

OS CONCURSOS NACIONAIS DE PIANO NO BRASIL E A FORMAÇÃO DO CÂNONE DE REPERTÓRIO

Mirna Azevedo Costa
mirnaazevedo@hotmail.com
PPGA – UFES

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo principal discutir a formação de uma “tradição de repertório”, que pode ser observada a partir da análise dos programas de concursos de piano no Brasil. Para tal, delimitaremos o objeto de pesquisa nos programas de alguns dos mais renomados concursos realizados no Brasil, realizados entre 1992 e 2011. Observando esses programas, identificamos claramente a formação de um cânone de repertório calcado essencialmente em obras de Villa-Lobos, apesar da significativa produção contemporânea brasileira. A hegemonia deste compositor no repertório pianístico brasileiro, dentre outras questões, aparenta relacionar-se à política cultural do Estado Novo (Getúlio Vargas) e à estética nacionalista em voga na época. A partir deste estudo, torna-se possível repensar a situação da música contemporânea nacional em diversas instâncias – como a educação musical, incluindo apreciação e *performance* – a fim de dar lugar ao novo, valorizando a produção atual e ampliando as possibilidades do cenário hodierno.

PALAVRAS-CHAVE: Concursos de Piano. Cânone de Repertório. Música Brasileira. Villa-Lobos

OS CONCURSOS NACIONAIS DE PIANO NO BRASIL E A FORMAÇÃO DO CÂNONE DE REPERTÓRIO

O presente estudo trata da formação do cânone de música brasileira nos concursos nacionais de piano, onde se observa uma esmagadora predominância das obras de Heitor Villa-Lobos. O objetivo é discutir a formação de uma “tradição de repertório” na música brasileira para piano, que pode ser verificada a partir de análises dos repertórios apresentados pelos candidatos nos concursos nacionais de piano. Para tanto, delimito o objeto em alguns dos certames de grande relevância realizados no Brasil entre 1992 e 2011, dentre os quais estão: Art Livre / SP, Edna Bassetti Habbith / PR e Governador Valadares / MG). Esses são alguns dos concursos procurados pelos alunos de piano (e indicados pelos professores), dada a importância e projeção dos membros das bancas examinadoras no cenário nacional / internacional, o que confere maior credibilidade à premiação obtida pelo candidato.

Refletindo sobre a questão, procuro dialogar com os conceitos de cânone de repertório de William Weber, campo autônomo de Pierre Bourdieu e a estrutura social da memória de Maurice Halbwachs.

Segundo Maria Helena Elias, pesquisadora do Observatório Musical Francês:

A observação da prática pianística no Brasil revela uma relativa ausência da música atual e uma frágil presença da produção brasileira do passado. Nas salas de concerto e nas aulas de piano em todo o país nota-se a presença de um repertório que vai até a década de 1950, com ênfase nas obras de Villa-Lobos” (ELIAS, 2010, p. 1).

Ao analisarmos os programas dos citados concursos e de outros similares, somos forçados a concordar com a autora, observando uma esmagadora predominância da obra deste compositor, principalmente nos turnos de idade mais avançada. Este fato nos leva a crer na formação de uma “tradição de repertório”, um “cânone”, de certa forma similar ao formado pelos compositores germânicos do século XVIII e XIX, indiscutivelmente hegemônico nas salas de concerto da sociedade ocidental.

A música brasileira e os concursos de piano

A quantidade de concursos de piano no Brasil tem crescido consideravelmente na última década. Entretanto, a presença da produção contemporânea nestes concursos não é proporcional a este crescimento. Ao contrário, aponta para o estabelecimento de um repertório reduzido e uma seleção restrita de compositores. De acordo com Maria Helena Elias,

No conjunto da criação contemporânea de música erudita no Brasil o lugar do piano permanece importante, o que permite supor que está assegurado o futuro desse instrumento no país e, sobretudo, que a execução pianística oferece um caminho real para revelar ao público as novas composições [...] Entretanto, fatores sociais, econômicos e políticos pouco animadores dificultam a difusão dessas criações. Como consequência, é flagrante que essas músicas não são muito conhecidas no Brasil e muito menos no exterior (ELIAS, 2010, p. 1).

