



Maristela Rocha  
Fernando Vago Santana

# DEZESSEIS ESTUDOS PARA PIANO DE IAN GUEST

Reflexões interpretativas  
e pedagógicas

Maristela Rocha  
Fernando Vago Santana

# DEZESSEIS ESTUDOS PARA PIANO DE IAN GUEST

Reflexões interpretativas e  
pedagógicas

1ª edição  
Juiz de Fora/MG  
2023



©Editora UFJF, 2023

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem  
autorização expressa da editora.

O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso  
de imagens ou textos de outro(s) autor(es) são de inteira responsabilidade do(s)  
autor(es) e/ou organizador(es)



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE JUIZ DE FORA**

**Reitor**

Marcus Vinicius David

**Vice-Reitoria**

Girlene Alves da Silva



**Diretor da Editora UFJF**

Ricardo Bezerra Cavalcante

**Projeto Gráfico, Editoração e Capa**

Paolo Malorgio Studio

Rocha, Maristela

Dezesseis estudos para piano de Ian Guest: reflexões  
interpretativas e pedagógicas / Rocha Maristela, Fernando  
Vago Santana. – Juiz de Fora, MG: Editora UFJF/Artes, 2023.  
Dados eletrônicos (1 arquivo: 5,1mb)

ISBN:978-65-89512-76-9

1. Piano – Instrução e estudo. 2. Ian Guest. 3. Música  
brasileira. 4. Piano – Repertório. I. Rocha, Maristela. II. Santana,  
Fernando Vago. III. Título.

CDU 78(81)

**Editora UFJF**

Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n -  
São Pedro, Juiz de Fora - MG, CEP: 36036-900

Telefone (32) 2102-3586

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

**Conselho Editorial**  
**Selo Artes, Cultura e Linguagens**

**Renata Cristina de Oliveira Maia Zago**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Maria Claudia Bonadio**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Ricardo De Cristofaro**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Theresa Medeiros**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Glaucia Kruse Villas Bôas**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Isobel Whitelleg**  
Universidade de Leicester

**Maria de Fátima Morethy Couto**  
Universidade Estadual de Campinas

**Maria do Carmo Teixeira Rainho**  
Arquivo Nacional

**Mário Videira**  
Universidade de São Paulo

**Oliver Fahle - Ruhr**  
Universität Bochum

**Orlando Maneschy**  
Universidade Federal do Pará

**Paula Guerra**  
Universidade do Porto

**Patrícia Moran**  
Universidade de São Paulo

**Regina Melim**  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Tunico Amâncio**  
Universidade Federal Fluminense

**PARECER E REVISÃO POR PARES**

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial do Selo Artes, Cultura e Linguagens, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

*Ao compositor Ian Guest (in memoriam), pela expressiva trajetória na música brasileira como compositor e arranjador; e pelo incentivo e entusiasmo com a proposta deste livro.*

*Ao corpo docente e discente do curso de Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, instituição que propiciou o encontro presencial entre os dois autores e, posteriormente, com o compositor Ian Guest.*

*Ao compositor e professor Luiz Eduardo Castelões, entusiasta desse encontro.*

# Agradecimentos

Ao Carlos Batistella (amigo), Laura e Gabor Geszti (sobrinha e irmão de Ian Guest), que prontamente nos ajudaram com a documentação necessária relativa aos direitos autorais.

Ao André Pires, à Lúcia Barrenechea e Marihá Castro pela contribuição imediata e amorosa com este trabalho.

Ao Silvio Reis de Almeida Magalhães por todo incentivo e entusiasmo com este projeto. Aos meus pais e minha irmã: Anacleto, Maria de Lourdes e Stella Marcia (in memoriam).

À Cindy Alves Vago pelo apoio incondicional. Sem seu olhar faltaria muito para que este livro fosse concluído satisfatoriamente.

À Ermelinda Paz, pelo exemplo e incentivo constantes.

Ao selo editorial do Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Linguagens e à Editora UFJF por viabilizarem esta publicação.

# Palavras do compositor



Crédito da foto: Marcello Nicolato

A gente se acha, com razão, o centro do mundo. A profusão, em volta, lhe parece esbanjar o desejado e o belo. Que seja! Contribuir, sim. Pouco mais nos resta a fazer. Dar ao próximo algo que nos pertence: amar.

O termo "álbum" recorre, aqui, ao seu sentido original: as peças são retratos sim, retratos espirituais de certos momentos deslumbrantes e sempre inesperados, ao longo da jornada em que venho inventando meus trajetos. Os trajetos são inventados, mas os encontros, surpreendentes.

Ian Guest (2020)<sup>1</sup>

---

1 Entrevista concedida aos autores em 18 de março de 2020.

### **Tempo de solidão**

Há o tempo e o contratempo  
A felicidade e a dor  
Eu por mim não tenho tempo  
O meu tempo é só de amor

Sei que existe muita gente  
Que não tem mais tempo a perder  
Já comigo é diferente  
Só o amor me faz viver  
Eu não sei viver  
Sem sofrer por alguém  
Hoje, por exemplo  
Eu não tenho ninguém

E é por isso que estou triste  
Triste como esta canção  
Hoje eu sei que o tempo existe  
Hoje é tudo solidão

MORAES, Vinícius de e GUEST, Ian.

### **Pergunte a você**

Não pergunte por quê  
Se tudo o que é lindo  
Existe em você  
Não pergunte por quê  
Aceite sorrindo

O que aconteceu  
Tão simplesmente  
Amor, quem vai nos dizer por quê  
As manhãs se desnudam ao sol  
E o mar vem nas praias morrer  
Não pergunte por quê  
Ou antes, pergunte  
Pergunte a você

MORAES, Vinícius de e GUEST, Ian.



# Sumário

<b>PREFÁCIO A DUAS VOZES</b>	<b>11</b>
<i>Lúcia Barrenechea e André Pires</i>	
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>INÍCIO DA VIAGEM COM GUEST</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>OS DEZESSEIS ESTUDOS</b>	<b>24</b>
2.1 Voo panorâmico	25
2.2 Blues nordestino ou música nordestina com levada de blues?!	32
2.3 Influências jazzísticas e levada de choro	35
2.4 "Folclore húngaro em tempero mineiro"	38
2.5 Prelúdio de um poeta apaixonado... quem sabe?!	39
2.6 Lampejos de memória da infância	41
2.7 A serra em notas musicais	44
2.8 Uma valsa cantabile um tanto sinuosa...	47
2.9 A 2700 milhas de Ibitipoca, a inspiração argentina	48
2.10 Inspiração vinda dos Andes	50
2.11 O canto do pássaro em Itaipava	52
2.12 O Vale do Taquaril em cena	54
2.13 O modalismo melódico de Ian Guest	55
2.14 E nasceu a parceria...	57
2.15 Tchuá-uí no platô de cima	59
2.16 Com Chapada de Mato Grosso, um tributo a Béla Bartók	61
2.17 Quando a inspiração vem do Caraça...	64
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>"O TREM QUE CHEGA É O MESMO TREM DA PARTIDA"...</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS DIGITAIS</b>	<b>73</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GERAL</b>	<b>75</b>
<b>AUTORES</b>	<b>81</b>

Todo conhecimento começa com o sonho. O conhecimento nada mais é que a ventura pelo mar desconhecido, em busca da terra sonhada. Mas sonhar é coisa que não se ensina. Brota das profundezas do corpo, como a água brota das profundezas da terra. Como mestre só posso então lhe dizer uma coisa: “Conte-me os seus sonhos, para que sonhemos juntos!”

Rubem Alves

# Prefácio a duas vozes

Desde o seu surgimento, no século XVIII, até os dias de hoje, compositores se veem fascinados com as possibilidades de expressividade sonora que o piano oferece. Em decorrência desse fascínio, pianistas podem afirmar, sem medo de estar equivocados, que têm à disposição um repertório imenso de composições escritas para o seu instrumento, talvez mais do que qualquer outro do mundo ocidental.

No Brasil não tem sido diferente. Em nosso país o universo de composições escritas para piano solo, de qualidade, é impressionante e digno de nota. Infelizmente, grande parte dessa produção permanece desconhecida não só pelo público em geral, mas, principalmente, pelos pianistas, os intérpretes. Não cabe aqui discorrer sobre os motivos desse fenômeno, mas sim celebrar iniciativas realizadas com o objetivo de mudar esse cenário. Maristela Rocha e Fernando Vago são responsáveis por uma dessas louváveis iniciativas, ao lançar Os dezesseis estudos para piano de Ian Guest: Reflexões interpretativas e pedagógicas.

Ian Guest foi uma figura de grande influência não só para músicos populares, mas também para músicos que orbitam no cenário da música de concerto. Tive o privilégio de gravar sua Sonata Breve em 2014, com o flautista Sérgio Barrenechea, num projeto que incluiu a realização de CD e DVD, o Duo Barrenechea- Brasileiríssimo: Encontros. Fomos filmar nosso “encontro” com Ian em Tiradentes, e lá fomos recebidos com carinho e com muitos “causos” que ilustram um pouquinho da trajetória desse artista e pedagogo notável. Nesse encontro também foi possível testemunhar seu amor e dedicação à música e felicidade por poder compor e ensinar.

Qual não foi a alegria ao saber que Maristela Rocha e Fernando Vago se debruçariam sobre os Dezesseis estudos para piano, de Ian Guest, publicados há 22 anos pela Editora Lumiar, para nos apresentar, num texto informativo e reflexivo, a relevância dessas peças para a formação de repertório do pianista! A motivação dos autores para encampar esse projeto não poderia ser mais bonita: as composições foram incluídas no repertório de estudo de Maristela Rocha e trabalhadas em sala de aula com Fernando Vago, seu professor de instrumento. Ao final desse processo, ficou a pergunta: por que essas peças não são mais frequentadas? O resultado é um aprofundado e detalhado trabalho de análise dos estudos, em que são discutidos aspectos composicionais, estéticos, técnico-interpretativos e didáticos. Tudo isso numa escrita convidativa, fluida e direta. Os dezesseis estudos para piano de Ian Guest: Reflexões interpretativas e pedagógicas é leitura fundamental para o pianista profissional e estudante, para o pedagogo do piano, e também para qualquer pesquisador da música brasileira interessado em aprofundar seus conhecimentos sobre a produção

composicional de Ian Guest, artista merecedor de nosso reconhecimento pela sua contribuição para a música brasileira. Parabéns, Maristela Rocha e Fernando Vago, pelo belíssimo projeto! A música brasileira agradece!

**Lúcia Barrenechea<sup>2</sup>**

Da convivência acadêmica entre Maristela Rocha e Fernando Vago, enquanto orientanda e orientador durante a Licenciatura em Música oferecida pela Universidade Federal de Juiz de Fora, nasceu este livro: Os 16 Estudos para piano de Ian Guest: reflexões interpretativas e pedagógicas. Esta obra cumpre papel meritório na bibliografia musicológica brasileira por lançar luz sobre Estudos compostos por um brasileiro nascido na Hungria em 1940, tendo vivido e produzido música no Brasil desde meados da década de cinquenta.

A história de Ian Guest, como a de Villa-Lobos ou Nazareth, para citar apenas dois exemplos célebres, tem raízes fincadas tanto na prática da música popular quanto na formação universitária clássica. Seus Dezesesseis Estudos, filhos do Beco das Garrafas e do Bacharelado em Composição da Escola de Música da UFRJ – entre outros incontáveis tios e tias –, refletem essa genealogia dual. As análises estruturais e reflexões pedagógicas contidas no livro de Maristela e Fernando evidenciam tanto o rigor acadêmico quanto a malícia inzoneira presentes nesse álbum.

“Há uma distância entre as pessoas que chegam à música pela academia e quem chega pelas esquinas da vida”, disse Guest. Distância que o compositor soube respeitosamente encurtar, caminhos que ele amalgamou, fronteiras que aboliu, apartheid que superou ao compor seus Estudos.

Mário de Andrade, numa troca de cartas com Carlos Drummond de Andrade, criticou asperamente a baixa estima, o menor (re)conhecimento das coisas do Brasil em relação às da Europa dizendo que, assim como havia a “moléstia de Chagas”, havia também entre nós a “moléstia de Nabuco”, cujos sintomas incluíam a capacidade de sentir saudade do cais do Sena, em plena Quinta da Boa Vista... A beleza dos 16 Estudos de Ian Guest, que seduziram Maristela Rocha e Fernando Vago – e que os levou a escrever este livro – é um verdadeiro convite dirigido a nós, pianistas, para deixar de lado esse banzo colonial – chega de saudade – e nos debruçarmos na performance desta música brasileiríssima e ao mesmo tempo tão universal.

**André Pires<sup>3</sup>**

---

2 Professora Titular de Piano da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

3 Professor aposentado de piano da Universidade Federal de Juiz de Fora.



Odeon<sup>4</sup>, trabalho conseguido por intermédio do conterrâneo engenheiro eletrônico e acústico Zoltán Merky. Guest desempenhava funções relacionadas à equalização, compressão e importação de discos, como técnico de estúdio.

Bacharel em Composição pela UFRJ, em 1973, com passagem, seis anos depois, pela Berklee College of Music, em Boston, Guest apresenta em sua trajetória atuações como diretor e arranjador não só para gravação em discos, mas também para publicidade, cinema, teatro e televisão. Foi fundador, em 1987, do CIGAM, Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, no Rio de Janeiro, além de ter implantado no Brasil o Método Kodály de musicalização<sup>5</sup>. Ao longo do tempo, teve entre seus alunos nomes da estirpe de Djavan, Nelson Faria, Raphael Rabello, Zélia Duncan, dentre muitos outros. Ademais, foi um dos fundadores da Bituca Universidade da Música Popular, em 2004, em Barbacena, onde atua como professor.

Neste livro, analisamos as partituras e trabalhamos ao instrumento todos os dezesseis estudos para piano, apontando peculiaridades, como finalidade das peças, trechos de maior dificuldade técnica, além de sugestões quanto à performance. Optamos por seguir a ordem de apresentação do álbum de partituras e, dessa forma, além das análises, inserimos informações pertinentes, segundo pesquisa bibliográfica ou entrevistas com o próprio autor.

Os *16 Estudos Escritos e Gravados para piano de Ian Guest* foram editados por Almir Chediak pela Lumiar Editora no ano 2000. As peças recebem a denominação de estudos, uma expressão que carrega uma conotação tradicionalmente associada ao desenvolvimento da virtuosidade e da sonoridade do pianista. Entretanto, embora explorem muitos aspectos da técnica pianística, apresentam um outro sentido ao arquétipo dos estudos, conforme abordaremos.

Segundo o próprio compositor, não há proposta da prática de estudos, segundo a tradição: “jamais pensei tratar-se de estudos, mas de composições ao longo dos anos,

---

4 Odeon Records, nome fantasia da International Talking Machine Company, foi uma gravadora fundada por Frederick M. Prescott em Berlim, Alemanha, em 1903. Entre 1911 e 1912, Frederico Figner, então empresário do setor, iniciou negociações com o grupo Lindström, que comprara a gravadora Odeon, para a construção de uma fábrica de discos no Rio de Janeiro. O interesse era mútuo porque o grupo Lindström planejava investir fora da Europa. Com o apoio do grupo europeu, Figner importou maquinário e mandou construir uma instalação no bairro da Tijuca. A fundação aconteceu já em 1913. Tal feito permitiu que Figner desse um importante passo para firmar a sua posição dominante no mercado fonográfico nacional. Além de ampliar e qualificar a sua produção, “... também pôde prestar serviços para as outras gravadoras brasileiras que antes enviavam suas matrizes para o exterior, sobretudo no período da Primeira Guerra Mundial” (DE MARCHI & LADEIRA, 2008, p. 11). Como uma subsidiária da EMI (EMI-Odeon), vigorou no Brasil até a metade da década de 1980.

5 A prática dos chamados métodos ativos (Dalcroze, Willems, Orff, Kodaly e Martenot) exige uma participação efetiva do aluno e, conseqüentemente, seu maior envolvimento. No caso do método Kodaly, em linhas gerais, o compositor e educador húngaro (1882/1967) defendia que na música, assim como na linguagem e na literatura, um país deve valorizar a língua musical nativa (musical mother tongue): a canção folclórica e, por meio dela, alcançar a compreensão da literatura musical universal. Dessa forma, era preciso explorar aspectos da cultura local e regional.

cada qual inspirada pelas andanças do momento, muitos trazendo o nome dos locais de inspiração e de realização<sup>6</sup>. Realmente, não se trata de composições que explorem a virtuosidade pianística ou que apresentem desafios de controle de sonoridade a ponto de serem considerados estudos, conforme a acepção tradicional do termo. Pressupomos, entretanto, que o conjunto das peças possa assim ser concebido, na medida em que aproximam os universos dos chamados piano erudito e popular.

No livro de Guest, todas as peças se aproximam de gêneros tipicamente associados à prática da música popular. Todavia, também estão detalhadamente escritas e podem ser estudadas e executadas por pianistas de formação erudita. Ademais, para os interessados no intercâmbio entre ambos os universos, que devem ser complementares, os estudos de Guest podem se constituir em um cativante e proveitoso ponto de partida. Em conformidade com as próprias palavras do compositor, no Brasil “há uma distância entre as pessoas que chegam à música pela academia e quem chega pelas esquinas da vida” (GUEST apud VINIH, 2018).

As peças apresentam riqueza melódica e harmônica; e esse é um primeiro aspecto que merece ser ressaltado, independente de preferências particulares. Os acordes, típicos dos idiomas do jazz e da MPB, respeitam centros tonais, mas os expandem aos seus limites cromáticos. São abundantes as harmonias com 7<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup> e 13<sup>as</sup>, as ambiguidades tonais, clusters diatônicos, cromáticos, além de policordes. É possível encontrar exemplos de notação de cifras que não são inéditos, porém pouco familiares, tais como  $\frac{F}{A}$  (acorde sobre acorde);  $C_{m7}(9^{#11})$  (acorde em quartas superpostas) e  $Eb \text{ tri}$  (indicando acordes de duas notas, os quais Guest denomina díades, separadas por intervalo de trítono).

