPSON, 1976, p. 19).

[133] “[…] today’s melodies appear more often as a series of unrelated notes than as coherent musical ideas. They defy a simple definition or description for there is no general pattern to which they must subscribe. However, a careful examination of twentieth century melodies does reveal that they are not incoherent, aimless or void of orderliness. Their initial strangeness is due to a variety of new procedures in the areas of scale basis, tonality, counterpoint, rhythm and meter” (THOMPSON, 1976, p. 19).

E ainda mais: em *Játékok* não unicamente encontramos melodias e procedimentos composicionais complexos; os mesmos materiais empregados, na maioria das ocasiões *clusters* e *glissandi*, podem nos levar à conclusão enganosa de que não existe uma linha musical condutora por não ter determinação exata de alturas e, portanto, de intervalos. Porém, tal e como já fizemos na análise da peça *Hommage* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013), acatamos aqui a consideração que faz Straus sobre esse assunto: "[...] para compreender o contorno musical não precisamos saber as notas e os intervalos exatos; precisamos somente saber quais notas são as mais agudas e quais as mais graves" (STRAUS, 2000, p. 82). Portanto, embora não sejam apontadas alturas específicas, conseguimos vislumbrar trajetórias musicais trilhadas ao longo dos diferentes registros do piano, o que nos permite um estudo performático e pedagógico da condução melódica.

É, portanto, responsabilidade do intérprete – e do professor, quando a obra tem fins didáticos, como o *Játékok* – encontrar o fio condutor entre aquelas notas que constituem uma unidade, embora não seja aparente.

Com o intuito de esclarecer em que consiste esse tipo de linha melódica fragmentada e complexa que encontramos no *Játékok*, ao mesmo tempo em que visando oferecer uma compreensão mais aprofundada de como enfrentá-la, continuaremos a observação e a análise de uma das peças do *Játékok* I em que a linha melódica aparece de maneira velada e intrincada. Trata-se da peça *Hoquet*, da qual Kurtág se orgulha especialmente. Na profunda autocrítica que o caracteriza, ele chegou a declarar, referindo-se a ela: "[...] eu fiz algo de bom na minha vida"[134] (ALBÈRA, 1995, p. 26-27). Posteriormente, analisaremos a peça *Legato*, a qual nos permitirá o estudo da continuidade física do som no piano, ou seja, o toque *legato*.

4.4.1 Análise 7: *Hoquet*

Hoquet (KURTÁG, 2004, p. 24[A]) é uma peça inspirada, segundo o que indica o compositor na partitura, nos *Hoquetus* medievais, "recurso da polifonia medieval em que uma melodia é dividida entre duas (ou ocasionalmente três) vozes contrapontísticas [...]"[135] (LATHAM, 2014). Isso acontece de tal modo que, quando uma voz está soando, as outras esperam (por meio do uso das pausas).

---

[134] [...] je pense avoir fait quelque chose de bien dans ma vie" (ALBÈRA, 1995, p. 26-27).
[135] "A device of medieval polyphony whereby a melody is divided between two (or occasionally three) contrapuntal voice parts" (LATHAM, 2014).

Portanto, *Hoquet* é uma peça polifônica escrita para 4 mãos, sendo que cada uma das mãos representa uma das vozes, as quais nomearemos como as vozes de um coral: baixo, tenor, contralto e soprano. Dito isso, podemos observar que, na totalidade da peça – exceto os processos cadenciais que serão de caráter harmônico –, a participação de cada uma das vozes se resume a uma nota isolada à qual segue certa espera não representada aqui por pausas, mas por um espaçamento maior entre as notas (Figura 22).

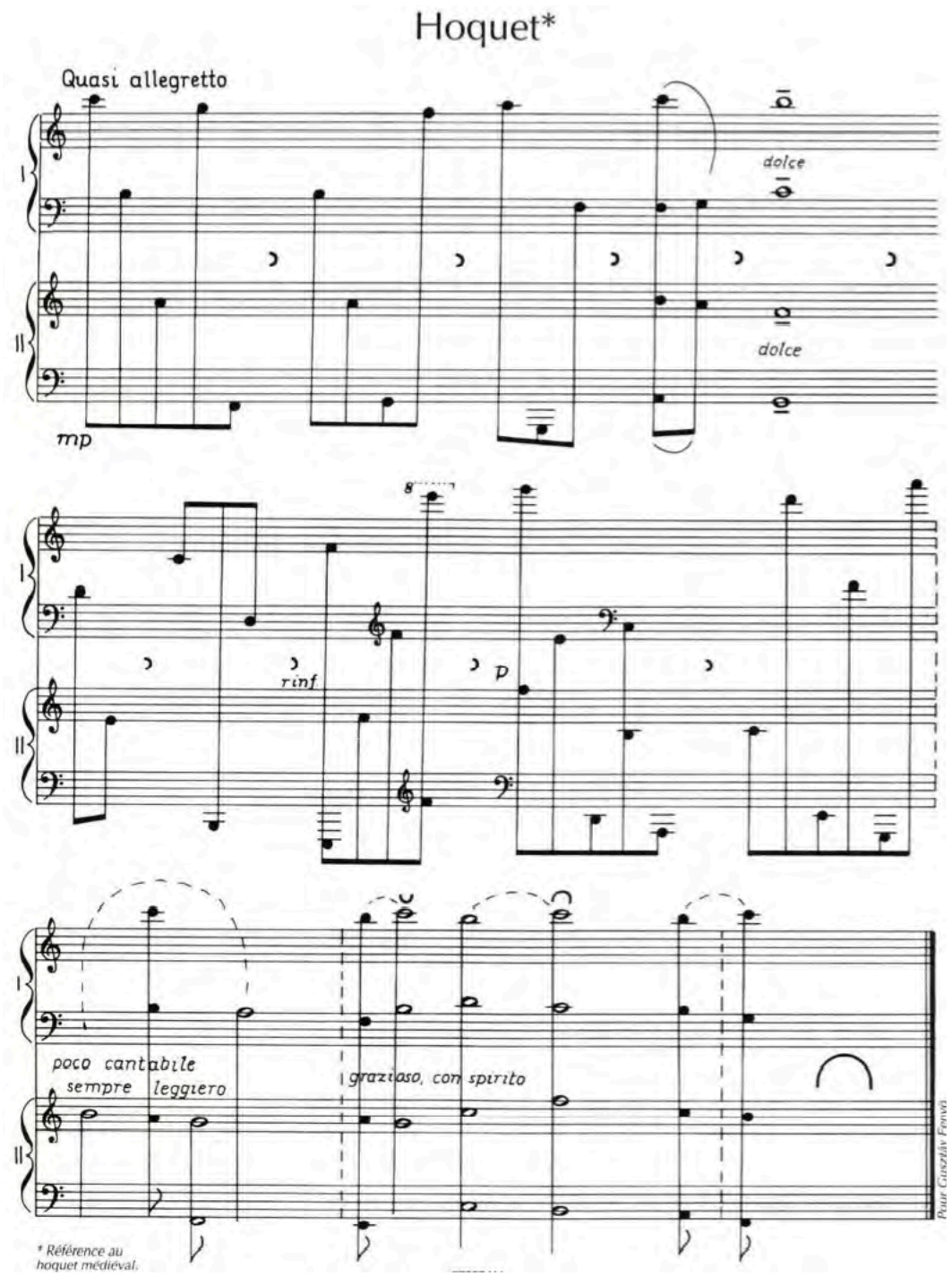


Figura 22 – Peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24[B])

Embora exista tal fragmentação, a linha melódica permanece audível, configurando-se por meio do alinhavo das brevíssimas participações individuais de cada voz. Isso leva à obrigatoriedade de uma execução muito sensível e uma escuta apurada por parte dos intérpretes, especialmente para não correrem o risco de sobrepor umas notas às outras ou, ao contrário, interromper a continuidade da linha melódica, seja por esperas demasiado longas ou pela não obtenção da ligação sonora precisa. Por fim, trata-se de um árduo trabalho de interpretação.

Ciente da complexidade da peça, não exatamente técnica, mas em um grau mais musical (de escuta, condução e sensibilidade interpretativa), além da gama de dificuldades que implica já o simples fato de ser uma obra camerística – envolvendo nela dois pianistas –, Kurtág propõe uma série de exercícios preliminares que principalmente preparam o ouvido dos intérpretes e que serão observados mais adiante. Porém, antes trataremos de elucidar a estrutura da peça.

Hoquet se divide em três segmentos, e suas particularidades rítmicas são as seguintes:

Segmento A: composto por cinco células divididas por cesuras com a seguinte configuração de figuras rítmicas por célula (Figura 23):

- 1ª célula: cinco colcheias;
- 2ª célula: quatro colcheias;
- 3ª célula: três colcheias;
- 4ª célula: duas colcheias;
- 5ª célula: uma nota longa.

Segue a partitura:

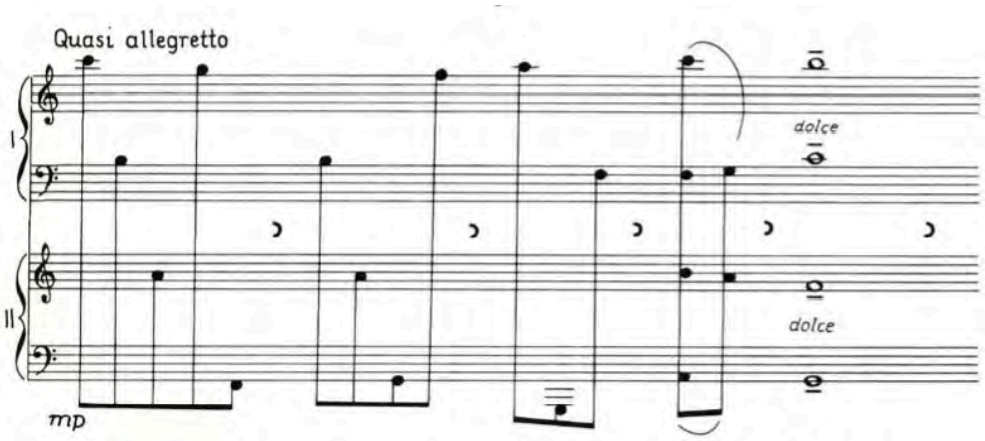


Figura 23 – Segmento A da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24[B])

<u>Segmento B</u>: segue praticamente o mesmo procedimento que o segmento A, mas em sentido crescente de número de colcheias por célula (Figura 24):

- 1a célula: duas colcheias;
- 2a célula: três colcheias;
- 3a célula: quatro colcheias;
- 4a célula: cinco colcheias;
- 5a célula: seis colcheias.

Segue a partitura:

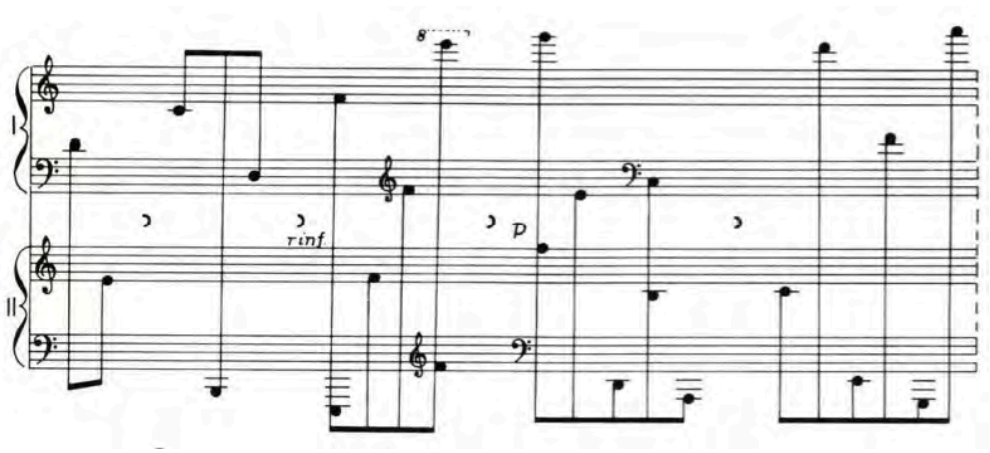


Figura 24 – Segmento B da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24^{B})

<u>Coda</u>: único segmento da peça a ser dividido por barras de compasso pontilhadas, alternando notas longas e curtas, dispostas de maneira que, embora sem fórmula de compasso explícita, o fragmento toma um carácter sincopado até a resolução final em uma nota curta e em um silêncio longo (Figura 25). Segue a partitura:

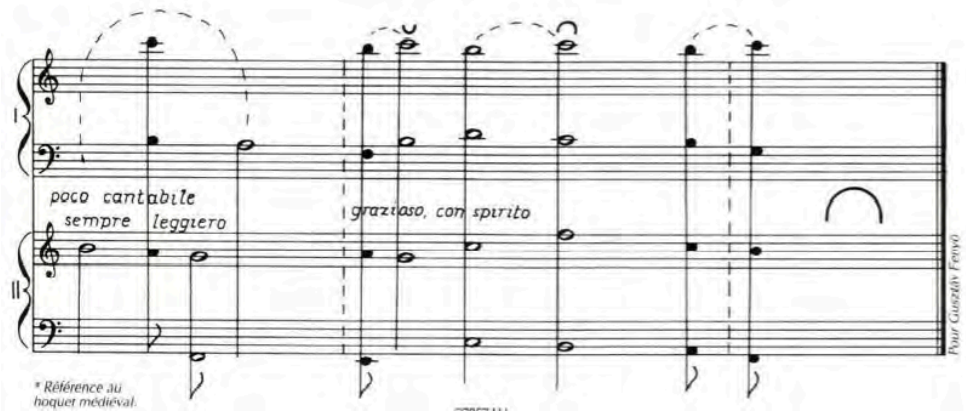


Figura 25 – Coda da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24^{B})

A seguir, trataremos das particularidades melódicas – e até harmônicas, em determinado momento – e começaremos a relacionar esses três segmentos com os exercícios que antecedem a peça.

Segmento A (Figura 23): Em princípio, esta passagem pode parecer um conjunto de notas avulsas, sem nenhum tipo de conexão. Cada voz emite um som de altura distinta e em registros diversos; portanto, os saltos intervalares resultam grandes e complexos, definindo um âmbito muito amplo e uma linha melódica muito angulosa. Podemos observar que o primeiro e o segundo exercícios preliminares, (a) e (b), são divididos em quatro compassos com células rítmicas de 5, 4, 3 e 2 colcheias, respectivamente. Em (a) (Figura 26), cada voz se ocupa de uma das células, e em todos os casos as notas são adjacentes e situadas na mesma oitava (entre Dó 3 e Dó 4). Assim, o soprano realiza a seguinte sucessão das notas: Dó – Si – Lá – Sol – Fá; o contralto começa um intervalo de 2ª descendente e realiza uma nota a menos, ou seja: Si – Lá – Sol – Fá; no mesmo procedimento, o tenor realiza Lá – Sol – Fá; e o baixo, Sol – Fá.

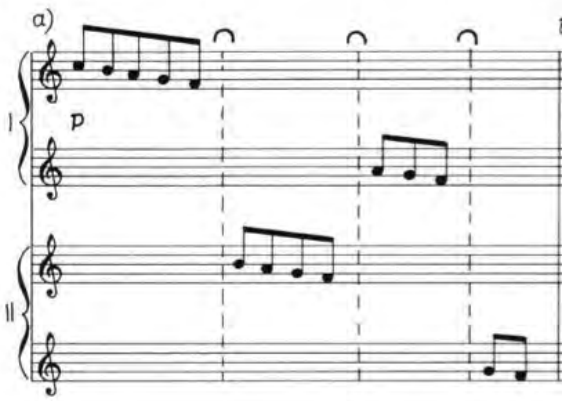


Figura 26 – Exercício preliminar (a) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24[A])

O exercício (b) (Figura 27) é uma evolução do exercício (a). Trata-se das mesmas notas, porém desta vez cada célula divide o seu conjunto de notas nas distintas vozes. Assim, por exemplo, o primeiro Dó é realizado pela soprano; o Si, pelo tenor; o Lá, pela contralto; e assim por diante. Poderíamos dizer que é a mesma melodia que aparece em (a), só que com a dificuldade da alternância das vozes a cada nota.