O recital onde o piano se faz presente como solista é um dos principais meios de divulgação disponível para o compositor contemporâneo, caracterizando esse tipo de atividade como importante suporte de memória na formação de uma “memória coletiva”, o que se dá essencialmente através da contribuição de diversas gerações. Por ser uma atividade onde apenas um único instrumentista atua - diferentemente dos concertos que envolvem grandes orquestras ou conjuntos de câmara - o recital permite ao compositor uma via mais fácil para a realização do seu texto.

Em relação ao repertório exigido nos concursos nacionais de piano, é notório que estes tendem a cultivar o mesmo padrão musical europeu vigente no século XIX e XX em detrimento da produção musical brasileira, solicitando aos candidatos um repertório fundamentado exclusivamente nesse período, como observa Régis Gomide Costa:

Das condições de um concurso, encontram-se exigências tais como: sonatas, estudos de virtuosidade, concertos – obviamente de compositores europeus – e uma peça brasileira. Na somatória de todos os concursos e suas peças, poderia-se sem dúvida nenhuma eleger variado repertório de concerto em virtude da quantidade de peças estudadas, no entanto, de música européia e incluindo nele uma ou outra peça brasileira. (COSTA, 2000, p. 1).

E dentre essa pequena parcela de música brasileira contemplada em tais certames, outro fator contribui de forma significativa para que um repertório fundamentado em obras de Villa-Lobos persista com tamanha ênfase nos concursos: como este é um campo onde o que importa é o reconhecimento através de premiações, os candidatos procuram escolher peças já “consagradas”, ou seja, peças que certamente agradarão à banca examinadora. Desta forma, eles evitam ousadias e, portanto, acabam frequentemente evitando um repertório novo ou contemporâneo em detrimento de um repertório tradicional de obras já estabelecidas, que serão transmitidas não somente pela escuta musical naquele ambiente, mas também pela adoção desse mesmo repertório na preparação dos alunos desses candidatos.

A repetição gera um estabelecimento das relações de conservação e consagração de um pequeno *corpus* de obra que, pela ausência de uma variedade de alternativas, apresenta-se como um dos mais poderosos agentes legitimadores deste mesmo *corpus*.

Esse panorama fica evidente observando-se os repertórios apresentados pelos candidatos nos concursos de piano, como nas seguintes tabelas onde foram elencados os compositores mais contemplados em um determinado período. Ainda não foi possível contabilizar todos os dados (incluindo outros concursos), pois a pesquisa ainda se encontra em andamento. Contudo, estas duas tabelas já proporcionam uma visão da forte tendência que acusamos neste trabalho.

