

Considerações analíticas sobre *Hommage à Tchaikovsky* de György Kurtág e suas correlações com o *Concerto n. 1* para piano e orquestra de Piotr Ilitch Tchaikovsky

Helena Carreras Cabezas (USP)
Luciana Sayure Shimabuco (USP)

Resumo: Este artigo apresenta um estudo analítico sobre *Hommage à Tchaikovsky* de György Kurtág, observando também as correlações desta peça com o *Concerto n.º 1 para piano e orquestra* de Piotr Ilitch Tchaikovsky, obra à qual Kurtág remete. Após breves considerações sobre o compositor e a obra, aborda aspectos da forma, do material empregado, da textura, do gesto musical e do contorno melódico de *Hommage*. Embora a estética romântica na qual se insere a célebre abertura do Concerto contraste plenamente com a idiomática acatada por Kurtág, foram estabelecidas estreitas correspondências entre ambas as obras. O presente estudo se fundamenta no referencial teórico mais adequado à nossa pesquisa – Kostka (2006), Berry (1987), Iazzetta (1997) – bem como na aplicação de técnicas de análise de Salzer (1982) e Straus (2000), quando pertinentes. A conclusão mostra a inter-relação entre os aspectos analisados e considera o fluxo de modelos arquetípicos que se cria entre uma obra do romantismo pleno e uma pós-tonal.

Palavras-chave: György Kurtág. *Hommage a Tchaikovsky*. *Játékok*. Análise musical. Música pós-tonal.

Analytical Considerations of the *Hommage à Tchaikovsky* by György Kurtág and its Correlations with Concerto n.º 1 for Piano and Orchestra by Piotr Ilyich Tchaikovsky

Abstract: This paper presents a study about *Hommage à Tchaikovsky* by György Kurtág, observing also the correlations from this piece with *Concert n.º 1 for piano and orchestra* by Pyotr Ilyich Tchaikovsky, a work which Kurtág references. After brief considerations about the composer and the work itself, it investigates aspects of form, material, texture, musical gesture and melodic contour in *Hommage*. Although the romantic aesthetics in which it inserts the famous opening of the *Concert* it contrasts with the idiomatic used by Kurtág, it was established with narrow correspondences in between them. The present work is based on the theoretical framework most suitable to our research – Kostka (2006), Berry (1987), Iazzetta (1997) – as well as the application of the analytic techniques of Salzer (1982) and Straus (2000), when relevant. The conclusion shows the interrelationship between the aspects analyzed and it considers the flow of archetypal models created between a work of the romantic period and one from the post-tonal period.

Keywords: György Kurtág. *Hommage à Tchaikovsky*. *Játékok*. Musical analysis. Post-tonal music.

Breves considerações sobre a obra

Hommage a Tchaikovsky faz parte do primeiro volume da coleção para piano de György Kurtág intitulada *Játékok* (Jogos), produzida com o intuito pedagógico de oferecer ao estudante de piano o contato com uma produção e um contexto musical ao mesmo tempo contemporâneos e lúdicos.

Kurtág – nascido em Lugo (Hungria) em 1926 – recebeu, em 1973, a primeira encomenda de produção didática para piano, da também pianista e pedagoga húngara, Marianne Teöke. O projeto resultou em um conjunto de 19 pequenas peças intitulado *Elő-Játékok* (que significa “jogos preliminares” ou, no sentido etimológico, *Pré-lúdios*), fomentando assim uma nova parcela de produção musical do compositor: a pedagógica. O *Játékok* – considerado derivação e emancipação natural deste projeto precedente – se converteria, nos anos consecutivos, na espinha dorsal da produção pedagógica do compositor.

