

# A arte pianística de Barbara Nissman

The pianistic art  
of Barbara Nissman

*Fernando Vago Santana*<sup>1</sup>  
*Universidade Federal de Juiz de Fora*  
*fernando.vago@ufjf.br*

*Submetido em 08/02/2021*  
*Aprovado em 17/05/2021*



## Resumo

Esta entrevista foi concedida pela pianista norte-americana Barbara Nissman no dia 25 de novembro de 2020, em formato remoto, por meio da plataforma Zoom. Conhecida especialmente por suas interpretações de Alberto Ginastera e Sergei Prokofiev, a pianista possui uma trajetória artística exemplar, que reúne intensa atuação como concertista em nível internacional, um grande número de registros fonográficos e audiovisuais, produção bibliográfica e atuação pedagógica. Durante o diálogo, Barbara Nissman esclareceu questões relacionadas aos seus primeiros anos de estudo de piano, compartilhou sua experiência como aluna de György Sandor, na Universidade de Michigan, discutiu aspectos sobre técnica, performance e preparação de repertório para concertos e gravações, além de expor sua concepção acerca de compositores centrais do repertório do instrumento.

**Palavras-chave:** Piano. Pedagogia do Piano. Interpretação pianística. Literatura do Piano. Barbara Nissman.

## Abstract

The North-American pianist Barbara Nissman gave this interview on 25 November of 2020, remotely, using the Zoom platform. Known primarily for her interpretations of Alberto Ginastera and Sergei Prokofiev, her professional activities include intense engagements as a concert player and guest clinician. She published a book about Bartók and made several recordings of audio and audiovisual material. During the dialogue, Barbara Nissman clarified questions related to her beginnings at studying piano. She shared her experience as a student of György Sandor at the University of Michigan. Discussed aspects related to technique, performance, and repertoire preparation for concerts and recordings. She also exposed her conception about relevant composers of the instrument.

**Keywords:** Piano. Piano Pedagogy. Piano Performance. Piano Literature. Barbara Nissman.

---

<sup>1</sup> Professor de piano da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel em Música – Piano pela Faculdade de Música do Espírito Santo (2011), mestre em Performance Pianística pela University of Kentucky (2014) e doutor em Música pela Unirio (2017).

## 1. Introdução

Barbara Nissman é uma pianista norte-americana que se notabilizou por suas gravações de Alberto Ginastera e Sergei Prokofiev. O compositor argentino dedicou a ela sua última obra, a *Sonata n.º 3, op. 54* (1982). Em 1989, ela realizou a primeira gravação integral das Sonatas para piano de Sergei Prokofiev. É autora do livro *Bartók and the piano: a performer's view* (2002), além de uma extensa discografia e de DVDs que combinam performance pianística e conferências educativas sobre compositores e suas obras. Atua intensamente em palestras e *master classes*. Sua formação ocorreu da graduação ao doutorado na Universidade de Michigan, sob orientação do pianista György Sandor, discípulo de Béla Bartók.

Nesta entrevista, a pianista discute aspectos da técnica e do estudo do piano, preparação e performance de repertório para concertos e gravações, além de expor sua visão sobre compositores relevantes para o universo do instrumento.

## 2. Entrevista

Legenda:

F – Fernando Vago

B – Barbara Nissman

F – Você disse que na pandemia está na companhia dos compositores.

B – Sempre estou em boa companhia. Eu vivo com meus compositores. Nunca estou sozinha. Isso realmente alimenta a alma.

F – Sua arte é inspiradora, cheia de vivacidade e energia.

B – A energia não vem somente de nós, mas de algo superior. As pessoas me perguntam por que tenho tanta energia na minha idade. É porque eu recebo ajuda de cima. Isso é um componente essencial para fazer música. Reconhecer a alma do compositor.

F – Conheci seu trabalho pelas gravações de Prokofiev.

B – Foi a primeira gravação em CD do ciclo completo das Sonatas, em 1989. Toquei todas e depois foi feita uma compilação em três volumes.

F – Depois cheguei às gravações de Ginastera. Observei que a 3ª Sonata foi dedicada a você.

B – Na verdade, começou com Ginastera. Primeiro fiquei conhecida como intérprete de Ginastera. Depois, quando gravei Prokofiev, fiquei conhecida por causa de Prokofiev. Quando retornei ao século XIX, que é de onde me considero, continuaram me rotulando [risos]. Nós não somos especialistas.

F – Você apresenta Prokofiev como uma continuação de Liszt. Diz que Prokofiev é um urso Teddy, um homem sensível, preocupado com as construções melódicas e estruturais das suas obras. Muitas vezes Prokofiev é visto como um compositor agressivo.

B – Esse é exatamente o estereótipo que tenho tentado desfazer, porque realmente penso que ele é categorizado incorretamente. Ele tem sido muito incompreendido. Não cabe nesses rótulos.

F – Depois encontrei Bartók, Liszt, Chopin, Beethoven... você tocou tudo!

B – [Risos] À medida que os anos foram passando, eu fui caminhando para trás historicamente.

F – Alguns pianistas eventualmente chegam a Bach, como Nelson Freire.

B – Comigo seriam as transcrições que Liszt fez de Bach. Tenho um problema com Bach ao piano, porque eu amo Bach no cravo e no órgão, com Virgil Fox. Gosto das transcrições porque penso que Liszt realmente capturou o meio-termo. Ele faz soar bem no piano. Acho que são bem melhores [risos].

F – Como começaram seus estudos musicais? Li que seu professor disse para seu pai não desperdiçar dinheiro com aulas de piano.

