

# ***Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários de Edson Zampronha: Elementos musicais de identificação e de sincronia técnico-interpretativa***<sup>1</sup>

**Maria Bernardete Castelan Póvoas**<sup>2</sup>

**Luís Cláudio Barros**<sup>3</sup>

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

**Resumo:** Neste artigo são discutidas questões que orientaram a realização pianística da obra *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários* (1985-2005) do compositor Edson Zampronha (1963-). É resultado de um processo que iniciou na audição, escolha e prática instrumental da obra para a sua realização em Recital-Palestra. Objetiva-se abordar aspectos relativos à sincronia e integração de movimentos entre os pianistas, e assinalar elementos musicais de correlação entre as três peças que constituem a obra em destaque, com a finalidade de otimizar o trabalho e a execução pianística de repertório para piano a quatro mãos. Os conteúdos apresentados referem-se, teórica e praticamente, ao desempenho e coordenação de movimentos em gestos e à interpretação da obra, e encontram-se aplicados em excertos musicais, considerados os efeitos sonoros vinculados a características específicas de cada peça.

---

<sup>1</sup> *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários by Edson Zampronha: elements of musical identity and technical-interpretive synchrony*. Submetido em: 31/07/2017. Aprovado em: 05/12/2017.

<sup>2</sup> É Doutora e Mestre em Música pela UFRGS, orientada por Celso L. Chaves, com residência na Universidade de Iowa (EUA), e por Cristina C. Gerling e Dirce Knijnik (Mestrado). É professora associada na UDESC, atuando no Bacharelado e Pós-Graduação. Desenvolve pesquisa interdisciplinar sobre desempenho pianístico e música de câmara, com publicação nos periódicos *Em Pauta*, *Revista Eletrônica de Musicologia/UFPR*, *Opus* e *DaPesquisa*, e em Anais de eventos. Realiza recitais solo e de câmara, estreou obras e gravou CDs. Desde 2010, integra o Duo Castelan & Barros com Luís Claudio Barros. E-mail: [bernardetecastelan@gmail.com](mailto:bernardetecastelan@gmail.com)

<sup>3</sup> Professor de piano da UDESC. É Doutor em Piano pela UFRGS, orientado por Any Raquel Carvalho e Ney Fialkow, com residência na Universidade de Connecticut (EUA) e estágio com Roger Chaffin no Music Psychology Lab. É Mestre em Piano pela Eastman School of Music (EUA), orientado por Nelita True, e Bacharel em Piano pela FAMES, orientado por Célia Ottoni. Dentre inúmeros prêmios, detêm seis primeiros lugares em Concursos de Piano. Tem publicações em congressos e periódicos da área e realiza recitais solo e de câmara, destacando o Duo Castelan & Barros. E-mail: [luisclaudiobarros@yahoo.com.br](mailto:luisclaudiobarros@yahoo.com.br)

**Palavras-chave:** Sincronia e Integração Pianística; Edson Zampronha; Repertório para piano à quatro mãos; Realização pianística; Coordenação de Movimentos.

**Abstract:** This article discusses issues that guided the learning process of the piece *Composition for Piano with Four Hands and Two Comments*, by the Brazilian composer Edson Zampronha (1963-). It is the result of a process that began in the choice, hearing and practice of the work for presentation in a Lecture-Recital. The main goal is to discuss aspects related to the synchrony and integration of movements between the pianists and to point out musical elements of interconnection between the three pieces that integrate the work, with the purpose of optimizing the performance results of piano four hands repertoire. The contents presented refer, theoretically and practically, to the performance and coordination of movements in gestures and the interpretation of the work, applying to specific excerpts considering the sound effects linked to musical characteristics of each piece.

**Keywords:** Synchrony and Pianistic Integration; Edson Zampronha; Four-handed piano repertoire; Performing piano; Coordination of Movements.

\* \* \*

**E**m 2012, em pesquisa sobre repertório de compositores brasileiros para piano a quatro mãos tivemos acesso ao CD *Sensibile*<sup>4</sup> com obras para piano de Edson Zampronha em que está incluída a obra de câmara para a formação duo pianístico, em três movimentos, intitulada *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários*. Em um segundo momento, tivemos a partitura em mãos e nossa curiosidade, anteriormente suscitada pelo título e a audição da obra, instigou-nos ainda mais ao desafio de trabalhá-la ao piano e, posteriormente, apresentá-la em Recital-Palestra.

Por outro lado, resolvemos abordar o gesto pianístico e aspectos relativos à sincronia e integração de movimentos entre os pianistas, como fatores de otimização da preparação, visando um melhor desempenho na execução de repertório para duo pianístico, trazendo à mostra parte de nossa experiência durante todo o processo.

---

<sup>4</sup> O CD SENSIBILE, lançado foi pelo Selo Clássicos, inclui as obras para piano: *Fragmentos Reduzidos de uma História Muito Longa*, *Prelúdio* e *Figuração Interpretada* e para piano com sons eletroacústicos interpretadas por Attilio Mastrogiovanni, para piano a quatro mãos e piano: *Composição para Piano a Quatro Mãos e dois Comentários* (com a participação do pianista Achille Picchi); para piano com sons eletroacústicos interpretadas por Attilio Mastrogiovanni e uma Faixa Bonus: *Composição para Piano III* (interpretada pelo compositor e pianista Edson Zampronha).

## 1. PREÂMBULO

Palavras do compositor na apresentação anexa à partitura da obra supracitada nos revelaram que ela é estruturada em três partes e que foi composta com um intervalo de 20 anos entre a primeira delas, *Composição para Piano a Quatro Mãos*, e as duas seguintes, os *Dois Comentários* (ZAMPRONHA, 2005: 1). Diz ainda o compositor que, embora “cada obra possua autonomia suficiente para ser tocada separadamente, estas inter-relações somente aparecem quando são tocadas uma após a outra, como uma única composição em três movimentos” (idem). De fato, as peças apresentam caráter rítmico e tímbrico-sonoro com características marcadamente contrastantes entre si.

Aquelas informações nos motivaram tanto a interpretar a obra e buscar possíveis inter-relações entre as peças, como também a discorrer sobre questões técnico-instrumentais tais como sincronia de movimentos entre pianistas, gestos e interpretação, para fins de otimizar o impacto da performance musical. Paralelamente, buscamos identificar elementos musicais de integração entre as três peças e mostrar situações de execução pianística em que tais relações interferiram na sincronia técnico-interpretativa do duo, sempre considerando os efeitos sonoros vinculados a características específicas de cada uma.

Delineou-se como hipótese que a prática individual com os gestos adequados à realização musical, em situação real de execução em duo, tornará a prática mais eficiente, com possível diminuição do tempo de aprendizado e com reflexos na otimização do desempenho pianístico global. Para fins de pesquisa, o duo centrou-se nos trechos que envolviam situações mais complexas de sincronia, bem como nos elementos de identificação e inter-relação entre as peças.

## 2. PERSPECTIVA TEÓRICA

As peças foram examinadas sob o ponto de vista da integração de gestos, entendidos como a reunião de dois ou mais movimentos, considerando princípios da antecipação do movimento corporal (PÓVOAS & BARROS, 2015; SCHMIDT & LEE, 2014; 31-38; TEIXEIRA, 2006: 126-130), sincronia de movimentos (SLOBODA, 2008; MAGGIL, 2005) e do ciclo de movimentos (PÓVOAS, 2006, 1999), entre outros autores, aplicados em trechos específicos da composição durante a prática do nosso duo pianístico. Os trechos musicais de sincronia foram selecionados visando a operacionalização da execução em passagens onde, por exemplo, a proximidade entre nossas mãos ocasionaria uma limitação nos movimentos pianísticos, podendo prejudicar a execução da passagem musical.

