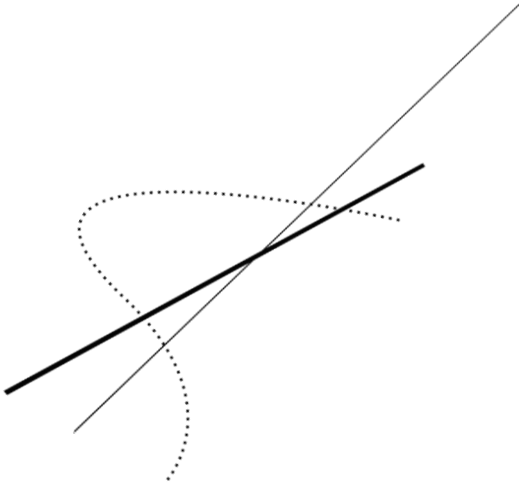




REPERTÓRIO PORTUGUÊS PARA PIANO SOLO COM TÉCNICAS EXPANDIDAS: CINCO PEÇAS DIDÁTICAS PARA OS NÍVEIS ELEMENTAR E INTERMEDIÁRIO.

Gisele Pires Mota¹

Resumo: No século XX, o piano foi um dos principais instrumentos para experimentos de novas técnicas e sonoridades. Mesmo constatando que técnicas expandidas são utilizadas na música portuguesa para piano há mais de 60 anos, a falta de repertório do século XXI em recitais, concertos e currículos de/para piano revela um desafio técnico e estético para docentes, intérpretes e estudantes do instrumento. A partir da classificação de progressividade (Vaes, 2009) e da utilização pedagógica das técnicas expandidas ao piano (Tsanko, 2020) em junção à classificação de progressividade de repertório canônico de nível elementar e intermediário (Zorzetti, 2010 e Uzler, 1991), esse artigo apresenta cinco peças para piano para os níveis iniciante e intermediário, de compositores e compositoras portuguesas que utilizam técnicas expandidas. Objetiva-se, desse modo, trazer à luz algumas obras que podem promover a familiaridade com essas diferenciadas técnicas pianísticas já nos primeiros anos de aprendizagem.

Palavras-chave: pedagogia do piano, pedagogia da *performance*, música contemporânea, técnica pianística, técnicas expandidas.

¹ Doutora em Colaboração Pianística e Música de Câmara pela Florida State University (EUA) e pós-doutora em música contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa - Portugal, já tocou com instrumentistas e cantores dos EUA, Hungria, Áustria, Coreia, França, Porto Rico, atuou em óperas no Brasil e nos Estados Unidos, em coros e em peças de teatro. Faz parte do *Duo Calliandra* com a soprano Janette Dornellas apresentando canções de câmara de compositoras brasileiras, repertório coletado através de contínua pesquisa acadêmica. Além da carreira de pianista colaboradora, apresenta-se em recitais solo no Brasil e mais, recentemente, em turnê pela Europa. Em 2014 lançou o CD "Luz e Névoa – Canções de Câmara de Alberto Nepomuceno" com o tenor André Vidal. Desde 2016 é professora de piano, música de câmara e de piano colaborativo da Universidade de Brasília. Faz parte do Grupo de Pesquisas "Acervo de partituras de Hermelindo Castello Branco (APHECAB)" com foco em compositoras brasileiras. Coordena o Laboratório de Pesquisas Pianísticas (LPP), onde tem desenvolvido estudos sobre a inter-relação entre poesia e música, entre análise e *performance* musical e, atualmente, tem como seu principal tópico de pesquisa o repertório para piano e música de câmara com piano de compositoras brasileiras. É fundadora e presidente da Associação Brasileira de Piano Colaborativo (ABPC). Orcid: 0000-0001-5746-0524

PORTUGUESE REPERTOIRE FOR SOLO PIANO WITH EXPANDED TECHNIQUES: FIVE PEDAGOGICAL PIECES FOR ELEMENTARY AND INTERMEDIATE TEACHING LEVELS.

Abstract: *In the 20th century, the piano was one of the main instruments for experimenting with new techniques and sounds. Considering that extended techniques have been used in Portuguese piano music for over 60 years, the lack of 21st century repertoire in recitals, concerts and piano curriculum reveals a technical and aesthetic challenge for teachers, performers and students of the instrument. Based on the classification of progressivity (Vaes, 2009) and the pedagogical use of techniques extended to the piano (Tsanko, 2020) in conjunction with the classification of progressivity of canonical repertoire for elementary and intermediate levels (Zorzetti, 2010 and Uzler, 1991), this article presents five pieces for piano for beginner and intermediate levels by composers from Portugal that uses extended techniques. The aim is, therefore, to bring out to light works that can promote familiarity with these differentiated pianistic techniques already in the first years of learning.*

Keywords: *piano pedagogy, performance pedagogy, contemporary music, piano technique, extended techniques.*

REPERTÓRIO PORTUGUÊS PARA PIANO SOLO COM TÉCNICAS AMPLIADAS: CINCO PIEZAS DIDÁCTICAS PARA NIVELES ELEMENTALES E INTERMEDIOS.

Resumen: *En el siglo XX, el piano fue uno de los principales instrumentos para experimentar con nuevas técnicas y sonidos. Aun sabiendo que las técnicas extendidas se han utilizado en la música para piano portuguesa durante más de 60 años, la falta de repertorio del siglo XXI en recitales, conciertos y planes de estudio de piano revela un desafío técnico y estético para profesores, intérpretes y estudiantes del instrumento. Basado en la clasificación de progresividad (Vaes, 2009) y el uso pedagógico de técnicas extendidas al piano (Tsanko, 2020) en conjunto con la clasificación de progresividad del repertorio canónico de niveles elemental e intermedio (Zorzetti, 2010 y Uzler, 1991), este artículo presenta una lista de piezas para piano, para niveles principiante e intermedio, de compositores portugueses que utilizan técnicas extendidas. El objetivo es, por tanto, sacar a la luz obras que puedan favorecer la familiarización con estas diferentes técnicas pianísticas en los primeros años de aprendizaje.*

Palabras-clave: *pedagogía pianística, pedagogía escénica, música contemporánea, técnica pianística, técnicas extendidas.*

Um dos primeiros impulsos de uma criança quando a tampa da cauda de um piano se abre e centenas de cordas são expostas é a de escorregar os dedos pela harpa e ouvir o satisfatório som produzido por suas mãos. Da mesma forma, baixar várias teclas com a palma da mão ou deslizar os dedos por toda a extensão das teclas se torna quase irresistível quando o teclado branco e preto aparece. Esses

são gestos tão orgânicos e instigantes que não precisam de um professor ou adulto para orientações mais detalhadas. No entanto, sabemos que a partir do momento em que essa criança começa a ter formalmente aulas de piano, esses gestos, tão prazerosos, são veladamente “proibidos” e de uma maneira não compreensível, somem do repertório físico-gestual e gráfico-notacional. Com o passar dos anos de estudos, conceitos e pré-conceitos são formados e re-formados, de modo a adestrar o aspirante a pianista ao mundo da chamada “música de concerto”, que possui maneiras apropriadas e aprovadas de se sentar, tirar o som do instrumento e utilizar os pedais.

Durante mais de vinte anos como docente e intérprete pude perceber a grande ênfase na aprendizagem e interpretação pianística de repertório majoritariamente dos séculos XVIII, XIX e dos primeiros 30 anos do século XX. Importante notar, ainda, que esse repertório do século XX é geralmente neoclássico, nacionalista ou com características do romantismo tardio; obras dodecafônicas e serias também não fazem parte da formação tradicional do pianista. Dessa forma, o aluno pianista é exposto ao dito repertório canônico do período histórico estilístico barroco, clássico e romântico e, quando muito, experimenta o repertório do século XX através das obras de alguns compositores da França e Rússia, como Debussy, Prokofiev e Scriabin. No caso português, os principais compositores do século XX executados são Armando José Fernandes (1906-1983), Antônio de Lima Fragoso (1897-1918), Luís Costa (1879-1960), Luís de Freitas Branco (1890-1955) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994). No repertório dos autores citados, em geral, alunos e profissionais não experimentam uma forma de tocar diferente de somente o contato dos dedos com as teclas.

