

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

ANDRÉ CARRARA

DELIBERAÇÃO EXPRESSIVA E TOQUE PIANÍSTICO.

PORTO ALEGRE
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

ANDRÉ CARRARA

DELIBERAÇÃO EXPRESSIVA E TOQUE PIANÍSTICO.

Tese submetida como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor em Música ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre
2010

Para meus filhos,
Pietro e Luigi Benati Carrara,
fonte de minhas maiores
emoções.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ângelo e Elazir Carrara, pela vida.

À Ester Cândido Benatti, que tornou possível minha paternidade e pelo compartilhamento e apoio durante 15 anos de minhas buscas musicais.

Aos meus filhos, pela compreensão precoce da distância paterna e pela imensa gama de emoções e sentimentos que só eles poderiam me oferecer.

À Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, pela orientação segura, dedicada e harmoniosa.

Ao Prof. Dr. Ney Fialkow, pela orientação pianística repleta de cores, texturas, sabores, sons e aromas.

Ao amigo e colaborador Alexandre Ostrovsky, pela ajuda na realização do dvd anexo.

A todos os professores e amigos que de alguma forma, seja pelo aconselhamento, crítica ou aplauso me ajudaram e ainda continuam a colaborar em minha formação musical.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	
..1	
CAPÍTULO 1	
CONSIDERAÇÕES	
1.1	
APESQUISA.....	4
1.2 A	
PERFORMANCE.....	8
CAPÍTULO 2	
2.1 TEORIA E PRÁTICA	
PIANÍSTICA.....	15
2.2 INTERPRETAÇÃO DA	
PARTITURA.....	18
2.3 ACERCA DA DELIBERAÇÃO E AÇÃO	
EXPRESSIVA.....	23
CAPÍTULO 3	
EMOÇÃO COMO ELEMENTO	
UNIFICADOR.....	26
3.1 PIANISMO E	
EMOÇÃO.....	30
3.2 PARTITURA E	
EMOÇÃO.....	34
3.3 EMOÇÃO E	
PERFORMANCE.....	41
CAPÍTULO 4	
TOQUE PIANÍSTICO	
4.1 SOBRE GESTOS E	
MOVIMENTOS.....	50
4.2 SOBRE TOQUE	
PIANÍSTICO.....	56
4.3 SOBRE TOQUE PIANÍSTICO E ARTICULAÇÃO	
MUSICAL.....	60
CAPÍTULO 5	
5.1	
RETROSPECTIVA.....	65
5.2 ALIMONDA/OBINO – ASPECTOS	
PEDAGÓGICOS.....	68
5.2.1 ALIMONDA – PRIMEIRAS	
AULAS.....	72

5.2.2 OBINO – PRIMEIRAS	
AULAS.....	76
5.2.3 PÓS	
GRADUAÇÕES.....	81
CAPÍTULO 6	
INTERLÚDIO.....	85
CAPÍTULO 7	
ALGUNS ASPECTOS MECÂNICOS: DINÂMICA, VELOCIDADE, PRESSÃO.....	92
CAPÍTULO 8	
EXERCÍCIOS PRÁTICOS.	
8.1 ASPECTOS GERAIS.....	103
8.2 APLICAÇÃO.....	105
I. SENSIBILIZAÇÃO TÁTIL.....	108
II. PREPARAÇÃO PARA	
VELOCIDADE.....	111
III. ÍNDICES DE VELOCIDADE.....	115
IV. REPERTÓRIO PIANÍSTICO – ESTRATÉGIAS DE	
ESTUDO.....	118
V . SEIS PRELÚDIOS DE FRANCISCO MIGNONE	
(1932).....	124
CAPÍTULO 9	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	133

RESUMO

Esta pesquisa descreve um conjunto de estratégias específicas desenvolvidas pelo autor na preparação e execução do repertório pianístico. As estratégias, sistematizadas no curso de Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, consistem de deliberações expressivas e toques pianísticos que se entrelaçam formando um complexo de ações e atitudes adotadas na preparação e execução do conteúdo emocional do repertório pianístico. Trata-se de uma abordagem que visa o desenvolvimento das habilidades interpretativas como parte integral do domínio técnico do instrumentista.

Palavras chave: conteúdo emocional; emoção; toque pianístico; estratégias de estudo.

ABSTRACT

This research describes a set of specific strategies developed by the author during the preparations and realizations of the pianístico repertoire. These strategies, systematized during his doctoral studies at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul; consist of expressive deliberations and pianistic touches interwoven to form a complex of actions and attitudes to be adopted in the preparation and realization of the emotional content in the pianistic repertoire. This approach aims at developing interpretative abilities as an integral part of the instrumentalist's technical domain.

Keywords: emotional content; emotion; pianistic touch; study strategies.

“Es cierto que no hay arte sin emoción,

Ni precisión sin artesanía.”

Jorge Drexler.

APRESENTAÇÃO.

A execução de um instrumento musical em alto nível de excelência

requer dedicação e envolvimento, dois dos aspectos mais influentes no sucesso do músico. A informação no ensino do piano, via de regra, é transmitida de forma oral pelo professor e normalmente espelha sua prática construída sobre suas próprias opções estéticas, concepções interpretativas e abordagens mecânicas. Estudantes de piano, idealmente, também têm que discernir e fazer escolhas sobre as concepções técnicas mais adequadas. Quanto às questões interpretativas, essas tendem a atingir um alto grau de subjetividade no que diz respeito ao envolvimento emocional do pianista com a obra executada. Que critérios devem ser utilizados para avaliar as informações recebidas para orientarem o caminho a ser seguido?

O presente trabalho é um estudo de caso longitudinal de minha trajetória pianística. A partir dos dois períodos mais marcantes de minha formação (Alimonda, de 1984 a 1989 e Obino, de 1989 a 1995), caracterizados por duas perspectivas distintas sobre a execução pianística, relato a intensificação da busca nos últimos quatro anos de possíveis soluções e, sobretudo, da conciliação das abordagens desses professores. Toco profissionalmente há 30 anos e uma reflexão mais aprofundada de minha prática pianística mostra como assuntos diversos estão intrinsecamente conectados no momento da performance. Dessa forma, como abordagens individualizadas podem se conjugar na complexidade da execução pianística?

O encadeamento das ideias que serviram de base para a presente pesquisa começa com Girolamo Diruta (c.1600), que apresenta uma das primeiras relações entre comportamento físico e execução ao cravo vinculada a um conteúdo emocional. Clynes (1977) é outro autor cuja ideia de “exercícios dos sentimentos” corrobora a necessidade de que os antigos exercícios de

dedos devam ser abordados de um ponto de vista emocional. Mas como? Baseado na classificação dos toques pianísticos percussivos e não percussivos de Ortmann (1925) e associando-os à emoção atribuída ao próprio texto musical, proponho uma organização física que pode tanto refinar o processo de execução pianístico quanto aprimorar condutas de estudo e preparação para a execução de um repertório.

Assim, no capítulo um (1) busco sintonizar meu trabalho com os modelos de pesquisas atualmente desenvolvidas na área das práticas interpretativas. No capítulo dois (2), reflito sobre a teoria e a prática pianística e suas interrelações. No capítulo três (3), busco referências sobre como pode se dar a construção de uma interpretação e como a leitura da partitura pode orientar a deliberação de um conteúdo extramusical e mesmo emocional, bem como a sua realização na execução. No capítulo quatro (4), uma reflexão sobre toques pianísticos coloca em destaque como essa ferramenta pode se relacionar com o conteúdo emocional atribuído à partitura. Essa conexão constitui a base de todo o meu processo de preparação e execução musical. Esse paralelo ainda não está sistematizado na literatura atual, sendo mencionado esparsamente por vários autores. No quinto (5) capítulo, ao mesmo tempo em que narro minha formação e influências pianísticas mais significativas através dos professores Heitor Alimonda (1922/2002) e Nise Obino (1918/1995), apresento como se estabeleceu a síntese em meu doutoramento das várias abordagens transmitidas. No capítulo seis (6), evidencio a necessidade da imaginação em uma abordagem musical que não se limita aos aspectos racionais, mecânicos e teóricos. No capítulo sete (7), procuro enfatizar minhas condutas pianísticas do ponto de vista mecânico

colocando em relevo as relações que se formam entre dinâmica, velocidade e pressão. No capítulo oito (8) sugiro uma série de exercícios preparatórios nos quais o toque pianístico é apresentado como a representação gestual genérica do quadro emocional intencionado. Os exercícios do capítulo 8, também estão demonstrados em um DVD anexo e os “Seis Prelúdios” (1932) de Francisco Mignone são tomados como exemplo musical para a aplicação de minhas estratégias de preparação e execução na parte referente ao repertório pianístico. No capítulo nove (9) elaboro as considerações gerais e conclusões do trabalho.

CAPÍTULO 1.

CONSIDERAÇÕES.

1.1 - A PESQUISA.

A pesquisa musical no campo das práticas interpretativas no Brasil tem sido extensa e intensamente discutida. Já em 2000, Gerling e Souza, no artigo “A performance como objeto de investigação” (Anais do I SNPPM – 2000, Belo Horizonte), ofereciam um quadro geral sobre estudos

realizados nessa área e apontavam referências de como pesquisas na área da performance estavam evoluindo. O desempenho musical tem mostrado a necessidade de estudar este interrelacionamento como resultado de múltiplas e complexas tarefas como reflexas da própria prática musical.

A maior dificuldade na elaboração de um estudo sobre a execução musical advém das diferenças no tempo de ocorrência dos vários elementos que compõem uma apresentação e como esses elementos são tratados na pesquisa, bem como no estudo preparatório. Um recital incorpora de modo kairológico¹, sincrônico e de forma adequada os vários elementos que influenciam a expressividade da execução musical. O estudo de preparação, de maneira dicotômica, aborda aspectos como primeira leitura, escolha de dedilhados, entre outros. Pesquisas sistemáticas, normalmente realizadas em laboratório tendem a atenuar a complexidade da execução pianística compartimentando-a e focalizando em limites estabelecidos por fatores que naturalmente estão amalgamados em um mesmo instante. Dessa forma, a pesquisa acadêmica não reflete a realidade musical, mas somente fornece um quadro organizacional dessas atividades. A necessidade em seccionar a prática musical na pesquisa acadêmica encerra sua razão na necessidade didática e na própria objetividade da investigação. A existência de fronteiras, mesmo que pouco demarcadas, nas interrelações dos componentes da performance originam-se dos diferentes componentes e suas características próprias. As diferenças evidenciam as particularidades únicas de cada performance, mesmo aquelas com o mesmo intérprete e a mesma obra.

Grande parte dos trabalhos existentes, principalmente aqueles

¹ Ao contrário do tempo cronológico, o tempo “kairológico” é o tempo do “aqui e agora”. Nele só existe o presente; mesmo o passado e o futuro só existem no presente, ou seja, tudo é “presentificado”, independentemente de qualquer ordem seqüencial.

relacionados à execução, percepção musical, ansiedades, medos de palco, entre outros aspectos, encontram-se apoiados na Psicologia. Dessa forma, buscam subsídios tanto na prática musical como em outros campos do saber. Muitas questões referentes aos padrões e conceitos da pesquisa científica estão direcionadas à obtenção de resultados através da crítica teórica e da proposição de condutas para o aperfeiçoamento do desempenho.

Ray, após um levantamento das pesquisas realizadas na área das práticas interpretativas no Brasil, reconhece a pluralidade de temas que dão ênfase à preparação para a performance e divide esses trabalhos em quatro (4) grupos:

1. “Estudos de caráter conceitual.
2. Estudos analíticos a partir do conteúdo emocional.
3. Estudos anato-fisiológicos.
4. Estudos sobre aspectos psicológicos e neurológicos.” (RAY in **SANTIAGO**, Diana/**BORDINI**, Ricardo., 2007, p. 90).

Williamon, por outro lado, e com foco em trabalhos realizados até agora nos Estados-Unidos e Inglaterra, se refere a quatro possibilidades de pesquisa, que se apresentam particularmente importantes para as pesquisas nas práticas interpretativas e que necessitam de maiores desenvolvimentos:

1. “Refinamento dos sistemas usados para medir o aperfeiçoamento da performance.
2. A exploração de diferenças e semelhanças individuais para o aperfeiçoamento das técnicas e estratégias da performance.
3. A investigação do impacto das intervenções a longo prazo.
4. O estudo de como diferentes concepções para o aperfeiçoamento da performance podem ser combinados” (WILLIAMON, 2004, p. 291).

Na pesquisa acadêmica, a necessidade de se detalhar o objeto de estudo termina por isolar aspectos que, como verifica Ray, naturalmente estão ou, preferencialmente, deveriam estar amalgamados. Williamon por sua vez projeta as necessidades nas várias áreas de pesquisa detectando carências e sugerindo uma maior inter-relação das diferentes visões para o aperfeiçoamento musical.

A dificuldade para a compreensão do estudo da performance reside justamente na amplitude de seus aspectos. Parncutt & McPherson (2002) expõem a pluralidade desses aspectos, através de textos escritos em parceria entre músicos e psicólogos, fisiologistas e outros cientistas. Os textos estabelecem pontes entre assuntos normalmente separados como psicologia da música, educação musical e execução, desenvolvendo novas relações para ensinar, aprender e fazer música. Metodologias, técnicas e procedimentos referentes à área musical são desvelados.

A definição usualmente dada ao termo “técnica” é entendida como o conjunto de habilidades utilizadas pelo músico na preparação e na apresentação do seu trabalho musical. Assim, a execução de uma obra musical envolve não somente o trabalho motor de manipulação do instrumento e as considerações de aspectos estilísticos, mas toda a gama de estratégias que podem concorrer para uma execução em alto nível e amparada em habilidades expressivas, psicológicas, cognitivas, emocionais, entre outras.

Se, no final do século XVIII, a música instrumental recebe sua alforria e se torna independente da palavra, deixando de ser coadjuvante, a sistematização teórica de uma execução musical dificilmente alcançará o sentido íntimo de uma construção musical. Dessa forma, a organização teórica do conhecimento busca tão somente uma tentativa de elucidação ou inspiração para atitudes mais conscientes. A obrigação acadêmica na área musical das práticas interpretativas impõe necessariamente a produção de um trabalho construído inteiramente por palavras, fruto de minhas experiências musicais. No entanto, a atividade de pensar, refletir e teorizar o processo

musical pode fornecer substrato precioso a novas abordagens e suscitar atitudes e pensamentos diferentes que, de certa forma, podem enriquecer uma abordagem musical.

Nils-Göran Sundin, atuante no Collegium Europaeum, Stockholm, Suécia, reconhece duas áreas de pesquisa distintas. A primeira relaciona-se com a área das Práticas Interpretativas e a segunda é denominada *Pesquisa Interpretativa* (SUNDIN, 1983, p. 8). A área das Práticas Interpretativas diz respeito às tradições e costumes demarcados nas execuções (estilo de execução). É uma atividade musicológica, na qual o elemento histórico fundamenta uma abordagem interessada em se aproximar dos padrões de uma época. Por outro lado, a Pesquisa Interpretativa se interessa pela atuação do indivíduo e suas escolhas particularizadas. Esta área de estudos nos coloca o intérprete e sua experiência como principal responsável pelas deliberações interpretativas adotadas. Uma pesquisa interpretativa abrange as deliberações teóricas e práticas do músico e engloba tanto o processo de análise e estudo ao instrumento bem como a execução real em concerto. A execução envolve questões ainda mais complexas: o envolvimento psicológico e emocional do músico e suas reações somáticas, interação com o instrumento, interação com a platéia, entre outras.

Outra área da pesquisa musical que se investe na tarefa de detectar estratégias de estudo é a denominada Prática Deliberada. A “prática deliberada se interessa pelas estratégias individuais adotadas para o aperfeiçoamento da performance” (ERICSON, KRAMPE, TASCHE-ROMER, 1993, p. 368).

É com base em minha experiência particular como pianista que esse trabalho pretende ser elaborado. Não me refiro especificamente a uma

experiência profissional na qual a atividade da execução pianística constitui parte central, mas também ao meu interesse na busca incessante de uma execução em nível de excelência. Isso inclui minha formação pianística principalmente como aluno do Prof. Dr. Heitor Alimonda e da Prof. Dra. Nise Obino, bem como minhas leituras sobre assuntos variados e relacionados à execução, incrementados principalmente no curso de doutorado.

1.2 - A PERFORMANCE.

A preparação de uma obra musical se processa, inicialmente, de forma solitária e, a cada etapa da preparação, existe uma estrutura física correspondente (local, instrumento) que não será idêntica àquela verificada em qualquer outra apresentação. No decorrer do processo, o pianista delinea um alvo que é, notadamente, a própria apresentação, com seu conjunto de elementos (palco, piano, público, sala de concerto...) que, na melhor das hipóteses, só podem ser imaginados na fase de preparação.

Corroborando minha experiência de palco, estudos (WEST, CONNOLLY/WILLIAMON, in WILLIAMON, 2004; BARRY/HALLAM, WILSON/ROLAND, in PARNCUTT, 2002) mostram que a visualização e a projeção da situação para a qual estou me preparando contribui positivamente para o aperfeiçoamento do autocontrole e conseqüentemente da qualidade de minhas capacidades de execução em recital.

Segundo Godlovitch (GODLOVITCH, 1998, p. 11), podemos encontrar quatro elementos típicos do evento musical em um modelo padrão: são os “sons (1) realizados por um músico (2) na execução de alguma obra musical (3) para algum ouvinte (4)”. No conceito de Godlovitch parece

haver um equívoco no momento em que contrapõe elementos estruturais do evento musical (obra, músico, ouvinte) a aspectos da execução (sons). Neste contexto, o autor não explicita de maneira clara o suficiente o conceito de som, sua procedência, sua abrangência, ou a complexidade do fenômeno sonoro. Juslin (JUSLIN, in WILLIAMON, 2004, p. 252), por sua vez, ao relatar uma série de fatores que podem influenciar a performance musical sugere elementos sólidos para a estrutura de um evento musical:

1. Obra.
2. Instrumento.
3. Intérprete.
4. Ouvinte.
5. Contexto (ambiente).

O som, que para Godlovitch é um aspecto estrutural, para Juslin adquire a categoria de um elemento decorrente dessa estrutura e, em um recital ou concerto, o som adquire importância hierárquica superior na codificação de uma pressuposta intenção expressiva.

Para pianistas, a utilização de um instrumento com características diferentes (peso das teclas, sonoridade, entre outros) daquele utilizado no estudo preliminar de preparação incluirá outros fatores que estarão interferindo na performance. No entanto, podem ser feitas projeções sobre a execução da obra no sentido de aproximar sensações e reações como ferramentas de estudo.

Uma vez que a performance traz uma presumida intenção expressiva, fatores específicos ao momento da execução influenciam essa expressividade tais como:

1. “Interpretação estrutural (da obra musical)
2. Intenção expressiva relacionada ao caráter da obra.

3. Estilo expressivo-emocional.
4. Habilidade técnica.
5. Precisão motora.
6. Estado psicológico ao tocar.
7. Linguagem corporal.
8. Interação e percepção com/do co-intérpretes.
9. Interação e percepção com/
do ouvinte” (JUSLIN, FRIBERG, SCHOONDRWALDT, KARLSSON, in
WILLIAMON, 2002, p. 252).

