

# Brincar, tocar, experimentar, criar: “Játékók” de György

## Kurtág e o fazer musical lúdico

**Gustavo Penha**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Faculdade de Artes, Letras e Comunicação | Campo Grande, MS

**Silvio Ferraz**

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música | São Paulo, SP

**Resumo:** Esse artigo aborda algumas questões técnicas, poéticas e conceituais implicadas em *Játékók* [Jogos], do compositor húngaro György Kurtág. Ao longo do artigo, são abordadas ideias do próprio compositor, tanto do ponto de vista composicional quanto didático-pedagógico, em cruzamento com ideias de outros compositores com os quais se traça uma lúdica e criativa tradição húngara de ensino musical. Além disso, busca-se melhor compreender a potência do brincar na vida e no desenvolvimento infantil, por meio de conceitos e concepções da filosofia e da psicologia contemporânea, e como uma tal potência foi composicionalmente explorada por Kurtág em *Jogos*. As abordagens conceituais são entremeadas por análises de algumas peças dos *Jogos*. O objetivo do estudo é contribuir na compreensão e aplicação de processos de ensino e aprendizagem instrumental atentos a uma possível aliança entre a exploração de gestualidades físico-corporais lúdicas e prazenteiras com sonoridades e pensamentos musicais contemporâneos.

**Palavras-chave:** ensino de piano, composição musical, ludicidade, educação musical, corpo e música.

**Abstract:** This paper addresses some technical, poetic and conceptual issues involved in *Játékók* [Games], composed by the Hungarian composer György Kurtág. Throughout the article, ideas from the composer himself will be discussed, both from a compositional and didactic-pedagogical point of view, in conjunction with ideas from other composers with whom a playful and creative Hungarian tradition of musical teaching is traced. Furthermore, we seek to better understand the power of playing in children's life and development, through concepts and conceptions of contemporary philosophy and psychology, and how such child power was compositionally explored by Kurtág in *Games*. The conceptual approaches are interspersed with analyses of some pieces from *Games*. The study aims to contribute to the understanding and application of instrumental teaching and learning processes that consider a possible alliance between the exploration of playful and pleasurable physical-body gestures with contemporary musical sounds and thoughts.

**Keywords:** piano teaching, music composition, playfulness, musical education, body and music.

A proposta deste artigo é abordar alguns aspectos poéticos, técnicos e conceituais implicados no pensamento musical do compositor húngaro György Kurtág (1926-) na concepção das obras para piano, de certo modo didáticas, chamadas *Játékók* – em português, *Jogos*. O ciclo de peças denominado *Jogos*, de György Kurtág, tem sido elaborado pelo compositor desde 1973<sup>1</sup>, com o intuito de tornar possível uma nova abordagem ao processo de iniciação à prática pianística e desenvolvimento técnico-musical. Ao mesmo tempo que as peças que compõem o ciclo foram pensadas principalmente à prática de crianças e jovens, elas podem também ser utilizadas na iniciação e formação musical de adultos, assim como apresentadas em salas de concerto – como frequentemente o fazem pianistas iniciantes, amadores profissionais, solistas e virtuosos mundo afora. Trata-se, portanto, de peças que, ainda que por vezes não sejam tecnicamente complexas, carregam consigo um consistente pensamento musical ao qual correspondem efeitos perceptivos não banais.

### **A gestualidade físico-corporal em Jogos**

Ao narrar sua própria experiência de iniciação ao piano quando criança, Kurtág aponta que começou seus estudos aos cinco anos, e aos sete optou por pará-los. Tal opção ocorreu devido a certo tédio que Kurtág sentia com a tradicional didática de ensino do instrumento, na qual se deve sobretudo “pensar nos dedos, nos ritmos, e ficar sempre no mesmo registro” (Kurtág, 2009[1989], p. 183-184) do piano. Assim, anos mais tarde, buscando possibilitar uma experiência de aprendizado em que a relação do aluno com o instrumento aconteça de um modo mais dinâmico e intenso do ponto de vista gestual, Kurtág incorporou alguns modos de movimentação rápida na ação das crianças junto ao piano, com o intuito de contribuir para que elas pudessem “desenvolver o conceito de tomada de posse de todo o teclado” (Idem, p. 184).

De caráter didático e especialmente voltada a crianças e jovens, a composição dos *Jogos* de Kurtág é fortemente motivada por um pensamento atento à gestualidade físico-corporal implicada na ação instrumental de se tocar piano. E é justamente por conta dessa atenção à gestualidade físico-

---

<sup>1</sup> Ligeti (2014[2000], p. 361) destaca o caráter de *work-in-progress* implicado na escrita dos *Jogos*, bem como certa predileção de Kurtág pela exploração de formas densas e concisas nessas obras.

corporal que, em *Jogos*, o modo ordinário de se tocar piano é reelaborado em prol de uma prática na qual se incluem novas maneiras de conceber o acoplamento instrumentista-instrumento.

### **Uma lúdica e criativa tradição húngara de ensino musical**

Vale notar que Kurtág tem contribuído significativamente na consolidação de uma especial tradição pedagógico-musical húngara atenta à importância da ludicidade na prática musical e pianística, e formada por outros importantes autores-compositores-pesquisadores húngaros, tais como Zoltan Kodály (1882-1967), Béla Bartók (1881-1945) e György Ligeti (1923-2006) – tendo cada um atuado ao seu próprio modo em seus respectivos períodos históricos. Trata-se de compositores que atuaram em função de uma renovação das práticas de ensino, aprendizagem e performance musicais de suas épocas, tendo dedicado uma significativa parte de seus labores composicionais à escrita de peças didáticas e estudos (em especial para piano) – por vezes organizadas editorialmente em livros que apresentam dificuldade crescente de execução instrumental, chegando a níveis bastante virtuosísticos, do ponto de vista técnico. Entretanto, tais livros não se restringem apenas à importância didática que lhes é atribuída, mas, principalmente, se destacam como criações que funcionam como verdadeiras portas para o aparecimento de uma nova música húngara, que tem suas possibilidades expressivas expandidas de maneira inédita, cada qual à sua maneira.

Vale ainda destacar, na prática desses compositores, a intensa pesquisa analítica sobre materiais musicais, com especial gosto pelas práticas musicais de comunidades tradicionais etnograficamente diversas, mais ou menos próximas geograficamente. Kodály e Bartók tiveram uma intensa atuação na realização de registros fonográficos, transcrições, análises e recriações, mais ou menos livres, de uma grande quantidade de músicas tradicionais<sup>2</sup>. Já Ligeti e Kurtág, ainda que tenham tido alguma experiência no recolhimento de cantos tradicionais enquanto estudantes, não se aprofundaram tanto na atividade etnográfica, mas usufruíram de muitos materiais resultantes de pesquisas etnomusicológicas de suas épocas, principalmente por meio de estudos de pesquisadores como Simha Arom (1930-) e Gerhard Kubik (1934-). Além disso, desenvolveram muitas atividades de análise de

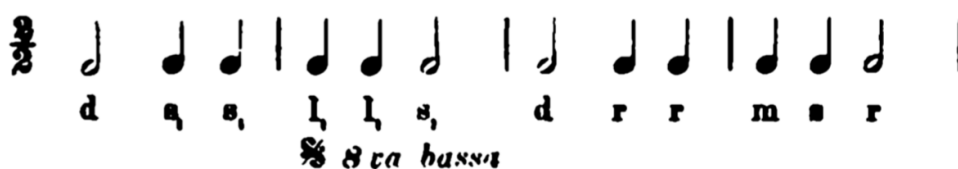
---

<sup>2</sup> Segundo Ligeti (2014[1946], p. 23), “na obra de Bartók, Bach e Beethoven se misturam com a música popular húngara, romena e até árabe. Kodaly é uma mistura de Palestrina, Debussy e do pentatonismo da Ásia Menor.”

obras do repertório ocidental, principalmente no contexto de aulas e palestras.

Em seus *24 Little Canons on the Black Keys*, por exemplo, Kodály<sup>3</sup> não deixa de propor jogos pedagógicos-musicais, que ocorrem principalmente pelos modos de leitura implicados nas peças: um primeiro jogo se apresenta pelo viés da leitura relativa, por demandar a transposição da escala pentatônica maior às teclas pretas mas mantendo a leitura do modo em relação a C, ou seja, alterando a fundamental da escala pentatônica maior a ser executada no teclado de C para F#, e preservando as relações intervalares entre as notas da escala pentatônica maior; um segundo jogo aparece no modo de escrita das dezesseis primeiras peças do ciclo, que não são escritas em pentagrama convencional, mas sim através de uma linha rítmica contínua em que a diferença de alturas é marcada pela notação da primeira letra da sílaba com o nome das notas musicais em relação com a escala pentatônica maior de C, apresentando, assim, um sistema alternativo de notação das alturas; por fim, um terceiro jogo se apresenta pela própria proposta de leitura do cânone, que não foi escrito em linhas separadas para a execução individual por cada uma das mãos, mas em uma só linha, sendo que o seu efeito precisa ser construído a cada leitura, num trabalho que visa estimular a imaginação musical dos praticantes<sup>4</sup>.

FIGURA 1 – trecho da segunda peça de *24 Little Canons on the Black Keys*, de Kodály.



Fonte: Kodály (1957 [1945], p. 4).

Béla Bartók, principalmente por meio da escrita de seus *Microcosmos*, buscou renovar as metodologias de ensino de piano da época, que lhe pareciam um tanto insatisfatórias. O autor afirma que tinha a impressão de “que o material disponível [então], principalmente para os iniciantes, não

<sup>3</sup> Para mais informações sobre o pensamento pedagógico-musical de Kodály, ver Szönyi 1996[1976].

<sup>4</sup> Nas instruções da peça *24 Little Canons on the Black Keys*, Kodály (1957[1945]) afirma: “A imaginação musical é mais estimulada se os cânones a duas vozes forem executados a partir de uma só pauta. Se a melodia for escrita em duas pautas, frequentemente a criança não percebe que as duas mãos estão realizando a mesma cantiga, já que a ação simultânea prevalece. É de grande valia se uma melodia for cantada e a outra tocada”.

possuía um verdadeiro valor musical, com exceção de algumas poucas obras – por exemplo as peças mais fáceis de Bach ou o *Jugendalbum* de Schumann” (Bartók, 2006[1940], p. 275). Assim, com seus *Microcosmos*, Bartók tratou de efetivamente enriquecer musicalmente a prática de ensino de piano, por meio de uma elaboração composicional rigorosa e ao mesmo tempo divertida, que muito se alimentou de materiais musicais etnograficamente diversos, com sua maior parte provinda de cantos e práticas musicais de comunidades tradicionais do leste europeu. Essa obra se tornou uma referência importantíssima do repertório do piano do século XX, admirada tanto por seus predecessores quanto por seus contemporâneos: “Ele [Bartók, em *Microcosmos*] veste as músicas infantis antigas e tradicionais com um tenro tom de piano, extraordinariamente sutil em suas emoções” (Kodály, 1974[1921], p. 96, tradução nossa).

