

A obra pianística de Estércio Marquez Cunha

Nilsea Maioli Garcia e Lúcia Barrenechea

Resumo: Este artigo apresenta uma visão geral das obras para piano escritas por Estércio Marquez Cunha, um compositor nascido em Goiás, em 1941. Sua obra pianística, ainda no formato manuscrito, representa uma parte significativa do repertório brasileiro produzido a partir da segunda metade do século XX. Com base numa descrição detalhada de trabalhos selecionados, as autoras pretendem contribuir para a divulgação da música brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Piano, compositores brasileiros, música contemporânea.

Estudos que abrangem o repertório musical produzido no Brasil a partir da segunda metade do século XX, em especial obras para piano solo, parecem ser ainda escassos. Saloméa Gandelman afirma que

constatações como: resistência ao conhecimento das linguagens musicais contemporâneas; desconhecimento da produção musical brasileira recente para piano; desconhecimento das características composicionais e pianísticas desta produção; dificuldade de acesso às obras (boa parte ainda manuscrita, com seus autores) e um movimento editorial restrito; ausência dessas obras nos programas de piano e de análise musical das escolas de música e conservatórios do país e dos programas de concerto, tornaram aqui evidentes a necessidade e a oportunidade do estudo desse repertório [...]. (GANDELMAN, 1997, p. 23)

É importante que se façam reflexões sobre o pensar e o fazer musical no País e se desenvolvam pesquisas que tenham por objeto de investigação obras pianísticas da segunda metade do século XX, com o objetivo de contribuir para a divulgação de composições ainda pouco conhecidas. Nesse sentido, este artigo enfocará a obra para piano solo do compositor Estércio Marquez Cunha, um repertório ainda não investigado e que constitui uma parte significativa de sua produção. Compositor goiano ligado profissionalmente à Universidade Federal de Goiás, Estércio Marquez Cunha, nascido em Goiatuba, Goiás, no ano de 1941, possui obras representativas para diversos gêneros e formações instrumentais, incluindo peças para instrumento solo, câmara, coro, orquestra e música-teatro.

O piano é um veículo de expressão que ocupa lugar proeminente na obra de Estércio Marquez Cunha. Além de explorá-lo em composições solo e de câmara nas mais diversas combinações de instrumentos, o compositor também produziu obras para piano a quatro mãos e uma peça para piano e orquestra.¹ Ele já compôs sessenta e duas obras para piano solo, sendo que a última - *Música para piano n. 53* - foi escrita em 2001. Tal volume de composições para este instrumento se deve ao fato de o piano ser seu instrumento principal e à afinidade natural que o compositor revela sentir em relação a ele. Estércio afirma que, por ser seu instrumento principal, o piano acaba por influenciar intensamente seu processo composicional, embora considere os outros instrumentos, assim como a voz, veículos de expressão musical tão importantes quanto o piano (CUNHA, 2002). Dentre as composições para piano solo, há a série de obras intituladas *Música para piano*,² com numeração de 1 a 54, das

quais três foram compostas para quatro mãos: *Música para piano n. 51*,³ *n. 52*⁴ e *n. 54*.⁵

Sua primeira obra para piano solo, *Música para piano n. 1*, foi composta em 28 de março de 1960, no Rio de Janeiro. A partir daí, e por toda a década de 1960, Estércio Marquez Cunha explorou intensamente a escrita para piano solo, período em que compõe *Música para piano n. 1 a n. 40*. Essa fase, que compreende sua produção como aluno de composição, se caracteriza pela utilização de uma linguagem tonal, formas tradicionais e, por vezes, a temática nacionalista.

Suas primeiras peças são de feitura simples, na sua forma e construção. Algumas remetem à utilização de temas populares, aos moldes das *Cirandas*, de Villa-Lobos, como *Música para piano n. 7*, de 1964 (Exemplo 1), e *Música para piano n. 28*, escrita em 1966 (Exemplo 2), cujo material melódico se baseia nos temas “Casinha pequenina” e “Nesta rua”, respectivamente.

Lento e Melancólico

Exemplo 1: *Música para piano n. 7*, compasso 1 a 10.