É possível considerar que a sensibilidade e o preparo do intérprete constituem aspectos primordiais em uma performance. O artista é o elemento criador, transmissor e receptor de uma presumida intenção expressiva.

As várias interrelações anteriormente detectadas (instrumento, obra, intérprete, ouvinte, contexto) ocorrem mais intensamente dependendo do grau de envolvimento estabelecido e normalmente se efetuam com o resultado do trabalho precedente de preparação do intérprete. Essa preparação baseia-se em fatores que influenciam a qualidade da execução. Essas relações refletem as deliberações do intérprete a partir de seus preceitos expressivos fazendo interagir os elementos de uma performance e também sua capacidade de reagir às oscilações tanto na recepção e **na** avaliação do ouvinte quanto a partir de seu próprio senso crítico. Neste caso, as relações estabelecidas por mim como intérprete e os vários elementos constituintes do evento assumem uma poderosa função, podendo servir de estímulo ou frustração.

Segundo Barry/Hallam o trabalho do intérprete na preparação de uma performance pode ser realizado através de duas modalidades:

1. “Prática mental – compreende basicamente o estudo da partitura em seus aspectos estruturais e expressivos longe do instrumento, envolvendo também uma projeção do movimento físico para a execução.
2. Prática física – é o estudo no instrumento com um conjunto de estratégias e ações bem como as deliberações pretendidas na fase anterior podem ser executadas, experimentadas e avaliadas.” (BARRY/HALLAM, in PARNCUTT, 2002, p. 153/154)

Pessoalmente, considero que a prática mental desvinculada da

prática no instrumento é benéfica e pode ocorrer em um período inicial da preparação. O estudo longe do instrumento adquire grande importância, uma vez que direciona todo o meu comportamento no sentido do aperfeiçoamento de uma execução. Preferencialmente, essas atividades devem ser complementares uma vez que proporcionam saberes diferentes, mas igualmente inerentes à atividade instrumental. A prática longe do instrumento proporciona um tipo de conhecimento que organiza minha execução assim como o estudo prático no instrumento é fundamental para se alcançar determinado nível de desempenho. Dessa forma, a combinação de ambas constitui conjunto fundamental tanto para a reflexão de intenções expressivas deliberadas como para a aquisição e/ou o fortalecimento de uma habilidade motora.

Do que relatei até agora, posso detectar as seguintes relações que acomodam os fatores que influenciam uma performance e que podem, ou preferencialmente devem, ser abordadas pelo intérprete:

1. Intérprete/obra musical – interpretação estrutural e intenção expressiva relacionada ao caráter da obra e estilo expressivo-emocional.
2. Intérprete/instrumento – habilidade técnica, precisão motora.
3. Intérprete/intérprete – estado psicofisiológico ao tocar.
4. Intérprete/co-intérpretes – interação e percepção com/dos co-intérpretes.
5. Intérprete/ouvinte – interação e percepção com/do ouvinte.

O presente trabalho se dirige e contempla as três primeiras relações, ou seja, intérprete/obra musical, intérprete/instrumento e intérprete/intérprete.

Também estabelece uma interdependência dos elementos contidos nessas relações, ou seja, interpretação estrutural e intenção expressiva direcionando e conduzindo tanto a habilidade técnica e a precisão motora quanto o envolvimento do intérprete e seu estado psicofisiológico.

Trabalhos mais específicos (CHAFFIN, 2002; PARNCUTT, 2002; WILLIAMON, 2004) sobre as atividades do músico e a preparação do repertório têm procurado alcançar uma organização clara e válida na descrição da preparação e aquisição de competências. O estudo prévio para estabelecer um nível de destreza e fluência está diretamente relacionado ao grau de envolvimento do músico com os vários elementos da performance e sua capacidade de interagir e fazer interagirem os inúmeros fatores que influenciam a qualidade da execução.

As estratégias adotadas no estudo individual tendem a atingir dois objetivos: objetivos mecânicos e objetivos para a qualidade expressiva da performance (JORGENSEN, in WILLIAMON, 2004, p. 89). O trabalho de preparação e projeção de uma performance pode ser detectado e analisado através da Pesquisa Interpretativa de Sundin. Essa análise interpretativa procura não somente explicar uma execução, mas preferencialmente, reforçar aspectos subjetivos de uma presumida intenção expressiva. A formulação teórica de escolhas para execução pode então ser encarada como um pré-planejamento, um mapa que servirá de guia na preparação de uma obra.

O estudo da Prática Deliberada pretende descrever e retratar o alto grau de esforço e consciência necessários para o estudo musical através da identificação de um objetivo específico e oportunidades de repetição para assegurar acertos bem como correção de erros (BARRY/HALLAM, in

PARNCUTT, 2002, p. 156). A intenção de preparar e aprimorar uma obra deve preferencialmente alcançar um alto nível de consciência de modo que possa tornar o conhecimento e a habilidade adquiridos parte efetiva das competências do músico.

O modelo de Pesquisa Interpretativa proposto por Sundin em combinação com a Prática Deliberada fornece um modelo viável para o desenvolvimento desse trabalho. A análise interpretativa pode revelar uma presumida expressividade através dos elementos estruturais amalgamados na composição, implicando em condutas próprias e pessoais para sua execução. A Prática Deliberada permite reconhecer e desenvolver estratégias para se alcançar uma organização na preparação de uma execução. O pianista reage a essa estrutura estabelecendo circuitos entre os princípios mecânicos e expressivos partindo de uma postura interpretativa. Como pesquisador, busco não somente detectar e refletir sobre os elementos que compõem minhas estratégias, mas ao mesmo tempo desvelar a linha de conduta de minhas ações.

Dessa forma, o conceito de técnica assume um leque de habilidades às quais o músico lança mão para apurar seu processo de execução. As habilidades físicas e cognitivas interagem com as habilidades expressivas e emocionais, uma vez que assumo, presumidamente, a existência de uma intenção expressiva codificada na escrita musical pelo compositor e transmutada em sons pelo intérprete.

CAPÍTULO 2.

2.1 - TEORIA E PRÁTICA PIANÍSTICA.

A forma dinâmica da execução pianística coloca em evidência a multiplicidade de tarefas que constitui a preparação e a realização de uma obra musical. A prática mostra que minhas capacidades estão direcionadas para a execução musical no sentido de que essa possa atingir um alto nível de desempenho. A habilidade em organizar o estudo proporciona meios ao intérprete para que esses elementos estejam preferencialmente amalgamados de forma homogênea e interdependentes. Portanto, tenho muito a ganhar quando mobilizo ferramentas para articular e sistematizar minha prática através de meus conhecimentos e habilidades ao mesmo tempo em que refino hábitos na construção da minha interpretação.

É correto afirmar que a qualidade sonora por ser o elemento primordial de um presumido conteúdo extramusical em uma execução pianística, está relacionada e dependente, entre outros fatores, da condição muscular de braços e mãos, bem como todo o aparato físico do pianista. O conteúdo extramusical atribuído à estrutura da partitura pode me conduzir a uma percepção aural mais intensa que pode gerar uma gama numerosa de sensações sinestésicas (SEASHORE, 1938, p. 26). Essas sensações, mais diretamente envolvidas no processo motor da execução, são táteis, e incluem as cinestésicas. Sendo distintas, meu físico pode adotar características e movimentos também distintos.

Assim, imaginar que o som reflete uma percepção sinestésica do pianista, bem como estar conectado ao conteúdo extramusical percebido e ou pretendido na obra musical, é importante elemento na preparação de uma execução.

Afirmações comuns na prática didática pianística, como “a técnica deve ser um meio e não um fim” ou “a mecânica deve estar a serviço da expressividade”, têm um sentido bastante adequado. Alguns professores acreditam não ser possível o ensino sistematizado da expressão e enfatizam que se deve tocar “com toda inspiração de nossa alma” sem indicar caminhos ou estratégias que possam ser trilhados no sentido de uma conduta organizada e engajada no processo da expressividade musical. Também outra parcela de pedagogos investe principalmente na preparação mecânica de alunos sem conectar esse estudo ao que considero o fundamental elemento da expressão musical, ou seja, a projeção da intenção musical desejada e deliberada. Dessa forma há um desequilíbrio e uma evidente dicotomia entre mecânica e interpretação musical: as estratégias mecânicas não são utilizadas de forma consciente na valorização de uma interpretação deliberada e são tomadas como um fim em si. Por outro lado, uma concepção interpretativa, por mais inspirada que possa se apresentar encontra um obstáculo na incapacidade física para sua realização. Um músico sem uma estrutura interpretativa se resume a uma máquina de notas, sem uma boa mecânica revela tentativas em atingir suas intenções musicais. Dessa forma, é evidente a necessidade de interação entre a expressividade musical e os procedimentos mecânicos de execução.

As ideias musicais e a prática, em princípio, devem se completar em profícuo ajuste. Algumas questões se levantam de imediato:

1. Como uma ideia musical modifica, molda e ajusta a prática?
2. E a prática, por sua vez, em que medida altera essa intenção musical?

3. Como os elementos da mecânica e da expressividade se inter-relacionam em uma performance?

Ribke se refere aos processos de “inter-relação entre concepção e realização, ação e reflexão, plano deliberado e intuição espontânea.” (RIBKE, apud GABRIELSSON, in DEUTSCH, 1999, p. 505). Esse constante diálogo entre intenção musical e prática busca uma conexão entre essas atividades na qual as prioridades serão ordenadas e estarão mais sujeitas ao julgamento individual.

Como posso organizar minhas decisões expressivas na preparação de um repertório ao mesmo tempo em que busco uma relação de meu físico com essa expressividade? É possível aperfeiçoar a mecânica pianística e seu gestual sem deturpar o conteúdo expressivo? De forma prática e organizada, é possível interagir o conteúdo expressivo de uma obra e os movimentos empregados na mecânica pianística? A mecânica pianística, mesmo estando subordinada a uma configuração anatômica específica para cada indivíduo, suporta um plano de ação no qual os toques pianísticos e os conteúdos expressivos estejam conectados em função de um melhor desempenho?

A ausência de discussão entre esses aspectos é flagrante na literatura atual. Prevalece a falta de um diálogo entre o conteúdo expressivo e os toques pianísticos. Em uma obra musical intenciono e delibero, entre outros aspectos, acerca de conteúdos extramusicais atribuídos à partitura. De forma mais específica, vinculados a percepções táteis posso estudar e empregar os toques pianísticos relacionados a metáforas e alegorias baseadas nos estados fisiológicos gerados pelas deliberações expressivas extraídas da

própria partitura. Dessa forma, proporciono condições para minha organização adequando os toques pianísticos ao trecho musical estudado.

2.2 - INTERPRETAÇÃO DA PARTITURA.

Em uma etapa inicial do aprendizado pianístico, o estudo de vários tipos de toques pianísticos pode constituir um importante elemento para proporcionar não somente habilidades mecânicas, mas uma ferramenta de grande utilidade na organização física da interpretação. No entanto, somente uma capacidade motora organizada e aplicada não nos garante transformar o código em arte. O conteúdo expressivo no direcionamento das minhas opções interpretativas constitui um importante elemento na hierarquização dos componentes da partitura. Na minha prática, o elemento expressivo subjetivo assume função primordial.

A observação da partitura pode direcionar a deliberação de um ou outro conteúdo expressivo. A atribuição de um conteúdo expressivo exhibe elementos que conduzem a interpretação de algumas situações inerentes ao código. Não me refiro somente às indicações explícitas em texto ou grafadas como apoios, *staccati*, *legati*, ou inflexões dessa natureza, mas sim ao fato que o discurso musical é conduzido por tensões e relaxamentos intencionados através dos elementos estruturais da partitura. Lampl os chama de acentos.

Segundo esse autor,

“Uma função básica dos acentos é definir grupos rítmicos... acentos que não se apresentam necessariamente no contexto musical, mas são marcados pelo compositor de forma a garantir que a característica e muitas vezes a qualidade caprichosa de uma ideia musical seja ressaltada pelo intérprete; uma ampla categoria de acentos que geralmente não são marcados e que são inerentes na estrutura musical, sem os quais a interpretação soa morta e sem convencimento.” (LAMPL, 1996, p. 75).

Esses acentos são os seguintes:

1. “Dinâmico.
2. Agógico.
3. Métrico.
4. Harmônico.
5. Altura.
6. Textura.
7. Ornamentação.
8. Cor.
9. Frase.” (LAMPL, op. cit., p.79)

Um levantamento interpretativo minucioso da partitura permite elucidar boa parte dos aspectos que interferem e encaminham uma execução. Esses elementos formam as bases de uma interpretação, pois refletem minhas escolhas e posicionamentos prioritários. Durante a execução, busco um nível de equilíbrio entre deliberação ou intencionalidade com certa parcela de surpresa. Eventos diferentes daqueles projetados durante a fase preparatória tendem a acontecer. Uma interpretação ativa pressupõe a aceitação de mudanças ou mesmo transformações decorrentes da interação de vários fatores percebidos na preparação e na execução.

Ao me preparar considero a partitura o documento mais próximo do compositor, a referência mais forte, uma vez que contém o código musical mais apropriado para representar suas ideias. Na partitura, estão grafados os recursos disponíveis no momento de sua criação e as opções de aglutinação desse material na construção da obra musical idealizada. Uma vez que a partitura não comporta toda a série de nuances pretendida pelo compositor é possível questioná-la como um meio inadequado para a expressão musical em seus mínimos detalhes. No entanto, a partitura é o elemento fundamental que possibilita o registro de uma ideia musical para sua posterior execução. Sendo assim, a prática da execução especificamente se “refere às características

da notação e convenções de realização em diferentes períodos, países, compositores, incluindo costumes que não são escritos...” (ROSEMBLUM, 1988, p. xvii).

As características das execuções em uma época são percebidas pelo compositor e, especificamente a partir do século XVIII, passam a determinar detalhes interpretativos cada vez mais elaborados. A partitura revela intenções, deliberações e possibilidades no ato da composição. Também creio que não seja possível encerrar no compositor, toda a responsabilidade pelo processo musical. O que o compositor determina como imprescindível está grafado no texto musical, mas as práticas de sua época nem sempre estão contempladas no ordenamento de sua composição. É fato que a partitura tem sofrido profundas modificações com a agregação de novos recursos de notação, porém, esses recursos relacionam-se às demandas estéticas que enfatizam, restringem ou estabelecem uma prática em sua época. Uma vez que a barra dupla final está posta, a composição será executada com inúmeras variáveis, resultando em uma infinidade de versões, justamente “um dos aspectos mais fascinantes da execução musical.” (LAMPL, 1996, p. vii). Rosen compreende que não é “ilegal interpretar uma obra musical contra as intenções expressas do compositor, mas em todo caso é imoral desconsiderar deliberadamente as indicações do compositor.” (WYNDHAM, 1998, p. 66). Segundo Casals, “por que deveríamos acreditar que o plano interpretativo do compositor é o melhor?” (CASALS *apud* STOWELL, p. 171). Esta frase de Casals não deve ser entendida como desrespeito ao compositor. Primeiro, o que Casals considera “plano interpretativo”? E como estipular valores de julgamento para considerar um melhor que o outro? Se a partitura

é incompleta, o compositor oferece então apenas um esboço gráfico de suas intenções sonoras. O intérprete preenche essas lacunas com sua abordagem particular da obra. Muito mais sujeita ao contexto histórico e às necessidades expressivas do intérprete, a partitura se transforma sem que uma única alteração em seu texto seja realizada e isso se deve ao fato de que a música não se restringe única e exclusivamente ao papel, mas também ao intérprete e a todo o seu envolvimento com o seu tempo.

A transformação dos instrumentos e conseqüentemente sua sonoridade fez também as relações sonoras se modificarem. Do final do século XVIII aos dias atuais, as intenções explicitadas na partitura assumem uma importância diferenciada. Aí reside um efetivo precedente que o compositor julgou necessário determinar em relação a uma interpretação de sua obra. Se, por exemplo, há uma frase escrita em *ff* e logo em seguida outra em *f*, a relação de intensidade, a meu ver, deve ser mantida. Se, por razões de acústica ou qualidade do instrumento, julgo que a primeira deva ser apenas *f*, então a segunda deverá ser tocada em *mf* em função da relação anterior determinada pelo próprio compositor. Neste caso, o compositor determina índices dinâmicos, mas o balizamento e calibração são determinados pelo intérprete. Portanto, considero imprescindível levar em conta a relação entre as dinâmicas. Assim, a intenção hierárquica dada pelo compositor aos elementos da partitura estará assegurada se as relações de dinâmica forem respeitadas sem modificar o discurso e, por conseguinte o caráter da obra.

Assim, procuro transformar o código musical escrito em código musical sonoro. Esse código musical sonoro será então percebido por ouvintes que, de

acordo com fatores como conhecimento musical básico, conhecimento da música executada e mesmo o conhecimento da partitura, o refletirão em decisões diversas.

Considerando outro aspecto, a prática mostra que, além do que está escrito, os desvios são inerentes à prática interpretativa e de alguma forma estão subentendidos e, desse modo, incorporados à execução. O julgamento e a tomada de decisões do intérprete são decisivos e determinantes para a expressividade de uma interpretação.

No repertório pianístico variações de significado dos sinais usados na grafia musical se devem principalmente à existência do pedal harmônico do piano. O uso do pedal de sustentação traz uma singular particularidade na leitura da partitura e pode acrescentar conotações diversas a vários acentos e pausas, transformando-os em símbolos de significado mais amplo e relativo ao contexto em que se encontram. Uma nota de valor reduzido seguida de pausa com indicação de pedal na duração desses elementos pode estar indicando um gesto físico de suspensão dos braços. Nesse caso, os sinais de articulação alteram os movimentos físicos utilizados para a produção sonora. Um exemplo pode ser considerado quando me refiro ao sinal de *staccatto*. Será que seu emprego indica somente uma redução na duração do som? Posso julgar o sinal de *staccatto*, além da redução do valor real da nota marcada, como um indicativo de separação e distanciamento dos sons e posso entender também como uma alteração agógica. Logo, o ponto sobre a nota, por exemplo, vai além de uma resolução objetiva, evidenciando uma intenção expressiva, mais do que sugerida, determinada pelo compositor. Dessa forma, ao invés de um estudo aprofundado sobre a utilização dos pedais, que já seria tema para outra

pesquisa, introduzirei seu emprego de forma sucinta e direta, procurando prover uma ideia básica de sua interação na realização pianística.

2.3 - ACERCA DA DELIBERAÇÃO E DA AÇÃO EXPRESSIVA.

Conforme afirmo na minha dissertação de Mestrado intitulada, “Movimento Axial do Antebraço, Resistência e Flexibilidade - Uma Proposta para a Realização Pianística dos 24 Estudos de Frédéric Chopin” (CARRARA, 2005, p. 89), movimentos amplos, seja dos dedos das mãos ou dos braços, que, na execução, se tornam desnecessários, na preparação de um determinado repertório ocorrem deliberadamente e relacionam-se à busca de eficiência muscular. Na preparação, a maior amplitude nos movimentos me assegura flexibilidade e resistência. Atualmente, esta modalidade de estudo na preparação de um repertório também reforça minha intenção interpretativa de um trecho musical específico, pois o gesto corporifica a qualidade expressiva intencionada.