György Ligeti dedicou uma significativa parte de sua atividade composicional na escrita de *Estudos* para piano solo, concebidos com o objetivo de criar um novo modo de articulação rítmica (Ligeti, 1996; 2013a, p. 123; 2013b, p. 137). Para a elaboração composicional desse novo modo de criação rítmica, Ligeti se alia a alguns intercessores, com vista ao cruzamento de três distintos pensamentos rítmicos complexos<sup>5</sup>. Os *Estudos* se apresentam como obras de altíssima dificuldade de execução instrumental, tanto pela complexidade de construção (que exige que o solfejo<sup>6</sup> de diferentes camadas rítmicas simultâneas) quanto pela dificuldade técnica instrumental. Trata-se, portanto, de obras representativas do repertório pianístico do século XX que efetivamente abriram novas possibilidades no que diz respeito ao trabalho composicional e interpretativo junto ao piano.

Com relação à Kurtág, observa-se uma abordagem bastante singular do piano e de sua prática instrumental. Destarte, sua concepção de prática pianística e de aprendizagem musical ao piano enxerga a relação de acoplamento entre o instrumento e corpo do instrumentista/aprendiz de uma

---

<sup>5</sup> Uma primeira referência importante para Ligeti são algumas construções rítmicas utilizadas em músicas africanas tradicionais, nas quais são criados efeitos ilusórios na escuta pela sobreposição de padrões rítmicos regulares e irregulares sobre uma pulsação elementar de base, que é agrupada em combinações de dois ou três ataques. Uma segunda referência importante, do ponto de vista de pensamento rítmico, é a obra de Conlon Nancarrow para pianola, em especial no que diz respeito à complexidade e à variedade dos modos de produção de ilusões rítmicas tornados possíveis na execução automática de um piano mecânico, mas que precisariam de uma nova concepção de forma a serem executados por um só instrumentista ao piano, conforme a proposta ligetiana. Por fim, uma terceira referência importante diz respeito às obras pianísticas românticas de compositores como Liszt e Chopin, nas quais há a produção de uma sensação de ambiguidade rítmica possibilitada pelo uso de hemíolas, que, devido aos seus agrupamentos defasados, perturbam a estabilidade métrica ao gerar a sensação de subdivisão em três em uma passagem de subdivisão binária e, contrariamente, a sensação de subdivisão em dois em uma passagem de subdivisão ternária (ver Penha, 2019).

<sup>6</sup> Sobre uma concepção polissêmica do conceito de solfejo, ver PENHA, 2016, p. 75-152.

maneira bastante singular, compreendendo o piano como uma extensão do corpo e valorizando a alegria da descoberta e da exploração livre e prazenteira de materiais táteis e sonoros. Assim, trata-se de outra noção de corpo, espaço composicional, e abordagem da própria sonoridade do instrumento, numa relação dinâmica que se desdobra em diferentes efeitos musicais e gestuais. Ou seja, ao se abordar a obra de Kurtág (assim como a de Ligeti), é preciso ter em mente as mudanças ocorridas no paradigma musical a partir do pós-guerra, com especial atenção à emancipação do gesto e do som, que ganharam dimensões inéditas, principalmente nos anos 60. Tal abordagem acompanha as diferentes manifestações libertárias que, ao longo do século XX, buscaram ter suas vozes ouvidas, em ressonância com novas subjetividades que despontaram no pós-guerra e permearam diversas áreas de conhecimento e atividades humanas.

### **A escrita musical de *Játékók***

As peças contidas em *Játékók* são escritas tanto em formato de notação padrão quanto em notação gráfica desenvolvida por Kurtág, e são devidamente organizadas a partir de elementos básicos de execução e interpretação instrumental. Entretanto, diferentemente de métodos tradicionais de iniciação ao piano, *Játékók* não inicia com a apresentação e explicação dos elementos convencionais de escrita musical (tais como claves, acidentes e figuras rítmicas com seus valores e proporções), apesar de ser destinado tanto para iniciantes quanto para estudantes intermediários. Há, sim, uma bula no início do primeiro livro (Kurtág, 1979a, p. 9-12) voltado à explicação dos símbolos utilizados nos exercícios e peças subsequentes, mas tais símbolos são utilizados de maneira singular por Kurtág, inclusive quando ele se serve dos elementos mais tradicionais da escrita musical. Além disso, junto aos elementos tradicionais de escrita, em *Játékók*, são apresentados também alguns elementos musicais e modos de performance pouco comuns no ensino tradicional do instrumento, o que exige um estudo preparatório específico por parte dos professores para o ensino de tais peças<sup>7</sup>.

A título de exemplo, com relação aos acidentes, Kurtág (1979a, p. 10) propõe uma compreensão das diferenças entre sustentidos, bemóis e naturais na qual destaca, primeiramente, o contraste entre teclas pretas e teclas brancas por suas resultantes configurações harmônicas de

---

<sup>7</sup> Ver Jang, 2015, p. 25-28.

pentatonismo (nas teclas pretas), diatonismo (nas teclas brancas) e cromatismo (nas teclas brancas e pretas).

Já as durações rítmicas empregadas por Kurtág não se referem a proporções métricas rígidas de valores que se subdividem em duas ou três partes de tamanhos iguais (tais como as subdivisões binárias e ternárias, do ensino tradicional), mas a durações que, ainda com traços objetivos, apresentam uma carga subjetiva relevante ligada à percepção temporal de relações de duração do tipo: muito longo, longo, curto, “como uma apojatura” e grupeto (Kurtág, 1979a, p. 9). O mesmo ocorre com as pausas, que são dispostas por símbolos específicos designando sensações temporais distintas, mas não de maneira precisa ou definitiva. Assim, a apresentação dos valores de duração das figuras utilizadas nos livros não ocorre pela aplicação de uma lógica de subdivisão matemática, mas pela efetivação de uma escala de valores discretos que partem de sons muito longos com prolongações (fermatas) também longas, até sons extremamente curtos. A escala abaixo evidencia o âmbito dos valores sonoros, em ordem decrescente – do mais longo ao mais curto:

FIGURA 2 – Escala de durações utilizadas em Játékók



Fonte: Kurtág (1979a, p. 9)

Com relação à notação gráfica, os símbolos apresentados (Kurtág, 1979a, p. 10-12) indicam principalmente os diferentes modos de performance e de gestos corporais empregados nos livros. Assim, existem diferentes símbolos para designar ataques distintos em notas simples (com cabeças de notas em diferentes formatos para cada tipo de movimento gestual); outros para indicar ataques de clusters com palmas, punhos e antebraços, em diferentes posições; outros que indicam *glissandos* das mãos pelo teclado (para os quais Kurtág chega a recomendar a utilização de luvas por parte do estudante, para a adaptação ao gesto, de maneira a que sua prática não provoque desconfortos e eventuais lesões); e por fim, há também a explicação sobre símbolos voltados à expressividade das frases e sonoridade em geral (Kurtág, 1979a, p. 12) – tais como os símbolos de alterações agógicas (aceleração ou desaceleração), de dinâmica, de ligaduras e de utilização dos pedais. Pode-se observar,

assim, um olhar atento de Kurtág a diferentes dimensões expressivas que podem ser exploradas e postas em variação pela escrita musical, num trabalho que põe em relação elementos tradicionais e inovadores de notação, valorizando a diversidade de modos de pensamento musical.

Com o intuito de auxiliar professores de piano no contexto de ensino, Jeongwook Jang propõe a seguinte categorização de conteúdos do volume 1 de *Jatékok*:

TABELA 1 – Categorização de conteúdos de ensino para aplicação a dois grupos de estudantes, segundo Jeongwook Jang (2015).

	<b>Notação musical nova</b>	<b>Notação musical tradicional padrão a ser ensinada</b>
<i>Estudantes que nunca estudaram piano</i>	<p>O conceito de registro agudo e grave das notas com movimento corporal;</p> <p>Abordar a pauta normal e as cinco linhas adicionais<sup>8</sup>;</p> <p>Introduzir notação gráfica nova;</p> <p>Teclas pretas e brancas para símbolos de sustenido (#), bemol ( b ) e natural ( n );</p> <p>Três tipos de pausas;</p> <p><i>m.s.</i> [mão esquerda [<i>mano sinistra</i>]] e <i>m.d.</i> [mão direita [<i>mano destra</i>]];</p> <p>Dinâmicas - <i>pppp</i>, <i>ppp</i>, <i>pp</i>, <i>p</i>, <i>mp</i>, <i>mf</i>, <i>f</i>, <i>ff</i>, <i>fff</i>, etc;</p> <p>Ossia</p>	<p>Ensinar todos os Cs - do C mais grave ao c4<sup>9</sup>;</p> <p>Explicar oitavas;</p> <p>Escalas diatônicas;</p> <p>Acidentes sustenido (#), bemol ( b ) e natural ( n );</p> <p>O conceito de registro - do C grave ao C3;</p> <p>O conceito de intervalo – de 2ª a 6ª;</p> <p>Saltos amplos;</p> <p>Diversas posições das notas: notas de clave de fá na parte de clave de sol, notas de clave de sol na pauta inferior</p>
<i>Estudantes que sabem ler notação musical padrão</i>	<p>Ensinar o âmbito das cinco linhas adicionais;</p> <p>Introduzir notação gráfica nova;</p> <p>Três novas pausas;</p> <p><i>m.s.</i> [mão esquerda [<i>mano sinistra</i>]] e <i>m.d.</i> [mão direita [<i>mano destra</i>]];</p> <p>Dinâmicas - <i>pppp</i>, <i>ppp</i>, <i>fff</i>;</p> <p>Ossia</p>	<p>Desenhar a família dos Cs, exceto para C baixo, C1, C2 e C3;</p> <p>O conceito de registro – desde a parte mais grave que o C grave até a parte mais aguda que o C3;</p> <p>Diversas posições de notas;</p> <p>Escalas diatônicas;</p> <p>Tocar intervalos com acidentes;</p> <p>Saltos amplos;</p> <p>Tocar acordes</p>

Fonte: Jang (2015, p. 26).

<sup>8</sup> Essas cinco linhas adicionais abordadas por Jang (2015, p. 26) não são as linhas suplementares que dão continuidade à escala discreta das alturas na pauta, mas as linhas que Kurtág adiciona acima e abaixo das pautas fazendo referência às regiões extremas do instrumento, ou seja, duas linhas no grave (uma linha para o Ré e o Si mais graves do piano) e três no agudo (uma linha para as últimas quintas do piano, descendentemente a partir do Dó mais agudo do teclado – nesse sistema, Dó5, Fá4 e Si3).

<sup>9</sup> Kurtág (1979a) adota uma nomenclatura específica aos Dós (Cs) do piano, considerando o Dó central como c1 e se servindo de maiúsculas, minúsculas, números e traços para a distinção das outras oitavas.