Além da exploração de melodias e ritmos brasileiros em suas obras desenvolvidas no período acadêmico, Estércio incursiona no uso de formas e gêneros tradicionais, como variações, suíte e sonata. Sua obra *Tema com variações*, escrita em 1966, apresenta tema com doze variações. O tema consiste numa melodia de células rítmicas simples. As variações apresentam características diversas. Nelas são exploradas passagens virtuosísticas, lirismo melódico, escrita coral e contrapontística, além de tinturas tonais e modais.

Em homenagem à sua professora de composição, Estércio Marquez Cunha escreveu, em 1966, *Dois variações sobre um tema de Virgínia Fiusa*. A textura homofônica a quatro vezes é uma característica do tema, com o predomínio de quadratura rítmica. Na primeira variação, há pouco distanciamento do caráter do tema. Já na segunda variação, o compositor utiliza acordes e oitavas para imprimir um caráter mais virtuosístico e brilhante.

Mais Lento

Exemplo 2: *Música para piano n. 28*, compasso 9 a 12.

Nesse mesmo ano, Estércio utiliza-se de um tema anotado, na cidade de Goiás, pela folclorista Regina Lacerda, e dá à peça o título *Variações sobre um tema goiano*. O tema apresenta uma melodia anacrústica, bastante expressiva e doce, fazendo alusão a uma cantiga de ninar. As seis variações trazem indicações de andamento e de caráter, tais como *Lento*, *Alegre*, *Com mais movimento*, *Adágio expressivo* e *Valsa canção*. A obra apresenta rigidez de forma e obediência às regras da harmonia, no que tange à condução de vozes.

O compositor volta a utilizar a técnica da variação somente em 1988, quando compõe *Variações sobre um tema de Jurema Marquez e Moraes*. Segundo o compositor, essa peça foi composta com um tom de brincadeira, pois o tema foi escrito por sua tia Jurema, em homenagem ao nascimento do seu primeiro neto, João Pedro. Mantido pela corujice da avó, Estércio resolveu fazer uma sátira, escrevendo algumas variações com títulos descritivos (CUNHA, 2002). O tema, uma valsa de melodia lírica com acompanhamento simples de oitava seguida de acorde, é acompanhado de cinco variações, que apresentam contrastes quanto ao compasso, caráter, andamento e textura. Tais contrastes são ligados diretamente aos subtítulos descritivos, que Estércio emprega no tema e em cada variação. O tema, *Cantiga de vó para João Pedro*, carrega melodias simples de caráter vocal. A primeira variação, *Brincadeira de João Pedro*, é marcada por andamento mais vivo e ritmo carregado de contratempos num compasso binário. De andamento lento, melodia lírica e romântica, a segunda variação descreve a *Serenata de João Pedro*, que retorna ao compasso ternário do tema. Também em andamento lento, mas escrita em compasso quaternário, a terceira variação, *Vó Jurema acalenta João Pedro*, prossegue com melodia de cunho vocal e acompanhamento de quiálteras. A quarta variação, *Malandragem de João Pedro*, tem caráter jocoso e vivo, reforçado pelo uso de ritmos sincopados e melodias repletas de saltos. *Reflexões*, a quinta e última variação, traz um espírito contemplativo, que é traduzido por escrita contrapontística, num andamento lento.

A suíte foi um gênero utilizado por Estércio apenas em sua fase de estudante de composição. Esse exercício produziu duas obras: *Suíte brasileira* e *Suíte clássica*.

Com uma proposta de cunho mais nacionalista, a *Suíte brasileira*, escrita em 1966, apresenta quatro peças – *Prelúdio*, *Côco*,⁶ *Toada*⁷ e *Congada*⁸ – distintas quanto ao caráter e andamento, podendo ser interpretadas separadamente. O *Prelúdio* apresenta sonoridade modal, o que lembra canções nordestinas, numa forma livre com frases de três compassos. Com forma ABA' e compasso binário simples, a segunda peça, *Côco*, traz um ostinato rítmico e melódico sobre o qual é construída a melodia principal. Na *Toada*, o compositor cria uma melodia lírica na linha superior, acompanhada por síncopes, num contracanto e acompanhamento simples de baixo e acordes. Finalizando a suíte, o compositor explora novamente o rigor rítmico na *Congada*, fazendo uso de ostinatos, síncopes e contratempos em andamento vivo e textura que valoriza o som percussivo do piano. Já na *Suíte clássica*, escrita em 1966, o compositor faz referência às formas barrocas, escrevendo *Allemanda*, *Sarabanda*, *Minueto* e *Giga*, que seguem a linguagem contrapontística e a forma binária tradicional dessas danças que tiveram seu ápice no século XVII.