B – Ele disse isso para minha mãe [risos]. Eu não fui uma criança-prodígio, como muitos colegas, dessas histórias de tocar piano com três anos de idade. Lembro que minha irmã mais velha tinha aulas e implorei para que minha mãe me ensinasse. Eu tinha uns cinco anos. Naquele tempo o professor ia até sua casa e dava aulas para todas as crianças da vizinhança. Mas ele ensinava a todas da mesma maneira: 1ª linha Mi, 2ª linha Sol. E eu não entendia o que ele estava falando [risos]. Ele deve ter pensado que eu era lenta para aprender, o que eu provavelmente era na época. Foi por isso que disse à minha mãe para não desperdiçar dinheiro com aulas. Mas minha mãe perseverou, porque sabia que eu amava. Minha experiência prova que as crianças aprendem quando estão prontas, porque, de repente, comecei a ler sem ter que repetir todo aquele estudo mecânico que eu não compreendia na minha idade. Poderíamos dizer que eu floresci tardiamente, mas, quando eu tinha 15 anos, eu sabia que isso era o que queria fazer para o resto da minha vida. Eu sabia que seria uma artista.

F – Será que você aprendia devagar ou os artistas é que não se encaixam nesses padrões pedagógicos? Como alguém pode ensinar a todos da mesma maneira?

B – Exato! Minha piada em relação a esse professor é que ele poderia ensinar um cachorro a tocar piano. Não funcionava para mim. Eu aprendi quando estava pronta para aprender. De repente eu estava lendo tudo, porque era prazeroso. E dou crédito à minha mãe por perseverar. Ela percebeu que eu não queria fazer outra coisa a não ser tocar piano.

F – Você sempre menciona György Sandor. Além dele, você destacaria outro professor?

B – É uma história interessante. Quando eu estava no ensino médio, meu professor de música disse que eu deveria estudar com uma professora famosa da Filadélfia. Todos os alunos dela venciam os concursos para tocar com a orquestra. Fui levada para estudar com ela, mas nossas personalidades não funcionaram. Ela dizia que eu tinha que começar do zero, que eu fazia tudo errado. Ela me deu Pischna, e eu não fazia ideia do que ela estava falando. Novamente, minha mãe percebeu que eu estava aborrecida e que aquela não era a professora ideal para mim. Nessa época, ficou decidido que eu iria para a Juilliard uma vez por mês para estudar com a professora que coordenava a divisão preparatória, Frances Mann. Ela nunca disse: “Olha, você precisa começar do zero”. Construiu a partir do meu talento natural. Estava apenas me alimentando com o repertório correto, me encorajando a eventualmente ir para a Juilliard. Naquele tempo, a Juilliard não tinha dormitórios e facilidades para estudantes. Você teria que encontrar seu próprio apartamento em Nova York. Eu era muito jovem, tinha cerca de 17 anos. Meu pai disse: De jeito nenhum você vai morar sozinha em um apartamento em Nova York! Ficou decidido que eu deveria ir para uma universidade. Quando fiz provas de admissão para Michigan, sem saber que Sandor estava lá, consegui bolsa integral. Era mais barato para os meus pais me mandar para lá do que me manter em casa [risos]. Ao chegar ali, toquei para todos os professores, para que me designassem uma classe. Eu vi o nome do Sandor na lista e disse que queria estudar com ele, porque conhecia o nome de gravações antigas. Mas ele era apenas para alunos de doutorado. Mesmo assim, me matriculei com ele, que ficou bem surpreso quando uma caloura bateu em sua porta. Eu fui a única aluna de graduação que ele teve. Comecei com ele desde o início. Fiz alguns *master classes* com Leon Fleisher e Alicia De Larrocha durante uma licença de Sandor.

F – Parece comum professores de piano dizerem que alguém precisa recomeçar do zero. Até Artur Schnabel fez isso com Leon Fleisher.

B – Isso Sandor não fazia. Nem tudo era bom a respeito dele, mas essa foi a principal ferramenta que recebi dele. Ele estudou com Bartók e era seu único aluno vivo. Ele dizia que Bartók nunca falou sobre técnica. Então ele teve que descobrir sozinho como tocar piano. Ele analisava como abordar o piano e construiu a partir da minha técnica natural. Eu era apenas dedos, não sabia nada sobre pulso, antebraço, músculos das costas. Em um dos *master classes* com todos aqueles alunos de doutorado, houve uma discussão sobre os estudos de Chopin, e eles falavam sobre técnica. E eu pensava: “Bem, você vai para casa e estuda até melhorar”. Até estudar com ele, eu não percebia que técnica pianística era uma disciplina. Gradualmente, ele foi adicionando esses elementos à minha técnica. A gravidade tem um papel muito importante em como eu toco, e é por isso que na minha idade ainda posso tocar essas obras enormes do Romantismo. Provavelmente toco melhor agora do que quando mais jovem, porque a gravidade me ajuda a ter um som cheio sem forçar, sem tensão. A maioria dos professores de piano não fala sobre técnica porque eu não acho que eles possam explicá-la. O que você leu no livro dele é o que ele adicionou à minha forma de tocar. Ele dizia que no início seria difícil e que eu perderia muitas notas, porque eu não poderia estar em segurança em

cada tecla, especialmente em andamentos rápidos. Mas que depois eu conseguiria tocar todas essas peças, e era verdade. Você abdica de preparar todas as notas. Nos saltos, por exemplo, como você vai poder estar lá antes? Você precisa do que eu chamo de um salto de fé [risos]. É por isso que nós estudamos, porque tentamos aperfeiçoar. Eventualmente me acostumei com o que ele estava fazendo e percebi a importância de não ter tensão. A partir do momento que você sente tensão, você para de tocar. A campanha mental toca, você para e observa o que está fazendo de errado. Lembro que na escola havia muitos problemas de alunos com tendinite. Quando as pessoas estudam oitavas, continuam tocando mesmo com dor. Essa abordagem está equivocada.

F – Sandor representa uma figura paternal?

B – Não sinto dessa maneira. Sou grata pelo que ele me proporcionou em termos técnicos, especialmente por não me obrigar a fazer as coisas da maneira dele, mas por me deixar livre para encontrar meu próprio caminho musical. A princípio, pensava: ele não me ensinou a tocar um Concerto de Mozart ou como frasear. Mas deixou que eu encontrasse minha forma de fazer música. E agora, como artista, sou grata porque minha forma de tocar não lembra a dele. Ele não fazia clones de alunos, como muitos professores.

