



Interações entre notação, performance e escuta: contribuições do repertório didático de música contemporânea para piano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Performance musical

Joana Holanda

UFRN-Universidade Federal do Rio Grande do Norte -- joanaholanda10@yahoo.com.br

Irene Porzio Zavala

UDELAR-Universidad de la República -- irene.porzio@eum.edu.uy

Resumo. O artigo discute resultados parciais da pesquisa “Práticas Interpretativas na Música para piano da América Latina”. Ciclos de peças didáticas para piano de Steiner (1962) e Paraskevaídis (1940-2017) foram trabalhadas com discentes de cursos superiores em música. A metodologia teve a observação do processo de supervisão dos estudantes como eixo, concebendo a investigação e a formação como parte do “mesmo processo de produção de conhecimento” (BRANDÃO; STRECK, 2006, p.266) Conclui-se a contribuição do repertório abordado para potencializar o que chamamos de uma “escuta expandida” a partir da experimentação de novas organizações psico-físicas em sua relação com o instrumento e a partitura, tomando contato com novas formas de organização musical e de percepção temporal.

Palavras-chave. Piano. Performance. Música contemporânea. Música latino americana. Educação musical.

Title. Performance, Musical Notation and Perception: The Contributions of Didactic Contemporary Piano Repertoire.

Abstract. The article discusses partial results of the research “Performance Practices in Music for Piano in Latin America”. Cycles of didactic pieces for piano by Steiner (1962) and Paraskevaídis (1940-2017) were studied by music major students. The methodology included observation and supervision of the student's learning process as an axis, conceiving research and training as part of the “same knowledge building process” (BRANDÃO; STRECK, 2006, p.266) As preliminary results, we observed that the addressed repertoire contributed to enhance what we call an “expanded listening” by the experimentation of new psycho-physical relations with the instrument and the score, favoring contact with new forms of musical organization and temporal perception.

Keywords. Piano. Performance. Contemporary Music. Latin American Music. Music Education.

1. Introdução

Ao pensarmos nas primeiras aproximações ao repertório contemporâneo para piano é recorrente encontrarmos algumas dificuldades no que se refere à escolha de peças a serem trabalhadas. Enquanto na formação da/do pianista o estudo de repertório canônico costuma seguir uma sequência pré-estabelecida das dificuldades – como, por exemplo, tocar uma invenção a duas vozes depois de ter tocado alguma pequena peça do livro de “Anna Magdalena Bach” ou antes de preparar uma invenção a três vozes, a escolha do material de música nova a ser trabalhado ainda carece de um histórico de amplas experiências didáticas e práticas consolidadas. Com essa pesquisa almejamos contribuir com reflexões sobre a contribuição específica deste recorte de repertório para a formação musical.

O presente artigo discute resultados parciais da pesquisa “Práticas Interpretativas na Música para Piano da América Latina”. A partir de um primeiro levantamento de repertório, selecionamos dois ciclos de peças didáticas contemporâneas: “VII Estudios Electroacústicos” para piano e fita do compositor argentino Diego Macias Steiner (1962) e “3 Piezas infantiles” para piano da compositora argentino-uruguaia Graciela Paraskevaídís (1940-2017). Essas peças foram trabalhadas com discentes de cursos superiores em Música e foram apresentadas em público ou no exame de final de semestre. A observação do processo de supervisão dos estudantes e de sua prática alicerçam as considerações aqui apresentadas. A pesquisa partiu da seguinte pergunta: que novas experiências estéticas, de formação e de performance esse repertório pode trazer como primeira aproximação com a música contemporânea?

As peças “I-Pequeña Improvisación”, “II-Pulso” y “VI- Pequeña improvisación N°3” de Steiner foram estudadas por alunas/os da graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Esta foi a primeira experiência das/dos estudantes com música nova, de compositor contemporâneo. Compreendeu as etapas de estudo, orientação e performance pública. A orientação deu-se em grupo no âmbito da disciplina “Laboratório” cursada pelos alunos de bacharelado em piano e com supervisão semanal em quatro encontros. A performance foi no âmbito do IV Festival de Piano de Natal. No caso da peça “Pedal” - a segunda das “Tres piezas infantiles” de Paraskevaídís -, a obra faz parte do repertório da disciplina “Lectura sobre El teclado II”, disciplina grupal obrigatória na Escola de Música da UDELAR, na qual o piano é usado como ferramenta central de aproximação a diversos conteúdos e objetivos, dentre eles, o estudo das diferentes abordagens de interpretação da notação musical. A disciplina é cursada tanto pelos estudantes do bacharelado em piano quanto dos outros bacharelados. Para a presente pesquisa se observou um grupo de estudantes que tinham pouca experiência com o instrumento e que se aproximavam pela primeira vez a repertório contemporâneo no piano. A peça foi apresentada na prova de final do semestre.