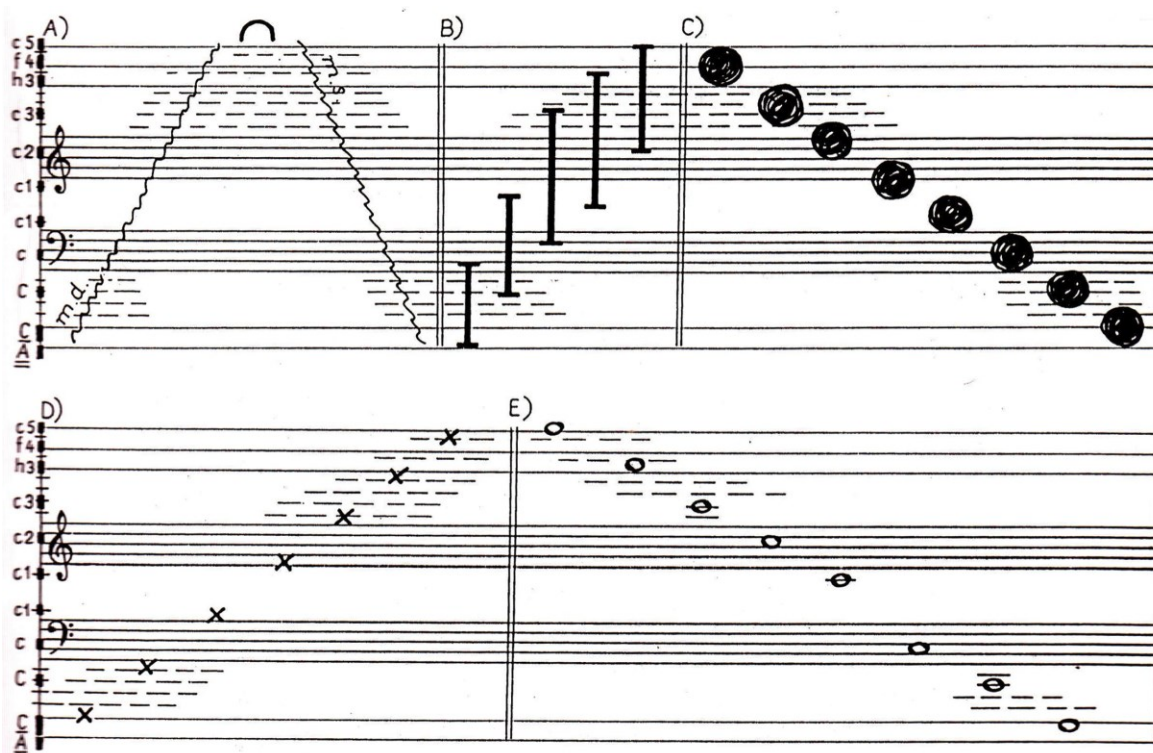
## **Brincar, tatear, experimentar = jogar**

Nesse trabalho atento à gestualidade físico-corporal da prática pianística, Kurtág explora toda uma variedade de gestos segundo diferentes vetores – desde aqueles que implicam uma ampla movimentação corporal a outros de movimentação mais sutil: de gestos bruscos a suaves; de gestos mais ou menos rápidos a outros mais ou menos lentos. Isso pode ser observado já na apresentação dos elementos básicos de materiais gestuais (com suas respectivas notações) que são explorados ao longo dos sete livros. Nessa introdução aos *elementos básicos* da escrita e da gestualidade (Kurtág, 1979a, p. I), podemos observar um tipo de exercício que realiza algo como um *ajuste gestual fino*, que acontece por meio de uma direcionalidade que parte de gestos físico-corporais em grandes extensões do teclado (*glissandos* e ataques com o antebraço, respectivamente, nos exercícios *a* e *b* da Fig. 3), e que gradualmente diminuem suas extensões (ataques com as palmas da mão no exercício *c* da Fig. 3) até se direcionarem a toques de sons isolados de teclas individuais não definidas (exercício *d* da Fig. 3), para finalmente concluir em toques sobre as diferentes teclas Dós do teclado (exercício *e* da Fig. 3). Tal *ajuste fino*, portanto, passa de um gesto que ocupa uma extensão mais ampla a outro que pontua algumas notas isoladas sobre o teclado.<sup>10</sup> Não se trata de um *ajuste fino* quanto à chegada a um ambiente sonoro agradável ou a uma técnica pianística ‘correta’, mas quanto ao procedimento que gradualmente diminui a extensão de um ataque ou do caminho a ser percorrido desde o início até o fim do exercício. O compositor buscou desenvolver um exercício no qual a criança pudesse começar a tomar posse do teclado, sugerindo inclusive três maneiras diferentes de se posicionar e atuar frente ao piano: 1) em pé – andando; 2) sentado – tocando as teclas sem produzir sons; e 3) sentado – tocando as teclas produzindo sons. Dessa forma, é possível observar já nos exercícios preliminares de *Jogos* que o trabalho de Kurtág leva em consideração a simultaneidade de diferentes modos de percepção e ação que atuam na prática pianística, sejam eles auditivos, táteis, visuais, cinéticos, espaciais, proprioceptivos, etc.

---

<sup>10</sup> Pierre Maréchaux (2009, p. 247), ao abordar esses “Elementos básicos”, aponta para uma direcionalidade gestual que partiria do movimento em linha até chegar a ataques em pontos.

FIGURA 3 – *Elementos básicos*, apresentado no volume 1 dos *Jogos* de György Kurtág



Fonte: Kurtág (1979a, p. I)

A proposta de Kurtág consiste em possibilitar uma aproximação e um desenvolvimento ao piano de maneira lúdica, por experimentação e prazer, e desprovida de amarras muitas vezes impostas por alguns métodos tradicionais de ensino do instrumento. Tal ideia já consta no título do conjunto de peças, *Jogos*, quando são afirmados o tocar, o explorar e o descobrir o instrumento, bem como um encontrar e um entrar em contato com o instrumento vistos em conexão íntima com o brincar<sup>11</sup>.

Há alguns elementos a ter em atenção na aplicação dos *Jogos* em uma situação pedagógica que tenha uma real preocupação com a promoção de ludicidade experimental e criativa durante a prática musical. A atuação do professor junto à criança se daria como alguém que possibilita as condições para um brincar mais livre frente ao piano ou com o piano, deixando que a exploração das potencialidades do instrumento, dos modos de acoplamento com o mesmo e das articulações entre

<sup>11</sup> Em sua tese de doutorado, Gouveia (2010) também ressalta o aspecto lúdico implicado no pensamento composicional de Kurtág na elaboração e na interpretação de seus *Jogos*. Entretanto, propomos no presente artigo um outro caminho conceitual diferente daquele trilhado por Gouveia, que se associa principalmente às ideias de Johan Huizinga e Walter Benjamin na construção da concepção de jogo.

os materiais musicais esteja sempre aberta a descobertas criativas, a ideias e ações que nascem das experimentações e improvisações. Trata-se de valorizar um aprendizado curioso e lúdico, no qual o professor não atua como um mediador, mas como alguém que promove a partilha da responsabilidade de criar e de inventar musicalmente<sup>12</sup>, propondo jogos e brincadeiras que contribuam para a exploração e o uso livre e plural do corpo na prática pianística. “Assim, professores e alunos [...] estão inventando a si mesmos. São compositores de sons, educações, músicas de suas próprias vidas. Uma vida não mencionada, não prevista. Uma vida inusitada, pois resulta do compartilhamento das forças da criação em arte” (Pacheco, 2014, p. 162).

Tal concepção por uma “(des)educação musical”, proposta por Eduardo Pacheco, não deixa de ressoar com algumas ideias pedagógico-musicais defendidas por François Delalande, que compreende que

educar as crianças não é fazê-las sair de um estado de vazio musical, no qual elas, supostamente, estavam para levá-las a certo nível de competência. Mas, ao contrário, é desenvolver uma atividade lúdica que existe dentro delas e que é finalmente a própria fonte do jogo musical [...]. Nós não tentamos levar a criança a um resultado que foi previamente determinado. Existe dentro dela uma tendência, nós respeitamos isso. Respeitamos e encorajamos (Delalande, 2019 [1984], p. 42-43).

No que diz respeito a essa tendência lúdico-exploratória implicada no agir das crianças, a psicopedagoga Maria Montessori (2018[1949], p. 56) relaciona um tipo de impulso vital, que se produz por “irrupção de manifestações improvisadas e inesperadas” e cujos “dinamismos internos fazem as crianças progredirem na aquisição real da cultura muito mais do que o faria um esforço voluntário ou imposto”.

Dessa forma, a relação do professor junto à criança é pensada como um modo de favorecer o estabelecimento de condições e ambientes saudáveis para uma atuação criativa e exploratória frente ao instrumento, permitindo e encorajando um desenvolvimento musical prazenteiro e espontâneo, aberto às novidades e imprevisibilidades pululantes em um livre jogo musical.

---

<sup>12</sup> Cfe. Pacheco, 2014 e 2015.

## Brincar: ação presente

*Esta criança, que brinca diante de mim, é um amontoado intelectual de células – mais, é uma relojoaria de movimentos subatômicos, estranha conglomeração eléctrica de milhões de sistemas solares em miniatura mínima.* (Pessoa, 2006[1913-1935], p. 89)

Um brincar livre nada tem a ver com uma ação interessada, realizada com propósitos e intenções que justificariam resultados esperados. É antes excluindo, de uma ação presente, propósitos e intenções de uma ação presente que implicariam em um ponto alvo bem definido a ser alcançado por meio da realização de uma atividade, que se pode ter condições para que um brincar livre efetivamente aconteça: “todo comportamento vivido fora dos domínios do propósito ou da intencionalidade ocorre como válido em si mesmo. Se é vivido dessa maneira, é vivido no brincar” (Verden-Zöllner, 2011[1993], p. 146). Assim, o que caracteriza um certo comportamento como brincadeira “não são os movimentos ou as operações realizadas, [...] mas sim a *atenção*<sup>13</sup> [...] sob a qual ele é vivido enquanto se realiza.” (Verden-Zöllner, 2011[1993], p. 145). É nesse sentido, portanto, que se pode dizer que a “brincadeira [...] é uma atividade vivida sem objetivos [...], quando fazemos o que fazemos atendendo – em nosso emocionar – ao fazer e não às suas consequências” (Verden-Zöllner, 2011[1993], p. 145). Daí a importância de não se mencionar de antemão a um aluno que brinca e joga com o piano o que se espera dele com a realização de tal ou qual proposta lúdico-pedagógica em busca da potencialização da sua atividade e do seu desempenho. Neste caso, a sua atenção não se voltaria aos resultados esperados, mas à prática instrumental e musical lúdica, ao seu fazer brincante e despreocupado junto ao instrumento.

A brincadeira se define, então, por um “operar no presente” (Verden-Zöllner, 2011[1993], p. 144), por um entregar-se às sensações:

Brincar é uma atividade realizada como plenamente válida em si mesma. Isto é, no cotidiano distinguimos como brincadeira qualquer atividade vivida no presente de sua realização e desempenhada de modo emocional, sem nenhum propósito que lhe seja exterior (Verden-Zöllner, 2011[1993], p. 144).