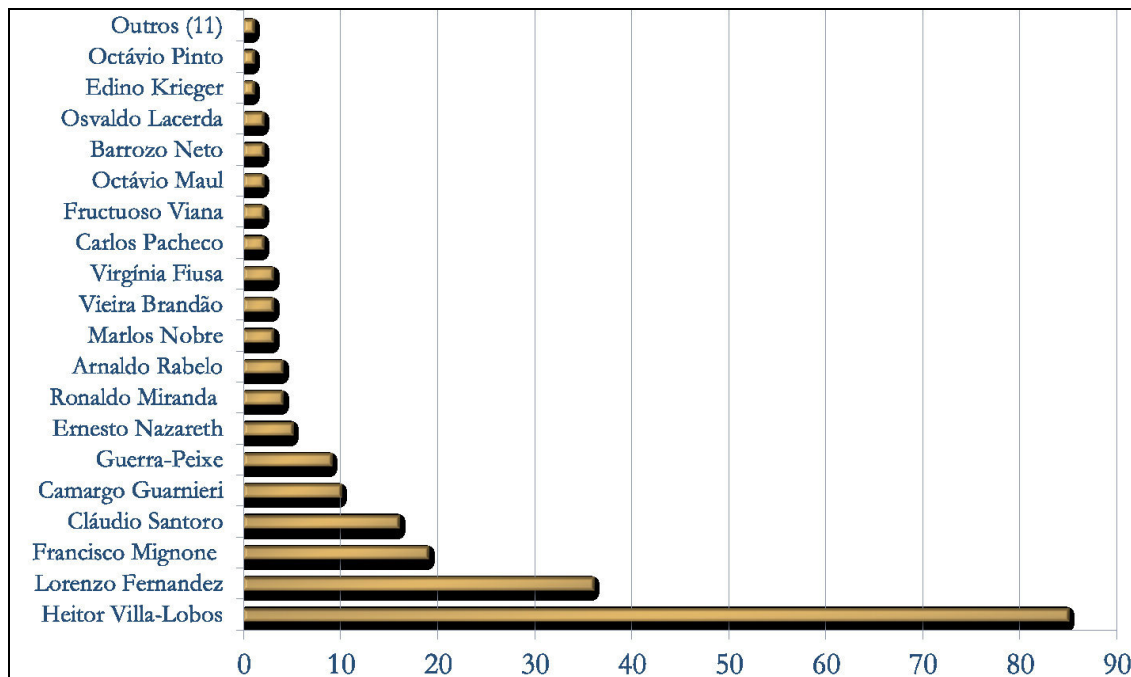


Tabela 1 – Concurso Nacional de Piano de Governador Valadares (1993 a 1998 / MG)

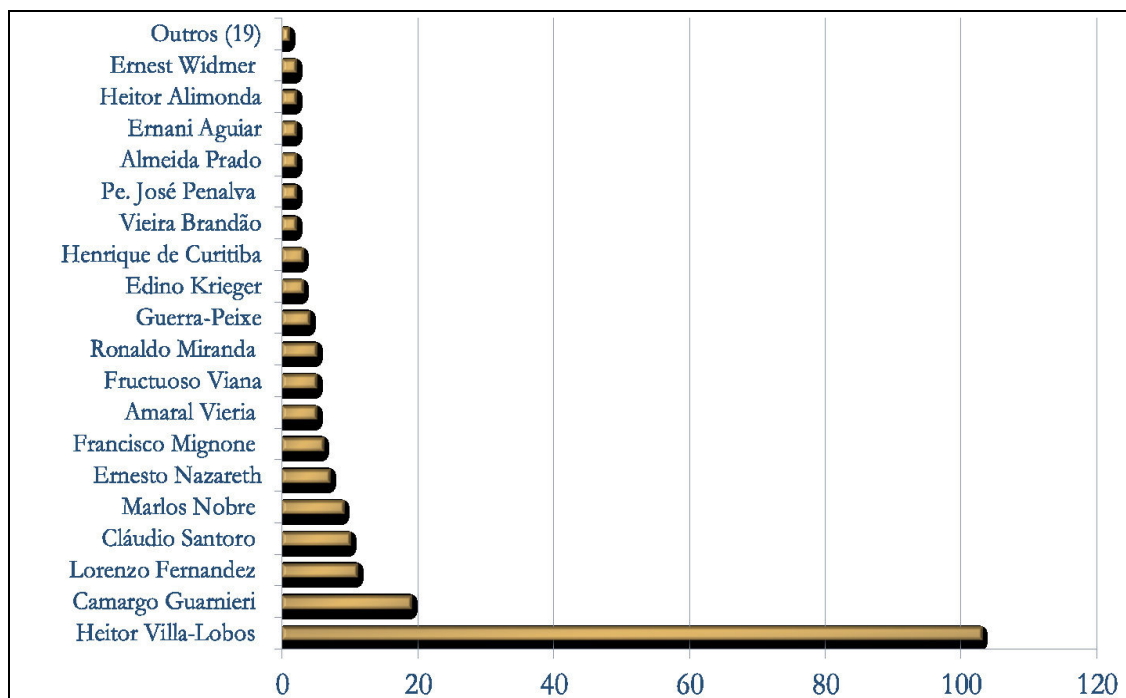


Tabela 2 – Concurso Nacional de Piano Edna Bassetti Habith (2005 a 2010 / Curitiba - PR)