A antecipação, fenômeno que ocorre anteriormente e durante a realização de movimentos, é uma característica da habilidade motora de alto desempenho. “Um executante altamente habilidoso prevê o

que vai acontecer (...) e quando irá ocorrer, e (...) consegue realizar várias atividades de processamento da informação antes do estímulo (SCHMIDT & LEE, 2014: 31). Teixeira (2006: 126) corrobora o princípio, dizendo que a “antecipação é uma função perceptiva onipresente no comportamento motor”, independentemente da tarefa e de suas características “ou de estratégias particulares de controle de movimentos”. E este tipo de ação necessita ser incorporada à atividade pianística, uma ação que depende totalmente da reunião de movimentos em gestos expressivos. No trabalho em duo, para o melhor controle e integração do movimento entre *primo* e *secondo*, o gestual deve ser pensado e antecipado para não comprometer ou limitar a ação motora dos pianistas. É frequente que pausas no texto musical para um pianista sirvam para antecipar a posição da(s) mão(s) para execução posterior (PÓVOAS E BARROS, 2005: 9).

Uma fase de análise prévia<sup>5</sup> também contribui na elaboração antecipada do decurso do movimento, procedimento essencial no treinamento de toda a ação que depende de atos coordenados. Permite que a meta e o resultado sejam antecipados, determinando a estrutura do ato de movimento, além do que o processo de antecipação se baseia em experiências existentes, refletindo-se nos resultados da atividade proposta. Meinel (1987: 27) já revelava, dado um exemplo do esporte, “há suposição de que na ação [...] não ocorre apenas uma previsão do *resultado* (antecipação da meta), mas também uma *previsão de programa* (antecipação de um programa de ação)”. Na visão do autor, este é um modelo que deve ser concebido como uma representação do movimento e que esta representação pode atingir diferentes planos de “reflexão e regulação, [...] ser diferenciado em graduações e corresponder em diferentes graus de objetivos ao resultado prognosticado” (idem).

Ao referir-se à programação motora (terceira etapa da performance expressiva), Sloboda (2008: 114-115) informa sobre dois importantes aspectos: o primeiro “é o fato de que os elementos de uma sequência motora se sobrepõem no tempo” e que o grau de sobreposição pode variar, dependendo também da velocidade da execução; como segundo aspecto, esclarece o autor que “o comportamento motor fluente resulta em alcançar objetivos previamente especificados (...)”. Neste contexto, a antecipação é tida não como perspectiva de ação possível a integrar a prática pianística, mas sim como uma condição. Diz ainda o autor que uma programação motora objetiva deverá determinar o momento de início do toque e o volume de uma nota, e que “isso será atingido por diferentes movimentos dependendo da posição anterior das mãos, bem como daquilo que se segue” (idem). Tal manifestação nos remete à organização prévia do movimento, conforme a abordagem do *ciclo de movimento* (PÓVOAS, 1999, 2008).

Concebido como *princípio de relação e regulação do impulso-movimento* (PÓVOAS, 1999: 87-96) e

---

<sup>5</sup> No campo da área pianística, Leimer (1931) e Matthey (1912) já trataram sobre a análise prévia em seus escritos.

retomado em várias incursões investigativas, o *ciclo de movimento* é um recurso técnico-estratégico de flexibilização do movimento em gestos expressivos e, aplicado à prática pianística, orienta para a organização sequencial de eventos musicais<sup>6</sup> (idem). Baseia-se no aproveitamento do impulso inicial e do controle sobre os impulsos intermediários que integram os movimentos, considerando as coordenadas (Co) X, Y e Z (PÓVOAS, 2006: 665-670; 1999: 87-96), ou seja, Co X: corresponde aos movimentos laterais das mãos, punhos e braços considerando a extensão do teclado; Co Y: à movimentação de elevação do punho ou braço com relação ao seu afastamento do teclado; Co Z: orienta para a movimentação da mão na profundidade do teclado, conforme mostrado na Fig. 1.



Fig. 1 – Relação Teclado - Coordenadas X, Y e Z. Fonte: PÓVOAS, 1999: 94.

O ciclo de movimentos prevê, portanto, a organização de movimentos agregados em gestos flexíveis ao nível do seu percurso, selecionados em função da escrita musical. Orienta para “a organização do gesto pianístico por meio da exploração consciente de movimentos nos eixos x, y e z e cuja flexibilização nestes eixos é orientada por linhas imaginárias ou desenhadas sobre trechos musicais de interesse” (PÓVOAS, 2007: 544). A trajetória do movimento é indicada pela forma e extensão de cada linha ou pela intersecção de mais linhas ou setas côncavas e convexas, colocadas sobre os eventos musicais. A lateralidade da linha representa o deslocamento na coordenada X. A orientação ascendente ou descendente das setas indica o movimento com relação à coordenada Y e a concavidade ou convexidade do desenho das linhas a movimentação no plano Z.

---

<sup>6</sup> São considerados **eventos** os códigos musicais que traduzem um pensamento composicional oriundo(s) de material agrupado no sentido vertical.

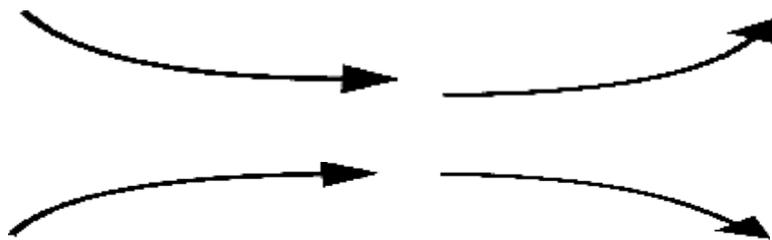


Fig. 2 – Setas indicativas para trajetória de movimento nas coordenadas X, Y e Z. Fonte: PÓVOAS, 1999.

Um ciclo de movimento, mais do que um recurso técnico é um recurso estratégico de utilização do movimento, no sentido de explorar sua organização espacial na trajetória, controlando a energia dispendida e a velocidade do gesto sem perder de vista a associação do(s) movimento(s) com os eventos musicais e o resultado sonoro. A eficiência de movimentos pode ser otimizada por meio da regulação (controle) da força de impulso (apoio sobre o teclado), do tipo de trajetória dos segmentos (relação impulso-movimento) e do impacto (tipo de ataque ou toque). Desta forma, a racionalização dos gestos pressupõe a realização objetiva do movimento (PÓVOAS, 2006: 666).

Alguns trechos da obra em foco ressaltaram a necessidade da integração gestual entre pianistas e de trabalhar a trajetória antecipada de movimentos nas coordenadas X, Y e Z baseada no ciclo, levando-se em conta o gesto pianístico para garantir fluência musical, realização instrumental no andamento e resultado sonoro pretendidos. Desta forma, a antecipação e os ciclos se agregados à prática de maneira estratégica e adequada à realização musical em situação real de execução em duo, e prevendo a velocidade indicada, deverão evitar o constrangimento de movimentos ou bloqueio técnico entre os pianistas, otimizando seu desempenho global com resultados mais eficientes.