F – Isso forma as chamadas escolas pianísticas, com o risco de uma linha de produção industrial.

B – Isso é o que está errado com muitos pianistas. Você tem que ser único. Precisa de força para encontrar seu caminho musicalmente, tecnicamente, pessoalmente, intelectualmente. Há algo em que Sandor era maravilhoso, e é algo que eu sempre tive instintivamente: eu sempre concordava com seu senso de tempo e sua ideia de estrutura. Eu sabia de forma inata que este era o elemento mais importante para a música. Isso era algo que ele enfatizava: as grandes linhas, a forma ampla. Mas ele nunca te mostrava como frasear. Ele apenas te dava ferramentas para produzir um som potente e para resolver qualquer problema técnico. Era divertido nas *master classes*. Pessoas vinham com seus problemas técnicos, e ele sempre tentava resolver.

F – Um bom pedagogo. Alguém que providencia ferramentas.

B – Como ser humano, tenho minhas reservas. Mas não o chamaria de mentor, e sim de um bom professor. Você conhece o livro dele. Aquela é exatamente a forma como fui ensinada. Ele adicionava coisas à minha técnica, não retirava. Por que você deveria tirar coisas de quem já toca piano naturalmente? E nós abordamos o piano de forma tão individual! Por que não apenas tornar seus problemas mais fáceis? Nisso ele era muito bom.

F – Ouvi você falar sobre Richter. Quais pianistas foram uma grande influência para você?

B – Eu me lembro da primeira vez que ouvi uma gravação dele tocando Prokofiev. Ele era sempre interessante. Não cabia em uma caixa. Gilels é um excelente pianista,

mas é tão russo! Richter era muito mais aventureiro e imaginativo! Claro que hoje, mais madura, não concordo com tudo que ele faz, mas lembro, como aluna, quando estava aprendendo *Feux Follets*, por exemplo, e alguém me deu sua gravação, foi incrível! Sempre adorei Horowitz. Sou uma dessas pessoas que adora o que ele pode fazer com o piano. À medida que você amadurece, pode dizer que o prefere para esse compositor, talvez não tanto para outro compositor, mas ele era um dos grandes! Lembro, como estudante, eu cresci na época em que havia poucas gravações. Isso realmente entrega minha idade, não é? [Risos] Alunos compartilhavam, porque estávamos muito sedentos por aprender. Estávamos sempre ouvindo, e me lembro de ter ouvido Michelangeli tocar o 4º Concerto de Rachmaninov, que eu não conhecia. Ele foi a razão pela qual me apaixonei por esse concerto. Eu ouvia essa gravação repetidamente, até que finalmente o ouvi ao vivo, em Detroit, tocando o Concerto *Imperador*. Era tão único, tão individual, mas realmente fenomenal! E nós fomos para atrás do palco, porque éramos alunos entusiasmados, e eu me lembro de ter falado com ele. Ele pegou minha mão e disse: Ah! As mãos de uma pianista! Você deve vir para Lugano e estudar comigo. Eu fiquei toda empolgada. Era caloura na universidade, voltei para Sandor e ele disse: Não! Você não vai para Lugano! [Risos] Não sei se isso foi bom ou ruim, mas ele deixou uma grande impressão. Mas, claro, agora, com a maturidade, eu toco o 4º Concerto de Rachmaninov e, quando ouço as gravações com as quais estava enamorada, penso que eu estava encantada com a perfeição. Porque você ouve a perfeição em tudo o que ele faz. Também no Ravel, em Sol Maior, que é o outro lado desse LP. Mas agora eu quero mais, quero mais paixão, mais entrega! É interessante como seu gosto muda. Mas ele era um artista fenomenal!

F – São gravações maravilhosas.

B – E perfeitas.

F – Não sabia da sua conexão com Michelangeli.

B – [Risos] Sim, e adorei quando ele pegou minha mão, mediu a abertura do meu polegar até o quinto dedo e disse: ah, a mão de uma pianista! Nunca pensei isso das minhas mãos, mas é bom lembrar a história.

F – Normalmente não pensamos isso das nossas mãos. Apenas tentamos realizar musicalmente o que queremos expressar.

B – Exatamente!

F – O que você considera indispensável para ser um artista?

B – Isso vai soar óbvio, mas não é. Um artista deve ter algo a dizer. Deve ser pessoal. Se você tenta provar que é bom como o Sr. A ou Sr. B, eu diria: bem, eu posso ouvir o Sr. A. Você necessita de algo unicamente seu. É sua responsabilidade transmitir a alegria e o espírito do compositor. Isso não deveria ser sobre nós. De certa forma, somos o homem do meio. Quero ouvir a música, e, se você pode tocar minha alma e me levar a esse lugar especial, isso é extraordinário. Mas isso se resume a ter algo a dizer. Claro que

você necessita da inteligência. Estudar, entender a música, a técnica musical, e também precisa de ousadia e coragem para ir lá fora e ser capaz de tocar. Com o amadurecimento, percebo o quanto de coragem isso requer, quando você aparece no palco, como que desnudo [risos]. E, com o amadurecimento, percebo a responsabilidade que o artista tem com seu talento. Desenvolvê-lo ao máximo e compartilhá-lo.

F – Muitos pianistas pensam mais sobre si próprios do que sobre a música.

B – Querem mostrar quão maravilhosos eles são. Mas não importa. Isso não é nossa responsabilidade. Você é o intérprete, o homem do meio. Sua responsabilidade é transmitir o que o compositor nos legou e tocar a alma do ouvinte. E sair do caminho no processo. Não interferir. É algo muito complicado. E acho que o problema com a maioria dos artistas jovens é que tudo é sobre eles, e não sobre essa divina música que foi dada a nós. Sequer posso ouvi-la. Eles se colocam demais no caminho.