Publicado em 1979, o *Játékok* representa, na trajetória composicional de Kurtág, uma renovada perspectiva de sua própria linguagem, um verdadeiro “diário, laboratório de ideias, de invenção, de técnicas e de expressões, numa forma intencionalmente despojada e elementar”¹ (ALBÈRA, 1995: 9, tradução nossa²) ou como declara o compositor nas entrevistas concedidas à Bálint András Varga: “(...) um novo Opus 1”³ (VARGA, 2009: 58). Nessas entrevistas – raros testemunhos do próprio compositor –, Kurtág narra algumas circunstâncias biográficas que confluíram à configuração do projeto de *Játékok*, tais como o início de seus estudos pianísticos, em 1931, e o contato com as vanguardas musicais na Europa Ocidental, em 1956.

Kurtág recorda sua desventurada experiência como aluno de piano, da qual se deduz sua posterior necessidade de instigar a ludicidade em seu próprio projeto pedagógico:

Entre os cinco e os sete anos de idade tive aulas de piano, e eu gostava muito de música erudita. Aos sete anos parei as aulas e perdi todo meu interesse pela música. Eu sabotava minhas aulas de piano treinando somente cinco ou dez minutos por semana, pois não tinha nenhum prazer em minhas próprias interpretações.⁴ (VARGA, 2009: 4).

Outro evento de extrema significância na estruturação das linhas mais representativas da obra que nos ocupa seria o contato direto, em 1956, do compositor com as vanguardas musicais da Europa Ocidental. A breve estadia de Kurtág no Estúdio de Música

¹“(…) un journal, un laboratoire d’idées, d’inventions, de techniques et d’expressions, dans une forme volontairement dépouillée et élémentaire” (ALBÈRA, 1995: 9).

²Observação: Todas as citações em língua estrangeira apresentadas ao longo do texto – excetuando as extraídas do livro de Joseph Straus (2000), traduzido por Ricardo Mazzini Bordini – foram traduzidas pelos autores do artigo, apresentando em nota de rodapé o trecho original.

³“(…) a new Opus 1” (VARGA, 2009: 58)

⁴“Between the ages of five and seven I had piano lessons, and I was fond of serious music. At the age of seven I stopped the lessons and lost all interest in music. I sabotaged my piano lessons, practicing only five or ten minutes a week, because I derived no enjoyment at all from my own playing” (VARGA, 2009: 4).

Eletrônica de Colônia, viabilizada por György Ligeti, em 1958, – onde também conviveria com Karlheinz Stockhausen – impressionaria enormemente o compositor, a ponto deste afirmar que aquela experiência foi musicalmente mais rica e significativa que todo o seu ano de estudos em Paris⁵. (VARGA, 2009: 92-93).

A partir desse momento, Kurtág adere então às tendências musicais que, como afirma Joel Lester (1989: 296), se dirigem, a partir dos anos sessenta, a uma maior simplificação musical. O próprio compositor afirmou: “O idioma do New Music Studio que estava emergindo na época representou uma importante pauta no início do *Játékok*: deu-me coragem para trabalhar com menos notas ainda⁶” (VARGA, 2009: 9).

Assim, nesse processo de síntese da linguagem e dos processos musicais, Kurtág se serve de meios como a partitura gráfica, explora possibilidades do piano (tais como *clusters* ou *glissandi*) e emprega, majoritariamente, uma pretendida indefinição tonal e rítmica em *Játékok*. Caberia aqui, sobretudo, assinalar que o pensamento musical do autor é permeado também pela prática musical improvisatória, pela declamação livre, pela música folclórica, pelo parlando-rubato ou pelo canto gregoriano, como revela o compositor no prefácio da partitura (KURTÁG, 2004, prefácio).