Como exemplo desse relacionamento, o uso de metáforas é uma estratégia muito comum e difundida entre pedagogos para o ensino e o aprendizado. Essa prática é uma tentativa de sintetizar mecânica e expressão musical estabelecendo uma profunda relação entre conteúdos extramusicais discernidos em contextos sonoros diversos e vividos ou imaginados na vida diária (JUSLIN, FRIBERG, SCHOONDERWALDT, KARLSSON, in WILLIAMON, 2004, p. 251). Essas metáforas podem constituir um poderoso auxílio na compreensão de uma deliberação expressiva e sua realização da execução.

O gesto físico com base metafórica pode ser uma valiosa ferramenta

para intérpretes, professores e alunos no desenvolvimento de uma execução musical (DAVIDSON & CORREA in PARNCUTT, 2002, p. 239). Uma vez que essas alegorias são retiradas da experiência pessoal na vida cotidiana, adquirem dessa maneira uma especificidade que não nos permite estabelecer parâmetros de relação e universalidade. Uma experiência desagradável em uma situação, em contexto diverso, pode significar motivo de satisfação.

Nesse trabalho proponho a integração entre mecânica e conteúdo expressivo. Aspectos objetivos da mecânica de execução pianística, apesar de serem dependentes de aspectos morfológicos, fisiológicos, psicológicos, entre outros, às vezes são realizados de forma inadequada, impondo uma concepção mecânica às intenções expressivas sem uma deliberação consciente. A priorização da mecânica concorre perigosamente para a cristalização e estagnação do processo motor em princípios rígidos.

Esse fato parece ser uma recorrência. Já em 1930, Levinskaya comentava sobre uma situação que em sua opinião refletia o caos da pedagogia pianística. As discussões sobre toque pianístico e sonoridade mantidas nos vários artigos dessa época evidenciam as diversas abordagens sobre o ensino. Deixado à “sorte e temperamento individuais”, Levinskaya defendeu nas instituições musicais a introdução de leituras que pudessem dar aos alunos “bases mais definidas e racionais para uma correta e variada produção sonora no piano” (LEVINSKAYA, 1930, p. 639).

Também questões interpretativas, antes tomadas como intuitivas e fruto da sensibilidade do intérprete, hoje têm sido abordadas com menos subjetividade. Assim como racionalidade e emoção não são passíveis de separação, mecânica pianística e expressividade estão entrelaçadas de

maneira íntima. Dessa forma, há uma necessidade urgente de equilibrar e interagir esses dois aspectos da execução. Essa inter-relação pode ser beneficiada com uma preparação de toques e sua relação com conteúdos expressivos específicos. Dessa forma, que aspectos da mecânica podem ser considerados objetivos?

A estas perguntas, apresento soluções formuladas através de atributos emocionais da minha escolha e que qualificam os toques pianísticos. A especificidade da emoção pretendida será o fio condutor na construção de minha organização física para meu melhor desempenho em uma interpretação deliberada e que entrelaça meu envolvimento na execução da obra pianística.

CAPÍTULO 3.

EMOÇÃO COMO ELEMENTO UNIFICADOR.

A emoção preside tudo que fazemos. Por traz de qualquer conduta há sempre uma emoção que a impulsiona e que a mantém. “Não existe o não sentimento”. (PINO, Castilla Del, *apud* Bach y Darder, 2002, p. 21).

As emoções podem ser compreendidas em três classes.

1. Emoções primárias ou inatas.

Também são conhecidas como básicas ou universais e possuem um papel relevante na sobrevivência. São percebidas como estados corporais e mentais intensos como medo, ódio, tristeza, alegria, entre outros.

2. Emoções secundárias.

À medida que o ser humano cresce, acumula experiência e desenvolve suas faculdades cognitivas e aumenta seu repertório de respostas emocionais.

A partir de situações aprendidas, incorpora um leque de emoções secundárias que se associam às primárias agregando matizes e ampliando-as.

3. Sentimentos de fundo.

São estados mais sutis e mais difíceis de identificação, mas bastante enraizados e muito mais determinantes de nossa trajetória. Esses sentimentos outorgam uma sensação agradável ou não e determinam em grande parte a valoração que extraímos de uma experiência como positiva ou negativa. (BACH y DARDER, 2002, p. 21-22).

Emoção primária ou inata.

Emoção secundária.

Sentimento ou estado emocional de fundo.

Figura 1: Classes emocionais. (BACH y DARDER, 2002, p. 22).

Os termos emoção e sentimento normalmente são utilizados indistintamente como expressões sinônimas, justamente por ser muito sutil sua diferenciação. Segundo Bach e Darder, o termo emoção é muito mais amplo e alcança o processo completo englobando o componente fisiológico-corporal, o valorativo-cognitivo e o componente da conduta social. Já o termo sentimento possui um eixo mais restrito e se refere somente a uma das partes do processo, a saber, o valorativo-cognitivo (BACH y DARDER, 2002, p. 68). Assim, podemos dizer que o sentimento é uma emoção consciente, mas nem sempre identificável a qual classifico e emito juízo de valor dependendo do grau de domínio da linguagem que possuo.

Para LeDoux, “nossas emoções não são estados frios e inertes da mente, mas estão plenas de sangue, suor e lágrimas.” (LeDoux, apud Bach y

Darder, 2002, p. 65). Joseph LeDoux, professor e pesquisador na área das neurociências, foca seu trabalho no componente biológico da memória e emoção. Quando Ledoux diz “plenas de sangue, suor e lágrimas”, está se referindo a uma série de componentes internos e subjetivos muito importantes da emoção. As emoções são, assim, nossa resposta pessoal e singular aos fatos significativos de nossa vida. Também segundo Bach y Darder, “emoção é biologia e aprendizado, estímulo e resposta, impulso e ação, instinto e reflexão, meio e fim, inconsciência e consciência, sensação e conhecimento.” (BACH e DARDER, 2002, p. 67).

O esquema emocional abaixo (vide figura 2) se caracteriza pela complexidade e organização de uma experiência emocional. Esta síntese contém toda a gama de componentes indissociáveis de recordações, necessidades, ideais, expectativas, sensações, afetos e significados que, nem sempre, se podem traduzir em palavras (BACH e DARDER, 2002, p. 66).

REPERTÓRIO INATO.

Referências biológicas da espécie.

Referências genéticas individuais.

REPERTÓRIO ADQUIRIDO.

Experiências vividas.

Referências aprendidas.

ESQUEMAS EMOCIONAIS

EMOÇÃO

CONDUTA FISIOLÓGICO

COGNITIVO

Figura 2: Esquema Emocional (BACH Y DARDER, 2002, p. 67)

As emoções vivenciadas podem, de maneira geral, alterar o comportamento físico e serem expressas em bases fisiológicas de fenômenos autônomos como taquicardia, relaxamento muscular, boca seca, voz ríspida. (CLYNES, 1977; MARINO JR., 2005). Também de forma inversa, atitudes físicas e mentais podem ser adotadas no sentido de ensejar um maior autocontrole nas condutas de forma geral (CONNOLLY & WILLIAMON, in WILLIAMON, 2004, p. 221).

O comportamento emocional relaciona-se, principalmente, com a musculatura somática. Essa musculatura compreende tanto músculos voluntários, que posso controlar e movimentar conscientemente, quanto os músculos involuntários, reguladores de funções de órgãos. As emoções geram reações físicas que preparam o organismo para uma resposta ao estímulo desencadeador do processo. Essa informação indica que meu comportamento físico diante de um evento emocional terá características específicas que podem ser voluntárias ou autônomas. Para Marino, fenômenos fisiológicos autônomos de emoções contrastantes extremas como ódio e amor são percebidos com maior clareza: movimentos corporais tensos, voz ríspida, inibição dos reflexos sexuais, boca seca na presença de ódio, enquanto que na presença do amor, nota-se o relaxamento muscular, voz suave, salivação, secreção glandular (MARINO, 2005, p.49). Apesar da dificuldade de classificar

as emoções há, entretanto, algumas modalidades cuja descrição é compartilhada por vários autores.

Marino nos oferece as seguintes emoções e sua reação característica:

1. "Raiva: impulso para atacar.
2. Medo: impulso de fuga.
3. Amor: impulso que impele à aproximação do objeto de afeição, languidez.
4. Companhia, convívio: impulso de aproximar-se.
5. Tristeza: nenhum impulso é gerado e provoca a imobilidade e lentidão de processos fisiológicos. Segue-se a depressão da atividade.
6. Alegria (euforia): impulso de gritar, rir, dançar.
7. Solidão: desassossego e agitação.
8. Excitação: é a emoção menos diferenciada. Cria um estado de alerta podendo a ação tomar qualquer direção. Há tensão muscular com aumento da frequência cardíaca e respiratória" (MARINO, 2005, p. 46).

Goleman também faz relação entre algumas reações fisiológicas e emoções básicas:

1. "Raiva: produz energia suficiente para uma ação vigorosa.
2. Medo: o corpo se põe em alerta geral.
3. Felicidade: produz relaxamento, disposição e entusiasmo.
4. Amor: estado geral de calma, satisfação.
5. Tristeza: velocidade metabólica reduzida." (GOLEMAN, 1995, p. 22).

Goleman também compartilha a possibilidade dessas reações terem sido gravadas em nosso sistema nervoso ao longo de nossa evolução num período em que uma resposta correta e rápida poderia significar a sobrevivência (GOLEMAN, 1995, p. 22).

3.1 – PIANISMO E EMOÇÃO.

Estudos sobre conteúdo emocional no código musical continuam sendo realizados e resultados bastante específicos já foram alcançados. Esses trabalhos relacionam elementos da escrita musical expressos por articulações, andamentos, texturas, dinâmicas, timbres, instrumentações, para citar alguns, com estados emocionais graduados entre indefinição de uma emoção específica até a raiva, ódio, mágoa, amor, sexo, alegria, reverência, entre

outros (COOK, 1959; BARRA, 1983; GABRIELSSON, 1999; JUSLIN 1995, FRIBERG & BATTEL, 2002). Também na área da execução instrumental, podemos encontrar descrições de estratégias utilizadas pelos intérpretes na decodificação do conteúdo expressivo percebido na partitura. Esses trabalhos relacionam emoções básicas e características da execução instrumental com tipos de ataques sonoros, articulações, agógica, variação tímbrica. Nos instrumentos não temperados, variedades de micro afinação, *vibratto* e outros recursos têm sido estudados (CLYNES 1977; JUSLIN & SLOBODA, 2001; JUSLIN & PERSSON 2002; DAVIDSON & CORREA, 2002).

É sabido que muitos intérpretes concebem suas performances com base nas emoções e ambientações sendo que muitos consideram a expressividade emocional como o aspecto mais importante (JUSLIN & PERSSON, in PARNCUTT, 2002, p. 220). Dessa forma, minha percepção aguçada de uma emoção em uma obra musical pode me levar a uma condição fisiológica específica a qual deve ser superada e, dessa forma, participar positivamente no desenvolvimento de minhas habilidades.

Detalhes percebidos no quadro expressivo geral podem ser direcionados pelas várias indicações apresentadas na partitura. Independentemente do período histórico, a construção sonora de um determinado conteúdo emocional pode evocar imagens, analogias, bem como gestos e sensações. Além de uma atitude compatível a um determinado estado emocional, para criar sonoridades adequadas com essas imagens e analogias posso sugerir, também através de metáforas, qualidades sonoras que de fato são inerentes à matéria, como texturas (lisa, áspera), densidades (macia, dura), peso (leve, pesada) e temperaturas (fria, quente) e percebidas de forma sinestésica. Na execução

musical, essas analogias podem gerar também, via idealização motora, impressões de movimento, gestos, tensão e relaxamento. Esse processo envolve uma integração multissensorial com as propriedades físicas do som (duração, timbre, altura e volume). Estas características também podem ser percebidas como impressões visuais – como claridade, escuridão, distância, proximidade – e impressões táteis – tais como densidade, peso, maciez, dureza, liquidez.

O modelo de projeção do conteúdo emocional atribuído aos dados da partitura proposto por Gabrielsson (1999), as variações nos desvios dos elementos da performance estudados por Juslin & Persson (2002), bem como as relações sinestésicas me autorizam a afirmar que a percepção tátil extrapola justificativas mecânicas e atinge uma relevância crucial na minha execução pianística. Dessa forma conteúdos emocionais são também geradores de impulsos para uma qualidade específica na ação pianística.

A forma dinâmica das reações sensoriais ao estímulo emocional e a percepção tátil desse estímulo são elementos básicos do meu processo de preparação pianística. O conteúdo emocional atribuído a determinada passagem pode conduzir minha escolha de um toque específico. O toque pianístico determinado pela forma dinâmica de percepção tátil é a representação genérica das minhas reações ao elemento emocional atribuído. Assim, estabeleço um forte elo de interdependência entre estratégias mecânicas e conteúdo emocional através dos vários tipos de toques pianísticos.

Se a ação é uma característica da emoção, essa mobilização, deliberada, no sentido de agir para a recriação de uma obra musical está em

sintonia com o significado da palavra emoção, que tem sua raiz na palavra latina *movere*, mover.

Dessa forma, minha definição de toque pianístico é...

...a interação do pianista com o piano conjugando movimentos físicos, percepção tátil e intenção expressiva na produção da sonoridade deliberada/intencionada.

O conteúdo emocional atribuído e as reações suscitadas se revestem de particularidades individuais e subjetivas, pois refletem minhas experiências pregressas e expectativas futuras emolduradas no presente. Considero importante esclarecer que a interpretação sonora da estrutura contida na partitura é fruto das minhas deliberações sobre tempo (velocidade do andamento dos eventos musicais), agógica (as oscilações na velocidade), dinâmica (as diversas intensidades) e articulação (as relações entre sons que se ligam ou não). Também entram em questão as implicações envolvidas nas relações desses elementos através de hierarquizações estabelecidas por mim em função do estilo e caráter estrutural da obra musical (melódica, rítmica, harmônica). Essa estrutura é realizada na execução por movimentos físicos baseados em uma organização. Para uma organização consciente, proponho uma relação entre emoção e toque pianístico (gesto e tato). Antecipo que o ponto de partida para essa relação está baseado na denominação básica que Ortmann criou para os toques pianísticos chamando-os de toques percussivos (os dedos não estão em contato com as teclas) e toques não percussivos (os dedos estão em prévio contato com as teclas) (ORTMANN *apud* GERIG, 1974, p. 432).

A proposição desse modelo é o ponto básico da minha prática musical

atual. A integração orgânica desses dois aspectos da performance, emoção e toque pianístico, me permite vislumbrar um todo mais coerente. Mecânica e expressividade interagem de forma harmoniosa proporcionando uma maior organização do processo de execução pianística.

O estudo dessa estratégia relacionando toque pianístico e conteúdo emocional ainda não foi suficientemente desenvolvido na literatura. De forma não sistemática, essa possibilidade de inter-relacionamento é sugerida esparsamente por alguns autores (GÁT, 1980; MATTAY, 1960; WHITESIDE, 1955). Verificada a inexistência de material que aborde o assunto, sinto-me motivado a preencher esta lacuna com uma proposta pioneira. Considero que a compreensão e a vivência das relações entre toque pianístico e conteúdo emocional aqui propostas contribuirão para o aperfeiçoamento musical e instrumental. A realização dessas intercomunicações de forma consciente tem contribuído de forma singular e positiva para meu desempenho pianístico e hoje é a estratégia que emprego na preparação de um repertório.

3.2 - PARTITURA E EMOÇÃO.

O conteúdo emocional em uma obra musical se apresenta como altamente subjetivo e até mesmo indefinido. A atribuição de uma expressividade inerente à partitura é crucial na construção e projeção de minhas deliberações sonoras.

Cada peça musical expressa sua própria identidade com características agrupadas que definem seu humor básico e conteúdo. Dessa forma, a etapa inicial no estudo interpretativo consiste no estabelecimento das possíveis identidades expressivas da obra em questão já nas primeiras leituras. Essa

identidade expressiva pode ser outorgada através da observação dos elementos da notação na partitura bem como através da audição. Também é fundamental estabelecer as variáveis do caráter estrutural geral (melódico, harmônico, rítmico) quanto às especificidades de materiais subsidiários, detalhados através do exame de suas seções.

Em uma primeira análise, verifico elementos básicos como intensidades sonoras, altura, pulso e oscilações agógicas, que me informarão sobre a possibilidade de um determinado caráter da obra. Segundo Barra, a combinação entre grande intensidade sonora (alta energia), andamento lento (baixa energia), riqueza tímbrica (alta energia) e sons graves (baixa energia) resulta em alta probabilidade de encontrarmos um caráter autoritário e poderoso. Caso contrário, sonoridade leve (baixa energia), andamento movimentado (alta energia), timbre diluído (baixa energia) e sons agudos (alta energia), o caráter é gracioso e gentil (BARRA, 1983, p. 6). Apesar da variedade de timbres que comumente ocorrem em peças orquestrais, o emprego desta metáfora enriquece sua aplicabilidade ao repertório pianístico. Nos exemplos abaixo detecto o caráter sugerido por Barra em obras pianísticas e de estilos diversos. Na figura 3, abertura da “Ária da Bachiana Brasileira nº 4” para piano, de Heitor Villa-Lobos, posso deliberar um caráter autoritário, impondo de forma veemente uma figuração prioritariamente harmônica.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Ária da Bachiana Brasileira nº 4' by Heitor Villa-Lobos. The score is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'MODERATO 84 = ♩'. The key signature is B-flat major. The score begins with a forte (f) dynamic and features a complex harmonic structure with many chords and intervals. There are several dynamic markings, including 'f', 'mf', and 'p'. The score ends with a 'rall.' marking and a '8ª abaixo' instruction, indicating an octave lower. The notation includes various ornaments and articulations, such as slurs and accents.

Figura 3 – Villa-Lobos, “Aria da Bachiana Brasileira 4” (comp. 1-6)

Na figura 4, “Improviso nº 2, D899”, de Schubert, entendo que a figuração descendente de notas simples e movimento rápido em uma tonalidade maior (Mib) me sugere um caráter melódico alegre (salvo considerações em contrário do próprio compositor), mas seguido de progressão cromática ascendente. Também entendo que essa alegria não é tão frugal ou banal, mas me conduz a contextos mais sinuosos e não tão óbvios.

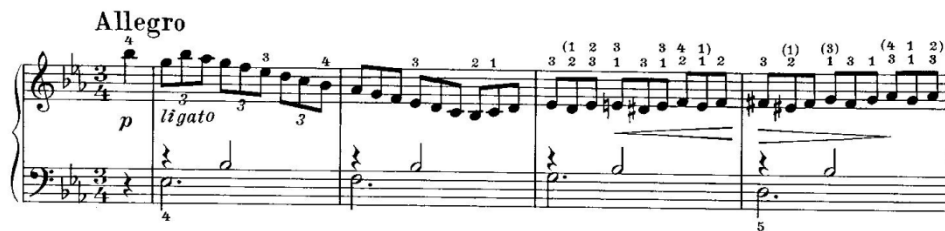


Figura 4 – Schubert, “Improviso 2, D899” (comp. 1-4)

Esse caráter será a primeira pista na direção de uma atribuição emocional ao conteúdo das seções de uma obra.