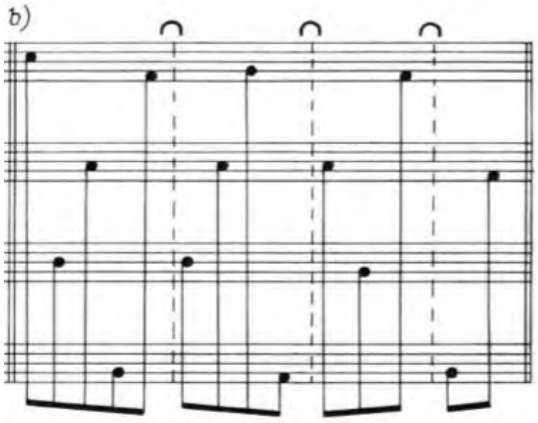


Figura 27 – Exercício preliminar (b) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24[A])

Uma vez observado o exercício preliminar (a) e a sua derivação evolutiva em (b), entendemos o segmento A da peça *Hoquet* como mais uma transformação da estrutura musical apresentada no exercício preliminar (a). Ou seja, mantém as mesmas células rítmicas, as mesmas notas (exceto na última célula), acolhe uma fragmentação em vozes do mesmo tipo que a do exercício (b), porém adiciona mais uma dificuldade: distribui as notas por diferentes registros do piano. Tal procedimento, que desfigura completamente o perfil melódico, exige dos intérpretes toda a atenção para a percepção e a condução dessa linha melódica que, mais do que nunca, parece uma série arbitrária de notas espalhadas pelo teclado.

Assim, o sistema lógico que constituía a unidade da linha melódica até o momento – nos exercícios preliminares (a) e (b) – é deliberadamente atenuado e velado nesse último procedimento de transformação. Porém, isso não significa que Kurtág desista do propósito de unidade e de condução de uma linha melódica nessa peça; ao contrário, o que precisamente nos demonstram esses exercícios preliminares é a intenção do compositor em fazer com que os intérpretes conheçam a retrospectiva dos passos que levaram à configuração dessa linha, ao mesmo tempo em que consigam percebê-la e acompanhá-la, mesmo com sua fragmentação e com súbitas mudanças de registro.

Como já mencionamos anteriormente, é nas cadências que *Hoquet* apresenta um caráter harmônico. Assim, das cinco células que configuram o segmento A, a última e a penúltima são as únicas que deixam o caráter melódico de lado, sendo as mesmas classes de altura que tinham sido usadas até o momento de forma simultânea em distintas combinações. O segmento A (Figura 23) culmina então num acorde longo com todas as classes de altura entre Fá e Dó, exceto a terça (o Lá).

<u>Segmento B</u> (Figura 28): Aqui o conjunto de classes de altura usado é mais amplo, isto é, se no segmento A essas classes eram entre Fá e Dó, agora no segmento B conformam toda a escala de Dó Maior. Além disso, desta vez elas são utilizadas com menor estruturação ou sistema lógico. Ou seja, se reagrupamos todas as notas em uma mesma voz e em uma mesma oitava, elas não seguem um padrão ou uma sequência, como acontecia em A, o que faz com que a melodia seja agora ainda um pouco mais difícil de ser apreendida e, portanto, realizada.

Apesar disso, há nesse segmento duas células especialmente particulares, isto é, antecipadas e preparadas nos exercícios preliminares – exatamente no (c), (d) e (e). Trata-se, em primeiro lugar, da 3ª célula (Figura 28), constituída de quatro colcheias com a nota Fá, sendo a primeira e a última delas acompanhadas de um Mi em dissonância.

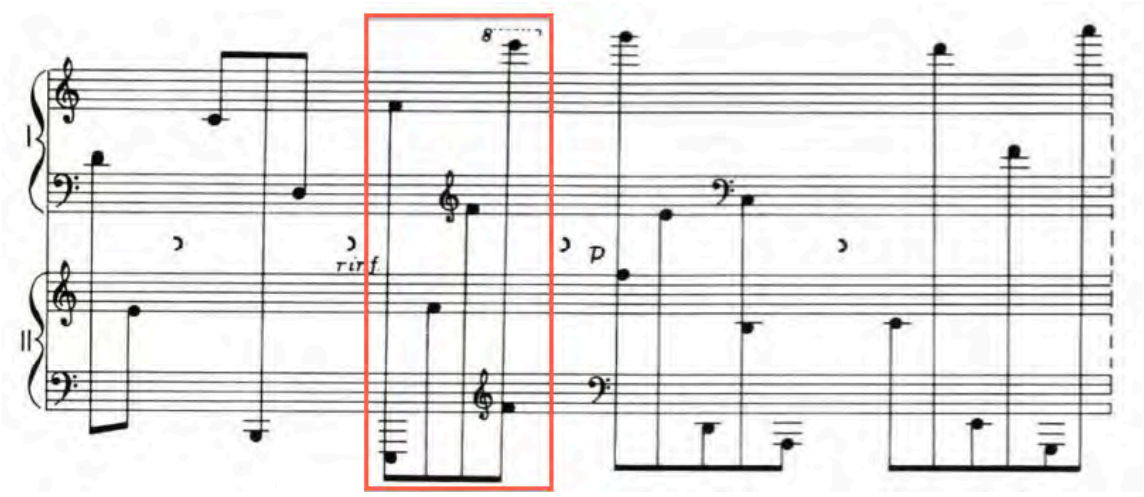


Figura 28 – Indicação, em vermelho, da 3ª célula do segmento B da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24B)

Como dizíamos, tal passagem tem seu exercício preparatório (Figura 29), nesse caso o (c), que consiste em dezesseis notas Fá em grupos de quatro em quatro colcheias. Cada um dos grupos distribui as suas quatro colcheias nas quatro vozes, partindo de uma distinta a cada vez. O que esse exercício pretende explorar é a igualdade sonora entre as notas Fá e a regularidade rítmica entre elas, apesar da distribuição em vozes.

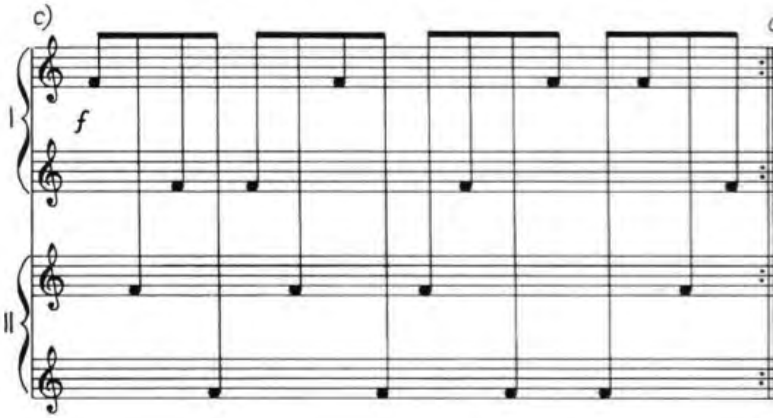


Figura 29 – Exercício preliminar (c) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24[A])

Em segundo lugar, a 5ª célula (Figura 30) apresenta também uma outra particularidade. Ela se inicia com a nota Dó 3 no tenor e, através das vozes, vai elaborando a escala de Dó Maior em sentido ascendente, só que com cada uma das notas em registros distintos. Assim, mais uma vez há um sentido linear na condução dessas notas, embora o perfil melódico seja totalmente díspar.

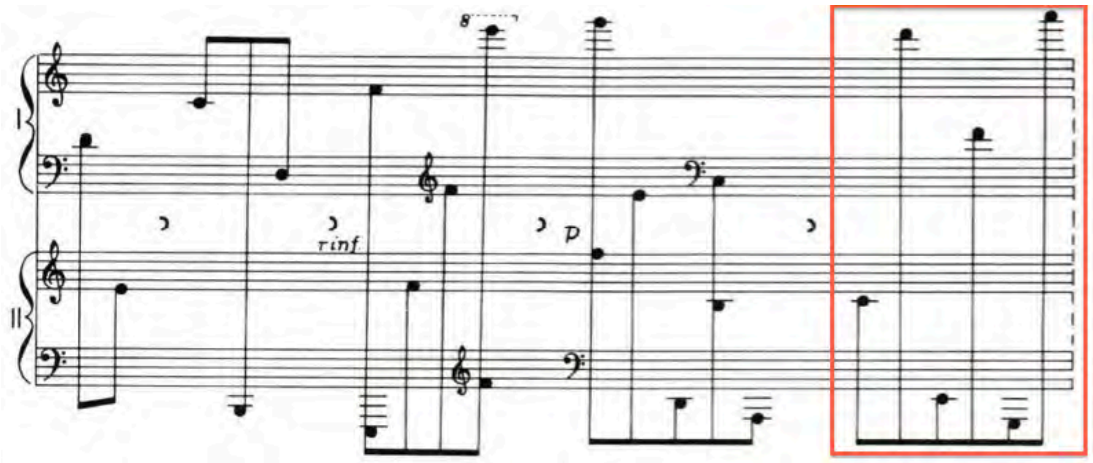


Figura 30 – Indicação, em vermelho, da 5ª célula do segmento B da peça *Hoquet* de György Kurtág (2004, p. 24[B])

Tal fragmento também é cuidadosamente trabalhado nos exercícios preliminares. Assim, no exercício (d) (Figura 31), as diferentes vozes executam uma escala de Dó maior, primeiro em sentido descendente e depois, em ascendente.

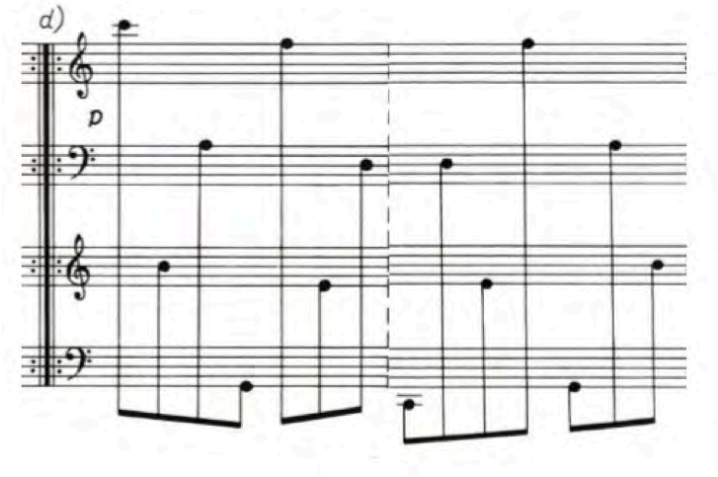


Figura 31 – Exercício preliminar (d) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24[A])

No exercício (e) (Figura 32), a escala é executada duas vezes em sentido ascendente. Claramente, com esses dois exercícios, Kurtág pretende enfatizar o trabalho a ser empreendido pelo intérprete para identificar as notas da escala em um mesmo fio condutor, em uma mesma unidade lógica, apesar da fragmentação e da disparidade dos registros usados.

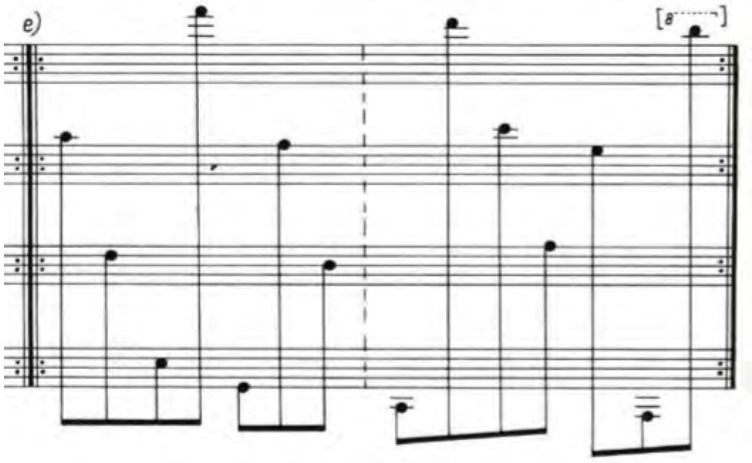


Figura 32 – Exercício preliminar (e) de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24[A])

<u>Coda</u>: todos os processos cadenciais de *Hoquet* são trabalhados por Kurtág de modo harmônico. Assim, uma vez alcançada a nota Si da escala de Dó maior, começa uma *Coda* na qual o soprano insiste na alternância entre o Si (sensível) e o Dó (tônica), enquanto as vozes restantes completam os acordes, sempre repletos de dissonâncias. Esse não é o único elemento contrastante em relação ao restante da peça; há as barras de compasso pontilhadas e, pela primeira vez na peça, ligaduras de expressão pontilhadas que, como o próprio compositor

explica no prefácio da obra, não indicam um toque *legato*, mas sim uma dependência de umas notas com as outras, uma unidade, ou seja, especificações de fraseado (Figura 33).

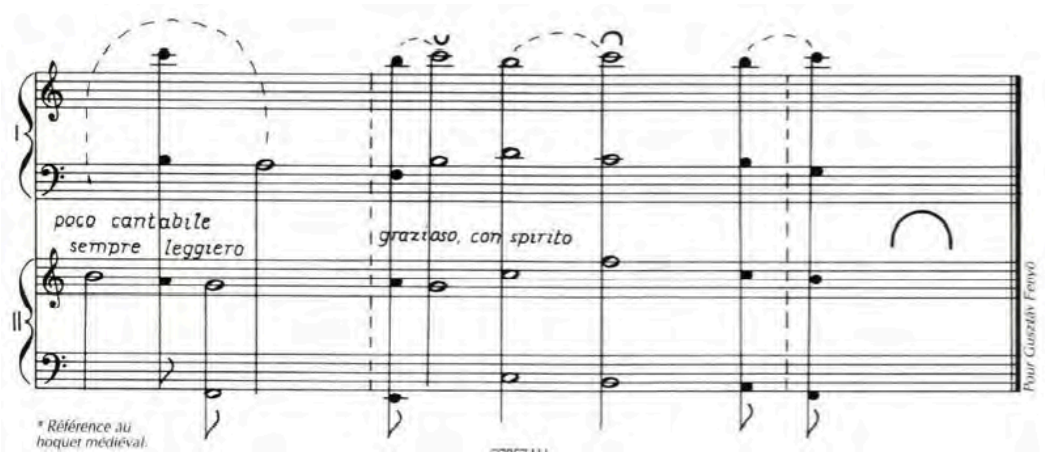


Figura 33 – *Coda* de *Hoquet* (KURTÁG, 2004, p. 24[B])

Assim, podemos observar em *Hoquet* o estudo da condução da linha melódica por meio de uma perspectiva pedagógica pouco convencional, tanto assim que pode parecer contraditória: a disseminação da linha melódica em fragmentos de extensão mínima (notas isoladas) contraposta à busca pela total unidade. A fragmentação confere à música um caráter de mudança incessante, de corporeidade e espacialidade, porém a persistência na demanda por unidade obriga o intérprete a construir uma conexão lógica e perceptível entre as notas. Tal procedimento composicional pode parecer equivalente a um estilo pictórico chamado pontilhismo e encabeçado pelo pintor francês Georges Seurat (1859-1891). Esse estilo consiste na aplicação e na justaposição de pontos de cores primárias sobre a tela, os quais, vistos a partir de uma distância, formam a imagem e os cromatismos desejados pelo autor. É uma tendência pertencente ao movimento artístico do impressionismo e que considera que as figuras não devem ser reproduzidas por meio de contornos nítidos, pois a linha é uma abstração do ser humano para representar imagens.