---

<sup>13</sup> Grifo nosso.

Dessa forma, afirmar o brincar no presente diz mais respeito a uma entrega desinteressada ao momento em que acontece o jogo do que a uma negação de outras dimensões temporais. Afinal, dimensões passadas e futuras também operam durante o funcionamento de um jogo: tanto por meio da coexistência de camadas de passado sedimentadas nos gestos, nas jogadas, nas estratégias e trajetos implicados em um jogo – caracterizando a atuação de tradições gestuais mais ou menos molares; quanto por meio das expectativas e das aberturas ao futuro, possibilitadas pela operacionalidade do acaso e do desejo. O perigo da visão interessada, num jogo, é que ela pode logo se configurar como um desejo de certa recompensa por vir, de uma premiação por um comportamento específico, capturando e domesticando o desejo em uma lógica produtivista e remuneratória. Por outro lado, ao brincar livremente, a criança realiza a experiência de se debruçar e trabalhar criativamente sobre um material: vira e revira um objeto; busca novos modos de acoplamento com outros materiais; produz desvios nas funcionalidades utilitárias habituais de um objeto; torce e retorce seu material; percute-o, chocalha-o, monta e desmonta-o, buscando, a cada nova aproximação, explorar o máximo de suas potências. Assim, pode-se dizer que nesse jogo sobre um material, há uma exploração e um investimento do desejo por ele mesmo, “uma auto-exploração do desejo (que nada tem a ver com uma simples *representação* ou *expressão* do desejo” (Zourabchivilli, 2011[2005], p. 238).

### ***Perpetuum mobile***

Na primeira peça do primeiro volume dos *Jogos*, intitulada *Perpetuum mobile*, Kurtág explora o gesto de realizar *glissandos* sobre teclado do piano (Fig. 4). O compositor afirma que tal peça foi escrita com o objetivo de ser trabalhada com uma criança que nunca houvesse se aproximado de um piano (Kurtág, 2009[1989], p. 185). Ou seja, trata-se de uma proposta didática que visa um primeiro contato físico de uma criança com o piano, e que se atenta à multimodalidade de percepções táteis, visuais, auditivas, cinéticas e espaciais implicada em toda e qualquer ação instrumental. O gesto de *glissando* por sobre o teclado do piano apresenta-se como um dos modos possíveis de tomada de posse do instrumento, uma vez que para realizá-lo o estudante/intérprete atua variando a extensão do movimento sobre o teclado, começando, tanto na parte A (até o primeiro ritornelo) quanto na parte B (após a barra do primeiro ritornelo), na região central, onde realiza movimentos mais curtos, para posteriormente ampliar os movimentos gradualmente até ocupar toda a extensão, e por fim voltar a

movimentos de menor extensão na região central do teclado (Fig. 4). Para a movimentação ascendente do gesto, Kurtág solicita o uso da mão direita (m.d., do italiano *mano destra*), e para o movimento descendente, a mão esquerda (m.s., do italiano *mano sinistra*). A escrita gráfica de Kurtág, que indica uma longa linha de *glissandos* com perfil melódico ondular (sinusoidal), sugere que a alternância de mãos para efetuar a passagem entre os *glissandos* ascendente e descendente ocorra de forma a manter a continuidade da movimentação no plano das alturas; entretanto, próximo ao fim das partes A e B, o movimento do *glissando* tem a sua continuidade interrompida em favor de uma gestualidade na qual uma mão inicia a sua movimentação em simultâneo com o fim da movimentação da outra (Fig. 4). Vale ainda acrescentar que Kurtág varia também a cor harmônica dos *glissandos*, explorando tanto *glissandos* diatônicos realizados sobre teclas brancas quanto *glissandos* pentatônicos executados sobre teclas pretas<sup>14</sup>. Além disso, boa parte da riqueza sonora da peça (na qual o piano chega a soar quase como uma harpa) se dá pela sustentação contínua do pedal direito (*sempre com Ped.*) – o que possibilita um efeito sonoro de ressonância contínua das cordas do instrumento, que vibram sobre a sombra harmônica do rastro (ora pentatônico, ora diatônico) deixado pela livre vibração das cordas que são acionadas pelo ataque dos *glissandi* no teclado.

---

<sup>14</sup> Para acessar algumas interpretações de *Perpetuum mobile (objet trouvé)*, ver: Yarden (2011), Kurtág (199? – 20??) e Kocsis (199? – 20??).

FIGURA 4 – Partitura de *Perpetum mobile (objet trouvé)* do volume 1 dos *Jogos* de György Kurtág.

Vivace, ma sempre tranquillo

(c1)

m.s. m.s. simile

m.d. simile

legatissimo possibile

sempre con Ped.

molto

(repet. ad lib.)

subff

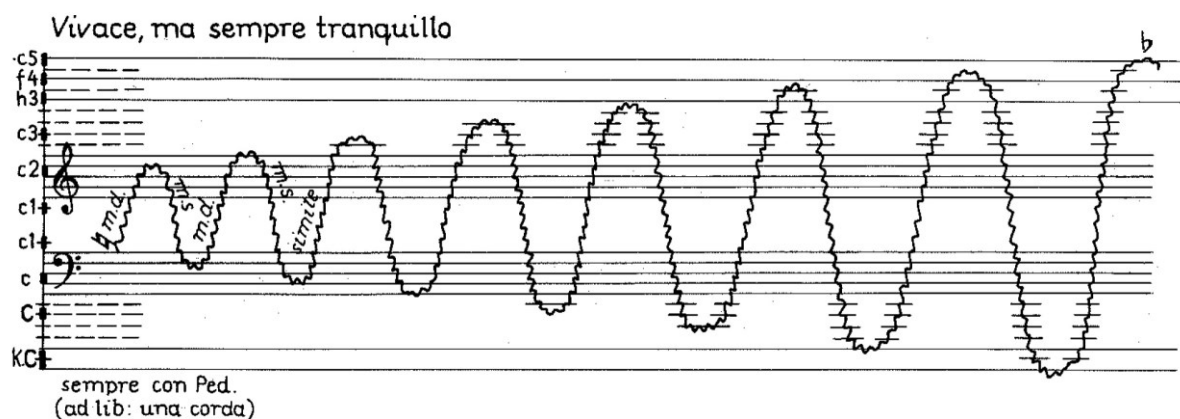
sff

Fonte: Kurtág (1979a, p. 1).

Na parte final do primeiro livro dos *Jogos*, o compositor apresenta outra partitura de *Perpetuum mobile* (Fig. 5), na qual as alturas a que correspondem os pontos extremos do fluxo da linha em *glissando* são determinadas mais precisamente (representadas pelos cumes e vales sucessivos da ação gestual de escorregar as mãos sobre o teclado). Trata-se de uma versão que colabora para uma

compreensão mais precisa acerca das distâncias a serem percorridas pelas mãos em *glissando* e da importância dos extremos da altura no fluxo da linha ondulante.

FIGURA 5 – Trecho de *Perpetuum mobile (objet trouvé)* do volume 1 dos *Jogos* de György Kurtág, com indicação precisa das alturas.



Fonte: Kurtág (1979a, p. 25).

Algumas das peças dos *Jogos* não são vistas por Kurtág como composições, mas como *objetos achados* [*objets trouvés*] – com o mesmo sentido empregado nas artes visuais – compreendido em uma obra como a utilização, assimilação e apropriação de objetos provindos do cotidiano e encontrados por acaso. Para Kurtág, portanto, o seu trabalho em *objets trouvés* não foi exatamente o de compor um objeto, mas o de desvelar algo intrínseco ao acoplamento instrumentista-instrumento – próprio da prática pianística. De acordo com Kurtág, em uma peça como *Perpetuum mobile*, não há necessidade de um compositor para a escrita da ação simples de escorregar as mãos sobre o teclado, ampliando e diminuindo a extensão do movimento (Kurtág, 2009[1989], p. 185), visto que trata-se de um gesto *despersonalizado* característico da prática pianística. A função de Kurtág foi tão e somente a de recolher essa ação despersonalizada da prática instrumental ao piano e criar um modo de escrita musical que lhe fosse propício (Idem, p. 186). Nesse sentido, Kurtág concebe um tipo de composição musical que funciona como um divertimento, como uma lúdica descoberta de mundos possíveis.

No que diz respeito ao acoplamento instrumento-instrumentista, para Kurtág, o piano não deve ser percebido como um objeto estrangeiro à criança, mas como uma continuidade de sua própria



mão (Kurtág, 2009[1989], p. 186). É nesse sentido que o compositor busca explorar a gestualidade físico-corporal plural em *Jogos*, atentando-se à importância do processo de desenvolvimento do aspecto tátil para a criança numa lúdica vivência musical junto ao piano (Idem, p. 186). O pianista Horácio Gouveia (2010, p. 13) aponta que

Kurtág elaborou nos *Jogos* um material significativamente inovador, tanto pela inclusão primordial do elemento da ludicidade, como pelo engajamento do corpo dos intérpretes numa perspectiva globalizante e, portanto, alternativa à pedagogia tradicional do piano que, em geral, pensa num corpo fragmentado (sobretudo no espaço compreendido entre ombros e dedos) (Gouveia, 2010, p. 13).

### **Brincar: criar mundos**

O desenvolvimento perceptivo, afetivo e cognitivo de uma criança não diz respeito somente a um processo de aquisição de habilidades através de descobertas sobre modos de agir definidos em um mundo já formado. Trata-se de um processo complexo e imprevisível, que consiste e resulta em uma efetiva criação ou construção de mundo: “mediante o livre viver dos ritmos e das formas espontâneas de seus movimentos, as crianças experienciam a si mesmas, a seus territórios, a seus âmbitos de existência e, de fato, criam o seu entorno” (Verden-Zöllner, 2011 [1993], p. 158). Ou seja, é por meio de uma atividade de exploração curiosa e desejante, durante o brincar, que uma criança cria seu mundo. A potência criativa do brincar se apresenta, assim, por meio desse processo pelo qual uma criança cria um mundo, cria mundos, mas também cria a si mesmo. É somente através da experimentação das capacidades de sentir e agir de seu próprio corpo que esse processo criativo acontece. É experimentando, defrontando e criando novos problemas que os corpos transformam constantemente sua capacidade de sentir, pensar e agir, de afetar e ser afetado, numa (re)criação do mundo e de si próprio.