Nesta pesquisa em Música, a “Investigação e formação estão inseridas no mesmo processo de produção de conhecimento.” (BRANDÃO e STRECK, 2006, p.266) Assim, as observações sobre o processo de aprendizagem das peças aportava elementos que davam sentido à pesquisa, gerando novas hipóteses e modificando também o enfoque das aulas.

2. Interpretação da notação

Um dos primeiros desafios encontrados pelos estudantes ao se aproximarem às peças de Steiner foi o contato com notações que desconheciam. Embora muitos dos símbolos e

indicações nos estudos já dialoguem com uma tradição no repertório que explora técnicas estendidasⁱ do instrumento, eram desconhecidos pelos estudantes. A partitura dos estudos combina dois tipos de notação: a descritiva e a prescritiva. A notação tradicional, descritiva, indica o ritmo, altura e a dinâmica. Já a notação prescritiva não indica o resultado sonoro, mas a ação a ser realizada para a produção do som (KANNO 2007, p. 232), uma escrita de ação.

I
Pequeña improvisación n°1

PLAY AUDIO

♩ = 60

Puerta 04" 06"

Audio (1) *mf* *mf* *mf*

"Dentro de una bruma dulcemente sonora"

Piano *p* ∇ *mp*

Con pedal hasta el fin Glissando Y

Exemplo 1: Estudo n°1 Comp. (1-3) de Steiner. Notação indicando a “ação” de glissando nas cordas do piano, a partir de altura aproximada.

VI
Pequeña improvisación n°3

Diego Macías Steiner

PLAY AUDIO (2)

12'14" 12'40" 12'52" Campana

Audio (1) *ppp* *mf*

Piano Tocar con baquetas blandas en el encordado Ordinario

Con pedal hasta el fin dejar vibrar

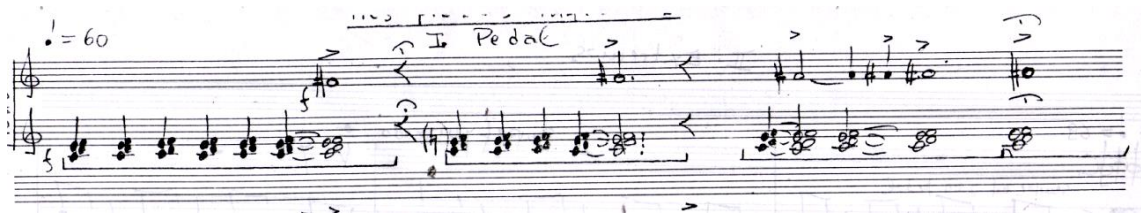
Exemplo 2: Estudo n°6 Comp. (1-3) de Steiner. Notação indicando a “ação” de “tocar com baquetas blandas en el encordado.”

Nos dois exemplos acima o pianista é convidado a acionar diretamente as cordas do piano. Para as duas estudantes foi uma experiência nova, que lhes obrigou a procurar e

sobretudo experimentar um novo posicionamento do seu corpo para a realização. A possibilidade de pensar o instrumento além dos limites do teclado traz consigo uma nova organização psico-física onde novos movimentos e ações aparecem, além de muitas vezes implicar uma forma diferente de interagir com a partitura (no caso de estarmos de pé, por exemplo). Essa forma de lidar com o nosso esquema corporal num piano expandido atrelado à produção de sonoridades que não estavam na nossa memória auditiva gera também uma nova associação entre gesto corporal e som, e o vetor inverso: entre imaginação sonora e o gesto que o produzirá.