Obedecendo à estrutura tradicional clássica, Estércio escreve, em 1967, uma *Sonata* com três movimentos, *Alegreto*, *Andante* e *Rondó*. O *Alegreto* é escrito na forma sonata monotemática, em Dó Maior, com harmonias e ritmos simples e textura predominantemente homofônica. O *Andante* explora uma escrita mais contrapontística na tonalidade de Lá Menor, na forma ABA. Já o *Rondó* retorna, como esperado, à tonalidade de Dó Maior, com tema construído nas tríades de Dó Maior e Sol Maior, em compasso binário e andamento rápido, de caráter jocoso.

Até 1967, as obras escritas para piano foram quase todas construídas nas tonalidades de Dó Maior e Menor, Lá Menor, Sol Maior e Fá Maior, em harmonias e ritmos simples, principalmente com a utilização de quiálteras, síncopes e notas pontuadas, numa certa repetição sistemática de padrões rítmicos em melodias e acompanhamentos. A simplicidade dessas obras reflete o momento de estudo e aprendizagem do compositor, e são significativas neste sentido, embora, não caracterizem totalmente o seu estilo composicional e a sua postura estética, mas apenas retratem um período de assimilação de técnicas composicionais.

A partir da *Música para piano n. 33*, escrita em 1968, notam-se as primeiras tentativas de rompimento com o tonalismo nas músicas para piano solo. Algumas dessas peças ainda carregam características de exercícios composicionais, com escrita tradicional, mas buscando o atonalismo e enfatizando um pouco mais os ritmos complexos, com predominância de andamentos lentos e uso amplo de todas as regiões do instrumento. Com a *Música para piano n. 41*,⁹ composta em março de 1970, os caminhos do atonalismo direcionaram para trabalhos seriais. Esse processo de experimentação que se inicia nos anos de formação de compositor vem de certa forma consolidar o seu estilo singular. Por meio da exploração do atonalismo e do serialismo, Estércio desenvolve uma linguagem mais pessoal, abandonando a ingenuidade e a escrita tradicional de suas primeiras peças. Sua linguagem avança para uma combinação de desagregação das regras rígidas de harmonia com certa complexidade rítmica, buscando diversidade de timbres e outras possibilidades sonoras. Apenas em 1995, com a *Música para piano n. 50*, é que o compositor escreve novamente com uma roupagem tonal, não significando um retorno ao sistema tonal, mas sim um elemento propulsor para a manifestação da sua mensagem expressiva.

Verifica-se, então, quase duas décadas de escrita com a técnica composicional serial como recurso preponderante na construção de determinadas peças. Uma das primeiras composições seriais foi a *Música para piano n. 42*¹⁰ (Exemplo 3), escrita em

abril de 1970, período em que o compositor iniciou seu trabalho acadêmico na Universidade Federal de Goiás, após sua graduação em Piano, Composição e Regência. Estércio utiliza-se, então, de uma série de onze sons <Sol-Sib-Fa#-La-Mi-Fa-Si-Mib-Lab-Do-Re>, em bifonia interligada a uma escrita vertical.

Exemplo 3: *Música para piano n. 42*, compasso 1 a 5.

Já a *Música para piano n. 43*¹¹ (Exemplo 4), composta em julho do mesmo ano, apresenta uma série de seis notas <Fa#-Mib-Re-Si-Do-Lab>, em andamento *muito lento*, com um diálogo intimista a duas vozes. Nela predomina quase sempre uma dinâmica entre *piano* e *pianíssimo*.

Exemplo 4: *Música para piano n. 43*, compasso 1 a 5.

A primeira obra para piano solo escrita por Estércio com a técnica puramente dodecafônica é *Música para piano n. 44*¹² (Exemplo 5), de novembro de 1970. Nesta peça, encontram-se também os primeiros passos de uma escrita não convencional, buscando possibilidades de efeitos timbrísticos. Constata-se, aqui, a exploração de uma gama de recursos de dinâmica, extensão, *clusters* como contraste de claro e escuro, e efeitos de harmônicos. Isso, sem dúvida, dá um peso sombrio à peça. Apesar de não indicar barras de compasso, suas frases são sempre anacrústicas, e o ostinato cria uma certa pulsação. Nessa peça o piano é explorado em toda sua extensão de maneira a criar contrastes de registros.