Podem-se observar diversos exemplos dessas cifragens não-convencionais. Apenas como ilustração, evidenciamos o trecho a seguir entre os compassos 7 a 12 do estudo de n. 14, Tchuá-uí (Figura 1.1):

---

6 Entrevista aos autores do livro, por meio digital, em 02 de março de 2020.

Figura 1.1 - *Tchuá-uí*, Estudo n. 14, compassos 7 a 12

Fonte: GUEST, 2000

No trecho assinalado, utiliza-se a cifragem de acorde sobre acorde, bem como aquela que representa a construção de acordes por superposição de três intervalos de quarta justa. Já no estudo *Ibitipoca*, percebem-se exemplos da cifragem de díades, com acordes de apenas dois sons, distantes entre si por intervalo de trítono (Figura 1.2).

Figura 1.2 - *Ibitipoca*, Estudo n. 6, compassos 7 a 14

Fonte: GUEST, 2000



Ao longo do álbum é possível encontrar outros eventos similares aos que foram assinalados acima. Os trechos em destaque visam apenas elucidar os argumentos apresentados. Além disso, os ritmos exploram diversos gêneros típicos da música brasileira, como o choro e o baião, além de elementos da música *pop*, do *blues* e até do folclore húngaro.

Há, ainda, diversos exemplos de polifonias implícitas que precisam ser desmembradas dos blocos de acordes e dos intrincados entrelaçamentos de vozes. Estamos tratando de uma peça de Brahms?! Não... de Guest! Dentro do seu estilo pessoal, o compositor consegue explorar elementos polifônicos que merecem destaque. Alguns precisam ser pesquisados pelo pianista, mas percebemos ao longo do estudo das peças que é possível enriquecer a interpretação dos Estudos por meio de vozes intermediárias e linhas do baixo que não estão explicitamente destacadas como melodias.

Além disso, os acordes exploram diversas inversões, e há grande riqueza de texturas musicais, o que exige do intérprete uma análise apurada das peças para que delas se possa extrair o máximo de nuances interpretativas. São estudos, certamente, embora apresentem uma proposta estética diferente das paradigmáticas peças da literatura pianística que recebem essa denominação.

O universo pianístico aborda uma gama extensa de peças intituladas estudos. Por vezes, se aproximam de exercícios mecânicos; em outras situações, tratam-se de peças com finalidade de desenvolvimento e aperfeiçoamento da virtuosidade, ou que estimulam a melhoria do controle da sonoridade, do refinamento no uso dos pedais. Existe ainda a terceira categoria, que passou a ser predominante desde a época de Chopin, que são os estudos que se constituem em peças de beleza tão singular que ascendem ao grau de autênticas peças de concerto. Permanece o ganho técnico-interpretativo, mas a este é acrescido o elemento artístico, que não era suficientemente explorado na maioria dos estudos anteriores aos op. 10 e op. 25 de Chopin.

O espectro de possibilidades abarcadas pelo termo Estudo no repertório pianístico engloba pelo menos três tipos de composições. O primeiro tipo inclui as produções de compositores e pedagogos como Hanon, Beringer e Pischna, mais próximos ao que denominamos estudos no formato de exercícios mecânicos. A rigor, não se trata de obras musicais, e sim de atividades de ginástica pianística que deve ser praticada rotineiramente com o objetivo aparente de desenvolver habilidades pianísticas elementares, tais como força e igualdade digital, controle da passagem do polegar, domínio das diversas tonalidades, dedilhados, escalas, arpejos, notas duplas e outros elementos característicos da técnica pianística. Estão mais para exercícios mecânicos do que para peças musicais.

O segundo tipo inclui estudos de compositores que estimulam o desenvolvimento da virtuosidade sem ter *a priori* uma intencionalidade estética muito refinada, tais como Czerny<sup>7</sup>, Cramer, Moszkowski, Clementi, Bertini e tantos outros, que escrevem peças musicais de estruturas melódico-harmônicas simples e proporções estruturais módicas, com clara intenção de desenvolvimento da virtuosidade ou do controle sonoro do intérprete. Em regra, porém, os estudos desses últimos compositores mencionados são peças com limitações de ordem estética, que raramente são apresentadas em público por pianistas porque suas possibilidades retóricas musicais são muito restritas.

Há, finalmente, o extenso repertório de estudos concebidos como autênticas peças de concerto, os quais, além de estimularem o crescimento técnico-interpretativo do pianista, funcionam nas apresentações públicas, sendo providas de suficiente interesse estético que viabiliza sua incorporação às atividades profissionais do pianista, não somente à sua rotina de estudos. Nessa última categoria, é possível incluir uma grande quantidade de estudos, de uma tradição que se inicia com Chopin, passando por Liszt, Schumann, Saint-Saens, Debussy, Scriabin, Rachmaninov, Stravinsky, Prokofiev, Bartók, Ligeti, Sorabji, dentre muitos outros. Entre os compositores brasileiros, podem ser destacados os estudos de Santoro, Mignone, Guarnieri, Edino Krieger, dentre outros.

Ademais, a coletânea de estudos de Ian Guest apresenta composições curtas com melodias originais, além de algumas inspiradas no folclore internacional (como no estudo número 3, intitulado *Hungria-Minas*, que apresenta citação direta de uma canção tradicional húngara). Quanto aos gêneros, é possível encontrar padrões rítmicos e melódicos característicos de *blues*, de *jazz* e de *choro*. Ademais, o autor não segue uma ordem gradual de dificuldade nos estudos, o que permite ao intérprete selecionar as peças de acordo com as preferências individuais e conhecimentos musicais já adquiridos.

Notamos, além da liberdade no uso dos modos maior e menor do sistema tonal, que o autor explora recursos melódicos e harmônicos oriundos do modalismo; e, em alguns casos, sua linguagem se torna tão cromática que dificulta uma percepção clara de um centro tonal. Tal recurso, todavia, não é utilizado em muitos contextos. A regra é que os centros tonais são identificáveis, e os trechos a que nos referimos são exemplos mais característicos dos cromatismos do *jazz*, sem que o compositor se aventure pelos

---

7 Para fins de esclarecimento, considere-se a menção aos estudos de virtuosidade dos referidos compositores. Dentre o vasto catálogo de produções pianísticas de Carl Czerny, por exemplo, é possível encontrar obras musicais de maior interesse estético para apresentações públicas do que os seus estudos de virtuosidade. O mesmo pode ser afirmado em relação à produção de Moszkowski. Existem diversos exemplos de estudos de compositores como Cramer e Moszkowski suficientemente belos para serem parte de um recital pianístico. Mas a opinião dos autores é de que tais obras não possuem o mesmo quilate artístico que normalmente se credits aos estudos de compositores como Chopin, Liszt, Saint-Saens, Debussy, Scriabin, Rachmaninov e os demais citados no texto.

terrenos do atonalismo ou do serialismo da música de concerto ocidental. Percebem-se alguns recursos refinados de modulação, conforme veremos adiante.

Anteriormente, foram feitas algumas menções sobre recursos não convencionais de cifragem utilizados por Ian Guest em seus Estudos. O fato é que todas as peças apresentam cifras, normalmente as que são amplamente difundidas e que uma parcela significativa de músicos domina. Não é comum que os compositores escrevam para piano utilizando, ao mesmo tempo, a escrita tradicional e as cifras.<sup>8</sup> Por esse motivo, tal característica merece uma análise mais acurada.

A utilização desse recurso na escrita musical é interessante e pode propiciar mais uma forma de investigação da obra, além de facilitar a leitura de harmonias complexas, bem como instigar releituras e arranjos por parte de musicistas menos habituados à performance musical grafada em partituras. O uso de cifras, normalmente, gera muita discussão entre os músicos acostumados com o repertório de concerto, usando o argumento de que a notação harmônica acaba prejudicando o desenvolvimento da leitura dos aprendizes, que utilizariam as cifras como uma espécie de “muleta cognitiva”, e tocariam sem ler, adequadamente, o conteúdo musical constante da partitura.

Em se tratando dos estudos de Ian Guest, entendemos que as cifras são fundamentais porque permitem uma condensação da análise harmônica em símbolos de leitura mais simples e rápida do que a grafia do acorde apenas. Isso porque acontecem exemplos de acordes que geram dubiedade, e as cifras facilitam a revisão das harmonias. Dessa forma, por meio dessas, é possível esclarecer dúvidas na partitura.

Um exemplo digno de nota ocorre no estudo *A comédia do coração*, no compasso 43. Percebe-se pela escrita tradicional que a nota do soprano grafada na pauta seria Sol natural (Figura 1.3). Entretanto, pelo contexto harmônico, e com auxílio da cifragem, fica fácil concluir que a nota realmente intencionada pelo compositor seria Sol#, e não Sol natural.

**Figura 1.3 - A comédia do coração, Estudo n. 4, compassos 42 a 44**



Fonte: GUEST, 2000

8 Existem exceções, contudo. Partituras de songbooks, fakebooks, realbooks, cancioneiros ou versões para piano de musicais e diversas publicações da Hal Leonard voltadas para um público ligado à música popular, costumam trazer ambos os tipos de notação musical.

Outro exemplo significativo pode ser notado em *Lago Puelo*, no compasso 38, na clave de Fá (Figura 1.4). A nota correspondente ao tenor, na mão esquerda, seria Fá ou Fá#? Conforme a grafia da partitura, e considerando regras de notação musical longamente estabelecidas, dever-se-ia inferir que se trata de um Fá natural.

**Figura 1.4 - *Lago Puelo*, Estudo n. 8, compassos 35 a 38**



Fonte: GUEST, 2000

Os acidentes deveriam ser notados em ambas as alturas, caso a intenção fosse escrever um intervalo de oitava justa entre as notas Fá#. Entretanto, por se tratar de uma simples téttrade de Fá# menor com a sétima menor, nada mais lógico do que concluir que ambas as notas Fá devem ser sustenizadas, como concorda o compositor.<sup>9</sup>

Finalmente, para exemplificar o que asseveramos, sugerimos observar o que ocorre no estudo *Era só o que faltava*, no compasso 54 (Figura 1.5).

**Figura 1.5 - *Era só o que faltava*, Estudo n. 13, compassos 51 a 54**



Fonte: GUEST, 2000

É possível argumentar que algumas notas do referido compasso tenham sido grafadas equivocadamente, a julgar pela cifragem do trecho. A primeira nota que poderia ser questionada é o Si natural, da clave de Sol, uma vez que essa nota fugiria da construção do acorde proposto na cifra, a saber, Fá sustenido diminuto, mas essa nota pode ser considerada correta. Entretanto, caso o efeito buscado pelo compositor seja o duplo trítone que se forma entre as vozes da mão direita do pianista, seria necessário alterar para Si bemol.

A segunda nota que suscita dúvida é o Si bemol que acontece na clave de Sol. A dissonância que produz com o Si bequadro do tenor é um tanto quanto áspera, razão

9 Conforme entrevista realizada em 14 de março de 2020.

que levou os intérpretes a refletirem sobre a grafia da nota. É possível que a intenção fosse manter o Si natural na mão direita, ou substituir o Si bequadro do tenor por um Si bemol. Existe ainda a possibilidade de que o Si bemol da mão direita pudesse ser um Lá bemol, o que seria razoável de se considerar, já que a harmonia em questão é um Fá diminuto, uma téttrade que inclui a nota Lá bemol em sua constituição. Subsistiria, contudo, um problema no baixo, que será abordado a seguir.

A terceira nota digna de reflexão é o baixo. Nesse caso, poder-se-ia considerar que a cifragem é que está equivocada, uma vez que é sugerido, no segundo tempo do compasso, o acorde de Fá diminuto, mas o baixo permanece em Fá#, o que descaracterizaria o acorde, mudando toda a sua configuração.

Apesar dos vinte anos de publicação, essas peças não encontraram ainda grande adesão por parte dos intérpretes. Acreditamos que mereçam maior repercussão em recitais e gravações. Nesse sentido, a grande contribuição veio por parte do pianista, arranjador e compositor brasileiro Itamar Assière,<sup>10</sup> cujo CD integra a obra de Guest. Em suas próprias palavras, o intérprete assinala que

Como pianista, sempre senti a necessidade de ter à disposição métodos e partituras específicos para o piano popular. Nessa área, o pianista fica meio “abandonado”, tendo invariavelmente que estudar o clássico – que é fundamental, pois foi lá que o piano se desenvolveu – para tocar o popular, que tem muito menos material escrito devido à própria espontaneidade e improvisação (ASSIÈRE apud GUEST, 2000, p. 6).

Acreditamos na possibilidade de sofisticação da abordagem interpretativa desses estudos, extraíndo deles uma poética peculiar, ainda que seu processo criativo pareça tão orgânico e intuitivo. Dessa forma, muito mais do que oferecer um roteiro de estudos a partir dessas peças de Guest, pretendemos contribuir com a cultura musical em âmbitos que extrapolam o piano, isso é, que possam servir de referencial bibliográfico para áreas correlatas, como Musicologia, História da música, Estética musical, Harmonia e Arranjo, dentre outras. Outrossim, uma das intenções deste livro é enfatizar o aspecto pedagógico percebido por nós, autores, nesses estudos para piano. Serão apresentados ao longo do texto benefícios concretos dessas peças de Guest para a formação de pianistas (discentes, diletantes ou profissionais interessados).

Outros segmentos de musicistas também podem encontrar em *16 Estudos Escritos e Gravados para piano de Ian Guest* elementos de interesse. Compositores podem utilizá-los como fonte de inspiração para a produção de obras para piano com

---

10 O carioca Itamar Assiere Valente Júnior (28/7/1970) estreou em estúdio como músico e arranjador do disco independente do cantor Rui Vital, a convite de Gilson Peranzetta. Compôs várias trilhas instrumentais e jingles para campanhas publicitárias, além de ter participado de gravações, shows nacionais e internacionais com artistas da estirpe de Ivan Lins, Dione Warwick, Márcio Montarroyos, Maria Bethânia, Luizão Maia, dentre muitos outros. Atuou, também, como arranjador de songbooks, como o de Chico Buarque (CRAVO ALBIM, s.d.).

## CAPÍTULO I INÍCIO DA VIAGEM COM GUEST

caráter didático, mas que guardem um valor estético, e não sejam simplesmente exercícios ou métodos enfadonhos, além dos já largamente explorados por inúmeras publicações da literatura pianística. Ademais, professores de Percepção Musical podem utilizar exemplos do livro para desenvolverem atividades com ritmos variados, para ilustrar harmonizações complexas e exemplificar conteúdos relacionados ao modalismo, dentre muitas outras possibilidades.

Da mesma forma, em aulas de Harmonia, é possível utilizar trechos dessas peças para aprendizagens como harmonização a quatro vozes em estilo coral, passando por acordes complexos, policordes e, até mesmo, por notações de cifra não-convencionais. Além do mais, musicólogos podem se interessar, por exemplo, pelo intercâmbio de elementos da música erudita e popular, húngara e brasileira, além do entrelaçamento de gêneros como *jazz* e *choro*.

Educadores musicais podem também encontrar apoio nessa obra, utilizando as peças para fins de apreciação musical, além de poderem praticar e, *a posteriori*, ensinar compassos complexos como o 7/8 encontrado no estudo *Lago Puelo*. O álbum, então, pode oferecer possibilidades tanto para o campo da interpretação pianística quanto para as searas da Pedagogia do Instrumento e da Performance. Justamente por esses motivos, nas considerações finais, apontaremos dezesseis motivos para a inserção do trabalho de Guest nos ambientes em que predomina o ensino tradicional de piano.

(...) Reconheço, porém, a aura da montanha, e os patamares da montanha, de onde o mineiro enxerga. Porque, antes de mais, o mineiro é muito espectador. O mineiro é velhíssimo, é um ser reflexivo, com segundos propósitos e enrolada natureza. É uma gente imaginosa, pois que muito resistente à monotonia. E boa — porque considera este mundo como uma faisqueira, onde todos têm lugar para garimpar. Mas nunca é inocente. O mineiro traz mais individualidade que personalidade. Acha que o importante é ser, e não parecer, não aceitando cavaleiro por argueiro nem cobrindo os fatos com aparatos. Sabe que “agitar-se não é agir”. Sente que a vida é feita de encoberto e imprevisto, por isso aceita o paradoxo; é um idealista prático, otimista através do pessimismo; tem, em alta dose, o amor fati. Bem comido, secularmente, não entra caninamente em disputas. Melhor, mesmo — não disputa. Atencioso, sua filosofia é a da cordialidade universal, sincera; mas, em termos. Gregário, mas necessitando de seu tanto de solidão, e de uma área de surdina, nos contactos verdadeiramente importantes. Desconhece castas. Não tolera tiranias, sabe deslizar para fora delas. Se precisar, briga. Mas, como ouviu e não entendeu a pitonisa, teme as vitórias de Pirro. Tem a memória longa. Não tem audácias visíveis. Ele escorrega para cima. Só quer o essencial, não as cascas. Sempre frequentado pelo enigma, pica o enigma em pedacinhos, como quando pica seu fumo de rolo, e faz contabilidade da metafísica; gente muito apta ao reino-do-céu. Não acredita que coisa alguma se resolva por um gesto ou um ato, mas aprendeu que as coisas voltam, que a vida dá muitas voltas, que tudo pode tornar a voltar. Até sem saber que o faz, o mineiro está sempre pegando com Deus (...).

**\*ROSA, Guimarães.**





Essas peças foram compostas de ouvido, sem instrumento e sem papel. Melodias tecidas ao longo das caminhadas pelos recantos campestres (...). A harmonização foi mera consequência das melodias. Em seguida, os dedos percorreram as teclas e apalpam os caminhos, revelando a execução. Uma sucessão de descobertas, detalhes e mais detalhes. O próximo passo seria um desafio: escrevê-las tal como executadas, em sua forma elaborada...” (GUEST, 2000, p. 5).

A literatura pianística é muito ampla e rica em diversidades, por isso é possível constituir um repertório com conteúdos diferenciados. Há peças de grande fôlego, mas há pequenas formas; há músicas em linguagens tonal, modal, atonal, bem como suas ramificações. Há, também, obras que utilizam o instrumento apenas de forma convencional ou com técnicas estendidas; ou, ainda, outras que se aproximam de gêneros tipicamente associados à música popular. Desse modo, é possível incorporar ao repertório pianístico versões reduzidas de obras sinfônicas, e, da mesma forma, realizar diversos tipos de transcrição ou arranjos para piano solo. As possibilidades de escrita para o instrumento são virtualmente infinitas.