Sei que devo tocar usando toda minha capacidade de forma integrada (física, intelectual, psicológica e emocional), sendo também o moderador entre o que quero fazer e o que o compositor julgou imprescindível na notação. Estratégias experimentais corroboram a ideia de que a imaginação faz parte da rotina da prática interpretativa, atuando como fator que pode dar ênfase e até mesmo sentido a um dado teórico contido na partitura. Nesse ponto, posso admitir que o compositor encontre no intérprete uma coautoria sonora. Dessa forma, questões subjetivas estarão definindo minhas opções de execução. Logo a imaginação contribui de maneira relevante na construção de uma interpretação adquirindo status de conhecimento, pois é desenvolvida através

da minha experiência.

A obra musical certamente corresponde à relação do compositor com um determinado assunto e sua necessidade de expressão. Considero a partitura musical a materialização da experiência do compositor. Contudo, ao escolher uma obra para estudo, é minha relação com a obra que me conduzirá, através de minha própria experiência, ao encontro de situações que irão gerar emoções e reações motoras vinculadas à execução pianística – que entram em sintonia com o caráter geral a ela atribuído.

Esses primeiros pensamentos sobre a idealização sonora da expressão musical se refletem em minhas condutas físicas e gestuais na execução, ponto central de minha abordagem pianística. A realização sonora da expressão musical prevê uma sensível percepção do conteúdo atribuído – por exemplo, alegria, tristeza, júbilo, contentamento –, uma percepção tão aguda que poderá trazer mudanças fisiológicas como aceleração cardíaca, suor, etc., como se eu próprio estivesse sob essas influências emocionais. Então surge o primeiro problema relacionado à execução de um instrumento musical que exige elevado nível de controle físico e emocional.

Nos trabalhos relacionando conteúdo emocional e música, o conceito de emoção básica se apresenta com fundamental importância na discriminação de fatores musicais específicos. Esses elementos também espelham

características fisiológicas citadas anteriormente e que foram amplamente usadas na música barroca².

Apesar de divergências sobre os critérios na seleção das emoções, estados emocionais são comumente considerados moldes básicos dos quais todos os outros são derivados: alegria, raiva, tristeza, medo, desgosto (SLOBODA & JUSLIN, p. 76). Essas emoções adquirem características básicas que podem ser reconhecidas na partitura.

Abaixo, emoções básicas e relação com algumas variáveis encontradas na partitura.

ALEGRIA Tempo rápido Modo Maior Consonância Melodia ascendente Baixa complexidade formal e dinamismo médio
--

RAIVA

² A ideia da música obediente ao texto foi característica na monodia italiana em torno de 1600. Vincenzo Galilei (1520-1591), pai de Galileu, orientava aos compositores a estudarem como os atores usavam suas vozes para expressar os vários afetos. Dessa forma os cantores deveriam imitar as características emocionais do discurso. A ópera italiana se torna a maior combinação entre música e texto para descrever e expressar uma vasta gama de sentimentos, paixões e caráteres humanos. A partir dessa época, a partitura começa a ganhar marcas mais específicas para dinâmica (*forte, piano*), andamento (*allegro, adágio*) e conteúdo expressivo (*affetuoso, amoroso, burlesco, espressivo*). Johann Mattheson (1681-1764) apresenta um plano para composição musical em conexão direta a conceitos básicos de retórica. As figuras retóricas foram usadas na música para ilustrar ou enfatizar as palavras ou as ideias do texto. Enquanto França e Itália no início do século XVIII estão discutindo questões da estrutura musical e sua relação com o texto, a música instrumental começa a surgir com maior força. Para sustentar uma música sem palavras a “Doutrina dos Afetos” elaborada por Athanasius Kircher (1601-1680) e Johannes Kepler (1571-1630) na Alemanha e Marin Mersenne (1588-1648) e René Descartes (1596-1650) na França assume então que há um equivalente musical para cada característica particular da emoção e ressalta o aspecto subjetivo da expressão musical – a música deve mover os afetos. Essa concepção de composição também interfere nas execuções estressando o elemento emocional com performances muitas vezes consideradas ruidosas. Também foi Mattheson quem descreveu cerca de trinta afetos, mas apenas alguns foram representados musicalmente (Gabrielsson/Juslin in Davidson, Richard J., 2002, p. 504). Por exemplo: intervalos largos representam alegria, pequenos intervalos equivalem à tristeza, o movimento ascendente para orgulho, movimento descendente representaria a humildade e seqüências desordenadas de notas para desespero, uma escala ascendente pode ser usada para expressar elevação em sentido literal ou figurado; uma seqüência de notas rápidas sugeria um vôo, melodias cromáticas descendentes sofrimento ou tristeza, entre outros. A “Teoria dos Afetos” de Descartes (1596-1650) e Kircher (1601-1680) estabeleceu uma profunda relação entre estado emocional e características musicais. Segundo os autores, a música detém o poder e a capacidade de comover o ouvinte através das emoções suscitadas por relações sonoras.

Tempo rápido
Modo menor
Dissonância
Contorno ascendente
Ritmo complexo
Alta complexidade
combinada com alto
dinamismo

MEDO

Dissonância
Rápidas trocas
de sonoridades

EXCITAMENTO

Tempo rápido
Dissonância
Saltos intervalares

TRISTEZA

Tempo lento
Modo menor
Dissonância
Melodia descendente
Alta complexidade formal
combinada com baixo
dinamismo

Figura 5: Emoções e variáveis na partitura. (JUSLIN & GABRIELSSON in DAVIDSON, 2002, p.

Em uma apresentação pública julgo necessário desenvolver um estado geral no qual as emoções deliberadas não interfiram no meu autocontrole, ou seja, a emoção atribuída à partitura, traduzida em toque pianístico através da mecânica pianística, não pode influenciar negativamente em minha capacidade de executante. Por outro lado, é sabido que o artista se emociona enquanto projeta e ouve sua própria execução. A busca de uma atitude que ofereça autocontrole ao mesmo tempo em que possibilita a concentração no conteúdo emocional pretendido é alcançada em minha prática através da seleção adequada dos vários tipos de toques pianísticos. Relacionando-os com a percepção das características desse conteúdo emocional através de alegorias, analogias e, principalmente, características de uma presumida materialidade sonora (texturas, densidades, peso), posso elaborar uma conduta pianística mais homogênea entre expressividade e mecânica.

De todo o aparato físico do pianista são os dedos que estão em contato com o piano – e Lhevine é taxativo ao indicar a necessidade de observar as sensações nas mãos muito cuidadosamente (LHEVINE, 1972, p. 21,22). Uma sensibilidade cada vez mais intensa tanto proprioceptiva (ex. deslocamento dos braços no espaço) como tátil³ tem fundamental importância em minha execução. Elas constituem um conjunto indissociável de ocorrências internas dos músculos, tendões e articulações acrescidas das percepções cutâneas. Conteúdos emocionais diversos que inspirem texturas diferentes podem atuar ao nível do tato produzindo uma série de sensações que estarão auxiliando na produção sonora. Também um quadro emocional pode desencadear uma série de sensações mobilizando-me à ação.

³ À conjugação entre as sensibilidades tátil e proprioceptiva se dá o nome de hápticas.

A interação entre físico e expressividade, característica do apogeu do instrumentista virtuoso do século XIX, assume uma relação evidente até os nossos dias. Rosen aponta a vivência da dificuldade física como a própria expressão musical em obras como “Erlkönig” (1834), de Schubert, e os “24 Estudos” de Chopin (“Estudos op. 10”, 1833 e “Estudos op. 25”, 1837), constituindo em importante fator na estética do romantismo e, principalmente, nas obras de Chopin. Rosen parece usar palavras bastante duras ao se referir a Chopin como um sádico: “O sadismo de Chopin é geralmente mais sutil do que o de seus contemporâneos e na maior parte de sua obra a dor real está associada à violência emocional”. (ROSEN, 2000, p. 518-519).

3.3 EMOÇÃO E PERFORMANCE.

A análise dos aspectos formais da partitura, muitas vezes não será garantia de uma execução viva e contagiante – a meu ver, objetivo de todo intérprete. Por outro lado, a capacidade de definição e realização dos elementos encontrados na partitura é de capital importância e dependerá das estratégias adotadas para o aperfeiçoamento das relações entre as ideias musicais e as oportunidades de aperfeiçoamento da prática. O ponto de partida nesse processo sem dúvida é a observação do potencial contido na partitura para detectar elementos que direcionem minhas escolhas interpretativas. E é no ensaio ou estudo no instrumento que essas deliberações são testadas e verificadas para sua aplicação efetiva. Esse processo de leitura, reconhecendo práticas e convenções, mas também colocando minha própria impressão sobre a obra, inevitavelmente me leva a indagações cujas respostas definirão meu posicionamento para a execução.

Se, por um lado, a partitura evidencia um quadro mais ou menos definido de características que me permitem identificar seu caráter, a execução concretizará qualidades intrínsecas próprias. Juslin oferece uma série de recursos utilizados pelos intérpretes nas execuções, de acordo com a emoção pretendida.

ALEGRIA

- .Pequena variação de tempo.
- .Grande variação na articulação.
- .Alto nível sonoro.
- .Pequena variação no nível sonoro.
- .Timbre brilhante.
- .Ataques sonoros rápidos.
- .Pequena variação agógica.

RAIVA

- .Alto nível sonoro.
- .Timbre áspero.
- .Pequena variação de tempo.
- .Ataques sonoros abruptos.
- .Acentos em notas instáveis.
- .Sem *ritardando*.

TRISTEZA

- .Pequena variação de articulação.
- .Nível sonoro baixo.
- .Timbre escuro.
- .Grande variação de agógica.
- .Contraste de duração flexível.
- .Ataques sonoros lentos.
- .Finais com *ritardando*.

CARINHO

- .Ataques sonoros lentos.
- .Nível sonoro baixo.
- .Pequena variação do nível sonoro.
- .Timbre macio.
- .Grande variação agógica.

.Acentos em notas estáveis.
.Contrastes de duração flexíveis.
.Finais com *ritardando*.

MEDO

.Nível sonoro muito baixo.
.Grande variação no nível sonoro.
.Grande variação agógica.

Figura 6: Emoções e recursos utilizados pelos intérpretes nas execuções. (JUSLIN, 2001, p. 315).

Rachmaninoff, comentando a gravação dos estudos de Chopin realizada pelo pianista francês Alfred Cortot, disse que “sempre que fica difícil, ele (Cortot) acrescenta um pouco de sentimento” (ROSEN, 2000, p.519). As dificuldades que envolvem a execução dos “Estudos op. 10” ou “op. 25” de Chopin são de fato desafiantes. Mas Rachmaninoff está se referindo a que dificuldades específicas? Somente ao aspecto mecânico? Ou à dificuldade de ressaltar o aspecto expressivo em obras com características virtuosísticas sem alterar o texto musical? Como o sentimento é detectado na interpretação de Cortot? Acrescentar sentimento às execuções é algo que deva ser criticado negativamente? Rachmaninoff considera os Estudos obra apenas de cunho mecânico?

Para Rosen esse “sentimento” se traduz em uma desaceleração do

andamento (ROSEN, 2000, p.519), o que, em alguns aspectos, pode significar uma necessidade física de descanso muscular. Sem desconsiderar a ironia na afirmação de Rachmaninoff, entendo sua crítica como uma visão individualizada de interpretação. Arrau, por sua vez, se refere à Rachmaninoff como um pianista cujas próprias intenções independiam de qualquer orientação explícita do compositor (CHIANTORE, 2007, p. 457). No entanto, não seria correto supor que Rachmaninoff desconhecesse padrões estilísticos. Sua opção interpretativa não significa que ignorasse aspectos relacionados às práticas do compositor e sua época e especialmente do próprio Cortot.

Houve um período em que as diferenças na orientação interpretativa suscitaram comentários com reflexos culturais. Annette Hullah, discípula de Leschetizky, nos relata as impressões do professor:

“Os russos na opinião de Leschetizky são os primeiros. União de uma técnica prodigiosa, eles têm paixão, força dramática... extraordinária vitalidade.”

“Os franceses ele os compara a pássaros migratórios, voando levemente sobre as nuvens, inconscientes do que existe abaixo. Eles são graciosos, claros, organizados e fraseiam bem.” (HULLAH apud GERIG, 1976, p. 287/288).

Apesar dos evidentes estereótipos, observo que existem inevitavelmente decisões distintas na realização musical e que fazem parte de um idioma específico e próprio a cada intérprete mais do que de características nacionalizantes.

É imprescindível que minhas habilidades instrumentais possam ser desenvolvidas e estejam à disposição para a realização musical. Se este objetivo ainda não foi alcançado, a compreensão dessa necessidade me levará a alcançá-lo em função de uma interpretação, de uma imagem traçada através da leitura da partitura e da minha experiência. Por certo, a consciência das habilidades e o reconhecimento dos limites físicos podem proporcionar uma

ideia da realização musical com projeção do gesto físico em um estudo da partitura sem o instrumento. No entanto, são os padrões estéticos do intérprete que determinam sua técnica e não o contrário. Cortot enfatiza essa premissa afirmando que

“o único meio, ao mesmo tempo rápido e seguro, de aperfeiçoar a técnica instrumental é submetê-la estreitamente à preocupação da interpretação poética. Assim a técnica se diversifica, torna-se flexível e confere à execução esses matizes variados que, por si só, tornam compreensíveis e vivas as obras musicais, qualquer que seja o gênero a que pertençam.” (CORTOT apud THIEFFRY, 1986, p. 17).

Um gesto estará sempre relacionado a uma motivação prévia. Da mesma forma, o toque pianístico deve preferencialmente estar conectado a uma intenção expressiva e para isso preciso saber anteriormente que tipo de emoção está representado. Girolamo Diruta (c. 1554-1610), em “Il Transilvano” (c. 1600), elabora uma das primeiras concepções sobre o gesto físico em relação à ideia musical: “[...] quando você quer dar um soco furioso use a força, mas se você pretende acariciar não use esta força, mas ao contrário relaxe suas mãos como para afagar um bebê” (DIRUTA apud GERIG, 1985, p. 11).

Nesse exemplo, a descrição da relação atribuída entre uma emoção e a execução, há uma estreita ligação entre a vivência física e conteúdo emocional. A velocidade utilizada no abaixamento da tecla determina o impacto das teclas no fundo do teclado e qualifica o som. Nesses termos, percebo uma relação direta entre raiva (soco), carícia (carinho) e percepções táteis diversas que têm influência direta sobre a sonoridade pianística. O soco é um gesto direcionado para um alvo que se encontra a certa distância. Já a carícia pressupõe um contato constante com a superfície.

Josef Hofmann (HOFMANN, 1976, p. 8), apresenta uma relação direta entre a articulação digital e a construção de uma frase musical *cantabile*,

sugerindo que “o levantamento dos dedos ocorre na proporção da intensidade do clímax” isto é, quando a estrutura sugere um nível de tensão mais elevado. Joseph Lhevine apresenta posição contrária ao referir-se à variação de ataque em uma frase. Para Lhevine “uma variação no tipo de toque empregado em uma frase *legato* pode arruiná-la” (LHEVINE, 1924, p. 37). Mas também é Lhevine que advoga o critério de fazer dedos, mãos e braços responderem e refletirem a qualidade da emoção intencionada, assim como a voz se adapta à emoção pretendida (LHEVINE, 1924, p. 26).

Frederic Kalkbrenner expressa claramente a relação entre o toque pianístico e a expressividade desejada evidenciando a estreita ligação entre o gesto pianístico e a emoção verificada no repertório do século XIX:

“A maneira de atacar a nota deve variar ao infinito, seguindo os diferentes sentimentos que queremos exprimir; seja acariciando a tecla, seja precipitando-se sobre ela como um leão que agarra sua presa.” (KALKBRENNER *apud* BELLMANN, 2001, p. 400).

Também Schenker (SCHENKER, 2000, p. 32), apesar de não relacionar diretamente a emoção pretendida, sugere uma relação entre a articulação *staccato* e sua intensidade sonora, aumentando a altura do braço em relação ao teclado, enquanto a sonoridade cresce ou decresce semelhante ao violinista que usa arcadas mais longas e mais curtas. Em conversa com o pianista Nelson Freire, na sequência de seu recital do dia 17 de junho de 2007 no Teatro do SESI, em Porto Alegre, ele concordou que o conteúdo expressivo suscita reações físicas, sugerindo toques diversificados a cada uma das situações musicais encontradas. József Gát, também se alinha com essa ideia ao indicar que “a coerência sonora de uma melodia é determinada pelas emoções” (GÁT, *op. cit.*, p. 77).

Para mim, a inter-relação entre conteúdo emocional e movimento

físico é um pré-requisito para uma boa técnica e as variações desses movimentos devem seguir as modificações dos conteúdos expressivos atribuídos ou deliberados.

Considero que a preparação pianística não pode estar baseada em concepções sobre economia de energia, economia de gestos ou qualquer teoria que tenha como prerrogativa somente os fundamentos mecânicos da execução. Logo que comecei a estudar piano, aprendi que a sonoridade deve ser rica e macia. Também Whiteside reforça o desastre de certos maneirismos que “tornam o toque pianístico percussivo e feio ao invés de gracioso e belo” (WHITESIDE, 1997, p. 66). Em outras circunstâncias, Hindemith recomenda que em sua “Suite 1922”, “o piano deva ser tratado de acordo com sua natureza percussiva” (HINDEMITH, apud CHIANTORE, 2007, p. 512). Apesar de Whiteside não especificar o repertório ao qual se destina sua concepção sonora, penso que essas são apenas duas configurações para a expressão de conteúdos emocionais agradáveis (gracioso e belo) e rústicos. Considerando-se a enorme gama de possibilidades de interação entre o aparato do pianista e seu instrumento, são os objetivos expressivos que norteiam os critérios referentes à escolha dos toques. Um som classificado como rude pode estar impregnado de ruídos. Se meus critérios estéticos me permitem usá-lo adequadamente em certos trechos onde a expressão emocional impõe essa sonoridade, então minha gama sonora se diversifica em função dos próprios conceitos estéticos.

As intenções expressivas não serão alcançadas sem recursos que possibilitem sua construção sonora. A deliberação de uma determinada estratégia estará condicionada ao resultado intencionado. Dessa forma, em

minha concepção pianística e em meu trabalho de preparação de um repertório, o conteúdo emocional atribuído me induz a um gesto pianístico que acomode tanto as necessidades mecânicas de execução bem como se justifique no tipo de conteúdo expressivo deliberado.

A classificação estabelecida por Gaston – que qualifica a música como estimulante ou sedativa em seu aspecto funcional – advém de seus elementos estruturais e dos efeitos percebidos por musicoterapeutas (GASTON apud RADO CY & BOYLE, 1988, p. 266). Ritmos caracterizados por sons destacados e percussivos estimulam a ação muscular. Por outro lado, músicas com efeito calmante ou tranqüilizantes aparecem sob sons não percussivos e *legato*. Suas passagens melódicas são sustentadas, *legato* e geralmente com um mínimo de atividade rítmica. (RADO CY & BOYLE, 1988, p. 266).

Posso, dessa forma, estabelecer, na construção de uma interpretação, um paralelo entre o conteúdo expressivo e os toques percussivos e não percussivos. Existe nesse processo uma diferenciação entre a articulação determinada na partitura que indica a inflexão do som e o tipo de percepção tátil que considero mais adequado para a realização sonora do conteúdo emocional atribuído ao texto musical. Assim, uma frase escrita com articulação *legato* pode ser executada com dedos percussivos, como indicado por Hofmann anteriormente, dependendo de minha percepção do conteúdo expressivo em questão.