Stephen Walsh, no artigo *György Kurtág: An Outline Study* (2012: 14), recria uma perspectiva geral do percurso do compositor por meio da qual conseguimos penetrar, um pouco mais, nos processos composicionais que norteiam o conjunto da obra de Kurtág:

Acima de tudo, Kurtág está preocupado com a ideia de unidades musicais construídas de acordo com padrões: clusters, grupos expandidos para o exterior a partir de um eixo, cânones simples, escalas elaboradas, etc. (...) manutenção de movimentos instrumentais breves e reduzidos rigorosamente a ideias individuais (...) A brevidade dessas irresistíveis pequenas peças⁷ se deve não tanto à compressão de um processo complicado, senão que à extrema simplicidade do processo em si mesmo, o qual deriva do audaz e intransigente caráter da linguagem gestual de Kurtág⁸ (WALSH, 2012: 14)

Dentre as peças do *Játékok*, uma particular categoria é formada pelas *Hommages*, as quais Kurtág dedica a músicos, escritores, figuras inspiradoras e amigos. O compositor aproveita a própria natureza da homenagem para – por meio do *diálogo* com o homenageado – mimetizar estilos musicais, estruturar esquemas programáticos nas peças

⁵ Em 1957-1958, Kurtág assistiu aos cursos de Oliver Messiaen e Darius Milhaud em Paris.

⁶ “The idiom of the New Music Studio that was emerging at the time played a major rule at the start of *Játékok*: it gave me courage to work with even fewer notes” (VARGA, 2009: 9).

⁷ Refere-se a *Eight Piano Pieces*, op. 3 de György Kurtág (1960).

⁸ “Above all Kurtág is already preoccupied with the idea of musical units constructed according to patterns: clusters, groups expanding outwards from an axis, simple canons, elaborated scales, etc. (...) it was to keep his instrumental movements brief and rigorously confined to single ideas. (...) The brevity of these compelling little pieces is due not so much to the compression of a complicated process as to the extreme simplicity of the process itself, which derives its interest from the bold and uncompromising character of Kurtág’s gestural language” (WALSH, 2012:14).

compostas ou, simplesmente, reler, sob uma nova perspectiva, fontes originais. Desse modo, na peça que nos ocupa, Kurtág se serve da célebre abertura do *Concerto para Piano nº 1* de Tchaikovsky para, sob a lente da idiomática contemporânea, render homenagem ao compositor russo e à estética do romantismo.

Considerações analíticas sobre *Hommage à Tchaikovsky*

Aspectos de forma, material e textura

Hommage à Tchaikovsky é estruturada em forma ternária ABA (Tab. 1), em clara alusão à forma que impera em todo o *Concerto*⁹.

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

Tab. 1 - Detalhe das seções da *Hommage* por compassos e sua correlação com o *Concerto* de Tchaikovsky.

Os materiais empregados são os responsáveis pelas caracterizações de cada seção, atuando como importantes determinantes dos seccionamentos formais. Assim, se Kurtág utiliza, na seção A, exclusivamente o *cluster* cromático (Fig.1), a seção B soma a esses *clusters* materiais a eles contrastantes, tais como *glissandi*, pausas com função de cesura e o *cluster* de antebraço (Fig. 2).

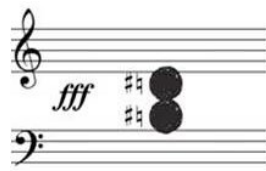


Fig.1 - Material Seção A: *Cluster* cromático de palma de mão em teclas brancas e pretas.



Fig.2 - Material Seção B: *Glissandi*, *cluster* cromático, pausa com valor de cesura e *cluster* de antebraço.

⁹No *Concerto* prevalece a forma ternária a três escalas: 1ª) três movimentos; 2ª) primeiro movimento em forma-sonata e 3ª) abertura tripartita: (A) tema introdutório, (B) cadenza e (A) reexposição do tema.

Considerando a produção musical do século XX, Stefan Kostka ressalta que, “na ausência das forças tonal e temática, outros elementos têm sido empregados na elaboração de composições, a fim de determinar sua forma”¹⁰ (KOSTKA, 1990: 250). Precisamente em *Hommage*, a escolha de materiais diferenciados para cada uma das seções conforma texturas específicas e contrastantes entre elas.