A próxima seção apresentará comentários mais genéricos sobre a obra e, por conseguinte, cada peça será analisada em sua estrutura morfológica, não de maneira exaustiva, mas apenas nos elementos julgados essenciais para o escopo deste trabalho. Atentaremos, então, para aspectos como linguagem harmônica, rítmica e melódica, utilização de elementos da música da tradição oral e outras informações relevantes presentes nesses estudos.

## 2.1 VOO PANORÂMICO

Os estudos de Guest poderiam ser denominados prelúdios ou peças para piano, seguindo, por exemplo, a tradição germânica de *Klavierstücke*<sup>11</sup>. Cremos que o principal motivo a levar um pianista de concerto a se interessar por esse repertório seja a busca por peças que o aproximem do *métier* do pianista popular, e existem muitas formas de realizar esse intercâmbio: por transcrições nota a nota, consultas a partituras e métodos de *jazz*, amplamente disponibilizados no mercado. Além disso, encontram-se também no mercado editorial métodos de piano para música popular, livros com adaptações, dentre outros<sup>12</sup>.

No que se refere à harmonia, os dezesseis estudos de Guest oferecem uma possibilidade extra de interconexão entre os universos do piano erudito e popular, instigando o estudo harmônico. É comum que os alunos de piano dos cursos de Música, mesmo os de nível superior, não tenham muita prática com harmonia da

---

11 No sentido de que muitos compositores de tradição germânica escrevem conjuntos de peças para piano, normalmente, peças de caráter. Alguns exemplos poderiam incluir Mendelssohn, Max Bruch, Schumann, Brahms, chegando até mesmo a Stockhausen.

12 Pianistas, arranjadores e professores como Rosana Giosa escrevem periodicamente peças para que o pianista de concerto tenha acesso ao repertório popular.

## CAPÍTULO II OS DEZESSEIS ESTUDOS

música popular. Muitos sabem trabalhar com cifras, utilizando acordes de 3, 4 ou 5 sons, mas não estão suficientemente acostumados a lidar com harmonias complexas, como as que Ian Guest utiliza nos seus estudos para piano.

Seguindo essa reflexão, quanto tempo levaria um pianista de concerto, sem muita ambientação com o repertório de música popular, para realizar um acorde de  $F^{\flat}_9(\#11)$ , por exemplo? No entanto, ao ver o acorde escrito no compasso 20 da peça *Blues Nordestino* (Figura 2.1), é possível que o pianista seja capaz de tocar o acorde à primeira vista.

**Figura 2.1 - *Blues Nordestino*, Estudo n. 1, compassos 17 a 20**



Fonte: GUEST, 2000

É evidente que muitos pianistas populares dominam o código de escrita musical das partituras. Não obstante, existem outros com habilidades e competências, como facilidade para fazer arranjos e improvisações, que não tiveram uma formação musical acadêmica: assim, os estudos de Guest podem servir como um ponto de aproximação entre ambos os universos. Sob essa ótica, o pianista que desenvolve apenas o tradicional repertório de concerto pode adquirir mais segurança em sua prática pianística com o domínio dos fenômenos harmônicos utilizados na música popular.

Em relação aos aspectos rítmicos, embora a música de concerto apresente muita complexidade rítmica, a música popular se destaca pelo “balanço”, pelo *swing*, ou seja, por uma relação muito orgânica com o ritmo que a aproxima das danças, das canções e das formações instrumentais que lhe são características. É o caso de compositores consagrados, como os brasileiros Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, os estadunidenses Louis Moreau Gottschalk e George Gershwin, além do cubano Ernesto Lecuona, dentre tantos outros que apresentam uma linguagem rítmica muito próxima dos gêneros populares.

Isso exige na performance, naturalmente, grande proficiência rítmica que permita executar de forma precisa todas as síncopes, os contratempos e demais complexidades oriundas da riqueza das levadas, do gingado, das imprecisões, das bossas peculiares aos choros, maxixes e polcas, como exemplos. Se tais características aparecem na obra desses compositores, também aparecem, em alguma medida, nos estudos para piano de Ian Guest, cuja rítmica explora complexidades que nos remetem especialmente ao repertório de *jazz*, *pop*, *blues* e MPB.

Não se pode ignorar o fato de que as peças de Ian Guest são denominadas de estudos. No que tange às dificuldades técnico-pianísticas abordadas, o trabalho do compositor húngaro-brasileiro se distancia de certa doxa, que caracteriza os elementos técnico-pianísticos como estando adstritos a escalas, arpejos, acordes, oitavas, notas duplas, saltos, dentre outros. Notadamente, e até de maneira inconsciente, o foco está em lograr virtuosidade.

Nesse sentido, as peças em estudo não apresentam dificuldades perceptíveis em outros métodos de piano. Não obstante, apontam aspectos relevantes para a prática interpretativa que não podem ser desconsiderados. O primeiro elemento a ser ressaltado, até pela riqueza harmônica explorada pelo compositor, é a extensão das mãos. Não é incomum encontrar nesses estudos acordes de execução difícil, especialmente para pianistas que não consigam alcançar uma décima no teclado.

Há, por exemplo, um acorde de cinco sons no compasso 40 do estudo número 1 que ilustra essa dificuldade (Figura 2.2). As notas Sol, Si, Ré, Fá# e Lá devem ser tocadas simultaneamente. A depender da abertura da mão do intérprete, pode ser que os intervalos gerem tensão, dificultando até mesmo o canto da melodia com o quinto do dedo.

**Figura 2.2 - Blues Nordestino, Estudo n. 1, compassos 37 a 40**

Fonte: GUEST, 2000

Para esse exemplo em particular sugere-se o recurso do movimento para dentro do teclado (gesto *in and out*, na linguagem de Dorothy Taubman<sup>13</sup>, ou gesto de gaveta, conforme nomenclatura mais comum no Brasil). Esse recurso permite equilibrar a distribuição do peso sobre as cinco notas para que sejam executadas com firmeza, igualdade, mas com a melodia sobressaindo.

Uma solução alternativa, dada a pausa na mão esquerda, é tocar uma ou duas notas do acorde com a mão esquerda, ou seja, utilizando o mecanismo chamado de

13 Professora e fundadora do Instituto de Piano Taubman, a pianista estadunidense Dorothy Taubman (1917-2013) desenvolveu uma metodologia de ensino da técnica de piano baseada em análise dos movimentos necessários para o virtuosismo e a expressividade musical, respeitando princípios da ergonomia e evitando qualquer possibilidade de desenvolvimento de lesões no instrumentista. Em outras palavras, visa o desenvolvimento de uma técnica saudável, musical e eficiente. Para maiores informações sugerem-se as coletâneas de DVDs de Taubman (1995; 2003). Sugere-se também a leitura de Melo (2019).

arranjo ou redistribuição das notas em ambas as mãos. Bastaria tocar a nota Sol, que é a nota mais grave do acorde do último compasso do trecho, com a mão esquerda, e o problema técnico estaria solucionado sem maiores dificuldades.

Outro elemento que gera dificuldades técnicas para o pianista é a rítmica dos estudos. Foram citados acima alguns exemplos que podem gerar problemas de execução. Embora não seja propriamente um empecilho técnico, na acepção mais corriqueira do termo, sabemos que todas as habilidades musicais estão interconectadas, de modo que, um pianista que não resolva bem os problemas rítmicos dessas peças encontrará problemas na performance. Isso significa que a limitação pode transcender a técnica pianística, sendo, em verdade, oriunda de problemas de Percepção Musical.

Portanto, além da extensão dos acordes e das questões rítmicas, esses estudos exigem capacidade de distribuir as vozes em ambas as mãos, de modo a não interferirem na fluência da textura musical. Um exemplo interessante encontra-se no estudo número 16, intitulado *Caraça*, em seu compasso 9 (Figura 2.3). Distribuir as vozes em ambas as mãos possibilita realizar a textura que está grafada, sem soltar as semínimas antes da hora, dispensando o uso de pedal para essa finalidade<sup>14</sup>.

**Figura 2.3 - *Caraça*, Estudo n. 16, compasso 9**



Fonte: GUEST, 2000

No trecho em questão, caso o pianista tenha problemas para alcançar o intervalo de nona maior na mão esquerda, sugere-se transferir a nota correspondente ao tenor para a mão direita. O próprio compositor indicou tocar as harmonias com a mão direita, como se percebe pela indicação expressa na partitura, aliada à colocação das hastes para cima na clave de Fá.

Especialmente quando é indicada a nota Dó#, muitos pianistas terão dificuldade em atingir essa extensão. Caso seja necessária a distribuição de notas entre as mãos para auxiliar no trecho, deve-se tocar o Dó# com o polegar da mão direita, o que possibilitaria tocar as notas melódicas que se seguem com os dedos 4, 3, 2, sem soltar as semínimas pontuadas.

14 Deve-se usar o pedal, mas não se deve depender do pedal para conseguir sustentar as notas pelo tempo indicado pelo compositor.

Uma segunda possibilidade para o trecho, que parece ser a que o compositor previu, exigiria que o intérprete tocasse apenas o baixo com a mão esquerda e as harmonias com a mão direita. Caso se opte por essa via, seria necessário ter atenção ao intervalo de nona que surge entre as notas Sol e Lá, porque pode ser que gere tensão, a depender da extensão da mão do pianista. Nessa segunda possibilidade, deve-se também ter atenção ao *legato* na melodia, porque a sucessão de usos do quinto dedo entre as notas Lá e Sol, na mão direita, poderia causar uma quebra na continuidade do fraseado. O pedal pode resolver o problema, mas a atenção do pianista é indispensável. Na primeira opção de dedilhado proposta, seria possível utilizar os dedos de número 5, 4, 3 e 2 para frasear a melodia, ensejando maior fluidez.

Uma terceira observação aplicável ao trecho seria a utilização consciente do pedal, que permitiria sustentar o baixo enquanto a mão se desloca para tocar o trítone da mão esquerda. Deve-se ter cautela, no entanto, devido aos graus conjuntos da mão direita. A troca do pedal direito deve ser consciente para viabilizar a conexão dos sons sem misturar notas que não apresentem afinidade harmônica neste contexto.

Na maioria dos estudos de Ian Guest, a mão esquerda tem um papel coadjuvante, porém de relevância, pois realiza as harmonias e imprime o “balanço” rítmico das peças. O próprio processo criativo dessas peças inclui, claramente, a composição de uma melodia, a cifragem e, só então, a realização da mão esquerda. Salvo algumas exceções, não é conferido à mão esquerda um protagonismo motivico ou melódico nas peças, pois esta realiza funções de harmonização e acompanhamento.

Além da rítmica, a extensão dos acordes, a capacidade de distribuir as vozes em ambas as mãos, de distinguir bem o canto dos recheios harmônicos, de destacar polifonias implícitas, de escolher bem os dedilhados, manter o ritmo musical e a pulsação vivos (ainda que executando acordes que exigem os 5 dedos) e a imaginação interpretativa para traduzir em som as descrições programáticas dos títulos das peças integram o potencial dos estudos de Guest.

Sabemos que nas aulas de Teoria, Percepção e Análise Musical, os discentes aprendem a decodificar os sinais de repetição, especialmente o ritornello. Entretanto, alguns signos não aparecem frequentemente na prática musical pianística. As partituras dos estudos de Ian Guest instigam o pianista a lidar muito com repetições e viradas de página um pouco desconfortáveis, principalmente, quando o instrumentista precisa passar adiante ou retorná-las. Muitos pianistas estão mais habituados a discursos cuja organização escrita segue tal linearidade. Diversas peças do repertório não exigem retornos de páginas e saltos. É comum que isso aconteça no discurso, ainda que sejam observadas repetições, notadamente nas obras em forma-sonata.<sup>15</sup>

---

15 Entenda-se repetição por, literalmente, o ato mecânico de virar as páginas e realizar saltos de páginas. Muitas obras para piano apresentam repetições de elementos estruturais ao longo do discurso, mas sem a necessidade de o intérprete virar as páginas para trás e depois saltar para frente. O próprio editor coloca as repetições à frente, seguindo o fluxo contínuo e, neste sentido, linear, da escrita musical.

Os saltos de páginas, entretanto, e os sinais de pulo não são rotina na leitura das peças do repertório tradicional. Evidentemente há exceções, como em peças dos compositores cariocas Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935); como, por exemplo, *Dengoso* e *Viva La Gracia*. Em boa parte das obras do repertório tradicional de piano, ainda que haja elementos cíclicos e repetições de seções, existe uma tendência ao fluxo linear do discurso, evitando que o solista precise fazer mudanças de páginas que exijam repetições ou saltos. As peças de Ian Guest são pequenas, por isso as mudanças de páginas não se tornam tão complexas. Entretanto, em uma leitura à primeira vista, não seria difícil o pianista se confundir em relação às repetições de seções propostas. A memorização minimizaria esses riscos de performance.

Nesse sentido, as peças de Guest apresentam uso abundante de sinais como *Da Capo*, *senal de pulo* e *coda*. Do ponto de vista da prática da performance, é muito importante que o pianista memorize essas repetições ou treine bem suas viradas de página, sob pena de se perder completamente em uma apresentação pública, ou mesmo em uma aula. Trata-se, então, de mais um aspecto pedagógico a ser explorado pelos docentes e discentes.

Em se tratando de forma musical, percebe-se uma poética muito intuitiva nos estudos. Não há, rigorosamente, uma preocupação com as estruturas das formas musicais convencionais, afinal, percebe-se um caráter orgânico na criação do autor. Justamente por isso, na quarta capa do livro em comento, o compositor, multi-instrumentista e arranjador Egberto Gismonti ressalta que esses estudos permitiram ao Ian Guest uma compreensão mais aprofundada das formas musicais brasileiras.

Percebe-se, realmente, esse processo instintivo e orgânico na arquitetura do conjunto das músicas. Pode-se afirmar que seus procedimentos composicionais não seguem os cânones longamente estabelecidos. Um bom exemplo seria o estudo *A comédia do Coração*, que poderia ser entendido como um prelúdio, ou mesmo um improviso. Ao longo da peça, repete-se o mesmo material melódico diversas vezes<sup>16</sup>, o que revela ao ouvinte e ao intérprete uma economia de meios. A peça, contudo, se destaca pelas sutilezas harmônicas, pelo uso expressivo dos cromatismos, por sequências musicais inspiradoras e pela coerência estrutural que, ainda que seja breve, mostra elementos de interconexão entre seus diversos segmentos.

---

16 É possível encontrar essa característica na obra de Franz Schubert (1828-1829). Quando o compositor se depara com melodia do seu agrado, é natural que priorize a sua estrutura em detrimento do uso de técnicas de desenvolvimento motivico. Essa percepção fica mais clara quando são comparadas as seções de desenvolvimento das suas Sonatas para piano, quartetos de cordas e Sinfonias com os desenvolvimentos observados em obras congêneres de um compositor como L.V. Beethoven. O tratamento conferido por ambos às seções de desenvolvimento são distintos em sua abordagem, embora o mérito de ambos os compositores mencionados seja irretocável.

Ian Guest é reconhecido no Brasil por seus livros de Harmonia e Arranjo (o terceiro volume de *Harmonia* aborda mais diretamente o modalismo).<sup>17</sup> Aliás, justamente o modalismo é bem evidenciado nas peças *Blues Nordestino* e *As ladeiras de Ouro Preto*. Já em outros estudos, existem exemplos de melodias mais cromáticas, menos diatônicas, como é o caso de *É bom chegar a Mariana*.

Portanto, o álbum é constituído de estudos ou peças de interpretação? Na literatura pianística, boa parte do repertório de estudos é constituído por peças de concerto do mais alto rigor artístico, segundo tradição legada por diversos compositores que foram mencionados anteriormente. Os estudos de Chopin, Liszt, Schumann, Scriabin, Debussy, Saint-Saens, Rachmaninov, Prokofiev, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Francisco Mignone, Bartók, Gyorgy Ligeti, Stravinsky, Sorabji, dentre muitos outros, superam a noção anacrônica de que o estudo seria somente um exercício para desenvolvimento da técnica, e elevam essas formas musicais a autênticas obras de arte. A ideia do estudo como exercício de preparação técnica para alta performance foi quase que completamente superada ao longo da história do piano. Dessa forma, os estudos devem impulsionar o desenvolvimento técnico-interpretativo, mas também ser incorporados aos programas de recitais.

Esse é mais um aspecto que torna interessante o álbum de Guest. É possível trabalhar a técnica em trechos das peças que podem, posteriormente, se tornar atrativas para apresentação pública. Ainda segundo o compositor, “fuçar detalhes nunca é demais: é viajar no ínfimo ao invés do *infinito*. O ínfimo, afinal, também transporta ao infinito quem embarcar na criação” (GUEST, 2000, p. 5). Aos discentes de piano, entretanto, recomendamos que não se assustem com a aparente complexidade gráfica das peças, já que há, também, o CD como auxílio para preparação das peças até a apresentação pública. Ademais, cada um dos estudos pode ser apresentado de maneira independente, ou seja, a obra não constitui, necessariamente, um ciclo contínuo que precisa ser apresentado na íntegra.

O que pode parecer complexo, a princípio, são alguns ritmos e, principalmente, diversos acordes utilizados nas peças. Entretanto, quem decidir trabalhar esses estudos, perceberá que podem ser dominados com relativa facilidade, desde que sejam bem compreendidos em seus aspectos rítmico, melódico e, principalmente, harmônico.

A seguir, serão comentados cada um dos dezesseis estudos. Espera-se trazer à tona aspectos relacionados à aprendizagem dos mesmos, sua execução, elementos harmônicos, rítmicos e melódicos que tenham despertado interesse, bem como tópicos de natureza pedagógica e interpretativa que apareceram durante esse período de quatro semestres letivos nos quais trabalhamos a íntegra do álbum.

---

17 Sobre este tema consideramos também de grande valia a contribuição de Ermelinda Paz com “O Modalismo na Música Brasileira” (2002).

## 2.2 BLUES NORDESTINO OU MÚSICA NORDESTINA COM LEVADA DE BLUES?!

Você, caro leitor, certamente, pode estar curioso com o título dessa peça, “Blues Nordestino”. O mesmo ocorreu conosco. A música nordestina, especialmente o baião, utiliza frequentemente o modo mixolídio, que gera na harmonia constantes acordes de sétima da dominante, ainda que não tenham necessariamente a função de dominante nesse modo. O *blues* americano possui também essa característica. A proximidade entre o baião e o *blues* acontece, então, devido ao uso do acorde de 7ª da dominante, padrão entre ambos os gêneros. Frise-se, porém, que o referido acorde não desempenha função harmônica dominante seja no *blues*, seja no baião.