Na analogia com *Hoquet*, aqui também não há uma linha física e verdadeira, mas sim abstrata, à qual o intérprete deve se submeter subjetivamente a fim de conseguir que o conjunto de notas, aparentemente desconexas, flua em um sentido de linha, ou seja, em um sentido de frase. Kurtág não é o único nem o primeiro compositor a trasladar as diretrizes do pontilhismo pictórico para o terreno musical. De fato, existe o termo pontilhismo musical, inicialmente chamado de *Klangfarbenmelodie* (isto é, melodia de timbres): “Termo cunhado por Schoenberg em seu *Harmonielehre* (1911) para se referir à possibilidade de uma sucessão

de tons-cores [timbres] relacionados entre si de uma forma análoga a uma relação entre alturas em uma melodia”[136] (RUSHTON, 2014, grifo nosso). Tanto Schoenberg como Webern usaram essa técnica composicional; dividiam as linhas musicais ou melodias entre diversos instrumentos, fato que lhes adicionava cor e textura. A impossibilidade da variedade tímbrica no piano era compensada pela exploração de registros distintos (RUSHTON, 2014), como parece fazer Kurtág em *Hoquet*.

4.4.2 Análise 8: *Legato*

Outra concepção do trabalho da linha musical ou da condução melódica no piano, desta vez não de uma maneira tão abstrata, mas em uma abordagem mais técnica, é o estudo do *legato*. Para entender o tratamento que lhe é concedido em *Játékok*, abordaremos a análise de uma peça que, precisamente, leva o nome de ***Legato*** (KURTÁG, 2004, p. 9^{B}).

Chama-se de *legato* a um tipo de articulação musical que se caracteriza pela ausência de interrupção entre dois ou mais sons, ou seja, sua completa conexão e linearidade, questão complexa e controvertida na interpretação pianística, por ser o piano um instrumento de corda percutida e, portanto, não possibilitar a conexão física entre as notas, factível na voz humana ou em qualquer instrumento que possa manter um som sem decréscimo de intensidade, como os instrumentos de corda ou sopro. Contudo, existem diversos recursos técnicos que podem ser aplicados pelo pianista em sua execução para evitar a percussividade no toque, permitindo uma verdadeira sensação de *legato* ou linha musical no ouvinte. No livro de Sándor (1995), o autor nos apresenta seu parecer a respeito das possibilidades reais e físicas do instrumento e do instrumentista com o *legato*. A sua primeira diretriz é a seguinte:

> O *legato* real, um verdadeiro agrupamento de notas, só pode ser realizado através de um movimento unificador do braço (isto é, do antebraço e do braço). Quando avistamos uma ligadura ou assumimos a presença de uma, começamos a frase em uma posição relativamente baixa do pulso e a terminamos com o pulso um pouco mais elevado[137] (SÁNDOR, 1995, p. 67).

Nesse único gesto em forma de arco, a função ativa do antebraço adquire um papel fundamental, ajustando-se horizontal, vertical e profundamente (para frente e para trás) a cada

---

[136] “A term coined by Schoenberg in his *Harmonielehre* (1911) to refer to the possibility of a succession of tone-colours related to one another in a way analogous to a relationship between the pitches in a melody” (RUSHTON, 2014).

[137] “A real *legato*, a real grouping of notes, can be accomplished only by a unifying motion of the arm (that is, of the forearm and upper arm). When we see a slur, or assume the presence of one, we begin the phrase with a relatively low wrist position and end it with a somewhat higher wrist” (SÁNDOR, 1995, p. 67).

um dos dedos para poder atender às diferenças de forma e tamanho de cada um deles e também às variações topográficas da superfície do teclado (SÁNDOR, 1995, p. 22).

Portanto, por um lado temos o gesto unificador do braço, que proporciona a agrupação das notas e a continuidade do som; por outro, o incessante movimento de ajuste do antebraço em auxílio dos dedos, pequena oscilação que garante a adequada adaptação destes ao teclado. Embora possam parecer propósitos contraditórios, não o são, visto que os movimentos de ajuste do antebraço não podem, segundo Sándor, ultrapassar nem comprometer o fluxo linear e ininterrupto do braço; ao contrário, devem ser minimizados e circunscritos a este para assim sempre prevalecer a ideia de continuidade e de linearidade musical que o *legato* demanda.

Sándor acrescenta outro aspecto que devemos considerar em relação ao toque *legato*: a maneira com que atacamos e abandonamos a tecla para conseguir fundir os sons – ação que terá sua correlação direta na atuação dos abafadores do piano[138]. O autor afirma o seguinte:

> A velocidade com que o abafador cai sobre a corda para cessar suas vibrações resulta da velocidade com que o dedo abandona a tecla, ou seja, se levantamos o dedo de forma abrupta, o abafador cai abruptamente e detém o som instantaneamente. Da mesma forma, se saímos da tecla devagar, o abafador detém a vibração das cordas suave e gradualmente e o som parece se desvanecer. Portanto, temos de cultivar uma técnica de abandono gradual da tecla. Visto que o toque *legato* requer que as notas se unam, temos de confiar no dispositivo mecânico [o abafador] que pode nos ajudar a alcançar essa fusão[139] (SÁNDOR, 1995, p. 69, grifo nosso).

Dessa maneira, Sándor sugere um abandono gradativo da tecla em favor do *legato*, procedimento que o autor explica mais detalhadamente no seguinte trecho:

> Nosso objetivo é permitir que os dedos abandonem as teclas devagar, mas essa é uma tarefa difícil para fazerem sozinhos; é difícil levantar um dedo lentamente e abaixar o próximo em uma velocidade normal. A solução para esse problema é elevar levemente o braço. Assim, o braço levanta suavemente o dedo que acaba de tocar a tecla, e o abandono lento da tecla retarda o abafador, que desse modo detém o som suavemente. O desvanecimento gradual da nota não cria uma ilusão, e sim um verdadeiro *legato*. Se a nota seguinte entra suavemente, irá se fundir facilmente com a nota anterior[140] (SÁNDOR, 1995, p. 70).

---

[138] Pequenas peças integrantes do mecanismo interno do instrumento que, quando separadas ou encostadas, cumprem a função de, respectivamente, permitir ou deter a vibração das cordas.

[139] "The speed with which the damper fall back on the string to stop its vibrations results from the speed with which the finger abandons the key; that is, if we raise the finger abruptly, the damper drops abruptly and stops the sound instantaneously. By the same token, if we leave the key slowly, the damper halts the strings gently and gradually, and the sound seems to fade away. Therefore we have to cultivate a technique of abandoning the key gradually. Since legato playing requires that notes blend into one another, we must rely on the mechanical device that can help to achieve this blending" (SÁNDOR, 1995, p. 69).

[140] "Our goal is to let the fingers abandon the keys slowly, but this task is a difficult one for the fingers alone; it is hard to raise one finger slowly and lower the next one at normal speed. The solution to this problem is to raise the arm slightly. This arm motion gently lifts the finger that has just played, and the slow abandoning of the key retards the damper, which thereby halts the sound gently. By this gradual fading away of the previous note one

Em resumo, no toque *legato* o braço se eleva levemente e realiza, em um único gesto, a sequência de notas a serem conectadas; por sua vez, o antebraço facilita, com minúsculos movimentos circunscritos ao anterior, a acomodação de cada dedo a cada tecla; por fim, os dedos atacam e abandonam cada tecla de maneira cuidadosa e gradual.

A peça *Legato*, como já explicita o próprio título, expõe com clareza o conteúdo pianístico-pedagógico que estamos aqui tratando. Em *Legato* (Figura 34), a solicitação desse tipo de articulação, o toque *legato*, é refletida na partitura por meio das ligaduras de expressão e ainda ressaltada mediante indicações como *dolce* e *espressivo*, termos que apontam para um som suave, além de enfático e emocionalmente significativo.

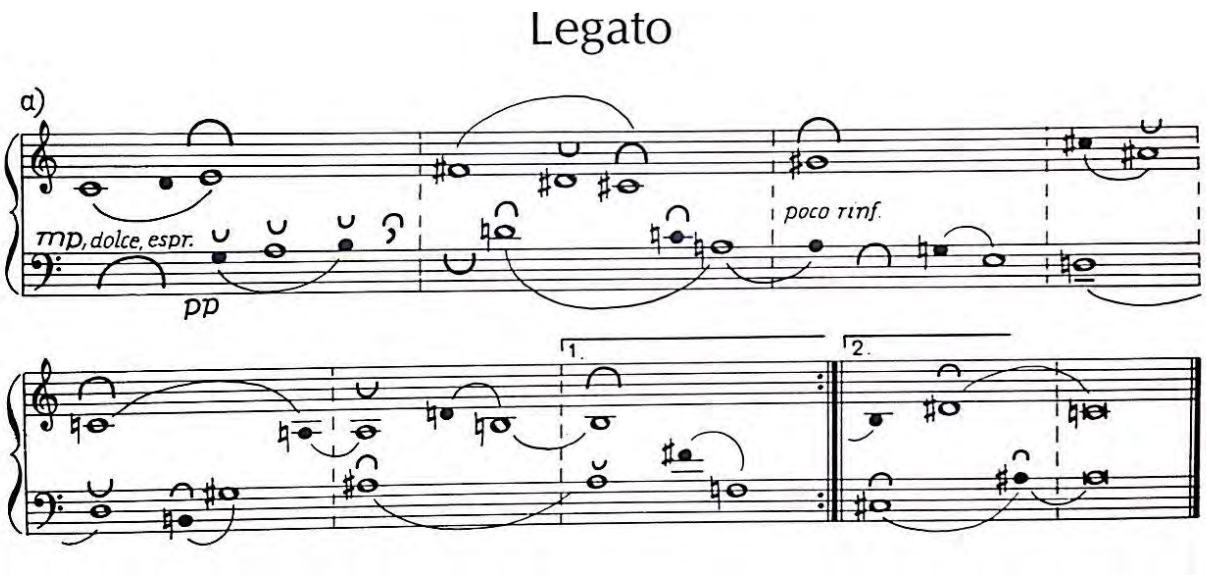


Figura 34 – Peça *Legato* de György Kurtág, versão (a) (2004, p. 9[B])

A peça apresenta um tipo de notação musical bastante ortodoxa, ou seja, pentagramas, claves e uso convencional das alturas; apenas difere da notação tradicional na escrita rítmica e nos tipos de pausa empregados (nos quais segue os padrões já especificados no capítulo Liberdade métrica e rítmica). Além disso, está escrita em um claro estilo contrapontístico: duas vozes, distribuídas uma em cada mão, que dialogam entre si.

Em *Legato*, as barras pontilhadas propõem "compassos" que abarcam quase sempre duas ligaduras, uma para a mão direita e outra, para a esquerda. E em cada uma delas aparece alguma das múltiplas possibilidades combinatórias dos ritmos propostos, sempre consistentes

---

creates not an illusionary but a true legato. If the next note enters gently, it will blend easily with the previous note" (SÁNDOR, 1995, p. 70).

em duas ou três notas. Percebe-se uma das primeiras propostas didáticas do compositor, a de apresentar o *legato* em diversos contextos rítmicos, porém concentrado em pequenas células.

Torna-se uma questão interessante para o aluno, em *Legato*, o estudo desse tipo de toque na alternância entre notas mais longas e notas mais curtas, sendo que as curtas são mais suscetíveis de ser acentuadas por ser executadas de maneira mais rápida, e as longas, que evidenciam de maneira mais clara o decréscimo dinâmico que sofre toda nota no piano, dificultam a ligação com a nota seguinte. Essas dificuldades técnico-interpretativas somente serão superadas pelo aluno mediante a escuta atenta e a correta utilização do corpo.

Observamos também outra intencionalidade pedagógica em *Legato*: cada ligadura executada na mão direita é complementada por uma segunda na mão esquerda, geralmente preenchendo o espaço sem articulação de nota da primeira. Dessa forma, incentiva-se certa transparência das duas vozes: elas convivem, dialogam, mas não se anulam. Com isso, o compositor facilita a condução melódica de cada uma delas pelo aluno, possibilitando e estimulando assim a sua escuta e a procura intencional do *legato* em um contexto simples e claro. A maior dificuldade será preservar o *legato*, ou seja, o fluxo contínuo individual de cada uma das vozes, apesar da simultaneidade e da complexidade motora da coordenação das mãos. Para isso, a partitura indica claramente, por meio das ligaduras, onde começa e termina cada *legato*. A partir disso, o aluno deverá estabelecer a relação adequada entre essas ligaduras e os movimentos do braço.

4.5 Expressão dramática e desenvoltura performática

A música de Kurtág apresenta – às vezes de uma forma mais velada e outras, de forma mais evidente – certas articulações pertencentes à – ou derivadas da – expressão dramática, o que parece ser consenso entre vários estudiosos de sua obra, como Albèra (1995), Balázs (1995), Gouveia (2010), Williams (2002), Willson (2011) e Zenck (2002). Porém, encontramos distintas apreciações em relação ao alcance e à significação específica desse aspecto quando nos aprofundamos no assunto, questão que trataremos a seguir.

É frequente encontrar, na bibliografia que estuda a obra de Kurtág, observações sobre suas "qualidades dramáticas" (WILLIAMS, 2002, p. 359), mas sua teatralidade gera certas divergências. Martin Zenck, por exemplo, no artigo *Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-Theatrical Music* (2002), referindo-se a diversas obras de Kurtág[141],

[141] *Messages of the Late Miss R.V. Troussova*, Op. 17 (1978-1980), *Kafka-Fragmente*, Op. 24 (1985) e *Samuel Beckett*: What is the Word, Op. 30 e 30b (1990-1991).

nos conduz a um terreno musical que ele situa "entre os gêneros das artes teatrais e não teatrais"[142] (ZENCK, 2002, p. 419). Sobre essas peças ele comenta: "[...] são verdadeiras obras dramáticas. Elas não necessitam de cenário real porque sua imaginação teatral e sua simulação superam qualquer realidade dramática"[143] (ZENCK, 2002, p. 420). De fato, Zenck as coloca em frontal oposição ao "[...] caráter explicitamente teatral dos gêneros da ópera e do teatro musical"[144] (ZENCK, 2002, p. 420).

Nesse mesmo sentido, Istvan Balázs explica que na obra de Kurtág

> [...] o carácter cênico está presente de forma virtual: atitudes, memórias, situações imaginárias, etc. juntam-se para formar momentos dramáticos, mas são apenas momentos [...] A obra de Kurtág aspira ao caráter público da cena, mas a impossibilidade de ser apresentada como uma peça de teatro exprime precisamente a ausência do caráter público[145] (BALÁZS, 1995, p. 157).

Na entrevista concedida pela cantora e atriz Adrienne Csengery a Balázs (1995), fica clara a difícil categorização da música de Kurtág baseada em suas qualidades dramáticas e/ou teatrais e as diferentes interpretações que ela pode suscitar. Assim, por um lado, Balázs mostra reiteradamente, por meio de perguntas, sua opinião de que certas obras de Kurtág[146], nas quais a voz tem um papel preponderante, não são equiparáveis ao *lied* no que se refere à exclusividade do recurso da música para atingir a expressividade, mas que podem apresentar, como recurso adjacente, a cena de maneira virtual (como já comentou na anterior citação). Dito de outro modo, para Balázs essas obras contêm "cenas musicais 'abortadas', internalizadas, que talvez ainda estão no estágio de busca de meios que melhor lhes convier"[147], o que dá lugar ao nascimento de um novo gesto artístico do compositor ou a um novo gênero musical ainda sem termo que o descreva (BALÁZS, 1995, p. 64).