Outra peça dodecafônica de Estércio é a *Música para Piano n. 45*¹³ de outubro de 1972, cuja série é <Mi-Fa-La#-Re#-Re-La-Sol#-Do#-Fa#-Sol-Do-Si>. Nela há uma predominância de passagens escalares e arpejadas, construídas com células rítmicas complexas e mudanças bruscas de intensidade. O tempo é livre, sem indicação de compasso. A *Música para piano n. 47*¹⁴ de fevereiro de 1977, apresenta algumas características semelhantes às da *Música para piano n. 45*. Traz uma série dodecafônica <Mi-Do-Reb-Fa-Sol-Fa#-La-Si-Mib-Sib-Re-Lab>, que aparece também em passagens escalares e arpejadas. Trechos de textura pontilhista, escrita

contrapontística a duas e três vozes e escrita vertical se intercalam. Há uma mudança constante de andamento e dinâmica, com alternância de tempo livre e métrico, que aparece em dois momentos com indicação de compasso binário composto. A peça é entrecortada por pausas e fermatas expressivas, proporcionando momentos flutuantes. A idéia de expansão do instrumento, explorando as diversas regiões com certos procedimentos composicionais contemporâneos, é cada vez mais presente em suas peças, com mais dinamismo e liberdade.

Com a proposta de experimentação da linguagem contemporânea, o compositor recorre à utilização de recursos extra pianísticos, como o piano preparado e a escrita não-convencional, o que faz com que haja a necessidade do uso de uma bula de instruções. Nessas obras, o elemento aleatório surge como um aspecto novo. O aleatório traduz o acaso, no qual se fixam diretrizes imprevisíveis num princípio construtivo. Segundo Campos (1969, p. 20), “essa integração do acaso seria feita sob vigilância da inteligência criadora, para não ceder lugar ao puro automatismo e ao caos”.

Muito Lento

ppp

pp

Perf.

Rápido

Andante

mf

f

fff

mf

Exemplo 5: *Música para piano n. 44*, sistema 1 e 2.

Para Estércio,

uma abertura total dos acontecimentos sonoros não pode resultar em obra criada. Se esses acontecimentos sonoros existem na natureza, nos fatos quotidianos, somente com certa limitação e nesta limitação uma ordenação é que se atingirá uma realização. É evidente que o compositor pode prescindir de certos parâmetros musicais, sem invalidar a obra. (CUNHA, 1975)

A questão da ordem e da desordem integram-se para um determinado fim, em que uma organização e uma estrutura são submetidas ao livre-arbítrio de elementos indeterminados. Existe, então, a preocupação de incorporar o acaso e o determinismo aos procedimentos composicionais e às formas de execução musical, em que o intérprete se torna elemento indispensável dessa integração. Esses procedimentos

podem ser encontrados nas obras *Música para piano n. 46* (1976), *Música para piano n. 49* (1982), *Brincadeiras no piano* (1983), *Seis pequenas peças para piano* (1985) e *Música para piano n. 52* (2000).

Na *Música para piano n. 49*¹⁵ (Exemplo 6), escrita em agosto de 1982, o compositor, mediante uma bula, indica os efeitos desejados através da escrita contemporânea, entre eles, tocar diretamente nas cordas indicadas e produzir harmônicos através do uso do pedal. Não há indicação de compasso, com exceção de alguns trechos, nos quais são utilizadas barras de compasso. A inclusão do número crescente de pausas e fermatas prepara a dissolução da métrica precisa, quebrando a idéia de pulsação fixa. A pausa deixa de ser apenas um elemento de escrita e passa a ter um significado muito mais estético. Este é traduzido pelo silêncio, um dos elementos mais significativos para a compreensão da linguagem composicional de Estércio. Segundo o compositor,

o silêncio na obra musical, e em todas as artes temporais, é tão importante ou mais do que o som. Pode estar acontecendo um som ou uma passagem musical e estar presente o silêncio, um distanciamento às vezes é silêncio. (CUNHA, 2002)

Estércio afirma ter usado só pausa até o início dos anos 70, depois é que ele começou a usar o silêncio, pois "não é a pausa que é silêncio em música, silêncio em música é uma coisa muito mais profunda. (CUNHA, 2002)