Assim, *blues* com música nordestina não deixa de ser um entrelaçamento instigante. Uma curiosidade que emerge logo no início da partitura é a indicação do andamento e do caráter como *Jazz waltz*: “Não se trata de uma valsa sincopada, mas sim de uma valsa *swingada*, a exemplo como ocorre em *blues*”, explica o compositor.<sup>18</sup> É preciso, pois, explorar a pulsação ternária e regular da valsa, mas trazendo à tona os elementos do *swing* indicados na partitura, que a aproximam do *blues* e do *jazz*.

É senso comum que o jazz é oriundo da fusão de influências africanas e europeias, por meio de escravos levados para a colônia inglesa nos Estados Unidos. Porém, mais que isso, é uma mistura em que formas musicais europeias têm importância correlata à tradição africana, embora uma das suas raízes seja o *blues* rural, também considerado um desdobramento do canto dos escravos. Não obstante, como gênero popular moderno, não deve ser entendido através de caracterizações ortodoxas, já que ocorreram modificações ao longo do tempo (HOBSBAWN, 1990). Tais imbricações também aconteceram em nosso país, como a modinha seresteira, o tango brasileiro, a polca-choro, dentre outros, por intermédio da música europeia e da praticada desde os tempos do Brasil colonial, também com matriz indígena e africana, já que a cultura<sup>19</sup> implica em um processo cíclico, ativo.

É possível afirmar que o *jazz* possui algumas peculiaridades, como: (1) a mistura de escalas ditas europeias e africanas, ou de escalas africanas com harmonias europeias; (2) a combinação da escala *blues* (a escala maior comum com a terceira e a sétima bemolizadas – notas *blue*) usada na melodia com a escala maior comum na harmonia; (3) o ritmo é outro fundamento importante: a batida é constante e uniforme com variações sobre a batida principal (HOBSBAWN, 1990).

---

18 Entrevista para este trabalho, por meio digital, em 14.03.2020.

19 O termo cultura é multidiscursivo e pode ser utilizado de várias formas, nas mais variadas situações e em discursos diferentes (O’SULLIVAN et al., 2001); a utilizamos aqui no sentido da cultura espontânea, que transcorre através do tempo, das gerações, incorporando novos simbolismos ou, ainda, como construção histórica, uma dimensão da vida social, um produto coletivo da vida humana (SANTOS, 1983).



Além disso, o *jazz* é reconhecido por cores instrumentais, ou seja, o estilo também se diferencia pelo grande protagonismo que confere a cada um dos músicos, já que, em regra, há diversos solistas, e as formas musicais são revisitadas a cada nova performance, possibilitando novos arranjos, improvisações, novas harmonizações e releituras as mais variadas. Permite-se ainda o uso de diversas instrumentações, dando às obras um caráter mais flexível do que a rigidez estrutural da música de concerto.

O *blues* é um gênero da música popular estadunidense criado por afro-americanos no início do século XX. Sua origem está associada ao Sul dos Estados Unidos. Em sua origem, tratava-se de música vocal, com caráter lírico e no qual os cantores expressavam sentimentos profundos. Na maioria das vezes, a afeição que caracterizava o estilo era a melancolia e a tristeza, associadas ao sofrimento amoroso. Para expressar esse sentimento, era comum o uso de melismas (sustentar uma mesma sílaba ao longo de várias notas), utilizar síncofes e técnicas na guitarra como *choking* e *bending* para criar efeitos similares a um choramingo.

O *blues* se caracteriza por inflexões microtonais (*blue notes*), por uma estrofe textual em três linhas que respeita a forma AAB, e uma forma de doze compassos. Tipicamente os dois primeiros compassos e metade do terceiro são reservados ao canto, sendo a metade do penúltimo compasso e o último uma intervenção instrumental que repete, responde ou complementa a linha vocal.

As harmonizações utilizadas no *blues* convencional incluem os acordes de I-IV-V grau, sempre no formato de sétima da dominante, porém sem desempenhar essa função. Poder-se-ia afirmar que os acordes aparecem como se derivassem de um modo mixolídio, porque, embora tenham a constituição I7-IV7-V7, não desempenham as funções de dominante reservadas a esses acordes no sistema tonal.<sup>20</sup>

Em *Blues nordestino*, a seção A apresenta o seguinte tema (Figura 2.4) com subseqüentes variações, inclusive de ordem dinâmica, uma vez que aparece como *piano* na primeira exposição, *mezzo-piano* na segunda e *forte* na terceira. O próprio compositor já induz o intérprete a criar variedade interpretativa quando há repetição de material. Isso poderia ser feito pelo intérprete sem indicação expressa do compositor, mas com as marcações na partitura a não observância desses critérios de variabilidade se torna indesculpável.

A seção A é mais *blues*, enquanto a seção B é muito mais nordestina, especialmente pela melodia, nem tanto pela harmonização ou pela rítmica.

---

20 THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (2020). Tradução nossa.

Figura 2.4 - *Blues Nordestino*, Estudo n. 1, Compasso 1 com anacruse ao compasso 4

The image shows the first four measures of a musical piece in 3/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Jazz waltz' with a quarter note equal to 84. The score includes a piano part with a melody and a guitar part with chords. The chords are: D, D7/F#, G, E, E7, D7, D, B7, E7, G7/A, G6/A, Gm/A, D, A7, and E. The piano part features a melodic line with slurs and dynamics like 'dim' and 'mf'. The guitar part is indicated by a circled 'G' and various chord symbols.

Fonte: GUEST, 2000

Acordes de sétima, característicos do *blues*, aparecem ao longo desta primeira seção, além de serem facilmente perceptíveis nos cromatismos entre as notas Mi, Fá, Fá#, Lá, além dos acordes em estilo *folk guitar*,<sup>21</sup> do tipo G/A.<sup>22</sup> Já na segunda seção, a música nordestina aparece ainda implícita e o andamento é um pouco mais rápido (*piú mosso*); a dificuldade técnica pode ser encontrada na passagem dos acordes nos compassos 30 a 32, demandando atenção quanto ao dedilhado (Figura 2.5).

Figura 2.5 - *Blues Nordestino*, Estudo n. 1, compassos 29 a 32

The image shows measures 29 to 32 of the musical piece. The key signature remains two sharps. The score features piano accompaniment and guitar chords. The chords are: G#°(7M)/A, A7, F#°(7M), F°(7M), E°(7M)/A, F, G, A, Eb, Eb, Eb. The piano part has a melodic line with slurs and dynamics like 'mf'. The guitar part is indicated by various chord symbols.

Fonte: GUEST, 2000

O compasso de número 30, em particular, precisa ser estudado com muita atenção para que as harmonias sejam memorizadas corretamente. Ao tocar, deve-se observar o destaque da melodia, que tende a ficar obscurecida em meio ao encadeamento de acordes do trecho assinalado (Figura 2.5).

O *ethos* da música modal nordestina fica bem evidenciado no último compasso da seção B (compasso de número 39), com o Fá mixolídio (nota-se a 7ªm, Mi b, Figura 2.6), após uma sequência de acordes que, por sinal, representam uma dificuldade para

- 21 No blues é comum ouvir a utilização desse violão de cordas de aço, em estilo popular. Na região Sul dos Estados Unidos, onde há muita música em estilo country, é comum ouvir músicas nesse estilo, que exploram harmonias tais como a destacada no trecho.
- 22 Do ponto de vista ortodoxo, esse acorde deveria ser um acorde com 7ª, 9ª e 11ª. Mas é comum encontrar cifragens do tipo F/G, G/A, C, D etc.

a mão esquerda pela extensão das notas. O mesmo problema acontece no início do compasso 40 e, neste caso, sugerimos que a nota do baixo seja transferida para o acorde na mão esquerda

**Figura 2.6 - Blues Nordestino, Estudo n. 1, compassos 37 a 40**

Fonte: GUEST, 2000

Além disso, cabe ao intérprete valorizar o *swing* característico do *blues* e destacar as vozes presentes nas sequências de acordes ao longo da segunda seção, sem obscurecer a melodia. Cabe ainda realçar de forma convincente as indicações interpretativas da partitura, tanto sob o ponto de vista dinâmico quanto agógico. O *decrecendo* e o *rallentando molto* precisam ser bem evidenciados (Figura 2.7).

**Figura 2.7 - Blues Nordestino, Estudo n. 1, compassos 43 a 45**

Fonte: GUEST, 2000

Na próxima peça, continuaremos essa abordagem, apontando o aparecimento de elementos característicos de outras influências na música de Guest. Além disso, atentaremos, por exemplo, para as notas de passagem e os cromatismos (ascendentes e descendentes) que sugerem um diálogo entre o choro e o *jazz*.

### 2.3 INFLUÊNCIAS JAZZÍSTICAS E LEVADA DE CHORO

Dedicada ao sobrinho, Gabriel Araújo Geszti, *É bom chegar a Mariana* apresenta claramente a estrutura de um choro. Percebe-se o estilo tanto pelo acompanhamento da mão esquerda do piano, cuja rítmica expressa uma levada típica do choro, quanto pela melodia da mão direita, cujo desenho poderia facilmente representar o solo de uma flauta, instrumento característico desse estilo musical.

Segundo informações concedidas pelo próprio compositor, a estruturação da peça pode ser compreendida a partir da forma ABBACCA. Trata-se, portanto, de um rondó de cinco partes, cujos episódios são repetidos (seções B e C), e com três aparições do refrão (seção A)

seção A comp. 1- 25, sendo a primeira parte repetida. Seção B comp. 26- 42 com ambas as partes repetidas. Seção C comp. 44- 64, repetida. Logo, estrutura A (1ª metade repetida) B (duas metades repetidas) A (1ª metade não repetida) C (repetida) A (1ª metade não repetida) ou seja, basicamente ABBACCA (notar 2º e 3º A sem a repetição do início). Forma Rondó (GUEST, 2020).<sup>23</sup>

Ademais, percebe-se outra inovação quanto à tonalidade, pois o autor não segue o padrão tradicional do choro: primeira seção (A) na tônica; segunda seção (B) na tonalidade da dominante (ou no tom relativo, se a tônica for um tom menor) e terceira seção (C) no tom homônimo. Essas digressões formais são relativamente comuns e aceitáveis em obras que não se associam aos padrões tradicionais da estruturação musical.

Outro aspecto relevante a ser ressaltado é o cromatismo apresentado na mão direita entre os compassos 26-46. Embora as células rítmicas da mão esquerda sejam características do choro tradicional, o fraseado da mão direita, com caráter improvisatório, explora cromatismos que se assemelham ao universo do *jazz*. Por se tratar de um contexto de choro, tais melodias poderiam ser executadas na flauta, mas funcionariam perfeitamente com um solo de saxofone em uma *jam session*, por exemplo. Tais elementos aparecem destacados abaixo nos compassos 26, 27 e 28 da seção B (Figura 2.8).

**Figura 2.8 - É bom chegar a Mariana, Estudo n. 2, compassos 25 a 28**



Fonte: GUEST, 2000

Os compassos 39 a 42 apresentam um cromatismo harmônico perceptível pelo movimento dos baixos. A busca pela estabilidade em torno da tonalidade de Mi menor é quebrada pela 6ª (Dó#) na mão esquerda no último compasso. Quanto à interpretação, sugerimos leveza nas duas mãos, sobretudo nos *crescendos* e *descrescendos*, enfatizando o gingado das síncopes, além da melodia bem fraseada (Figura 2.9).

23 Entrevista para este trabalho, em meio digital, em 14.03.2020.

Figura 2.9 - *É bom chegar a Mariana*, Estudo n. 2, compassos 39 a 42

Fonte: GUEST, 2000

Da mesma forma, chamamos a atenção para o movimento cromático delineado no baixo, criando também uma linha melódica, na seção C, aqui destacada nos compassos 58 a 61 (Figura 2.10). Se o pianista valorizar essa linha, poderá enriquecer ainda mais sua performance.

Figura 2.10 - *É bom chegar a Mariana*, Estudo n. 2, compassos 58 a 61

Fonte: GUEST, 2000

Ademais, causou-nos impacto o *decrescendo* até a indicação *pp* no acorde final, compasso 66 da peça, no último retorno à seção A (Figura 2.11). Essa finalização poderia ser vibrante, com o acorde da tônica, evento que seria muito mais previsível. Um recurso interpretativo que pode auxiliar o destaque ao pianíssimo seria atacar de forma curta esse último acorde de Sol Maior, com articulação em *staccato*.

Figura 2.11 - *É bom chegar a Mariana*, Estudo n. 2, compassos 65 e 66

Fonte: GUEST, 2000

A próxima peça é mais um exemplo do intercâmbio cultural presente na obra de Guest: um “folclore húngaro em tempero mineiro”, conforme descrito pelo autor (GUEST, 2000, p. 14). A peça, que não apresenta, aparentemente, dificuldade de execução rítmica, permite um trabalho rico sob o aspecto melódico.

## 2.4 “FOLCLORE HÚNGARO EM TEMPERO MINEIRO”

O estudo número 3, *Hungria-Minas*, também tem seus desafios de ordem rítmica, embora talvez seja, entre os demais do álbum, o de mais fácil execução, além de ser um dos mais expressivos melodicamente. É preciso atentar bem para os contratempos da mão esquerda, que podem trazer, inicialmente, um embaraço ao intérprete. O compasso 6/8 transmite uma pulsação de natureza binária composta, mas a mão esquerda insiste em uma estrutura ternária, criando um efeito rítmico similar a uma hemiola.<sup>24</sup> Contar o compasso em seis colcheias, em vez de duas semínimas pontuadas, pelo menos na fase de leitura da peça, é fundamental para o alinhamento rítmico correto das figuras musicais.

Além disso, esta peça aponta para o olhar do compositor sobre a música húngara. Deve-se, porém, ter atenção aos aspectos rítmicos, devido aos contratempos da mão esquerda. Sobre a proximidade cultural entre Minas Gerais e Hungria, Ian Guest explica que

Entre todos os estados do Brasil, Minas se assemelha mais com a Hungria: o temperamento, jogo de cintura, senso de humor, perseverança, envolvimento, todos são produtos de sua cena topográfica e atividades em agricultura, pecuária, mineração, fauna, flora, artesanato, cancionero e ambos dispensam o oceano e beira-mar, que não passa de faixa fronteira de um território.<sup>25</sup>

*Hungria-Minas* é exposta na forma AABA, e o pianista poderá explorar diversos aspectos relacionados à dinâmica e agógica musicais. Pensamos que a peça pode servir de estímulo para o estudo de contrastes de cores, sendo um bom estudo para trabalhar distintos planos sonoros no piano, bem como diferentes efeitos de pedalização. Como as estruturas se repetem, é possível variar a intensidade dos incisivos, bem como ora pedalizar de forma mais rítmica, ora de forma mais sincopada. O professor pode inclusive utilizar trechos com *diminuendo* para ensinar o uso do pedal *una corda*, embora não seja necessário fazê-lo.

A seção A sugere execução em andamento *Andante*; a B também, com as indicações *meno* e *cantabile*. Segundo Guest, a citação húngara é apresentada na

24 Termo musical que apresenta um padrão rítmico onde dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários. Optamos por essa grafia anglo-saxã, em vez de hemíola ou hemiólia.

25 Entrevista aos autores deste livro, por meio digital, em 11.02.2020.

íntegra, “em outro compasso e levada”.<sup>26</sup> Na última seção, a partir do compasso 17, sugerimos a valorização, além da melodia em notas duplas na mão direita, das notas da mão esquerda com um toque preciso que destaque as colorações harmônicas propostas pelo compositor (Figura 2.12).

**Figura 2.12 - Hungria-Minas, Estudo n. 3, compassos 17 a 20**



Fonte: GUEST, 2000

O estudo seguinte permite uma interpretação singular devido à riqueza expressiva apresentada pelo autor. Ao contrário dos estudos anteriores, o número 4, em parceria com Robson Rodrigues e intitulado *A comédia do coração*, apresenta uma melodia com variações que acabam por revelar intenções diferenciadas. Uma pequena canção em versão para piano, similar a um prelúdio, recheada de lirismo e com modulações intensas.

## 2.5 PRELÚDIO DE UM POETA APAIXONADO... QUEM SABE?!

Sabemos que, além de todos os recursos gráficos de notação musical, tais como claves, fórmulas de compasso, tonalidades, andamentos, indicações de dinâmica e articulação, dentre outros, é sempre preciso levar em consideração o título da peça a ser estudada, independente de estilo, gênero e autor. Nesse caso, esse é um elemento instigante que logo nos remete a indagações: *A comédia do coração?*<sup>27</sup> Qual será o tratamento empregado nesta peça por Guest, dedicada à atriz amiga Silvia Aderne, com letra do músico e poeta Robson Rodrigues?<sup>28</sup> Não tarda, porém, em ser desvelada ao intérprete a intensidade melódica da peça, sugerindo grande expressividade.

26 *Id.*

27 Em entrevista para este livro, Ian Guest explicou que o título foi inspirado na peça teatral *A Comédia do Coração*, de 1927. A trama, de Paulo Gonçalves, retrata, por meio dos personagens, os sentimentos humanos, como alegria, sonho, paixão, razão, ódio, ciúme e medo, e aponta as tensões humanas, o idealismo comunista se opondo ao capitalismo, assim como o peso do matrimônio para a mulher na vida social. “O espetáculo se passa dentro do coração de uma jovem apaixonada. Cheia de dúvidas sobre o casamento, ela sofre com embates de sentimentos que são personificados no palco. A Paixão, por exemplo, quer se casar, mas a Razão não acha que é uma boa ideia” (GUIA FOLHA, s./d.).

28 A letra está disponibilizada em anexo.

A peça em forma A A' expõe o tema em três tonalidades predominantes. Inicialmente, em Sib M é possível encontrar na seção tons vizinhos diretos e indiretos. Como destaque, a peça apresenta duas modulações, cada uma subindo dois tons de uma vez, de modo que a peça termine quatro tons acima do que inicia. Escrita em Sib Maior, a peça inicia com apenas dois bemois na armadura de clave. Ao terminar, está em Fá# Maior, com seis sustenidos na armadura de clave. A distância entre ambas as tonalidades é considerável e, dessa forma, o sentimento a ser expressado é tão potencialmente explosivo, que é preciso modular não uma, mas duas vezes. A peça se desenvolve, então, reafirmando o tema, como em um prelúdio.