A partir da análise do repertório apresentado nos concursos acima, fica evidente a preponderância das obras de Heitor Villa-Lobos em relação aos

outros compositores. Na tabela nº 1 (Concurso de Governador Valadares), nota-se que o único compositor cuja quantidade de obras executadas se avizinha de Villa-Lobos, chegando a quase metade de obras deste, é Lorenzo Fernandes. Este quadro se configura em virtude da gênese deste evento, que era realizado pelo Conservatório Art Musical, instituição filiada ao Conservatório Brasileiro de Música (CBM) cujo fundador era Lorenzo Fernandez. Assim sendo, o concurso era amplamente divulgado em outras escolas conveniadas que frequentemente levavam candidatos com peças deste compositor no repertório.

Na tabela nº 2 (Concurso Edna Bassetti Habith), a predominância de obras de Villa-Lobos já é mais acentuada e a presença de outros compositores é mínima. O próprio Lorenzo Fernandez, neste caso, se encontra em situação bem diversa daquela apresentada no primeiro exemplo, visto que a natureza da instituição promotora do evento era diferente.

Ainda, observa-se que o lapso de sete anos entre os concursos selecionados não alterou a indisputável supremacia de Villa-Lobos como principal compositor a figurar em eventos dessa natureza.

Os dados referem-se a concursos de duas diferentes regiões do país: Sudeste (Valadares) e Sul (Edna Bassetti). Certamente será necessário levantar dados de outros concursos para uma análise mais aprofundada do comportamento de repertório em tais certames, pois uma infinidade de fatores contribui para a conformação deste cenário. Por hora, é possível refletir sobre alguns destes aspectos que ajudam a clarear a situação exposta.

O cânone de repertório

Para o musicólogo William Weber, existem três instâncias fundamentais na perpetuação de um discurso sobre a música ou de um repertório: a pedagógica (*pedagogical*), a acadêmica (*scholarly*) e a performática (*performance*) (WEBER, 1999, p. 339-340). Sobre a instância pedagógica o autor observa:

Envolve a apresentação de obras antigas, organizadas como repertórios e definidas como fontes autorizadas em relação ao gosto musical de uma determinada época [...] a celebração do cânone [performático] tem sido o foco da cultura musical [...] o cânone performático é mais que um repertório, é uma força crítica e ideológica. No período moderno, é a *performance* de grandes obras que tem sido o centro das atenções (WEBER, 1999, p. 340).

Além do mote performático (repertório), os concursos também funcionam enquanto instâncias pedagógicas, pois diversos alunos participam desses eventos (e são incentivados por seus professores) com essa finalidade. Afinal, nesse tipo de situação evidencia-se um intercâmbio de experiências, repertório e conhecimentos entre os participantes, além de contribuir para a formação ética do estudante, que pode tirar proveito da experiência competitiva de forma saudável, aprendendo a conviver dignamente com o erro e o acerto, com o fracasso e o sucesso. É o que Maria Helena Jayme Borges aponta em seu estudo a respeito do ensino do piano na contemporaneidade, onde a autora observa a participação em concursos de piano como um dos diferenciais encontrados na metodologia de determinadas escolas em que os alunos apresentam “grande potencial motivacional de estudo, segurança e desinibição para tocar em público” (BORGES, 2010, p. 8). Destarte, o ambiente dos concursos contribui tanto para a formação tanto do cânone performático quanto do cânone pedagógico.