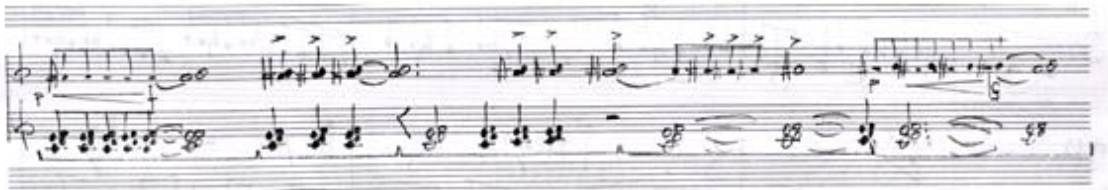
A peça “Pedal” utiliza notação convencional e descritiva, e em consequência não introduz elementos novos na grafia em si além do fato de não ter barras de compasso, aspecto que analisaremos mais adiante. No entanto, a obra apresenta desafios de interpretação que estão atrelados à compreensão da linguagem, a qual se insere na estética do minimalismo latinoamericanoⁱⁱ: o papel do silêncio na construção dos gestos musicaisⁱⁱⁱ, o escasso número de materiais compositivos, e a rigorosidade na escrita dos acentos e dinâmicas para a estruturação da peça são alguns elementos a destacar. Levando em consideração a difundida abordagem didática de iniciar o contato com o instrumento pela “posição fixa” ou pentacorde, é interessante observar que a peça “Pedal” pode ser tocada com as duas mãos em posição fixa (cluster de quatro sons na mão esquerda e duas notas na mão direita). Nesse sentido, existe uma facilidade no que diz respeito a organização motora que permite focar em outros aspectos que constituem a interpretação.

Os clusters vão aparecendo como objetos sonoros que se repetem e se prolongam com a adição de uma nota na mão direita e desembocando em silêncios. Em ocasiões esses silêncios pertencem ao final de um gesto musical e outras vezes integram um gesto maior. Como se pode observar na partitura, é no movimento de reiteração do cluster com a adição de alturas e variações sutis no uso das ressonâncias, pedalização e na articulação dos silêncios que os gestos se constituem. Observa-se o que o pianista e pesquisador colombiano Daniel Añez chama de “estatismo no discursivo” (CORRADO, 2014, p. 56), característica presente em todas as obras para piano da compositora.



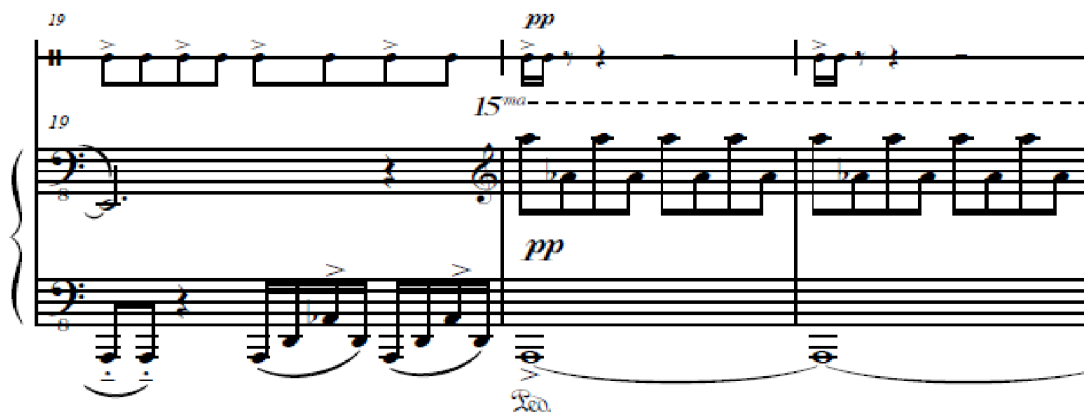
Exemplo 3: “Pedal” de Paraskevaïdis, começo da obra.

Em “Pedal” só há uma indicação de tempo (semínima 60) apresentada no começo da partitura. No entanto, essa indicação não implica uma percepção de tempo linear para intérprete e/ou ouvintes. O acúmulo de ressonância pela repetição do material em suas sutis variações intercala-se com momentos de sustentação das sonoridades em notas longas. Isto contribui para uma experiência estática do tempo. Tanto intérprete quanto ouvintes “contemplam” a sonoridade do momento, construída por movimentos periódicos. A escrita sem barras de compasso favorece essa característica ao incluir essas unidades num todo. Observemos, por exemplo, o terceiro sistema:



Exemplo 4: “Pedal” de Paraskevaïdis, terceiro sistema.