Sabemos que no século XX o piano foi um dos principais instrumentos para experimentos em timbre, ritmo e dinâmica que podem ser exemplificados em obras de Henry Cowell, John Cage, George Crumb e Karlheinz Stockhausen, entre outros. Fernandes (2015) observa que

O piano é o instrumento que tem revelado surpreendentes capacidades tímbricas e sonoras possíveis de serem exploradas, desde novos efeitos explorados no teclado (como por exemplo, glissandos e *clusters*), às técnicas das cordas (beliscar, harmônicos, técnica de arco, bater, raspar, entre outros), aos sons percutidos na própria caixa do instrumento com as mãos ou com outros objetos, passando pelo piano preparado e ainda pelas novas tecnologias (p. 67).

Algumas razões para falta de contato com o repertório contemporâneo e a exploração com gestualidades diferenciadas durante o processo educacional do pianista são o desconhecimento das composições pela falta de acesso às partituras e a inability de reproduzir técnicas pianísticas diferenciadas, específicas para esse tipo de repertório (AKBULUT, 2010).

Ferreira (1996) afirma que a ausência da música contemporânea nas instituições de ensino acarretará a ausência desta nas salas de concerto e nos meios

de comunicação existentes. Em contrapartida, se ela não for ouvida na programação normal dessas mesmas salas e meios de comunicação, se não for divulgada, não despertará interesse em intérpretes, pesquisadores e compositores que estão nas escolas de música, causando um círculo vicioso (Figura 1).

Figura 1. Círculo vicioso na divulgação e inserção da música contemporânea.



Fonte: a autora (2024).

Hudieck (2002) lembra que “ainda que o uso do piano não-tradicional não seja considerado *avant-garde* como foi nos primeiros anos que se seguiram à sua concepção, é ainda um mistério para muitos pianistas e pedagogos” (abstract)². Proulx (2009) também nota que “peças para piano expandido são raramente apresentadas ou ensinadas. Essa situação é lamentável considerando a qualidade dessas composições e o grande potencial de técnicas expandidas para expandir os recursos colorísticos do piano.” (p. iii)³. A ausência de repertório com técnicas expandidas em instituições educacionais musicais expõe o anacronismo entre o treinamento pianístico e as práticas composicionais contemporâneas. O aprendizado de tal repertório apresenta novos desafios de natureza técnico-interpretativa para o pianista, e pode representar também mudanças em crenças, valores e estética. Também evidencia uma mudança no conceito de *performance*, na maneira como o pianista se relaciona com o piano e com o público, e nos diversos conhecimentos necessários para se preparar para uma execução que abrange técnicas e recursos tão distintos dos séculos anteriores (FERNANDES, 2015).

Partindo de minha própria busca por experimentações pianísticas acerca de timbres, técnicas e repertórios, surgiram-me algumas perguntas: se um pianista quiser começar a estudar técnicas diferentes das empregadas no repertório canônico, por onde começar? Se quero explorar mais a *performance* de técnicas não-convencionais, qual a progressividade didática dessas abordagens? Geralmente, pianistas especializados em música contemporânea apresentam peças complexas, tanto técnica quanto musicalmente, entretanto, será que existem peças para piano com técnicas expandidas que exploram sonoridades diferentes, porém

² No original: While non-traditional piano use is no longer labeled “avant-garde” as it was during the early years that followed its conception, it is still a mystery to many pianists and pedagogues.

³ No original: Extended piano works are rarely performed or taught. This situation is regrettable considering the quality of these compositions, and the great potential of extended techniques to expand the piano’s coloristic resources (p. iii).

com menor complexidade estilística, de curta duração, e de caráter didático? Quais são os compositores dessas peças?

Buscando “aquietar” essas inquietações de intérprete e professora, durante pesquisa de pós doutorado em Lisboa, pude investigar o repertório composto por compositores e compositoras portuguesas que obedeciam os seguintes critérios: peças para piano solo (um só musicista), compostas por compositor ou compositora nascido em Portugal ou de comprovada e duradoura relação musical com o país e que utilizavam técnicas pianísticas expandidas, e/ou eletrônica que não dependesse de outro músico para sua interação. (VAES, 2009; SHOCKLEY, 2018). Por meio desse levantamento de obras portuguesas para piano solo com técnicas expandidas (doravante, referenciada como “T.E.”) foram listadas 151 peças de 54 compositores e compositoras⁴. O levantamento desse repertório serve de ponto de partida para pesquisas verticalizadas em tópicos mais específicos tais como obras de compositores e compositoras, tipos de técnicas pianísticas expandidas mais utilizadas, aplicações pedagógicas e implicações performáticas.

Nesse artigo utilizo a definição e classificação de tais técnicas de Vaes (2009), as características de obras tradicionais para piano de nível elementar e intermediário (Zorzetti, 2010 e Uzler, 1991), considerações sobre aspectos didáticos de T.E. ao piano (Tsanko, 2020) e, numa tentativa de uma intersecção de ambas classificações e visando uma possível progressividade didática, sugiro algumas peças que utilizam técnicas expandidas para os referidos níveis de desenvolvimento pianístico.

1. Sobre técnicas pianísticas expandidas

Historicamente, técnicas pianísticas não tradicionais na época em que a peça foi composta, podem ser encontradas em peças desde o XVIII, como, por exemplo, glissandos em *Les trois Mains* (1728) de Jean-Philippe Rameau e *Fantasia* (1789) de Joseph Haydn; *clusters* em *Les caractères de la guerre* (1724) de Jean-François Dandrieu e *Bataille de Gemmap* (1792/94) de Pierre Antoine César; extensões no teclado em *Allegretto Grazioso com Variazioni* (1791) de Friedrich Wilhelm Rust (Vaes, 2009), e se tornaram mais frequentemente usadas no século XX, especialmente nas obras de Henry Cowell (1897-1965) e George Crumb (1929-2022).

Tsanko (2020) salienta que “não há unanimidade no que concerne à definição e ao emprego do termo “técnicas expandidas” ou “técnicas estendidas”. Verificamos que diversos autores classificam as distintas técnicas de abordagem do

⁴ O resultado da pesquisa será publicado como um Guia de peças portuguesas para piano solo com técnicas estendidas.

instrumento aplicando critérios tão diversos como a parte do instrumento em que se executam (Harrel, 1976; Stafford, 1978 como citado em Ishii, 2005, p. 3-4), o timbre do som resultante (Saxon, 2000 como citado em Ishii, 2005, p. 4), as técnicas de composição (Ishii, 2005, p.13), a natureza das técnicas (Proulx, 2009, p.14), o nível de “impropriedade” (Vaes, 2009, pp.19-21), ou uma mescla de vários dos critérios expressos (Shockley, 2018, pp. 2-3). Numa outra visão, Shockley escolhe não utilizar o termo “expandidas” pois “felizmente, o que é hoje chamado de ‘técnicas expandidas’, frequentemente, amanhã se tornam práticas tradicionais e esperadas.”⁵

Como referencial teórico será utilizada a colossal tese de Luk Vaes, *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice*, que aprofunda o tema tanto do ponto de vista musicológico quanto de interpretação. A irônica classificação de Vaes com a utilização dos termos *proper*, em tradução literal “próprio” e *improper*, em tradução literal “impróprio” por Vaes (2009) seria uma tentativa de provocação àqueles que enxergam técnicas expandidas como não apropriadas ou *improper* para o instrumento⁶.

Usaremos nesse artigo os termos “convencional” e “não-convencional” para *proper* e *improper* como uma sugestão mais idiomática para o português brasileiro esperando que o termo possa mudar a visão de que existem de fato técnicas que não seriam apropriadas e outras não apropriadas e que possa ainda trazer o sentido de que algo que atualmente é convencionado como apropriado pode ou não ser normatizado numa época futura. Esse foi o aporte referencial usado para a investigação de pós-doutorado sobre peças portuguesas para piano com técnicas expandidas e a do presente artigo.

Vaes define como “piano expandido”

o uso prático convencional do piano, e as características desse conceito, ou seja, as expansões específicas, como aquelas técnicas e sons não-convencionais que caem sob o controle direto do intérprete durante a apresentação ao vivo (2009, p. 8)

Como ponto de partida, o pesquisador e pianista expõe o que é considerado o uso convencional do piano:

é caracterizado por um som de corda percutido, cujo ataque (intensidade) e finalização (duração) podem ser controlados por tecla. Sua técnica de execução consiste basicamente na articulação vertical de um dedo por uma tecla. Isto é igualmente válido para a utilização dos pedais. Estas são as propriedades do piano quando o instrumento foi projetado e construído no início.⁷ (2009, p. 978)

⁵ No original: Fortunately, today’s extensions of technique often become tomorrow’s standard and expected practice.

⁶ Haja visto a foto que está na capa da tese de Luk Vaes.