A operacionalidade corporal – ou seja, a capacidade proprioceptiva (capacidade de perceber espacialmente a si mesmo) conectada à capacidade de controle gestual, mais ou menos consciente, implicada na movimentação de um corpo – funciona direcionando, de acordo com uma motivação atual, o processo de percepção do corpo sobre o seu próprio entorno, assim como das ações que pode executar em tal entorno. Trata-se de um conhecimento e uma consciência não necessariamente

racionais, mas produzidos e trazidos à tona de modo operacional. Assim, a operacionalidade corporal, enquanto uma constelação em expansão de modos de agir e sentir própria a este ou aquele corpo, é um fator determinante na construção de mundo no qual ela interage:

É só quando estou operacionalmente consciente de meu corpo, como um âmbito de movimentos, que posso criar um mundo coerente com o espaço operacional em que vivo, constituindo-o como um entorno no qual posso me mover com liberdade. Ou seja: meu entorno, meu mundo, é, de modo operacional, a expansão do meu corpo (Verden-Zöllner, 2011[1993], p. 159).

O mundo de uma criança não está, portanto, pronto e fechado de antemão, como que independente de sua percepção e atuação nele. A construção de um mundo infantil acontece por um complexo processo de interação entre seus meios interior, intermediário e anexo: “um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexo que remete às fontes de energia e às percepções-ações” (Deleuze, Guattari, 1997[1980], p. 118). Estes três meios em interação (interno, intermediário e anexo), atuantes na operacionalidade corporal, estão ainda em comunicação com “um meio externo que remete aos materiais” (Deleuze, Guattari, 1997[1980], p. 118), com o qual se efetiva a construção de um território. É, portanto, por meio de uma comunicabilidade continuamente modulante entre estes quatro meios heterogêneos (exterior, interior, intermediário e anexo) que se dá a construção do mundo e do território de uma criança. Nesse processo construtivo infantil, o brincar livre, sem propósitos e intenções, apresenta-se como um elemento de extrema importância:

Só quando permitimos que a atividade motora infantil ocorra na espontaneidade da livre brincadeira, a criança pode chegar à plena consciência operacional do seu corpo e possibilidades. Na realidade, só quando uma criança conhece de modo operacional a sua cabeça, pés, braços, ventre e costas, como seu próprio corpo em movimento, é que ela pode conhecer o acima, o abaixo, os lados, o em frente e o atrás como características do mundo em que vive. E assim pode saber que há algo em cima, em baixo, à frente, atrás ou ao lado, criando tudo isso com seus movimentos (Verden-Zöllner, 2011[1993], p. 158-159).

## Play with Infinity

Um outro caso de *objet trouvé* nos *Jogos* de Kurtág pode ser observado na peça *Play with Infinity*, ou seja, *Jogo com o Infinito* (Fig. 6). Nessa peça, Kurtág explora a ação gestual de um movimento contínuo de uma linha cromática descendente que atravessa toda a tessitura do teclado do piano – executada primeiro pela mão direita e passando à esquerda a partir do Dó central. Sobre essa linha cromática descendente, Kurtág sobrepõe uma textura pontilhista característica da música serial, fazendo contrastar a continuidade linear com uma fragmentação e descontinuidade de elementos. O jogo com o infinito referido no título da peça seria então um jogo com as notas que a extensão do piano já não mais alcança – como se os limites do teclado fossem exploráveis composicionalmente por Kurtág. Ou seja, é como se já houvesse um movimento descendente ocorrendo antes mesmo do ataque da nota mais aguda, num movimento que continuaria mesmo após o ataque da última nota mais grave. Trata-se portanto de um trabalho nos limites agudo e grave que possibilita um encontro (musical) com o infinito fora do piano – limite que determina não aquilo que é exterior ao piano mas, paradoxalmente, um fora da linguagem pianística que não está fora dela (Deleuze, 2011[1993], p. 145). Vale ressaltar que os extremos de tessitura são também explorados no fim da peça, quando o/a pianista deve repetir alguns clusters cromáticos com a palma da mão direita no extremo agudo do teclado, enquanto a mão esquerda se direciona ao extremo grave – implicando que o/a pianista deva finalizar a peça com os braços completamente abertos, realizando simultaneamente ataques nas duas extremidades do teclado (ver Yarden, 2011, entre 2’22” e 2’44”).

FIGURA 6 – Partitura de *Play with Infinity* do volume 3 dos *Jogos* de György Kurtág.

a) *Moderato, tranquillo*

*pppp legato (alig érinteni a billentyűket) \*\**

*p dolce, espressivo*

Ped. al fine

*f*

*mf*

*ossia:*

*mp*

*p*

*pp poco a poco dim. e rall. al niente*

Fonte: Kurtág (1979b, p. 2).

## Desejo, vontade de potência e eterno retorno

O desejo é maquinado<sup>15</sup> pela vontade de potência. É o aumento de potência, a afirmação de potência, aquilo que maquina a vontade de uma criança, ou que age como aquilo que quer *na* vontade da criança<sup>16</sup>. A vontade de potência, mesmo a de uma criança, não diz respeito à vontade

<sup>15</sup> Sobre o desejo maquinado e a máquina desejante, ver Deleuze e Guattari, 2010[1972], p. 376-378.

<sup>16</sup> Sobre a vontade de potência, ver Orlandi 2018, p. 212-218; e Deleuze, 2010[1967], p. 155-166.

psicológica de um sujeito em buscar a potência ou o poder, mas trata-se de uma vontade *da* afirmação de potência, de uma vontade da potência em se afirmar, da qual a criança é um sintoma em constante transmutação<sup>17</sup>. Não se trata, portanto, de uma vontade consciente que um sujeito psicológico experencia desejando tal potência ou poder. É antes, sim, a potência que no sujeito *quer* se afirmar<sup>18</sup>. Dessa forma, afirmar o operar no presente, o entregar-se às sensações que ocorrem durante o livre brincar (especialmente em uma criança) significa reiterar a capacidade e a tendência desejante de aumento da potência de existir e de ser afetado que envolvem o querer de uma criança. Nesse sentido, quando uma criança quer a repetição de uma brincadeira ou de um jogo, ela está sendo impulsionada por forças que fazem com que ela queira a *repetição diferencial*, que pode ser produtora de um aumento de potência e está implicada no encontro intensivo proporcionado pelo jogo. Ao jogar ou brincar, saudável e livremente, a criança passa por aumentações de potência, e é justamente essa passagem, ou *transpassagem*<sup>19</sup>, que a motiva a querer a repetição do jogo ou da brincadeira. Entretanto, não se trata do retorno do mesmo jogo, da mesma jogada, da mesma brincadeira, mas antes sim do retorno do encontro intensivo diferencial, de transmutação e devir – possibilitado pela afirmação de um aumento de potência. A cada lance, acontece uma nova afirmação do acaso, diferente e diferencial. Ao ter a sua potência aumentada, a criança transmuta-se, torna-se outra, e é propriamente esse processo de se diferenciar que maquina a vontade de repetição na criança (– de novo! de novo! – mais um! – quero mais!). É, portanto, o eterno recomeçar da transmutação possibilitada por um aumento de potência o que maquina o desejo de uma criança ao brincar<sup>20</sup>; “que o desejo tome a si mesmo por objeto, se agarre, se revire em todos os sentidos, se queira ainda mais, e depois talvez se desvie para se querer alhures, aí está o jogo” (Zourabichvili, 2011[2005], p. 228).<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Sobre o Eterno Retorno como transmutação, ver Deleuze, 2016[1983], p. 212-218.

<sup>18</sup> “A vontade de potência diz respeito a algo que em mim está querendo e desse algo eu não tenho plena consciência. É algo que remete a forças que eu não estou controlando. Ora, a vontade de poder está nesse nível de uma consciência que põe sua vontade psicológica subjetiva acima de outras coisas, ou então tem consciência de uma correlação de forças e quer impor-se nessa correlação de forças sem uma intensão, sem algo intenso nela que leve a constituir um estado superior a minha vontade psicológica” (Orlandi, 2008).

<sup>19</sup> Sobre o conceito de transpassagem, ver: Orlandi, 2018a e 2018b(2008).

<sup>20</sup> Sobre a relação de indissociabilidade entre o eterno retorno e vontade de potência: “um não pode ser dito a não ser do outro” (Deleuze, 2006[1968], p. 341).

<sup>21</sup> Zourabichvili (2011[2005], p. 228-229) continua: “O desejo deseja e não conhece, ele só tem necessidade de se tocar para jogar, e a arte, a este respeito, é a instauração de um tipo de *tato* consigo; assim como gato tem necessidade de tocar na bolinha para fazê-la jogar ou para poder jogar com ela, ou seja, de se colocar em um imprevisível jogo de relance com um movimento que não depende dele, da mesma maneira o tocar da arte está *para* o jogo. Atingir e se atingir, abrir o espaço de um jogo: é aí que a arte começa, não onde termina”.

### *Five-finger play – chromatic exercise*

Em *Five-finger play – chromatic exercise*, Kurtág explora movimentos cromáticos realizados em direções opostas e velocidades distintas pelas mãos – uma em colcheias com articulação em *staccato*, e outra em rápidos movimentos de cinco notas em fusa. As mãos direita e esquerda se alternam na realização de tais gestos, mas sempre mantendo uma sequência de ataques de dedos em modo linear, seja pelo padrão 1-2-3-4-5 ou por seu inverso 5-4-3-2-1 (Fig. 7). A utilização de um padrão linear para a sequência de ataques dos dedos, bem como as suas repetições com transposição de alturas, permite a realização de gestos extremamente rápidos nos movimentos em fusa devido à ergonomia e idiomatismo associados ao instrumento (ver: Yarden, 2011, entre 4’26” e 4’35”). *Five-finger play* foi planejada tendo em vista a chegada das duas mãos a uma mesma nota do teclado, e envolve uma escrita realizada do fim para o começo, com a organização das alturas a partir de uma nota final que caminha cromaticamente ao princípio da peça.

FIGURA 7 – Partitura de *five-finger play* do volume 3 dos *Jogos* de György Kurtág.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Five-finger play'. The first system shows the right hand (treble clef) playing a sequence of five notes (1-2-3-4-5) in eighth notes, followed by a 'simile' section. The left hand (bass clef) plays a sequence of five notes (5-4-3-2-1) in eighth notes, also followed by a 'simile' section. The second system continues the chromatic exercise, with the right hand playing a descending sequence and the left hand playing an ascending sequence. The third system shows the final part of the exercise, with the right hand playing a sequence of five notes (5-4-3-2-1) and the left hand playing a sequence of five notes (1-2-3-4-5). The notation includes fingerings, dynamics like 'mf' and 'f sub.', and articulation marks like 'staccato' and 'simile'.

Fonte: Kurtág, 1979b, p. 8.

## Jogo ideal, lance de dados, abertura e improvisação

*De repente, sai uma jogada que não estava prevista* (Tostão, 1998).