F – Se quero ouvir o 3º de Rachmaninov, acabo recorrendo a Horowitz.

B – Exatamente! Você não acha que esses mestres tinham muito mais individualidade?

F – Personalidade, talvez.

B – Mais do que personalidade. Individualidade. Mais do que isso ainda. Chamo isso de ir além das notas. Não era sobre eles, mas, sim, sobre a música. Sobre tentarem ser o melhor que podiam. Horowitz tocou o 3º Concerto para Rachmaninov. Mas era uma mentalidade diferente.

F – Fleisher considerava que havia mais *glamour* nestes mestres. Por exemplo, Horowitz ou Glenn Gould eram tão únicos!

B – Não colocaria Glenn Gould e Horowitz na mesma categoria. Horowitz era um autêntico intérprete. Veja o que ele fazia com uma audiência. Ele era incrível! Você recebia algo dele, esse entusiasmo, por vezes com caráter infantil, era maravilhoso! Para mim, ele é o verdadeiro intérprete. De verdade! Mais do que qualquer outro que eu possa pensar. Gostaria de ter ouvido Rachmaninov, porque na minha mente ele é meu ídolo, um fenômeno. Ou LISZT! [Risos]

F – Seria maravilhoso ouvir Liszt.

B – Ou estudar com ele naqueles *master classes*. Imagina se houvesse gravações deles? Há gravações dos seus alunos, mas eles não são como Liszt. Não estavam em seu nível, obviamente. Você tocou em uma questão. Estamos na geração das mídias. Para muitos jovens artistas, é mais sobre eles do que sobre a música. Creio que é a isso que me oponho. É preciso perguntar aos jovens: por que você está fazendo música?

F – Desde sua entrevista com David Dubal, em 1985, houve progresso em questões de gênero na música de concerto ou ainda estamos em um cenário dominado pelos homens?



B – Creio que minha resposta te surpreenderá. Não importa! A ideia é: tenho algo válido a dizer? Coincidentemente sou uma mulher, e por isso trago uma sensibilidade diferente ao que faço, mas essa ideia de quantas mulheres estão no cenário, de uma cota, não faz sentido para mim. Em síntese: você tem algo especial para dizer que pode tocar os corações dos ouvintes? Seja você homem ou mulher. Eu ainda ouço: você toca como um homem! Eu apenas rio! Não! Eu toco como eu [risos]. Esse estereótipo da mulher com toque delicado, tocando Mozart, Haydn... claro que está mudando, e você ouve várias dessas artistas russas que são muito fortes em sua abordagem, talvez até demais. Eu sou uma pianista que, por acaso, é mulher. David fez uma série de concertos chamada *Grandes Pianistas Mulheres*. Eu disse a ele: estou feliz de você ter me incluído, mas a série deveria ser chamada de *Grandes Pianistas* [risos]. Não importa se são do gênero masculino ou feminino. Irrelevante! [Risos]

F – Como são seus dias trabalhando ao piano? Caso tenha um novo projeto, como se preparará?

B – Sua pergunta tem duas partes. O dia da performance é diferente de um dia típico. No dia da performance, especialmente em *tour*, é necessário fazer amizade com o piano em que se vai tocar, se possível. Aprendi isso a duras penas. Às vezes você não pode estar na sala de concerto, mas é muito importante. E depois é preciso fazer amizade com o afinador [risos]. Minha técnica é muito sensível a um piano desregulado. Mas tenho um afinador excelente, que faz minhas gravações. Ele entende exatamente o que quero. E também é um amigo, regula meu piano de casa. Mas, se toco em algum outro lugar, é realmente importante me adaptar ao instrumento. Quando você entra no palco, sente diferença de qualquer maneira, por causa da adrenalina. Se estou em casa sozinha trabalhando... sou muito abençoada onde vivo. Tenho um estúdio musical separado. Quando vou para lá, é como se entrasse em outro mundo. É diferente do que ter o piano em minha sala de estar, onde posso relaxar depois de deixar o estúdio. Não tenho uma agenda fixa, porque trabalho em muitos projetos. Começo com minhas meditações ou afirmações, como queira, para me acalmar antes de sentar ao piano. E eu não aqueço com exercícios. Vou direto para a peça que quero trabalhar no dia. No momento estou com muitos projetos. Esta manhã estava editando minha nova gravação das últimas Sonatas de Schubert. Atualmente, Beethoven tem uma forma de me acalmar como nenhum outro compositor. Apenas a ideia de focar em seus problemas. Estou lutando com ele. É maravilhoso. Também estou fazendo uma série, *Behind the Notes*, em que filmo recitais de 40 minutos no meu estúdio. Este fim de semana será Schumann. Mais tarde vou relembrar a *Toccata* e preparar os tópicos sobre os quais falarei espontaneamente na gravação do programa. Se tenho um concerto para preparar, embora agora todos tenham sido cancelados, mas, digamos que eu tenha um concerto no próximo final de semana, esse seria meu foco. Depois que você chega a um certo ponto de ter aprendido e resolvido problemas técnicos, especialmente ao se preparar para a performance, você estuda a performance. Você passa do ponto de analisar dificuldades, porque você já dominou todos os problemas, então você pratica com a adrenalina, como se estivesse tocando. Percebo que isso ajuda muito antes de fazer um concerto.

F – Uma das dificuldades é ampliar o repertório dos alunos. Um pianista deveria ter um repertório extenso.

B – Exato. Lembrarei Sandor novamente. Ele continuava dando repertório. Essa é minha objeção aos concursos, porque essas crianças ficam constantemente com as mesmas peças. Há uma grande vantagem em aprender repertório quando jovem. Você pode realmente digerir. Lembro de tocar a *Hammerklavier* no meu recital de graduação. Nem sabia quão difícil era. Mas eu aprendi. E agora, quando retorno, é um exercício diferente. Você pode revisitar. Muitos alunos talvez nem estejam aprendendo bem o suficiente seu repertório. Por isso advogo a memorização, porque também é uma forma de aprender muito bem as coisas. Você não pode simplesmente aprender repertório e passar por ele sem realmente conseguir tocá-lo por completo.