⁷ No original: The piano is characterized by a struck string sound, of which attack (volume) and ending (duration) can be controlled per (sic) key. It (sic) performance technique basically consists of the vertical articulation of one finger

Sobre a forma de produção sonora do instrumento, Vaes observa que

Este som específico do piano foi o objetivo do conceito original do piano. Para atingir esse objetivo foi projetada a ação martelo-abafador, tornando-o um instrumento mediado, pois não há contato direto com o material que produz o som. Para adaptar esse mediador ao usuário, foi utilizada uma interface conhecida: o teclado. Na classificação organológica tradicional, estabelecida colocando os elementos sonoros fundamentais dos instrumentos em uma sequência hierárquica, o teclado vem no final.⁸ (2009, p. 13-14)

Ou seja, as características esperadas e tidas como convencionais na execução ao piano são:

- o intérprete toca sentado;
- o som da corda é percutido por meio de sistema de martelos e abafadores;
- a duração e a intensidade do som são controladas pelo acionamento da tecla, parte de um teclado;
- cada tecla é tocada por apenas um dedo num movimento vertical;
- os pedais são acionados individualmente pelos pés.

Sendo assim, “considerando o piano expandido como a execução não-convencional do uso prático do piano durante a performance, podemos detalhar as características do conceito contrapondo-as às características convencionais ao instrumento” (Vaes, 2009, p. 17) (Quadro 1).

Quadro 1. Classificação e descrição dos aspectos envolvidos na performance de técnicas expandidas ao piano com base em Vaes (2009) e Ribeiro (2016).

Aspectos envolvidos na performance do piano	Classificação	Descrição
Interface (Mecanismo do piano)	Convencional	Como <i>interface</i> convencional do piano temos o sistema de martelos e abafadores que estão diretamente associados à produção do som
	Não-convencional	Corresponde à modificação dos elementos base de produção de som num piano (sistema martelos e abafadores), ou seja, da <i>interface</i> convencional do instrumento.
Execução do instrumento	Convencional	Corresponde à ação em que cada dedo aciona uma única tecla com movimento vertical.
	Não-convencional	Qualquer desvio na ação de acionamento da tecla daquilo que é considerado a execução convencional do piano.
Resultado sonoro	Convencional	Som convencional do piano, não havendo qualquer alteração de timbre.
	Não-convencional	O som produzido não é convencional ao instrumento, registrando-se alterações de timbre.

Fonte: elaboração da autora (2024).

per one key. This is equally valid for the use of the pedals. These are the properties of the piano as the instrument was designed and constructed at the beginning.

⁸ No original: This particular piano sound was the aim of the original concept of the piano. To achieve that goal, the hammer-damper action was designed, making it a mediated instrument, as there is no direct contact with the material that produces the sound. To adapt this mediator to the user, a known interface was used: the keyboard. In the traditional organological classification, set up by putting the fundamental sound-producing elements of the instruments in a hierarchic sequence, the keyboard comes at the end.

O autor então classifica, em sucessão gradual, o nível de não-convencionalidade das diferentes abordagens ao piano nomeando-as de *low-grade extensions*, *medium-grade extensions*, *high-grade extensions* e *extremely high-grade extensions*⁹ tendo como aspectos a serem ponderados a) a interface, b) o tipo de execução e c) o resultado sonoro.

Na tentativa de deixar mais compreensíveis os termos originários do inglês (sempre partindo do conceito do que é convencional na execução pianística anteriormente explicitado) usarei praticamente os mesmos termos de Beira (2022), só modificando a primeira categoria trocando “expansões de baixo nível” para “expansões de nível baixo”, e a seguir, os termos da autora: “expansões de nível médio”, “expansões de nível alto” e “expansões de nível extremamente alto”, sendo as mesmas caracterizadas como:

i. Expansões de nível baixo (pouco afastamento do que é tido como convencional)

Consistem na produção sonora de natureza convencional, uso da *interface* também de uma maneira convencional, porém com uma ação do pianista, a execução, realizada de forma não convencional. O teclado foi originariamente projetado para o acionamento de uma única tecla por um único dedo por meio de um movimento vertical. Como um pequeno afastamento desse princípio tem-se:

- deslizar com um dedo sobre as teclas (glissando);
- mais de um dedo tocando uma única tecla;
- tocar simultaneamente várias teclas com um só dedo (*cluster* de dedo ou *micro-cluster*);
- outra parte do corpo tocando várias teclas ao mesmo tempo (ex: *cluster* de punho, *cluster* de palma, *cluster* de antebraço, *cluster* de braço);
- outra parte do corpo tocando uma tecla (ex: nariz);
- acionar teclas tão suavemente que a produção do som não seja garantida;
- tocar nas teclas até obter pressão suficiente para alcançar o ponto de escape do mecanismo, resultando num som suave, mas garantido;
- pressionar os pedais do instrumento com objetos, em vez de utilizar os pés.

⁹ A classificação desses níveis progressivos das técnicas estendidas não-convencionais proposta por Vaes tem sido traduzida do inglês como “extensões de nível baixo”, “extensões de nível médio”, e “extensões de nível alto”. Cardassi (2011) e Ribeiro (2016) utilizam os termos “Extensões de Nível mínimo de Impropriedade”, “Extensões de Nível Médio de Impropriedade”, “Extensões de Nível Elevado de impropriedade” e “Extensões de Nível Extremo de Impropriedade”. Cardassi também nomeia em seu artigo como “técnicas de nível médio de impropriedade”, “Técnicas de nível elevado de impropriedade” e “técnicas de nível extremo de impropriedade”; Beira (2022) usa os termos “Expansões de baixo nível”, “Expansões de nível médio”, “Expansões de nível alto”, “Expansões de nível extremamente alto”; Tsanko traduziu como “Expansões de baixo nível de impropriedade”, “Expansões de nível médio de impropriedade” e “Expansões de nível médio de impropriedade”.

ii. **Expansões de nível médio (afastamento médio do que é tido como convencional)**

Uso não-convencional da *interface* produzindo som convencional ou uso convencional da *interface* com a produção de um som não-convencional. Tem-se então dois tipos de expansões de nível médio:

a. **produção de um som convencional por meio de uso não-convencional da *interface*.**

- executar notas individuais diretamente nas cordas com uma baqueta macia, usando o pedal de sustentação de forma a conseguir sons parecidos com aqueles que são produzidos normalmente;
- abafar uma ou várias cordas manualmente em vez de o fazer por meio da ação dos abafadores (*mute*).

b. **uso convencional da *interface* com produção de um som não-convencional:**

- inserir objetos entre as cordas correspondentes a uma única tecla (piano preparado);
- deixar objetos sobre as cordas para que vibrem (ex: corrente, copo de vidro);
- inserir objetos entre os martelos e as cordas (ex: feltro);
- usar eletrônica em tempo real, controlada pelo intérprete;
- baixar as teclas silenciosamente de forma a subir os abafadores, permitindo que as cordas correspondentes aos abafadores levantados vibrem por simpatia com outras cordas que são ativadas de uma forma própria.

iii. **Expansões de nível alto (afastamento grande do que é tido como convencional)**

Consiste no uso não-convencional da *interface* e resultado sonoro também não-convencional. A maioria delas deixa de lado a *interface* própria (o teclado como controlador da ação martelo-abafadores do piano), usando diferentes partes do corpo do intérprete ou se servindo de objetos para tocar diretamente em partes do piano.

Partes do corpo (ponta do dedo, unha, palma da mão, punho, etc...) podem ser usados para:

- bater, arranhar ou deslizar sobre as cordas;
- bater na madeira;
- deslizar sobre ou apertar as cravelhas;
- bater na tampa do piano;
- bater nos pedais com os pés;
- bater na parte de baixo do teclado;

- pressionar um ponto nodal de uma das cordas enquanto a corda é ativada através do teclado ou de *pizzicato*;

Objetos podem ser utilizados para:

- bater ou deslizar sobre as cordas;
- deslizar sobre as teclas;
- bater na estrutura de metal;
- bater na caixa harmônica através dos buracos na estrutura de metal;
- tocar as cordas do piano com um arco de violino (*bowed piano*);
- acionar indiretamente a vibração de uma corda.