Por outro lado, para Csengery, que trabalhou diretamente com Kurtág na interpretação das obras mencionadas, o assunto toma outra direção:

---

[142] "[…] is positioned in between the genres of the theatrical and non-theatrical art" (ZENCK, 2002, p. 419).
[143] "[…] are true dramatic works. They do not require real scenery, because their theatrical imagination and simulation surpasses any dramatic reality" (ZENCK, 2002, p. 420).
[144] "[…] explicitly theatrical genre of opera and musical theatre" (ZENCK, 2002, p. 420).
[145] "[…] ce caractère scénique est présent sous forme virtuelle: les attitudes, les souvenirs, les situations imaginaires, etc., s'assemblent pour former des moments dramatiques, mais ils ne restent que des moments […] Elle aspire au caractère public de la scène, mais par son impossibilité d'être présentée comme une pièce de théâtre, elle exprime précisément cette absence de caractère public" (BALÁZS, 1995, p. 157).
[146] Refere-se essencialmente à *Messages of the Late Miss R.V. Troussova*, Op. 17 (1976-1980) para soprano e orquestra de câmara e à Scenes from a Novel, Op. 19 (1981-1982) para soprano, violino, contrabaixo e címbalo, ambas as obras gravadas por Adrienne Csengery e também interpretadas por ela em diversas ocasiões.
[147] "[…] musiques de scènes 'avortées', intériorisées, qui sont encore au stade de la recherche de média qui leur convienne le mieux?" (BALÁZS, 1995, p. 64).

> Nós [refere-se a ela e Kurtág] não pensamos em termos de situações cênicas. Nunca. A tendência teatral permanece latente em Kurtág; ela praticamente não se concretizou. Kurtág não se refere nunca à cena. Ao contrário. Ele emprega a palavra "cena" em sentido pejorativo. No caso de eu não ser capaz de expressar algo unicamente pela minha voz, eu uso meios – segundo ele – não permitidos, ou seja, modos de expressão teatral [...] O gesto cênico também deve ser audível na minha voz. Kurtág sempre me disse [...]: "Não é você que deve se mover, mas sim a sua voz". Ele está absolutamente certo. Ele quer ter o que se revela como ópera através da expressividade da minha voz. Cada pensamento e cada sentimento devem ser expressos por ela. Em nenhum caso por meio da mímica, da qual, na maioria das vezes, não faz parte nenhum substrato vocal. Eu não deveria tentar substituir nenhuma carência da minha voz por gestualidade[148] (BALÁZS, 1995, p. 63, grifo nosso).

No entanto, Csengery, após a insistência de Balázs, acaba cedendo no seu posicionamento e declarando – fato que revela a subjacência de certas significações na música de Kurtág –: "eu acredito que, no mais profundo de sua alma, Kurtág sabe que não parou de compor dramas. Mesmo em suas peças para piano, ele escreveu óperas camufladas. Na verdade, esse é o seu gênero"[149] (BALÁZS, 1995, p. 64).

Nesse ponto da discussão entre Balázs e Csengery, podemos observar o sutil e delicado denominador comum entre ambos os discursos: os dois recusam uma teatralidade explícita na música de Kurtág, tal qual a da ópera, embora a aceitem em um caráter implícito. A pequena divergência entre eles está então no fato de que Balász apoia a ideia de uma evidente tendência à teatralidade na música de Kurtág, embora não claramente expressa, e Csengery só a aceita de uma maneira velada, latente e unicamente voltada ao benefício musical e expressivo.

Para Williams, que também se detém na análise da sintomática discussão entre Csengery e Balázs no artigo *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág* (2002), a "insuperável convicção em István Balázs de que a música [de Kurtág] é uma espécie de teatro reprimido ou, como afirma Adrianne Csengery, de 'óperas camufladas'"[150]

---

[148] "[…] Nous ne pensions pas en termes de situations scéniques. Jamais. La tendance théâtrale reste latente chez Kurtág; il ne la concrétise pratiquement jamais. Kurtág ne se réfère jamais à la scène. Au contraire. Il m'emploie le mot 'scène' que dans un sens péjoratif. Dans les cas où je ne suis pas capable d'exprimer quelque chose par ma seule voix, j'emploie des moyens – selon lui – non autorisés, c'est-à-dire des modes d'expressivité théâtrale […] Le geste scénique, lui aussi, doit être audible dans ma voix. Kurtág me dit toujours […]: 'Ce n'est pas toi qui dois te déplacer, mais ta vox'. Il a parfaitement raison. Il ne veut avoir ce qui relève de l'opéra que par intermédiaire de l'expressivité de ma voix. Chaque pensée, chaque sentiment ne devrait s'exprimer que par elle. En aucun cas per une mimique, derrière laquelle ne se trouve la plupart du temps aucun substrat vocal. Je ne devrais pas chercher à remplacer par ma gestuelle ce qui manque dans ma voix. Je dois donc tout surmonter en mettant entre parenthèses les éléments spectaculaires" (BALÁZS, 1995, p. 63).

[149] "Je crois qu'au plus profond de lui-même, Kurtág sait parfaitement qu'il ne cesse de composer des drames. Même dans ses pièces pour piano, il écrit des opéras camouflés. En fait, c'est son genre" (BALÁZS, 1995, p. 64).

[150] "[…] insuperable conviction in István Balázs that the music is a kind of repressed theatre, or as Adrianne Csengery puts it, 'camouflaged opera'" (WILLIAMS, 2002, p. 360).

(WILLIAMS, 2002, p. 360, grifo nosso) é uma questão que nos obriga a distinguir "drama" e "teatralidade" em música. Segundo ele, a primeira aponta para aspectos de natureza "abstrata", enquanto a segunda nos leva concretamente ao gesto físico no palco (WILLIAMS, 2002, p. 360).

Para melhor compreender esse assunto, parece-nos oportuno trazer à tona a explicação de Keir Elam[151] em seu livro *The Semiotics of Theatre and Drama* (2005):

> Entende-se por teatro o complexo de fenômenos associados à transação performer-público, isto é, produção e comunicação de significações na própria performance [...] Entendemos por drama, por outro lado, o modo de ficção projetada para representação cênica e construída de acordo com determinadas convenções ("dramáticas"). O epíteto "teatral", então, é limitado ao que ocorre entre artistas e espectadores, enquanto o epíteto "dramático" indica a rede de fatores relacionados à ficção representada. Isto não é, obviamente, uma diferenciação absoluta entre dois corpos mutuamente alheios, já que a *performance*, ao menos tradicionalmente, é dedicada à representação da ficção dramática. O que tal diferenciação demarca, na realidade, são os diferentes níveis de um unificado fenômeno cultural para fins de análise[152] (ELAM, 2005, p. 2).

Assim, drama e teatro, dito de uma maneira simples, fazem parte de um mesmo processo performático, no qual o drama é a gestação da ficção e o teatro é sua materialização pública. Daí a complexidade em discernir um do outro. Porém, levando em conta a importância do improviso, da espontaneidade e do jogo em *Játékok* – e sendo a obra uma coleção com fins didáticos –, parece-nos mais aproximado e oportuno falar em termos de expressão ou de educação dramática quando nos referimos a algumas das explorações pedagógicas que propõe essa coleção. Isso porque mais que na fase de transmitir ao público, com o *Játékok* encontramo-nos em um estágio criativo anterior, que é ainda o processo de indagar, encontrar e dar forma à linguagem musical para que seja capaz de transmitir uma mensagem, um estado anímico, uma situação determinada ou uma história, por exemplo, processo inteiramente pedagógico que serve para o aluno descobrir e explorar as possibilidades expressivas, comunicativas e até dramáticas – e esse é o ponto essencial da questão – da própria música.

---

[151] Professor de drama e literatura inglesa na Universidade de Bolonha.

[152] "Theatre is taken to refer here to the complex of phenomena associated with the performer-audience transaction: that is, with the production and communication of meaning in the performance itself […] By 'drama', on the other hand, is meant that mode of fiction designed for stage representation and constructed according to particular ('dramatic') conventions. The epithet 'theatrical', then, is limited to what takes place between and among performers and spectators, while the epithet 'dramatic' indicates the network of factors relating to the represented fiction. This is not, of course, an absolute differentiation between two mutually alien bodies, since the performance, at least traditionally, is devoted to the representation of the dramatic fiction. It demarcates, rather, different levels of a unified cultural phenomenon for purposes of analyses" (ELAM, 2005, p. 2).

Contudo, é realmente inevitável não enxergar alguns aspectos derivados da teatralidade na música de Kurtág, ainda que em menor medida. Mais adiante mostraremos também esses aspectos.

Faz-se importante para a nossa pesquisa, pois, examinar esse assunto pela ótica pedagógica. Para tanto, seguem algumas breves explicações de Richard Courtney, professor de teatro e especialista em educação dramática para crianças, extraídas do livro *Jogo, Teatro & Pensamento. As Bases Intelectuais do Teatro na Educação* (1974). Segundo ele, a educação dramática não é um "treinamento para o palco", mas sim "a criança jogando dramaticamente". E prossegue, estabelecendo a seguinte distinção de termos: "**Teatro**: representar perante uma plateia; **Jogo**: atividade a que nos dedicamos simplesmente porque a desfrutamos; **Jogo dramático**: jogo que contém personificação e/ou identificação" (COURTNEY, 1980, p. XIX-XX, grifo nosso).

Seguindo o fio condutor dessa última definição (jogo dramático), parece relevante citar também o vínculo que Courtney encontra entre o jogo – elemento substancial do próprio *Játékok* – e a expressão dramática:

> A característica essencial do homem é sua **imaginação criativa**. É essa que o capacita a dominar seu meio de modo a superar as limitações de seu cérebro, de seu corpo e do universo material [...] A imaginação criativa é **essencialmente dramática** em sua natureza. É a habilidade de **perceber** as possibilidades imaginativas, **compreender** as relações entre dois conceitos e **captar** a força dinâmica entre eles [...] A criança pequena, ao deparar-se com algo do mundo externo que não compreende, jogará com isso dramaticamente até que possa compreendê-lo. Podemos observá-la atuando assim várias vezes ao dia. À medida que ficamos mais velhos, o processo se torna cada vez mais interno, até que passa a ser automático e jogamos dramaticamente em nossa imaginação – a tal ponto, inclusive, que podemos nem mesmo perceber que o fazemos.
> Logo, o processo dramático é um dos mais vitais para os seres humanos. Sem ele seríamos meramente uma massa de reflexos motores, com poucas qualidades humanas (COURTNEY, 1980, p. 4, grifos nossos).

Assim, para Courtney, existe uma íntima relação entre os conceitos de imaginação criativa, jogo dramático e compreensão, o que identificamos também nas diferentes propostas pedagógicas do *Játékok*. Sua intenção não é unicamente que o aluno atinja a melhor assimilação do funcionamento do piano, mas também a possibilidade de comunicar sentimentos e emoções por meio da interpretação instrumental, assim como é possível por meio da dramatização.

Uma vez embasados teoricamente os termos drama e teatro, além de suas possíveis derivações, procederemos à análise de aspectos concernentes a eles em duas das peças do *Játékok*, já que ambas mergulham plenamente nesse assunto. Assim, a primeira delas, *Le*

Lapin et le Renard (que significa "O coelho e a raposa"), será representativa do estudo da expressão dramática através do piano, presente em diversas peças do *Játékok*[153], embora às vezes de maneira muito sutil. A segunda, *Avec Nonchalance* (que significa "Com indiferença"), servirá para mostrar como Kurtág ultrapassa o conceito de expressão dramática que apresentamos até o momento. Aqui notaremos uma emergência maior da teatralidade que nos anunciava Balász.

4.5.1 Análise 9: *Le Lapin et le Renard*

A peça ***Le Lapin et le Renard*** (KURTÁG, 2004, p. 9^{A}) (Figura 35), tal e como Kurtág especifica, foi composta por Krisztina Takács, sua aluna de seis anos. Deduzimos que foi inserida na coleção porque teve a colaboração de Kurtág.

[153] Referimo-nos essencialmente a *Pitreries* (8^{A}), *Valse* (10^{A}), *Tape dans mes mains* (10^{B}), *Instants sereins du jeune boxeur* (11^{A}), *En Somnolant* (11^{A}), *Au bord du sommeil* (17^{A}), *Querelle 1* (19^{A}) e *Coups* (20^{B}).

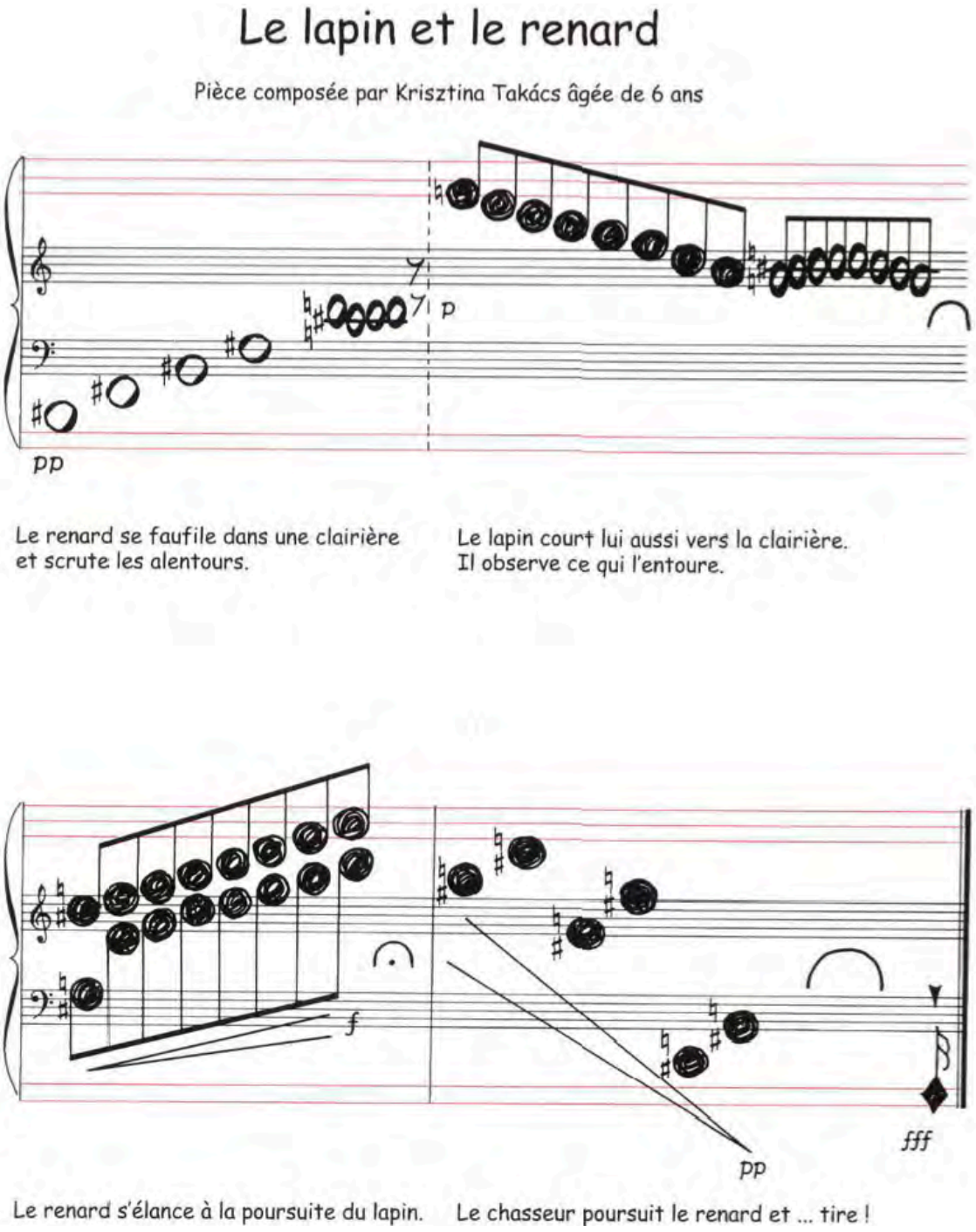


Figura 35 – Peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9[A])

A peça, de cunho programático, consta de quatro segmentos – ou quatro vinhetas, se observada do ponto de vista cenográfico – que correspondem a quatro instantes de uma breve narração sobre uma perseguição na qual as personagens são uma raposa, um coelho e um caçador. Na sequência, trataremos de mostrar como se correlacionam simbolicamente a narrativa e a música em cada um dos segmentos:

Primeiro segmento

Narrativa: "A raposa adentra sigilosamente uma clareira e escuta os arredores"[154] (KURTÁG, 2004, p. 9^{A}).