Uma diminuição no andamento nos compassos 18 e 19 apontam uma respiração que prepara o prolongamento da fermata antes da retomada do tema (Figura 2.13).

**Figura 2.13 - A comédia do coração, Estudo n. 4, compassos 18 a 20**

Fonte: GUEST, 2000

Guest, então, retoma o tema na tonalidade inicial, fazendo uma variação nos últimos compassos da seção (Figura 2.14).

**Figura 2.14 - A comédia do coração, Estudo n. 4, compassos 24 a 26**

Fonte: GUEST, 2000

Em seguida, o tema aparece na seção A' na tonalidade de Ré Maior, também passando pelos tons vizinhos, e criando uma tensão ao longo da peça com contrastes de intensidade. Como na seção anterior, há um *rallentando* que culmina em um acorde com fermata, seguido de um relaxamento e a retomada do tema *a tempo*, entretanto com maior intensidade (*mf*). A última seção, em Fá# Maior, é, novamente,



uma repetição com variação, decrescendo a intensidade até a *coda*, que exige relaxamento e leveza no toque.

Há que se ressaltar que, apesar dessa intensidade gerada pelas modulações, o lirismo não se perde ao longo da peça, sobretudo com a imprevisibilidade de um acorde, nos dois compassos finais, com aparente função de subdominante, mas com sonoridade de Mib maior, levando em conta a enarmonia (Figura 2.15). Uma quinta aumentada com ecos de Debussy e Scriabin. Uma escolha representativa para o epílogo.

**Figura 2.15 - A comédia do coração, Estudo n. 4, compassos 34 a 36**



Fonte: GUEST, 2000

O próximo estudo é um dos mais ricos do livro em termos melódicos, harmônicos, e rítmicos com direito a uma última seção contrastante. Ademais, é uma peça que demanda desenvoltura e domínio técnico para uma interpretação condizente com a proposta do autor.

## 2.6 LAMPEJOS DE MEMÓRIA DA INFÂNCIA

Este estudo também recebe um título instigante: “No rastro dos ruídos remotos das rodas da infância”. Quem sabe uma lembrança de brincadeiras infantis? Há uma atmosfera de vivacidade na peça, inicialmente; já o coral, na seção final, apresenta um caráter mais solene com uma textura distinta da inicial.

A peça apresenta 61 compassos divididos em cinco seções, nas tonalidades Lá Maior, Dó menor, Dó Maior e Lá Maior nas duas últimas. A primeira delas, em compasso 6/8, mesmo em andamento *Moderato* apresenta um afeto de entusiasmo, sem maiores dificuldades técnicas, exceto pela escolha criteriosa do dedilhado, sobretudo nos compassos 5 a 8, e o encaixe percussivo entre mão esquerda e direita, evidenciado a partir do compasso 9 até o final da seção (Figura 2.16). Algumas células exigem boa interdependência das mãos do pianista e boa leitura rítmica, conforme destacamos no trecho abaixo.

Figura 2.16 - No rastro dos ruídos remotos das rodas da infância, Estudo n. 5, compassos 7 a 17

Fonte: GUEST, 2000

Ainda quanto a esse trecho, os compassos números 7 e 8 (Figura 2.16) apresentam acordes de grande extensão, que podem ser distribuídos entre ambas as mãos de modo a tornar o trecho mais fluente. Já na segunda seção, o autor apresenta o desafio de evidenciar a linha melódica nos blocos de acordes e na progressão ascendente e descendente, destacada entre os compassos 28 e 30 (Figura 2.17). É preciso, ainda, fazer escolhas acerca da dinâmica, a fim de se manter o interesse do receptor e, para isso, o compositor sugere, por exemplo, um *crescendo* e *diminuendo* na progressão.

**Figura 2.17 - No rastro dos ruídos remotos das rodas da infância, Estudo n. 5, compassos 28 a 30**



Fonte: GUES, 2000

Do compasso 36 em diante, Guest trabalha, novamente, o caráter percussivo com diálogo entre mão esquerda e direita, finalizando com um arpejo ornamental e sugerindo suavidade no toque: sobretudo na última nota. O efeito é obtido com o movimento lateral e, se necessário, de rotação. Necessita de atenção à agógica e dinâmica, para que sejam dosadas de maneira apropriada, terminando em *pianíssimo*. Sugerimos uma respiração antes do início do próximo trecho, especialmente por conta da fermata, também pela barra dupla de compasso e pela modulação (Figura 2.18).

**Figura 2.18 - No rastro dos ruídos remotos das rodas da infância, Estudo n. 5, compassos 40 e 41**



Fonte: GUEST, 2000

A seção seguinte não apresenta dificuldades técnicas, se levarmos em consideração as demais. Entretanto, as duas últimas, em compasso quaternário e andamento *Andante*, apresentam como desafio a valorização das vozes intermediárias, além da melodia principal. O trecho remete a uma peça coral, quase um hino. Faz-se, então, necessária uma preocupação com a sonoridade, que deverá ser limpa e vibrante. O refinamento do toque é essencial, e há que se pensar como se move a linha melódica sem ocultar as demais vozes, assim como refletir sobre a articulação e o *legato* nas frases (Figura 2.19).

Figura 2.19 - *No rastro dos ruídos remotos das rodas da infância*, Estudo n. 5, compassos 57 e 58

Fonte: GUEST, 2000

O respeito à dinâmica torna-se essencial para se conseguir o efeito almejado no final das frases e para a finalização da seção após a repetição, na última parte. Quanto à próxima peça, o maior desafio encontra-se na exploração rítmica e na valorização das vozes, algumas vezes também implícitas nos acordes.

## 2.7 A SERRA EM NOTAS MUSICAIS

Como vimos com o estudo nº 2, uma referência à Mariana, em Minas Gerais, os estudos de Ian Guest trazem peças alusivas a vários locais brasileiros, tais como: *As ladeiras de Ouro Preto* (Estudo número 12), *Chapada de Mato Grosso* (número 15) e *Caraça* (número 16). Esta, Ibitipoca, faz referência a um dos parques mais conhecidos do Brasil. Criado em 04 de julho de 1973, o Parque Estadual do Ibitipoca fica localizado na região Sudeste, Zona da Mata, estado de Minas Gerais, e pertence aos municípios de Lima Duarte e Santa Rita do Ibitipoca. “Dentro do parque, os espetáculos se sucedem a cada trilha, penhasco, cachoeira ou caverna, espalhadas por 1.488 hectares de picos íngremes e desfiladeiros profundos” (BECCARI, 2002).

Podemos considerá-la uma pequena peça programática, cujo valor didático consiste no estímulo à imaginação interpretativa por parte do pianista, pois, dessa forma, é possível visualizar o cenário por meio da execução do estudo. A música programática é um fenômeno fortemente associado ao Romantismo, embora haja obras dessa natureza muito antes do século XIX.

Em sentido amplo, podem ser assim consideradas todas as obras que façam referência a elementos extramusicais, seja por meio de uma narrativa presente em um programa, seja por uma descrição pictórica que remeta a imagens, obras de arte, ambientes, estados de espírito ou quaisquer outros elementos que não sejam, em princípio, musicais. Além dos estudos referentes a locais específicos, há outros que remetem a memórias (*No rastro dos ruídos remotos das rodas de infância*), sentimentos específicos ou obras de arte (*A comédia do coração*) ou a lugares, mas sem querer fazer referência geográfica, e sim a estilos ou culturas (*Hungria-Minas*). As peças são retratos pictóricos de andanças do compositor.

Ian Guest utiliza 42 compassos para, simbolicamente, apresentar Ibitipoca. Curiosamente, a música não foi composta na serra, pois a inspiração aconteceu numa parada de ônibus. Segundo o compositor, “próximo a Juiz de Fora, não longe da serra de Ibitipoca, foi onde brotou a primeira ideia da música”.<sup>29</sup>

A seção inicial apresenta riqueza harmônica e exige uma escolha esmerada do dedilhado para melhor distribuição e valorização das vozes nas mãos. Essa é, inclusive, uma das dificuldades pianísticas da peça, pois os acordes da mão esquerda exigem aberturas de 10ª. Notamos ser perfeitamente possível distribuir as vozes entre as mãos, exceto no acorde de Dó Maior do compasso de número 3. Nesse acorde, ainda que seja feita a distribuição, o pianista precisaria de uma abertura de 9ª. Assim, poderia ser necessário arpejar um dos acordes. Em outros exemplos, a distribuição das vozes é mais simples, como se pode observar a seguir (Figura 2.20 e Figura 2.21).

**Figura 2.20 - Ibitipoca, Estudo n. 6, compassos 4 a 6**



Fonte: GUEST, 2000

**Figura 2.21 - Ibitipoca, Estudo n. 6, compassos 7 a 10**



Fonte: GUEST, 2000

A segunda seção apresenta dissonâncias que instauram uma variação harmônica, se comparada à primeira seção. Como possibilidade interpretativa, pode-se também empreender uma mudança na agógica, com relação à seção anterior (Figura 2.22).

29 Entrevista para os autores deste livro, por meio digital, em 11.02.2020.

Figura 2.22 - *Ibitipoca*, Estudo n. 6, compassos 25 a 30

Fonte: GUEST, 2000

Já na terceira seção, retornando ao tempo inicial, “*Allegro*”, entendemos uma sugestão gráfica implícita por parte do compositor. Seria possível conceber que a escrita musical sugere uma corredeira expressa através de repetições rítmicas na mão direita e ostinatos na mão esquerda, o que não representa, necessariamente, a visão do compositor, conforme apontamos nos compassos 33 a 36<sup>30</sup> (Figura 2.23).

Figura 2.23 - *Ibitipoca*, Estudo n. 6, compassos 4 a 6

Fonte: GUEST, 2000

30 Dentro da literatura do piano, um bom exemplo de peça em que a escrita musical do compositor representa graficamente o significado do título seria *New York Skyline*, de H. Villa-Lobos.

Subitamente, Guest encerra a peça com a repetição do tema inicial. Consideramos a peça importante para desenvolvimento da performance artística, já que demanda segurança técnica e interpretativa do pianista, que deverá dar um caráter diferente a cada uma das seções. Uma vez que o compositor opta pela economia de procedimentos composicionais, cabe ao intérprete criar variedade e explicitar diferentes possibilidades interpretativas para o mesmo material musical.

## 2.8 UMA VALSA CANTABILE UM TANTO SINUOSA...

O estudo número 7 apresenta grande lirismo, permitindo ao pianista desenvolver e aprimorar a sua performance com uma interpretação própria, a partir das indicações do autor. Apresentada em 24 compassos, a peça foi composta em Si menor com a repetição do seguinte tema (Figura 2.24):

**Figura 2.24 - Lavrando uma cantiga algo sinuosa, Estudo n. 7, compassos 1 a 4**

Fonte: GUEST, 2000

O estudo apresenta um “caráter angustiado”, consequência dos cromatismos na melodia. Desde o primeiro intervalo, que forma uma 9ª maior, percebe-se muita tensão. A dissonância se resolve formando um intervalo de 3ª (10ª), conferindo à 9ª um caráter de *apoggiatura* (Figura 2.24). Entretanto, como a melodia oscila entre ambos os intervalos, prevalece o ambiente de tensão. O comportamento dos baixos é bastante previsível, normalmente constituído por intervalos de 4ª Justa, seguindo uma progressão baseada no círculo das quintas, nos compassos 5-9 e 17-24.

A peça inicia procurando a harmonia de Si menor e termina em Sol bemol com a sétima maior (Gb7M), o que, normalmente, não acontece em peças tonais. Apesar do cromatismo, percebe-se, na primeira página, que o centro tonal é mesmo Si menor. Na página seguinte, essa estabilidade tonal se desloca para Gb7M, embora demore até a música repousar sobre uma nova tonalidade.

A sensação é de instabilidade harmônica, de procura por um ponto de repouso, que tarda a chegar porque a transposição pelo círculo das quintas permite à música caminhar para praticamente qualquer outra tonalidade. Finalmente, embora passe por outras tonalidades, com acordes que transmitem uma sensação de indecisão,

## CAPÍTULO II OS DEZESSEIS ESTUDOS

o compositor repousa sobre Sol bemol Maior (Figura 2.25). No que se refere à interpretação, apostamos nas sugestões do compositor quanto às sequências melódicas descendentes com contrastes de dinâmica, até o encerramento da peça. Deve-se observar que a peça se encerra na fermata, sendo o acorde de Fa# com sétima reservado apenas para a primeira execução, quando será necessária uma repetição *Da Capo*.

**Figura 2.25 - Lavrando uma cantiga algo sinuosa, Estudo n. 7, compassos 21 a 24**

The musical score for 'Lavrando uma cantiga algo sinuosa, Estudo n. 7, compassos 21 a 24' is presented in a grand staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 7/8. The score consists of four measures. Above the staff, the chords Ebm7, Ab7, Ab7, Db7M(#5), Gb7M(#5), and F#7 are indicated. The melody in the treble clef shows a descending line with a fermata at the end. The bass line in the bass clef features half notes. Dynamics include 'mf' and 'dim'. The piece concludes with 'D.C. E FIM'.

Fonte: GUEST, 2000

Esta peça apresenta, ainda, uma peculiaridade, pois foi dedicada ao organista e amigo Lucas Raposo. “As letras iniciais das palavras do título, formam seu nome”, explica Guest (*Lavrando uma cantiga algo sinuosa – grifos nossos*). Além disso, também recebeu uma letra, disponibilizada em anexo. Quanto ao estudo seguinte apresenta um diferencial entre os demais apresentados até aqui, pois Ian Guest nos apresenta uma peça em compasso 7/8, exigindo do intérprete precisão rítmica e muita atenção para não transformar a pulsação da peça em um 8/8 ou 4/4.

### 2.9 A 2700 MILHAS DE IBITIPOCA, A INSPIRAÇÃO ARGENTINA

Ao contrário de Ibitipoca, o estudo número 8 foi composto no local que dá nome à peça. O paradisíaco Parque Nacional Lago Puelo, localizado na província de Chubut, demarca a fronteira entre a Argentina e o Chile. Foi criado em 1937, como um anexo ao Parque Nacional Los Alerces, com o intuito de preservar a bacia do rio Puelo. A promulgação da Lei nº 19.292, de 1971, decretou a independência do Parque como reserva nacional, que protege a flora e a fauna típicas da região.

A peça apresenta 3 seções com intenções bem diferentes, embora todas em compasso 7/8. Posteriormente, ocorre a repetição *Da Capo*, tão comum nesses estudos, que acaba dando à peça uma estruturação em 4 partes, sendo a última seção uma repetição da primeira. Quanto ao compasso setenário, sugerimos o estudo dividindo 7/8 em 3 + 2 + 2.



Figura 2.26 - *Lago Puelo*, Estudo n. 8, compassos 1 a 4



Fonte: GUEST, 2000

Trata-se, pois, de um compasso ternário irregular, no qual o primeiro tempo é maior do que o segundo e terceiro tempos. Caso essa rítmica não esteja bem internalizada, eventualmente, ao longo da peça, o pianista será flagrado tocando em 8/8 ou em 4/4. E essa é mais uma peça com caráter modal. A melodia inicial sugere um modo eólio de Si, embora seja possível observar acordes tomados por empréstimo, tais como Fá Maior do compasso 5 e o Dó Maior do compasso 8.

A primeira seção da peça expõe o tema sem dificuldades técnicas, demandando atenção quanto ao ritmo. A seguinte seção apresenta uma estrutura rítmica similar à primeira, porém, enquanto essa é mais melancólica, devido à tonalidade de Si Menor, aquela é mais alegre, apresentando um caráter de “leveza de espírito”, endossado pelas mudanças de registro melódicos, que sugerem um modo mixolídio de Lá (compassos 23-34).

Destaca-se a segunda seção pela alternância rítmica entre ambas as mãos, criando contratempos que dão um balanço característico. Embora pareça paradoxal, é mais fácil tocar com ambas as mãos simultaneamente do que estudá-las separadamente nesse trecho, devido à interdependência das partes. Além disso, a peça demanda que o pianista execute a mão esquerda de forma leve, elegante, mas organizada ritmicamente, evitando um caráter percutido nas notas e nos acordes repetidos, conforme destacamos nos compassos 15 a 22 (Figura 2.27).

Figura 2.27 - *Lago Puelo*, Estudo n. 8, compassos 15 a 22





Fonte: GUEST, 2000

O mesmo refinamento é demandado no início da terceira seção, cuja dinâmica indica *piano*. O canto da mão direita precisa ser destacado, o balanço rítmico mantido, mas o trecho pede suavidade (Figura 2.28):

**Figura 2.28 - Lago Puelo, Estudo n. 8, compassos 35 a 38**



Fonte: GUEST, 2000

O próximo estudo, número 9, também é rico em aspectos rítmicos, permite explorar uma riqueza de variedades relacionadas à dinâmica e à agógica, além de demandar atenção na escolha do dedilhado. Assim como o oitavo estudo, o nono também foi inspirado em um lago. Seu título remete a águas negras e gélidas.

## 2.10 INSPIRAÇÃO VINDA DOS ANDES

O estudo nº 9 traz logo uma curiosidade: a palavra “funk”, que não é uma menção ao estilo desenvolvido nos Estados Unidos ou ao *funk* carioca. Segundo o próprio Ian Guest, “nesse caso, é uma indicação de levada, de ritmo”.<sup>31</sup> No âmbito da música popular, o termo *funk* é bastante amplo, e pode se referir a diversos tipos de levadas rítmicas, muito exploradas por pianistas populares e sobretudo tecladistas, que abordam o estilo amplamente com timbres de pianos elétricos, do tipo Rhodes ou Wurlitzer.

Além disso, “o nome da música é uma descrição de um lago, no alto da cordilheira dos Andes”, explica ainda o compositor, se referindo a “O gélido silêncio das águas negras, pedras-cristal, céu-anil”. Tal consideração é importante, já que a boa interpretação de uma música depende de vários fatores, como o conhecimento do estilo do autor e a imersão do intérprete no espírito da obra em estudo. A peça é apresentada na forma

31 Entrevista para os autores deste livro, por meio digital, em 11.02.2020.

AABA e exige precisão rítmica e, curiosamente, demanda ênfase em partes fracas dos tempos, exigindo um toque preciso, que evidencie os contratempos sem interferir na fluidez rítmica (Figura 2.29).