Em arte, quando se fala em jogo, não se trata necessariamente de um jogo de regras pré-estabelecidas que determinam e restringem quantitativamente as ações, lances e jogadas possíveis – tendo como consequências jogadas vitoriosas ou derrotadas que por vezes acabam por fomentar a rivalidade mais ou menos agressiva de seus participantes, postos como oponentes<sup>22</sup>. Trata-se de um jogo ideal<sup>23</sup>, jogo do pensamento –, tido como “o inconsciente do pensamento puro” (Deleuze, 1994[1969], p. 63), que afirma o acaso de cada lance. Um jogo em que não há vencedores nem vencidos, e que só pode produzir uma obra de arte como resultado. Esse jogo ideal, proposto por Deleuze, não deixa de ressoar com a poética composicional de John Cage, para quem o interessante não são as regras, mas sim o fato delas mudarem<sup>24</sup>. A regra, nesse jogo ideal, é inventada a cada lance: “trata-se de uma regra em imanência com a obra, de uma regra que se confunde com a sua própria coerência, e não de uma regra qualquer imposta de fora ao artista, como na era clássica” (Zourabichvili, 2011[2005], p. 230). Esse jogo, em que o acaso é afirmado e ramificado a cada lance e o conjunto dos lances afirma todo o acaso, complica-se com a própria afirmação do pensamento como criação: “que pensar seja criar, esta é a maior lição de Nietzsche. Pensar, emitir um lance de dados...: era já o sentido do Eterno Retorno” (Deleuze, 2016[1983], p. 217).

---

<sup>22</sup> Sobre as características dos jogos de destreza ou de azar, ver Deleuze, 1994[1969], p. 61.

<sup>23</sup> Deleuze (1994[1969], p. 62) define quatro princípios que caracterizariam o jogo ideal, “graças aos quais o jogo se torna puro” – 1º) Não há regras preexistentes, cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra. 2º) Longe de dividir o acaso em um número de jogadas realmente distintas, o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada jogada. 3º) As jogadas não são pois, realmente, numericamente distintas. São qualitativamente distintas, mas todas são as formas qualitativas de um só e mesmo lançar, ontologicamente uno. [...] 4º) Um tal jogo sem regras, sem vencedores nem vencidos, sem responsabilidade, jogo da inocência [...] O jogo ideal de que falamos não pode ser realizado por um homem ou por um deus. Ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades. [...] Pois só o pensamento pode *afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação*. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É, pois, o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isso é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo.”

<sup>24</sup> “Ce qui m’intéresse, ce ne sont pas les règles, c’est le fait que ces règles changent” (Cage, 2014[1976], p. 291).

Consonante mas não preso à poética da *obra aberta*, que estava na moda entre compositores europeus durante os anos de 1960 e 1970 (Ligeti, 2014[2000], p. 361), Kurtág não deixa de valorizar a potência de abertura implicada na realização lúdica de seus *Jogos*. O próprio prefácio<sup>25</sup> da obra já aponta para uma abertura em prol da ludicidade no contato com o piano:

A ideia de compor *Jogos* foi sugerida por crianças tocando espontaneamente, crianças para quem o piano ainda é um brinquedo. Elas o experimentam, o acariciam, o atacam e fazem correr seus dedos sobre ele. Elas sobrepõem sons aparentemente desconexos, e se acontece de isso despertar seus instintos musicais, elas contemplam conscientemente algumas das harmonias encontradas ao acaso e ficam repetindo-as.

Assim, essa série não se oferece como um guia, nem fica em pé simplesmente como uma coleção de peças. É uma possibilidade para experimentar e não para aprender “a tocar piano”.

O prazer em tocar, a alegria do movimento – ousar e, se necessário, fazer movimentos rápidos por sobre todo o teclado, exatamente desde as primeiras lições, em vez de tatear desajeitadamente as teclas e contar os ritmos – todas essas ideias, bastante vagas, colocaram-se desde o princípio da criação dessa coleção.

Tocar é tão somente brincar. Isso exige uma grande parte de liberdade e iniciativa do intérprete. Não se deve, de maneira alguma, se tomar a imagem escrita duramente, mas a imagem escrita tem que ser levada extremamente a sério no que se refere ao processo musical, à qualidade do som e do silêncio. Devemos acreditar na figura de notas impressas e deixa-la exercer suas influências sobre nós. A figura gráfica transmite uma ideia sobre a disposição no tempo até mesmo das peças mais livres.

Devemos fazer uso de tudo aquilo que sabemos e lembramos sobre livre declamação, parlando-rubato da música folclórica, sobre canto gregoriano, e sobre tudo o que essa prática musical improvisatória traga à tona a cada vez.

Deixemo-nos enfrentar bravamente mesmo a tarefa mais difícil sem ficar com medo de cometer erros: devemos tentar criar proporções válidas, unidade e continuidade afora dos valores longos e curtos – apenas para o nosso próprio prazer! (Kurtág, 1979a, p. 9).

Trata-se, portanto, de uma aproximação ao piano que se serve da abertura a improvisações para potencializar o prazer da exploração e da descoberta gestual e sonora, junto à alegria do fazer musical. A escrita deve ser tomada a sério, principalmente do ponto de vista da qualidade do som e do silêncio, mas não de maneira extremamente rígida, considerando que sua própria apresentação gráfica possui já um caráter lúdico e, por vezes, indica somente um registro aproximado em que um objeto musical ocorre<sup>26</sup>. Os estímulos à improvisação presentes nas peças ressoam com a ideia de Kurtág (2009[1989]),

---

<sup>25</sup> A tradução do prefácio aqui apresentada se serviu, em partes, da tradução realizada por Gouveia (2010), mas dela difere em alguns outros trechos.

<sup>26</sup> Kurtág (2009[1989], p. 187) afirma que, “de maneira geral, o primeiro volume de *Jatékok* é estruturado de tal maneira que a página da esquerda receba um material indiferenciado, no sentido de que a nota importa pouco, sendo principalmente o gesto e o registro aproximado que contam”.



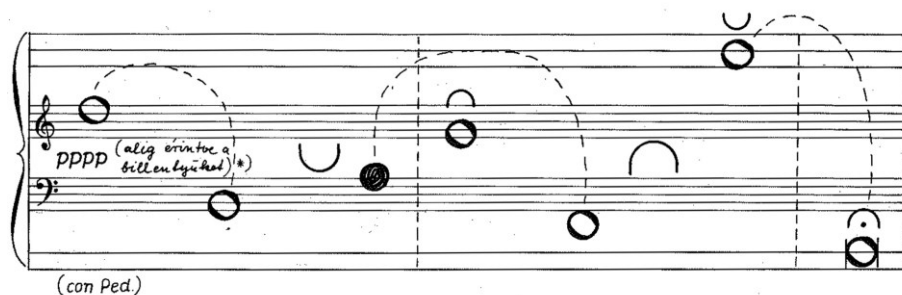
p. 191) de música como *pesquisa contínua*. “É sempre um tateamento sem pontos de referência, um recorte sem um padrão para ver o que acontece, sendo a única bússola aquela, resultante, do efeito” (Zourabichvili, 2011[2005], p. 233).

As peças dos *Jogos* podem então servir de estímulo a uma improvisação que explore tais ou quais aspectos da técnica pianística. Por vezes as peças integram, em si mesmas, elementos improvisatórios a serem decodificados e experienciados criativamente pelos alunos, como no caso da peça “Homenagem a Bálint Endre”, do Livro II dos *Jogos*, em que Kurtág desenha sobre o pentagrama algumas linhas em zigue-zague ou encaracoladas e pede que, a partir de tais desenhos, o intérprete “improvise em variadas maneiras de execução, na proporção da densidade do desenho” (Kurtág, 1979b, p. 1).

### *Flowers We Are, Frail Flowers...*

Outro caso interessante de trabalho e jogo gestual no piano pode ser observado nas diferentes versões de uma curta peça denominada *Flowers We Are, Frail Flowers...* [*Flores nós somos, frágeis flores...*]. Aqui, um dos principais aspectos musicais em causa diz respeito à realização de ligaduras de expressão (tracejadas nas Fig. 8 e 9) entre grupos de sons com ampla distância entre si no plano das alturas e espacial do teclado. A questão é, portanto: como produzir um fraseado que ligue sons afastados e longínquos entre si? Na versão *1a* da peça, os sons explorados por Kurtág são emitidos por ataques das palmas das mãos realizando clusters em teclas brancas por diferentes regiões do teclado (Fig. 8).

FIGURA 8 – Partitura de *Flowers We Are, Frail Flowers...* (1a) do volume 1 dos *Jogos* de György Kurtág.



Fonte : Kurtág (1979a, p. 3).

Já na versão *1b* (Fig. 9), Kurtág trabalha com sons isolados determinados que se complementam e apresentam as sete notas de teclas brancas acionadas em diferentes regiões do teclado, repetindo na maior parte das notas as regiões da utilizadas na versão *1a*. Ou seja, o compositor faz com que o perfil geral dos sons no plano das alturas se mantenha na comparação entre as versões *1a* (Fig. 8) e *1b* (Fig. 9), mas a qualidade dos sons é outra, tendo em vista que na versão *1a* os sons explorados são clusters e na versão *1b* são notas isoladas (ver: Lee, 2015).

A versão *1b* de *Flowers We Are, Frail flowers...* por vezes é executada por Kurtág publicamente em duo com a sua esposa, Márta Kurtág. A interpretação do duo György Kurtág e Márta Kurtág traz a tona uma outra gestualidade para a peça que não está explícita na partitura. Num vídeo que registra a interpretação do duo a quatro mãos, é possível observar como ambos exploram o contato físico de suas mãos, trazendo uma relação de intimidade para a própria interpretação da peça (ver: Kurtág; Kurtág, 2012, entre 4’43” e 5’12”). É como um jogo interpretativo que busca tornar musical a intimidade. O próprio compositor afirma este aspecto, ao dizer que interpretar essa peça junto a sua esposa, frequentemente no início de um concerto, “é uma maneira de se abraçar, de fundir” (Kurtág, 2009[1989], p. 187). Também o subtítulo da peça em francês, *sons entrelacés* [sons entrelaçados], sugere a ideia de tornar musical tal intimidade.

FIGURA 9 – Partitura de *Flowers We Are, Frail Flowers...* (*1b*) do volume 1 dos *Jogos* de György Kurtág.



Fonte : Kurtág (1979a, p. 3).

Os jogos de cruzamentos de mãos são frequentes na escrita pianística de Kurtág, não somente em *Jogos*, mas também em peças como *Quasi una fantasia* ou sua transcrição de *Das alte Jahr*

*vergangen ist*, BWV 614 de J. S. Bach<sup>27</sup>. Acerca desse aspecto da escrita pianística de Kurtág, Ligeti destaca que “os cruzamentos de mão mostram também uma grande riqueza de invenção, pois a música é engendrada pelas mudanças de posição de duas mãos. Tal técnica pode ser encontrada já em Scarlatti, mas destinada a um cravo de dois teclados” (Ligeti, 2014 [1995], p. 366).

Os jogos musicais e gestuais implicados em *Jogos* podem ser divididos em algumas categorias, considerando os modos de escrita, os funcionamentos rítmicos e os efeitos perceptivos resultantes das lógicas composicionais empregadas. Assim, há peças que buscam explorar singulares qualidades sonoras do piano, como a ressonância acústica, efeitos de harmônicos e sons de sinos (como em *Play with overtones*, do livro 2), o jogo de notas presas (*Hommage à Kurtág Marta* e *Pen drawing* e *Portrait*, do livro 3), bem como os efeitos de filtragem sonora e harmônica (em *Sound-filtering*, do livro 2).