O fator motivacional para investigarmos a temática proposta, questões técnico-interpretativas na execução de repertório para piano a quatro mãos, foi a observação dos ensaios do nosso duo pianístico e a constatação de que a prática individual, embora necessária, nem sempre funciona para esta formação. Isto pode ocorrer como resultado de uma prática individual em que não são consideradas situações específicas de realização instrumental em duo. Conseqüentemente, trechos já trabalhados e assimilados técnica e interpretativamente, necessitam ser reestudados aplicando-se os gestos pianísticos necessários. Essa modificação tardia pode prolongar o período de preparação do repertório pelo fato de haver necessidade de uma reprogramação motora, mais ou menos intensa de acordo com a extensão e complexidade da situação técnico-musical em questão.

Uma das metas da presente pesquisa foi examinar manipulações e situações da prática do duo, por meio do uso de estratégias baseadas em pressupostos teóricos que forneceram meios de intensificar o rendimento dessa prática. Segundo Barros (2008: 108), pesquisas empíricas que examinam a prática instrumental e o uso de estratégias de estudo reforçam o princípio de que a utilização de uma gama de estratégias para a prática do instrumento pode ser fundamental para a eficácia da aprendizagem,

servindo como instrumento para compreensão de seus mecanismos. As estratégias elaboradas foram situacionais, considerando o fenômeno a ser trabalhado de acordo com o desafio técnico-musical a ser superado. Barros (2008: 139) ainda salienta que o uso da estrutura formal da obra, como base para o estudo do instrumento, é uma das características da prática efetiva encontrada em músicos com alto rendimento.

## **2. SOBRE O COMPOSITOR E A OBRA *COMPOSIÇÃO PARA PIANO A QUATRO MÃOS E DOIS COMENTÁRIOS***

A formação e trajetória profissional do compositor Edson Zampronha (1963-) refletem em sua vasta obra, transitando em gêneros e formas expandidas pela criatividade inerente e de natureza eclética. Compositor natural do Rio de Janeiro, é Doutor em Comunicação e Semiótica - Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC) com pós-doutorado em música nas Universidades de Helsinque (Finlândia) e de Valladolid (Espanha), mestre em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e graduado em Composição e Regência pela Universidade Estadual de São Paulo (USP), onde cursou também filosofia. Estudou vários instrumentos, entre eles o piano, tendo gravado obras suas para esse instrumento. Sua experiência artística passa por trabalhos com música de câmara, como regente de coro e orquestra e como artista visual, com incursões cênicas e instalações. Sua produção composicional teve início em 1984, “mas antes disso já compunha materiais que ele chama de experimentos iniciais” (MACHADO, 2015: 11).

Na Espanha, foi professor consultor na Universidade Internacional Valenciana e Professor Especialista no Conservatório Superior de Música de Oviedo, e atua como professor na Universidade de Oviedo onde leciona disciplinas relacionadas à música dos séculos XX e XXI, e tecnologia musical. Com um catálogo de mais de cem produções entre obras para música de câmara, orquestra, banda sinfônica, coro, balé, instalações sonoras, música eletroacústica, teatro e cinema, Zampronha tem sido agraciado com inúmeras premiações, destacando-se também como pesquisador da música atual com mais de 30 trabalhos escritos. Tem ministrado cursos e conferências no Brasil e no exterior.

No cenário musical contemporâneo é reconhecido “por sua nova perspectiva, novas experiências de exploração sonora, quanto por sua busca de uma visão panorâmica da música e uma nova linguagem contemporânea” (ibidem: 12).

Ao ouvir-se obras de Zampronha ao vivo ou através de gravações tem-se a oportunidade de assistir a possibilidades sonoras por vezes inusitadas, experienciar a exploração timbrística que vai além do provável. Muitas delas conduzem ao esgotamento acústico de materiais, ao encantamento pela amostragem de possibilidades sonoras perceptíveis. Palavras que acompanham o encarte do CD

*Sensibili* falam de uma ‘persuasão’ da escuta em Zampronha, uma persuasão que conduz à ressignificação da acuidade perceptiva do ouvinte, que [coloca] “a sensibilidade no foco da construção artístico-musical, e dá a ela sua forma mais contemporânea”.

A *Composição Para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários* é uma dessas obras musicais que encanta pelo contraste de caráter entre peças em contraposição à surpreendente recorrência do material que impõe e ao mesmo tempo que permite a realização de sonoridades ao instrumento. Embora haja um intervalo de 20 anos entre a criação da *Composição para Piano a Quatro Mãos* que é de 1985 e os *Dois Comentários* que são de 2005, pode-se trazer à execução uma afinidade inerente entre materiais. Zampronha (2005:1) revela que em 1985, quando escreveu a primeira obra, sua “linguagem musical era diferente” da que tem hoje e que por isso pensou revê-la em 2005. Com relação a isto disse o compositor: “No entanto, mudei de ideia. A distância de vinte anos era suficiente para eu enxergar coisas que não enxergava antes nesta obra. Decidi então compor outras duas obras que são dois comentários musicais sobre essa composição de 1985” (idem). Na mesma nota que antecede a obra como um todo, continua: “O *Comentário I* revela que música me influenciava em 1985, mas não me atrevia a escrever. Esse comentário aponta para o passado. O *Comentário II* revela a música que eu gostaria de escrever naquela época, mas não era sequer capaz de pensar. Esse comentário aponta para o futuro” (ZAMPRONHA, 2005:2).

A seguir, falaremos sobre alguns dos elementos de identificação e inter-relação encontrados nas obras, exemplificando com trechos de cada uma das peças em que foi possível observar uma maior necessidade de trabalho quanto às questões de sincronia mais intensas, à necessidade de antecipação de movimentos para prevenir tanto a limitação de movimentos entre pianistas como para otimizar a realização técnico-sonora, e à utilização de estratégias de realização técnico-instrumental.

## **2.1 *Composição Para piano a Quatro Mãos* – um jogo melódico de possibilidades motivicas**

Esta peça, composta em 1985, apresenta como característica uma escrita rítmica propulsiva, motriz e contínua em semicolcheias, padrões de articulação sincrônicos idênticos e intercalados, materiais estes orientados pela indicação de caráter “Violento” e em velocidade  $\text{♩} = 84-100$ . Dos 59 compassos da *Composição*, 36 apresentam contorno melódico em uníssono, na maior parte construído sobre semicolcheias sequentes, de motivos presentes em toda a peça, para execução de duas, três ou quatro mãos (*primo* e *secondo*). Estes motivos funcionam como elemento de sincronia mais axiomático. A escrita coincidente em termos de articulações simultâneas e em uníssono para os dois pianistas segue do início da peça até o compasso 6, aparecendo deslocada nos dois seguintes (c. 7 e 8), é retomada dos compassos 9 ao 15, e depois do 47 ao final da peça (c. 59), com uma pequena diferença rítmica entre

pianistas somente no penúltimo compasso 58. A relação de sétima menor e maior, e suas inversões, está presente em toda a extensão da peça. Na primeira frase (Fig.1) todas as notas do contorno melódico estão inseridas em um intervalo de 7ª menor (Dó-Sib) e nele há relações que atuam como elementos unificadores, permeando as três peças, *Composição* e *Comentário I e II*.

A realização pianística deste material requer um apurado trabalho de sincronia no tipo de movimentos dos dedos e gestual necessários à adequada execução de articulações, velocidade de toques combinados e precisão rítmica. Todo este aparato combinado pode antever que a execução resultante entre pianistas denote coerência. Exemplo deste contexto pode ser observado na figura seguinte que mostra os quatro primeiros compassos da *Composição* onde fica explícita a necessidade desta sincronia.