**Figura 2.29 - O gélido silêncio das águas negras, pedras-cristal, céu-anil, Estudo n. 9, compassos 1 e 2**

Fonte: GUEST, 2000

Além disso, o estudo exige atenção para distribuir as vozes entre ambas as mãos. Nesse caso, o próprio compositor já deixou indicações que auxiliam o intérprete, como no compasso inicial. Deve-se ter cuidado para executar todas as notas exigidas e tentar manter os acordes soando pelo tempo determinado na partitura, especialmente as semínimas.

A primeira seção permite explorar bem a dinâmica. Já a segunda, exige a valorização da melodia na mão direita sem percutir acentuadamente a mão esquerda no primeiro compasso. O trecho em *crescendo* vai contrastar com uma diminuição da intensidade e do andamento até encerrar em *pianíssimo*. Os dois compassos com sequências de terças na mão direita demandam estudo atencioso: sonoridade precisa, com igualdade das notas duplas. A escolha do dedilhado é importante para que os sons fiquem ligados, contínuos, mas ainda assim com a ênfase rítmica que exigem (Figura 2.30).

**Figura 2.30 - O gélido silêncio das águas negras, pedras-cristal, céu-anil, Estudo n. 9, compassos 16 e 17**

Fonte: GUEST, 2000

## CAPÍTULO II OS DEZESSEIS ESTUDOS

Na finalização do estudo, o pianista deverá trabalhar bem o ataque impulsionado pelo braço, a fim de conseguir a sonoridade proposta por Guest. É preciso fazer soar o *sforzato*, seguido de um acorde com fermata.

**Figura 2.31 - O gélido silêncio das águas negras, pedras-cristal, céu-anil, Estudo n. 9, compassos 18 e 19**



Fonte: GUEST, 2000

A peça subsequente, assim como *Lago Puelo*, permite ao pianista o estudo de compassos menos usuais, sobretudo para iniciantes, no caso 3/2, 5/4, além de 2/2 e 3/4. É uma das músicas mais complexas do álbum, do ponto de vista rítmico, muito embora seja fluente e, uma vez compreendida, soe muito natural. Merece destaque também o seu conteúdo melódico, que tem ótimo efeito. Além de *Lago Puelo*, merecem destaque quanto ao material melódico os estudos *Hungria-Minas* e *A Comédia do Coração*.

Recomendamos a leitura lenta e atenciosa com o intuito de evitar problemas de pulsação e ritmo, afinal, como o próprio Guest (2000) ressalta, por vezes a notação musical torna complexo o que pode ser simples.

### 2.11 O CANTO DO PÁSSARO EM ITAIPAVA

O autor, que se refere ao distrito de Petrópolis, localizado a aproximadamente 68 km do Rio de Janeiro, explica que *Orriveorriveorrível* (sem nenhuma emoção ou exclamação) “é o canto de um pássaro na Serra dos Órgãos, ouvido em minha casa de Itaipava”.<sup>32</sup> Além da possibilidade de estudos rítmicos, a peça explora bem a dinâmica. A tonalidade predominante é Lá menor, e uma dificuldade inicial é que a contagem dos tempos na mão direita não coincide, exatamente, com os da mão esquerda (Figura 2.32).

32 Entrevista para os autores deste livro, por meio digital, em 11.02.2020.

Figura 2.32 - *Orriveorrievorrível*, Estudo n. 10, compassos 1 a 3

Adagio  $\text{♩} = 69$   
legato

$A_m$   $C_m/A$   $B_m/A$   $A_m$   $G/A$   $D/A$   $A_m$   $F/A$   $G/B$

The image shows the first three measures of a piano piece. The music is in 3/2 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are indicated above the staff: Am, Cm/A, Bm/A, Am, G/A, D/A, Am, F/A, and G/B. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 69 beats per minute, and the articulation is legato. The dynamics are marked with 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano).

Fonte: GUEST, 2000

A breve seção B, em compasso 3/2, tem a pulsação modificada com um *poco accelerando* e também apresenta um *crescendo* para, logo em seguida, apresentar outra breve seção, que exige leveza e legato na mão esquerda, além de ênfase na nota do soprano nos acordes da mão direita (Figura 2.33).

Figura 2.33 - *Orriveorrievorrível*, Estudo n. 10, compassos 30 a 32

$G$   $D\flat/G$   $C/G$

vigoroso  $\text{♩} = 76$

The image shows measures 30 to 32 of the piece. The tempo is marked as 'vigoroso' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The music is in 3/2 time and features a more complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The chords are indicated above the staff: G, D-flat/G, and C/G. The dynamics are marked with 'f' (forte).

Fonte: GUEST, 2000

A última seção de *Orriveorrievorrível* tem um caráter contrastante, e apresenta tonalidade predominante de Lá Maior. Mais impactante ainda é que a seção vigorosa cede lugar a uma *coda* em *cantabile*, que demanda valorização de todas as vozes (Figura 2.34).

Figura 2.34 - *Orriveorrievorrível*, Estudo n. 10, compasso 51 a 53

$C$   $A/C\sharp$   $D_m$   $D_m/F$   $A(C\flat)$

The image shows measures 51 to 53 of the piece. The music is in 3/2 time and features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The chords are indicated above the staff: C, A/C-sharp, D minor, D minor/F, and A (C-flat). The dynamics are marked with 'f' (forte).

Fonte: GUEST, 2000

O estudo seguinte inicia rápido e vigoroso, além de também ser inspirado no folclore húngaro. Na primeira seção, o pianista poderá demonstrar desenvoltura técnica e agilidade. Trata-se de uma peça fluente, sob o ponto de vista rítmico. Mas em fase de leitura, é importante que haja muita atenção com o intuito de evitar transtornos posteriores no processo de estudo. O encaixe rítmico de ambas as mãos pode ser considerado complexo, em um primeiro momento, a partir de uma leitura superficial.

## CAPÍTULO II OS DEZESSEIS ESTUDOS

Recomenda-se ao pianista estudar a mão esquerda separadamente, sempre atentando para a pulsação.

Ainda sob esse aspecto, entre os compassos 1-9, o pianista deve sentir uma pulsação ternária regular. A partir do compasso 10, pode ser útil a subdivisão rítmica, de modo a sentir a mudança da pulsação do compasso 3/2 para o compasso 5/4, que pode gerar confusão no intérprete (Figura 2.35).

**Figura 2.35 - *Orriveorriveorrível*, Estudo n. 10, compassos 10 a 12**



Fonte: GUEST, 2000

A partir do compasso quinário será muito útil o estudo com mãos separadas e subdividindo os tempos. Essa peça é mais um exemplo do “paradoxo das mãos juntas”: Embora pareça mais simples separar os elementos para estudá-los, a complementaridade das mãos, presente nessa peça, torna mais fácil o processo de estudo quando feito com as mãos juntas, em andamento lento, com consciência da subdivisão rítmica do trecho.

### 2.12 O VALE DO TAQUARIL EM CENA

Esse é mais um cenário que inspirou uma composição de Guest. O Vale do Taquaril é uma região rodeada por serras a leste e a oeste, onde se destaca a Pedra do Elefante, com cerca de 1.800m de altitude. O chamado Circuito Pedras do Taquaril tem 8,5 km de extensão, e seus afluentes desaguam no rio Piabanha, formando cachoeiras e remansos. Trata-se de uma região rural situada a 20 minutos de Itaipava e a 40 minutos do centro histórico de Petrópolis.

Após a primeira seção da peça, em andamento mais movido, a seguinte seção apresenta um contraste em *adagio*, *dolce* e *legato*. Como em vários outros estudos, é preciso valorizar cada voz; assim como na terceira seção em *leggiero*, como diferencial em relação à segunda. Não há uma inovação ou alguma dificuldade técnica específica neste estudo, que pode ser considerado uma revisão dos já apresentados, no que tange ao estilo, elementos rítmicos, melódicos e harmônicos.

Juntamente com *Hungria-Minas*, este é um dos estudos mais acessíveis tecnicamente, podendo ser administrado de início pelos professores que queiram introduzir seus alunos nesses estudos. Recomenda-se atenção à alternância das mãos, que aqui são bem menos complexas do que em estudos comentados anteriormente.

Quanto à peça seguinte, o destaque é o emprego do modalismo, ou seja, a utilização de modos distintos daqueles utilizados no sistema tonal maior-menor. A vivacidade rítmica na primeira seção contrasta com a segunda seção, em que se observa o emprego da melodia modal. O Estudo n. 12 é uma das peças do álbum que gera interesse no ouvinte com maior facilidade, e que desperta atenção quando tocada em público, ajudando a atrair o público para as peças da coletânea.

### 2.13 O MODALISMO MELÓDICO DE IAN GUEST

Guest optou por um *animato percussivo* para apresentar a primeira seção do estudo inspirado na histórica cidade mineira, decretada Cidade Monumental Nacional em 1933 e Patrimônio Cultural da Humanidade em 1980. Ademais, abriga o mais antigo teatro em funcionamento da América Latina e o primeiro do Brasil, inaugurado em 1770. A Casa da Ópera de Vila Rica, atualmente Teatro Municipal de Ouro Preto, tem 3 andares que contemplam 300 lugares. Em Ouro Preto, além da riqueza do conjunto arquitetônico, da beleza do barroco mineiro e das riquezas naturais, há as tradicionais ladeiras de paralelepípedos.

Apesar do caráter percussivo de *As ladeiras de Ouro Preto*, explorado nos acordes na mão direita, há uma melodia a ser explorada e notas a serem acentuadas; isso representa um ótimo exercício de busca de uma sonoridade refinada pelo pianista, já que os ataques precisam evidenciar timbres diferentes, como exemplificados nos compassos 9 a 12 (Figura 2.36). Além disso, a execução de tais especificidades podem demonstrar uma maturidade artística do intérprete:

**Figura 2.36 - *As ladeiras de Ouro Preto*, Estudo n. 12, compassos 9 a 12**

Fonte: GUEST, 2000

Subitamente, aparecem quatro compassos aparentemente desconectados da seção anterior, os quais introduzem a segunda seção *dolce, legato* e com harmonização que sugere uma influência da música modal, embora sem nenhuma especificação expressa na partitura. Após a entrada da melodia no compasso 25, os quatro compassos anteriores se justificam, funcionando como um *accompaniment lead-in*, ou seja, uma introdução instrumental que prepara a entrada da melodia, como é corriqueiro no repertório de *lieder* (Figura 2.37).

A peça possui uma atmosfera alegre, jovial, que combina com a cidade de Ouro Preto, que se tornou uma cidade universitária, além de um polo turístico muito procurado no estado de Minas Gerais. A essa altura já é possível observar que o tratamento dos compassos 6/8 por Ian Guest sempre tem algumas similaridades. Assim como em *Hungria-Minas*, o compositor intercala subdivisões a seis colcheias na mão direita contra três semínimas na mão esquerda, criando o efeito de hemiola. Por sinal, é possível observar claramente a similaridade rítmica entre ambos os estudos.

A peça é encerrada, curiosamente, no quarto compasso inicial, após a repetição, o que demandará do intérprete um movimento do braço e um gesto que enfatize o término do estudo. Para além da questão técnica, deve-se enfatizar a pausa presente no quarto compasso, onde se lê a indicação “Fim”, na partitura. Com um gesto vertical ascendente para realizar a pausa grafada na partitura, o intérprete não deixará dúvidas de que a peça terminou.

Quanto à forma (aparentemente em AA BB A), embora se considere um retorno ao A, essa reexposição acaba funcionando como uma *codetta* para a partitura, já que a seção não é recapitulada em sua inteireza. O tratamento da forma em Ian Guest parece ser muito espontâneo e livre, sem vinculações exacerbadas com as convenções estruturais.

Ainda quanto ao modalismo na obra, convém ressaltar as características da seção B dessa peça (Figura 2.37):

**Figura 2.37 - As ladeiras de Ouro Preto, Estudo n. 12, compassos 21 a 30**

Fonte: GUEST, 2000

A melodia em destaque é claramente modal, oscilando sua nota fundamental, que ora parece ser Sol, ora parece ser Fá, ora parece ser Ré, chega a parecer ir para o Si bemol, mas logo retorna ao Fá e, finalmente, ao Ré. Os intervalos e acidentes sugerem o uso do modo lídio, também podendo ser interpretado como modo mixolídio, que em contextos melódicos costuma usar o quarto grau elevado em meio-tom (#4).



Dando continuidade à análise das peças, uma das últimas é um choro que explora mudanças de tonalidade, escalas cromáticas e diversas possibilidades de dinâmica. Pode-se perceber que o choro é um dos gêneros que despertam interesse de Ian Guest, uma vez que dois dos estudos (Estudo n. 2 e Estudo n. 13) exploram o estilo.

## 2.14 E NASCEU A PARCERIA...

“Era só o que faltava, é exatamente o que o nome diz, pois concluiu-se uma verdadeira parceria entre aluno e professor, ambos compartilhando conhecimento e inspiração mas... cada um, inserindo na música, o que melhor tinha para oferecer”, explica o compositor Marvio Ciribelli.<sup>33</sup> Já nos primeiros compassos, é possível trabalhar pulsação e ritmo, a partir dos compassos binário e ternário, além do contraste de dinâmica. A escolha do dedilhado também é importante para dar agilidade na interpretação do choro.

Especialmente o dedilhado da mão esquerda deve ser escolhido com cuidado, para que a execução guarde perfeita igualdade e fluência em ambas as mãos. Recomenda-se começar o arpejo da mão direita com o segundo dedo, e o arpejo da mão esquerda com os dedos 4-2-1-2-4. Dessa forma, a primeira seção já apresenta especificidades a serem trabalhadas, que exigem um estudo consciente por parte do intérprete. Para o cromatismo do terceiro compasso, sugere-se para a mão direita os dedos 2-1-2-5-2 e para a mão esquerda 4-3-2-1-3-2-1 (Figura 2.38):

**Figura 2.38 - Era só o que faltava, Estudo n. 13, compassos 1 a 3**



Fonte: GUEST, 2000

Em diversos trechos é possível encontrar elementos que remetem à música de Debussy<sup>34</sup> e de Scriabin, o que não é nenhuma surpresa, já que ambos os compositores influenciaram muito o jazz e a música popular dos séculos XX e XXI. Dentre os elementos

33 Entrevista do compositor Marvio Ciribelli para este trabalho, por meio digital, em 19.02.2020.

34 Ressaltamos que a escala de tons inteiros não foi inventada nem utilizada exclusivamente pelo compositor francês, mas como sua obra utiliza abundantemente essa coleção de sons, é natural que haja essa associação.

que lembram a música de Debussy, chamou a atenção o emprego de uma suave escala de tons inteiros (hexafônica), no compasso 46.

A opção por essa escala produz um encadeamento de acordes de 5ª aumentada, e uma sensação de suspensão da tonalidade, uma vez que a simetria dos intervalos componentes dessas harmonias permitiria ao compositor movimentar a música para qualquer tonalidade que quisesse, em face das ausências das relações harmônicas do tonalismo (Figura 2.39).

**Figura 2.39 - *Era só o que faltava*, Estudo n. 13, compassos 46 e 47**



Fonte: GUEST, 2000

A segunda seção permite exercitar a escala cromática, como no caso de É bom chegar a Mariana. Os dois estudos apresentam semelhanças estruturais e estilísticas, como, por exemplo, no acompanhamento da mão esquerda. Essa seção também explora uma melodia em caráter improvisatório com natureza cromática, que precisa de estudo minucioso para ser bem memorizada e interpretada. Pede-se especial atenção ao Si natural e ao Mi bemol do compasso de número 15; já no compasso 20 deve-se ter atenção aos acidentes. O Ré é bemol, enquanto o Mi é natural (Figura 2.40).

**Figura 2.40 - *Era só o que faltava*, Estudo n. 13, compasso 20**



Fonte: GUEST, 2000

Além de tudo, deve-se valorizar vozes implícitas nos acordes e na linha do baixo, que parecem ser uma tentativa de constituição melódica de uma baixaria, termo utilizado no choro para designar a participação do violão, realizando notas graves contrapontadas em relação ao canto. Dessa forma, há que se desenvolver timbres diferentes com toques diferenciados: o que pode ser complicado para intérpretes iniciantes, mas que coloca a peça em um patamar de execução muito mais refinado.

É necessário que o pianista ative seu ouvido polifônico para encontrar ambas as vozes e realçá-las (Figura 2.41).

**Figura 2.41 - Era só o que faltava, Estudo n. 13, compassos 16 a 19**



Fonte: GUEST, 2000

As duas seções anteriores foram desenvolvidas em Sib Maior, já a terceira aparece em Mib Maior e implica em rigor na valorização das vozes distribuídas entre as duas mãos. Além disso, nesta peça, dedicada ao sobrinho João Geszti Moneiro, não se deve deixar de observar, atentamente, tanto as dinâmicas quanto a agógica. Como no estudo número 2, há uma coda que deverá evidenciar leveza do toque e do gesto por parte do pianista. A última página do estudo sugere ao intérprete e ao ouvinte que haverá um retorno ao início, mas o discurso é sintetizado e a peça encerrada. O retorno Da Capo e as repetições das ideias iniciais são recorrentes nesse álbum de Ian Guest.

## 2.15 TCHUÁ-UI NO PLATÔ DE CIMA

O estudo intitulado *Tchuá-uí* é mais um com título excêntrico que pode levar o pianista, imediatamente, a refletir sobre qual caráter interpretativo deverá conferir à peça. Segundo Ian Guest, essa é uma referência ao canto de um pássaro da região de Itaipava. Percebe-se que o compositor utiliza uma onomatopeia para descrever o canto do pássaro: “Tchuá-uí: um pássaro assim canta, principalmente por volta do mês de março. Em detalhe: *tchu-tchu-tchuá ..... tchuá-uí*, solfejando: *sol sol sol dó ..... sol dó sol f* onde a nota mais grave é a nota *sol* e a mais aguda *fi (fá#)* - foi o nome que dei às minhas 2 casinhas em Itaipava: *tchu tchu tchuá* no platô de baixo, e *tchuá-uí* no platô de cima” (GUEST, 2020).