Em meu processo pianístico atual, o conteúdo emocional torna-se primordial, e utilizar a mecânica articulada ou não articulada, defendendo suas prerrogativas apenas de forma a prover uma eficiência motora ou a contemplar um conceito estético de beleza sonora limita a própria qualidade sonora e a

capacidade expressiva, além de cristalizar gestos e movimentos. O que a mim parece ser determinante na atividade musical e, mais especificamente, na interpretação pianística, são as ideias que impulsionam toda a rede de reflexos no sentido de aproximar gestos, matéria sonora e concepção expressiva.

Como disse anteriormente, posso relacionar diretamente os toques percussivos (raiva, alegria, fuga, etc.) e não-percussivos (amor, tristeza, etc.) a situações emocionais contrastantes. Essa caracterização constitui a base das variações gestuais derivadas de concepções expressivas tornando-se, em minha concepção pianística, uma ferramenta poderosa na organização da execução.

CAPÍTULO 4.

TOQUE PIANÍSTICO.

4.1 - SOBRE GESTOS E MOVIMENTOS.

Os gestos e os movimentos fazem parte das inúmeras modalidades de comunicação que o ser humano utiliza para expressar suas emoções e sua personalidade, comunicar atitudes interpessoais, transmitir informações nas cerimônias, nos rituais, nas propagandas, nos encontros sociais e políticos e nas demonstrações de arte, entre outras ações que realiza constantemente. Expressões faciais, posturas corporais, movimentos da cabeça, pernas, tronco, braços, mãos e dedos formam uma complexa estrutura de reforço da comunicação verbal. A habilidade em utilizar essas ferramentas pode ser aperfeiçoada e, quando conscientemente administrada, pode evidenciar a intensidade na comunicação de um determinado conteúdo expressivo. Bitti (BITTI, 1984, p. 35) considera que a mensagem é o ato final, é a exteriorização do material expresso, de acordo com uma forma de codificação. A produção da mensagem tem início em organizações interiores (conscientes ou não), até atingir a exteriorização; pode atravessar uma série complexa de operações em nível cognitivo, afetivo, social e motor. De acordo com Corraze a comunicação não-verbal é um meio, dentre outros, de transmitir informação; o autor se refere a este tipo de comunicação como “as comunicações não-verbais” (CORRAZE, 1982, p.12). Estas são definidas como os diferentes meios existentes de comunicação entre seres vivos que não utilizam a linguagem escrita ou falada. É um conceito que evidencia um extenso campo de comunicações, pois este não se restringe apenas à espécie humana. Os recursos expressivos das artes (Dança, Música, Teatro, Pintura, Escultura etc) são também considerados como formas de comunicação não-verbal.

Na sociedade atual, o ser humano se relaciona através de dois níveis de comunicação: o verbal e o não-verbal. A comunicação verbal é a forma discursiva, falada ou escrita, na qual mensagens, ideias ou estados emocionais são expressos. A comunicação humana não-verbal é a forma não discursiva, efetuada através de vários canais de comunicação já mencionados anteriormente. Segundo Davis (DAVIS, 1979, p. 8), a espécie humana, antes da evolução da linguagem, comunicava-se através de seus corpos, gestos e grunhidos, que eram os meios de que dispunham para a compreensão mútua, ou seja, a comunicação efetuava-se através de canais não-verbais. Como decorrência de seu processo evolutivo, o homem elaborou e dominou códigos, articulados entre si, que foram e são utilizados tanto para a comunicação oral quanto para a escrita.

Grande parte das informações que são geradas e emitidas por esses canais não-verbais situa-se abaixo do nível da consciência (DAVIS, 1979, p.7). Birdwhistell concluiu, através de seus estudos, que a relevância das palavras em uma interação entre pessoas é apenas indireta, pois grande parte da comunicação se processa num nível abaixo da consciência. Segundo este autor, apenas 35% do significado social de uma conversa corresponde às palavras pronunciadas, os outros 65% seriam correspondentes aos canais de comunicação não verbal (BIRDWHISTELL *apud* DAVIS, 1979, p. 11).

Algumas profissões reconhecem e enfatizam mais o discurso não-verbal do homem – como, por exemplo, bailarinos e atores. Por meio da arte da dança e do teatro, tais artistas expressam mensagens, ideias e emoções através do virtuosismo da sua técnica e da estética ou da expressividade dos seus gestos.

Para estes profissionais, o estudo e o aprimoramento da expressão corporal são fundamentais.

Dessa forma, em um recital com visualização do intérprete, os movimentos corporais e expressões faciais podem adquirir um papel relevante sendo passíveis de uma análise sobre suas relações com o conteúdo emocional atribuído à partitura. De uma forma geral, a percepção visual pode influenciar a audição tornando-se parte importante da mensagem pretendida pelo intérprete (PARNCUTT & TROUP, in PARNCUTT, 2002, 290). Em uma audição na qual a visualização da performance não é possível, como é o caso de gravações, atitudes corporais podem ser consideradas supérfluas ou sem fundamento. No entanto o intérprete, na preparação e organização de sua execução insere em seu trabalho comportamentos físicos que de alguma forma apóiam uma concepção interpretativa e, pelo menos inicialmente, reforçam uma conduta direcionada pelo conteúdo emocional deliberado.

As demandas expressivas percebidas pelo intérprete são deliberadas e implementadas com base em uma hierarquia pessoal entre as várias opções de tempo, agógica, dinâmica e articulação. Para isso, os movimentos corporais mais adequados também são avaliados. Esses movimentos se integram em uma execução de acordo com os preceitos musicais do intérprete relacionados à estrutura da partitura, bem como sua concepção sonora. Em minha abordagem pianística esses movimentos também assumem uma representação física do conteúdo emocional atribuído aos elementos da partitura.

Na execução musical, a realização dos vários aspectos interpretativos deve preferencialmente ter como base um relacionamento coerente e íntimo

entre mecânica e conteúdo expressivo. Os movimentos que atuam na interação do intérprete e seu instrumento se moldam então de acordo com as exigências expressivas do texto musical.

Algumas teorias sobre execução pianística condenam movimentos alheios à produção sonora julgando-os desnecessários por dificultarem o controle da sonoridade e também por consumirem uma energia que precisa ser resguardada (Leimer, Whiteside, Richerme). Visando eficiência física e motora no controle da sonoridade, essas teorias deixam escapar importante ferramenta de reforço do conteúdo expressivo – e que faz parte da prática interpretativa musical.

É sabido que a percepção sonora do ser humano é multimodal, podendo ativar os outros sentidos através da sinestesia. Assim, a percepção sinestésica é a ativação de outros sentidos diferentes daquele usado na percepção de um estímulo específico. Por exemplo, se vejo (visão) a fotografia de uma maçã, toda uma gama de percepções pode ser ativada fazendo-me vivenciar as sensações de sua textura (tato), sabor (paladar), o som da mastigação (audição). Ao ouvir (audição) a palavra maçã, posso visualizar sua cor e anteciper seu paladar (SEASHORE, 1938, p. 26). A percepção sinestésica das qualidades físicas do som (altura, duração, intensidade e timbre - parâmetros sonoros) pode me conduzir a outras sensações observadas através dos outros sentidos diferentes da audição. Primariamente, essas informações ativam uma relação com experiências anteriores e dependem de associações com sentimentos agradáveis ou desagradáveis, prazerosos ou não (SEASHORE, 1938, p 26). A capacidade do homem em sua percepção sinestésica pode, dessa forma, fazer interagir um quadro emocional específico com um

determinado texto musical e sua sonoridade com características tipicamente materiais como texturas, densidades e cores. Essas percepções podem então se refletir nos movimentos e percepções táteis que configuram os toques que o pianista utiliza para a construção de uma execução.

Sabendo que, para o pianista, uma sonoridade pode influenciar o reconhecimento sinestésico dos dedos em contato com o teclado, essa relação, entre outras, integra uma condição particular que através de sua própria experiência cria relações entre a ação física, a percepção tátil, a qualidade sonora (*forte, piano, legato, staccato*, entre outros) e conteúdo emocional. Isso pode justificar a capacidade superior de realização musical de alguns pianistas alcançando uma síntese entre habilidades mecânicas e intenções expressivas (JUSLIN, FRIBERG, SCHOONDERWALDT, KARLSSON, in WILLIAMON, 2004, p. 251).

Clynes (1977), procura estabelecer uma relação mais efetiva entre emoção, movimento e percepção tátil e propõe a existência de padrões na ação a partir de uma emoção percebida musicalmente (*essentic actions*). Para medir esses padrões, Clynes desenvolveu um aparelho, o sentógrafo, que permite gravações da pressão exercida por um dedo posicionado sobre um disco colocado em uma pequena caixa. Clynes realizou o estudo das emoções percebidas em ouvintes que pressionam o aparelho enquanto a música flui. Esse experimento visa obter gráficos da decodificação da emoção contida no trecho musical ouvido. Também busca uma relativa abrangência e comunhão (universalidade) dos estados emocionais. Através da pressão exercida pelo dedo no disco do sentógrafo, e também a observação da direção do dedo em relação ao corpo e mudanças fisiológicas, é possível, segundo Clynes, analisar

o nível e a qualidade emocional percebida. Clynes, em nota de rodapé, sugere a necessidade de um estudo que conjugue emoção e mecânica através de “exercícios dos sentimentos”:

“No estudo da música, a prática e desenvolvimento da discriminação *sêntica*⁴ é claramente diferente do desenvolvimento de habilidades no aperfeiçoamento técnico instrumental. A direção para desenvolver habilidades técnicas conduz – exceto naqueles dotados – a negligenciar a prática da discriminação e desenvolvimento *sêntico*. Exercícios de dedos têm sido impostos a estudantes de música por gerações, mas ninguém até agora elaborou sistematicamente “exercícios dos sentimentos” – embora seja certamente óbvio o quão são necessários.” (CLYNES, 1977, p. 104)

Preliminarmente, o trabalho de Clynes é um parâmetro de avaliação para o relacionamento entre emoção percebida na audição e a ação digital sob a forma de maior ou menor pressão exercida em um aparelho que registra o nível dessa pressão. Basicamente Clynes mede a quantidade de pressão e direção do movimento. O trabalho se dirige ao ouvinte (emoção percebida sonoramente) e não propriamente ao instrumentista executante. No entanto há outros fatores além de pressão na interação entre o aparato geral do pianista e seu instrumento que podem formar um quadro mais amplo entre estados emocionais e toques pianísticos.

Galembo, Askenfeld e Cuddy indicam que a percepção das execuções de pianistas por eles próprios pode ser influenciada pelo reconhecimento sinestésico e pela adequação cinestésica em relação a um conteúdo expressivo intencionado (GALEMBO, ASKENFELD & CUDDY *apud* PARNCUTT e TROUP *in* PARNCUTT, 2002, p. 290). Essa adequação cinestésica então adquire importante papel no que tange ao tipo de movimento usado para a execução de uma passagem com características específicas. O movimento físico do pianista, através de uma percepção tátil, tenta dessa forma

⁴ O termo *sêntico* foi criado por Clynes para designar a emoção relacionada à fantasia.

se aproximar das intenções expressivas atribuídas à partitura e constitui elemento fundamental para a preparação do repertório pianístico.

4.2 SOBRE TOQUE PIANÍSTICO.

Através de um estudo de toques pianísticos, posso refinar movimentos e percepções táteis ao mesmo tempo em que defino estratégias para a execução instrumental. A realização do toque direcionado pelo conteúdo emocional constitui um fator essencial em minha prática. Mas, como posso entender e realizar uma sonoridade agressiva ou delicada? macia ou luminosa? Como configurar gestos para uma sonoridade áspera ou vaporosa?

Muito do que se escreveu em métodos sobre toques pianísticos está relacionado à própria partitura e aos sinais de articulação (*legato, staccatto, tenuto, sforzando*, entre outros). A partir do século XIX, o desenvolvimento do piano e a prioridade expressiva de uma estética que oferece não somente liberdade emocional, mas reconhece a individualidade e a particularidade das ideias, enriquecem consideravelmente a nomenclatura desses toques, muitas vezes cunhados a partir de impressões e relações sinestésicas. Os nomes *carezzando, perlé*, já são formas subjetivadas e pretendem sugerir intenções expressivas. A cada período novos pensamentos agregam novos elementos musicais configurando novas possibilidades de interação entre o toque pianístico e conteúdo expressivo. Da mesma forma, indicações já existentes são tomadas sob nova perspectiva. Beethoven referiu-se ao toque perolado de forma pejorativa. Sua concepção mecânica de manter os dedos constantemente sobre as teclas, evitando a articulação digital, e uma concepção expressiva que privilegiava uma sonoridade intensa justificam essa

crítica. Efetivamente o termo “*jeu perlé*” foi incorporado aos termos pianísticos por um influente crítico francês, Henri Blanchard, na primeira metade do século XIX (CHIANTORE, 2007, p. 435).

A partir do conteúdo emocional posso sugerir também texturas, cores, densidades, e uma ampla gama de percepções que integram uma concepção expressiva. Essas metáforas e alegorias, em minha prática, se relacionam com o toque e a sonoridade pianística e interagem com as ideias próprias a cada época, tanto relacionadas ao período do compositor quanto ao meu momento atual como intérprete.

A nomenclatura desses toques é muito diversa, adquirindo nomes nacionalizados. O “*jeu perlé*” dos franceses (toque de grande leveza e agilidade digital no qual o dedo aciona a tecla deixando-a livre em seu percurso para acionar o martelo), o toque “húngaro” (toque de grande intensidade sonora no qual se utiliza grande massa e grande velocidade tanto no abaixamento da tecla quanto na retirada dos braços), o toque “*carezzando*” (toque no qual dedos e mãos são movimentados pelos braços), nome italiano para a realização do *cantabile*, muito usado no século XIX na França e importantíssimo na música de Chopin, etc.

A abordagem dos toques deve seguir uma fina e sutil atenção. Especificamente em relação ao toque *carezzando*, Jonathan Bellman em seu artigo “*Frédéric Chopin, Antoine de Kontski and the carezzando touch*” (BELLMAN, 2001, p. 399), cita a semelhança entre esse toque e o toque usado por Bach descrito por Forkel, sendo o dedo direcionado para a palma da mão. No entanto Forkel descreve um toque utilizado preferencialmente em passagens rápidas. Já o toque *carezzando* se adapta a passagens em

cantabile, com ênfase no elemento melódico, como atesta o próprio Bellman em outro artigo, “*Chopin and the cantabile style*”. (BELLMAN, 1989, p. 66). O toque usado por Bach requer uma atividade maior das primeiras e segundas falanges dos dedos, que puxam as teclas, e o toque *carezzando* se obtém, como mencionado anteriormente, com a atividade dos braços que trazem as mãos em direção ao corpo, o movimento de uma carícia. Um requer velocidade digital e o outro uma atividade calma dos braços, mãos e dedos.

A necessidade expressiva oferece situações para que minha percepção de uma expressão também configure movimentos que definem qual toque melhor se aplica a uma determinada passagem musical. A vinculação do toque (gestos) ao estado emocional direciona sugestões visuais e táteis sugeridas pela própria intenção expressiva. Com isso, pressupõe uma condição fisiológica adequada e flexível na execução. Dessa forma, a preparação pianística de um repertório através do gesto pianístico e sua relação com conteúdos emocionais como raiva, amor, agitação, medo, alegria, entre outros, constitui elemento que contribui para a excelência da minha performance.

A ideia sobre a diversidade de toques pianísticos sempre esteve atrelada à possibilidade de modulação timbrística ao piano. Tobias Mattay, na busca de timbres diferentes, defendeu ardentemente a utilização de toques variados, mas concordou com o trabalho de Ortmann, para quem o timbre só se altera com intensidades sonoras diversas. No entanto, Mattay defende a imaginação aliada à diversidade de toques na base de qualquer execução.

Esses tipos de toque (*cantabile*, *legatto leggero*, húngaro, *legatto*, *staccato*, *leggero*, *portato*, *perlé*, *martellato*, entre outros) também estão subordinados a critérios hierárquicos musicais. Esses critérios são

determinados pela importância que outorgo a cada elemento musical, com seu toque específico, de acordo com o texto e mesmo com minhas concepções estilísticas. Dessa forma, o uso do toque *martellato*, por exemplo, que é um toque percussivo, é indicado como adequado em algumas obras do “Mikrokosmos” de Bártok (PARNCUTT & TROUP in PARNCUTT, 2002, p. 291), mas também julgo vantajosa sua aplicação a uma série de contextos nos quais uma intensa carga emocional solicita uma sonoridade mais penetrante, configurando até mesmo uma sonoridade incômoda e agressiva.

O estudo assim direcionado trará ao instrumentista uma conscientização dos reflexos mecânicos na execução – os quais estarão relacionados com aspectos expressivos do conteúdo emocional. A capacidade de prever e analisar que tipo de gesto melhor se aplica a uma intenção expressiva proporciona organização na preparação do repertório. A qualidade expressiva aliada ao desenvolvimento das habilidades motoras constitui fator primordial de toda execução de alto nível artístico. Uma relação básica de toques em conexão com conteúdos emocionais adicionará uma maior organização na planificação de uma interpretação, ao mesmo tempo em que contribui para uma maior variedade do gestual promovendo também uma flexibilidade motora ainda mais refinada.

Entrelaçadas ao estudo de toques pianísticos, posso desenvolver as relações entre conteúdo expressivo atribuídos ao texto musical e as reações provocadas em mim, intérprete. Assim, o gesto físico e a percepção tátil que configuram o toque pianístico contêm toda uma série de relações sensitivas. O estudo desses toques relacionados a diversos contextos emocionais tem por objetivo promover uma execução em alto grau de envolvimento através da

percepção do conteúdo expressivo atribuído à partitura e sua realização.

Em minha prática, muitos gestos utilizados na preparação do repertório estarão quase imperceptíveis na execução real. A amplitude de movimento, mesmo que inicialmente utilizada como elemento profilático e de forma a enfatizar um determinado conteúdo emocional, estará sujeita às características do trecho, como velocidade, intensidade sonora, articulação musical e agógica. No entanto, influenciará significativamente as capacidades físicas do pianista.

4.3 SOBRE TOQUE PIANÍSTICO E ARTICULAÇÃO MUSICAL.

Os primeiros pianistas advinham da escola cravística. Esta escola englobava tanto a composição como a execução instrumental como fundamentos do aprendizado musical. A atenção do cravista se dirigia para a resolução de ornamentos e sua capacidade inventiva nas improvisações solo ou na realização do baixo contínuo com o preenchimento harmônico adequado. Quando as exigências mecânicas do repertório pianístico e do próprio instrumento passam a exigir do músico competências bastante específicas (resistência, força adicionada a velocidade dos dedos, jogo de punho), provocam o “deslocamento da técnica (no sentido de preparação muscular), de sua posição secundária, para o centro da prática instrumental.” (GANDELMAN, 1997, p. 21). Tal transformação, reforçada pela crescente popularidade do instrumento, fez surgir uma infinidade de métodos apoiados em fórmulas para cada aspecto mecânico (independência digital, terças, oitavas, entre outros). As demandas do novo instrumento, o piano, põem em relevo a capacidade do pianista em obter grande variedade sonora. O toque que antes se caracterizava pelo *non-legato* agora expõe a necessidade de desenvolvimento do *cantabile* e

transforma o *legato* no toque usual (PARRISH, 1941, p. 437).