Em contraste, um tempo preciso e mecânico alicerça o estudo número II, “Pulso”. Absoluta precisão rítmica e solidez de pulso foram os maiores desafios para o estudante que preparou essa peça, além da sincronia com o áudio. Nesse estudo a parte eletrônica funciona quase como um metrônomo no começo da peça, como um componente “mecânico”.^{iv} Na sequência, caberá ao pianista realizar a demarcação em semicolcheias conforme o Exemplo 5. A tensão entre a realização fixa, pré-gravada/digital e portanto não humana e a realização ao vivo pelo performer é subjacente à peça.



Exemplo 5: Estudo n° 2. Comp. (19-21), de Steiner.

Já os estudos I e VI são ambos “pequenas improvisações”. Embora haja pontos de sincronização precisa com o áudio, a organização do material de exploração de glissandos e de percussão nas cordas por exemplo, é mais flexível. Cabe ao performer distribuir e construir esses gestos no tempo determinado. Enquanto a notação da parte eletrônica do estudo 2 é quase uma transcrição do material percussivo do áudio (Exemplo 5), nos estudos I e VI opta-se por uma indicação em segundos indicando pontos sincrônicos. Há portanto pontos de coordenação precisa, mas também há espaço para flexibilidade na realização dos gestos. A esse respeito STROPPA afirma:

Embora não haja dúvidas com relação à importância crucial do tempo em música, esta é uma questão muito mais sutil do que lidar com flutuações temporais. Um intérprete que se sinta confortável com uma marcação de tempo encontra outras maneiras de expressar suas escolhas interpretativas. Se a composição é realizada de certa maneira, ninguém na platéia perceberá nada de estranho com relação ao tempo e a performance será considerada livre como sempre. (1999, p. 41)

3. Em direção a uma escuta expandida

Nas Notas Preliminares de sua partitura, Steiner afirma a intenção pedagógica da publicação: “(...) oxalá sirva para ocupar um inexplorado espaço na formação técnico/estilística de pianistas”.^v (2017, p.4) O propósito pedagógico do compositor em direção à exploração de novas formas de fazer e compreender a música nos faz voltar às perguntas que motivaram esta pesquisa: quais são as contribuições deste repertório para a formação em música?^{vi}

Nos três estudos de Steiner trabalhados, o resultado sonoro da execução instrumental funde-se com o áudio eletrônico. O áudio está disponível em cd e também no site do compositor, para download.^{vii} O pianista pode estudar e preparar a sua performance utilizando

um equipamento simples para veicular a parte eletrônica. No processo de preparação e de performance, observamos que a interação com a parte gravada tem o potencial provocador de uma nova escuta, uma escuta expandida. Pudemos observar como a interação com o áudio gravado mudou os mecanismos de escuta, a forma de perceber não só o resultado sonoro do piano em relação ao áudio, mas dos próprios recursos técnicos utilizados no piano: a compreensão das ideias musicais, a expansão da gama de dinâmicas, o cuidado com acentos. Pode-se concluir também que a escolha por um suporte fixo de sons eletrônicos, pré-gravados favorece o caráter didático deste material.

Já na peça de Paraskevaïdis “Pedal”, destacamos sua contribuição para o desenvolvimento da percepção e conscientização das ressonâncias do instrumento. O título pode ser associado tanto ao uso mecânico do pedal de sustentação quanto aos pedais gerados pela acumulação do cluster realizado pela mão esquerda. Apesar do cluster ser sempre o mesmo, ele vai formando novas ressonâncias através da interação que se produz com as notas FA# e SOL, pelas diferentes durações e combinações de quatro, cinco ou seis teclas, pelos filtros de pedal ou pelos silêncios abruptos sucedidos pelo novo ataque do cluster. Outros compositores como Lachenmann (1935) e Kurtág (1926) também exploraram as ressonâncias no piano em algumas das peças de Kinderspiel e de Játékok respectivamente, apesar de implicar recursos técnicos de maior dificuldade.