Segundo Weber, a problemática do repertório não tem sido suficientemente explorada:

O segundo dos princípios do cânone musical, o repertório, ainda não tem sido assunto de estudo ou análise muito extensos. [...] Nós temos que olhar muito mais de perto as estruturas dos programas de concerto, analisando a sequência de gêneros, intérpretes e compositores, e perguntando quais práticas musicais e sociais fazem as obras antigas se tornarem cada vez mais comuns nas convenções sobre quais os programas são construídos. (WEBER, 1999, p. 334)

Apesar de amplamente discutida na musicologia e etnomusicologia, essa questão não tem sido consistentemente abordada no Brasil, o que colabora para uma incompreensão de certos aspectos do fenômeno que se tornou a música de Villa-Lobos, praticamente ofuscando outros compositores nacionais

em prol da criação de um “mito” da música nacional. A reprodução de um repertório limitado e a importância da *performance*, expressa em uma de suas mais refinadas instâncias - a da competição técnico/musical - corrobora nitidamente com as ideias de Weber, além de apontar questões sobre a construção da tradição repertorial pianística no Brasil.

A formação desse cânone no panorama musical brasileiro nos remete à questão da estrutura social da memória: ainda que esta se processe e tenha uma expressão em cada indivíduo, a consolidação daquilo que se tornará “memorável” vai tecendo-se de acordo com a coletividade, de acordo com a dinâmica de determinados grupos. Nas palavras de Maurice Halbwachs,

(...) as memórias são construídas por grupos sociais. São os indivíduos que lembram, no sentido literal, físico, mas são os grupos sociais que determinam o que é 'memorável', e também como será lembrado (HALBWACHS in BURKE, 2000, p.70).

Esse processo pode ser verificado nos concursos e recitais de piano, pois, mesmo que individualmente, as pessoas tenham suas próprias lembranças de repertório de acordo com suas experiências e vivências, estes ambientes vão estabelecendo um determinado conjunto de obras que será rememorado coletivamente, como, por exemplo, o programa que tal ou qual candidato / intérprete apresentou, ou como este foi brilhantemente (ou mediocrementemente) interpretado. Não é raro encontrar dentre a plateia comentários desta natureza, relembando momentos e obras “marcantes” naquele evento, assim como é frequente encontrar estudantes solicitando aos professores e a seus colegas determinado repertório – geralmente as peças apresentadas pelos candidatos que se destacam. Além desses pequenos episódios que coletivamente vão estruturando essa memória, a repetição de determinadas obras vai consolidando um repertório específico, que interfere consideravelmente na formação do público e, conseqüentemente, no estabelecimento do cânone.

Portanto, é notório como essa tradição de repertório, construída através dos concursos de piano e salas de concerto, atua enquanto “suporte de memória” e influencia diretamente na determinação do objeto cultural a ser perpetuado,

assim como na consolidação de um patrimônio imaterial que, desafortunadamente, tende a excluir a grande maioria da produção musical erudita moderna e contemporânea no Brasil.

O campo autônomo

Neste contexto, torna-se relevante a compreensão dos processos e condições que concorrem para a constituição do quadro atual, permitindo uma reflexão sobre o papel do compositor brasileiro e do intérprete no panorama atual da música de concerto.

Segundo Bourdieu:

No interior do sistema assim construído, definem-se as relações que vinculam objetivamente o campo de produção erudita – como sede de uma concorrência pela consagração propriamente cultural e pelo poder de concedê-la [...] – ao sistema das instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que, ademais, cumpre tal função assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais [...] (BOURDIEU, 2007, p. 118).

Assim sendo, é possível identificar os concursos como instâncias legitimadoras dentro de um campo autônomo, mais especificamente o da música erudita, capazes tanto de conceder a “consagração” de determinados músicos, como de estabelecer um *corpus* de obras que serão “conservadas” e “transmitidas” à posteridade.