Fig. 3- *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c. 1-4: Elementos de sincronia: contornos coincidentes para o *primo* e *secondo*: articulações equivalentes e em uníssono; relação de sétima (Sib – Dó). Fonte: ZAMPRONHA, 1985/2005: 3; autores.

Entre os compassos 7 e início do 9 os contornos entre *primo* e *secondo* estão deslocados entre si. Este é um trecho no qual o *secondo* deve trabalhar prevendo a trajetória da mão direita com elevação em ciclo (Co Y e Z), caso contrário, há um constrangimento gestual entre pianistas quando o *primo* toca o mesmo motivo melódico em cânone no compasso 8, tendo que iniciar a execução do trecho colocando a mão esquerda por baixo da mão direita do *secondo*. Este mesmo material (c. 7-9) será repetido pelo *primo* (c. 28 e 29) e por ambos os pianistas (c. 44-47), sempre anunciando uma repetição ou mudança de material sonoro.

Para a realização pianística destes trechos e suas recorrências, assim como de situações de execução instrumental equivalentes, a escolha pela estratégia técnico-instrumental e a antecipação dos gestos são condições imprescindíveis para garantir uma maior eficiência no desempenho dos pianistas e, conseqüentemente, o resultado sonoro pretendido. As Figuras 4a e 4b mostram este contorno onde

foi aplicado o recurso do ciclo de movimento.



Fig. 4a - Ciclo de movimento - contorno para execução do *secondo*. *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c.7 e 8. Fonte: Zampronha, 1985/2005; autores.



Fig. 4b - Ciclo de movimento - contorno para execução do *primo* e do *secondo*, *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c. 7 e 8. Fonte: Zampronha, 1985/2005; autores.

Na continuidade da *Composição Para Piano a Quatro Mãos*, uma estrutura vertical é realizada somente pelo *primo* que executa os primeiros acordes da peça em dinâmica *ff* no compasso 16. São acordes formados por agregados intervalares, ou quartas sobrepostas, alternando 8<sup>as</sup> diminutas (Dó#-Dó), 7<sup>as</sup> maiores por enarmonia, e 7<sup>as</sup> menores (Dó-Sib). São duplamente tocados pelo *primo* (m.d, m.e), reforçando o dualismo entre os intervalos. Este material é acompanhado pelo *secondo* que realiza contorno melódico pelas duas mãos, igual aquele do compasso 4 (ver Fig.3). Nos dois compassos seguintes (c. 17 e 18) o *secondo* segue com um novo material melódico sobre três notas, em solo, também em semicolcheias, sempre em uníssono. Estruturas cordais semelhantes ocorrem nos compassos 19 e 43 para o *primo* e para ambos nos compassos 58 e 59. O compasso 19 reprisa o compasso 16, somente com as duas últimas semicolcheias do *secondo* Sib e Dó substituídas por Ré e Dó#, também executado em *fortíssimo*.

A realização instrumental destes trechos representou, de certa forma, um desafio para os pianistas no sentido da manutenção do caráter propulsivo “Violento” indicado ao início da peça *Composição* e, vertical e temporalmente, da sincronia sonora entre os contornos. Pode ocorrer um impacto devido a súbita interrupção do fluxo motor que é causado, além da repentina mudança na escrita anteriormente em semicolcheias sequentes para acordes executados pelo *primo*, somam-se a graduação sonora em fortíssimo (*ff*) e em crescendo, e a velocidade necessária à execução ( $\text{♩} = 84-100$ ). O contexto comentado anteriormente e materiais correspondentes podem ser observados na figura seguinte.

Fig. 5- *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c. 16-18: Contornos não coincidentes: diferentes articulações e acentuações entre os conteúdos para execução do *primo* e do *secondo*. Fonte: ZAMPRONHA, 1985/2005: 4 e 5; autores.

A textura da escrita e a densidade sonora são reduzidas (c. 20) quando o contexto sonoro de dez sons simultâneos passa, subitamente, para uma voz e a dinâmica de *ff* para *mp*. Gradativamente, esta densidade vai sendo intensificada pela adição de camadas. Inicia com um contorno melódico de semicolcheias repetido seis vezes, em *ostinato*; é inicialmente apresentado duas vezes no registro grave do piano pelo *secondo* (m.e.) sem acompanhamento, portanto a uma voz. Às duas seguintes repetições, ainda pelo *secondo*, é agregado um contorno para a mão direita com motivos recorrentes do início da peça. Somente no compasso 24 o *primo* entra com material melódico também constituído de motivos anteriormente utilizados, em semicolcheias para a mão esquerda, repetindo-o no compasso seguinte, com adição de um contorno para a mão direita (c. 25) que é seguido, nos compassos 26 ao início do 28 por um trecho em que *primo* e *secondo* executam material melódico em quatro camadas, em uníssono, passagem esta em que há uma reiteração dos dois primeiros compassos.

Ao perceber a característica polifônica de trecho anterior (c. 20 – 25), cuja estrutura do material revela um jogo melódico de possibilidades motívicas, foi essencial para o duo atentar-se às orientações de articulações e às acentuações, de maneira a mostrar uma camada rítmica subjacente (♩. ♩. ♩. ♩. ♩. ♩., *secondo*: c. 20-25 e 27 e 28, *primo*: c. 27 e 28) em meio à variedade de graduação sonora entre compassos. Compreender este contexto foi fundamental para explicitar tais características durante a realização músico-instrumental do trecho. Particularidades anteriormente destacadas podem ser vista na figura seguinte.

The image shows a musical score for piano, measures 20-28. It is in 2/4 time. The score is polyphonic, with multiple voices. At the top, there are two staves (treble clef) with a 4-measure rest. Below them is a bass clef staff with an 'Ostinato' pattern starting at measure 20, marked *mp*. The piece is marked with dynamics like *mf*, *f*, *sfz*, and *sffz*. Annotations include '1 Voz', '2 Vozes', '3 Vozes', '4 Vozes', and 'Contorno melódico c. 1 e 2'. Red circles highlight specific notes in the bass staff.

Fig. 6 – Trecho polifônico por adição de contornos melódicos. *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c. 20-28. Fonte: ZAMPRONHA, 1985/2005: 20-28; autores.

O trecho anterior, coincidente em termos de sons, articulações, acentuações e dinâmica, é seguido por um trecho de ligação que apresenta materiais e sonoridades contrastantes (c. 28 ao 29), considerado uma elisão. Esta é anunciada pelo *secondo* o que ao executar oitavas de F $\sharp$  no registro grave em colcheias, paralelamente ao *primo* que delinea material executado anteriormente (c. 7-9, Fig. 4), desta vez anunciando uma mudança subsequente de material sonoro. Essa brusca alteração do fluxo musical (c. 28) produz um *timing* que pode ser técnica e interpretativamente resolvido caso o *primo* aplique um ciclo de movimento (Co Y e Z) para realizar o salto (mudança de registro) em súbito *mp* com maior naturalidade gestual e facilidade pianística.

No caso do *secondo*, tocar as oitavas em curto espaço de tempo na velocidade indicada e com a intensidade sonora recomendada e contrastante, *f* para a primeira colcheia e *p* para a seguinte (c. 28), logo depois de executar semicolcheias sequentes e em andamento rápido desde o início da *Composição*, pode causar uma desestabilização métrica devido o impacto da repentina mudança de ação motora.