A percepção das ressonâncias pode requerer uma nova forma de escuta pelo simples fato de que elas muitas vezes não estão atreladas a um gesto de ataque e sim ao abandono de teclas e ao acompanhamento auditivo da evolução do som com o seu espectro harmônico. O pianista e musicólogo Luca Chiantore no livro “Historia de la técnica pianística” aponta que “a imaginação sonora pode ser estimulada e potenciada, bem como deixada preguiçosamente no esquecimento. Mas a imaginação rica e vital não é suficiente, já que qualquer som requer que saibamos como produzi-lo” (CHIANTORE, 2004, p.570).^{viii} É na interface entre a conscientização dos gestos corporais e a imaginação sonora que a técnica vai se desenvolvendo em direção a uma escuta expandida.

Embora o suporte eletrônico dos Estudos I e VI de Steiner sejam fixos, pré-gravados, eles sugerem um caráter improvisatório. O pianista e pesquisador paulista Alexandre Zamith de Almeida, valendo-se do conceito de “obra aberta” de Umberto Eco, descreve a improvisação musical como uma das formas de abertura na interpretação: abertura de segundo grau. Ela pode ser parte inerente à prática artística, decorrente das indeterminações da escrita, ou prevista na composição, mas

excetuando-se a chamada livre improvisação, a prática improvisatória pressupõe restrições, já que exige que o intérprete submeta sua espontaneidade a pré-determinações métricas, harmônicas, motivicas ou idiomáticas impostas pelo material sobre o qual se improvisa. (ALMEIDA, 2007, p. 5)

No caso dos dois estudos de Steiner, a escrita prescritiva deixa aspectos da realização dos glissandos e da percussão nas cordas indeterminados e, portanto, abertos à exploração por parte do performer. Se torna relevante destacar a improvisação não só como objetivo estético mas também no seu papel na formação técnica e perceptiva. A importante pedagoga da música Violeta Hemsy de Gainza dedicou o seu livro “Improvisación musical” (1983) e grande parte do repertório didático para piano a reforçar o papel da improvisação e da criação em geral para o desenvolvimento da musicalidade.

No tocante ao uso dos registros do instrumento, o estudo nº 6 apresenta um crescendo associado à gradual expansão de notas adjacentes no registro central para o uso dos registros extremos do piano ao longo de aproximadamente um minuto. O uso dos registros é um dos elementos relacionados à ‘cor’ do som, ou seja, ao timbre: “Mudanças de registro não são meramente uma força espacial, mas também (em um grau poderoso) um determinante de cor” (COGAN; POZZI, 1976, p.47)^{ix}. As sete oitavas de extensão do piano oferecem possibilidades de variação do espectro sonoro a partir do uso de diferentes registros.

As descobertas de Harvey Fletcher quanto às características dos sons emitidos pelo piano são reproduzidas por Robert Cogan em seus livros. No trecho em que trata especificamente do registro, Fletcher escreve: “Em registros distintos, os espectros dos tons do piano são diferentes. No registro grave a fundamental é fraca e o número e energia das parciais mais agudas são altos. No registro mais agudo a fundamental é forte, e o número de parciais é pequeno” (apud COGAN; POZZI, 1976, p.330)^x. Em sua análise espectral da gravação de Arthur Schnabel da sonata Opus 109 de Beethoven, os registros de 2 a 7 estão ativados: “Neste ponto de clímax, as mãos do pianista estão nas extremidades do teclado, ativando todo o espaço espectral da peça. Os registros mais agudos e mais graves, e todos os registros entre eles, soam simultaneamente” (COGAN, 1998, p.54)^{xi}.

Para o ataque de fortíssimo no compasso 26 do estudo de Steiner os extremos do piano também são acionados:

14 13'36" 13'48"

Sin medida hasta los 14'19"!!!

pp *p*

17 13'59"

accelerando y crescendo poco a poco hasta el ff

19

21 14'10"

25 *ff* Puerta 14'19" *ff*

Exemplo 6: Estudo nº 6. Comp. (14-26) de Steiner

O gesto contínuo de trêmulo em crescendo nessa seção passa no comp. 21 a ser notado pelo compositor com altura aproximada.^{xii} O crescendo instrumental mesclado ao crescendo na parte eletrônica provoca uma massa sonora onde o discreto da altura da nota tem menos relevância do que a expansão textural em si. “Parâmetros tradicionais da música, até então seccionados, são fundidos em novos direcionamentos acústicos. Uma altura fixa cede espaço para a observação no campo da frequência, cuja realidade acústica diverge das divisões tradicionais” (CERVINI, 2008, p.69).