Uma técnica expandida especificar de alta não-convencionalidade é o ato de pressionar gradualmente ou parcialmente os pedais. A ação e seu som parecem ainda estar próximos da ação e do som próprio, mas na verdade ambos são manipulados de maneira não-convencional.

iv. **Expansões de nível extremamente alto (afastamento extremo do que é tido como convencional)**

Não envolvem nem o uso, nem o som do piano:

- gestos teatrais sem nenhum som (ex: 4'33" de John Cage);
- sons resultantes de partes do corpo (ex.: *stomp*, voz do intérprete cantando, rindo ou gritando), de objetos sem contato com o piano (objeto atirado na parede ou no chão), de sons pré-gravados acionados pelo pianista;
- produção de sons advindos da ressonância das cordas abertas do piano pela ação de outro instrumento.

Além desses quatro níveis, algumas técnicas expandidas podem necessitar de duas pessoas para operar a interface própria ao mesmo tempo que as cordas são manipuladas diretamente:

- um pianista ao teclado enquanto o virador de páginas ou um assistente pressiona objetos nas cordas;
- um pianista, levantado ao lado da curva do piano, toca nas cordas enquanto outra pessoa pressiona o pedal de sustentação;
- um pianista pressiona pontos nodais nas cordas enquanto o segundo pianista toca acordes no teclado de forma a produzir harmônicos polifônicos;
- um percussionista toca na parte de dentro do piano enquanto o pianista, ao teclado, toca *clusters*.

Quadro 2. Tabela com gradação de expansões técnico-pianísticas de acordo com o que é convencional do instrumento considerando o uso da *interface*, o resultante sonoro e a execução do instrumento (Vaes, 2009).

GRADAÇÃO DE EXPANSÕES DE ACORDO COM O QUE É TIDO COMO CONVENCIONAL DO INSTRUMENTO →		EXPANSÕES DE NÍVEL BAIXO (pouco afastamento do que é tido como convencional)	EXPANSÕES DE NÍVEL MÉDIO (afastamento médio do que é tido como convencional)		EXPANSÕES DE NÍVEL ALTO (afastamento grande do que é tido como convencional)	EXPANSÕES DE NÍVEL EXTREMAMENTE ALTO (afastamento extremo do que é tido como convencional)
USO DA INTERFACE (mecanismo do instrumento)	Convencional	✓	✓			-
	Não-convencional			✓	✓	-
PRODUÇÃO SONORA	Convencional	✓		✓		-
	Não-convencional		✓		✓	-
EXECUÇÃO DO INSTRUMENTO	Convencional		✓			-
	Não-convencional	✓	✓	✓	✓	-

Fonte: elaboração da autora (2024).

2. Progressividade didática do repertório pianístico nos níveis elementar e intermediário

Tendo em vista que a inserção de peças pianísticas com técnicas expandidas é um desafio ainda a ser alcançado na maioria das instituições de ensino, penso ser recomendável primeiramente lançar como referência os aspectos importantes a serem considerados no ensino elementar e intermediário do repertório tradicional, já amplamente enraizado no ensino pianístico, e então fazer uma relação com os níveis de “afastamento” do que é tido como próprio no fazer pianístico, postulados por Vaes (2009).

2.1. Características do repertório tradicional para nível elementar ou iniciante:

Sobre o repertório pianístico tradicional (entendido aqui como basicamente tonal e sem técnicas expandidas), Zorzetti associa as observações de Uzler (1991) e as de Gandelman (1997) e lista como características de repertório para nível iniciante ou elementar os seguintes aspectos (Zorzetti, 2010, 731):

- utilização, principalmente, da região central do teclado;
- leitura de notas em até duas linhas suplementares;
- leitura das claves de sol e de fá, com ambas as mãos;
- compassos simples e compostos, irregulares e mudanças de compasso;
- utilização da mínima, semínima e colcheia (também pontuadas) como unidades de tempo;

- ritmos pouco elaborados, com subdivisão da unidade de tempo em até quatro partes;
- quiálteras (três figuras para a unidade de tempo) e síncores;
- notas duplas (intervalos harmônicos de 2ª a 6ª) e acordes (de três sons) em bloco e quebrados;
- *legato* e *staccato*, realizados isolados ou simultaneamente;
- indicações de dinâmica e andamento;
- sinais de crescendo, diminuindo, *ritardando*, a tempo, *fermata*, *ritornello* e a linha de oitava;
- acompanhamentos no estilo de valsa, baixo de Alberti;
- execução da melodia principal pela mão esquerda;
- tonalidades maiores e menores com até quatro alterações na armadura;
- *apoggiatura*, mordente e trinados de curta duração;
- passagem do polegar;
- extensão da mão até o intervalo de uma oitava;
- utilização básica do pedal;
- preparação para a execução do toque polifônico;
- alguma independência entre as mãos em relação à dinâmica, articulação, melodia e acompanhamento;
- andamentos moderados.

2.2. Características do repertório tradicional para nível intermediário:

Já sobre o nível intermediário, tento em vista a multiplicidade de aparatos físicos, desenvolvimento cognitivo, gostos musicais pessoais, e dificuldades-facilidades técnicas individuais, sabe-se que é uma etapa de difícil categorização com relação à progressividade didática de peças. Bastien (1988) entende que o nível intermediário geralmente é alcançado após cerca de três anos de aulas, e o divide em três patamares: intermediário inicial, intermediário e intermediário avançado. O repertório seria o relativo às peças de *Invenções a duas vozes* de Bach, sonatinas variadas, *Toccatina* de Kabalevsky e outras de dificuldade equivalente (p. 239).

Uzler (1991) salienta que “alunos intermediários precisam de uma certa dose de liberdade para explorar suas próprias ideias interpretativas e aplicarem em novos contextos o conhecimento que aprenderam¹⁰” (p. 90). A autora lista algumas das características composicionais e técnicas das peças dessa etapa, que são:

- melodia se mais complicada, com extensão maior que a posição de cinco notas; uso mais frequente de escalas, arpejos, com cruzamento de dedos e expansão e contração da posição da mão; esquemas mais intrincados de

¹⁰ “Intermediate students need a certain amount of freedom to explore their own interpretive ideas and to apply the knowledge they have learned in new contexts.”

articulação, dinâmica, tamanho da frase e começo de utilização de ornamentos;

- ritmo mais complexo, com padrões mais variados; padrões métricos de tempos fortes e fracos muito importantes;
- textura do acompanhamento se mais complexa, com inversão de acordes e de estilos variados (baixo de Alberti, saltos do baixo); saltos maiores e mais mudanças na posição da mão;
- maior independência entre dedos, mãos e vozes contrapontísticas; diferentes articulações e dinâmicas entre as mãos;
- harmonia e textura se mais ricas e intrincadas, o que demanda maior equilíbrio entre melodia e acompanhamento e entre as mãos; maior demanda por timbres diferentes; introdução de notas duplas e o uso mais contínuo e sutil do pedal;
- como as peças se tornam mais difíceis, fica mais importante a prática de técnica pura com o treino de escalas, arpejos, exercícios e estudos fora das peças de recital.

2.3. Aspectos didáticos de repertório pianístico com técnicas expandidas:

Há quase 50 anos Ellen Thompson (1976) já observava que, nos EUA,

a maioria dos cursos de graduação, até recentemente, não continha ou exigia disciplinas sobre música do século XX. Como consequência, muitos dos professores que não tiveram a oportunidade de contato com essa área formalmente, por meio de *workshops* ou por método autodidata, raramente ensinam música contemporânea para piano, seja por medo do desconhecido ou por uma antipatia pelo não-familiar, que para alguns, soa caótico e dissonante. (p. 11)¹¹

São diversos os desafios para a inserção de repertório com técnicas expandidas no ensino de piano, tais como:

- dificuldades na aquisição de partituras de repertório de piano expandidas, falta de familiaridade com esse repertório entre os instrutores de piano, ausência de conhecimento de obras musicais neste repertório e o nível relativamente baixo de habilidade dos alunos para executar tal repertório, inexperiência com este repertório entre instrutores e alunos devido à grande variedade de repertório para piano, desafios durante a preparação de tais peças, principalmente no que diz respeito às práticas interpretativas (Akbulut, 2010, p. 3084);
- a restrição do mercado editorial a essas peças. Mesmo considerando que os compositores não são mais “reféns” de editoras ao publicarem suas peças

¹¹ No original: Most undergraduate programs, until recently, did not contain or require courses in twentieth century music. As a consequence, many of those teachers who have not had or taken the opportunity for training in this area formally, through local workshops or by the "self-taught" method, seldom teach contemporary piano music, either out of fear of the unknown or a dislike for the unfamiliar, which to some, sounds chaotic and discordant.

em seus próprios *websites*, persiste a dificuldade de comercialização em grandes *sites* de partituras pagas, impondo dificuldades financeiras na edição e na divulgação de novas obras;

- o fato “de a maioria dos compositores [de música com técnicas expandidas] estar distante da área pedagógica, voltada para a iniciação instrumental” (Deltrégia, 1990, p. 1);
- a desconexão entre “a educação musical vigente e a produção musical dita contemporânea; enquanto esta última se apóia [sic] em parâmetros e discursos musicais diferentes dos utilizados no repertório tradicional, a educação musical, ao contrário, organiza-se quase que totalmente a partir do discurso tonal” (Borges, 2008, p. 17);
- e a falta de familiaridade com a notação que “afasta o músico da obra que envolva sonoridades expandidas, mesmo que esta não esteja além de sua capacidade técnica” (Daldegan, 2009, p. 5).