Música: *Clusters* que ascendem, desde os graves do piano (identificação da raposa adentrando), lentamente e em *pp* (sigilosamente). Ao chegar a certo ponto – oitava entre Dó 3 e Dó 4 – (clareira) os *clusters* dão voltas sobre o mesmo eixo – Dó 3. Segue-se uma pausa (observação dos arredores e escuta) (Figura 36).

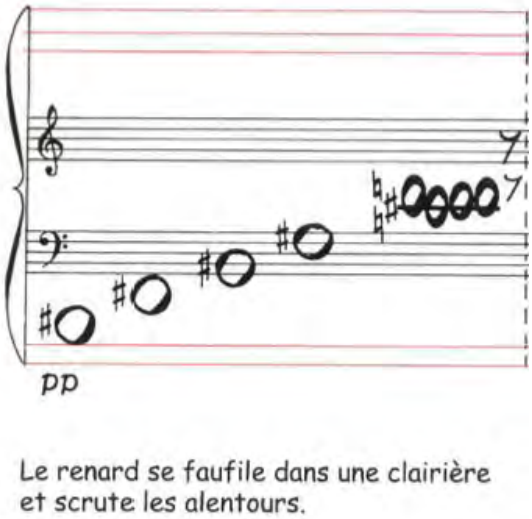


Figura 36 – Primeiro segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9^{A})

Segundo segmento

Narrativa: "O coelho também corre para a clareira. Ele observa o que o rodeia"[155] (KURTÁG, 2004, p. 9^{A}).

Música: *Clusters* descendentes, partindo dos agudos do piano (identificação do coelho se adentrando por um outro ponto) rapidamente e em *p* (corre), alcançam a oitava entre Dó 3 e Dó 4 (chega também na clareira) e dão voltas sobre um eixo, que desta vez é a nota Dó 4 (observa o que o rodeia) (Figura 37).

[154] "Le renard se faufile dans une clairière et scrute les alentours" (KURTÁG, 2004, p. 9^{A}).
[155] "Le lapin court lui aussi vers la clairière. Il observe ce qui l'entoure" (KURTÁG, 2004, p. 9^{A}).

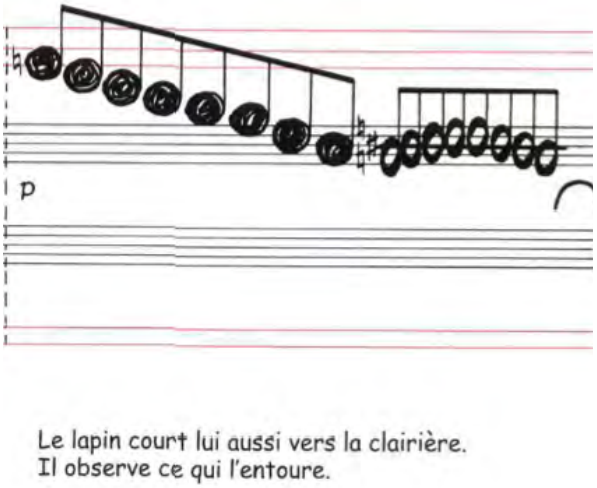


Figura 37 – Segundo segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9[A])

Terceiro segmento

Narrativa: "A raposa corre atrás do coelho"[156] (KURTÁG, 2004, p. 9[A])

Música: *Clusters* simultâneos em ambas as mãos ascendem, desde o registro central do piano, em figuras rítmicas rápidas e em *crescendo* (começa a perseguição da raposa ao coelho) (Figura 38).

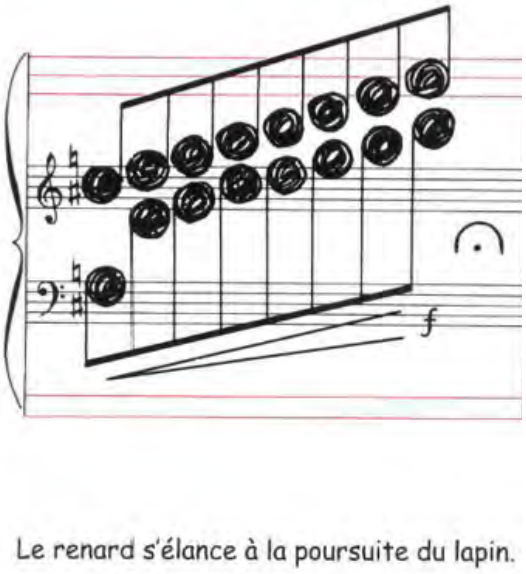


Figura 38 – Terceiro segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9[A])

[156] "Le renard s'élance à la poursuite du lapin" (KURTÁG, 2004, p. 9[A]).

Quarto segmento

Narrativa: "O caçador persegue a raposa e ... dispara!"[157] (KURTÁG, 2004, p. 9[A]).

Música: *Clusters* alternados entre mão direita e mão esquerda descem ao registro grave mais lentamente e em *diminuendo* (perseguição do caçador ao coelho), pausa longa (três pontos de suspense que antecedem o final) e, por fim, *cluster* de punho em *fff*, incisivo e de figura rítmica extremamente curta (disparo) (Figura 39).

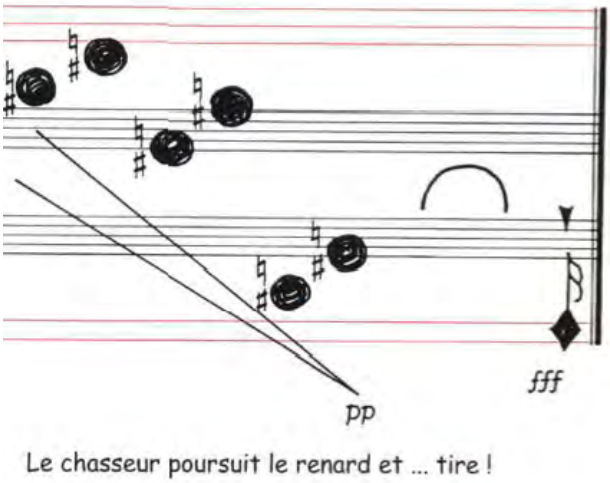


Figura 39 – Quarto segmento da peça *Le Lapin et le Renard* de György Kurtág (2004, p. 9[A])

Temos então uma história com princípio, desenvolvimento, nó e desenlace, passível de ser narrada metaforicamente por meio de sons. Isso obviamente exige do aluno um conjunto de gestos executores específicos, gestos que devem levar a resultados sonoros identificados com determinadas ações, personagens, caracteres, etc. Existe, portanto, um drama intrínseco na peça, mas que não deve se exteriorizar além da própria música. Não há voz, mímica e nem gesticulação cênica, mas unicamente gestos de mãos e braços para produzir sons específicos. Assim, aquilo que alimenta a expressividade do gesto e do som é a incorporação abstrata do próprio drama na interpretação, o que leva a nos inclinar, nesta ocasião, para a linha defendida por Csengery. Se ela dizia que o gesto cênico deveria ser audível única e exclusivamente pela voz, aqui diremos que o gesto cênico deverá ser audível somente pelo som do piano, o que já é, por si só, de grande relevância pedagógica no nível instrumental.

[157] "Le chasseur poursuit le renard et... tire!" (KURTÁG, 2004, p. 9[A]).

Cabe destacar aqui que escolhemos *Le Lapin et le Renard* entre as peças às quais atribuímos um caráter dramático no *Játékok* por suas evidentes mostras nesse sentido. Porém, esse caráter às vezes é menos claro e pode ser notado somente em camadas mais sutis, como, por exemplo, em uma relação entre o que sugere o título e uma gestualidade que parece representá-lo. Ainda assim, sempre será de importância pedagógica ressaltar esse caráter, já que sem ele perderíamos a chance do trabalho da expressão dramática, do gesto expressivo e do jogo com o aluno para nos limitar a uma mera execução da partitura com seus devidos reflexos motores necessários.

4.5.2 Análise 10: *Avec Nonchalance*

A peça ***Avec Nonchalance*** (KURTÁG, 2004, p. 7[A]) (Figura 40) se inclui no grupo de peças do *Játékok* I planejadas para crianças muito novas, que, sentadas na banqueta do piano, não chegam a alcançar os extremos do teclado. Precisamente por isso o compositor as incentiva a tocar em pé[158]. Além disso, tanto o título como especialmente as diversas rubricas[159] na partitura estimulam uma interpretação não unicamente musical da peça, mas também dramática e até teatral – no sentido de produto/cena como objetivo final.

[158] Referimo-nos a *En Flânant* (KURTÁG, 2004, p. 5[A]), a *A Petits Pas* (Ibid., p. 6[A]) e a *Pitreries* (Ibid., p. 8[A]).
[159] Indicações cênicas do autor para estabelecer como determinada ação, cena, espaço ou fala devem ser feitos em uma peça de teatro.

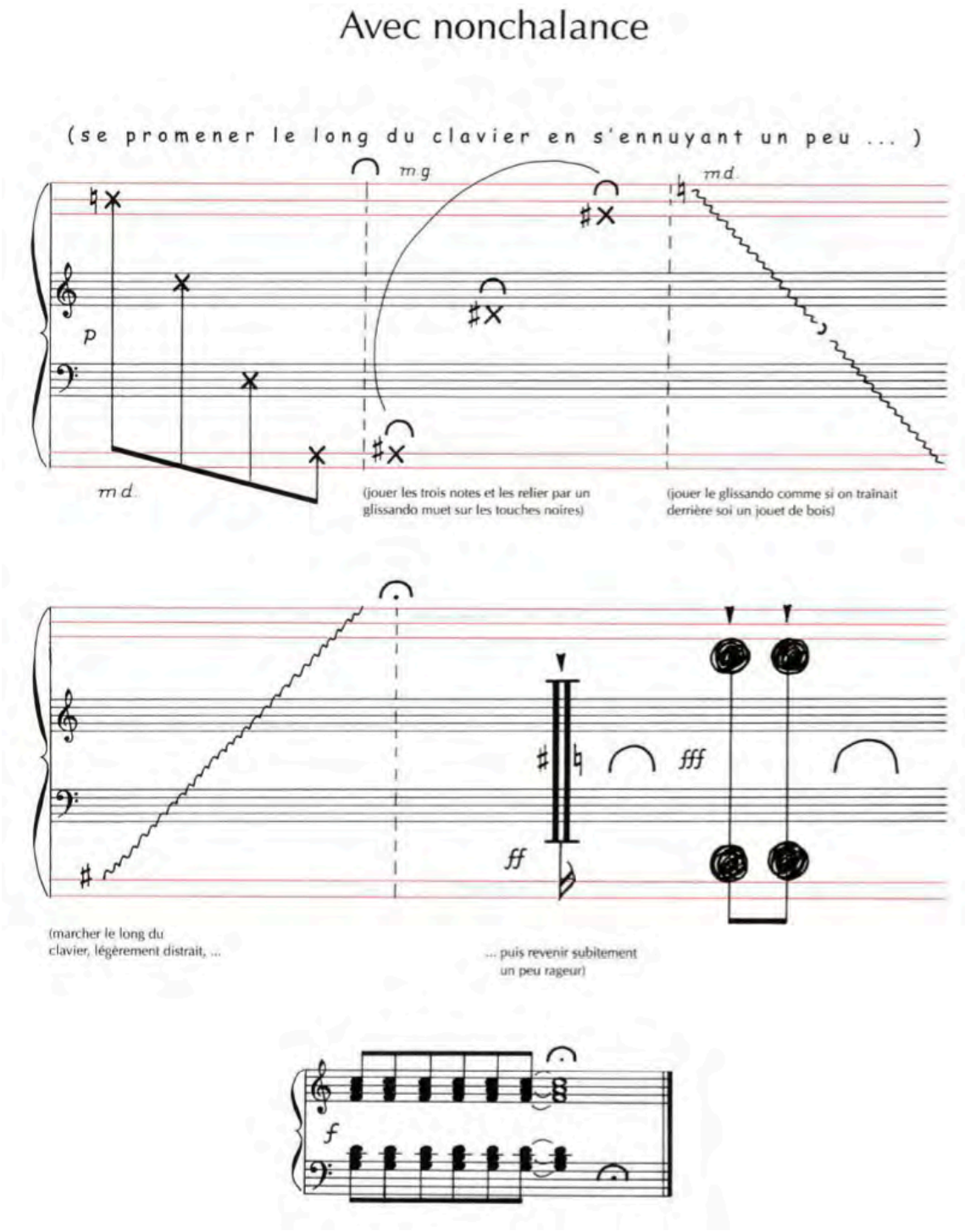


Figura 40 – Peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7[A])

Assim, conforme sugere o título, o aluno é convidado a interpretar a peça a partir da simulação da "indiferença". Em seguida, a primeira rubrica diz assim: "passear ao longo do teclado, se entediando um pouco... "[160] (KURTÁG, 2004, p. 7[A]). Essas diretrizes cênicas

[160] "(se promener le long du clavier en s'ennuyant un peu…)" (KURTÁG, 2004, p. 7[A]).

preparam o intérprete para que a música possa começar no caráter semântico, expressivo e gestual que ela requer.

A seguir, análise, compasso por compasso:

Compasso n. 1

As primeiras quatro notas, escritas em um tipo de grafia que indica altura aproximada e não exata (o aluno pode esbarrar e tocar as notas próximas às indicadas sem problema), são distribuídas em sentido descendente nos diferentes registros do teclado (extensão de sete oitavas entre a primeira e a quarta nota) e devem ser executadas com a mão direita, facilitando assim o passeio tedioso sugerido na rubrica ao longo do teclado. Tal passeio culmina em uma pausa longa, parecendo que a criança segue à procura do que fazer para se divertir (Figura 41).

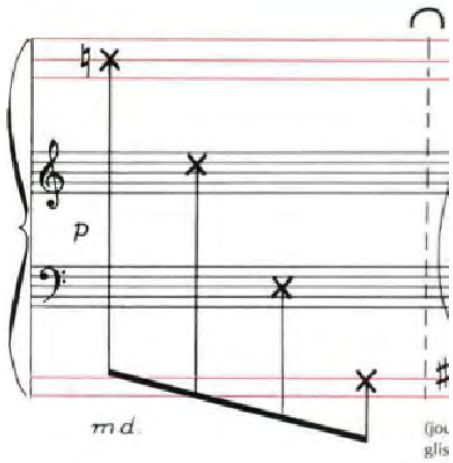


Figura 41 – Compasso 1 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7[A])

Compasso n. 2

O segundo compasso (determinado por barras pontilhadas) é semelhante ao primeiro, só que desta vez serão três notas executadas com maior lentidão e com a mão esquerda, em sentido ascendente, nas teclas pretas e com um gesto de *glissando* “sem som”, conectando os três pontos – tal e como indicam partitura e rubrica. Ou seja, o tédio segue presente na cena ou é ainda maior (Figura 42).