Cabe salientar aqui que, ao se tratar de *clusters* e *glissandi*, a natureza da sonoridade criada é de massa sonora, terminologia que, segundo a definição de Kostka, é aplicável quando “o conteúdo de alturas é irrelevante comparado ao impacto psicológico e físico do som.”¹¹ (KOSTKA, 1990: 249-250). Essas massas sonoras são, no decorrer da peça, fisicamente distribuídas em ambas as mãos do pianista, estabelecendo duas linhas em movimento homorrítmico¹², por vezes em relação de dobramento¹³, por vezes em relação de associação espelhada¹⁴ e com alta densidade textural¹⁵.

Correlações entre a *Hommage* e o *Concerto*: o gesto como ponto de encontro

Kurtág, por meio da *Hommage à Tchaikovsky*, alude a uma das obras mais conhecidas e memoráveis do compositor romântico. O interesse no *diálogo* que se estabelece entre as duas obras se encontra precisamente no oposto de seus estilos musicais. Assim, a grandiloquência, o lirismo e a expressividade do Romantismo contrastam com a síntese das linhas, a esquematização dos processos e as sonoridades compactas que caracterizam a linguagem composicional de Kurtág. Contudo, existe uma estreita relação entre ambas as obras, estabelecida por meio do gesto. Serve aqui, para uma maior compreensão de esse conceito, a definição por Fernando Iazzetta:

Gesto é entendido aqui não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento. [...] No que concerne à música, o gesto desempenha um papel primordial como gerador de significação. De certo modo, nós aprendemos a compreender os acontecimentos sonoros com o auxílio dos gestos que produzem ou representam esses sons. (IAZZETTA, 1997: 7 – 8)

¹⁰ “In the absence of tonal and thematic forces, other elements have to be employed to shape a composition – to give it form” (KOSTKA, 1990: 250).

¹¹ “the pitch content is irrelevant compared to the psychological and physical impact of the sound” (KOSTKA, 1990: 249-250).

¹² A partir das definições de Berry, entendemos como uma situação homorrítmica aquela na qual todos os componentes texturais (as linhas) se apresentam em paralelismo rítmico. (Cf. BERRY, 1987: 192-195).

¹³ Dobramento indica linhas homorrítmicas, homodirecionais e homointervalares associadas (BERRY, 1987: 192).

¹⁴ A associação espelhada (mirror association) é normalmente considerada estrita e envolve uma relação homorrítmica e contradirecional (BERRY, 1987: 192).

¹⁵ Densidade, segundo Berry, aponta ao aspecto quantitativo da textura – o número de eventos simultâneos – assim como os níveis de compressão dos eventos dentro de um dado intervalo espacial (BERRY, 1987: 184).

Na sequência, analisaremos os paralelismos estabelecidos entre ambas as obras e observaremos um dos mais importantes pontos de encontro entre elas: o gesto. Devemos começar, portanto, por uma consideração fundamental: a seção escolhida por Kurtág é, precisamente, a parte mais representativa e inconfundível do *Concerto*: a abertura (c.1-107). Esta seção é reduzida, em *Hommage*, a 25 compassos, porém a forma tripartita é preservada.

Desta forma tripartita, a seção A da *Hommage* se subdivide em três segmentos, analisados a seguir:

Segmento A¹ (c.1-4): de forma análoga ao gesto do piano solista da abertura do *Concerto* se apresentam os *clusters* do segmento A¹ da *Hommage à Tchaikovsky* (Fig. 3). A textura de acordes compactos no piano, agrupados de três em três, executados em *ff* e em movimento paralelo ao longo do teclado no *Concerto* se transforma em *clusters* que emulam tessitura, direcionamento, padrão rítmico, textura e amplitude dinâmica. Assim, a gestualidade física do intérprete, embora os materiais constitutivos da sonoridade não sejam os mesmos, emana uma mesma significação, um mesmo gesto, pressupondo a inter-relação sugerida pelo compositor.