Esta situação é um desafio técnico a ser dominado e deve, portanto, ser prévia e conscientemente antecipada para que se dê destaque e coerência na caracterização do trecho. O *primo*, nesta passagem faz uso do recurso do ciclo, conforme indicado na Figura 7.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score starts at measure 28. The top staff has a dynamic marking of *sffz* (circled), followed by *mp* (circled), and then *mf*. The bottom staff has a dynamic marking of *f* (circled) and then *p* (circled). There are arrows indicating a cycle of notes in the top staff and a crescendo line in the bottom staff. The bottom staff also has a series of notes with a 'ped.' marking below them.

Fig. 7 – Trecho de ligação - materiais e sonoridades contrastantes: elisão. *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c. 28 e 29. Fonte: ZAMPRONHA, 1985/2005: 4 e 6; autores.

Seguindo o trecho musical anterior, ainda sobre oitavas em semicolcheias ininterruptas a partir do F $\sharp$  (1 e 2), o *secondo* realiza uma sequência melódica ascendente durante três compassos, paralelamente ao *primo* que realiza agregados harmônicos de quatro sons com sextas e sétimas acrescidos de segundas no registro médio/agudo (c. 30-32), conforme figura seguinte (8). Na realização pianística deste trecho, é possível manter-se um equilíbrio sonoro entre as camadas devido à distância entre elas e por serem distintas, não competem entre si.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp). The top staff is labeled 'Agregados harmônicos' and has a dynamic marking of *mp* and then *mf*. The bottom staff is labeled 'Sequências melódicas' and has a dynamic marking of *mf*. The score includes a sequence of notes and a crescendo line. The bottom staff also has a series of notes with a 'ped.' marking below them.

Fig. 8 - Sequência melódica e agregados harmônicos sobre oitavas. *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c. 30-32. Fonte: ZAMPRONHA, 1985/2005: 4 e 6; autores.

Ainda sobre oitavas no baixo (c. 33-34), o *secondo* segue com um contorno melódico em semicolcheias sequentes (m.d.) que é simultaneamente dobrado duas oitavas acima em uníssono pelo *primo* (m.d. e m.e.), portanto em três camadas. Entre os compassos 35 e 42, sempre sobre oitavas em colcheias, *primo* e *secondo* continuam tocando contorno melódico idêntico para a mão direita de ambos (duas camadas) e, paralelamente, o *primo* realiza um novo motivo rítmico-melódico (m.e.); ambos evoluem em uma relação de terça menor. Constituído de uma colcheia e duas semicolcheias, este motivo pode ser considerado um deslocamento métrico de outros motivos anteriormente apresentados (ver Fig. 9).

Para a realização instrumental deste trecho, embora ambos os pianistas tenham contornos idênticos para a mão direita, tem-se que considerar o fato de que realizam, simultaneamente, três trajetórias diferenciadas, duas por pianista. Aqui, a coordenação entre movimentos é um fator a ser permanentemente cuidado. Há, portanto, uma assimetria de movimentos compartilhado que é um fenômeno a ser considerado (MAGGIL, 2005: 278). Neste contexto, a precisa simultaneidade de toque é necessária à sincronia rítmica que depende, entre outros aspectos, da estabilidade do gestual e sua prévia organização. Estes aspectos, sobretudo para a realização dos contornos coincidentes de semicolcheias sequentes, devem ser altamente perseguidos já que há “diferentes modos de coordenação entre movimentos de oscilação dos dedos. É indicado que para a precisão em realizar o modo de coordenação desejado, [quanto] menor o valor angular, maior a precisão da relação temporal entre os dedos” (TEIXEIRA, 2006: 2610). Parte do material anteriormente descrito é mostrado na Figura 9.

The image shows a musical score for piano, measures 33-36. It consists of two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is annotated with several elements:

- Measures 33-34:** Both hands play a melodic line of eighth notes. A red arrow points to these lines with the label "Contornos Idênticos".
- Measure 35:** A new rhythmic-melodic motif is introduced in the right hand, consisting of a quarter note followed by two eighth notes. A green box highlights this motif, with an arrow pointing to it from the label "Motivo".
- Measures 35-36:** The motif from measure 35 is repeated in both hands. A green box highlights the motif in both staves, with an arrow pointing to it from the label "Relação de Terças".
- Dynamic markings:** The score starts with *ff* in both hands, changes to *mp* in measure 34, and then to *mf* in measure 35, with the instruction "cresc. poco a poco" following.
- Other markings:** There are accents (>) over the notes in measures 33 and 34. The left hand has a bass clef and a key signature of two flats. The notes in the left hand are labeled with "Rea." (Re) and "Rea." (Re) with a star symbol.

Fig. 9 – Contornos melódicos idênticos, motivo rítmico-melódico (*primo*: m.e.), relação de terça menor. *Composição para Piano a Quatro Mãos*, c. 33-36: Trajetórias diferenciadas - assimetria de movimentos. Fonte: ZAMPRONHA, 1985/2005: 6 e 7; autores.

Material melódico recorrente em uníssono para o *secondo* e acordes dobrados para o *primo* caracterizam uma curta transição (c. 43) ao epílogo da *Composição* (c. 44-59), caracterizado pela reiteração de materiais, ao início com um curto cânone entre *primo* e *secondo* que reinterpreta o material dos compassos 6 ao 8 (Fig. 4) agora estendidos (c. 44-47). A partir deste trecho, ambos executam uma linha melódica nas quatro camadas, em uníssono (c. 48-56). Ao final, ambos repetem a nota Sib no compasso 57, finalizando a peça com a repetição de acorde já executado no compasso 16 (Fig 5).

No trabalho técnico-musical da *Composição* priorizou-se a intensificação no trabalho de sincronia de articulações, dos elementos motivicos reiterados e desenvolvidos em toda a extensão da peça, além do *timing*, organização dos gestos pianísticos com o objetivo de externalizar características estruturais e sonoras com base nas observações descritas.

### 3.2 Comentário I

Composta em 2005, *Comentário I* apresenta características sonoras distintas da peça anteriormente trabalhada. Algumas evidências nortearam sua interpretação, por exemplo, enquanto na *Composição* os contornos entre *primo* e *secondo* transcorrem paralelamente e em contínua relação de integração, no *Comentário I* essa relação é desenvolvida por um diálogo entre duas estruturas de natureza antagônicas, mas conexas, e a ressonância é uma qualidade e recurso acústico. o *Comentário I* é uma dessas peças que permite aos pianistas explorar qualidades e possibilidades acústicas do instrumento e do ambiente.

A peça inicia com uma escrita vertical de natureza totalmente harmônica, coral, de caráter organístico e solene. Embora haja numeração de compassos não há indicação determinada e a proporção rítmica é norteadada por valores tomados como referência, o que imprime à peça uma sensação de elasticidade, de liberdade e de projeção da rítmica. Inicia com um solo pelo *secondo* nos registros médio-grave, cuja ambientação sonora é constituída por três acordes tocados em andamento lento orientados pela indicação *Grave*: ( $\text{♩} = 36 \text{ ca.}$ ). O terceiro dos três acordes é mantido durante um longo tempo, ambiente sonoro sobre o qual tem início a participação do *primo* que ‘desenha’ um contorno musical melódico de caráter linear com indicação de caráter *Risolto* ( $\text{♩} = 69 \text{ ca.}$ ), em fusas e semifusas com uma escrita característica do cravo, contrastante com relação à natureza vertical do contorno do *secondo*. Estas duas estruturas de materiais e naturezas antagônicas são, de alguma forma, recorrentes e intercaladas até o final da peça. A relação de sétima é ainda presente, embora diluída na escrita do *secondo*, mas enfatizada no contorno do *primo*.