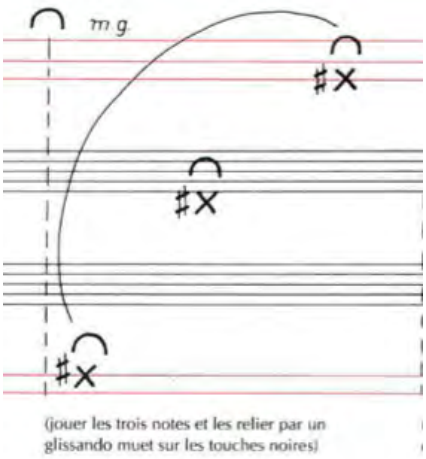


Figura 42 – Compasso 2 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7[A])

Compasso n. 3

No terceiro compasso, incorpora-se o *glissando* com som e em teclas brancas em sentido descendente (mão direita novamente) e com uma cesura na metade do percurso. A rubrica indica que tal *glissando* deve ser feito simulando arrastrar um brinquedo de madeira. Assim, aparece um primeiro elemento que poderia tirar a criança desse aborrecimento (Figura 43).

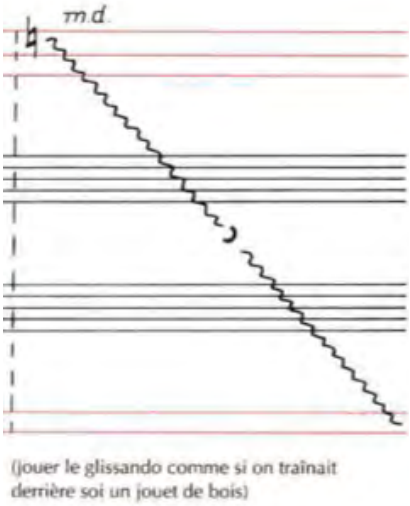


Figura 43 – Compasso 3 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7[A])

Compassos ns. 4, 5 e 6

No quarto compasso, mais um *glissando*, desta vez em teclas pretas e sentido ascendente, além de uma rubrica que sugere ao intérprete mostrar distração, evidência de que o brinquedo não despertou o menor interesse na criança.

Após uma pausa muito longa, o compositor propõe ao intérprete uma volta repentina ao centro do teclado e a execução, em um carácter expressivo de irritação, de dois *clusters* de antebraço simultâneos (um deles localizado nas teclas pretas e o outro, nas brancas), dois *clusters* de palma curtos e incisivos e, por fim, no compasso 6, acordes consecutivos – Fá Maior na mão direita e Sol Maior, na esquerda. Toda essa passagem ocorre entre pausas que dividem cada evento sonoro e em dinâmicas que vão entre o *f* e o *fff*.

Música e cena, então, tratam de transmitir a ideia de que a criança segue entediada, não gosta do brinquedo e se irrita (Figura 44).

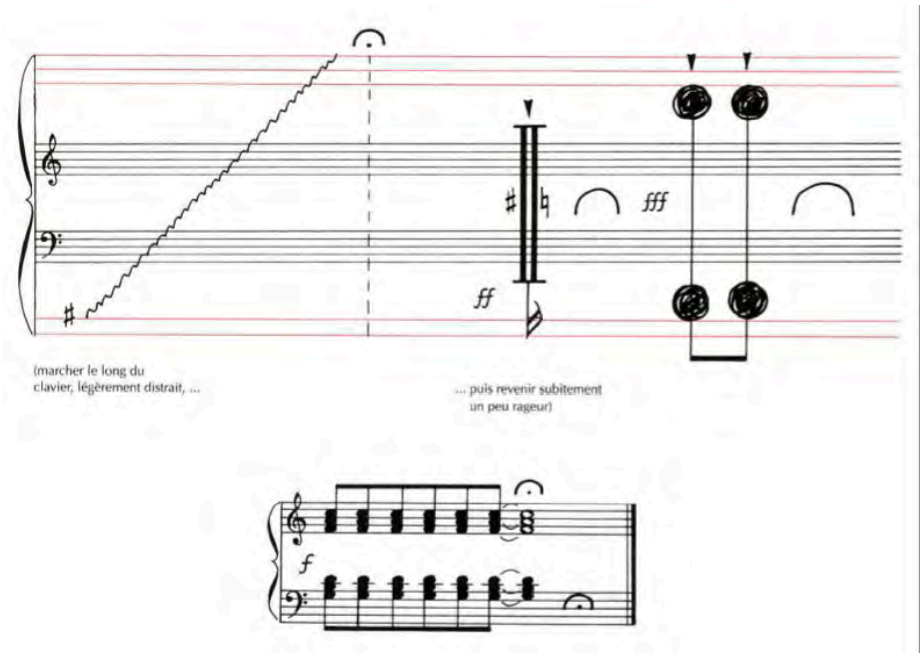


Figura 44 – Compassos 4, 5 e 6 da peça *Avec Nonchalance* de György Kurtág (2004, p. 7[A])

De todos os elementos que configuram essa peça e, de fato, que a tornam uma peça de exploração pedagógica pouco convencional no campo do ensino instrumental, aquele que se destaca por ser plenamente pertencente ao universo do teatro é essencialmente a rubrica. Ela oferece um conteúdo semântico no qual a semiografia musical pode se apoiar. Realmente, a música por si só não seria suficiente para transmitir todo o conteúdo significativo e expressivo pretendido pelo compositor, o que justifica a demanda por uma gestualidade e uma interpretação facial e corporal, além de, obviamente, uma própria gestualidade instrumental necessária.

Assim, a rubrica não só pede uma dramatização traduzível em som por meio de uma gestualidade instrumental (dedos, mãos e braços), mas também o desempenho de ator, portanto, uma interpretação da peça em caráter cênico. Enfim, é uma peça que trabalha, além

dos aspectos essencialmente musicais e expressivos inerentes ao drama sugerido, a desinibição e a desenvoltura performática do aluno no palco. Portanto, aqui sim há o propósito de representar, de comunicar a um possível público uma significação além da própria música, ou seja, uma tendência à teatralidade, elo da cadeia do ensino instrumental que costumamos subestimar. Cabe lembrar que a música também tem caráter performático, naturalmente menor que o teatro; porém, existe no concerto uma encenação que de fato difere, e em muito, de tocar para si mesmo. E não nos referimos a uma gesticulação que ultrapassa as necessidades estritamente musicais, mas sim a uma preparação do intérprete para transmitir ideias e emoções ao ouvinte.

É provável que mediante esse tipo de trabalho, tanto de expressão dramática como de desenvoltura performática, o aluno comece a estabelecer certas conexões entre os conceitos de tocar e transmitir, afastando assim o perfil de mero executante de piano e assumindo o perfil de músico expressivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Gosto de ensinar porque me obriga a pensar, ou melhor, porque ensinar desencadeia em mim um mecanismo no qual aprendo algumas coisas muito interessantes sobre os meus próprios pensamentos"[161] (VARGA, 2009, p. 33). Essas palavras de Kurtág revelam, primeiro, sua vocação para a docência; depois, o fato de que ensinar ajuda a refletir sobre conhecimentos e raciocínios já assentados, pois, ao serem decodificados para se tornarem compreensíveis ao outro, acabam por ser questionados, revalorizados ou evoluídos.

Kurtág acredita que esse exame introspectivo motivado pelo exercício docente também se cumpre ao compor, mas, nesse caso, unicamente quando a atividade se desenvolve, segundo seu exigente critério, "realmente bem" (VARGA, 2009, p. 33).

Deduz-se, assim, que *Játékok*, obra para a qual conflui a bagagem intelectual e artística da experiência docente e composicional de Kurtág, reflete parte das elucubrações e conclusões do compositor erigidas ao longo de anos de trabalho nessas áreas. Tanto é assim que se fez imprescindível para este estudo – que tem o primeiro volume do *Játékok* como objeto de pesquisa – averiguar e compreender melhor as implicações dessa trajetória vital e profissional do autor na obra em questão.

A possibilidade de ampliar o estudo dos conceitos de ludicidade, criatividade e corporeidade que fundamentam a obra de Kurtág tornou-se muito atraente. Porém, procuramos não nos afastar demasiadamente dos principais objetivos traçados no projeto inicial desta pesquisa e buscamos mostrar de que maneira o compositor traduziu tais horizontes pedagógicos em certas escolhas composicionais da coleção. Apresentamos abaixo um quadro sintético demonstrando a relação entre esses horizontes e os recursos e métodos empregados:

[161] "I like to teach because it forces me to think, or rather, it sets off a mechanism and I learn some very interesting things about my own thoughts" (VARGA, 2009, p. 33).

HORIZONTES PEDAGÓGICOS	RECURSOS METODOLÓGICOS	EXEMPLOS
LUDICIDADE	- recriação de alguns dos impulsos espontâneos da criança diante o piano; - estímulo à tomada de decisões interpretativas do aluno; - amenização da polarização certo x errado;	- *clusters* - tocar em pé - dinâmicas *fffff* - não determinação exata de durações e alturas - notas passíveis de ser esbarradas
CRIATIVIDADE	- explorações sonoras e gestuais ao piano; - notação que permite a finalização do intérprete, a cocriação; - uso de notação e gestualidade pianísticas passíveis de serem recriadas por uma criança;	- tocar sem emitir som - distintos tipos de *clusters* - um mesmo símbolo de pausa para distintas durações, segundo contexto musical e senso interpretativo do aluno - partitura gráfica - simplicidade técnica
CORPOREIDADE	- uso de uma idiomática pianística que leva a uma gestualidade mais ampla e facilmente realizável pelo aluno iniciante; - notação que permite relacionar mais facilmente os processos sonoros e musicais com os movimentos corporais.	- *clusters* e *glissandi* - exploração dos extremos do teclado - ligaduras que relacionam muito claramente a frase musical com o movimento do braço.

Quadro 3 – Relação entre os conceitos de ludicididade, criatividade e corporeidade; recursos metodológicos usados para a objetivação na obra; e exemplos (fonte: elaboração própria)

Pode-se observar, no quadro acima, que alguns dos exemplos desses recursos metodológicos são relacionáveis a mais de um dos horizontes pedagógicos referidos. Tal circunstância acontece porque a ludicidade, a criatividade e a corporeidade são conceitos que caminham juntos. Assim, para a existência do jogo (ludicidade) – e, em especial, do jogo infantil –, o corpo (corporeidade) e a imaginação (criatividade) são componentes cruciais. Para a nossa pesquisa, porém, foi útil a separação entre eles para uma observação mais detalhada.

Assim, uma vez observados os pontos destacáveis da biografia de Kurtág e dos horizontes pedagógicos e musicais do *Játékok*, encontramo-nos diante de um marco de confluências que ofereceu fundamento para debruçarmos sobre a análise de conteúdos pianístico-pedagógicos do primeiro volume do *Játékok*, questão central desta pesquisa.

Em relação a esse ponto do trabalho, parece-nos relevante destacar as palavras da esposa de Kurtág[162] ao se referir à maneira de ensinar do compositor, que, em nosso parecer, também representam a natureza pedagógica do *Játékok*: "[...] quando ele [Kurtág] ensina, mergulha direto no interior da música e a ilumina por dentro"[163] (VARGA, 2009, p. 29, grifo nosso). Desse mesmo prisma, as peças do *Játékok* parecem ultrapassar as camadas mais superficiais da sequencialidade progressiva comum da escrita pedagógica instrumental mais convencional para trazer ao aluno de piano aspectos essenciais da própria música. Kurtág elabora um estilo de idiomática composicional para piano que trata de eludir fases habitualmente preliminares do ensino – tais como a aprendizagem da leitura da partitura, a contagem de tempos e ritmos, a técnica digital, o reconhecimento do teclado por etapas e as posições muito demarcadas, entre outras – que, de fato, são elementos consubstanciais à aprendizagem da interpretação pianística, porém não à própria música.

Nesse sentido, os conteúdos pianístico-pedagógicos abordados pela obra respondem aos principais questionamentos de Kurtág a respeito da própria pedagogia instrumental. Segue aqui uma possível relação entre aspectos pianístico-pedagógicos tratados no *Játékok*; questões às quais esses aspectos parecem responder; e conclusões às quais chegamos após a pesquisa:

- **GESTO**: o controle dos movimentos técnicos na execução pianística garante uma interpretação expressiva ou é preciso mais algum elemento? Esse algo a mais é possível de ser trabalhado sem ter ainda uma especial destreza técnica ao piano?

[162] Nas entrevistas concedidas por Kurtág a Varga, Marta Kurtág, a esposa do compositor, estava presente e também deu contribuições ao diálogo.
[163] "[…] When he teaches, he delves right inside the music and illuminates it from within" (VARGA, 1995, p. 29).

De acordo com Sándor, “a arte da técnica pianística começa no ponto em que os problemas técnicos são resolvidos e dão lugar às propostas criativas do intérprete” (SÁNDOR, 1995, p. XII). Essa pauta costuma reger a construção de qualquer boa interpretação ou processo de ensino. Assim, do primeiro contato do pianista com uma partitura ao momento da performance, há todo um processo de identificação e resolução de códigos e de questões técnicas que precisam serem superadas. Em uma situação ideal, a concepção musical e expressiva acompanha todo o processo de construção da interpretação e serve de fio condutor. Mas também há o risco de o processo ficar estancado em um trabalho técnico que não se converte em um resultado musical e expressivo. Diante disso, a proposta de Kurtág em *Játékok* é a de reduzir esse percurso para atingir mais rapidamente o estudo da expressão. Para tanto, Kurtág se vale de uma simplificação em termos de leitura e fatores técnicos – graças ao uso da partitura gráfica e técnicas estendidas – que permitem trabalhar, neste caso, um fator indispensável para o intérprete, o gesto, isso sem a especial destreza técnica e conhecimento musical comumente necessários para chegar a tal ponto de sofisticação interpretativa.

- **CONCISÃO SIGNIFICATIVA/EXPRESSIVA**: até que ponto podemos simplificar os processos composicionais internos de uma peça e os seus materiais e, ao mesmo tempo, conservar a essência da música? Tal minimização pode nos levar a uma maior transparência e compreensão da obra?

A premissa que impera no estilo composicional de Kurtág, uma obstinada recusa de qualquer elemento desnecessário ao logro do fenómeno musical – segundo o viés do compositor – se transforma, na sua aplicação prática na pedagogia instrumental, em um fator de relevante valor didático. Assim, características do *Játékok* como a brevidade e a esquematização dos materiais composicionais, das linhas condutoras e da forma facilitam a compreensão do conteúdo musical das peças em seu sentido global, viabilizando uma melhor interpretação significativa das mesmas.

- **LIBERDADE MÉTRICA E RÍTMICA**: o sentido do ritmo e da proporção musical na interpretação pode ser unicamente trabalhado por meio da contagem de tempos e da medição de ritmos?

Kurtág, ao não determinar fórmulas de compasso nem durações exatas nas peças do *Játékok*, amplia a margem de liberdade interpretativa do pianista, ou seja, oferece ao intérprete maior capacidade de se expressar seguindo a sua própria vontade ou consciência, instigando-o a uma maior iniciativa interpretativa. Assim, ao mesmo tempo em que Kurtág dá maior liberdade ao intérprete, confere-lhe também maior responsabilidade: o sentido do ritmo e da proporção musical na interpretação do *Játékok* já não se apoia tecnicamente na contagem de tempos nem na medição de ritmos, fatores relativamente externos ao intérprete, mas sim se sustenta no sentido rítmico e da proporção musical deste. Mais uma vez, assim, Kurtág liberta o intérprete de certos tecnicismos para ir direto ao ponto: procurar despertar uma certa natureza musical do aluno.

- **OUVIDO INTERNO, CONDUÇÃO MELÓDICA E SENSIBILIDADE FÍSICA**: a simples execução de todas as notas e pausas de uma obra musical garante o discurso musical?