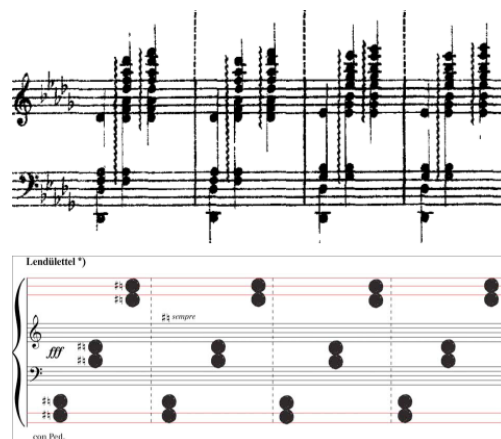


Fig. 3 - Correlação entre os acordes do piano solista do *Concerto* e os *clusters* do segmento A¹ de *Hommage*.

Segmento A² (c.5-9): a mudança que ocorre a partir do c.5 da *Hommage* (Fig. 4), sugerindo um contorno mais melódico, aponta para a relação do segmento com o lirismo do tema orquestral da abertura do *Concerto*.



Fig. 4 - Segmento A² de *Hommage* relativo ao tema introdutório da orquestra no *Concerto* (c. 7 – 24).

Segmento A³ (c.10): assim como no *Concerto*, que apresenta o tema duas vezes – a primeira por meio do *tutti* e a segunda interpretado pelo piano solista e com variações –, o c.10 de *Hommage* representa a expressão mínima dessa mesma repetição, num processo de liquidação temática (Fig. 5).

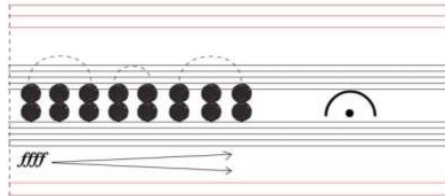


Fig. 5 - Segmento A³ de *Hommage* relativo à repetição do tema introdutório no *Concerto* (c. 25 – 40).

Diante do desejo do compositor de comprimir ao máximo os processos musicais de Tchaikovsky, a reiteração do tema não seria mais necessária, não fosse o fato de nos levar à seção B. Este movimento é enfatizado pela flecha embaixo da passagem, símbolo que indica um leve *accelerando*. Assim, o segmento A³ representa a redução do tema a um único gesto: a repetição de um *cluster* no registro central que nos conduz à seção B.

Seção B (c.11-15): a seção B de *Hommage* (Fig. 6) remete à primeira cadência solista do *Concerto* (Fig. 7). Os *glissandi* representam os acordes diminutos que se originam na região grave do piano e que são arpejados em direção ao registro agudo; e os *clusters* apontam para reminiscências do tema que, no *Concerto*, ocorrem durante a *cadenza*.

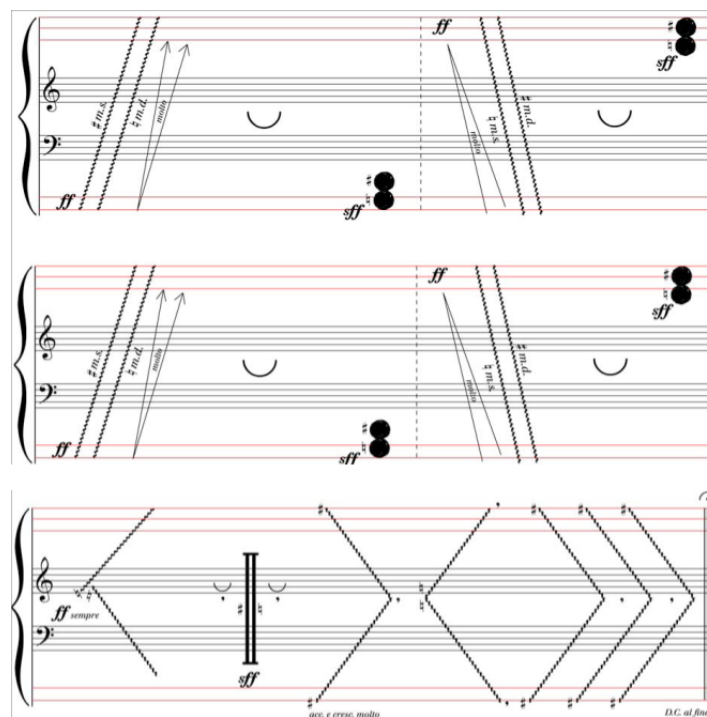


Fig. 6 - Kurtág – Seção B, emulando a *Cadência* da abertura do *Concerto* de Tchaikovsky (c. 11 – 15).