4. Considerações finais

No presente artigo, apresentamos reflexões sobre as contribuições do estudo de música nova para estudantes em formação. O recorte apresentou reflexões a partir de uma experiência prática com estudantes a partir de repertório selecionado.

A relação entre características específicas da notação e suas implicações para a preparação e performance evidenciaram alguns pontos. O repertório pesquisado permitiu aos estudantes: experimentar novas organizações psico-físicas em sua relação com o instrumento, experimentar novas maneiras de interagir com a partitura, assumir uma postura exploratória ao instrumento, ter contato com outras formas de organização musical, de percepção e de experiência temporal. Todas essas contribuições relacionam-se também ao que chamamos de “escuta expandida”.

Nos Estudos de Steiner, o estudante é provocado a experimentar novas formas de interação musical, com a parte eletrônica. O resultado da performance é necessariamente a fusão do instrumental com o eletrônico, a soma das partes: “Neste modelo, o todo perceptível não pode ser decomposto na totalidade de suas partes, pois há também um processo de amplificação de informação através das inter-relações constituídas entre as partes (VARELA, 1994, apud ROSSETI; ALMEIDA, 2016, p.5). A interação com o áudio impacta a performance na realização dos gestos musicais resultantes e na percepção temporal. Contribui portanto com novas referências para sua memória auditiva. Pode-se concluir também que a

escolha por um suporte fixo de sons eletrônicos, pré-gravados, favorece o caráter didático deste material como primeiro contato com a música mista.

Na obra “Pedal”, alguns aspectos da composição - como a facilidade técnica decorrente de estar escrita em posição fixa e a relativa facilidade de leitura no uso de notação tradicional - mostraram-se fundamentais para propiciar o desenvolvimento de outras habilidades técnicas, perceptivas e interpretativas em geral. Ao mesmo tempo, no que se refere a formação, a obra dialoga com o repertório pianístico iniciante pela execução em posição fixa, estabelecendo-se assim nexos com alguns métodos de estudo que as e os estudantes já conhecem.

As peças trabalhadas tem propósito pedagógico, mas isso não quer dizer que sejam simples. A natureza acessível de suas demandas técnicas favorece a exploração de novos gestos musicais sempre a partir da vivência do corpo e da escuta. Em novas etapas da pesquisa ampliaremos o repertório explorado. A experiência com os estudantes mostrou a importância de trabalharmos a música de maneira holística.

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Música aberta: o individual e o coletivo na expressão musical. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2007, São Paulo. *Anais da ANPPOM*, 2007, 1-7 São Paulo. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_AZAlmeida.pdf> Acesso em 20/03/2020.B

RANDÃO, Carlos Rodrigues; STRECK, Danilo Romeu. *Pesquisa Participante. O Saber da Partilha*. São Paulo: Idéias e Letras, 2006. 296 p.

CERVINI, L. *Continuum, Processo e Escuta em Territoires de L'Oubli*: Concepção de uma Interpretação. Campinas, 2008. 233 f. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la Técnica Pianística*. 4ª Edição. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 758 p.

CLENDINNING, Jane Piper. The pattern-meccanico compositions of György Ligeti. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 31, n. 1. p. 192-234, 1993.

CORRADO, Omar. *Estudios sobre la Obra Musical de Graciela Paraskevaïdis*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014. 153 p.

GOUVEIA, Horácio de Oliveira Caldas. Os *Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano*: corpo e gesto numa perspectiva lúdica. São Paulo, 2010. 198 f. Tese de Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 358 p.

HEMSY DE GAINZA, V. *La Improvisación Musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983. 71 p.

KANNO, Mieko. Prescriptive Notation: Limits and Challenges. *Contemporary Music Review*, New York, v. 26, nº 2, p.231-254, 2007.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Música Hodie*, Goiânia, v.11, nº2, p.11-35, 2011.

PARASKEVAÏDIS, Graciela. El minimismo latinoamericano a través de la obra para piano del compositor uruguayo Carlos Da Silveira. *Pauta* Montevideo, nº 30. p. 74-83, 1986. Disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/gp-sitio-piano%20piano.pdf Acesso em: 10/12/2019.

PARASKEVAÏDIS, Graciela. *3 piezas infantiles: Pedal, Extremos y Calesita*; para piano solo. Biblioteca Escuela Universitaria de Música UDELAR, 1986. Partitura manuscrita. 4 folhas.