Desta maneira, os materiais sonoros são intercalados entre *secondo* e *primo*, entre seções cuja ambientação transita entre maior e menor densidade sonora e rítmica, orientada pelas indicações *Grave* e *Risolto* do início até o compasso 12. É inicialmente, determinada pela ressonância do terceiro dos três

acordes que é, surpreendentemente, alterado em sua sonoridade pela entrada do *primo* e enriquecido pela repetição do desenho melódico que intensifica a vibração dos harmônicos (1, 2, 3, 4 ...). A integração de gestos entre pianistas é um aspecto de suma importância a ser observado, pois o fato de realizar conteúdos contrastantes um após o outro e a passagem de um contorno para o outro entre pianistas requer total integração. A Figura 10 mostra o início de Comentário I (c.1 e 2).

The image displays a musical score for two hands, likely piano and bass clef. The top staff (treble clef) begins with a *Grave* tempo marking (♩ = 36 ca.) and a dynamic of *mf*. It features a melodic line with a series of eighth notes. A bracket above this section is labeled *Risoluto* (♩ = 69 ca.), indicating a change in tempo and character. The bottom staff (bass clef) starts with a *Grave* tempo marking (♩ = 36 ca.) and a dynamic of *mp*. It consists of a series of chords, with a bracket below labeled *Coluna sonora estendida*. The dynamics in the bass staff are marked *mp* with a *poco* hairpin. A bracket connects the *Risoluto* section of the top staff to the *Coluna sonora estendida* section of the bottom staff, showing the interaction between the two parts.

Fig. 10 - Características em *Comentário I*: c. 1-3: diálogo entre contornos de naturezas antagônicas. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 10 e 11; autores.

Segue-se outra seção de três acordes (c. 3 e 4) para execução do *secondo* onde o terceiro acorde tem sua duração também estendida e sobre ele novamente o *primo* repete contorno idêntico ao anteriormente apresentado, seguido por outra incursão do *secondo* com três acordes, sendo o último deles menos alongado em sua duração (c. 5 e 6). Novamente o contorno do *primo* delineia fusas e semifusas sobre as quais as indicações de caráter *Risoluto* (♩ = 69 ca.) e *come un ornamento barroco* vêm duas vezes intercaladas, sugerindo, conforme dito anteriormente, uma interpretação que evoque o cravo, portanto, escrita contrastante com relação à natureza vertical e solene dos contornos do *secondo* até aqui e também mais adiante apresentados. As passagens com indicação de caráter *Risoluto* são sempre seguidas de espaços de suspensão e silêncio, dando lugar à sonoridade do *secondo*.

A partir do compasso 13 segue-se um trecho que apresenta uma maior oscilação temporal, sempre em andamento lento. O *secondo* que mantinha orientação temporal de ♩ = 36 ca., tem sua métrica alterada por novas orientações de andamento que se alternam: *Come un lamento, senza rubato* para oito acordes (♩ = 44 ca.) e *Grave* para dois acordes (♩ = 36 ca.). Este material antecede uma nova seção do *primo*,

*Come un ornamento virtuoso et leggiero* (c. 15), que segue orientação de tempo  $\text{♩}=72$  ca.. Assim, em um único e expandido compasso o *primo* realiza um contorno melódico para execução da mão esquerda em colcheias e da mão direita em fusas, cuja estrutura básica vertical em graus conjuntos movimenta-se em intervalos de 13<sup>as</sup> paralelas para execução das duas mãos e ornamentadas por bordaduras (m.d.). Parte do material para o *primo* encontra-se na Figura 11. Este contorno é intercalado por três acordes pelo *secondo* (c. 16-17) e seguido por uma espécie de extensão cadencial sobre o acorde de Sol, e por um curto trecho em *Risoluto*.

**Come un ornamento virtuoso et leggiero**  
(♩=72 o poco più presto)

**Grave**  
(♩=36 ca.)

13

*mp* *poco*

*mp* *poco* *mf*

8<sup>va</sup>

come un trinado

Fig – 11: Contorno melódico em fusas (m.d) e colcheias (m.e) - estrutura básica vertical em graus conjuntos 13<sup>as</sup> paralelas; contorno cadencial, *primo*. *Comentário I*, c. 14 e 15. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 14 e 15; autores.

Todas estas orientações de caráter e temporais/metronômicas servem de guia aos músicos para realizar as transposições entre as sessões contrastantes. Da mesma forma, a atenção auditiva à ressonância das colunas verticais estendidas pela manutenção de acorde por longo tempo, semelhantes ao que mostra a Figura 10, e causada pela execução do conteúdo musical para o *primo*, é essencial aos pianistas no sentido de salientar, ao mesmo tempo, o contraste e a dependência entre ambos.

Na continuidade do *Comentário I*, o *secondo* realiza três acordes (c. 16-17, *Grave*) seguidos pelo *primo* (*Come un ornamento virtuoso et leggiero*,  $\text{♩}=72$  o poco più presto) que volta a repetir a cadência, desta feita mais extensa e com acréscimo de material, sempre em fusas. Ela vem acompanhada por indicações de caráter e métrica idênticas ao trecho que antecede, igualmente em um único e expandido compasso (17), culminando em um *Risoluto*. Ao seu final, apresenta um contorno de três sons melódicos conjuntos para as duas mãos sobre o acorde de Sol Maior, sobre célula motívica do primeiro trecho em

*Risoluto* com o ritmo modificado por aumentação. O mesmo material será retomado ainda pelo *primo* no final do compasso 22 e realizado ao final da peça (c. 27-29) por ambos *primo* e *secondo* (ver Fig. 14). Tal reiteração deve ser identificada não somente como escrita, mas também salientada interpretativamente.

De volta aos compassos 18-26, o contexto harmônico é intensificado por seqüências mais extensas de acordes, onde há uma maior movimentação do contorno vertical pelo *secondo*, com o patamar de dinâmica agora mais em *mf* e indicação de caráter e metronômica variável. No contexto rítmico do contorno para o *secondo* que, até então, continha somente mínimas e valores maiores e estendidos agora apresenta semínimas, havendo uma movimentação do material harmônico (c. 19). Para a realização deste material harmônico (c. 18-20), a pianista tomou por base uma concepção sonora, buscando caracterizar acusticamente colunas verticais em fluxo inexoravelmente contínuo nos compassos 18 e 19, deixando transparecer mais o contorno polifônico e movimentado das vozes de maneira independente, pois há uma ligeira e contida variação no andamento, conforme mostrado na Figura 12. Durante este trecho, o *primo* realiza um trinado de efeito ornamental durante 12 tempos que não interfere no fluxo harmônico do contorno do *secondo*.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 18, is titled "Come un lamento, senza rubato (♩ = 44 ca.)" and features a series of chords in the bass clef with a dynamic marking of *mf*. The second section, starting at measure 19, is titled "Poco più mosso et più espressivo (♩ = 48 ca.)" and features a series of chords in the bass clef with dynamic markings of *mf* and *mp*. There are also performance instructions like ">" and "ped." (pedal) throughout the score.

Fig. 12 – Sequência do material harmônico para o *secondo*, *Comentário I*, c. 18 e 19. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 18.