Nas peças do *Játékok*, bem como no próprio prefácio da obra, é notória a intenção do compositor de que o aluno/intérprete construa uma continuidade e uma unidade de suas peças. Para isso, são necessárias certas qualidades que acompanham esse processo e que são prementes. Uma delas é o ouvido interno – que entenderemos como a capacidade de imaginar uma interpretação ideal da peça e de construir um fio condutor musical para ela. Com a ajuda desse ouvido interno, acompanhamos o processo musical, avaliamos cada resultado e cuidamos da qualidade sonora que extraímos do instrumento, o que nos leva a uma aprimoração da condução das vozes e da sensibilidade física.

- **EXPRESSÃO DRAMÁTICA E DESENVOLTURA PERFORMÁTICA**: é possível trabalhar o modo de inferir expressividade ao som e ao movimento na execução pianística de um aluno? É possível que com a ajuda da dramatização/teatralização de certa ideia ou história ao piano o aluno compreenda melhor a possibilidade de transmitir significações e sentimentos a terceiros (ouvintes) com o som?

A expressividade na interpretação pianística ou instrumental não é uma questão simples de ser abordada pelo professor. Naturalmente, é um terreno pouco paupável e difícil de ser apresentado como um conteúdo de estudo. No entanto, é um elemento consubstancial à

própria musica que deveria estar sempre presente nas aulas de música, inclusive quando o aspecto a ser trabalhado é técnico, já que ainda assim este deve nos levar a um resultado musical-expressivo. Em *Játékok*, diversas peças tratam de isolar esse estudo expressivo trabalhando-o como conteúdo único e primordial. Para isso, o compositor se vale da aplicação em música de recursos da esfera do drama e do teatro, ambas próximas ao universo lúdico da criança. Dessa maneira, o aluno, especialmente a criança, pode abrir o seu marco de possibilidades sonoras, criativas e imaginativas em relação ao piano através de um médio que lhe é prazeroso e que conhece bem.

Podemos concluir que essas foram as questões e os conteúdos pianístico-pedagógicos que, segundo a nossa observação e estudo das peças do primeiro volume do *Játékok*, se revelaram importantes para Kurtág e, pela mesma razão, foram abordados e explorados sistematicamente pelo compositor ao longo da obra. A aproximação a tais conteúdos foi possível graças a um marco de atuação impregnado e apoiado por uma concepção da obra plenamente voltada ao estímulo da ludicidade, corporeidade e criatividade do aluno. Ressaltamos também que todos os conteúdos pianístico-pedagógicos abordados no *Játékok* mantem entre eles um vínculo: apresentam um forte comprometimento com o estudo da expressividade ao piano, parcela altamente estimável e necessária em todos os estágios da aprendizagem do instrumento, sobretudo nos primeiros. Cabe valorizar, assim, os benefícios que se apresentam com a incorporação do *Játékok* nos repertórios didáticos para instrumento para os alunos iniciantes ou crianças.

Finalmente, encerramos o nosso trabalho com a perspectiva de que outras pesquisas dialoguem com ele e complementem-no, além da expectativa de termos contribuído para um maior entendimento da obra por parte de interessados e, especialmente, docentes. A riqueza e genuinidade da trama composicional e pedagógica que pudemos vislumbrar em *Játékok* nos leva a dizer, que os princípios pedagógicos emersos do conceito de jogo infantil (ludicidade, criatividade e corporeidade) apontam e questionam pontos fundamentais da pedagogia instrumental e da abordagem interpretativa. Por meio deles, ambas atividades se desenvolvem em um marco cativante, criativo e expressivo, tal como é o próprio jogo para a criança, perseverando assim em uma concepção ideal em que o jogo, a interpretação e a pedagogia não devem ser conceitos distantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004.

_____. Dynamics In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 51-54.

_____. Phrasing and Articulation. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 71-74.

_____. Rhythm. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 39-44.

_____. Rote Playing and Rote Teaching In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 467-480.

_____. Tempo. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 29-34.

_____. The Riddle of the Phrase. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 55-70.

ALBÈRA, P. et al. **György Kurtág**: Entretiens Textes, Écrits sur son Oeuvre. Genève: Contrechamps, 1995.

ALDROVANDI, L. A. V. **Gesto na Criação Musical Atual**: corpo e escuta. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2000.

BALÁSZ, I. Portrait d'un Compositeur vu Par une Cantatrice. Entretien avec Adrienne Csengery. In: ALBÈRA, P. et al. **György Kurtág -** Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre. Genève: Éditions Contrechamps, 1995, p. 57-68.

BÁNKI, T. (Coord.) **Historia de Hungría**. Madrid: Editio Mediterranica, 2007. 233 p. Disponível em: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=13384>. Acesso em: 10 Jan. 2014.

BARROS, B. G. N. G. **Escrito com o Corpo:** Investigações sobre a Escuta e o Gesto Musical. 2010. 141f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BLUM, S. **Kurtág's Articulation of Kafka's Rhythms** ("Kafka-Fragmente", op. 24). Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. v. 43, n. 3/4, 2002, p. 345-358. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/902594>. Accesso em: 11 Fev. 2014.

CARRERAS, H; SHIMABUCO, L. S. Considerações Analíticas sobre Hommage à Tchaikovsky de Gyorgy Kurtág e suas Correlações com o Concerto nº1 para Piano e Orquestra de Piotr Ilich Tchaikovsky. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. **Anais do III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. SP: ECA-USP, 2013, p. 95-107, CD.

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

COURTNEY, R. **Jogo, Teatro & Pensamento:** as bases intelectuais do teatro na educação. Tradução Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DUFFIE, B. **Pianist György Sándor.** A Conversation with Bruce Duffie. Site. 2010. Disponível em: <http://www.bruceduffie.com/sandor2.html>. Acesso em: 22 Set. 2013.

ELAM, K. **The Semiotics of Theatre and Drama**. Taylor & Francis e-Library, Routledge 2005. Disponível em: <http://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/DVE001/um>. Acesso em: 20 Out. 2013.

FERRERO, M. D. **La Revolución Húngara de 1956**: el carácter político y la organización social. Historia Actual Online, Cádiz, n. 10, p. 99-113, Jun. 2006. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2188082>. Acesso em: 12 Jan. 2014.

GIL, J. P. **Europa Centrooriental Contemporánea** (siglos XIX y XX). Madrid: UNED Aula abierta, 2010.

GOUVEIA, H. O. C. **Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano**: corpo e gesto numa perspectiva lúdica. 2010. 198 f. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GRIFFITHS, P. **György Ligeti**. London: Robson Books, 1997.

HALÁSZ, P. (Ed.). **Preface to the Volume 'Hommage à Kurtág'**. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. v. 43, n. 3/4, 2002, p. 221-222. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/902584>. Accesso em: 11 Fev. 2014

HOLGA, G. (Ed.) et al. **Statistics of Centuries**. Statistical Curios in Hungarian History. Budapeste: Hungarian Central Statistical Office, 2011.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

IAZZETTA, F. **A Música, o Corpo e as Máquinas**. Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, Ago., 1997.

JOHNSON, T. R. **Playing Games**: Reference, Reflection and Teaching the Unkonwable in Kurtág's Játékok. 1999. 93 f. Dissertação (Mestrado em música) Goldsmiths College, University of London, Londres, 1999.

_____. **Communication and Experience**: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in "Játékok". Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. v. 43, n. 3/4, p. 281-287, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/902589>. Accesso em: 24 Jun. 2013.

JUNTUU, K. **György Kurtág's *Játékok* Brings the Body to the Centre of Learning Piano**. Musiikkikasvastus. The Finnish Journal of Music Education (FJME), Helsinki, v.11, n. 1-2, p. 97-106, 2008. Disponível em: <http://www2.siba.fi/musiikkikasvatuslehti/index.php?id=45&la=fi>. Acesso em: 14. Jun. 2012.

KURTÁG, G.; VARGA, B. A. Kylwyria-Kálvária. On György Ligeti. (2007) In: MUSIKBLATTER**. News and Information from Universal Edition**. Focus Hungary. Universal Edition. Musikblatter, n. 6, Nov, 2013, p. 34-37. Disponível em: <http://www.universaledition.com/news-en/newsdetail-en/items/musikblaetter-6-en>. Accesso em: 10 Mai. 2014

KROÓ, G. **New Hungarian Music**. Second Series, v. 39, n. 1, Sep. 1982. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/939257>. Acesso em: 29 Out. 2012.

LATHAM, A. (ed.). [***Hocket***]. The Oxford Companion to Music. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3284>. Accesso em: 14 Fev. 2014

MELIS, S. György Kurtág's Játékok: A "Voyage" into the Child's Musical Mind. In: SALLIS; ELLIOT; DELONG; (Co-ed.) **Centre and Periphery Roots and Exile**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011, p. 241-264.

_____. Processus Compositionnels et Compréhension Musicale Enfantine dans "Játékok". In: GRABÓCZ, Martá & OLIVE, Jean Paul (Ed.). **Gestes, Fragments, Timbres**: la musique de György Kurtág. Tradução Carmela Bosu. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 141-162.

MOISÉS, M. **Diccionário de Termos Literários**. 11ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

NEMETH, I. G. **"Constant Sources of Experience and Tension"** - Bartók's Influence on Transylvanian Composer. Studia Musicologica. Akadémia Kiadó, v. 48, n. 1/2, Mar., 2007, p. 171-182. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25598289>. Acesso em: 24 Jun. 2013.

RABINOFF, S. Improvisation. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 227-246.

ROBERT, W. Fingering. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 75-90.

RATTALINO, P. **Historia del Piano.** El Instrumento, la Música y los Intérpretes. Barcelona, Espanha: Editorial Labor, 1988.

RUSHTON, J. [***Klangfarbenmelodie***] Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15094>. Accesso em: 20 Jan. 2014

SAHAGÚN, F. **Perestroika. 1989**. Cuadernos de estrategia, n. 9, 1990, p. 13-58. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2772083>. Accesso em: 10 Jan. 2014.

SÁNDOR, G. **On Piano Playing**: Motion, Sound and Expression. Belmont, USA: Schirmer, 1995.

SKAGGS, H. G. Teaching Rhythm. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 45-50.

_____. The Very Young Beginner. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 247-252.

SPANGEMACHER, F. (ed.) Encountering Kurtág in Post-War Budapest. György Ligeti on György Kurtág. In: MUSIKBLATTER**. News and Information from Universal Edition**. Focus Hungary. Universal Edition. Musikblatter, n. 6, Nov, 2013, p. 30-33. Disponível em: <http://www.universaledition.com/news-en/newsdetail-en/items/musikblaetter-6-en>. Accesso em: 10 Mai. 2014

STRAUS, J. **Introduction to Post Tonal Theory**. Tradução Ricardo Mazzini Bordini. 2ª Ed. New Jersey: Prentice-Hall, 2000.

SZERVÁNSKY, V. About the *Játékok – Games*. In: GRABÓCZ, Márta & OLIVE, Jean Paul (ed.). **Gestes, Fragments, Timbres:** la Musique de György Kurtág. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 177-181.

THOMPSON, E. **Teaching and Understanding Contemporary Piano Music**. San Diego, USA: Kjos West, 1976.

TOOP, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon Press, 1999.

WALSH, S. **An Outline Study (I)**. Tempo, New Series, n. 140, Mar., 1982a, p. 11-21. Cambridge University Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/944833>. Acesso em: 29 Out. 2012.

_____. **An Outline Study (II)**. Tempo, New Series, n. 142, Sep., 1982b, p. 10-19. Cambridge University Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/944812>. Acesso em: 29 Out. 2012.

VARGA, B. A. **György Kurtág:** Three Interviews and Ligeti Homages. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

_____. Entrevista com György Kurtág. In: ALBÈRA, P. et al. **György Kurtág –** Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre. Genève: Éditions Contrechamps, 1995, p. 11-20.

WHITTALL, A. [***Melody***]. The Oxford Companion to Music. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4345>. Accesso em: 15 Mar. 2014

WILLIAMS, A. E. **Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág**. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. v. 43, n. 3/4, 2002, p. 359-370. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/902595>. Acesso em: 11 Fev. 2014.

WILLSON, R. B. [**György Kurtág]**. Grove Music Online, Oxford University Press, 2002. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15695>. Accesso em: 13 Jun. 2014

_____. **György Kurtág**: the Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7 – A "Concerto" for soprano and piano. Bodmin: Ashgate Publishing Ltd., 2004.

_____. **Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War**. New York: Cambridge University Press, 2011.

ZAGONEL, B. **O que é Gesto Musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZAIMONT, J. L. Twentieth-Century Music: an Analysis and Appreciation. In: AGAY, D. **The Art of Teaching Piano.** The Classic Guide and Reference book for all piano teachers. New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 343-402.

ZENCK, M. B. **Beckett after Kurtág:** Towards a Theory of Theatricality of a Non-Theatrical Music. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. v. 43, n. 3/4, 2002, p. 411-420. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/902595>. Acesso em: 11 Fev. 2014.

PARTITURAS

KURTÁG, G. **Jeux**: Játékok I. Paris : Henry Lemoine, 2004.

TCHAIKOVSKY, P. I. **Piano Concerto Nº 1 Op.23**. (versão piano e orquestra). Moscou: P. Jurgenson, s/d (a). Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP105370-PMLP02744-Ciaikovskij_-_23_-_Piano_Concerto_n.1_bb__2P_.pdf>. Accesso em: 12 Out. 2012.

_____. **Piano Concerto Nº 1 Op.23**. (redução 2 pianos). Leipzig: C. F. Peters, s/d (b). Disponível em: <http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP140994-SIBLEY1802.16979.a2f5-39087011954122score.pdf>. Accesso em: 12 Out. 2012.

GRAVAÇÕES (CD's e DVD's):

KELE, J (Dir.) **György Kurtág:** the Matchstick Man **– Peter Eötvös:** the Seventh Door. Paris: Ideale Audience. Série Juxtapositions, 2006. DVD (137 min.).

GYÖRGY KURTÁG: Játékok. Intérpretes: György Kurtág e Marta Kurtág. CD ECM New Series 1619 453511-2. München, 1997.

THE SAYINGS of Peter Bornemisza, Op. 7. Intérpretes: Erika Sziklay (Soprano) e Lóránt Szucs (Piano). CD acompanha o livro: WILLSON, Rachel Beckles. György Kurtág: The Sayings of Péter Bornamisza Op. 7 – A "concerto" for soprano and piano. [S.l.]: Ashgate Publishing Ltd., 2004.

ANEXO A: Prefácio de Kurtág ao *Játékok* (versão integral)

Apresentamos a seguir uma cópia do prefácio de Kurtág, caderno anexo à partitura do *Játékok* publicada por *Editions Henry Lemoine* (2004):

L'idée de composer les Jeux m'a été inspirée par des enfants jouant spontanément avec le piano, des enfants pour qui l'instrument est encore un jouet. Ils l'expérimentent, le caressent, "l'attaquent" parfois et y laissent courir leurs doigts. En apparence, ils assemblent des sons incohérents mais si certains éveillent leur instinct musical, ils tenteront de retrouver ces harmonies découvertes par hasard et s'amuseront à les répéter.
Ainsi, ce recueil ne doit pas être considéré comme une "méthode" de piano ni se résumer à une simple succession de pièces. Il s'agit "d'expérimenter" son instrument plutôt que "d'apprendre à jouer du piano".
Le plaisir de jouer, la joie du mouvement, oser des déplacements rapides sur toute l'étendue du clavier dès les premières leçons, au lieu d'un tâtonnement maladroit sur les touches en comptant les temps. Toutes ces idées très générales sont à l'origine de la création de ce recueil.
Jouer du piano c'est jouer aussi... Le jeu nécessite une grande liberté et fait appel à l'esprit d'initiative de l'interprète. Le texte musical ne doit pas être pris "à la lettre" mais il importe d'être très attentif à son déroulement, à la qualité des sons et des silences. Laissons le graphisme musical agir et exercer son influence sur nous. Il nous renseigne sur l'agencement des pièces dans le temps, même pour les plus libres d'entre elles.
N'hésitons pas à utiliser toutes nos connaissances et nos souvenirs de la déclamation libre, du parlando rubato de la musique populaire, du chant grégorien et de tout ce que la pratique de la musique improvisée a apporté. Et abordons bravement, sans craindre l'erreur, le plus difficile : créer avec des valeurs courtes et longues des proportions justes, une unité et une continuité... pour notre plus grand plaisir...