Fig. 7 - Fragmento da *Cadenza* do 1º movimento do *Concerto* de Tchaikovsky (c. 42 – 47).

Porém, dessa vez, o desenho do contorno melódico não mais corresponde à *fonte original*. Prevalece, aqui, a preocupação do compositor em produzir gestos pianísticos de grande amplitude para, assim, engajar todo o corpo do intérprete na execução e explorar a totalidade do teclado. Não podemos esquecer que o *Játékok* é uma coleção pedagógica e que o uso de movimentos primários, o comprometimento da corporeidade global do aluno e a ludicidade são princípios norteadores da obra.

Seção A (D.C.): Por fim, a reaparição do tema no *Concerto* após da *Cadenza* (c.61 – 107) é emulada na *Hommage* pelo *Da capo* à seção A.

Análise estrutural do tema orquestral da abertura e sua relação com o segmento A²

Vimos uma relação de correspondência entre o segmento A² da *Hommage* e o tema introdutório do *Concerto*. Mas até que ponto esta correlação é fidedigna? Qual é o nível de vinculação entre os movimentos melódicos dos *clusters* do segmento A² e o tema de Tchaikovsky?

O segmento A² da *Hommage* é, claramente, uma esquematização do tema orquestral da abertura do *Concerto* (Fig. 8), e, portanto, pretende conservar, unicamente, aqueles elementos estruturais que marcam a identidade da obra.

Esse procedimento mantém certas analogias, ainda que muito livres, à técnica de análise estrutural proposta por Salzer (1982), a qual, por meio do gráfico com vozes condutoras, visa mostrar o processo arquitetônico da inter-relação entre a unidade estrutural e a gradativa formação do movimento nos prolongamentos.



Fig. 8 - Redução ao piano do tema orquestral da abertura do *Concerto* de Tchaikovsky (c. 7 – 24).

Como parte da análise musical da *Hommage*, consideramos pertinente percorrer o caminho inverso. Assim, se habitualmente a técnica de análise de Salzer é aplicada para compreender a organização hierárquica de um todo, esse todo, agora, é a própria estrutura. Portanto, usaremos a técnica para inverter o processo, ou seja, para entender até que ponto o segmento **A**² da *Hommage* pode ser vinculado ao tema introdutório do *Concerto*. Do resultado da aplicação, encontramos os seguintes níveis estruturais:



Fig. 9 - Análise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* – Nível A.



Fig. 10 - Análise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* – Nível B.



Fig. 11 - Análise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* – Nível C.



Fig. 12 - Análise estrutural do tema orquestral da abertura do *Concerto* – Nível D.

Ao observarmos os quatro níveis estruturais do tema, percebemos que o contorno melódico de um deles, o Nível C (Fig. 11), se assemelha notavelmente à linha efetuada pelos *clusters* da mão direita do segmento A^2 (Fig. 4) – a esquerda procede em associação espelhada. Embora os *clusters* não determinem alturas ou intervalos com exatidão, acatamos para a nossa análise a consideração que faz Joseph Straus (2000: 82) sobre esse aspecto: “para compreender o contorno musical, não precisamos saber as notas e intervalos exatos; precisamos somente saber quais notas são as mais agudas e quais as mais graves”. Além disso, entendemos aqui como alturas de *clusters* não suas alturas específicas, mas o âmbito que ocupa na tessitura do piano. Assim sendo, a linha superior do segmento A^2 é composta por sete diferentes alturas de *cluster*, as quais podemos numerar da mais grave a mais aguda.