Numa tentativa de mudar esse panorama, algumas das sugestões indicadas pelos autores são:

- Inclusão de aulas que fornecem o estudo de técnicas de piano expandidas no currículo de piano em conservatórios (Akbulut, 2010, p. 3085);
- Inclusão dessas peças nos recitais dos professores (Akbulut, 2010, p. 3087);
- Organização de *workshops* e seminários sobre técnicas de piano expandidas (Akbulut, 2010, p. 3085);
- Utilização de partituras gráficas, que, para serem efetivas, deveriam ser legíveis, consistentes, distinguíveis, memorizáveis, historicamente legítimas, de fácil reprodução, sugerindo visualmente a ação (Daldegan, 2009, p.10);
- As técnicas expandidas deveriam figurar nos planos curriculares dos alunos do ensino especializado da música em geral (Ribeiro, 2006);
- Inserir cerca de 20% da minutagem total do programa de recital com peças que utilizem técnicas expandidas e aproveitar a oportunidade para explicar sobre o(a) compositor(a) e a peça (Proulx, p. 120 e 122);
- e utilização de 10-15 minutos das aulas para experimentações com técnicas expandidas (Tsanko, 2020).

Autores como Thompson (1976), Mark (1996), Deltrégia (1999), Daldegan (2009), Proulx (2009), Orduz, (2011), Fernandes (2012) entendem que é altamente recomendável que as crianças sejam, o mais cedo possível, introduzidas ao universo da música contemporânea, por demonstrarem menos preconceitos e maior curiosidade para experimentações. Daldegan e Dottori (2011) salientam a importância do início da exploração de T.E. com crianças já que “alunos adiantados têm maior dificuldade em começar a produzir sons “estendidos” do que os iniciantes, que geralmente conseguem fazê-lo brincando, literalmente.” (p. 118).

Tsanko (2022), em pesquisa com crianças entre 6 a 12 anos no Conservatório de Música de Águeda (Portugal), constatou que praticamente 90% dos alunos de piano dessa faixa etária já haviam explorado algum tipo de T.E., sendo que as que mais tinham sido executadas (as “mais populares”) foram o *glissando* no teclado, pedal de sustentação acionado do início até ao fim de uma peça, *clusters* realizados com as palmas da mão e com os punhos, e ainda a percussão na caixa do instrumento (p. 157). Quanto à reação das crianças à experimentação, observou-se que 81,82% das crianças acharam divertido e 69,70% gostaram muito do som. Dentre os outros 20% que não haviam gostado das técnicas expandidas, 57% disse que poderia estragar o piano e que o piano não deveria ser tocado daquele jeito.

O investigador salienta que é possível, sim, experimentar e tocar várias T.E. em pianos verticais e em pianos digitais, tais como *glissandi* e *clusters* e que alguns pianos digitais mais sofisticados permitem também técnicas de uso do pedal de sustentação e teclas baixadas silenciosamente para produção de harmônicos. Outra constatação foi a de que em momentos de experimentação não se faz necessário recorrer à notação pois a improvisação e criação são grandes aliados na aprendizagem e exploração de T.E (p. 159).

Sabemos que “o nível de dificuldade, de compreensão e de realização de uma determinada técnica por parte de um aluno de iniciação ao instrumento depende prioritariamente de si, das suas características físicas e emocionais, bem como do seu grau de motivação face à tarefa que se lhe propõe realizar e à prática que tem de efetivar” (Tsanko, 2020, p. 162). No entanto, o mesmo autor apresenta outras importantes achados revelados na fala dos estudantes com relação à progressividade de desafios em diferentes técnicas, tais como:

- sobre *glissandos*: abdutores são mais fáceis que adutores; nas teclas brancas são mais fáceis que nas teclas pretas; compridos são mais fáceis que curtos; em dinâmica piano são mais fáceis que em fortes; em acelerando são mais fáceis que os em retardando; com uma só mão é mais fácil do que com duas; com duas mãos na mesma direção é mais fácil do que no sentido contrário (p. 95);
- sobre *clusters*: com 3 dedos são mais fáceis que os realizados com 4 ou 5 dedos; os pentatônicos (nas teclas pretas) são mais fáceis que os cromáticos (nas brancas e pretas); mas mais difíceis que os diatônicos (nas brancas) no caso de *clusters* dedilhados; os realizados com as palmas das mãos, e com os punhos e antebraços são mais fáceis que os dedilhados (p. 97);
- sobre o pedal: meio pedal e $\frac{3}{4}$ de pedal são mais difíceis de realizar que o pedal acionado até o fundo (p. 98).

Outra importante recomendação para repertório didático é que

quanto mais variáveis o aluno tem de controlar quando executa uma técnica, mais difícil ela se torna, por exemplo: um *glissando* abdutor nas teclas brancas com a mão direita

em mezzo-forte será sempre mais fácil que esse mesmo *glissando* em *accelerando* e *diminuendo* simultaneamente e quando realizado com as duas mãos na mesma direção. (Tsanko, 2020, p. 162).

Vinculando a classificação de Vaes (2009) e as conclusões de Tsanko (2020), podemos então buscar intersecções com aspectos da técnica tradicional, no intento de delinear algumas diretrizes para o repertório pianístico didático com técnicas expandidas.

3. Repertório português para piano solo de nível elementar e intermediário com técnicas expandidas

Em Portugal, uma das primeiras peças a usar a técnica expandida foi *Cinco pequenas peças para piano* (1959) de Jorge Peixinho, em que o compositor demanda o efeito do pedal *sostenuto* (2ª peça), duplo ataque da mesma nota sendo a segunda sem som, apenas captando a ressonância (4ª peça), pressionar silenciosamente as teclas de um sétimo aglomerado diatônico sem produzir som e um ataque da mesma nota sendo a segunda sem som, apenas a ressonância (5ª peça). Portanto, técnicas expandidas são utilizadas na música lusa para piano há mais de 60 anos.

Como obras de referência da produção pianística em Portugal, além de vários textos acadêmicos individuais sobre diversos compositores, compositoras e suas obras, há o livro de Nancy Lee Harper, *Música para Piano Portuguesa: Uma Introdução e Bibliografia Anotada* (2013), que preencheu a lacuna nas no que diz respeito às publicações musicais portuguesas, pois é um trabalho abrangente, cobrindo obras de piano de compositores portugueses do século XVIII a 2013. O livro lista obras para piano solo, conjuntos de câmara com piano, concertos para piano, obras didáticas, peças para vários pianistas, incluindo obras com eletrônica. No entanto, é importante observar que nem todas as peças de piano são citadas (algo de alguma forma esperado de um trabalho tão abrangente) e as informações fornecidas não mencionam o tipo de estilo de composição de cada peça, nem especificam se elas usam alguma técnica não-convencional ou o nível recomendado para os alunos (escolha justificada pelo aparente objetivo de ser um trabalho mais horizontal do que vertical).

Outra fonte para levantamento desse repertório foi a dissertação de mestrado de Joana Maria Moreira (2015), pois apresenta um amplo catálogo de obras de piano solo portuguesas compostas entre 1890 e 2015. Apresenta uma análise resumida de algumas obras e uma importante proposta didática, classificando algumas das obras em três níveis de dificuldade técnica e interpretativa, visando a aplicação didática. Como não era o objetivo da pesquisa de Moreira, também não estava claro quais dessas obras incluíam técnicas expandidas.

Outra base de dados de extrema valia foi o *site* do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (*site mic.pt*) por relacionar compositores e obras, além de ser um portal de notícias sempre atualizado. Após esse primeiro levantamento de peças com T.E. e seus autores, enviei *e-mail* para os compositores e compositoras perguntando sobre cada peça e quais as técnicas expandidas empregadas. Nessa relação de obras, pude constatar a existência de várias obras de cunho didático com técnicas expandidas, mais especificamente, para crianças e jovens pianistas.