Do ponto de vista gestual, diferentes aspectos são explorados ao longo dos livros que compõem o ciclo *Jogos*: 1) do ponto de vista da movimentação de dedos, há peças que exploram repetições de padrões de digitações com o uso reiterado de motivos gestuais de três ou cinco dedos (como *Five fingers*, do livro 3; *Five finger play*, *Three fingers* e *quarrelling*, do livro 2); 2) do ponto de vista de gestos de mão, há jogos que exploram movimentações contrárias e paralelas (*Stop and Go*, livro 3), a execução com alternâncias de mãos (como em *Sorely*, do livro 1, e *Hommage à Zenon*, *Achilles and the Tortoise, or overtake your other hand, ...and round and round it goes* e *signs in black*, do livro 3), ou ataques de clusters de mão aberta e com saltos (*Scherzo*, livro 3); 3) há peças que exploram aberturas rápidas de braços (*Hopscotch*); 4) e explorações de gestos que fazem uma varredura por toda a extensão do teclado, seja cromaticamente (*Five-finger play – chromatic exercises* ou *Five-finger Querrel*, do livro 3), diatonicamente (como em *Thumbe – Bunny*, do livro 3), ou num gesto mais rápido de glissando (*schерzo*, livro 3). Há também jogos que exploram procedimentos rítmicos, texturais e contrapontísticos específicos – como o uso do ostinato (*Thus it happened*, do livro 3, e *Hommage à Zoltan Kocsis*, do livro 5), dos hoquetos (*Hoquetus*, livro 2), de técnicas de espelhamento figural (*Forte piano*, livro 2) e do *parlando rubato* (como na sexta peça dos *12 microlúdios*).

---

<sup>27</sup> No link [https://www.youtube.com/watch?v=Z8lTh58jhA8&ab\\_channel=EditioMusicaBudapest](https://www.youtube.com/watch?v=Z8lTh58jhA8&ab_channel=EditioMusicaBudapest), encontra-se um vídeo com algumas transcrições de obras de J.S. Bach, realizadas por Kurtág para piano a quatro mãos e executadas pelo duo e casal Márta e György Kurtág

## Acerca da aplicação prática de *Játékók* no ensino de piano

Do ponto de vista da aplicação de protocolos científicos mais rígidos que buscam mapear as potencialidades e fragilidades da utilização dos *Jogos* no ensino de piano, ainda são poucas as pesquisas que trazem resultados concretos. Nesse sentido, vale citar a pesquisa de Terrien e Huart (2018)<sup>28</sup> que, ao aplicar propostas e peças dos *Jogos* em um grupo experimental, concluiu que o gesto criativo associado à improvisação musical e à composição de uma peça ajuda os alunos a se sentirem menos estressados em suas atividades de intérpretes, devido à ressonância emocional positiva que tais atividades criativas trazem consigo. Esta conclusão enfatiza que a incorporação de elementos criativos no aprendizado musical (como a improvisação e a composição) pode reduzir a ansiedade na performance e aumentar a confiança dos alunos, mesmo que não melhore diretamente a interpretação técnica de partituras.

São raras as publicações que abordam a aplicação didática dos *Jogos*, quer seja de maneira empírica ou cientificamente controlada. Dentre algumas abordagens, destaca-se a experiência do próprio compositor junto a seus alunos, ao afirmar que, na aplicação das peças no processo de ensino e aprendizagem,

a oposição vinha dos pais e professores. Em geral, as crianças são puras, mas nem sempre, pois podem ter preconceitos já assimilados: nesse caso, tudo se torna mais difícil. Eu pude experimentar minha obra com alunos de uma escola de música: se os objetivos lhes são explicados, o trabalho não é muito difícil. Em geral, encontra-se uma resistência da parte dos professores, que gostaria de ler toda música segundo os cânones aprendidos. É difícil mudar hábitos; eu também o constato em minha experiência pedagógica: por vezes, encontra-se coisas inesperadas [...], e naquele momento, elas não são convincentes; mas mais tarde, elas podem se tornar fascinantes (Kurtág, 2009[1989], p. 190).

Nesse depoimento de Kurtág, vemos que o compositor sofreu reações provindas de uma já antiga e conhecida rejeição à música contemporânea, que transparece na repulsa por sonoridades e

---

<sup>28</sup> Nessa pesquisa, os alunos foram divididos em dois grupos, cada grupo com dois alunos: um grupo controle (que aprendeu a peça sem atividades criativas) e um grupo experimental (que, além de aprender a peça, também compôs e executou uma peça utilizando a técnica de performance do cluster). As sessões foram filmadas com uma câmera fixa em dois momentos: durante o primeiro curso sobre "*Fleurs nous sommes...*" e uma semana depois, quando os alunos executaram tanto a peça estudada quanto suas composições. Os autores reconhecem que a quantidade de participantes é pequena, e que um tal protocolo deveria ser experimentado com uma população mais ampla para ser significativo. Entretanto, apontam que os resultados parciais podem "fazer emergir algumas observações a serem trabalhadas em grande escala" (Terrien, Huart, 2018).

gestualidades pouco decorosas ou ditas de difícil assimilação. Entretanto, tal rejeição muitas vezes se dá por preconceito, sendo imposta de fora a crianças e adolescentes, por pais e professores que se recusam a abrir para novos mundos sonoros. Dessa forma, há aí também um trabalho de conscientização social e histórica a ser feito, uma sensibilização acerca das transformações das artes e possibilitadas pelas artes ao longo dos séculos XX e XXI e que mudaram significativamente o modo de compreender, pensar, sentir, produzir e consumir música e artes.

O pianista Horácio Gouveia aponta experiências semelhantes às vividas por Kurtág com relação à influência depreciativa de pais e professores sobre o gosto dos alunos. Horácio narra uma situação em que um professor membro de banca examinadora ficou bastante incomodado com o fato de um estudante não se sentar para apresentar uma peça de Kurtág durante o exame, apresentando-a de pé. Mas apesar dessa resistência por parte de alguns alunos, pais e professores, Gouveia considera as peças de valor único no ensino de piano e ressalta que “a dimensão criativa estimulada pelo estudo dessas peças e o tipo de amplitude gestual que promove com os alunos mostraram-se justificativas importantes para sua utilização como repertório ‘didático’” (Gouveia, 2010, p. 169).

A pianista finlandesa Kristiina Junttu, que estudou e trabalhou diretamente com Martha Kurtág e György Kurtág, considera que utilizar

*Játékók* como parte do material didático pode ajudar a despertar a possibilidade de as crianças experimentarem música e movimento de uma forma sensível. Encontrar qualidade nos movimentos corporais pode reforçar a experiência musical e melhorar a audição musical. *Játékók* fornece os meios e oportunidades para permitir uma abordagem mais cinestésica para o ensino de piano (Junttu, 2009, s/p).

A clarinetista Charlotte Layec (2015) aponta certo desinteresse dos compositores em relação à pedagogia musical, bem como a falta de diálogo entre pedagogos e compositores, destacando que os *Jogos são* vistos como a principal referência de obra para a introdução à prática instrumental da música contemporânea no piano, e que faltam obras dessa natureza para os diferentes instrumentos musicais e famílias de instrumentos musicais.

Assim, os *Jogos* permanece como uma importante referência pedagógica e criativa, que estimula um fazer musical prazenteiro e zombeteiro, por meio de jogos leves, instigantes e desafiadores em que o piano é tomado como local de encontro para aumentações de potência que ocorrem por meio de explorações de sonoridades instrumentais que desenvolvem a escuta, a troca, a partilha, a

sensibilidade, a corresponsabilidade, a criatividade, a empatia, a destreza e tantas outras importantes habilidades sociais e musicais.

## **Considerações finais**

Vimos, portanto, algumas das abordagens da gestualidade físico-corporal plural explorada por György Kurtág na composição de sua obra didática para piano denominada *Jogos*. Tais peças, que são um marco no repertório didático para piano do século XX, constroem um singular solfejo, ao buscar aliar um trabalho sobre as dinamicidades corporais implicadas na prática interpretativa ao piano junto a sonoridades e modos de execução pouco usuais e não tradicionais. A construção de tal solfejo singular kurtágiano não se dá somente pelos criativos e interessantes novos recursos gráficos utilizados na escrita das peças, mas também pela relação entre um pensamento didático-composicional, que busca potencializar uma ação gestual lúdica e exploratória no aprendizado de um instrumento musical – bem como os efeitos perceptivos-sensoriais multimodais que resultam desse novo modo de aproximação ao piano.

Aprender cantar ou a tocar um instrumento passa por brincar, se divertir, se encantar, se encucar e se enroscar com um motivo gestual a ser explorado e variado, mexido e remexido, em prol de um aumento de potência possibilitado pelo jogar e brincar livremente. Nessa concepção de ensino e aprendizagem, o instrumento e a obra não são fins em si, mas lugares de passagem, regiões de encontro, janelas de saída para risos, brincadeiras, esconderijos, suspiros, cócegas, entreolhares. Não se trata de um uso utilitário da música, mas antes sim de uma compreensão profunda da dimensão afetiva que lhe é implicada e que funciona como fonte de energia de um desejo exploratório musical sempre renovado e potencializado pelos lúdicos encontros com um fora vivo e imprevisível. É a música se infiltrando na vida, numa árdua “peregrinação para recuperar a criança que está em nós” (Kurtág, 2009[1989], p. 183). Que, então, a sonoridade da alegria infantil se componha com as práticas musicais, que os ambientes e os partícipes das diferentes práticas permitam e despertem a multiplicação dessa sonoridade, e que a relação com a música durante o processo de aprendizagem possibilite e estimule a alegria de aprender – é o que talvez pode tornar possível, e até mais próximo,

um novo povo por vir<sup>29</sup>.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos e dedicamos o texto a Luiz Benedito Lacerda Orlandi, querido amigo, professor e filósofo, que tanto nos ensina sobre os mútuos envolvimento entre vida, pensamento e alegria.

## REFERÊNCIAS / REFERENCES

BARTÓK, Béla. [1940] “La musique contemporaine dans l’enseignement du piano”. In: **Écrits**. Tr. Fr. Peter Szendy. Genebra: Contrechamps, 2006, p. 275-276.

CAGE, John. [1976] **Pour les oiseaux: Entretiens avec Daniel Charles**. Paris: L’Herne, 2014, p. 291.

DELALANDE, François. [1984] **A música é um jogo de criança**. Tr. Br: Alessandra Cintra. São Paulo: Peirópolis, 2019.

DELEUZE, Gilles. [1968] **Diferença e repetição**. Tr. Br. de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. [1969] **Lógica do sentido**. Tr. Br. Luiz Roberto Salinas Fortes, 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. [1967] “Conclusão sobre a vontade de potência e o eterno retorno”. In: **A ilha deserta e outros textos: Textos e entrevistas (1953-1974)**. Org. David Lapoujade. Tr. Br. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. [1993] “Gaguejou”. In: **Crítica e clínica**. 2ª ed. Tr. Br. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011, pp. 138-146.