F – Você chama de a alegria de reaprender.

B – É algo maravilhoso sobre o cérebro humano. Quando você aprende algo, está lá! Percebo isso nessa série, porque estou relembando muitas peças antigas, que toquei como aluna, ou toquei e gravei muitos anos atrás e elas retornam, mas, claro, de maneira diferente com a maturidade. Tenho muito mais experiência e espero que também mais inteligência e sabedoria. Sempre digo: por que não percebi isso antes, quando mais jovem? É uma maravilhosa alegria da descoberta. Isso é algo único para os músicos. Primeiro, porque nunca ficamos sem repertório. É sempre possível escavar mais, especialmente em Prokofiev. Estou sempre impressionada quando retorno a uma das suas Sonatas.

F – Você parece preferir performances ao vivo a gravações.

B – Tenho uma excelente equipe. Somos apenas três: meu produtor, que é um grande engenheiro de som, meu afinador e eu. Geralmente tentamos gravar dois CDs em um fim de semana. Eu faço as performances para eles. Acho que é por isso que as gravações parecem ter vida. Fazemos três gravações em que eu toco e depois editamos, como um quebra-cabeças. Mas são performances ao vivo, que é mais simples do que gravar. Tento fazer as gravações não parecerem um exercício de perfeição das notas, porque, no momento em que penso em uma nota que perdi, perco a música. Isso é algo que está errado com muitos dos intérpretes hoje. São muito cautelosos. Preciso deixar o espírito ir, como se estivesse tocando ao vivo. Esse é o dilema das gravações.

F – Você não ensina regularmente.

B – Não. Nunca tive uma posição na academia. Junto aos concertos, faço *master classes*, algo que amo. Gostei muito de fazer para *Tonebase*. Eles pediam: mais detalhes, então continuamos adicionando mais detalhes. Não ensino regularmente, mas os *master classes* são muito especiais para mim, porque um novo aluno que nunca vi aparece, toca para mim, e em um período limitado de tempo preciso elevar seu nível. Como posso fazer a diferença? É divertido. Penso que, por não estar na academia, tive mais liberdade para fazer outros projetos. E também viver na fazenda em West Virginia entre concertos. Amo viver aqui.

F – Você não imporá exercícios técnicos.

B – Não! Os exercícios técnicos estão no repertório.

F – Você disse que os Estudos de Chopin foram seus exercícios técnicos. Como eles podem beneficiar os estudantes de piano?

B – Você precisa ser um estudante avançado para se beneficiar dos seus problemas específicos e tocá-los tão bem quanto possível. Com Sandor, essa foi minha introdução à técnica. Trabalhamos todos os Estudos de Chopin, porque cada um deles cobre... tudo. Depois prosseguimos com Liszt, todos os Estudos de Paganini. Não tão precisamente quanto Chopin. Depois os problemas inerentes aos Estudos Transcendentais. *Feux Follets*, por exemplo, cujos compassos iniciais achei muito difíceis [risos]. É um problema similar ao dos compassos de abertura de *Ondine*, do *Gaspard de la Nuit*, de Ravel. Requer uma técnica especial. Não dá para apenas colocar as mãos no teclado e tocar. E está de acordo com os princípios de não tensão e de movimentar o pulso. Você se beneficia muito mais ao tocar isso do que exercícios técnicos, e eu me lembro que na universidade havia alunos de professores que advogavam tais exercícios, que podem ser prejudiciais. Você não precisa forçar a abertura das suas mãos. Olhe para as mãos de De Larrocha! Estender os dedos assim lesiona os músculos. Os problemas técnicos são inerentes à música e Chopin era um mestre escrevendo esses estudos. Em todos eles há excelentes demandas pianísticas. Além dos desafios mecânicos, há desafios musicais, que criam arte. Não adianta tocá-los tecnicamente perfeitos apenas, mas é necessário entender o que Chopin faz musicalmente.

F – O gênero estudo pode facilmente ser confundido com meros exercícios.

B – Exatamente! E esse foi o dom de Chopin. São peças extraordinárias. Cada uma delas!

F – Plataformas on-line, como *Tonebase* e outras, surgem como uma alternativa de democratização do ensino de piano, particularmente durante a pandemia. Como você vê a possibilidade de gravação de *master classes*, por exemplo?

B – Foi antes da pandemia, na verdade. Percebo que oferece uma variedade de abordagens dos mesmos problemas, por diferentes pianistas. E isso reflete a maneira como eles tocam. Você acaba sendo inclinado mais a uns do que a outros e pode selecionar.

F – O perigo poderia ser a imitação. Mas é interessante ver diferentes pianistas abordando a mesma obra.

B – Exato! Com uma visão diferente. Espero que as pessoas não imitem, mas captem as ideias gerais que você quer transmitir. Na minha aula sobre a 6ª Sonata de Prokofiev, não é como se eu estivesse tocando. Seria muito mais empolgante se eu me sentasse e tocasse [risos]. Mas eu quis dar um passo a passo, um ponto de vista geral. Cada professor enfatiza o que pensa ser importante, concorde você ou não. Por isso há muitas escolas de interpretação pianística e muitas abordagens. O essencial é: quando

você tiver os princípios no lugar, o pianista deve encontrar seu próprio caminho dentro desses parâmetros. Não vou te mostrar como frasear, posso te mostrar para onde a linha está indo, mas você terá que encontrar a sua maneira.

F – Na 1ª *Danza Argentina*, de Ginastera, você cria um cenário distinto, especialmente em relação à escolha do andamento, mas com bons argumentos. Fiquei bastante convencido. Nunca tinha pensado naquela peça da maneira que você sugeriu.

B – Um artista-professor não deve dizer: eu aprendi dessa maneira. Portanto, essa é a maneira correta. E muitos professores ensinam assim: meu professor me disse isso, portanto...

F – A tirania da tradição.