Na continuidade do *Comentário I* ocorrem seqüências de três acordes pelo *secondo*, sendo o último deles sempre prolongado por menor ou maior tempo de duração, com duas interrupções por pausas (c. 20 e 21) e depois sem estas (c. 23-26). Sobre esta estrutura ocorrem incursões do *primo* que ornamentam o ambiente acústico com trinados e contorno melódico sempre em fusas, repetindo trecho de contorno cadencial anteriormente apresentado, e depois a escala de Sol harmônica, por vezes seguida de trinado, até o *Risoluto* (c. 27, vide Fig. 14). Com a manutenção das harmonias pelo *secondo*, sem pedal ao final de cada seqüência de acordes, os martelos do instrumento ficam afastados das cordas, deixando os harmônicos vibrarem e, com isso, provocando o efeito acústico pretendido. Esta ressonância dos acordes serve de base para as entradas daquelas incursões do *primo*. A Figura 13 exemplifica um trecho com alguns dos materiais em destaque.

Fig. 13 – Colunas sonoras pelo *secondo*: ressonância de base para contorno melódico do *primo*. *Comentário I*, c.23 e 24. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 20 e 22; autores.

Conforme antecipamos anteriormente, é somente ao final, nos três últimos compassos (27-29) do *Comentário I*, que *primo* e *secondo* realizam o material idêntico. Anunciado pelo *secondo*, segue em diálogo com diminuição de sonoridade do *mezzo forte* ao *piano*, e orientado por indicação de andamento ( $\text{♩} = 42$  ca.) que deve ser mantido inalterado até o final (Fig. 14). Tal similaridade entre contornos para os dois pianista, até então inexistente, conduz a uma concepção de diálogo entre conteúdos musicais e em direção a uma concordância final que antecipa o consenso e interação entre eles na peça seguinte, *Comentário II*.

Fig. 14 – *Risoluto* - sons conjuntos em terças expandidas e motivo melódico, *Comentário I*, c. 27-30. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 27; autores.

Dentre características que nortearam a interpretação desta peça, por exemplo, enquanto na primeira peça os contornos entre *primo* e *secondo* transcorrem paralelamente e em contínua relação de integração, no *Comentário I* essa relação é desenvolvida por um diálogo entre duas estruturas de natureza antagônicas, mas de efeito quase que indissociável. A função do pedal foi extremamente relevante como elemento de conexão entre as seções contrastantes e para a continuidade do texto musical entre a apresentação dos contornos para o *primo* e *secondo*. Na peça *Comentário I*, um dos focos da atenção dos pianistas foi na necessidade da sincronia entre a condução do texto musical e transposição entre os contornos para o *primo* e *secondo*. Todo este contexto pode ser amplamente explorado devido ao trabalho de antecipação do gestual, da permanente atenção ao efeito sonoro planejado, acompanhamento e sintonia ao texto musical.

Embora não haja indicação, interpretativamente deve-se manter um clima de ligação entre o final desta peça com sonoridade em dinâmica *p* pelo *secondo*, e o início da próxima, pois o mesmo Ré7, a nota aguda e várias vezes aqui reiterada, será a nota mais aguda ao início da peça seguinte, o *Comentário II*, só que em dinâmica *f*. O duo optou por buscar uma interpretação que acusticamente evoque uma surpresa ao ouvinte, ao realizar a conexão entre as peças com um contraste sonoro enérgico. Após um momento de paz e tranquilidade ao desvanecer o som ao final do *Comentário I*, os pianistas procuram surpreender o ouvinte ao realizar, subitamente, um arpejo com sonoridade contrastante e contundente em direção ao Ré7, com indicação de caráter *Risoluto*.

## Comentário II

A terceira peça, *Comentário II* foi composta em 2005. Vem acompanhada da indicação de andamento 96 para a semínima, unidade rítmica de referência, e de caráter *Con brio*. Apresenta constante mudança de compassos que transitam entre 2/4, 3/4, 4/4, 11/4, 12/4 e 8/4. Causada pela variedade métrica, a aparente instabilidade que pode ocorrer inicialmente na primeira leitura da peça é em seguida neutralizada por recorrências motívicas e rítmicas. Estas propulsionam a continuidade do texto musical e possibilitam o equilíbrio entre *primo* e *secondo*. A gradação sonora é variável, contrastando entre as partes de trabalho motívico e aquelas que apresentam escrita de caráter rítmico mais constante e estático, semelhante ao material do compasso 5, onde somente ao final dos compassos há indicação de crescendo.

O *Comentário II* inicia em dinâmica *f* com um arpejo no primeiro tempo, formado pelas notas Si4, Mi5, Lá#5, Mib6 e Ré6, para execução do *primo*, e segue no segundo tempo por outro acorde no registro grave-médio tocado pelo *secondo* também em arpejo, integrado pelos sons de Fá3, Sib3, Mib2, Lá2, Ré1 e Dó#4. Ambos os agregados harmônicos evidenciam relações intervalares de sétima (Fig.

15). Do compasso 2 ao início do compasso 4 segue-se uma escrita mais linear movida por segundas cromáticas retomadas mais adiante (c.7-11). Esta dá suporte ao Mi5 mínima em trinado, Sib5 e Mib6 (c. 2-3), notas que vão compor, descentemente, o motivo melódico em fusas apresentado no compasso 4, material este que é retomado inúmeras vezes durante a peça.

No compasso 5 o acorde do *primo* agrega sétimas 7ª menor (m.e.) e maior (m.d.) em colcheias e depois em semicolcheias, ao mesmo tempo em que o *secondo*, executando uma 5ª justa em trêmulo dobrado integra o efeito sonoro percussivo e *risoluto* deste trecho que direciona ao acorde seguinte, repetição do compasso 1. Este desenho harmônico e rítmico é reiterado inúmeras vezes em toda a peça e é repetido cinco vezes na *coda* final da peça. Assim, os conteúdos melódicos, harmônicos e rítmicos presentes nestes cinco primeiros compassos (Fig. 15) vão constituir o arcabouço do *Comentário II*. Estes materiais delineiam sua estrutura, reafirmando o dualismo entre os contornos recorrentes para os dois pianistas.

Fig. 15 – Arcabouço motivico-temático do *Comentário II*, c. 1-6. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 22 e 23; autores.

Do compasso 6 ao 29 o conteúdo dos cinco compassos iniciais é reiterado em permanente diálogo entre *primo* e *secondo*.

A próxima seção tem caráter harmônico e percussivo, com repetição incessante e obstinada de um mesmo acorde pelos dois pianistas durante longo tempo (c. 31 – 33; 36 e 37), considerando que cada compasso tem entre 11 e 12 tempos. Pode ocorrer uma instabilidade na continuidade temporal causada pelo desafio na realização destes trechos que é a manutenção da precisão métrica: enquanto um dos pianistas mantém a unidade métrica o outro realiza uma desaceleração progressiva por aumento rítmico. Isto ocorre inicialmente no contorno para o *secondo* enquanto o *primo* mantém a pulsação em semínimas, ininterruptamente, depois inverte.

Em conversa com o compositor, fomos informados de sua intenção na manutenção da pulsação, inexoravelmente, com o objetivo de destacar, propositalmente, a sincronia na ‘dissincronia’. As harmonias são mantidas, mas o desenho rítmico passa de um pianista para o outro (Fig. 16).

The image shows a musical score for piano four hands, measures 31-32. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 31-32, and the second system covers measures 32-32. The right hand (RH) plays a sequence of chords, while the left hand (LH) plays a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The tempo is marked 'poco' and the dynamics are 'mf'. The score includes a 'Coda' symbol at the end of the second system.

Fig. 16 - Continuidade temporal e aumento rítmico. *Comentário II*, c. 31-32. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 26 e 27; autores.