ROSSETI, Danilo; ALMEIDA, Alexandre Zamith. Música mista para piano: relato de um projeto pedagógico. In: PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL, IV, 2016, São Paulo. *Anais do IV Performa Clavis Internacional 2016*. São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321318320_Musica_mista_para_piano_relato_de_um_projeto_pedagogico. Acesso em: 20/03/2020.

STEINER, Diego Macias. *VI Pequeños Estudios Electroacústicos: Imaginários sonoros*. Para Audio y Piano. Buenos Aires: editoração de Diego Macias Steiner, 2017. Edição do autor. 28 f. Disponível em: <https://diegomaciassteiner.blogspot.com/2017/10/2017-en-imprenta.html> Acesso em: 20/09/2019.

STROPPIA, Marco. Live Electronics or ... Live Music? Towards a Critique of Interaction. *Contemporary Music Review*, Singapore, v.18, n. 3, p.41-77, 1999.

Notas

ⁱ Termo utilizado a partir da segunda metade do século XX para designar modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. (PADOVANI, J.C. ; FERRAZ, S. 2011, p.11)

ⁱⁱ O minimismo é uma corrente estética que se inicia na segunda metade do século XX. A pesar de ter alguns pontos de contato com o minimalismo norte americano (o uso de escassos materiais compositivos, por exemplo), o minimismo difere de forma radical na forma de organizar os elementos, no uso do silêncio como parte fundamental das obras, dentre outras características que constituem a corrente. Paraskevaïdis, Prudencio,

Aharonián e Da Silveira são alguns dos compositores que aderiram a essa estética. Por mais informações a respeito do minimalismo latinoamericano recomendamos ler o artigo de Paraskevaídís (1986).

ⁱⁱⁱ Os uso do termo “gesto musical” nos parece apropriado no contexto da música analisada, na qual os termos “frase”, “motivo” ou “idéia” não correspondem ao tipo de materiais e a forma como esses materiais compositivos se organizam. Para Robert Hatten os gestos musicais são “configurações [Gestalt] percebidas sinteticamente com um significado emergente” (HATTEN, 2004, p. 94).

^{iv} Nessa característica, o estudo nº 2 de Macias Steiner dialoga com outras obras compostas no século XX . Ligeti é um dos compositores que integrou experimentos com padrões mecânicos em seu processo criativo: “Em cada uma das peças com padrões-mecânicos, uma parte substancial da composição é construída por técnicas de repetição de padrões, embora nem todas as composições sejam construídas dessa maneira.” “In each of the pattern-mecanico pieces, a substantial portion of the composition is built by pattern-repetition techniques, although not all of the compositions are exclusively constructed in this manner.” (CLENDINNING, 1993, p.195)
^v “ojalá sirva para ocupar un inexplorado espacio en la formación técnico/estilística de pianistas” (STEINER, 2017,p.4))

^{vi} Diversos outros compositores da atualidade dedicaram-se a materiais didáticos. O compositor e pianista húngaro Gyorgy Kurtág escreveu até o momento IX “Jatekok” (Jogos), uma coleção de peças que foi pensada como uma contribuição para o desenvolvimento da criatividade através do piano. Como afirma Gouveia na sua tese sobre os Jatekok “a questão fundamental da obra não é ensinar piano, mas desenvolver ludicamente as possibilidades criativas do intérprete” (GOUVEIA, 2010, p.17)

^{vii} Áudio disponível para download em: <https://diegomaciassteiner.blogspot.com/>

^{viii} “La imaginación sonora puede ser estimulada y potenciada, así como dejada perezosamente en el olvido. Pero una imaginación rica y vital no basta, pues cualquier sonido necesita que sepamos cómo producirlo (...)” (CHIANTORE, 2004, p.570)

^{ix} Registral motion is not merely a spatial force but also (to a very powerful degree) a color determinant.

^x In different registers the spectra of piano tones are different. In the lower register the fundamental is weak, and the number and energy of the upper partials are great. In the highest registers the fundamental is strong, and the number of partials is small (COGAN, 1976, p.330).

^{xi} At this climactic apex, the pianist’s hands are at the extremities of the keyboard, activating the entire space of the piece. The highest and lowest spectral regions, and all the registers in between, sound simultaneously (COGAN, 1998, p.54).

^{xii} “La x em lugar de la nota significa altura aproximada” (STEINER, 2017, p. 27)