Para Bourdieu (2007), o campo de produção erudita apresenta uma tendência a produzir suas próprias normas de produção e os seus próprios critérios de avaliação dos produtos, além de obedecer às leis de concorrência pelo reconhecimento concedido não em bens pecuniários, mas em capital cultural que é disponibilizado pelos pares que são, paradoxalmente, consumidores e concorrentes. Este campo vai ganhando autonomia na medida em que a música deixa de servir à igreja, ao palácio e, posteriormente, ao público burguês, passando então circular quase exclusivamente em um meio de “entendidos”. Em tal ambiente de produção erudita, as obras são acessíveis

somente a um público restrito e a sua recepção depende fundamentalmente de que os receptores dominem a decodificação e/ou a técnica de um código bastante refinado e específico. De certa forma, há a necessidade de uma predisposição por parte destes receptores em adquirir estas competências, diferentemente do sistema da indústria cultural (ADORNO) em que a recepção dos produtos é essencialmente difusa do nível de instrução dos receptores.

A pianista e professora da UNIRIO, Saloméa Gandelman, ressaltando a importância dos concursos de piano para a sua própria formação, observa como esse ambiente ainda não se encontrava tão distante do grande público:

No Brasil, havia os 'Concursos para a Juventude', promovidos pela Orquestra Sinfônica Brasileira. Eu mesma tive a sorte de tocar duas vezes com a sinfônica Brasileira. [...] A Sinfônica fazia concertos no Cinema Rex, aos domingos, e o cinema ficava cheio até lá em cima. E os concursos eram muito renhidos e atraíam muito público. Era uma coisa muito emocionante para o estudante. (GANDELMAN, apud BARROS, 1998, p. 56).

O objetivo desses certames era claramente apresentar novos talentos ao público, que até então participava mais ativamente no que diz respeito à música de concerto e demonstrava interesse em conhecer os solistas da temporada. Atualmente, "os concursos acontecem à parte da sociedade, com uma plateia formada principalmente por aqueles que estão diretamente envolvidos com o evento" (BARROS, 1998, p. 57).

Assim sendo, é necessário definir e compreender este campo sem excluir as instâncias que assegurem não somente a produção, mas principalmente, as capazes de formar agentes reprodutores e perenizadores. Estes agentes são facilmente identificados nos concursos e, sobretudo, neste mercado de circulação de obras nacionais "adequadas" ou mais comumente referidas como "boas" para os concursos.

Neste panorama, o intérprete atua como um agente de reprodução e assume importante posicionamento. A escolha de um determinado intérprete para certa ocasião é também, de fato, uma escolha política. O local, o público e as

circunstâncias são determinantes do quanto ele terá que aderir à tradição e se utilizar de obras consagradas, ou do quanto ele poderá inovar, do quanto será ou não aceito de música brasileira e, ainda, de que tipo específico de música brasileira. Preparar um repertório para concurso ou recital exige demasiado tempo e dedicação, o que faz com que, em geral, o candidato opte por apenas um programa que possa ser utilizado nas duas situações. Como os concursos normalmente exigem um determinado repertório (sujeito ao “gosto” e “aprovação” da banca examinadora), este acaba sendo reproduzido em diversos concertos e recitais: assim, tais certames acabam por contribuir na seleção e perpetuação dessas obras.

O próprio discurso de compositores que, de acordo com a tradição ocidental, estão incluídos dentre da categoria dos “grandes mestres” é impregnado pela ideia de genialidade e legitimidade por superioridade. Alguns exemplos são notáveis e, entre eles, destaca-se inicialmente o depoimento de Gustav Jenner, único aluno de composição de Brahms, sobre o seu processo de ensino, essencialmente fundamentado na mimese e imitação dos procedimentos encontrados nas obras dos “grandes mestres”:

dentre várias coisas, era devido à necessidade de me auxiliar a adquirir o sentido de caráter unificado da modulação, que Brahms me obrigava a imitar nas minhas próprias composições as modulações presentes em movimentos Adágio de Mozart e Beethoven. Se Beethoven vai de Dó maior para Mi maior, você faz o mesmo, pois era assim que eu mesmo fazia (JENNER in FISCHER, 1990, p. 199).