Dentre os dezesseis estudos do álbum, este pode ser considerado um dos mais complexos, no que tange à estruturação e à métrica. Parece uma suíte com quatro pequenas peças com peculiaridades quanto ao caráter interpretativo. A primeira seção expõe a utilização de modos na construção melódica e os desafios são, em especial, a mudança de compasso de 9/8 para 2/2 e o estudo das vozes imbricadas nas mãos direita e esquerda.

Por sinal, consideramos um dos maiores legados de Guest com esses estudos a distribuição de vozes e os aspectos referentes à pulsação e ritmo por meio de

compassos diferenciados. Inicialmente em andamento *andante*, torna-se mais movido em função da pulsação do compasso 9/8. A elisão da primeira seção com a segunda, no compasso de número 15, é surpreendente, e de muito bom gosto.

No compasso de número 20 (Figura 2.42), recomenda-se tocar duas notas com o polegar da mão direita, para que se possa conservar todas as vozes do acorde enquanto a melodia é executada. A mesma recomendação deve ser seguida no compasso de número 57.

**Figura 2.42 - Tchuá-uí, Estudo n. 14, compassos 17 a 20**

Fonte: GUEST, 2000

A segunda seção parece fazer menção a alguma canção folclórica, talvez húngara, também com caráter modal. Entre os compassos 21-28 (Figura 2.43), a sensação auditiva é de que se trata de uma melodia tonal, mas o acorde do compasso de número 29 realça o caráter modal que a melodia apresenta. Além disso, percebe-se a não linearidade das frases, já que a melodia utiliza alternâncias entre compassos binário simples e ternário simples. Em seguida, aparece uma seção mais melódica de caráter *misterioso*, como o próprio autor assinala. Já o tema da terceira seção, com nova alteração na fórmula de compasso, aparecerá mais duas vezes, com caráter *apassionato* e *recordando*

**Figura 2.43 - Tchuá-uí, Estudo n. 14, compassos 21 a 22**

Fonte: GUEST, 2000

A quarta seção, que o compositor trata como um episódio, alterna as fórmulas de compasso 2/4 e 3/4, por motivos fraseológicos. Percebe-se que a alternância de

compassos é necessária para acomodar a ideia melódica que está sendo apresentada. Em seguida, repete-se a terceira seção, e, por conseguinte, aparece a última seção, com caráter *grave*, intensidade forte, e com a melodia distribuída em blocos de acordes. Recordando, como indica o autor, há o retorno do tema da seção C e uma *coda* que decresce tanto em dinâmica quanto em agógica.

## 2.16 COM CHAPADA DE MATO GROSSO, UM TRIBUTO A BÉLA BARTÓK

A peça é uma homenagem ao compositor húngaro, pianista e pesquisador (1881-1945) Béla Bartók, e também inspirada na Chapada dos Guimarães, município brasileiro no estado de Mato Grosso. Neste cenário, há encostas e escarpas de arenito vermelho de 600 a mais de 850 metros de altitude. Este complexo rochoso tem *canyons* e ruínas de diversas formas, além de uma rica biodiversidade de fauna e flora.

Este é um estudo complexo que exige domínio de aspectos técnicos, rítmicos e expressivos. A dinâmica explora intensidades que vão de *ff* ao *pp*, assim é preciso pensar em vários tipos de toques. Tanto a melodia compreendida entre os compassos 1-8 quanto a que se estende dos compassos 9 a 17 têm natureza modal. Entre os compassos de número 17 a 23, a melodia comporta-se de forma cromática, mas, a partir do compasso 20 a 36, percebe-se novamente seu caráter modal.

Assim, o tema inicial é construído sobre o modo eólio de Mi (compassos 1-7), embora a primeira harmonização utilize o acorde de Mi Maior com 7<sup>a</sup>. O segundo tema (compassos 8 a 16) sugere um modo mixolídio de Lá, bem enfatizado pelo baixo e pelo uso constante da nota Sol natural na melodia. Nas harmonizações, o compositor utiliza algumas vezes o Dó natural, como no compasso 11, e, às vezes, o Dó#, como no compasso de número 13. Ambos os efeitos sonoros funcionam muito bem e permitem colocar em evidência a nota Sol natural, que corresponde ao sétimo grau relaxado, característico do quinto modo.

No compasso de número 23, se organizarmos as notas utilizadas na melodia da mão direita, percebe-se a utilização de um modo similar ao Lócrio de Ré, exceto pelo fato de que a nota Lá aparece natural, quando deveria estar bemolizada se fosse o modo Lócrio convencional. Poderia também ser lido como um exemplo do modo Lócrio de Si, mas a presença da nota Ré# e do Mi bemol na harmonização descaracterizam o referido modo. A despeito da classificação precisa, percebe-se o caráter modal do trecho assinalado.

Já entre os compassos 27 a 36, também se percebe uma melodia com natureza modal, que oscila suas notas características. A princípio, a melodia apresenta a sonoridade do modo Jônio, mas depois percebe-se o modo Eólio de Mi, com a utilização do Fá#, no compasso 31. A surpresa fica por conta do Dó# no compasso 32. Ambas as

alterações coexistem nos compassos números 34 e 35. A coda é visivelmente cromática em sua harmonização, mas a melodia do soprano também apresenta caráter modal.

Do ponto de vista melódico, este é o estudo que mais explora o modalismo junto às harmonias cromáticas, demonstrando possíveis influências de Béla Bartók. O vigor rítmico dos acordes que são ouvidos nos contratempos, com acentos (compassos 1 a 8), também podem ilustrar reminiscências bartokianas na escrita de Guest. Os compassos de número 17 a 22, recheados de harmonizações cromáticas, realizadas em dinâmica forte, mas que nunca deixam de evidenciar a melodia da voz superior, também parecem ilustrar alusões ao compositor húngaro (Figura 2.44).

**Figura 2.44 - Chapada de Mato-Grosso, Estudo n. 15, compassos 16 a 24**

Fonte: GUEST, 2000

A seção A, predominantemente em Mi eólio, instiga o estudo das células rítmicas por trechos, em prol de uma interpretação desembaraçada, com gingado. É preciso pensar no movimento adequado para se realizar os acordes e notas enfatizados pelo compositor, além dos contrastes, como o evidenciado entre os compassos 7 e 8 (Figura 2.45):

Figura 2.45 - *Chapada de Mato-Grosso*, Estudo n. 15, compassos 7 a 9



Fonte: GUEST, 2000

A segunda seção também é bem ritmada e exige escolha atenta quanto ao dedilhado. A seguinte é bem complexa com acordes dissonantes, cromáticos e intensidade forte, além de uma surpreendente mudança no compasso 23 (Figura 2.46):

Figura 2.46 - *Chapada de Mato-Grosso*, Estudo n. 15, compassos 22 a 24



Fonte: GUEST, 2000

Um outro tema será desenvolvido a partir do compasso 27, imprimindo mudança no andamento, *adagio*, com um trecho em legato, com expressividade, *poco rubato* e intensidade sonora que vai do *piano* ao *fortíssimo*. Após o retorno à primeira seção, há uma coda que exigirá atenção do intérprete e bom controle sonoro, para enfatizar a singela melodia, harmonizada de forma cromática, e com sonoridade suave. O trecho combina a simplicidade da melodia com a aspereza da harmonia, e produz uma textura peculiar (Figura 2.47):

Figura 2.47 - *Chapada de Mato-Grosso*, Estudo n. 15, compassos 37 e 38



Fonte: GUEST, 2000

Com 29 compassos, a última peça do álbum traz como destaque a rítmica e o modalismo na construção melódica.

### 2.17 QUANDO A INSPIRAÇÃO VEM DO CARAÇA...

Situado entre o Quadrilátero Ferrífero e a Serra do Espinhaço, a serra do Caraça tem 12.403 hectares de área total, e é Patrimônio Cultural do Brasil, com tombamentos em esfera federal, estadual e municipal. A Reserva Particular do Patrimônio Natural do Santuário do Caraça foi criada em 1º de setembro de 1994, e cuida da rica biodiversidade, além do grande manancial de água. Só de aves estão catalogadas mais de 350 espécies. A construção abriga a biblioteca com livros raros dos séculos XVI, XVII e XVIII, além do colégio e o seminário fundados na década de 1820. O Santuário do Caraça tornou-se um conhecido centro de peregrinação e também de turismo, pois recebe, em média, 70.000 visitantes por ano, dos quais pelo menos 17.500 são hóspedes em sua pousada, segundo dados do site oficial<sup>35</sup>.

“Na realidade, compus “Caraça” na estrada (ainda de terra) entre a Serra da Caraça e Leopoldina, em 1986”, explica Guest em entrevista para este livro. A peça é iniciada em compasso 12/8 (6/4) e andamento *allegretto*. Talvez seja essa a maior dificuldade a ser encontrada na primeira seção do estudo, pois, em 12/8, com sugestão de divisão métrica em 6/4, o que se nota é que a estruturação da peça exige do intérprete contar as colcheias segundo a subdivisão 3 + 3 + 2 + 2 + 2. Como diriam os norte-americanos, deve-se pensar em “um-la-li, do-la-li, trê-e quá-e cin-e” (Figura 2.48):

35 Disponível em: <https://www.santuariodocaraca.com.br/turismo/>.



Figura 2.48 - *Caraça*. Estudo n. 16, compassos 1 e 2

Fonte: GUEST, 2000

Caso essa subdivisão esteja clara na mente do intérprete, e o ritmo devidamente sentido no corpo, na mente, e sobretudo no aparato pianístico, o problema do ritmo deixará de ser um obstáculo à execução dessa peça. Novamente, se percebe a utilização do recurso rítmico similar à hemiola, promovendo a sensação de instabilidade rítmica, transformando as estruturas rítmicas ternárias em estruturas binárias. Destacamos a utilização do modo mixolídio de Lá, e da utilização do modo de Si bemol Lídio entre os compassos de números 9 e 14, possibilitado pelo acorde C/Bb (Figura 2.49):

Figura 2.49 - *Caraça*, Estudo n. 16, compassos 9 a 14

Fonte: GUEST, 2000

A seção B é menos densa e movida, mas apresenta um *crescendo poco a poco* até gerar um contraste dinâmico súbito nos compassos 24 e 25 (Figura 2.50):

Figura 2.50 - *Caraça*, Estudo n. 16, compassos 24 e 25



Fonte: GUEST, 2000

Em seguida, a peça retorna à seção A e prossegue até o seu encerramento. Além disso, também recebeu letra; neste caso, do próprio Ian Guest: “CARAÇA tem a versão letrada, por mim mesmo, sob o nome de *MOITAS*. É assim chamada a vila, escondida atrás do morro, em Mariana, onde os estudantes da UFOP encontraram encantadores alojamentos”,<sup>36</sup> explica. A letra está disponibilizada em anexo.

---

36 Entrevista concedida aos autores para este trabalho em 18.03.2020.



### CAPÍTULO III “O TREM QUE CHEGA É O MESMO TREM DA PARTIDA”

Em primeiro lugar, o repertório de música brasileira, normalmente, é relegado a segundo plano na formação dos pianistas em todo o país. Salvo exceções, que não invalidam as regras, e sim as confirmam, a formação do pianista prioriza a utilização de repertório estrangeiro, centrado na influência europeia e ocidental, em detrimento da música nacional. É natural que esse fenômeno aconteça, já que o piano é um instrumento muito cosmopolita, e que se firmou há alguns séculos na história da música, o que proporcionou o surgimento de uma literatura enorme, da qual a música brasileira constitui apenas um segmento. Assim, o estudo dessas peças de Ian Guest remete à valorização do repertório de música brasileira, ainda que utilize elementos da sua origem húngara. A propósito, a miscigenação Hungria-Brasil foi atingida com êxito na obra.

Em segundo lugar, como foi bastante abordado ao longo deste livro, trata-se de um repertório que permite a prática do piano popular em um contexto aplicado. Os estudos são peças de repertório pianístico, escritas com clareza, podendo ser apresentadas em recitais. Servem, pois, como um recurso de aproximação entre o pianista acostumado a tocar por partitura, os “leitores”, e o universo do piano popular, que normalmente não utiliza formas preestabelecidas. A música popular parte do pressuposto de que as formas estão sempre em transformação, e cada nova execução, cada novo arranjo, cada improvisação traz em seu bojo elementos de ineditismo. O músico popular está mais habituado à prática da criação musical, enquanto o músico de concerto, com exceção de compositores e arranjadores, estão mais habituados à prática da reprodução de uma criação, ainda que a atividade interpretativa sempre exija novos olhares. Outrossim, o texto musical em geral funciona como um balizador, que não permite, por exemplo, que o pianista improvise. Caso o faça, sua performance já será vista sob um novo viés que não o da interpretação tradicional de concerto. Portanto, ao estudar essas peças de Ian Guest, tem-se a possibilidade de exercitar um diálogo com as práticas do piano popular.

Em terceiro lugar, e aí está a contrapartida em relação ao último argumento apresentado, os estudos podem auxiliar os pianistas que tocam “de ouvido” a se aproximarem das possibilidades da notação musical, que são imensas. Virtualmente, qualquer frase, ideia musical, inciso, improvisação, solo, progressão de acordes, ou ritmo, por mais complexos que sejam, podem ser anotados em uma partitura musical. Apesar das limitações das quais a notação musical padece, o fato é que as possibilidades são grandes, e o pianista que apenas toca “de ouvido” é convidado a desenvolver suas habilidades de leitura e escrita musical, principalmente porque poderia contribuir para o campo caso registrasse suas composições e improvisações em partituras. Isso permitiria a muitos outros músicos o acesso ao conteúdo da sua arte e contribuiria ainda mais para a interlocução entre os universos do piano erudito e popular.

Em quarto lugar, os estudos permitem uma aproximação ao idioma do modalismo. O repertório canônico do piano prioriza quase que totalmente a música tonal. Ainda em 2021, é comum que o repertório moderno dos pianistas não ultrapasse as barreiras de Debussy, Ravel e, quando muito, Prokofiev e Bartók. Muitos alunos em nível de graduação em Música no Brasil talvez nunca tenham tocado uma peça que utilize o modalismo em suas construções melódicas. Os Estudos de Ian Guest se apresentam como um veículo de aproximação a esse universo ainda pouco explorado.

Em quinto lugar, os estudos podem auxiliar no desenvolvimento da percepção rítmica, porque estimulam o pianista a realizar algumas estruturas com as quais não está muito habituado. *O Lago Puelo*, por exemplo, exige precisão na contagem do compasso setenário para ser executado com maestria. *Caraça*, último estudo do álbum, também exige competência rítmica para contar as subdivisões e tocar com segurança. Ao longo do livro, foram apresentados outros trechos que demandam atenção do intérprete, e acreditamos que essas peças possam beneficiar o senso rítmico dos pianistas que se dispuserem a estudá-las.

Em sexto lugar, deve-se destacar o desenvolvimento da percepção harmônica, já que esses estudos se destacam pela utilização de acordes muito ricos em tensões, que normalmente são mais utilizados em contextos como o *jazz* e a MPB. Com a possibilidade de ler as cifras e ainda os *voicings* propostos pelo compositor, tanto pianistas eruditos quanto populares podem se beneficiar e extrair ideias harmônicas para ampliar seu repertório de acordes, progressões harmônicas e escalas.

Em sétimo lugar, devido às complexidades harmônicas a que se propõem, os estudos acabam utilizando acordes com grandes extensões anatômicas, que podem se tornar de difícil execução, a depender do tamanho das mãos do intérprete. Portanto, essas peças exigem uma inteligência do estudo que propicie uma coerente distribuição das vozes entre as mãos (que alguns chamam de arranjo), de modo a conservar as intenções estéticas do compositor e, ao mesmo tempo, proporcionar uma execução ergonômica e musical. Há trechos em que é necessário sustentar notas da harmonia enquanto se toca uma melodia, então é preciso utilizar o polegar para tocar duas notas ao mesmo tempo, como, por exemplo, ocorre em *Tchuá-uí*.

Em oitavo lugar, um corolário do argumento anterior, esses estudos exigem que o pianista saiba dedilhar de forma inteligente, para tirar o máximo de proveito das complexas harmonias da partitura, ao mesmo tempo em que valoriza suas melodias. São diversos os trechos que exigem uma reflexão consciente sobre o dedilhado para que se extraia a musicalidade da peça. Saber dedilhar com consciência, com inteligência, e de forma ergonômica é mais uma habilidade essencial para o pianista.

Em nono lugar, ainda em sequência aos dois argumentos anteriores, os estudos proporcionam diferentes tipos de pedalização, e podem ser utilizados pelo professor

### CAPÍTULO III “O TREM QUE CHEGA É O MESMO TREM DA PARTIDA”

para trabalhar recursos como o pedal sincopado, pedal rítmico, meio-pedal, pedal *una corda* e, inclusive, o chamado pedal digital, especialmente em linhas do baixo.

Em décimo lugar, o compositor parece não se opor às possibilidades de rearranjo da música escrita. Defensor da ideia de “jogar notas fora”, Guest possivelmente encorajaria que os músicos utilizassem os arranjos originais de suas peças como ponto de partida para novas criações musicais e arranjos criativos. Esse fator é importante de ressaltar, porque, conforme dito anteriormente, as obras do repertório tradicional, normalmente, são executadas exatamente conforme as partituras que as registram. Ainda que o intérprete recrie a obra a cada performance, e mesmo que haja grandes diferenças entre versões e gravações, e mesmo entre diferentes recitais do mesmo intérprete, o fato é que a obra é considerada pronta conforme a partitura. Se muitos pianistas tradicionais tivessem resistência a improvisar sobre, por exemplo, um Noturno de Chopin, talvez se sentissem mais confortáveis ao rearranjar peças de um compositor mais próximo ao universo da música popular, como Ian Guest.