Examinando essas obras com cuidado, pode-se confirmar tal comentário, visto que a utilização da pausa com o significado estético do silêncio torna-se mais freqüente após 1970, passando um elemento de expressão forte e fundamental nos seus trabalhos composicionais. Outra característica importante na sua obra para piano solo é o andamento, na qual, quantitativamente, destaca-se o andamento lento; em alguns momentos, é exageradamente muito lento. Aparecem, também, fragmentos rápidos dentro de um movimento lento, que o compositor define "como uma pluma no ar, elementos que estão soltos" (CUNHA, 2002). Particularmente na *Música para piano n. 49*, o andamento é quase sempre muito lento, com poucos contrastes de dinâmica, predominando o piano. Há uma certa ausência de pontos cadenciais, em que a linha melódica atonal traz durante toda a peça a figuração de quiálteras de colcheias e semínimas. Além disso, é forte a atenção para o trabalho sonoro de cada nota, que resulta, somado a isto, através da produção sonora sobre as cordas do piano, em uma preocupação maior com os efeitos e a variação timbrística.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The left staff is the piano part, and the right staff is the right-hand part. The piano part features several chords in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third and fourth measures. The right-hand part has a few notes in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure, and then a sequence of eighth notes in the third and fourth measures. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) in the first two measures and *mf* (mezzo-forte) in the third and fourth measures. There are also some markings like '3' and '3' above the notes, possibly indicating triplets or similar rhythmic figures. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Exemplo 6: *Música para piano n. 49*, sistema 7 e 8.

Brincadeiras no piano, de junho de 1983, traz a preocupação em escrever obras para o ensino do piano com idéias contemporâneas. Destinada a três executantes, explora recursos timbrísticos do instrumento de forma lúdica, utilizando-se de uma escrita convencional e não-convencional, assim como recursos extrapianísticos. O compositor estabelece as seguintes instruções:

As crianças devem ser induzidas à ação teatral em concordância com a ação musical. Por exemplo: as três entram ao palco conversando. Pianista I começa a tocar para pianistas II e III. Sorrateiramente a pianista III se encaminha para trás do piano. Quando esta começa a percutir a caixa do piano (\downarrow), a pianista I, do banco do piano, tenta descobrir de onde vem as batidas. Ao mesmo tempo, a pianista II se encaminha para o lado direito do piano. Quando esta começa a tocar, a pianista I se espanta etc. (CUNHA, 1983)

Outra obra de caráter didático é o ciclo de *Seis pequenas peças para piano*,¹⁶ escrita em julho de 1985. Essa série de peças fáceis traz, em cada uma, propostas diferentes, com características próprias, direcionadas para crianças. A peça n. 1 trabalha efeitos sonoros dentro de uma textura de sons rarefeitos. Para isso, não são utilizadas barras de compasso, e o elemento silêncio é extremamente valorizado mediante o uso de pausas. A peça n. 2 traz uma escrita vertical em três seções, ABA. A seção A caracteriza-se pela pulsação regular em compassos variados (2, 3, 4, 5 e 6 pulsos), dando uma idéia de aceleração no andamento *Allegretto*. Há uma pequena transição para o andamento *Lento*, a seção B, que se realiza com *clusters* nas teclas brancas e pretas, servindo de apoio harmônico para a melodia escrita nas notas pretas, sugerindo a escala pentatônica. Para ser interpretada na região grave do piano, a peça n. 3 apresenta uma bula para indicar efeitos de *clusters*, *glissando* o raspar das cordas com as unhas, o *pizzicato* nas cordas, o pressionar da corda tocando na tecla e o tocar na corda vibrando com algum objeto de metal. Esses procedimentos, que trazem a proposta do piano preparado, idealizada pelo compositor americano John Cage, têm o sentido de descoberta do instrumento, na exploração de todas as suas possibilidades com recursos extrapianísticos. Na peça n. 4, o compositor enfatiza os *clusters* nas teclas brancas e pretas os quais são sonoramente prolongados pela utilização do pedal, produzindo efeitos de harmônicos. Os intervalos de segundas maiores e menores são predominantes, e uma percussão realizada na tampa do piano é utilizada como recurso extrapianístico. Esses efeitos aparecem em diferentes regiões do instrumento e requerem a ajuda do pedal de sustentação para que a mão possa ser deslocada no teclado sem perder a seqüência sonora. Com o elemento aleatório e aplicação do fator chance na forma, a peça n. 5 apresenta uma forma móvel com cinco "microestruturas", que podem ser tocadas na ordem escolhida pelo intérprete. A exigência é a de que o *Allegretto* se repita três vezes seguida, como também uma das microestruturas deve ser tocada duas vezes. A inclusão de uma gravação durante a execução se faz na última peça, a n. 6, em tempo de valsa. A percussão é previamente gravada em pelo menos dois diferentes timbres escolhidos pelo intérprete. Esse recurso traz a influência da música eletrônica e concreta dos anos 50, assim como da música eletroacústica. Segundo Marília Cahino Bezerra,