E depois, o exemplo de Arnold Schoenberg, ao se deparar com a falta de conhecimento e vivência dos seus alunos Estado-Unidenses:

Schoenberg estava convencido de que os estudantes de composição deveriam dominar as técnicas e métodos tradicionais de organização, além de possuir um amplo e íntimo conhecimento da literatura musical, caso desejassem se aventurar nas questões mais complexas da música contemporânea (STRANG in SCHOENBERG, 1967, p. 18).

Ainda é válido citar exemplos mais radicais provenientes da área pedagógica como os de Heinrich Schenker: “elaboração é música. A história demonstra isso nos trabalhos dos grandes mestres; e a história também vai mostrar que é

a perda na habilidade de elaborar que tem sido a decadência da música” (SCHENKER, 1926. p. 40). Independente das questões técnicas envolvidas nestes contextos, percebe-se como os próprios compositores (assim como os intérpretes) operam e são agentes da legitimação do “cânone” dentro do campo autônomo da produção erudita.

Por que Villa-Lobos?

A partir da análise destes programas de concursos, também é possível inferir que grande parte dos compositores brasileiros cujas obras são executadas, excetuando-se Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, está ou esteve recentemente dentro da academia no Brasil. Este quadro colabora para que as obras destes compositores contemporâneos possa atingir algum nível de circulação, ainda que mínimo, entre os estudantes.

Deve se levar em consideração que mesmo quando um compositor não tem grande parte de sua obra publicada – como é o caso de Villa-Lobos – tendem a se destacar aquelas que contam com um número mais expressivo de exemplares e maior facilidade de aquisição. Não se pode negar que estes compositores vivenciaram o momento áureo da edição musical no país (Casa Manon, Ricordi do Brasil, Casa Oliveira e outras), com diversas editoras publicando uma considerável quantidade de música contemporânea nas décadas de 30, 40 e 50. Essa é uma situação diametralmente oposta aos dos dias de hoje, onde praticamente inexistente a edição musical e a circulação destes bens por meio editorial. Outro dado importante é que frequentemente estas edições se encontram em bibliotecas de escolas de música, bem mais distribuídas e fáceis de serem encontradas e reproduzidas do que no quase infinito oceano virtual. No caso de Villa-Lobos, sua obra para piano figura entre a parcela mais publicada de sua produção.

Além deste panorama, a participação de Villa-Lobos no projeto nacionalista do governo Getúlio Vargas certamente o colocou em uma situação singular de destaque entre os compositores brasileiros, tanto através do apoio do Estado

quanto do projeto de musicalização “Canto Orfeônico”, que o levava a uma relativa “proximidade” de uma enorme quantidade de alunos. Os compositores contemporâneos, entretanto, enfrentam uma série de obstáculos para que sua música seja divulgada, executada e, principalmente, reconhecida - como a dificuldade de circulação de partituras e a rejeição ao repertório contemporâneo, decorrente de uma prática pedagógica assíncrona com as técnicas composicionais e a estética musical moderna e contemporânea.

Com exceção de Villa-Lobos, talvez o único outro compositor a figurar entre as referências musicais “eruditas” do público leigo seja Carlos Gomes, que curiosamente apresenta uma trajetória similar à de Villa-Lobos, contando com o apoio do império e reconhecimento no exterior. Esta semelhança entre as carreiras dos dois músicos, assim como a importância no cenário nacional de cada um deles, aponta para o fato de que a tradição repertorial erudita no Brasil se estabelece para o grande público de acordo com a situação e interesse do poder vigente, deixando em segundo plano o empenho por uma formação mais abrangente e crítica da plateia.