A repetição infundável dos padrões de escrita para o piano sugerido nos métodos de então (Hummel, Hanon, Beringer, Adam, Kalkbrenner, entre outros) exploram três articulações, usualmente empregadas na escrita pianística: *legato*, *non-legato*, *staccato*. Essas três articulações são postas em evidência e, desvinculadas de qualquer conteúdo expressivo, integram a ‘técnica pura’. Esses métodos, numa época em que a concepção clássica de articulação musical ainda permeia o pensamento, não somente criam como tendem a reforçar a dicotomia entre mecânica e expressividade. A ideia da repetição continuada dos padrões da escrita pianística se cristaliza nas edições desses métodos que não acompanham o desenvolvimento das ideias sobre colorido sonoro e conteúdo expressivo.

Muitos dos métodos de mecanismo (Beringer, Kalkbrenner, Adam, Kleczynski, entre outros) do início do século XIX falam em diferentes toques relacionados à escrita da partitura. A grande maioria cita o *legato*, o *staccato* de dedos e de punho, *portato* ou *non legato*. Grande parte desses métodos introduz esclarecimentos sobre como o movimento deve ser realizado para a execução dessas diferentes articulações. No método de Kleczynski (Figura 7), são indicadas as articulações *staccatto* (A), *staccatto pesante* (B), *legato marcato* (C) e finalmente o *legato* (D), realizado à vontade com uma ação digital mais ou menos acentuada (KLECZYNSKI apud CHIANTORE, 2001, p. 322). A realização do *legato* como indicada por Kleczynski acrescenta outras formas de execução àquela tradicionalmente ensinada pela maioria dos pedagogos, na qual os dedos estão pousados sobre o teclado acionando as teclas com o toque não-percussivo. O uso de uma articulação digital mais ou

menos acentuada pressupõe uma execução com toques percussivos.

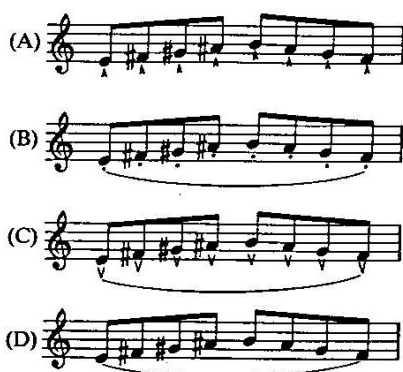


Figura 7: Exemplos sobre a interpretação das articulações na música de Chopin segundo Kleczynski. (KLECZYNSKI in CHIANTORE, 2001, p. 322).

Na figura seguinte (figura 8) Adam nos mostra a forma tradicional de notação das articulações e os valores das notas por elas marcadas.



Figura 8: Representação das articulações e sua relação com os valores para execução proposta por Adam no “Novo Método para Piano” na edição de 1805 (ADAM in BELLMAN, 1989, p. 65).

Alimonda (ALIMONDA, 1967, 4º caderno, p. 14) cita três tipos de toques. Indica o *legato*, o *non-legato* e o *staccato*. Todas essas articulações são estudadas com movimento de braço mantendo o dorso das mãos alinhado ao antebraço. No último caderno, de nº 10, cita o “*jeu perlé*” como um toque primordialmente digital (ALIMONDA, 1967, 10º caderno, p. 32). Haas-Kardosos

enumera e descreve quatro (4) toques básicos: *legato*, *leggiero*, *staccato* de dedo e *staccato* de punho. O *staccato* de dedo é descrito como o movimento detectado por Forkel na execução de Bach em passagens rápidas com retropulsão digital (HAAS-KARDOSOS, 1998, p. 101-104). Sandor ao invés de relacionar os movimentos com a articulação imposta pela partitura reduz a mecânica pianística a cinco movimentos básicos: queda livre, cinco dedos, rotação, *staccato* e pressão ou empurrão. Para Sandor, esses toques estão inicialmente definidos na estrutura dos padrões da escrita pianística: notas simples, notas duplas, arpejos, acordes. (SANDOR, 1981, p. 141).

As representações das articulações citadas anteriormente são relacionadas principalmente ao valor das notas que as recebem. É interessante notar que na escrita para violino, principalmente, essas articulações também trazem uma conotação de movimento do arco. O sinal usado para o *staccatissimo*, como no exemplo A da figura 7, quando usado na partitura de violino se chama *spiccato*. Esse ataque impõe a retirada do arco da corda. Dessa forma é imperativo que se reflita sobre as possíveis formas de execução dos sinais de articulação utilizados na música para piano e não somente como simples alteração de valores ou ênfase.

CAPÍTULO 5.

5.1 RETROSPECTIVA

Nos cursos de pós-graduação, que formam e capacitam o futuro professor universitário, as condutas do fazer e ensinar música adquirem uma organização teórica para que possam ser compartilhadas e avaliadas. No entanto, Borém ressalta que, na área das Práticas Interpretativas, “um dos problemas mais graves no ensino da performance musical é a tradição de músicos e, em menor escala, professores de instrumento, canto e regência, de não documentarem suas reflexões sobre suas experiências” (BORÉM, 2001, p. 20). O ensino de um instrumento passa necessariamente pela abordagem prática de execução do professor e o relato das estratégias de preparação não é uma tarefa simples. Também as questões que envolvem a tradução em palavras de uma atividade tão ampla, na qual aspectos altamente subjetivos estão entrelaçados intimamente, tornam o trabalho teórico bastante limitado.

As estratégias utilizadas na realização das várias tarefas que constituem a preparação de um recital (concepção mecânica, rotina de estudo, concepções interpretativas, estratégias para a apresentação em palco, entre outras) tendem a ser pessoais e em grande parte permanecem ainda não documentadas, estabelecidas precariamente no próprio intelecto dos músicos. Aguardando estudo que possa aproximar uma inspiração de uma

sistematização, a prática se desenvolve através das possibilidades e potencialidades individuais, muito mais empíricas do que propriamente apoiadas em estudos teóricos. Músicos, conscientes ou não de suas estratégias para execução instrumental, adotam alguns procedimentos para atingirem seus objetivos interpretativos. A princípio, esses procedimentos são adquiridos por informação oral, através do professor, que por sua vez as recebeu oralmente de seu próprio professor.

Apesar de minha formação, em seus dois períodos mais marcantes, ter sido baseada na preparação mecânica anterior aos critérios interpretativos, percebo que um grande número de pedagogos tem privilegiado aspectos interpretativos no ensino de piano. Por outro lado, parecem negligenciar a mecânica por ser considerado um aspecto pessoal, dependente de configurações físicas (morfológicos e/ou fisiológicos) e psíquicas. Dessa forma, deixam vazia uma lacuna importante sobre como utilizar o aparato físico de forma sistematizada. É importante salientar que uma organização inicial sobre as várias formas possíveis de interação com o instrumento fornece uma base sobre a qual o aluno poderá questionar, modificar e refinar suas próprias condutas utilizando conhecimentos adquiridos em áreas afins direcionadas pelas suas prioridades interpretativas. Dessa maneira, e com um conhecimento inicial, o aluno pode ser incentivado a descobrir estratégias que julgue mais adequadas.

Outra razão para esse descrédito no ensino da mecânica resulta da falsa ideia de que os antigos estudos técnicos diários (Hanon, Beringer, entre outros) seriam capazes de por si só contribuir para uma performance de alto nível. Também outro fator que conduz a esse desinteresse é o fato da

mecânica ser considerada como uma conseqüência da concepção interpretativa, devendo ser subordinada e adaptada às intenções expressivas. Esse pensamento parece-me correto, no entanto, após ter experimentado concepções pianísticas diversas, compartilho da ideia de que “uma intenção musical mesmo que supervalorizada, por si só não é capaz de realizar ao piano tudo que a mente ordena” (DEPPE apud GERIG, 1985, p. 251; KARDOSOS, 1998, p. 39).

Dessa forma, uma execução não se efetiva somente com o conhecimento sobre intenções expressivas, mas o estudo ao instrumento oferece oportunidade de adquirir habilidades e capacidades para a implementação de um quadro interpretativo. Uma interpretação musical em alto nível sugere os mais variados estados de espírito, mas o pianista tem que empregar meios pianísticos para projetar sonoramente o conteúdo expressivo atribuído à obra musical.

Apesar da emoção inerente ao recital posso e, preferencialmente, devo tocar sem perder meu autocontrole. A expectativa natural com a apresentação pública não deve desviar minha atenção dos objetivos musicais. Da mesma forma, a emoção pretendida com a obra musical deve ocupar o ponto central que direciona minhas ações sem perturbar o equilíbrio físico e psíquico. Durante a preparação, minha sensibilidade se aguça cada vez mais, criando um forte elo emocional entre minhas experiências, a obra e o conjunto de atitudes, gestos e percepções empregados na execução pianística. Se eventualmente, no estudo privado, meu estado emocional fica alterado, tendendo ao descontrole (choro compulsivo, riso, tristeza) é também nessa ocasião que devo adotar caminhos para superar essas reações passíveis de

desviar minha concentração durante uma execução. Esse estado é descrito por Goleman como “Estado de Fluxo”, quando há a canalização das emoções a serviço do desempenho (GOLEMAN, 1995, p. 103). Eu não preciso nem devo sentir dor, raiva ou medo. No entanto, posso ser capaz de criar um amplo envolvimento na execução conjugando minhas habilidades expressivas, cognitivas, emocionais, psicológicas e mecânicas. Esse conjunto de capacidades, amalgamadas na execução, fornece uma atitude mais positiva e clara de uma interpretação em alto nível. Logo, penso que o elemento expressivo, nesse caso o conteúdo emocional, não somente contribui, mas direciona os vários desvios interpretativos (tempo, agógica, dinâmica, articulação, timbre), bem como os procedimentos da execução pianística.

Incertezas e dúvidas sobre minhas estratégias de preparação frequentemente tenderam a gerar alto nível de ansiedade, alterando a qualidade de minhas performances. A busca por um aperfeiçoamento de meu desempenho ainda é uma constante. Dessa forma, minhas habilidades desenvolvidas como aluno de Alimonda e a grande variedade de imagens, metáforas e alegorias sugeridas por Obino não foram suficientes para suscitar um maior envolvimento interpretativo em detrimento de um desapego dos problemas mecânicos enfrentados nos repertórios estudados. Apesar do reconhecimento em conquistas de importantes prêmios em competições e concursos, ainda procurava uma estratégia que tornasse minha execução mais prazerosa e menos ansiosa no que diz respeito às expectativas sobre erros e acertos.

5.2 ALIMONDA / OBINO – ASPECTOS PEDAGÓGICOS.

O estudo sobre as atitudes pedagógicas adotadas pelos professores que mais influenciaram minhas condutas pianísticas se reveste de grande importância para o entendimento de meus critérios interpretativos até a subsequente síntese de meu processo de execução. Essa síntese foi elaborada em meu curso de doutorado sob as orientações dos Profs. Dra. Cristina Capparelli Gerling (tese) e Prof. Dr. Ney Fialkov (artística). A sistematização dos processos atualmente envolvidos em minha construção interpretativa pode também constituir uma pedagogia nova e própria, uma vez que, até agora, não foi identificada na bibliografia pertinente.

Os aspectos pedagógicos adotados pelos professores Obino e Alimonda aqui inseridos serão buscados tanto nas comunicações pessoais recebidas durante minha experiência como aluno de ambos os professores quanto em seus trabalhos teóricos, a saber:

Obino, Nise. Tudo é Técnica. Tese de Doutorado (1967).

Alimonda, Heitor. O Estudo de Piano em Dez Volumes (1967).

Meu objetivo é demonstrar como os ensinamentos de Obino e Alimonda, não obstante possíveis conflitos de concepção serviram de base para a definição de uma conduta interpretativa adotada atualmente, a qual sintetiza meu atual posicionamento para a execução pianística. Apesar de quase toda abordagem instrumental refletir o direcionamento recebido através da comunicação oral entre aluno e professor, também cabe ressaltar que as formações individuais tanto de Obino, aluna e assistente da Prof^a. Lúcia Branco, como de Alimonda, aluno de Thomás Terán e Bruno Seidlhofer, não serão abordadas.

Alguns termos utilizados tanto por Obino quando por Alimonda se

referem a um significado compartilhado sem, no entanto, induzir a procedimentos semelhantes. O termo “técnica” estava claramente definido por ambos como o conjunto de habilidades utilizadas pelo pianista na elaboração e execução interpretativa de uma obra. Dessa forma, técnica não se referia somente às habilidades motoras, mas também às habilidades cognitivas, expressivas, psicológicas e emocionais. Apesar desse conceito amplo do termo técnica, adotado por ambos, as habilidades mecânicas constituíam o ponto de maior divergência entre eles.

A mecânica para ambos se referia às habilidades motoras necessárias à execução pianística. Também os dois professores são concordantes quanto ao critério de que essas habilidades devem ser preparadas anteriormente e fora de um contexto musical. Concordantes quanto à prioridade mecânica inicial, esse era o aspecto divergente mais evidente quando confrontamos as estratégias adotadas tanto por Obino como por Alimonda.

Obino privilegiava a articulação digital (flexão e extensão), encontrada e defendida principalmente no fim do século XVIII e início do século XIX, e que mais tarde foi chamada de a “antiga escola de dedos” de Clementi e Hummel (GÁT, 1980; KOCHEVITSKY, 1967; KAEMPER, 1965). A escrita pianística do século XVIII sugere um comportamento motor mais identificado com uma mão levemente arqueada, sem grandes intervalos e que se resolve em grande parte com uma abordagem digital. Nos meados do século XIX, o repertório pianístico já está se transformando pela escrita inovadora de Chopin, que impõe a necessidade de uma mão constantemente flexível e posição mais alongada. Obino reconhece também os ataques de punho e braço, mas enfatiza a necessidade de desligamento digital como o caminho para se alcançar um alto

grau de virtuosismo.

Alimonda se caracteriza pelo gesto amplo iniciado pelo braço em “queda livre controlada.” Estimulado principalmente pelas ideias de Rudolf Breithaupt indica uma forte ligação com o pensamento do médico Friedrich Steinhausen na tentativa de “minorar os problemas musculares dos jovens estudantes” (CHIANTORE, 2004, p. 657). A atitude adotada por esses estudiosos procurava oferecer uma melhor condição para a percepção do relaxamento necessário à execução pianística, ideia compartilhada por Alimonda. As ideias de Breithaupt em grande parte surgiram devido aos problemas físicos enfrentados por pianistas que se esforçavam para adequar uma ideia de mecanismo herdado do final do século XVIII início do XIX a um repertório que praticamente exige a liberação dos braços e corpo na execução pianística. Também a utilização constante de grandes intervalos entre os dedos constitui barreira intransponível se tentamos adaptar o critério de toque digital. Por outro lado, a estética que defende o piano como instrumento percussivo em Bártok, Prokofieff, Hindemith entre tantos outros no início do século XX, sugere uma abordagem mais ampla do corpo na execução, não podendo se restringir aos critérios mecânicos do início do século XIX. É importante lembrar que o termo percussivo como utilizado por Bartók e Hindemith se referem à uma qualidade sonora e não exatamente ao tipo de gesto que o produz⁵.

Alimonda reconhece a necessidade de uma articulação digital, mas não advoga a amplitude desse gesto, uma vez que o considera um movimento desnecessário. Também atribui à extensão digital a responsabilidade pela maioria dos problemas advindos pelo acúmulo de tensão na musculatura em

⁵ Posteriormente Bartók também propõe a relação entre o gesto percussivo e não percussivo e acentos de articulação (vide p. 82).

concordância com o pensamento de Breithaupt.

5.2.1 ALIMONDA – PRIMEIRAS AULAS

Para Alimonda a sonoridade deve ser regulada pela audição em atenção constante. Da mesma forma que os instrumentistas de sopro e arco têm que manter o movimento de ar e arco, o pianista tem que favorecer sua atenção sonora através de uma constante pressão no teclado. Os dedos dessa forma devem ser capazes de suportar tanto uma grande massa utilizada na produção da grande sonoridade bem como desenvolver sensibilidade para as pequenas intensidades e variações sonoras. A pressão exercida sobre o teclado então segue as variações de intensidade sonora. Uma grande sonoridade equivale a uma grande pressão e uma intensidade mais leve e sutil conseqüentemente implica uma pressão menor. Dessa forma, Alimonda considerava de fundamental importância a construção da mão pianística.

Essa postura, de antemão, cria uma dicotomia entre mecânica e expressividade, uma vez que aspectos interpretativos não são considerados em relação à um contexto musical. O estudo do piano inicialmente se baseia em critérios físicos de modo a favorecer a percepção do relaxamento parcial e de procedimentos mecânicos (gestos) a serem utilizados posteriormente na elaboração da interpretação musical.

O primeiro gesto ensinado em minha primeira aula reflete a concepção da grande sonoridade pianística adotada por Alimonda. A mão deve estar com dedos mais alongados que curvos, favorecendo o contato da polpa dos dedos com as teclas. Levanta-se o antebraço a uma altura de uns vinte a vinte e cinco centímetros do teclado. O movimento para baixo é realizado com o

pensamento projetando a sonoridade *ff*. As relações entre o gesto e sonoridade deviam receber grande atenção. O toque percussivo de antebraço caracterizava esse primeiro contato com a concepção mecânica de Alimonda. O punho adquire grande importância nessa abordagem. O punho devia ser articulado a cada gesto descendente com conseqüente abaixamento da tecla e pressão no fundo do teclado, ou seja, o punho é abaixado e levantado além do nível do teclado. Esse gesto é descrito como o “amortecedor” (ALIMONDA, comunicação pessoal).

Se, inicialmente, o grande gesto está relacionado com a grande sonoridade e é realizada com o ataque percussivo de antebraço (os dedos não estão em prévio contato com o teclado), posteriormente a execução devia privilegiar a economia de movimentos em favor de um maior controle da sonoridade. Assim a execução se orienta pelo toque não percussivo, estando os dedos em constante contato com o teclado.

Após essa primeira fase, Alimonda introduzia o elemento estrutural da partitura constituído pelas inflexões. Sua abordagem empregava nessa etapa três articulações básicas: o *staccatto*, o *non legato* e o *legato*.

A execução dessas articulações enfatiza o critério quantitativo de duração do som sempre lembrando que a atenção destinada à qualidade sonora está sempre presente desde o início da aprendizagem. Dessa forma, o *staccatto*, que dá à nota metade de seu valor, e o *non legato*, que concede $\frac{3}{4}$ do valor real da nota, deve ser executado com movimentos mais acentuados de antebraço, tanto no abaixamento da tecla quanto na sua liberação e conseqüentemente na supressão do som. O *legato* deve ser feito com o punho imóvel, porém sem dureza. Outro aspecto importante nos critérios mecânicos

de Alimonda é que o *legato* pianístico é artificial. Dessa forma o deslocamento da mão como um todo é privilegiado ao contrário de uma contração excessiva da palma da mão tanto para passagens do polegar em movimentos ascendentes como a passagem do terceiro, do quarto e do quinto dedos em movimentos descendentes.