Seis pequenas peças para piano exemplifica de maneira facilitada a técnica de execução e correntes composicionais presentes no idioma contemporâneo. Cada pecinha aborda efeitos e/ou recursos específicos. A utilização dos mesmos são detectados principalmente em decorrência da dimensão das peças onde os recursos são o elemento gerador. (BEZERRA, 1992, p. 47)

Com intenção didática de aprimoramento da técnica pianística encontra-se a peça *Estudo*¹⁷ (Exemplo 7), escrita em outubro de 1991, encomendada e dedicada ao pianista José Eduardo Martins. Esse estudo enfatiza o trabalho técnico do intervalo de sétima. Não apresenta indicação de compasso, a não ser quando deseja enfatizar o início de uma frase anacrústica. Possui uma simultaneidade de toques e articulações fraseológicas distintas e alternância de tempo livre e tempo métrico. A escrita é predominantemente vertical, quebrada pelo desenho da quíaltera de semínimas e polirritmia.

Exemplo 7: *Estudo*, sistema 1.

A última obra para piano solo escrita por Estécio, até a publicação deste trabalho, é a *Música para piano n. 53* (Exemplo 8), de 2001. É construída sobre dois acordes formados pelos mesmos intervalos, modificando-se a seqüência e as notas. O primeiro acorde é formado por terça diminuta, quarta aumentada e sétima menor, e o segundo, pela ordem invertida. O andamento *muito lento* e sem variação de dinâmica, sempre *pianíssimo* em *una corda*, traduz uma atmosfera de contemplação que é ressaltada por uma ambientação gradativa através de uma textura polifônica.

Exemplo 8: *Música para Piano n. 53*, compasso 1 a 8.

A constatação de certos elementos corrobora aspectos importantes da linguagem musical deste compositor. Primeiramente, uma produção de cunho pedagógico e experimental, com roupagem tonal e modal, utilizando-se de uma linguagem simples e de formas tradicionais com certa abordagem nacionalista. Nestes moldes, um número significativo desta produção foi construído na década de 1960. Nota-se, porém, que a partir de 1970, a escrita pianística de Estécio Marquez Cunha torna-se mais elaborada, refletindo uma linguagem mais avançada e contemporânea, com utilização da técnica serial, dos recursos extrapianísticos e do elemento aleatório.

Há, nessas peças, uma preocupação com o resultado sonoro dos vários elementos da textura musical, enfatizando peculiaridades timbrísticas e a amplitude do instrumento. Predomina um caráter intimista e intenso, traduzido pelo aspecto sonoro e rítmico, com preferência pelo colorido proporcionado pela dinâmica entre *piano* e *pianíssimo* e andamento *lento*.

Este panorama sobre a obra pianística do compositor Estércio Marquez Cunha permite não só compreender a objetividade de seu pensamento nas diversas obras de menor ou maior dimensão, a sua trajetória criativa, mas também avaliar a sua contribuição para a música contemporânea brasileira, especificamente para o repertório pianístico.

Abstract: This article presents an overview of the piano works written by Estércio Marquez Cunha, a composer born in 1941 in Goiás State, Brazil. His piano works, still in manuscript format, represent a significant portion of the Brazilian piano repertoire produced in the second half of the 20th century to this day. Through a detailed description of selected works, the authors hope to contribute to divulge some of the Brazilian contemporary music.

Key words: Piano, brazilian composers, contemporary music.