Em décimo-primeiro lugar, trata-se da valorização da obra de um compositor ainda vivo. Boa parte dos pianistas só executa repertório do passado, mas quando são estudadas peças de compositores ainda vivos existe o privilégio de trabalhá-las com o próprio compositor, e, em alguns casos, até mesmo oferecer sugestões de aperfeiçoamento na escrita.<sup>39</sup>

Em décimo-segundo lugar, os estudos oferecem uma gama de estilos do piano popular, ainda que se constituam apenas em uma pequena amostra das inúmeras possibilidades existentes. É verdade que o estilo de alguns estudos é muito próximo, mas ainda assim a coleção proporciona uma aproximação de gêneros como o choro, o baião, o *blues* e estilos mais cosmopolitas, com ritmos variados. Acreditamos que os estudos possam ampliar o repertório de competências do pianista que decidir trabalhá-los. Além disso, permite o aperfeiçoamento ao lidar com as cifras harmônicas, uma habilidade por vezes negligenciada no treinamento do pianista de concerto.

Em décimo-terceiro lugar, os estudos podem auxiliar no desenvolvimento de habilidades interpretativas, devido ao seu aspecto descritivo. Ao tocar, o pianista pode se remeter às imagens dos lugares descritos pelo compositor, ou seja, pode imaginar o canto do pássaro que o tenha inspirado, pode se imaginar subindo as ladeiras de Ouro Preto, visitando o Lago Puelo ou sentindo as gélidas águas do lago dos Andes, dentre outras possibilidades. O caráter programático das peças permite a busca de inspiração em elementos metamusicais, uma ferramenta importante para o estímulo da imaginação interpretativa do pianista.

Em décimo-quarto lugar apontamos o valor estético intrínseco. Dentro da sua proposta, o autor consegue momentos de significativa beleza musical, que por si só

---

39 Durante o processo de escrita do livro, Ian Guest ainda estava vivo. O compositor húngaro radicado no Brasil faleceu em 23 de abril de 2022.

já deveriam justificar o estudo e a apresentação das peças em público. Os estudos *Hungria-Minas*, *A comédia do coração* e *No rastro dos ruídos remotos das rodas da infância* se destacam, especialmente, no que diz respeito ao material melódico.

Em décimo-quinto lugar, um argumento voltado especialmente para os professores, está na riqueza pedagógica dos estudos. Tudo o que foi apresentado até aqui tem um viés pedagógico: o que o pianista pode aprender, e como pode aperfeiçoar sua arte por meio da aprendizagem desses dezesseis estudos. Cada professor pode selecionar um estudo, ou trechos, para ilustrar conceitos que queira trabalhar com seus discentes. O material é rico em possibilidades, principalmente, no que diz respeito às melodias, às harmonias e à rítmica.

Finalizando, o repertório do álbum pode integrar uma via alternativa (dentre muitas outras disponibilizadas pelo mercado editorial) aos lugares-comuns repertoriais, ou seja, ao *cânon* pianístico. O instrumento possui uma literatura farta, quase inesgotável, e, no entanto, há uma tendência enorme à repetição do mesmo repertório. Muito da formação do repertório passa pela cultura dos concursos de piano, que direcionam a escolha do programa para uma finalidade específica, tendo em vista causar grande impressão no público e em uma banca avaliadora.

Como consequência, muitas das obras, até mesmo de compositores notáveis, são relegadas ao esquecimento, porque não foram incorporadas ao *mainstream* pianístico. Ian Guest é conhecido como arranjador, compositor de música popular e autor de livros didáticos amplamente divulgados no país. Que tal ser conhecido também como um compositor de peças para piano? Acreditamos que haja uma contribuição genuína por parte do compositor.

Esperamos também que essa ideia germine e estimule outros compositores a escreverem para o piano com finalidades pedagógicas. Além das peças de alta virtuosidade, o instrumento precisa de repertório didático. Existe uma longa tradição entre os compositores brasileiros de escrever peças acessíveis, com finalidade pedagógica. Na literatura internacional também há muitas opções de repertório didático. Não obstante, ainda há menos opções com esse caráter voltado para a aproximação com a música popular brasileira, como o de Guest.

Encerrando esta contribuição, enfatizamos que nossa intenção primordial é que esses estudos se perenizem e auxiliem pianistas, professores e intérpretes de muitas gerações a ampliarem seus conhecimentos, suas competências e habilidades. Almejamos, então, que os dezesseis estudos para piano de Ian Guest despertem o seu interesse e sejam considerados como uma proposta de repertório a ser aprendido, tocado e aprimorado com seus alunos.

# Referências

GUEST, Ian. *16 Estudos Escritos e Gravados para Piano*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2010.

HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Trad. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MELO, Laura B. *A busca por uma técnica pianística saudável, musical e eficiente: um diálogo com quatro participantes*. 2019. 168f. Tese (Doutorado em Música)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

O'SULLIVAN, Tim; HARTLEY, John; SAUNDERS, Danny; MONTGOMERY, Martin e FISKE, John. Trad. Margaret Griesse e Amós Nascimento. *Conceitos-chave em Estudos de Comunicação e Cultura*. Piracicaba: Unimep, 2001.

ROSA, Guimarães. *Aí está Minas: a mineiridade*. Revista Manchete, 24.08.1957. *In: Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa*. GALVÃO, Walnice Nogueira e COSTA, Ana Luiza Martins (consultoras da edição). Guimarães Rosa por ele mesmo. O escrito no meio do redemunho. Minas e o Sertão, p. 89. São Paulo: IMS, 2006.

SANTOS, José L. dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.



# Referências digitais

AGENDA PETRÓPOLIS. *Circuito Pedras do Taquaril*. Disponível em: <https://www.agendapetropolis.com.br/artigo/circuito-pedras-do-taquaril>. Acesso em: 19 fev. 2020.

BECCARI, Álfio. *Ibitipoca*. Emoção nas montanhas de cristal. Um pequeno parque no sul de Minas esconde, entre dunas de quartzo, animais raros, plantas exóticas e lendas. In: *Revista Galileu*. Disponível em: [http://galileu.globo.com/edic/90/nossa\\_terra1.htm](http://galileu.globo.com/edic/90/nossa_terra1.htm). Acesso em: 25 jul. 2019.

DE MARCHI, Leonardo; LADEIRA, João M. *Ecos da modernidade: uma história social da indústria fonográfica no Brasil 1900-1930*. [www.e-compos.org.br](http://www.e-compos.org.br). Disponível em: <https://lucianasalazarsalgado.files.wordpress.com/2015/02/inducc81stria-fonografica-brasileira-no-inicc81cio-do-secc81culo-xx.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Itamar Assiere*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/itamar-assiere/dados-artisticos>. Acesso em: 27 fev. 2020.

GUEST, Ian. Site oficial. Disponível em: <https://www.ianguest.com.br/>. Acesso em: 27 fev. 2020.

GUIA FOLHA. *A Comédia do Coração*. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/comedia/a-comedia-do-coracao-teatro-gil-vicente-bom-retiro-2102480643.shtml>. Acesso em: 27 fev. 2020.

MATEUS, Bruno. In: *O Tempo*. *Produtor húngaro Ian Guest relembra encontros com Raul Seixas, Milton e outros*. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/produtor-hungaro-ian-guest-relembra-encontros-com-raul-seixas-milton-e-outros-1.2291664>. Acesso em: 24 fev. 2020.

MEDEIROS, Jotabê. *Conheça Ian Guest, testemunha privilegiada da história da MPB*. In: *Carta Capital*. Disponível em: [encurtador.com.br/gmvzR](http://encurtador.com.br/gmvzR). Acesso em: 08 set. 2022.

MORAES, Vinicius; GUEST, Ian. *Pergunte a você*. Disponível em: <https://www.cancioneros.com/nc/15449/0/pergunte-a-voce-vinicius-de-moraes-ian-guest>. Acesso em: 01 mar. 2020.

MORAES, Vinicius; GUEST, Ian. *Tempo de solidão*. Disponível em: <https://www.cancioneros.com/nc/15532/0/tempo-de-solidao-vinicius-de-moraes-ian-guest>. Acesso em: 01 mar. 2020.

## REFERÊNCIAS DIGITAIS

PATRIMONIAL.COM. *Lago Puelo*. Parque y Reserva Nacional – Chubut. Disponível em: <http://www.patrimonionatural.com/HTML/provincias/chubut/lagopuelo/lagopuelo.asp>. Acesso em: 14 fev. 2020.

PRATES, Eufrasio. *Truncabilidade da música ocidental*. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20040209140744/http://eufrasio.cjb.net/>. Acesso em: 08 set. 2022.

PREFEITURA DE CHAPADA DOS GUIMARÃES. Disponível em: <https://www.chapadadosguimaraes.mt.gov.br/hist%C3%B3ria>. Acesso em: 18 fev. 2020.

SAMPA INGRESSOS. *A Comédia do Coração*. Disponível em: <https://www.sampaingressos.com.br/a+comedia+do+coracao+teatro+gil+vicente.php>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SANTUÁRIO DO CARAÇA. Disponível em: <https://www.santuariodocaraca.com.br/turismo>. Acesso em: 18 fev. 2020.

SITE OFICIAL DE TURISMO. *Ouro Preto*. Disponível em: <https://ouopreto.org.br/ descubra/Arquitetura>. Acesso em: 19 fev. 2010.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Blues*. Encyclopaedia Britannica Inc. Publicado em 29 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/blues-music>. Acesso em: 27 mar. 2020.

TV ITARARÉ. Programa Diversidade. Vitrola. *Ian Guest*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ice4VxdDMQ8>. Acesso em: 18 mar. 2020.

TV UFOP. Concertos Didáticos. *Ian Guest*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0HJQuEMO6ec&frags=wn>. Acesso em: 18 mar. 2020.

VINIH, Arthur e CHELONI, Luandra Cheloni. *Ian Guest no programa Casa de Malungo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AJPeB6lKHT8>. Acesso em: 20 fev. 2020.

# Bibliografia geral

BOUNY, Elodie. *Violonista de formação erudita e violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2012.

COMPAGNOM, Germaine; THOMET, Maurice. *Educación del sentido rítmico*. Buenos Aires: Kapelusz, 1966.

FECHUS, Cristiane B. *Aspectos da Escrita Musical dos 16 Estudos para Piano de Ian Guest: a contribuição para o Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre/MG*. Trabalho de conclusão curso. Especialização em Educação Musical e Música Brasileira. Três Corações, Universidade Vale do Rio Verde, 2014. Não publicado.

FONTAINHA, Guilherme H. *O ensino do piano. Seus problemas técnicos e estéticos*. Rio de Janeiro: Carlos Werhs & Cia LTDA, 1956.

GAINZA, Violeta H. *Estudos de psicopedagogia musical*. Trad. Beatriz A. Cannabruva. São Paulo: Summus, 1982.

GUEST, Ian. *Harmonia*. Método Prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2010.

GUEST, Ian. *Arranjo*. Método Prático. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2010.

JUNKER, David. *Panoramas da regência coral: Coro Sinfônico Comunitário da UnB. Uma história de vozes e vidas*. Belo Horizonte: Escritório de Estórias, 2010.

KOCHEVITSKY, George. *A arte de tocar piano*. Uma abordagem científica. Trad. Paulo Novais de Almeida. Salvador: UFBA, 2016.

NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. Londres: Kahan and Averill, 1998.

OTTONI, Christiano. *Serra do Caraça*. Belo Horizonte: Formato, 2012.

PAZ, Ermelinda. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

PENNA, Maura. *Reavaliação e buscas em Musicalização*. São Paulo: Loyola, 1990.

PEREIRA, Antonio Sá. *Ensino Moderno de Piano*. Aprendizagem Racionalizada. São Paulo: Ricordi, 1964.

SANTANA, Fernando Vago; MAGALHÃES, Maristela Rocha de Almeida. *Estudos para piano de Ian Guest: duas peças em foco*. Música, Musicologia e Educação Musical: realidades e perspectivas. VIII Semana Internacional de Pesquisa em Música da Fames. Vitória, 2019.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

SANTANA, Fernando Vago; MAGALHÃES, Maristela Rocha de Almeida. *Ian Guest e o processo criativo em “É bom chegar a Mariana”*. Música, Musicologia e Educação musical: realidades e perspectivas. VIII Semana Internacional de Pesquisa em Música da FAMES. Vitória, 2019.

SILVA, Walênia M; KODÁLY, Z. Alfabetização e habilidades musicais. *In: Pedagogias em Educação Musical*. MATEIRO, Teresa e ILAR, Beatriz (org). Curitiba: Intersaberes, 2012.

STANNARD, Neil. *Piano Technique Demystified*. Insights into problem solving. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

SZÖNYI, Erzsébet. *A Educação Musical na Hungria através do Método Kodály*. Trad. Marli Batista Ávila. São Paulo: Sociedade Kodály do Brasil, 1976.

TAUBMAN INSTITUTE 1995. *The Taubman Techniques: An in-depth analysis of a technique for virtuosity and prevention of injuries among musicians*. Vols. 1-5. Medusa, NY: Taubman Institute.

TAUBMAN INSTITUTE 2003. *Virtuosity in a box: The Taubman techniques*, Vols. 6-10. Medusa, NY: Taubman Institute.

### Imagem

NICOLATTO, Marcelo. *Ian Guest*. Disponível em: [https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&tbm=isch&sxsrf=ALeKk03qGQoogrBnoATgyosy2uuy\\_o\\_Jz-Q%3A1584570239906&source=hp&biw=1920&bih=969&ei=f59yXrC-NNYrY5OUPvp-90Ao&q=ian+guest&oq=ian+guest&gs\\_l=img.3..0j0i24l9.1742.2766..3205...0.0..0.140.1245.0j10.....0....1..gws-wiz-img.....10..35i362i39j35i39j0i131j0i30j0i8i30.BrlUsUAoOzs&ved=0ahUKewjwyJOSiKXoAhUKLLkGHb5PD6oQ4dUDCAY&uact=5#img-c=K\\_K2f7Y-E885fM](https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&tbm=isch&sxsrf=ALeKk03qGQoogrBnoATgyosy2uuy_o_Jz-Q%3A1584570239906&source=hp&biw=1920&bih=969&ei=f59yXrC-NNYrY5OUPvp-90Ao&q=ian+guest&oq=ian+guest&gs_l=img.3..0j0i24l9.1742.2766..3205...0.0..0.140.1245.0j10.....0....1..gws-wiz-img.....10..35i362i39j35i39j0i131j0i30j0i8i30.BrlUsUAoOzs&ved=0ahUKewjwyJOSiKXoAhUKLLkGHb5PD6oQ4dUDCAY&uact=5#img-c=K_K2f7Y-E885fM). Acesso: em 18 mar. 2020.

### Filmografia

NICOLATO, Marcello. *O Imperfeccionista*. Macaca Produções, documentário, cor, 101 min., 2019.

## A comédia do coração

*Ian Guest e Robson Rodrigues*

depois do fim do amor saber recomeçar  
do que restou a cada dor  
ser dado a luz um novo sonhador  
pensei em ser feliz vivendo um sonho a dois  
quanta ilusão a tarde cai o ocaso traz saudade ao coração  
pedaços de paixão  
no peito a solidão da dor da mágoa ressentida  
um sol se pôs no céu da minha vida  
assim sem ter ninguém  
sem ter no meu viver uma razão  
anoiteci sozinho nessa imensidão  
depois do fim da dor sorrir o coração  
do que passou a cada amor  
ver renascer um outro esplendor  
sonhar valeu demais  
guardar um bem querer uma emoção  
manhã já vem  
o mesmo amor que traz desilusão  
faz bem ao coração  
ter a recordação de alguém a quem se amou um dia  
raiou um sol no céu da minha vida  
não mais olhar pra traz o tempo que desfaz também refez  
amanheci querendo amar mais uma vez  
depois do fim do amor saber recomeçar.

## Moitas

Ian Guest

erva tapete cobre o chão  
musgos e fungos de montão  
relva apodrece e faz nascer  
seiva penetra o novo ser  
agarrada na enxurrada  
cresce a raiz pra se apegarvida precisa continuar

e a memória  
conta história

*era uma vez por onde  
a água nascente se esconde  
no colo da terra-mãe  
velho recanto no mato  
que foi pelo povo chamado de*

moitas  
densas e suspeitas  
fundo atrás dos morros  
arraial dos forros  
barro com tijolos  
mera encruzilhada  
longa invernada  
entre tudo e nada  
rumos que se encontram  
ícones que tombam  
forte astral no ar

o guerreiro das moitas  
desertou da humilhação  
de habitar a fortaleza

do pacato cidadão  
e mergulha em vôo livre  
faz a peregrinação  
de uma pluma errante  
sobre o abismo da razão

Título da versão original, instrumental: Caraça  
Caraça- Leopoldina – Rio, 28/7 a 21/8/1986 (música)  
Mariana, 10/4 a 7/5/2002 (letra).

## Lavrando Uma Cantiga Algo Sinuosa

*Ian Guest*

Não se faz cinquenta anos toda hora nem todo dia  
surge sorrateiramente o esperado inesperado.  
O evento já está marcado, certeza existe, o tempo insiste.  
Você alcança o momento, meio incrédulo, do meio século.

Será que as luzes da enseada são o entendimento da chegada  
ou então a trajetória é um eterno navegar?

Povos, órgãos e igrejas, barroco mineiro,  
Tubos, dutos e palhetas, pedaleiras e teclados  
fuga e polifonia, artigos, imagens,  
força, raça cor da pele, carnaval e capoeira.

Não é a busca de um caminho,  
mas o amor por tudo quanto é lindo  
Que move seus passos quase a dançar.

Estradinhas e nascentes, bicicletas, temperos, caldeiras,  
rachaduras recheadas nos quintais com musgo e flores  
lobo guará e noite de lua, árvores gigantes, terra, pedra, erva,  
estrelas vertentes, o infinito.

Seu meio é o próprio fim, seu momento é a eternidade,  
seu viver é brincar de viver, que não o deixa envelhecer.

Itaipava, novembro de 1993.



# AUTORES

*Maristela Rocha* é doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; graduada em Comunicação Social, Sociologia, Música e Artes. Dedicase à pesquisa de música brasileira com ênfase nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX. Atua como professora de Musicalização com vasta experiência em instituições públicas e privadas.

*Fernando Vago Santana* é pianista, professor de piano do departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. É doutor em Música pela Unirio (2017), mestre em Performance Pianística pela University of Kentucky (2014), Bacharel em Piano pela Faculdade de Música do Espírito Santo (2011) e licenciado em Música pelo Centro Universitário Claretiano (2018). Além de sua atuação como solista e camerista, atua como pesquisador nas áreas da literatura do piano, pedagogia do piano, performance e interpretação pianísticas e ensino de piano como instrumento complementar.