B – Exatamente! Penso que um artista tem que realmente repensar as coisas, refletir sobre elas. Honestamente, nunca perguntei a Ginastera sobre isso. Apenas toquei as peças para ele, e ele gostou. Não fez comentários. Não perguntei: esse é o tempo correto? Porque, na verdade, não acredito que ele se lembraria [risos]. Mas o intérprete precisa dessa inteligência para dizer por que está fazendo de um jeito e não de outro. Por que esse tempo e não outro?

F – O intérprete tem voz, ainda que apresente a voz do compositor.

B – Exatamente! Ou então um MIDI seria o bastante. Queremos isso porque somos humanos. Somos a cola que coloca isso junto.

F – O intérprete poderia ser um pregador ou um médium que clarifica a mensagem para o ouvinte. Como se o espírito do compositor viesse e você precisasse comunicar as ideias.

B – Sim, exceto que não entro em transe [risos]. Tenho bastante consciência do espírito do compositor. Além da inteligência, confiamos muito na intuição artística, para nos aproximarmos do espírito do que o compositor queria. Penso no intérprete como um educador. Quando estou no palco, estou tentando te ensinar sobre Prokofiev. Fazê-lo ouvir o que eu ouço e o que amo nessa música.

F – Na 6ª Sonata ficou bem claro o que você pensa sobre a obra.

B – Tive que repensar, porque Ben Laude me interrompia e dizia: mais detalhes aqui! O que você faz? Coisas que eu fazia automaticamente, tinha que explicar. Foi divertido para mim também. Eu amo aquela Sonata e amo converter as pessoas a Prokofiev ainda mais.

F – A pregadora...

B – Sim, exato [risos]. Quando você tem paixão por algo, você quer que todos gostem também. É o compartilhamento.

F – Você tem um livro sobre Bartók. Há também um sobre Prokofiev?

B – O livro sobre Prokofiev ainda não está concluído. Tem o mesmo nome do livro sobre Bartók. Pensei que terminaria nesse período, mas prefiro estar ao piano. Esse é o meu conflito. Recebemos recentemente uma concessão da família no Reino Unido para filmar um *master class* sobre suas três Sonatas da Guerra. Após terminar, espero poder voltar ao livro. É realmente importante publicá-lo.

F – E não é musicologia na acepção tradicional, mas uma visão do intérprete.

B – Sim. Chamo de ponto de vista do *performer*, porque é muito diferente do ponto de vista do musicólogo. Podem chegar à mesma conclusão. Quando leio sobre um compositor, tenho que confessar que por vezes a explicação musicológica é cansativa. É irrelevante para o que faço no piano. Quero a essência para utilizar ao piano, e por isso escrevi o livro sobre Bartók. Era o livro que eu gostaria de ler e não podia encontrar para me auxiliar em todo aquele repertório complicado.

F – Parece ser como você aborda a análise musical. Quer entender a estrutura, mas para transmitir as emoções escondidas na obra.

B – Preciso adicionar algo. E musicólogos provavelmente não vão gostar do que direi [risos]. Você acha que Beethoven, ao compor suas Sonatas, estava pensando em toda aquela análise que você lê? Não! Ele era natural. Claro que ele pensava, mas não de maneira tão complicada. Prokofiev também era muito natural em sua forma de escrever. Ele não estava analisando. Era o compositor mais direto! E penso que deveria ser tratado assim. Temos todas essas teorias sobre seção áurea. Bartók não escreveu sua música com isso em mente. Embora possa ser aplicado. Mas isso é tão óbvio para mim. Por isso penso ser necessário um livro como o de Bartók também para Prokofiev, do ponto de vista do pianista, para explicar a música de piano. Sem todas as armadilhas desnecessárias que manteriam o intérprete longe do instrumento.

F – Tenho essa lista com compositores para você comentar: Bach.

B – É muito importante passar pelos Prelúdios e Fugas. Comecei com as Invenções. A professora da Juilliard que mencionei me dava Prelúdios e Fugas. Agora, como intérprete, tenho um problema com tentar fazer um programa inteiro de Prelúdios e Fugas. Não seria eu! Tenho um problema com Bach tocado ao piano. Cresci com Wanda Landowska tocando um grande cravo. Eu gosto de um Bach romântico. Amo como soa ao órgão e as transcrições de Liszt e de Busoni. Nunca aprendi as *Variações Goldberg*, porque prefiro no cravo. Mas creio ser essencial estudar Bach. Ele é o mestre. Veja como influenciou Beethoven, Brahms, Liszt e tantos outros. Só não é minha especialidade. Gosto de ser uma pianista romântica. Liszt faz as obras de Bach se tornarem românticas. Mas ele é essencial. Talvez no futuro volte mais a Bach [risos].

F – Beethoven.

B – Recentemente fiz meu disco, *Beethoven the Virtuoso*, com algumas das primeiras Sonatas. Espero gravar, no próximo verão, dois discos com Sonatas que ainda

não gravei. Agora estou lutando com a *op. 101*, que aprendi como aluna, mas nunca foi um dos meus cavalos de batalha. Estou adorando porque agora a entendo muito melhor. Por isso gosto desses retornos. Percebo nesses dias que estou entendendo Beethoven muito melhor. Seu isolamento. As limitações da sua perda auditiva. Mas percebo que ele não se deixou influenciar, e por isso produziu uma obra genial. Não foi influenciado, mas influenciou a muitos, como Schumann, Mendelssohn, Schubert, Liszt. É maravilhoso descobri-lo e conviver com ele. Uma bênção para esses tempos. Nunca quis fazer o ciclo completo das Sonatas, mas gostaria de gravar cada uma delas. Pouco a pouco provavelmente conseguirei. Gravei todas as mais conhecidas, como *Waldstein*, *Sonata ao Luar*, *Hammerklavier* e as três últimas, que gravei recentemente. O problema das gravações é que, quando ouço, já penso em coisas que faria diferente.

F – Está vivo, sempre mudando.