Apesar de constar em seu método “O estudo de piano” (1967), o toque *perlé*, ou seja, uma sonoridade clara e sutil, o estudo desse toque específico não foi abordado nas aulas que tive.

Aspectos mais particulares, como o movimento axial do antebraço, a pronação e a supinação, eram usualmente descartados como uma possibilidade mecânica viável em qualquer contexto musical. Esses procedimentos se tornaram importantes para mim, uma vez que, em meu mestrado, o movimento axial do antebraço foi o assunto pelo qual me interessei, dando maior atenção e tratando com maior aproximação. Particularmente o movimento axial do antebraço com oscilação lateral do punho foi descartado por Alimonda como um procedimento que permitisse maior controle da sonoridade. Da mesma forma, Alimonda rejeitava o movimento retropulsivo de braço (braço é trazido para trás fazendo os dedos puxarem ou acariciarem as teclas), que caracteriza o toque *carezzando*. Por outro lado, indicava o toque antepulsivo (os braços se movimentam no sentido das cordas, fazendo os dedos empurrarem o teclado) ou o toque perpendicular ao teclado.

Após a compreensão dos procedimentos básicos, esse estudo mecânico inicial dava lugar ao estudo interpretativo, agora sempre vinculado ao contexto musical. O estudo do mecanismo, como escalas, arpejos, notas duplas (terças,

sextas), entre outros, não constituía uma preocupação constante e, somente quando necessário, era estipulado algum estudo mecânico mais identificado com as necessidades do contexto exibido na obra musical.

Superada a preparação mecânica, como se progride para o contexto musical? Alimonda concentrava sua abordagem da expressividade em aspectos cognitivos extraídos dos elementos estruturais da própria partitura. Muito raramente relacionava esses elementos com analogias, metáforas ou alegorias. Essa abordagem, segundo Meyer lhe coloca em uma posição formalista, na qual o significado musical “está na percepção e no entendimento das relações sonoras impostas na própria obra, sendo seu significado primariamente intelectual.” (Meyer, 1956, p. 3). O caráter de um trecho está sempre relacionado com o aspecto formal encontrado na partitura – o caráter melódico, o caráter rítmico, o caráter harmônico, o caráter sincopado entre outros. A cada um desses aspectos devem corresponder oscilações compatíveis dos elementos variáveis utilizados em uma interpretação (agógica, dinâmica, andamento, articulação), justificados primariamente por conhecimentos estilísticos conjugados aos procedimentos mecânicos.

Nesse período, sem questionar se essa concepção se adequava às minhas possibilidades, acreditando e me dedicando com extremo afinco na utilização desses procedimentos, fui premiado nos concursos Nacional Villa-Lobos (1987), Jovens Solistas Brasileiros (1987), Internacional Heitor Villa-Lobos (1988).

5.2.2 OBINO – PRIMEIRAS AULAS

A abordagem pianística de Obino, no que tange à preparação mecânica, também é vista como uma atividade anterior e premissa básica. O mecanismo

devia ser preparado pelo pianista com o propósito de alcançar habilidades que o capacitassem a enfrentar o repertório musical propriamente dito.

Em sua primeira aula, Obino enfatizou a necessidade de uma qualidade sonora obtida através da articulação digital em ataques percussivos de dedos. Exercícios de cinco notas deviam ser executados com atenção à sonoridade *p* e enfatizando uma pequena velocidade de abaixamento do dedo. Uma vez que a tecla atingisse o fundo do teclado (bandeja, anteparo), o movimento cessa e a atenção deve se concentrar na percepção do relaxamento. Um dedo após outro deve ser trabalhado individualmente sem que o gesto de um dedo se reflita em movimentos reflexos em outro. A grande importância que atribuía à delicadeza do toque colocava em evidência a necessidade de uma percepção tátil⁶ em alto nível.

Esse primeiro exercício era chamado de “preparação em quatro tempos”. Com a mão levemente arqueada, posiciona-se cada um dos dedos repousando em teclas brancas sem abaixá-las e por graus conjuntos (dó, ré, mi, fá, sol), seguindo os seguintes passos:

1. O dedo se eleva velozmente enquanto os outros permanecem em repouso sobre as teclas.
2. O dedo se abaixa devagar até sentir a tecla novamente.
3. O dedo empurra a tecla para baixo produzindo o som correspondente em dinâmica *p*.
4. O dedo libera calmamente a tecla e volta à posição inicial.

É importante lembrar que é atribuída à dinâmica *p* uma intensidade cujos

⁶ O sentido do tato engloba diferentes tipos de sensações (tato fino, pressão, vibração, calor e frio, dor e propriocepção). Na execução pianística o tato fino (polpa dos dedos) e propriocepção (informações sobre a posição e movimento do corpo) constituem as sensações hápticas (MORAES, 2009, p. 108).

limites não são rígidos. As variações entre intensidades diferentes dentro da dinâmica proposta devem ser apontadas pelo aluno. Esse procedimento deve ser repetido com cada dedo pelo menos cinco vezes, sempre notando as variações sonoras buscando sempre a igualdade de intensidade. Essa igualdade de toque entre os dedos também constituiu característica marcante na pedagogia pianística do início do século XIX.

Após o trabalho inicial da preparação em quatro tempos, um segundo ataque, denominado “ataque A”, é introduzido. O “ataque A” é executado em três tempos, e a maior diferença entre o anterior “preparação em quatro tempos” e esse ataque “A” é a execução direta de abaixamento da tecla com um toque percussivo.

1. O dedo se levanta enquanto os outros permanecem em repouso sobre as teclas.

2. O dedo se abaixa (produzindo uma sonoridade *p*) até que o dedo sinta o fundo do teclado.

3. O dedo libera a tecla e volta à posição inicial.

Após esse treino, propunha-se o ataque “B”, que deveria ser realizado em dois tempos.

1. O dedo é levantado.

2. Ao mesmo tempo em que o dedo levantado se flexiona para baixo, o dedo seguinte deve ser elevado preparando seu ataque para baixo.

No ataque “B”, da mesma forma que a qualidade sonora deve ser observada, é importante lembrar que o levantamento do dedo deve ser na mesma velocidade do dedo que abaixa, obedecendo às variações dinâmicas propostas *p*, *pp* ou *mf*.

O próximo passo era chamado estudo de toques (touchés). Os toques básicos eram o *legato*, o *perlé* e o *staccatto* de punho.

O *legato* era executado com todos os dedos repousados sobre as teclas, favorecendo o ataque não percussivo e conduzindo a sonoridade de cada nota até sua total conexão com o som seguinte.

O *staccatto* de punho era executado com a extensão (levantamento) e flexão (abaixamento) da mão através da articulação do punho. Devia-se tomar cuidado para a individualização do abaixamento da tecla. O dedo que toca deve estar em uma posição mais flexionada e os dedos que não tocam em posição mais estendida, mas sem “dureza” muscular.

O *perlé* exige grande sensibilidade tátil. O dedo impulsiona a tecla para baixo em ataque percussivo e imediatamente libera a tecla. Esse tempo de abaixamento da tecla é extremamente curto, mas ainda assim necessário para a percepção do movimento descendente da tecla.

A seguir o esquema visual proposto por Obino:

Ataque “B”

Legato

Staccatto de punho

Perlé

Esses toques eram estudados com as mãos juntas e somente quando alguma dificuldade particular surgisse relacionada à coordenação motora era feito o estudo em mãos separadas.

Após a aquisição de desenvoltura na execução desses toques era proposta a combinação de toques diferentes, um em cada mão. Assim, enquanto a mão direita tocava um *perlé*, a esquerda tocava *staccatto* de punho. As combinações eram feitas de modo que todas as possibilidades de execução fossem realizadas. Nesse processo era empregado o exercício número um (1) do método Pischina com todas as modulações propostas.

Para Obino o estudo diário do mecanismo era fundamental. Dessa forma, impunha pelo menos uma hora inicial para o estudo de toques, que devia ser realizado com escalas, oitavas, terças, entre outros. Após essa etapa, então se podia passar para o estudo interpretativo do repertório pianístico.

Para Obino, a expressividade musical está implícita na partitura, e a fidelidade ao texto é um ponto inquestionável de modo que pudesse ser possível ao ouvinte “reescrever a obra executada tal qual o compositor havia feito” (OBINO, comunicação pessoal). Após verificar os elementos estruturais, Obino se entrega às divagações sobre o que a música pode expressar fora do contexto puramente musical. Dessa forma, a importância atribuída ao elemento extramusical era fundamental na construção da interpretação. A percepção emocional sugerida pelo contexto musical levava Obino a buscar em situações vivenciadas, imagens, analogias e metáforas, uma forma capaz de suscitar as mesmas emoções estimuladas pelo contexto sonoro. Essa posição é segundo

Meyer, expressionista referencialista, na qual o aspecto sonoro me remete a situações vivenciadas ou projetadas e a partir das quais o aspecto emocional será estimulado (Meyer, 1956, p. 3).

Também durante esse período, com a mesma obstinação e sem questionar a concepção pianística de Obino, fui capaz de me adaptar a esses novos procedimentos. Durante esse período, obtive premiação no concurso Nacional Cidade de Araçatuba (1991), Gina Bachauer South American Selection (1993), laureado no International Piano Competition Gina Bachauer (EUA – 1994), semifinalista (entre os 10 semifinalistas) no International Piano Competition G. B. Viotti (ITÁLIA - 1994).

5.2.3 PÓS-GRADUAÇÕES.

Para ambos, Obino e Alimonda, a música era a expressão de uma mensagem intencionada pelo compositor. A obediência e o respeito ao texto eram fundamentais. Se para Alimonda os critérios interpretativos deviam ser tomados a partir dos elementos da estrutura da partitura para Obino há o elemento extramusical que enriquece a interpretação. Nas concepções de Alimonda e Obino, a formação mecânica é anterior a uma construção interpretativa: devo preparar minhas relações físicas com o instrumento para depois utilizá-las em minhas interpretações. Essa conduta coloca em posição subalterna aspectos expressivos, ou seja, minhas intenções interpretativas devem se adaptar ao meu comportamento mecânico. Também os procedimentos mecânicos de um e outro pedagogo pareciam não se completarem. Isso era reforçado pelo fato de que meu aprendizado começava pela anulação do outro. Quando iniciei meus estudos tanto com Alimonda como Obino, foi imposta a condição de abandonar minha prática anterior para que

todo o processo de formação pianística se reiniciasse com os novos preceitos.

Após estes estágios de aprendizagem, muitas questões sobre a utilização de uma ou outra abordagem mecânica continuavam sem uma solução, enquanto considerava a impossibilidade de uma prática combinada. Mesmo assim, minhas estratégias de estudo e prática diária me levaram ainda a obter os primeiros prêmios no Concurso Sul-americano de Piano Artlivre – no qual recebi, inclusive, prêmio de melhor interpretação de música brasileira (1997 e 1998) – e no Concurso Ex-alunos da Escola de Música da UFRJ (1997). No entanto, uma constante insatisfação pianística me levou a buscar soluções para problemas mecânicos, dissociados da expressividade enquanto julgava não ser possível o aperfeiçoamento da execução como um todo.

De fato, em 2005, sob orientação do Prof. Dr. Jacob Herzog, essa abordagem norteou meu trabalho de mestrado intitulado “Movimento axial do antebraço, resistência e flexibilidade – Uma proposta para a realização pianística dos 24 Estudos de Frédéric Chopin” (UFRJ, 2005). De forma geral, aspectos expressivos não foram considerados como sendo relevantes na discussão sobre aperfeiçoamento mecânico. A execução é estudada prevendo a necessidade de se deliberar sobre tempos, dinâmicas, agógicas e articulações⁷, mas não constituem o cerne do trabalho. É verdade que pude executar com bastante destreza a série integral dos Estudos. Posso afirmar que aspectos expressivos foram intencionados na maior parte das minhas execuções. Dinâmicas, articulações, tempo e agógicas sempre estiveram

⁷ Os elementos expressivos usados na comunicação musical de uma performance podem ser: tempo, nível sonoro, agógica, afinação, articulação, timbre, *vibrato*, ataques sonoros, e pausas (JUSLIN & PERSSON in PARNCUTT, 2002, p. 223). No entanto, na execução pianística, alguns desses elementos, como afinação e *vibrato*, não podem ser utilizados. Dessa forma adoto como princípios expressivos da performance pianística os quatros elementos a seguir: tempo, agógica, articulação e dinâmica. Os ataques sonoros estão intimamente relacionados ao toque cuja realização depende do tipo de movimento utilizado e constituem assunto central em meu trabalho.

presentes e as opções eram justificadas na partitura ou por uma pretensa eficiência motora. No entanto, a insatisfação com o aspecto expressivo prevalecia e gerava dúvidas sobre os procedimentos de execução. Isso também adicionava ansiedade antes de uma apresentação pública e produzia mais incertezas sobre a eficiência de minhas execuções.

Iniciado meu doutoramento na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2006 sob orientação dos Profa. Dra. Cristina Gerling e após 30 anos de intensa dedicação ao piano, leituras sobre emoção na música e expressividade forneceram-me substrato para que os vários elementos que utilizava na preparação de um repertório se tornassem interdependentes e integrados. Essas referências estão me conduzindo a uma concepção pianística que, de forma muito intensa, me oferece possibilidades para um melhor desempenho na execução através da organização física direcionada pelo conteúdo emocional⁸.

Por um lado meu conhecimento teórico se organizava elaborando uma sistematização entre conteúdo emocional e toque pianístico. Por outro a orientação artística recebida do Prof. Dr. Ney Fialkow na preparação dos recitais impregnava minha prática com uma gama variada de metáforas. O uso dessas alegorias por Fialkow é muito intensa e mesmo característica de sua didática. Sob sua orientação artística no curso de doutorado, a constante afirmação de uma necessidade expressiva além do que naturalmente via na partitura contribuiu de forma singular para a concretização das idéias sobre conteúdo emocional e toque pianístico em minhas execuções.

⁸ Também o processo de memorização se tornou mais efetivo, uma vez que aspectos antes desconectados agora estão organicamente entrelaçados, havendo maior envolvimento com os aspectos expressivos estimulados pelo conteúdo emocional. Segundo Goleman, nossa memória é mais intensa quando há forte estímulo emocional ativando uma série de reações hormonais, fornecendo condições mais propícias a memorização (GOLEMAN, 1995, p. 34).

Após estabelecer relações entre conteúdo emocional e os vários toques pianísticos, passei a ser capaz de conviver harmonicamente com as concepções mecânicas de Alimonda e Obino, ao mesmo tempo em que as preocupações e ânsias de palco foram diminuídas. Essas concepções mecânicas, antes irreconciliáveis, se tornaram complementares.

CAPÍTULO 6.

INTERLÚDIO.

O toque pianístico no século XIX e início do XX foi relacionado a uma possível ideia de diversidade do timbre pianístico. Trabalhos científicos com grau diversificado de comprovação e que abordam essa questão começam a surgir no final do século XIX. Baseados em observações, esses estudos exploram a possibilidade ou não de mudança do timbre ou colorido sonoro pianístico pelo simples uso de diferentes formas de ataque (ORTMANN, 1925; LEVINSKAYA, 1929). Por outro lado, a impossibilidade de alteração tímbrica no piano foi sugerida em 1881 por A. Orlando Steed (STEED, 1881, p. 53) e posta em evidência com o trabalho de Ortmann (1925). Ortmann concluiu que não há possibilidade de alteração tímbrica sem alteração da intensidade sonora. Sem a intenção de levantar um questionamento sobre a possibilidade ou não dessa alteração sonora, uma frase musical é construída com dinâmicas que reforçam as tensões e relaxamentos. Essa frase executada ao piano me leva a concluir que também o timbre pianístico se altera constantemente e constitui característica marcante do instrumento. O assunto foi discutido intensamente, e concordo com Matthay, que afirmou “não termos nada a ganhar, mas tudo a perder limitando nossa imaginação somente a graus de intensidade”

(MATTHAY, 1939, p. 290). Nesse ponto Matthay atinge um ponto crucial, qual seja, o papel desempenhado pela imaginação como elemento de fundamental importância na realização musical.

A classificação dos toques básicos proposta por Ortmann em percussivos e não-percussivos fornece, em um primeiro instante, elemento para uma relação inicial entre toque e conteúdo emocional. Posso relacionar esses dois toques com “emoções positivas e negativas ou emoções particulares e publicamente expressas” (GABRIELSSON in JUSLIN & SLOBODA, p. 446).

Ortmann detecta que o toque não percussivo possibilita melhor condição de um controle mais sutil da tecla (ORTMANN, 1925). Essa qualidade do toque não percussivo pode evidenciar uma melhor adequação a conteúdos emocionais delicados, afáveis e refinados. Também evidencia que os pianistas tendem a tocar muito forte, pois usam mal o toque percussivo. Da mesma forma, posso concluir que o toque percussivo está mais relacionado a conteúdos emocionais mais ativos, intensos e agressivos.

Bartók, entre outros compositores do século XX, incrementou de forma considerável a notação musical pela profusão no uso de sinais de articulação. Teve como professor de piano um aluno de Liszt, Ignaz Thomán e dessa forma herdou ideias da tradição romântica. A articulação em Bartók adquire um significado que vai além do mero formalismo. Os sinais usados para indicar essas articulações na estrutura da partitura carregam importante informação sobre o tipo de movimento que o pianista deve utilizar na execução e indicam quando o toque deve ser percussivo ou não percussivo. As articulações que Bartók emprega nos toques percussivos são: *staccatissimo*, *staccato*, *non*

legato e legatissimo. Nos toques não percussivos: *tenuto*, *tenuto* pontuado, *portato*, *espressivo* e *dolce* (SUCHOFF *apud* FISCHER, 1995, p. 291). Isso pressupõe uma imposição do compositor tanto quanto ao que ele escreveu, mas também ao movimento físico que deve ser usado para sua realização. Carregados de intenções expressivas, os sinais de articulação usados por Bartók, tanto em suas próprias obras quanto nas edições das obras de Bach ou Beethoven, ganham uma conotação semelhante à ideia central do romantismo sobre o colorido sonoro pianístico.

Outro elemento a ser observado diz respeito aos efeitos obtidos com um ou outro tipo de toque. O uso do toque percussivo implica na produção de um maior número de ruídos, alheios a sonoridade pianística. Gát leva em consideração três grupos de ruídos que afetam a qualidade sonora:

- “1. ruídos causados pelo impacto do martelo nas cordas;
2. Ruídos causados pela colisão da tecla com a bandeja do teclado;
3. Ruídos causados pela colisão dos dedos no teclado.” (GÁT, 1965, p. 14)

Esses ruídos agregam harmônicos ao som principal acionado pelo martelo. Os ruídos causados pelo impacto do martelo nas cordas sempre estarão presentes e sua intensidade será determinada pela força do impacto. Os outros dois tipos de ruídos podem ser minorados. Os ruídos da colisão da tecla com a bandeja implicam em um controle sutil sobre o movimento descendente da tecla e os ruídos de colisão dos dedos com o teclado também pressupõem uma administração refinada no movimento descendente dos dedos. Esse controle sutil sobre esses ruídos também contribuem para o refinamento das habilidades na execução pianística.