Conclusão

A partir das reflexões propostas, conclui-se que diversas questões (como rejeição ao repertório contemporâneo, dificuldades técnicas, estilos pouco explorados nos cursos de formação musical e dificuldade de obtenção de partitura) compõem uma complexa rede, aliada às próprias características de formação de tradições, entre as quais se destaca a relevância de Villa-Lobos no Estado Novo e como figura central de uma estética Nacionalista / Modernista - predominante na música erudita nacional até meados da década de 60. Este quadro corrobora para tornar tal compositor um referencial quase único, a despeito da enorme produção para piano, que surgiu no Brasil desde sua morte em 1959, perpetuando a tradição de repertório estabelecida.

Embora tenham surgido algumas tentativas no sentido de reconhecer e “apresentar” ao público outros compositores, como o Concurso de Ituiutaba /

MG (que prevê uma peça de confronto do compositor brasileiro homenageado do ano) e o de Tatutí / SP (concurso exclusivamente de música brasileira, que também prevê peça de confronto e contempla diversos períodos da produção erudita nacional), ainda não são suficientes. Afinal, mesmo com as diversas iniciativas bem sucedidas para divulgar a música contemporânea brasileira, como concursos de música brasileira, Bienais, programas de rádio, festivais, concertos, etc., “tais eventos [...] não conseguem sair de um pequeno círculo de iniciados para alcançar o grande público, exatamente o público que é preciso atingir!” (ELIAS, 2010, p.1).

Maria Helenas Elias observa que é necessário revisar o repertório, principalmente o utilizado em instâncias pedagógicas, pois assim “se estaria preenchendo as lacunas e ao mesmo tempo contribuindo para mudar um pouco a imagem segundo a qual a música brasileira contemporânea tem em Heitor Villa-Lobos a sua única expressão.” (ELIAS, 2010, p. 1). Pois diante desse panorama, a grande maioria da produção erudita nacional fica completamente obscurecida e ignorada, difundindo-se apenas dentro de um meio restrito.

Referências Bibliográficas

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. **O pianista brasileiro: do “mito” do virtuose à realidade do intérprete**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 1998.

BORGES, Maria Helena Jayme. O ensino do piano na contemporaneidade: reflexões e desafios no repensar de paradigmas e práticas. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE”, 4., 2010, Laranjeiras. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.educonufs.com.br/ivcoloquio/cdcoloquio/eixo_10/e10-22.pdf>. Acesso em 23 jun. 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURKE, Peter. **Varieties of cultural history**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA, Régis Gomide. Currículo e cultura – formação do instrumentista. **Arte on line**, Florianópolis, vol. 3, mar./ago. 2000. Disponível em <http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/indexindice3.html>. Acesso em 7 ago. 2011.

ELIAS, Maria Helena Pinto da Silva. Criação contemporânea para piano no Brasil. **Revista Eletrônica de Musicologia (REM)**, v. 13, jan. 2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv13/07/06_elias/criacaocontemporanea.htm>. Acesso em 17 set. 2011.

FRISCH, Walter. **Brahms and his world**. New Jersey: Princetown Press, 1990.

SCHENKER, Heinrich. **Das Meisterwerk in der Musik**, Volume 2. Munich: Drei Masken Verlag, 1926.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. Boston: Faber and Faber, 1967.

WEBER, William. **The History of Musical Canon**. In Rethinking Music, org. Nicholas Cook, Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 1999.

Currículo Resumido:

Mirna Azevedo Costa é natural de Governador Valadares / MG, Bacharel em Piano pela UFMG, Especialista em Pedagogia do Piano pelo CBM/CEU-RJ e Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Participou de diversos concursos de piano, sendo laureada em vários com deles. Atualmente é professora Substituta do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES onde atua em disciplinas de Teclado para os cursos de Bacharelado e Licenciatura.