Notas

1. A *Música para piano e orquestra*, escrita para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone, tímpano, caixa clara, prato suspenso, vibrafone, quinteto de cordas e piano, foi finalizada em 1973. Encontra-se nessa peça a proposta de um trabalho com determinados elementos contemporâneos, como tocar direto nas cordas do piano, *glissando*, e uma escrita não-convencional.
2. Segundo Estércio, este termo provavelmente surgiu a pedido da professora Virgínia Fiusa para identificar suas peças que não tinham título. Além dessas músicas de Estércio, existem com o mesmo título duas peças do compositor brasileiro Gilberto Mendes, *Música para piano n. 1* (1962) e *n. 2* (1983).
3. A *Música para piano n. 51* foi a primeira peça para esta formação, escrita em setembro de 1996.
4. Em outubro de 2000, Estércio escreveu a *Música para piano n. 52* e a dedicou a Denise Zorzetti e Gyovana Carneiro. Nela, utiliza uma pequena e simples legenda para indicar efeitos como *clusters*, *glissandos* nas cordas, tocar direto ou raspar nas cordas, percutir na caixa acústica, possibilitando, assim, um trabalho mais voltado para efeitos timbrísticos.
5. A *Música para piano n. 54* foi finalizada em dezembro de 2000 e dedicada a Maria Lúcia Roriz e Consuelo Quireze, que fizeram sua primeira audição, em 25 de abril de 2002, em Goiânia.
6. O termo “côco” designa uma dança peculiar do Nordeste e Norte do Brasil, em que a forma se estabelece com estrofe-refrão, geralmente em compasso binário ou quaternário simples. As peças *Prelúdio e Côco* tiveram sua primeira audição no dia 15 de dezembro de 1970, em Goiânia, no recital realizado por alunos do compositor, tendo como intérprete Nelson Caiado de Castro Zilli.
7. A toada possui um caráter melancólico e sentimental; é formalmente apresentada em estrofe e refrão. Musicalmente, suas características são muito variadas em cada região do Brasil. A *Toada* escrita nesta suíte foi estreada por Maria Lúcia de Castro e Silva Olival no mesmo recital indicado na citação anterior.

8. A congada é caracterizada por danças dramáticas ou folguedos realizados entre as festas de Natal e de Reis, ou durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do Divino Espírito Santo, nas regiões Centro e Sul do Brasil. Inspiram-se nas lutas entre cristãos e mouros. Ainda neste mesmo recital de 1970, a *Congada* foi interpretada em primeira audição por Magda de Castro Miranda.
9. Obra dedicada a Sônia Antunes de Oliveira e estreada por ela em Goiânia, no dia 15 de dezembro de 1970.
10. Estreada por Jane Rodrigues Silva em Goiânia, no dia 15 de dezembro de 1970.
11. Peça dedicada a Reginaldo Saddi com primeira audição em 12 de agosto de 1976, em Goiânia, tendo como intérprete Maria Célia Vieira.
12. Apresentada em estréia mundial no Festival de Música Nova de Santos, em 24 de julho de 1971, pelo pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira.
13. Estreada por Maria Célia Vieira em 12 de agosto de 1976, em Goiânia.
14. Dedicada a Elisabeth Carramaschi e estreada pela pianista Lúcia Silva Barrenechea, em 1985, no Rio de Janeiro.
15. Obra dedicada à pianista Marilyn Rosfeld e estreada em 1983, em Goiânia, por Ciomara Camelo.
16. Esta obra foi um dos objetos de estudo da dissertação de Mestrado defendida em Porto Alegre em 1992, por Marília Cahino Bezerra, intitulada, *Antologia de peças de autores brasileiros para piano a partir de 1950: análise e comentários*.
17. Esta obra foi estreada no XXVIII Festival Música Nova de Santos, em 18 de agosto de 1992, pelo pianista José Eduardo Martins.

Referências

BEZERRA, Marília Cahino. *Antologia de peças de autores brasileiros para piano a partir de 1950: análise e comentários*. 1992. 140 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CUNHA, Estércio Marquez. Breve comentário sobre a música no século XX. *Folha de Goiás*, Goiânia, 21 dez. 1975.

_____. *Brincadeiras no Piano*. Goiânia, 1983, 5 p. Piano.

ESTÉRCIO Marquez Cunha. Entrevista [10 mar. 2002]. Entrevistador: Nilsea Maioli Garcia. Goiânia, 2002. 1 fita cassete (90 min).

GANDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

Nilsea Maioli Garcia é mestre em Música e atua como pianista e educadora, sendo especializada em educação musical para bebês.

Lúcia Barrenechea é doutora em música pela Universidade de Iowa, EUA. Atua como pianista, pesquisadora, e é professora na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. lucia.barrenechea@bol.com.br