Uma vez disposta a numeração tanto no segmento A^2 como no Nível C, obtemos os seguintes SEGC's¹⁶ respectivamente: <13141-741/641/51/432/1>¹⁷ e <14051-5321> (Fig. 13).

¹⁶ SEGC = Segmento de Contorno = SEGC; acrônimo em inglês: CSEG = Contour SEGment (STRAUS: 2000, 83).

¹⁷ SEGC's indicados com as mesmas cores que serão representadas no gráfico (Fig. 13) para facilitar a compreensão.

© Tema orquestral abertura do *Concerto* – Nivel C

I
SEGC 1 4 0 5 1 - 5 3 2 I

SEGC 1 3 1 4 1 - 7 4 1 6 4 1 5 1 4 3 2 1

Fig. 13 – SEGC do nível C da análise estrutural do tema orquestral e SEGC do segmento A.2 da *Hommage*.

A seguir, pretende-se comparar, por meio do gráfico (Fig. 14), ambos os SEGC's:

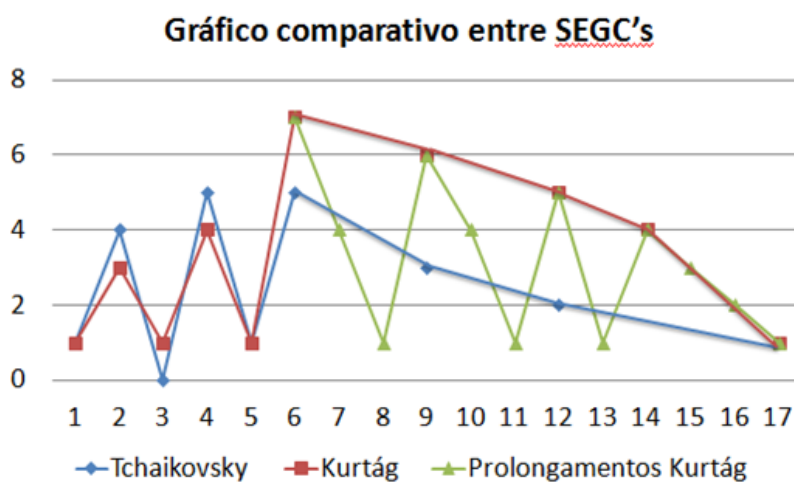


Fig. 14 - Azul: Contorno do Nível C da análise estrutural do tema orquestral da abertura do Concerto
 Vermelho: Contorno dos clusters do segmento A² de Hommage (só tempos fortes após o cluster nº 6)
 Verde: Contorno dos clusters dos compassos 6 – 9. Emulação de prolongamento melódico.

Como podemos observar no gráfico (Fig. 14), a sinuosidade entre as duas linhas é semelhante, ao menos até a nota ou *cluster* número 6. Após o sexto ponto, a linha verde representa os “tempos fracos” dos compassos 6, 7, 8 e 9 da *Hommage*, passagem que, por sua vez, funciona como modo de prolongamento melódico de uma linha estrutural,

representada pela continuação da linha vermelha. Assim, observamos que, a princípio, o direcionamento dos dois contornos respeita o mesmo movimento em *zig-zag*, atingindo o ponto culminante (ponto número 6) e, na sequência, uma queda gradual até a mesma altura inicial (e, no caso da *Hommage*, ainda conservando os prolongamentos melódicos).

Após verificar essa correlação entre o segmento **A²** e o tema de Tchaikovsky, podemos constatar que não é arbitrária a escolha das alturas dos *clusters* por Kurtág, ao contrário, ressaltamos e estreita relação estabelecida nesse ponto entre *Hommage* e a estrutura orgânica e musical do *Concerto*.