B – Sempre. E é uma parte maravilhosa essa mudança. Você nunca esgota, mas é como um poço sem fundo.

F – Chopin.

B – Ahhhh... Chopin! Adoro Chopin. Acabei de fazer um dos meus programas de 40 minutos lidando com ele. Acho um desafio formidável. É interessante porque sua música é tão virtuosística, mas ele não era um virtuose. Sempre toco pensando em como Liszt tocaria. É como se sua música tivesse sido feita para Liszt tocar! Chopin é maravilhoso, mas desafiador! É uma abordagem pessoal ao pianismo, e às vezes o pianismo fica um pouco estranho. Não é tão lisztiano quanto Liszt. Mas é formidável, de verdade. Foi um dos maiores. Outro que marchou no seu próprio caminho. Nunca foi influenciado por outros. Totalmente único.

F – Liszt.

B – Sem Liszt não sei onde estaríamos, porque ele lançou as bases do pianismo romântico. Abriu as portas para os demais, como Ginastera, Ravel, Debussy, Scriabin, Rachmaninov. Penso que ninguém conheceu e dominou o teclado melhor do que ele. Fiz o DVD *Portrait of Liszt: a Portrait of the master and his masterwork*. Imergi em suas cartas, escrevi o roteiro. Tinha duas razões para fazer isso: porque eu adoro a *Sonata em Si menor*, então fiz um *master class* detalhado seguido por uma performance; mas também porque Liszt é muito incompreendido. Pessoalmente, espiritualmente, musicalmente. Ainda hoje muitas pessoas não apreciam essa grande obra. Estou sempre imersa em Liszt. Ele influencia tudo o que faço.

F – Rachmaninov.

B – Minha nossa! Um desafio. Amo sua música. Todo pianista ama sua música. Mais notas por metro quadrado do que qualquer outro compositor, com certeza [risos]. E quem não gosta de tocar o 2º, o 3º e o 4º Concertos? Seu conhecimento do piano era extraordinário. O que o piano poderia fazer. Eu gravei sua Segunda Sonata, que eu evitava por causa dos problemas da forma. Achava muito extensa com todos os cortes.

Horowitz cortou e editou. Então, comecei a aprender a versão posterior. Depois voltei à original e percebi que havia sido cortado todo o pianismo na versão posterior, essa escrita robusta para piano. Decidi gravar a primeira versão, lutar com a forma e tentar fazê-la funcionar. Essa foi minha última gravação, junto com os seis *Momentos Musicais*. Para mim é um formidável desafio pianístico, e sempre posso ouvir sua voz na minha cabeça dizendo enquanto estudo: estude devagar, Barbara! Estude devagar! Ele era famoso por estudar muito devagar.

F – Abraham Chasins, *Speaking of Pianists*.

B – Sim, também li esse [risos]. Mas ele está correto.

F – Prokofiev!

B – É a continuação de Liszt. Sempre gostei muito da sua música. Para mim, ele tem tudo. Emocionalmente, intelectualmente. Seu conceito de forma e estrutura. Você sempre sabe onde ele está. Não há preenchimentos, e ele sempre te surpreende. E, como eu disse, depois de descobrir todas as camadas, você encontra esse urso Teddy que está se escondendo. É uma música muito tocante! Ele lida com o passado para criar algo totalmente dele, mas é também moderno, no melhor sentido. Mas ele usa a tradição. É música tonal, e ele apimenta. Novamente, é único, não copia ninguém. Nunca fez parte de nenhuma escola. E ainda há pessoas que dizem que ele é muito conservador, e outros que dizem que é muito dissonante. Nosso trabalho como intérpretes é clarificar sua complexidade ou o que parece ser sua complexidade.

F – Ginastera.

B – Fui privilegiada! Quando me formei na Universidade de Michigan, retornei para tocar seu Concerto e pude conhecê-lo. Ele veio ao primeiro ensaio e nunca esquecerei, porque aqueles dias foram antes da internet. Não poderíamos procurar uma foto dele. Então surge esse homem de terno com óculos escuros [risos]. Ele parecia um banqueiro rico sul-americano. Ele se sentou no final da plateia e todos estávamos pasmos, porque não imaginávamos que alguém com aquele estilo teria escrito música tão cheia de paixão [risos]. Depois daquele concerto, começou nossa amizade, porque ele me disse: Barbara, eu vou escrever um Concerto para você. Com o passar dos anos, infelizmente, ele adoeceu, então o Concerto se tornou sua 3ª Sonata para Piano, escrita do seu leito no hospital. Foi sua última obra, que é bem curta, mas me sinto privilegiada de tê-lo conhecido, de ter essa obra a mim dedicada e de poder divulgar sua música. Toda sua música. Nós recentemente editamos o seu Segundo Concerto para Piano. Esperamos que mais pianistas o explorem. Ele era um maravilhoso artesão. Estamos terminando um DVD sobre ele, que seria o segundo na série de DVDs. Há entrevistas com Slatkin; Chick Corea, que era um fã de Ginastera; e Keith Emerson, o astro do rock, que fez a transcrição da *Tocatta* do Concerto. Ele me deu uma ótima entrevista. A primeira parte será um aprofundamento sobre a história da vida do compositor e há muitas performances que recebemos autorização para utilizar. A segunda parte será um *master class* sobre as três sonatas, seguido por performances. Esperamos lançar no início do próximo ano (2021).

Depois posso retornar a Prokofiev e fazer aquele filme. E é realmente uma ferramenta pedagógica, por isso estamos fazendo. Para uso em aulas.

F – Mal podemos esperar! Continuando a lista: música serial.

B – Eu toquei o *op. 11* de Schoenberg. Mas eu ouço música serial como se fosse tonal. Não procuro a série, porque acredito que toda música é tonal, já que fazemos a conexão entre as notas. Não é minha especialidade. Toquei esse *opus* por um tempo. Mas, nesse ponto da vida, toco apenas música que eu amo. Isso é muito importante, porque há um compromisso pessoal. Você toca porque acredita que tem algo a dizer sobre aquela obra. Há especialistas nesse repertório que tocam e realmente acreditam na proposta.