Após a seção anterior, embora o *primo* mantenha a execução da mesma estrutura rítmico-harmônica, o *secondo* retoma aqueles elementos rítmicos e motivicos do início do *Comentário II* até ser restabelecido um retorno literal dos cinco primeiros compassos entre os compassos 46 e 50, material reiterado com alterações. A peça segue em constante exploração de todos os materiais até o compasso 101 onde, pela primeira vez, *primo* e *secondo* realizam simultaneamente um arpejo e, até o final (c. 101-106), repetem material constituído da mesma estrutura harmônica e rítmica do início da peça (ver Figura 15, c. 5). Nesta sessão, com característica de *coda* final, os dois pianistas exploram sincronicamente parâmetros musicais complementares, conforme mostrado na Figura 17 (c.105-106).

Fig. 17 – Estrutura rítmico-harmônica final. *Comentário II*, c. 105-106. Fonte: ZAMPRONHA, 2005: 34-35; autores.

No *Comentário II* optou-se por realizar os contrastes de ordem melódico-expressivos ressaltando-os dentro dos motivos rítmicos e intensificar diferenças entre os segmentos e as partes percussivas. Essas decisões ajudaram a direcionar a interpretação e a sincronia entre pianistas em meio às inúmeras mudanças de compasso e alternâncias motivico-temáticas presentes na peça.

## Epílogo

A relação de sétima e suas inversões, e materiais resultantes em sobreposições ou agregadas, estão presentes em toda obra, atuando como elementos conectivos e unificadores da inter-relação entre peças. O material em destaque é reiterado e explorado em diferentes figurações, texturas e contextos

sonoros presentes nas três peças da obra *Composição para piano a Quatro Mãos e Dois Comentários* (1985-2005) de Edson Zampronha.

The image displays three musical score excerpts. The first, titled 'Composição para piano a 4 mãos', shows a four-staff piano arrangement with dynamics ranging from *ff* to *f*. The second, 'Comentário I', features a piano part with a 'Grave' tempo marking and a tempo of approximately 36 beats per minute, with dynamics from *casi mf* to *mp*. The third, 'Comentário II', shows a piano part with dynamics from *f* to *mf*. Red annotations highlight specific textures and patterns across the pieces.

Fig. 18 - Figurações, texturas e contextos sonoros recorrentes nas três peças da obra *Composição para piano a Quatro Mãos e Dois Comentários*. Fonte: autores

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários* de Edson Zampronha apresentou conteúdo fundamental para o trabalho investigativo do nosso duo pianístico, não somente como fonte para o estudo de movimentos coordenados, antecipação e adaptabilidade mútua do gestual entre pianistas, mas sobretudo no que concerne à construção interpretativa. As peças foram examinadas sob o ponto de vista da organização prévia, sincronia, coordenação de movimentos e integração de gestos entre pianistas conforme a abordagem do ciclo de movimentos durante a prática do duo.

Objetivar a aplicação do ciclo em situações específicas de desempenho proporcionou maior liberdade de gestual, refletindo em uma execução mais fluente e musicalmente mais significativa. Na prática, o ciclo de movimentos auxiliou, sobretudo, na organização sequencial de eventos musicais em gestos pianísticos flexíveis nas coordenadas X, Y e Z, levando-se em conta a trajetória do movimento. Objetivou-se garantir a fluência na continuidade do texto musical, sempre visando o resultado sonoro e a realização instrumental no andamento pretendido. Verificou-se que a aplicação de tal estratégia contribuiu positivamente para a execução de passagens onde a proximidade entre nossas mãos

ocasionaria limitação dos gestos, constrangimento de movimentos ou bloqueio técnico.

Para a realização pianística dos trechos musicais selecionados e em suas recorrências, a escolha por estratégias técnico-instrumentais baseadas nos pressupostos teóricos adentrados foi condição imprescindível para garantir uma maior eficiência no desempenho dos pianistas e, conseqüentemente, no resultado sonoro-interpretativo pretendido. Isto permitiu elaborar ações de realização sonoro-interpretativa aplicadas especificamente para a formação duo de piano a quatro mãos na realização da obra em foco. Os resultados do processo de aprendizado, utilizando-se os princípios anteriormente mencionados, confirmaram a hipótese de que a prática individual com os gestos adequados à realização musical à dois pode tornar a prática mais eficiente, com diminuição do tempo de aprendizado e com reflexos no aperfeiçoamento do desempenho pianístico global. Desse modo, não houve necessidade de uma reprogramação motora ou aumento do período de preparação da obra, por conta de uma prática estruturada centrada no desempenho pontual de trechos específicos e global da obra.

Foram identificados elementos musicais de integração entre as três peças da obra em questão e exemplificadas situações de execução pianística que revelaram interferir na sincronia técnico-interpretativa do duo, considerando os efeitos sonoros vinculados a conteúdos específicos de cada peça. Todo este contexto foi fundamental para explicitar características e inter-relações entre materiais sonoros durante a realização músico-instrumental da obra.

Este trabalho é uma mostra oriunda da prática investigativa sob o ponto de vista de um duo de pianistas. Com ele não esgotamos as possibilidades de pesquisa sobre a realização pianística da *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários* de Edson Zampronha, obra cuja estrutura abre um portal para infinitas perspectivas de análise.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao compositor Edson Zampronha que, por ocasião da divulgação do IV Festival de Música Brasileira Contemporânea – IV FMBC em outubro de 2016, confiou sua obra ao nosso duo, cedendo a partitura para a apresentação de Recital-Palestra no referido evento.

## **REFERÊNCIAS**

BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. [Doutorado em Música]. Porto Alegre-BR: UFRGS, 2008.

MACHADO, Fernanda Rosa. *Abordagens de estudo e performance na obra Elegia de Edson Zampronha para violoncelo e eletroacústica* [Dissertação de Mestrado]. Natal-RN: UFPR, 2015.

MAGGIL, Richard A.. *Aprendizagem motora – conceitos e aplicações*. Tradução: Aracy Mandes da Costa.

São Paulo SP: Edgard Blücher, 2005.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. *Ação pianística, desempenho e controle do movimento: uma perspectiva interdisciplinar*. Salvador-BA: In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Salvador: EDUFBA, 2007: 540–548.

\_\_\_\_\_. *Ciclos de movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística*. Brasília-DF. In: XVI Congresso da ANPPOM. Brasília: UNB, 2006. p. 665-670.

\_\_\_\_\_. *Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento. Possíveis Reflexos na Ação Pianística*. [Doutorado em Música]. Porto Alegre-BR: UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. BARROS, Luís Cláudio. *O efeito da antecipação do gesto pianístico: Recursos sonoro-interpretativos e estratégias de estudo na prática das Brasileiras n.8 e n.12 para piano a quatro mãos de Osvaldo Lacerda (1927-2011)*. Aveiro, PT. In: Performa15 International Conference on Musical Performance. Aveiro: UA, 2015, p. 1-14.

SCHMIDT, Richard Allen; LEE, Timothy D. *Aprendizagem e Performance Motora – dos princípios à aplicação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 9ª Edição, 2014.

SCHMIDT, Richard Allen; Wrisberg, Craig A.. *Aprendizagem e performance motora: uma abordagem de aprendizagem baseada no problema*. 2001.

SIOBODA, John A.. *A mente musical*. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina PR: Eduel, 2008.

TEIXEIRA, Luis Augusto. *Controle Motor*. Darueri SP: Manole Editora, 2010.

## Discografia

Edson Zampronha: *Sensibile*: ZAMPRONHA, Edson (Compositor), MASTROGIOVANNI, Attilio (Intérprete, piano). São Paulo: Clássicos Editorial, Espaço Promon. 2006 1 CD.