Introduction de l'édition originale rédigée par István Máriássy avec le compositeur

Figura 45 – Texto de apresentação do *Játékok* (primeira página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)

SIGNES UTILISÉS

I - Signes indiquant la durée des sons et des silences

1) DURÉE DES SONS

Les signes blancs (𝅗𝅥) indiquent généralement des valeurs longues et les signes noirs (𝅘𝅥) des valeurs plus courtes. Ces durées sont relatives. Elles dépendent du tempo choisi pour chaque pièce.

= très long = court

= long = comme une appoggiature

= presque entre parenthèses : à jouer rapidement ou de manière furtive, avec parfois une importance mélodique.

Signes affectant la durée des sons : = très prolongé = prolongé = écourté

Echelle de durée des sons par ordre décroissant :

2) SILENCES

= pause très longue (point d'orgue) *= long* *= court*

La césure et ses modifications :

= césure *= plus longue* *= plus courte*

= césures à durée variable dans une même pièce

= césure très brève ayant valeur d'appoggiature

II - Altérations

Les altérations (♯♭♮) concernent seulement les notes qu'elles précèdent. Cependant, en cas de notes ou de cellules répétées, l'altération reste valable: ne pas tenir compte alors des barres de mesure.

Afin de faciliter la lecture, une signalisation simple a été adoptée: les altérations placées au dessus, au dessous, avant ou après les clusters ou les glissandi concernent toutes les notes qui les composent.

♮ *indique les touches blanches*

♯ *ou* ♭ *indique les touches noires*

♯ ♭ ♮ *= Les altérations notées en caractères plus larges indiquent que toutes les notes de la portée doivent être considérées comme dièses, bémols ou bécarres.*

Figura 46 – Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a:
I – duração de sons e pausas; II – alterações (segunda página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)

III - Signes indiquant les différents modes de jeux

1) NOTES

= notes de hauteur approximative

= enfoncer les touches sans produire de sons pour faire résonner les harmoniques.

= avec le côté, le "tranchant" de la main (ou avec les doigts utilisés comme des baguettes de percussion). Voir note page VI B Volume 1.

2) CLUSTERS

a) avec une étendue approximative

Le signe fait référence au mode de jeu. Les notes qui composent le cluster sont indiquées par les altérations. (Si les altérations ne sont pas précisées, elles peuvent être librement choisies).

= avec la paume, éventuellement avec les cinq doigts

= avec les deux paumes placées l'une à côté de l'autre

= avec le poing posé à plat

= avec le poing à la verticale

= avec l'avant-bras

= avec les deux avant-bras ensemble, l'un sur les touches blanches (♮), l'autre sur les touches noires (♯/♭).
La seconde altération est placée exceptionnellement après le signe.

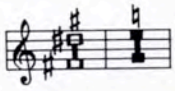
Les six modes de jeux mentionnés ci-dessus ainsi que leurs altérations respectives (♮ ♯ ♭) sont librement interchangeables durant le travail ou l'improvisation.

= paumes "pivotantes".
La paume, sur les touches blanches, se déplace dans la direction indiquée – ici vers le grave – tandis que les doigts restent sur les mêmes touches noires, représentées par le dièse suivi de la ligne noire.

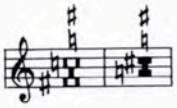
Figura 47 – Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a:
III – modos específicos de toque/execução (terceira página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)

b) avec une étendue définie

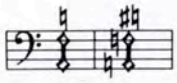
Les notes extrêmes sont indiquées par les notes carrées et les autres notes composant le cluster sont précisées par les altérations placées au-dessus ou devant lui.



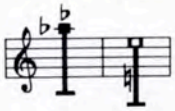
= toutes les touches noires (♯/♭) **ou** blanches (♮) comprises entre les notes extrêmes doivent être jouées avec les doigts ou la paume.



= même chose avec une étendue chromatique. Toutes les touches noires **et** blanches comprises entre les notes extrêmes doivent être jouées avec les doigts ou la paume.

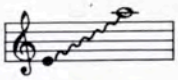


= clusters d'harmoniques. Enfoncer les notes du cluster sans produire de sons pour faire résonner les harmoniques.



= clusters d'avant-bras. Seule la note supérieure est donnée ; l'étendue du cluster est déterminée par la longueur de l'avant-bras du pianiste.

3) GLISSANDI



= entre deux notes définies

= sur les touches blanches.
La première et la dernière notes sont approximatives.

= sur les touches noires (avec la paume)

Sauf indication contraire, le glissando est joué en montant avec la main droite et en descendant avec la main gauche.
Il peut aussi être joué avec les pouces (dans les deux directions).
La pratique des glissandi sera d'abord acquise silencieusement sur tout le clavier, puis, pour les jouer normalement, on pourra les travailler avec des gants.

Figura 48 – Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a:
III (continuação) – modos específicos de toque/execução (quarta página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)

IV - Autres signes

Modifications de tempo (agogiques) :

= accélérer légèrement

= ralentir légèrement

= accélérer et ralentir légèrement

= même chose avec crescendo et diminuendo

= legato

= les deux notes ne sont pas liées mais appartiennent à la même unité et doivent être réalisées dans un même phrasé.

= ces lignes courbes ou "convolvulus" indiquent que les groupes joués en alternant les mains appartiennent à la même unité, au même phrasé.

"con Ped." = Cette indication renvoie à une utilisation très subtile et nuancée de la pédale. L'harmonie doit se dégager de la succession mélodique des notes sans nuire au phrasé. Ainsi, toutes les ressources de la pédale devront être utilisées, du plus faible écho (1/8 de pédale) jusqu'à la résonance maximale, sous le contrôle constant de l'oreille. Une attention particulière devra être portée aux enchaînements des phrases : soigner la manière de changer la pédale en ayant recours aux 1/2 et aux 1/4 de pédales, etc.
Toutes ces précisions s'appliquent aussi à la mention "sempre con Ped." qui est souvent relative :
en effet, une pédale trop profonde conduit à des effets sonores chaotiques et à une accumulation superflue des dynamiques. On peut donc envisager de la modifier de manière très délicate et imperceptible.
Les pièces sans indications de pédale ne doivent pas nécessairement être réalisées sans pédale (sauf, bien sûr, lorsque la mention "senza Ped." est précisée). On peut, pour les jouer, se référer aux remarques ci-dessus.

= utilisation continue de la pédale sans la relâcher complètement.

Ped. Ped. = relâcher complètement la pédale

= enfoncement et relâchement progressifs

Figura 49 – Sinais gráficas empregadas no *Játékok*, referentes a:
IV – outros signos, relacionados à agógica, fraseado e pedalização (quinta e última página) (KURTÁG, 2004, prefácio, s/p)

ANEXO B: Considerações analíticas sobre *Hommage à Tchaikovsky*

Análise estrutural do tema orquestral da abertura e sua relação com o segmento A2[164]

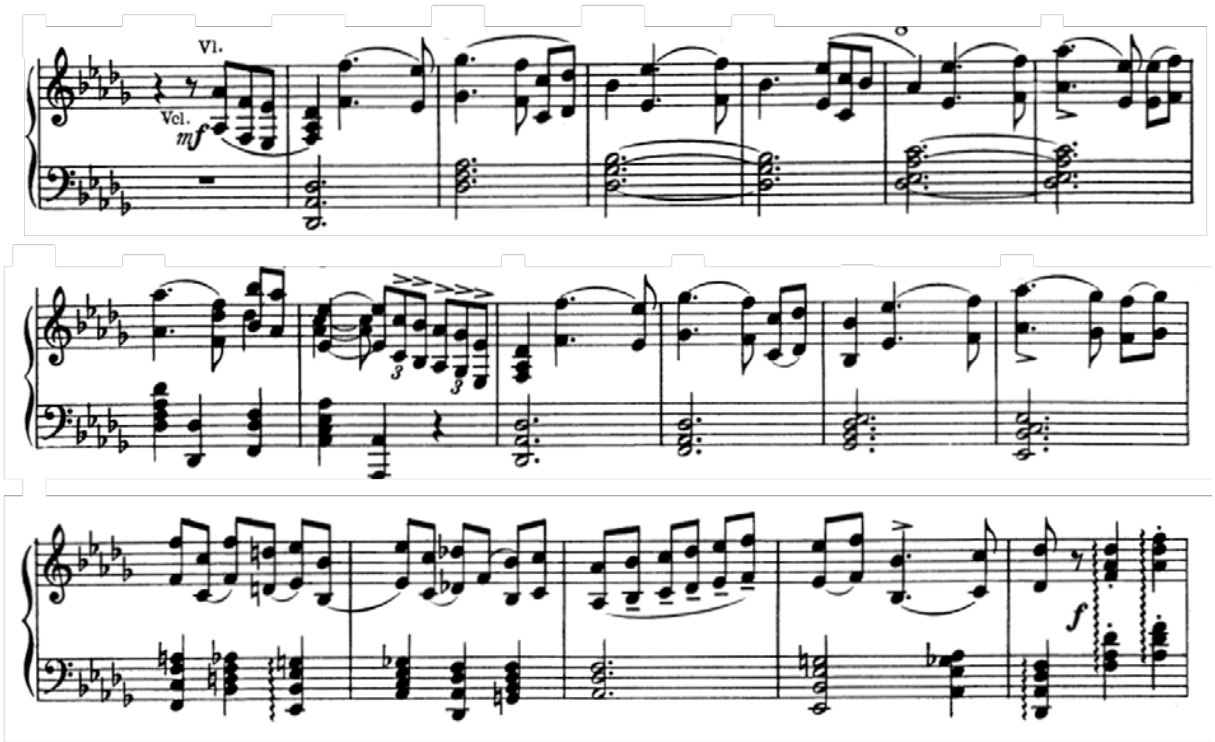


Figura 50 – Redução para piano do tema orquestral da abertura do *Concerto* de Tchaikovsky (compassos de 7 a 24) (TCHAIKOVSKY, s/d (b), p. 3-4)

[164] Fragmentos do artigo *Considerações analíticas sobre* Hommage à Tchaikovsky *de György Kurtág e suas correlações com o* Concerto *nº1 para piano e orquestra de Piotr Ilitch Tchaikovsky*, de Helena Carreras Cabezas e Luciana Sayure Shimabuco, publicado nos Anais do III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. SP: ECA-USP, 2013.

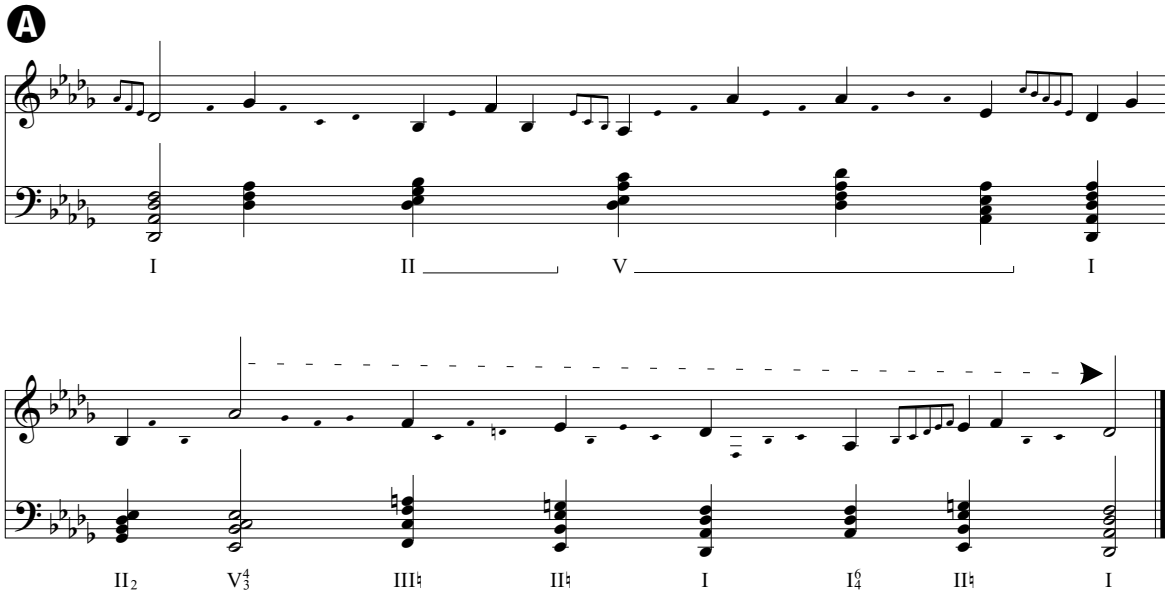


Figura 51 – Nível A da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 103)

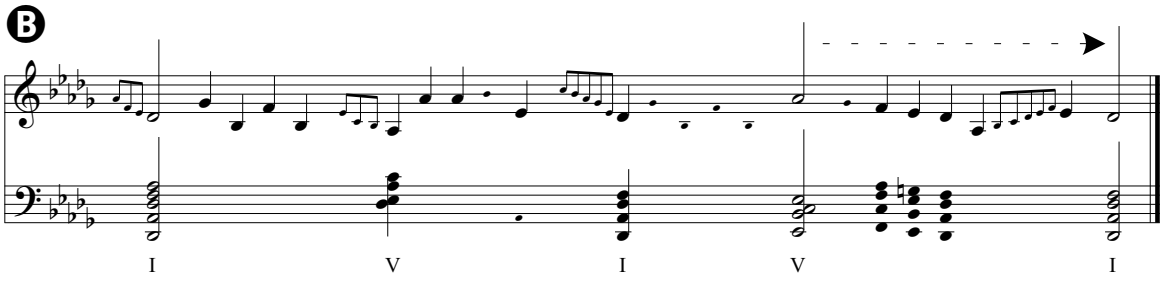


Figura 52 – Nível B da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 103)

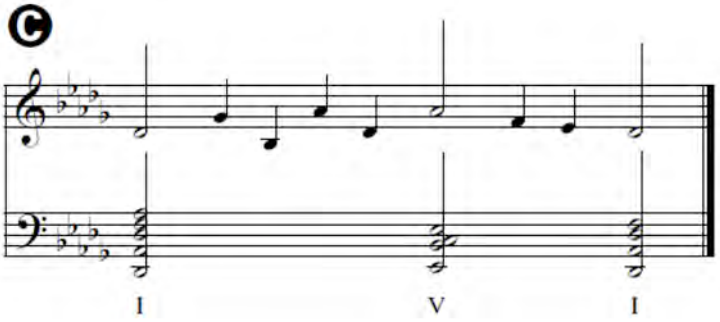


Figura 53 – Nível C da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 104)

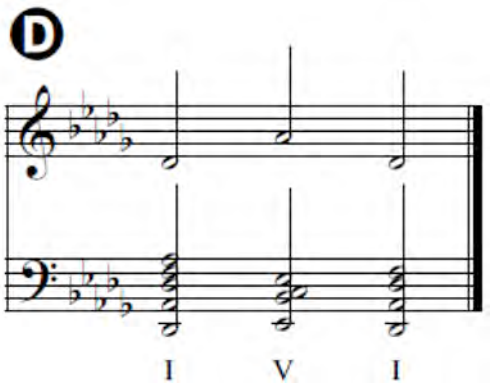


Figura 54 – Nível D da analise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* (CARRERAS; SHIMABUCO, 2013, p. 104)