Incorporando a progressividade didática para o repertório de nível elementar e intermediário como sugerido por Zorzetti (2010) e Uzler (1991) e a de técnicas pianísticas expandidas apresentadas por Vaes (2009) e Tsanko (2022), apresento algumas obras que me despertaram interesse especial devido ao potencial didático e musical na exploração de sons e técnicas diferenciadas. São elas:

1. *10 peças infantis* (1967/2012) de Paulo Bastos: “Pingas frias e grossas” e “Outra vez a chover...”;
2. *Histórias Musicais do Joãozinho: Pequenas peças musicais para a iniciação ao estudo de piano* (2011) de João Gonçalo Neves: “II. Um dia de chuva...” e “VIII. Vento que sopra nas copas dos pinheiros”;
3. *Caderno de invenções: sons para descobrir, títulos para inventar – Piano B* (2006-2011) de Cândido Lima: “Peça nº 3”;
4. *Catch I* (1995) de Maria de Lourdes Martins;
5. *Aldeia de Pianópolis: 18 peças para pianistas atrevidos* (2011) de João Ferreira: “Daís”, “Ximânico”, “Naguoco”, “Yun-Ong” e “Coronaço”.

Essas são algumas das obras que se destacam no que diz respeito à aplicação didática para níveis elementar e intermediário da formação pianística e que dão oportunidade ao intérprete de explorar técnicas ditas expandidas, porém com nível de impropriedade baixo (*glissandi*, *clusters*, efeitos de pedal) e algumas de nível médio-elevado (gestos cênicos), sempre respeitando a personalidade e o interesse do(a) aprendiz e eventualmente adequando a peça ao intérprete.¹²

3.1. Repertório português para piano solo de nível elementar com técnicas expandidas:

- *10 peças infantis* de Paulo Bastos (2012)

¹² Sobre escolha de repertório, Saloméa Gandelman (1997) sublinha que “a avaliação do grau de dificuldade de uma obra é consideravelmente subjetiva e aponta, inclusive, para as dificuldades do próprio professor; cada aluno apresenta potencialidades, gostos, dificuldades e necessidades particulares; a percepção desse conjunto e a orientação a ser imprimida ao processo ensino-aprendizagem (específica para cada aluno) apresentam, da mesma maneira, um alto grau de subjetividade; a avaliação do grau de dificuldade de uma obra e de sua aplicabilidade no ensino, além de subjetiva, passa, pois, pelo crivo da relativização” (p. 29).

Como o próprio título denota, é um conjunto dez pequenas peças propostas para a criança pianista. “Pingas frias e grossas” e “Outra vez a chover...” são peças sem mudança na posição da mão, em que o compositor utiliza a técnica de abaixar as teclas silenciosamente (na primeira peça, com a mão esquerda e na segunda, com a mão direita) para produzir vibração por simpatia de outras cordas gerando apenas harmônicos desejados quando outras teclas forem tocadas Figuras 2 e 3).

Figura 2. 10 peças infantis de Paulo Bastos: “Pingas frias e grossas”, cc. 1 a 4.



Fonte: Ava Editions (2012).

Figura 3. 10 peças infantis de Paulo Bastos: “Outra vez a chover...”, cc. 1 a 5.



Fonte: Ava Editions (2012).

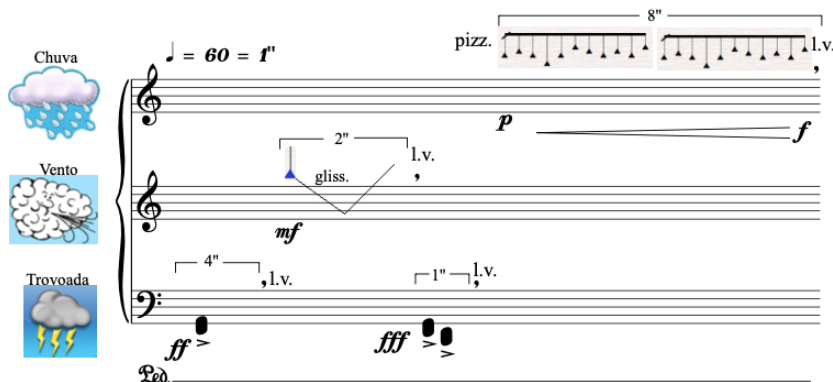
- **Histórias Musicais do Joãozinho de João Gonçalo Neves (2011)**

É um conjunto de 14 pequenas peças¹³, cada uma com título evocativo de uma cena e que podem ser executadas tanto em piano vertical quando de cauda. Ressalto duas delas:

¹³ Título das peças: I. Uma tarde na quinta do meu avô... / II. Um dia de chuva... / III. Barquinho que flutua na ondulação do mar... / IV. O relógio enlouqueceu! / V. O palhaço saltitante / VI. O gigante molengão / VII. O chinesinho brinca... / VIII. Vento que sopra nas copas dos pinheiros / IX. Os sinos da catedral / X. Passeio na floresta

“Um dia de chuva...” é uma peça que utiliza exclusivamente técnicas expandidas, cada técnica representando um fenômeno da natureza: *pizzicati* como a chuva (no do âmbito de Dó 5 a Dó 7), *glissandi* representando o vento (no âmbito de Dó 3 a Dó 5) e *clusters* como a trovoada (âmbito de Dó 0 a Dó 2). A duração de cada “gesto musical” é definida em segundos (Figura 4).

Figura 4. *Histórias Musicais do Joãozinho* de João Gonçalves Neves: “Um dia de chuva...”



Fonte: edição do compositor (2011).

“Vento que sopra nas copas dos pinheiros” é uma peça escrita na posição de cinco dedos, que utiliza o pedal como ferramenta para acumulação sonora e busca estimular uma escuta ativa no pianista ao tentar ouvir a resultante sonora de tal efeito (Figura 5).

Figura 5. *Histórias Musicais do Joãozinho* de João Gonçalves Neves: “Vento que sopra nas copas dos pinheiros”.



Fonte: edição do compositor (2011).

- **Aldeia de Pianópolis: 18 peças para pequenos pianistas atrevidos de João Ferreira (2011)**

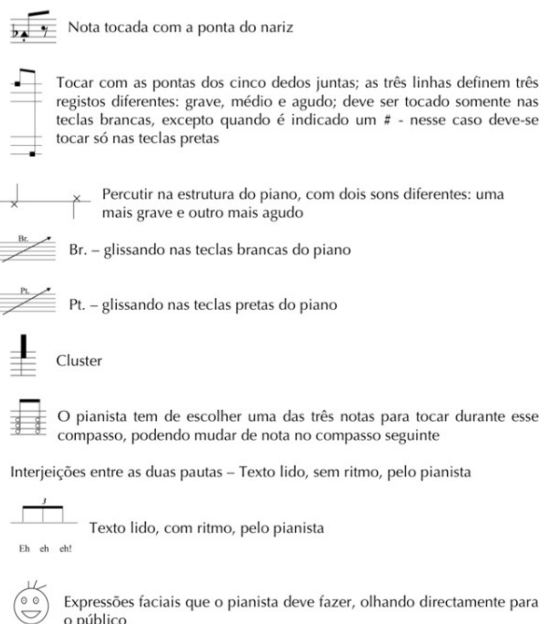
É um conjunto de 18 peças para pianistas “audaciosos”, conforme descrição do próprio compositor. Ferreira fornece “Notas de Execução” (Figura 6) e “Notas de Performance”, um *briefing* sobre as características de cada personagem a ser

/ XI. Cai neve ao amanhecer... / XII. A roda gigante do parque dos carrosséis... / XIII. No claustro do mosteiro, ouve-se o cantar do monge... / XIV. Uma noite de Jazz...

representado e sugestões de como o pianista deve se portar nessa personificação (Figura 7).

Figura 6. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: notas de execução.

NOTAS DE EXECUÇÃO



Fonte: edição do compositor (2011).

Figura 7. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: notas de performance.