\_\_\_\_\_. [1983] “Prefácio à Edição Americana de *Nietzsche e a Filosofia*”. In: **Dois regimes de loucos**. Org. David Lapoujade. Tr. Br. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016, pp. 212-218.

DELEUZE; GUATTARI [1972]. **O Anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tr. Br. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

---

<sup>29</sup> “Quando tal sonoridade [da alegria infantil] ressoa num ambiente, entrevemos um sinal de haver ali alguma valorização da criança. E a intensidade que daí se desprende faz com que essa pequena alegria torne mais próximo um novo povo por vir.” (Orlandi, 2018[2008], p. 96) Orlandi elabora essa lindíssima frase, de inspiração nietzschiana, ao comentar a existência implícita de um clamor pela sonoridade da alegria infantil no livro *Infância*, de Graciliano Ramos.

\_\_\_\_\_. [1980] **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**. Tr. Br. Suely Rolnik, vol. 4. Rio de Janeiro: Éd. 34, 1997.

GOUVEIA, Horácio de Oliveira Caldas. **Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica**. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2010.

JANG, Jeongwook. **An instructional guide to teaching Kurtág’s *Játékok* Volume I to beginning and intermediate piano students**. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – University of North Texas, 2015. Disponível em  
<[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc801950/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc801950/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)>

JUNTTU, Kristiina, “György Kurtág Játékok (Games) – interplay between body and piano”. In: **International Conference on Music Education**, Tálín, 2009. Disponível online em  
<[https://www.junttu.net/kristiina/Abstract\\_2\\_in\\_English.html](https://www.junttu.net/kristiina/Abstract_2_in_English.html)>.

KOCSIS, Zoltán. **Gyorgy Kurtag: Jatekok \_ Perpetuum mobile**. Interpretação. Gravadora e data desconhecidas (entre 199? e 20??). Vídeo. Disponível online em  
< [https://www.youtube.com/watch?v=Hh8vskF1k5c&ab\\_channel=HyunSeokGong](https://www.youtube.com/watch?v=Hh8vskF1k5c&ab_channel=HyunSeokGong) >.

KODÁLY, Zoltán. [1945] **24 Little Canons on the Black Keys**. Budapeste: Zeneműkiadó Vállalat; Nova Iorque: Boosey & Hawks, 1957.

\_\_\_\_\_. [1921] “Bartók’s compositions for children”, In: **The Selected Writings of Zoltán Kodály**. Londres: Boosey & Hawks, 1974.

KURTÁG, György. \_\_\_\_\_. **Játékok (zongorára) vol. 1**. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979a.

\_\_\_\_\_. **Játékok (zongorára) vol. 2**. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979b.

\_\_\_\_\_. **Játékok (zongorára) vol. 3**. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979c.

\_\_\_\_\_. **Játékok (zongorára) vol. 4**. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979d.

\_\_\_\_\_. **Játékok (zongorára) vol. 5**. Budapest: Editio Musica Budapest, 1997.

\_\_\_\_\_. **Játékok(zongorára) vol. 6**. Budapest: Editio Musica Budapest, [n.d.].

\_\_\_\_\_. **Játékok (zongorára) vol. 7**. Budapest: Editio Musica Budapest, 2003.

\_\_\_\_\_. [1989] “Játékok: une leçon de György Kurtág”. In: **Entretiens, textes, dessins**. Genebra: Contrechamps, 2009, p. 183-192.

\_\_\_\_\_. **Kurtág: Perpetuum mobile**.  
<[https://www.youtube.com/watch?v=pLbx5aSVEfM&ab\\_channel=musicvideoing](https://www.youtube.com/watch?v=pLbx5aSVEfM&ab_channel=musicvideoing) >.

KURTÁG, György; KURTÁG, Márta. **Duo Marta et György Kurtág: Bach / Kurtág**. Vídeo.



2012. Disponível online em < [https://www.youtube.com/watch?v=g319gW5\\_O0o&t=322s](https://www.youtube.com/watch?v=g319gW5_O0o&t=322s) >.

LAYEC, Charlotte. **Les enjeux des pièces pédagogiques contemporaines dans l'apprentissage de la clarinette au cycle I**. Mémoire (Diplôme d'Etat de professeur de clarinette) – Pôle d'enseignement supérieur de la musique. Seine Saint Denis, 2015.

LEE, Youngwoo. **Youngwoo Lee plays György Kurtág Játékok**. Vídeo. 2015. Disponível online em < <https://www.youtube.com/watch?v=cK36ucDf01E> >.

LIGETI, G. [1995] “György Kurtág: “... Quase uma fantasia...” Analyse du premier mouvement” In: **György Ligeti: Écrits sur la musique et les musiciens**. Genebra: Contrechamps, 2014, p. 360-370.

\_\_\_\_\_. [1946] “Nouvelle musique en Hongrie” In: **György Ligeti: Écrits sur la musique et les musiciens**. Genebra: Contrechamps, 2014, p. 23-28.

\_\_\_\_\_. [2000] “Discours pour György Kurtág” In: **György Ligeti: Écrits sur la musique et les musiciens**. Genebra: Contrechamps, 2014, p. 357-362.

\_\_\_\_\_. “Études”, encarte de **Works for Piano: Études, Musica Ricercata; György Ligeti Edition 3**, interpretado Pierre Laurent Aimard, tr. de David Feurzeig and Annelies McVoy. Sony Classical, SK 62308(CD), 1996, p. 7–12

\_\_\_\_\_. [1985] “Ma position comme compositeur aujourd’hui.” In: **L’atelier du compositeur**. Tr. Fr. Catherine Fourcassié, Pierre Michel, et al., 123–25. Geneva: Contrechamps, 2013a.

\_\_\_\_\_. [2001] “Certains aspects de ma musique.” **L’atelier du compositeur**. Tr. Fr. Catherine Fourcassié, 135–37. Geneva: Contrechamps, 2013b.

MARÉCHAUX, Pierre. “*Bibliotheca lacônica et exsanguis*: Kurtág abreviateur de la pensée pianistique traditionnelle”. In: MARÉCHAUX, Pierre; TOSSER, Grégoire; et AL. **La pensée musicale de György Kurtág**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 245-262.

MONTESSORI, MARIA. [1949] **A formação do homem**. Campinas: Kírion, 2018.

ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. “**Entrevista com Luiz Orlandi. Ética em Deleuze.**” Campinas: Instituto CPFL, 29/08/2008. (Disponível online em <https://institutocpfl.org.br/cafe-filosofico-etica-em-deleuze-luiz-orlandi/> Acessado em 17/02/2023).

\_\_\_\_\_. “Um gosto pelos encontros”, In: **Arrastões na imanência**. Campinas: Phi, 2018a, 395-417.

\_\_\_\_\_. (2008) “Pensar e devir criança”, In: **Arrastões na imanência**. Campinas: Phi, 2018b, 95-104.

PACHECO, Eduardo Guedes. “Inventário de uma (des)educação musical”, In: **Revista Reflexão e Ação**, v.22, n.1. Santa Cruz do Sul: UNISC jan./jun.2014, p.148-167.

\_\_\_\_\_. “Pedagogia do silêncio”, In: **Alegrar**, nº16, Dez/2015.

PENHA, Gustavo. “A Ligetian way to make a piano (or a piano piece) stutter”. In: **Aberrant Nuptials: Deleuze and Artistic Research 2**. Org. Paulo de Assis e Paolo Giudici. Lovaina: Leuven University Press, 2019, p. 129-136.

\_\_\_\_\_. **Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical**. Tese (Doutorado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

PESSOA, Fernando. [1913-1935] **Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Org. Ricardo Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

SZÖNYI, Erzsébet. [1976] **A educação musical na Hungria através do método Kodály**, tr. br. Marli Batista Ávila. São Paulo: Sociedade Kodály do Brasil, 1996.

TERRIEN, Pascal; HUART, Emmanuelle. “György Kurtág's Játékok: a tool to learn the piano.” In: **ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music**, v. 2, n. 1, p. 34-48, 2018. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/impar>.

TOSTÃO. “Entrevista com Tostão” In: SALLES, João Moreira e Fontes, Arthur. **Futebol**. Documentário. Rio de Janeiro: GNT Vídeo Filmes, 1998. (Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=OTcYcOa7P\\_s&t=180s&ab\\_channel=revistapiau%C3%AD](https://www.youtube.com/watch?v=OTcYcOa7P_s&t=180s&ab_channel=revistapiau%C3%AD))

VERDEN-ZOLLER, Gerda. [1993] “O brincar na relação materno-infantil: Fundamentos biológicos da consciência de si mesmo e da consciência social.”, In: MATURNA, Humberto. VERDEN-ZOLLER, Gerda. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano**. Tr. Br. Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2011.

YARDEN, Einav. **Kurtag: Jatekok, selections**. Vídeo. 2010. Disponível online em < <https://www.youtube.com/watch?v=lbAUCr-GJno> >. Acesso em 06/04/2023.

ZOURABICHVILI, François [2005]. “La différence esthétique: jeu et reconnaissance”. In: **La littéralité et autres essais sur l'art**. Paris: PUF, 2011, pp 221-244.

## **SOBRE OS AUTORES**

Gustavo Penha é professor da UFMS desde 2016. Graduado em composição musical pela FASM, mestre (2010) e doutor (2016) em Música pela UNICAMP, com bolsa FAPESP. Realizou pós-doutorado no Departamento de Música da ECA/USP, com bolsa do CNPq. Atuou na produção artística e executiva de dois CDs pelo Selo LAMI/USP. Participou de festivais internacionais e apresentações nacionais e internacionais. Teorbista e guitarrista barroco, é integrante do Duo Amálgama. Recebeu o Prêmio Funarte de Composição Clássica em 2014. Foi Coordenador de Curso de Música – Licenciatura da UFMS (2018 a 2021) e é Diretor da FAALC (Faculdade de Artes, Letras e Comunicação).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3076-3477>. E-mail: [gustavo.penha@ufms.br](mailto:gustavo.penha@ufms.br)

Silvio Ferraz é professor Titular no Departamento de Música da USP desde 2014. Foi Professor Associado na UNICAMP (2002-2013) e Diretor Pedagógico da EMESP e do Festival de Inverno de Campos do Jordão (2009-2010). Coordenou o Centro de Linguagem Musical (PUCSP) e o NIDIC-UNICAMP. Suas obras foram executadas em diversos festivais e eventos nacionais internacionais. Colaborou com grupos renomados como Arditti String Quartet e Nash Ensemble. Autor de livros sobre música contemporânea, é pesquisador da Fapesp e CNPQ, com ênfase em composição musical contemporânea, a questão do tempo na música e as relações entre a música e o pensamento filosófico de Gilles Deleuze.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8263-6640>. E-mail: [silvioferrazmello@gmail.com](mailto:silvioferrazmello@gmail.com)