Considerações finais

A análise musical de *Hommage à Tchaikovsky* nos revela que a peça guarda uma intrínseca relação com o *Concerto para Piano nº 1* de Tchaikovsky. Assim, observamos que cada uma das partes constitutivas da abertura está contemplada e refletida na obra de Kurtág, embora filtrada pela própria idiomática do compositor. Uma profunda redução dos processos musicais e uma leitura destes através de gestos musicais, preservando, portanto, a significação da obra, será uma das marcas de identidade do autor em *Hommage*.

Clusters e *glissandi* em *ff* são a matéria-prima escolhida por Kurtág para traduzir a grandiosidade e a opulência do estilo do *Concerto*, além de serem acatados como materiais definidores dos contrastes texturais entre as seções e, portanto, da forma da peça. Por outro lado, a própria condição aglutinante do material, constituído de massas sonoras, somada à natureza dos movimentos escolhidos (homorrítmicos e em relação de dobramento ou de associação espelhada), proporciona à peça uma sonoridade intencionalmente uniforme e fusionada.

Por fim, a esquematização do tema da abertura do *Concerto* concebida por Kurtág no segmento **A²** do *Hommage* obtém resultados vinculados ao contorno do nível C da análise estrutural, reforçando assim a ideia de concordância e correlação entre ambas as obras.

Referências Bibliográficas

- ALBÈRA, P. et al. *György Kurtág- Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*. Genève: Éditions Contrechamps, 1995.
- BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, 1987.
- IAZZETA, F. A música, o Corpo e as Máquinas. *Revista Opus IV*, (1997) p. 27 – 44.
- KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.
- KURTÁG, G. *Jeux (Játékok) vol. 1*. Paris: Editions Henry Lemoine, 2004. 1 Partitura.
- LESTER, J. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: W. W. Norton, 1989.
- SALZER, F. *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.
- STRAUS, J. *Introduction to Post Tonal Theory*. 2ª Ed. New Jersey: Prentice-Hall, 2000.
- Tradução Ricardo Mazzini Bordini

TCHAIKOVSKI, P. I. *Piano Concerto Nº 1 Op.23*. (redução 2 pianos) IMSLP - Petrucci Music Library. Disponível em: <<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP140994-SIBLEY1802.16979.a2f5-39087011954122score.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2012. 1 Partitura.

VARGA, Bálint András. *György Kurtág: Three interviews and Ligeti homages*. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

WALSH, S. *György Kurtág: An Outline Study (I)*. *Tempo*, New Series, Nº 140 (Mar., 1982) p. 11 – 21.

Helena Carreras Cabezas, natural de Barcelona (Espanha), graduada em Música com habilitação em Piano Erudito e Pedagogia Musical pelo Conservatório Superior de Música de Badalona (BCN, 2002); Curso de especialização em Pedagogia Musical pelo Instituto de Ciências da Educação da Universidade de Barcelona (2007); 12 anos de experiência na docência, principalmente no Conservatório Superior de Música de Badalona e no Conservatório de Música de Sant Adrià, ambas as instituições em Barcelona (Espanha); Integrante de 2005 a 2009 do Comitê Diretivo do Centro de Estudos Pianísticos de Barcelona. Atualmente cursa o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, com bolsa CAPES, onde realiza a pesquisa intitulada Estudo sobre aspectos pianístico-pedagógicos desenvolvidos no primeiro volume do *Játékok*, de György Kurtág, sob orientação da professora Dra. Luciana Sayure Shimabuco. helencarreras@hotmail.com

Luciana Sayure Shimabuco, natural de Santo André-SP, teve sua formação musical e pianística integralmente efetuada no Brasil, tendo concluído Bacharelado pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM), Mestrado e Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Reflete em seu trabalho influências de três personalidades do piano brasileiro: Marisa Lacorte, Yara Bernette - que lhe ofereceu uma bolsa de estudos - e Mauricy Martin. Desde 2007, é Professora dos Programas de Graduação e Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolve pesquisa intitulada Correlações e articulações entre escritura e performance: uma investigação sobre os Estudos para Piano de György Ligeti. Lucianasayure@usp.br