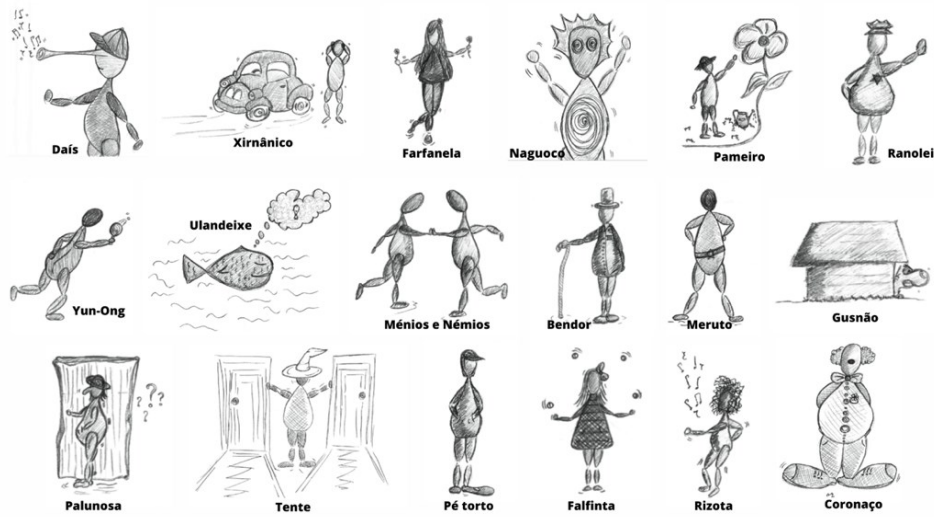
- Daís** - entra no palco curioso, fazendo gestos com o nariz (torcer, cheirar,...)
- Xirânico** - antes de começar a peça, "inspeciona" o piano como se fosse um automóvel (por cima, por baixo, abrindo a tampa do piano, batendo com as mãos em alguns sítios, enquanto diz alguns comentários imperceptíveis)
- Farfanela** - entra no palco dançando lentamente em círculos até se sentar no banco do piano
- Naguoco** - sempre tenso e nervoso enquanto está em cima do palco; berra alguns sons enquanto se desloca até ao piano
- Pameiro** - enquanto caminha até ao piano vai olhando tudo à sua volta, imaginando estar rodeado por um campo imenso de flores
- Ranolei** - entra vagarosamente com as mãos nos bolsos, balanceando em cada passo que dá
- Yun-Ong** - entra a fazer o aquecimento com alguns exercícios físicos e com vontade de ganhar o próximo jogo
- Ulandeixe** - entra no palco aos "sss", como quem nada fora de água
- Ménios e Némios** - os movimentos que faz com os braços e pernas enquanto entra no palco devem ser simétricos e quase mecânicos
- Bendor** - enquanto caminha até ao piano, vai muito confiante e de nariz empinado, muito sério
- Meruto** - entra de rompante no palco, bate com os pés no chão enquanto anda e gesticula muito com os braços
- Gusnã** - rosna para o público enquanto se desloca até ao banco do piano
- Palunosa** - entra no palco simulando com as mãos alguns gestos de como quem está a conspirar alguma coisa
- Tente** - ao entrar no palco ergue os braços para o céu e procura informações divinas que a possam ajudar na sua profissão
- Pé-torto** - anda sempre com o pé direito torto (virado para a direita)
- Falfinta** - entra no palco aos saltinhos e aos pinotes
- Rizofa** - entra no palco a cantarolar uma melodia enquanto faz uns movimentos de dança
- Coronaço** - vem com um sorriso enorme, os olhos bem abertos e meio trapalhão a andar

A todas as personagens podem ser adicionados alguns elementos (não de forma excessiva) que ajudem na descrição das mesmas (roupas, objectos, etc.).

Fonte: edição do compositor (2011).

Todas as peças são acompanhadas de uma ilustração para inspirar os pequenos pianistas (Figura 8).

Figura 8. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: ilustrações de Joana Gonçalves.



Fonte: edição do compositor (2011).

“Daís” utiliza as pontas dos cinco dedos juntos em três registros diferentes (com altura não definida), ritmo em subdivisão binária simples, dois andamentos contrastantes e inova ao usar a ponta do nariz para tocar algumas notas (Figura 9).

Figura 9. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Daís”, cc. 1 a 6.

Daís

Chamam-lhe também “Pinóquio” porque usa muito o nariz.

Tocar com a ponta dos cinco dedos juntos, as três linhas definem três registros diferentes: grave, médio e agudo; deve ser tocado somente nas teclas brancas, excepto quando é um #, nesse caso deve-se tocar só nas teclas pretas.

João F. Ferreira

Lento ♩ = 54

Nota tocada com a ponta do nariz

Nariz

Piano

Mais Rápido

Nar.

Pn.

Fonte: edição do compositor (2011).

“Xirnânico” usa ritmo simples, frases melódicas parecidas, posição de cinco dedos, e demanda batidas com a mão na madeira do piano, com duas alturas diferentes, como elemento percussivo (Figura 10 e 11).

Figura 10. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Xirnânico”, cc. 1 a 3.

Xirnânico

Quando o nosso carro avaria, precisamos da ajuda do mecânico!

Percutir na madeira do instrumento com dois sons diferentes: um mais grave outro mais agudo

João F. Ferreira

Marcato ♩ = 60

Fonte: edição do compositor (2011).

Figura 11. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Xirnânico”, cc. 10 e 11.

Fonte: edição do compositor (2011).

“Yung-Ong” é uma peça com ritmo de divisão binária simples, uma nota tocada de cada vez com alternância entre as mãos, prevê tempo para transição entre as mudanças na posição das mãos e utiliza *clusters* alternados entre as mãos. Essa alternância entre as mãos, tanto de uma nota só ou entre os *clusters* evocam o vai-e-vem da bolinha de pingue-pongue (Figura 12 e 13).

Figura 12. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Yun-Ong”, cc. 1 a 6

Yun-Ong

É um desportista excepcional, mas onde ninguém o consegue vencer é a jogar ping-pong.

João F. Ferreira

Ansioso ♩ = 70 CLuster

Piano

Fonte: edição do compositor (2011).

Figura 13. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Yun-Ong”, cc. 13 a 18.

Yun-Ong

Fonte: edição do compositor (2011).

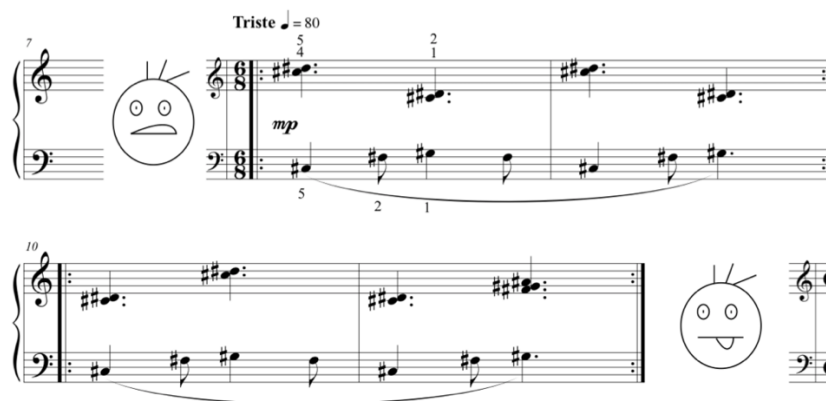
“Coronaço” explora parte da escala cromática em alternância com uma escala pentatônica, (somente nas teclas pretas), com poucas mudanças na posição das mãos, com expressões faciais transmitindo diferentes emoções por meio de atuação cênica (Figura 14 e 15).

Figura 14. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Coronaço”, cc. 1 e 2
Coronaço
 O cômico palhaço.



Fonte: edição do compositor (2011).

Figura 15. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Coronaço”, cc. 7 a 10.



Fonte: edição do compositor (2011).

3.2. Repertório português para piano solo de nível intermediário com técnicas expandidas:

- *Caderno de invenções: sons para descobrir, títulos para inventar – Piano B* de Cândido Lima (2013)

É uma coletânea de 10 pequenas peças, que segundo o compositor, são como “aforismos ou epigramas”, com vários graus de dificuldade, sem títulos inspiradores, pois o autor convida os jovens intérpretes a serem estimulados pela atmosfera de cada página que tocam e a inventarem um título para cada pecinha.

“Peça n.º 3” vemos mudanças na posição das mãos entre os registros grave, médio e agudo, acrescidas do acionamento silencioso de algumas notas (notação em formato de diamante) fazendo soar os harmônicos resultantes (Figura 16).

Figura 16. *Caderno de invenções: sons para descobrir, títulos para inventar – Piano B* de Cândido Lima: “peça no. 3”.



Fonte: Ed. mic.pt (2013).

- **Catch I** de Maria de Lourdes Martins (2016)

Tem variadas mudanças na posição das mãos, acordes amplos de 9ª, variedade de dinâmicas e articulações, *appogiature*, além de *clusters* diatônicos com o braço em diversos registros, e acionamento de teclas silenciosamente para a produção de harmônicos resultantes (Figura 17).