F – Compositores norte-americanos?

B – Naquela gravação de Rachmaninov que mencionei, um compositor norte-americano, que é um antigo amigo, Phillip Ramey, veio até mim porque tinha escrito uma Sonata baseada em um fragmento da Décima Sonata de Prokofiev. Ele disse ter dedicado a Serge e Lina Prokofiev, mas que, se eu fizesse a estreia, ele dedicaria a mim. Eu disse: claro! Li a peça e senti que poderia fazer justiça a ela. Foi um compromisso grande que fiz, porque, quando estou aprendendo uma obra de um novo compositor, é como aprender uma nova língua. É preciso viver com ela até ficar fluente. E isso leva um tempo. Nesse ponto da minha vida, estou bem feliz de ter feito aquela gravação. Ele teve uma grande festa de aniversário e celebramos essa gravação, e eu toquei ali novamente. Todos os amigos compositores dele estavam lá. Corigliano e os demais ficaram muito felizes com a Décima Sonata dele. Não tenho tempo! Para ser franca, eu preferiria estar com Beethoven nesse ponto da minha vida. Mas estou muito feliz de ter gravado. Alguém me perguntou se eu não faria uma gravação inteira com obras de Samuel Barber. Isso seria um grande compromisso para mim. Eu preferiria fazer Beethoven e os outros projetos que mencionei [risos].

F – Música brasileira?

B – Na verdade não toco muito Villa-Lobos. Já ensinei o *Rudepoema* em *master classes*. Muitos alunos brasileiros tocavam choros. Eu amo Nazareth. Há alguns dos choros que eu gostaria de aprender. Há um que sempre que ouço a melodia não sai da minha cabeça [risos].

F – Odeon? Brejeiro?

B – Odeon! Acho que é esse [risos]. Alguém me deu música de Mignone e Lorenzo-Fernández. Eu tive uma colega de quarto na faculdade que era brasileira. Eu amo as *Bachianas Brasileiras*. Quando estive no Brasil, para *master classes* em Salvador, vários alunos brasileiros tocaram música brasileira para mim.

F – E quanto à música de câmara? Você gravou as obras de Ginastera.

B – Quando eu era mais jovem, como estudante, nós sempre fazíamos música de



câmara. Agora não faço muito, mas nós fazíamos por diversão, não para tocar no palco. Penso que, mesmo quando você toca um concerto com orquestra, é como se estivesse tocando música de câmara com os membros da orquestra. Considero uma parte necessária da educação do pianista. E o repertório é tão maravilhoso... para explorar! E é divertido explorar quando você é um aluno, porque é fácil encontrar um primeiro violino, um segundo violino [risos]. Não é difícil juntar um grupo. Isso é o que fazíamos como diversão. Não íamos a concertos de música pop. Líamos música de câmara.

F – O propósito inicial da música de câmara era justamente ter momentos agradáveis com amigos.

B – Exato! Era música para as casas. E para ler à primeira vista. E esse intercâmbio interno era realmente maravilhoso.

F – Você costumava tocar em Lexington, Kentucky. Alguma história interessante sobre a região do *Bluegrass*?

B – Sim! Quando George Zack era o maestro, eu costumava ir todos os anos e tocar um concerto com a orquestra. Fiz muitos amigos em Lexington. Na verdade, a forma como cheguei lá... alguém cancelou o concerto de abertura dele, que seria a *Rapsódia sobre um Tema de Paganini*, de Rachmaninov. Eu recebi um telefonema. Eu nem conhecia George, e ele disse: você pode vir e tocar esse fim de semana? E, por sorte, sem um ensaio sequer, sentamos e tocamos. Essa foi realmente minha introdução a Lexington. É uma cidade ótima. Era divertido porque gosto muito do George e de trabalhar com ele e a orquestra. Era sempre agradável quando tocávamos juntos.

F – Para finalizar, você poderia dar aos pianistas brasileiros, especialmente alunos mais jovens, uma palavra de encorajamento sobre a carreira musical e performance pianística?

B – Faça o que você ama. Se você ama música, continue trabalhando com alegria e com responsabilidade. Você não sabe quão longe pode ir, mas temos que fazer aquilo que nos preenche. Sinto-me tão abençoada por ter a música em minha vida! Especialmente nesses tempos difíceis em que não há muitos concertos acontecendo, mas você tem algo com que possa viver e de que possa extrair alegria. Algo que te desafia a alcançar excelência, que te preenche e que dá sentido e completude à sua vida! Se você pensar nisso como um emprego, talvez você deva fazer outra coisa que lhe traga mais alegria. Não é um emprego! Se você pensar em todas as horas que gastamos... minha nossa! Não somos pagos por hora, somos? [Risos] Muitas vezes as performances são feitas pelas razões erradas. Amor e alegria é o que realmente precisamos compartilhar com o público! A música é muito especial e, se você pode compartilhar isso com outros, é uma grande alegria! Todos devemos continuar trabalhando e encontrar uma forma de seguir, porque realmente acredito que o mundo musical está mudando drasticamente e será diferente do que conhecemos. Mas ainda precisamos da música em nossas vidas! Nossas almas precisam, e a alma sempre precisa ser nutrida. Brasileiros são pessoas tão musicais, com tanta paixão e espírito! Eu me lembro da primeira vez em que estive em

Salvador, a alegria da viagem foi extraordinária! Não era carnaval, mas havia pessoas dançando nas ruas espontaneamente! Foi tão especial! Me encantei com aquela cidade. Voltei algumas vezes e espero ir de novo.

F – Ficaremos muito felizes em recebê-la. Barbara, muito obrigado por seu tempo e por compartilhar sua sabedoria e sua arte conosco. Foi uma enorme alegria conversar com você.

B – Para mim também! Tchau! [Em português]

F – Tchau!