Figura 17. *Catch I* de Maria de Lourdes Martins: cc. 1 a 13.

Catch I

Maria de Lourdes Martins
1925-2009

Fonte: Ava Editions (2016).

- **Aldeia de Pianópolis (2011) de João Ferreira**

“Naguoco” tem mudanças rápidas na posição das mãos, utilização de grande extensão do teclado, notas repetidas, *glissandi* em teclas pretas e brancas ao mesmo tempo, bater pé no chão e movimentação cênica pelo palco (Figura 18 e 19).

Figura 18. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Naguoco”, cc. 1 a 4.

Naguoco

Alguns tinham medo dele, outro sabiam bem que era apenas um louco.

João F. Ferreira

Tenso ♩ = 70

Piano

mf

f

Br.

Pt.

Fonte: edição do compositor (2011).

Figura 19. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Naguoco”, cc. 10 e 11.

Naguoco

10

Bate com o pé no chão com força!

Levanta-se e sai do piano. Volta rapidamente e continua a tocar.

mf

f

Br. e Pt.

Br. e Pt.

Foge do palco.

Fonte: edição do compositor (2011).

“Meruto” traz poucas mudanças na posição das mãos, trinado forte junto com pequenas mudanças harmônicas, alternância entre partes com textura – trinado e *clusters* (alternando entre as duas mãos) em ritmo simples, junção ao final de *clusters* com o trinado e expressões faciais com saída dramática do palco (Figura 20 e 21).

Figura 20. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Meruto”, cc. 1 a 9.

Meruto

Não tem cuidado nenhum, é um bruto.

João F. Ferreira

Com força ♩ = 72

Piano

Fonte: edição do compositor (2011).

Figura 21. *Aldeia de Pianópolis* de João Ferreira: “Meruto”, cc. 13 a 15.

Olha para o público com cara de mau e sai lentamente do palco.

Fonte: edição do compositor (2011).

4. Conclusão

O presente artigo buscou mapear algumas características do repertório para os níveis iniciante e intermediário que também abarcasse as práticas de gestos, timbres e estéticas com técnicas expandidas. O objeto de estudo foram cinco obras de cinco compositores e compositoras de Portugal, a saber, Paulo Bastos, João F. Ferreira, Maria de Lourdes Martins, Cândido Lima e João Gonçalo Neves. Tal produção portuguesa apresenta várias peças de caráter lúdico, de curta duração, que exploram sonoridades diferenciadas e técnicas não-convencionais, e que podem ser utilizadas nos primeiros anos de ensino pianístico.

A provocadora terminologia de Luk Vaes (2009) distinguindo abordagens pianísticas “próprias” e “impróprias” levanta a questão sobre como o que é tido

hoje como tradicional, geralmente era considerado o não-convencional, ontem. Essa alteração se torna possível com o contato constante com o inexplorado e a familiarização do “desconhecido”. Sabemos que no século XX ocorreu a conclusão do processo de separação musical entre o sujeito que compõe e o sujeito que interpreta. Essa cisão se mostra patente ao confrontarmos-nos com a distância entre o que os compositores, intérpretes e professores entendem hoje como *avant-garde*.

Atualmente, se por um lado pode-se observar que os compositores não veem novidade nas técnicas expandidas do ponto de vista estético, por outro lado, encontramos nichos de intérpretes totalmente fascinados com as possibilidades de *performance*, gestualidade e sonoridades que as técnicas expandidas proporcionam. Paralelamente aos dois grupos, existe a maioria dos professores que não consegue enxergar “como”, “por onde”, e até mesmo “por quê” começar a entender e ensinar tais abordagens. Tal assincronismo sinaliza a importância de se refletir mais profundamente sobre o trinômio “composição – *performance* – ensino musical” de forma a discutir possibilidades e desafios no contexto da música contemporânea no século XXI.

Musicistas que tiveram contato com técnicas pianísticas expandidas, mesmo que não se tornem instrumentistas especializados em música contemporânea, “terão uma maior probabilidade de estarem abertos a este tipo de técnicas, repertórios, passando essa abertura, formação e intenção aos seus alunos.” (Tsanko, 2020, p. 163). Dar aos pianistas a oportunidade de travar contato com maneiras variadas de abordar o instrumento, junto com uma sensibilização estética para sonoridades diversas em cores e gestualidade, pode trazer um incremento mais variado e libertário do ponto de vista estético, auditivo e corporal.

Considerando também a formação pianística como formação humana, o contato com uma maior variedade de repertório e técnicas talvez possa contribuir para formar pessoas que respeitam mais a diversidade e que não tenham uma posição inflexível em relação ao que é diferente ou “impróprio”, algo deveras necessário no mundo pianístico de hoje. Tendo listado algumas peças para piano solo com técnicas expandidas para níveis inicial e intermediário, espero ter fornecido uma contribuição para a facilitação do acesso às peças com tal potencial de enriquecer a prática interpretativa e pedagógica no ensino e *performance* pianística.

Referências

AKBULUT, Şirin. *The use of extended piano techniques at conservatories in Turkey*. Procedia - Social and Behavioral Sciences, 2(2), 2010. p.3080-3087.

BEIRA, Maria Inês Jardim. *A abordagem de técnicas expandidas do piano com alunos do ensino artístico especializado, nos níveis Básico e Secundário*. 152f. Relatório de Estágio (Mestrado em Ensino de música). Évora: Universidade de Évora, Escola de Artes, 2022.

CARDASSI, Luciana. O Piano do Desassossego: Técnicas Estendidas na Música de Felipe Almeida Ribeiro. Goiânia: *Revista Música Hodie*, v. 11 n.2, 2011.

DELTRÉGIA, Claudia Fernanda. *O uso da música contemporânea na iniciação ao Piano*. 499f. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Campinas: Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1999.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. Curitiba: DeArtes, 2009.

DALDEGAN, Valentina e DOTTORI, Maurício V. Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Instrumento para Crianças Iniciantes. Goiânia: *Revista Música Hodie*, v. 11, n. 2, 2012. DOI: 10.5216/mh.v11i2.21815. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/21815>. Acesso em 29 mar. 2024.

FERNANDES, Maria Francisca Navarro C. G. *Música contemporânea como estratégia de motivação no ensino de piano*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012.

FERNANDES, Maria. João Correia. *A interpretação ao piano no século XXI: novas técnicas e recursos* (Dissertação de Mestrado). Porto: ESMAE, Instituto Politécnico do Porto, 2015. <http://hdl.handle.net/10400.22/8785>. Acesso em 29 mar. 2024.

HUDICEK, Laurie Marie. *Off key: A comprehensive guide to unconventional piano techniques*. D.M.A. dissertation, Maryland: University of Maryland, College Park, 2002.

ISHII, R. *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*. Tallahassee: Florida State University College of Music, 2005.

MARK, L. M. *Contemporary Music Education*. New York: Schirmer Books, 1996.

PROULX, J.-F. *A Pedagogical Guide to Extended Piano Techniques*. Filadélfia: Temple University, 2009. https://scholarshare.temple.edu/bitstream/handle/20.500.12613/2193/Proulx_temple_O_225E_10111.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em 29 mar. 2024.

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

TSANKO, Vasil. *O uso das técnicas expandidas no início da aprendizagem de um instrumento: o caso particular do piano*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2020.

VAES, Luk. *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. Leiden: Leiden University, 2009.

RIBEIRO, Raquel Liberato. *As técnicas estendidas no ensino do piano* (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2016. <http://hdl.handle.net/10773/17875>. Acesso em 29 mar. 2024.

Partituras:

FERREIRA, João. *Aldeia de Pianópolis: 18 peças para pianistas atrevidos*, 2011. Obra não publicada.

BASTOS, Paulo. *10 Peças infantis para piano* (1967). Lisboa: Ed. Ava Editions, 2012.

NEVES, João Gonçalo. *Histórias musicais do Joãozinho: pequenas peças musicais para a iniciação ao estudo de piano*, 2011). Obra não publicada.

LIMA, Cândido. *Caderno de invenções: sons para descobrir, títulos para inventar - Piano B* (2006-2011). Lisboa: Editora Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa - mic.pt, 2013.

MARTINS, Maria de Lourdes. "Catch I" (1995). In: *Compositores portugueses: repertório para pianistas - Volume III*. Editores: Bruno Berthoise e João Pedro Mendes dos Santos. Lisboa: Ava Editions, 2016.