A discussão que envolve a possibilidade de mudanças tímbricas no piano com toques diversos parece ser uma realidade a partir desse ponto de

vista. Grande parte das questões que envolvem a não utilização do toque percussivo, toma como prerrogativa a qualidade sonora “bela e graciosa.” No entanto, existe um sem número de passagens que requerem toques brutos, violentos, raivosos e desagradáveis. Também o local ou sala de execução influencia na audição desses ruídos. Quanto menor a sala, a platéia estará mais próxima do instrumento, sendo maiores as chances de se perceber esses ruídos.

Para mim, o timbre pianístico é qualidade sonora constantemente mutável, enquanto o toque pianístico é o movimento utilizado na execução que se reveste de uma latente expressividade. Mas não é minha intenção abrir uma discussão sobre o timbre pianístico, mas propor que a sonoridade pode se adequar mais ou menos a trechos emocionalmente contrastantes.

Quando falo em colorido sonoro, certamente estou usando uma alegoria, uma metáfora amplamente utilizada no início do século XIX, quando a música passa a ser a arte por excelência e sujeita a julgamentos pessoais e revestidos de grande personalidade. Os trabalhos teóricos sobre os processos de execução pianística amplamente disseminados no século XX, não poderiam ser sustentados por ideias metafóricas com tendências poéticas. Em uma época na qual a credibilidade de um pensamento é determinada pela possibilidade de seu entendimento e aceitação pela via da comprovação científica, as impressões pessoais tendem a desaparecer para dar lugar a teorias mais objetivas. Turner, contrário à utilização de termos como cor, dureza, brilho, que se referem a qualidades da matéria empregadas como qualidades alegóricas do som, afirma que “essa linha imaginativa determina o amadorismo do músico e crítico nesse período” (TURNER, 1939, p. 176). Dessa forma o toque

pianístico é reduzido a um único fator capaz de determinar mudanças na intensidade sonora, ou seja, a velocidade com que o martelo atinge as cordas. O fato de que o toque não percussivo oferece uma maior capacidade de controle do movimento da tecla, favorecendo uma percepção mais clara de seu deslocamento, parece ter reduzido a variedade de movimentos a uns poucos que estivessem dentro desses princípios. Mas a ideia de colorido sonoro e conteúdo emocional pode influenciar o meu comportamento motor na execução, oferecendo uma possibilidade de experimentar fisicamente minha intenção expressiva.

É sabido que “a prática mecânica somente contribui para uma execução mecânica.” (WHITESIDE, 1959, p. 198). A partir da primeira metade do século XX, vários professores, pianistas, fisiologistas tentaram explicar as possíveis estratégias mecânicas de execução. (BREITHAUPT, 1905; ORTMANN, 1925; MATTHAY, 1960; KAEMPER, 1965; KOCHÉVITSKY, 1967; GÁT, 1980; SANDOR, 1981). Esses procedimentos foram justificados majoritariamente pela eficiência motora, adotando a premissa de que se um movimento não participa da produção sonora ou torna sua qualidade desagradável deve ser excluído favorecendo a economia de energia e a “beleza” do som. No entanto, alguns movimentos que não participam diretamente do abaixamento da tecla ou do deslocamento lateral dos braços podem estar promovendo uma maior flexibilidade muscular e/ou influenciando a minha expressividade ou ideia sonora. Mas também considero, em consonância com Matthay (1960), Kochevitsky (1967) e Gát (1980), que esses procedimentos físicos devem preferencialmente estar justificados pelo quadro expressivo geral.

A capacidade expressiva da música tem sido discutida e algumas

opiniões foram formadas sobre o que pode ser expresso. Observada como a linguagem das paixões (BENESTAD *apud* GABRIELSSON & JUSLIN in DAVIDSON, 2002, p. 503), reveladora da verdadeira natureza dos sentimentos (LANGER *apud* GABRIELSSON & JUSLIN in DAVIDSON, 2002, p. 503), compartilho com Cooke (COOKE *apud* GABRIELSSON & JUSLIN in DAVIDSON, 2002, p. 503) que a música não está apta para expressar ideias ou conceitos abstratos, mas é a expressão da emoção. Horowitz em declaração em seu filme, “O Último Romântico” (1997) também se afina com esse pensamento, afirmando ser a música “emoção controlada”.

Como apresentei anteriormente, emoções básicas (consideradas inatas e universais) como felicidade, tristeza, raiva, delicadeza e medo, estão relacionadas aos elementos grafados na partitura (vide p. 40) e também com variações nos elementos constituintes da performance instrumental (vide p. 43). Esses elementos evidenciam características bastante definidas, dependendo da qualidade emocional. Cabe ao intérprete deliberar, definir e, sobretudo, projetar decisões comprometidas com o conteúdo emocional pretendido.

A imaginação no sentido de relacionar conteúdo emocional e toque pianístico é uma estratégia que evidencia as relações entre prática e intenções musicais mais ou menos comprometidos com o meu envolvimento como intérprete ao repertório a ser preparado. A qualidade sonora pretende também adquirir características do gesto pianístico e dessa forma contribui positivamente para uma execução em alto nível, na qual o conteúdo emocional direciona as inúmeras deliberações musicais (GABRIELSSON & SLOBODA, 2002, p. 503). Se os sons parecem poder expressar e sugerir emoções mais prontamente que estímulos visuais, a união entre audição e visão pode ampliar

a percepção de uma expressão emocional (COHEN, 2001; GERLING & SOUZA, 2008).

CAPÍTULO 7.

ALGUNS ASPECTOS MECÂNICOS:

DINÂMICA, VELOCIDADE, PRESSÃO.

Como dito anteriormente, a explanação das estratégias pessoais adotadas na preparação de um repertório envolve grandes dificuldades em função da diversidade e qualidade dos elementos constituintes da performance. A observação, definição e tentativa de descrição de minhas estratégias pianísticas elaboradas a partir de minha própria avaliação diminuem a distância entre observador e observado e reduzem possibilidades de equívocos mais grosseiros. Por outro lado, existem grandes dificuldades tanto na descrição de um movimento executado pelo corpo como na elaboração clara e precisa dos motivos que norteiam minhas atitudes para a execução pianística. No entanto algumas interações entre os movimentos dos dedos, mãos e braços em relação ao piano revelam alguns aspectos básicos de minhas atitudes com o instrumento e que fazem parte de minha prática. A minha intenção ao abordar alguns aspectos mecânicos pianísticos não se concentra na verificação da validade dessas questões, mas expor minhas concepções e justificativas diante de importantes fatores que fazem parte consciente da minha execução. Alguns princípios fizeram parte de minhas estratégias muito antes dos períodos aqui abordados (Alimonda, Obino, Doutorado). Durante minha formação na escola fundamental do 2º. grau, a disciplina da Física cinética e vetorial me inspirou algumas abordagens que influenciaram diretamente minha relação com o piano principalmente no que se refere à eficiência de uma força aplicada sobre um

piano, as relações entre massa e velocidade e velocidade angular.

A possibilidade de estudar o piano como um instrumento mecânico-acústico formado por uma série de alavancas, cordas e caixa acústica parece reduzir seu poder de atração e fascinação. Mas, acionado por uma força humana, justamente esse elemento continua a dar-lhe uma constante e infindável capacidade de ser admirado. As relações estabelecidas entre instrumentista e instrumento podem ser estudadas e, antes de serem determinadas, precisam ser entendidas como possibilidades e não como regras absolutas.

As mudanças sofridas pelo instrumento acarretaram mudanças significativas na qualidade e intensidade sonora, principalmente no peso das teclas, solicitando uma maior participação corporal. Segundo Gerig (GERIG, 1974, p. 507), Chopin e Liszt definiram a técnica física do piano já em 1850 e o instrumento dessa época não era diferente dos atuais modelos sofisticados. Badura-Skoda também comunga da ideia de que a técnica usada nos primeiros pianos está muito próxima da usada nos modernos instrumentos (BADURA-SKODA, 1984, p. 479). Uma diferença fundamental está no peso das teclas e na demanda de um comportamento digital diverso e adaptado. Nos pianos modernos, a velocidade do dedo que abaixa a tecla deve ser maior que seu levantamento, uma vez que a própria resistência da tecla cumpre essa função. Na execução em pianos antigos, Badura-Skoda sugere o abaixamento da tecla com movimento mais lento e a liberação da tecla com velocidade mais rápida proporcionando um maior controle da sonoridade (BADURA-SKODA, op. cit., p. 479). Nos instrumentos antigos, esse comportamento relaciona-se à fragilidade das cordas e o cuidado constante no controle da velocidade com a qual o

martelo as percute, pois se quebram mais facilmente.

Esse comportamento revela disposições motoras bastante diversificadas. A execução nos pianos antigos exige maior atividade dos extensores dos dedos, mãos e braços. Os músculos extensores e a velocidade dessa contração que comumente libera as teclas têm grande influência na qualidade da articulação do som diferenciando *staccatto* e *legato*. Isso também indica que um estudo dando ênfase à articulação digital em grande amplitude, além de propiciar maior capacidade reflexa dos extensores possibilita um melhor controle da qualidade da inflexão musical, principalmente aos *staccatti*. A chamada “antiga escola de dedos” parece então estar justificada em seus procedimentos.

Nos modernos pianos com teclas mais pesadas, impõe-se uma contração mais acentuada dos flexores, uma vez que maior peso sobre as teclas é necessário. Os músculos flexores, juntamente com a velocidade dessa contração, estão mais diretamente relacionados à intensidade sonora. Também aqui os procedimentos da chamada “moderna escola de braços” apresenta suas justificativas.

Essas características mecânicas revelam também a qualidade das articulações comumente relacionadas aos primeiros pianos do século XVIII (*staccatto*) e aos instrumentos do século XIX (*legato*). Dessa forma, entendo que essas concepções pianísticas são muito mais complementares e não necessariamente conflitantes.

As principais concepções mecânicas de interação entre pianista e piano representam a clássica divisão entre a antiga escola que privilegiava o trabalho digital e a moderna escola anatômico-fisiológica de Breithaupt (1928), na qual

os braços assumem importância central. Essas abordagens do comportamento físico se justificam pela qualidade e pelas características do instrumento em cada época, além de intenções expressivas que praticamente impõem e direcionam uma abordagem instrumental diversa. A tentativa em propor e provar que uma abordagem mecânica é mais eficiente que outra parece trazer mais dúvidas que esclarecimentos. Modernamente, determinar o uso de uma ou outra concepção é, no mínimo, restringir as possibilidades de confecção sonora, mesmo porque “nosso conhecimento corrente das complexas interações musculares e sua relação com a performance instrumental é no melhor dos casos rudimentar” (KENNY & GELLRICH in PARNCUTT, 2002, p. 120). O comportamento físico como visto anteriormente, se justifica principalmente pelas características do instrumento. Para pianistas que usualmente estudam e se apresentam em instrumentos diferentes, essa questão é particularmente importante.

Abordagens pedagógicas parecem advir de duas tendências relacionadas não diretamente com a qualidade dos instrumentos, mas de concepções didáticas para o ensino do instrumento e a realização de seu repertório. Uma das abordagens do ensino instrumental se molda pelo estudo apoiado no repertório musical tradicional. Outra advoga a necessidade de preparar o aparato físico antes de se deter em detalhes interpretativos que o repertório exige. Ambas comungam dos mesmos objetivos de qualidade artística. Essas concepções são percebidas logo que o piano começa a adquirir reconhecimento como um instrumento ideal para o desenvolvimento das ideias musicais dos séculos XVIII e XIX. As concepções de Clementi e Hummel, considerados os primeiros a criarem uma linhagem de seguidores, os colocam

em lados distintos. Brugnoli nos oferece uma árvore genealógica de pianistas e o ramo mais frondoso tem como patrono Muzio Clementi (BRUGNOLI, 1926, p. 6).

Enquanto Clementi advoga o aperfeiçoamento do aluno através do estudo de obras escritas especificamente para o piano, Hummel tenta habilitar o aluno a ser capaz de tocar qualquer obra que possa vir a ser escrita para o instrumento (FIELDEN, 1932-1933, p. 46). Dessa forma, Clementi mantém como princípio a ideia de desenvolver habilidades mecânicas e, ao mesmo tempo, sutilezas interpretativas através do aprendizado direcionado ao repertório musical. Hummel, por sua vez, julga ser conveniente primeiro desenvolver as capacidades mecânicas através de exercícios improvisatórios e passa a escrever centenas de fórmulas para a prática diária do aluno para somente depois aplicar esses conhecimentos ao repertório. A partir dessa ideia, muitas obras que fugiam aos padrões de escrita em sua época foram julgadas impossíveis de serem executadas. A conduta de Hummel então parece ser o resultado de sua busca particular na satisfação de suas ideias estéticas e relacionadas com suas capacidades e habilidades técnicas, talvez não contempladas por seus professores.

Liszt, considerado um dos grandes mestres, senão o maior expoente do instrumento, não se dedicava ao ensino da mecânica. O aluno devia estar em um nível adiantado de domínio pianístico para poder estudar com ele. Muito de seu ensino é baseado em metáforas e alegorias em função do conteúdo expressivo intencionado na performance. Amy Fay foi aluna de Tausig, Kullak e Deppe. Frequentou aulas em Weimar com Liszt a partir de 1873 e deixou registrado esse convívio. Fay teve necessidade de alcançar soluções para seus

problemas mecânicos de forma intuitiva através das impressões expressivas que Liszt lhe propunha. A ideia de que uma concepção musical pode transpor deficiências mecânicas parece ter limitações. Uma intenção musical nem sempre se resolve por si só como podemos perceber na declaração de Deppe, professor de Fay após Liszt: “Não obstante a grande musicalidade, a principal dificuldade de Fay era mecânica, deixando seu toque irregular e precipitado” (DEPPE apud GERIG, 1985, p. 263). Certa descoordenação física, desloca as intenções expressivas de Fay e a realização prática da obra, exigindo assim, um repensar sobre a sua mecânica. Rafael Josephy, que também foi aluno de Liszt, não reconhece a pedagogia Lisztiana como ideal uma vez que negligenciava inteiramente as questões mecânicas em suas aulas (EDWIN HUGHES, 1916, p. 351).

No entanto, as relações entre o aparato físico do pianista, o instrumento e a partitura não devem somente ser direcionadas por questões mecânicas, mas preferencialmente pelas indagações interpretativas do repertório. Considero que as deliberações interpretativas colocam em evidência a interdependência entre mecânica e expressividade.

Na produção da sonoridade pianística, existe uma relação entre massa e velocidade, que melhor define as estratégias utilizadas. Efetivamente, a velocidade com que o martelo atinge as cordas determina a intensidade sonora. Dessa forma, a velocidade da unidade corporal executora estará direcionada para a obtenção de determinadas gradações sonoras. O princípio físico dessa relação se encontra na segunda lei do movimento de Newton, segundo a qual a força é igual à massa vezes a aceleração (HOLZNER, 2009, p. 66). Essa relação pode ser verificada quando um corpo de massa constante

adquire certa velocidade (cinética) e a força do impacto atinge cifras maiores do que seu peso quando em repouso (inércia). O braço como um todo possui maior massa que o dedo, por isso precisa de mais energia para alcançar determinada velocidade. Dessa forma, “a dificuldade suprema, sempre do ponto de vista físico (mecânico), é tocar por tempo prolongado, muito rápido e muito forte.” (NEUHAUS, 1971, p. 90). No entanto é desaconselhado desenvolver força e velocidade conjuntamente. Por esse motivo, Monique Deschaussés adverte que o estudo de obras que exigem esse comportamento deve ser iniciado a partir de uma sonoridade *pp* para incrementar a velocidade e depois reduzir o andamento e desenvolver a força. Somente depois dessa preparação se busca aliar força e velocidade. (DESCHAUSSÉS, 1995, p. 19).

O esgotamento muscular causado pelo excesso de força e velocidade, junto ou separado, e a atividade cerebral mostram que o equilíbrio entre contração e relaxamento deve ser uma constante. George Kochevitsky cita um experimento de Constantin Stanislavski, diretor e fundador da Escola de Teatro de Moscou, que afirmava que a contração muscular excessiva provoca confusão na atividade mental.

“Foi pedido a um estudante que levantasse e sustentasse a tampa de um grande piano. Enquanto isso, ele era arguido por nomes de várias grandes cidades e pela tabuada. Depois de certo tempo ele ficou incapaz de responder estas simples questões, até que cessasse de carregar o peso” (CONSTANTIN STANISLAVSKI apud KOCHEVITSKI, 1967, p.39).

A oxigenação cerebral fica prejudicada uma vez que a atividade muscular solicita uma circulação sanguínea mais ativa no conjunto muscular em questão. Por esse motivo, a abordagem pianística inicial preferencialmente deve contemplar atitudes que possam desenvolver a resistência e flexibilidade de forma moderada e crescente, sem impor esforço além do suportável. Nesse

caso, a observação deve se concentrar tanto no resultado sonoro como nas sensações dolorosas ou no endurecimento dos músculos.

A variação aproximada dos valores de massa na execução pianística se encontra aproximadamente entre cinqüenta gramas, que corresponde à massa necessária para manter a tecla abaixada, e cinco kilogramas, valor necessário para se tocar um *fortíssimo* (Parncutt & Troup, 2002). Sem questionar a validade desses valores (a variedade de pesos encontrados em pianos diferentes é ampla), eles estão sujeitos à velocidade utilizada, o que gera uma relatividade permanente no emprego conjugado desses dois elementos. O uso dessas forças certamente indica um nível de pressão aplicada ao teclado. A pressão exercida sobre o teclado confere ao músculo uma densidade correspondente. Em minha interpretação, a dinâmica pode indicar um conteúdo emocional dramático, exaltado (dinâmicas fortes) ou lírico, íntimo (dinâmicas fracas). Considero que a utilização desse tipo de toque, em que a aplicação prolongada de uma pressão acima dos níveis necessários deve ser ponderada sobre sua adequação em função do conteúdo emocional e as capacidades do pianista.

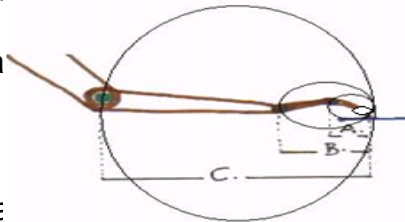
É sabido que a sonoridade pianística não se altera depois de produzida, mas pode ser sugestionada por gestos com intenção expressiva. Os elementos efetivos de uma interpretação como agógica, velocidade, dinâmica, articulação e timbre, interagem solicitando uma maior adequação do comportamento físico a conteúdos emocionais agradáveis ou não. Assim, a pressão prolongada sobre o teclado tenta aproximar a ação física da tensão expressiva tornando-a uma materialização do quadro expressivo pretendido.

Outra relação física que posso observar é entre a velocidade imprimida e

a distância que a articulação corporal usada (segunda junta metacarpal⁹, punho, cotovelo, entre outras) se encontra da tecla. Observo essa relação quando estamos andando de carro e olhamos a paisagem. As cenas mais distantes parecem estar em velocidade mais lenta que aquelas mais próximas. Na Física esse fenômeno se chama velocidade angular (HOLZNER, 2009, p. 153). Dessa forma, para imprimir **maior** velocidade à unidade menor (dedo), posso movimentá-la através das articulações mais distantes (cotovelo), alcançando assim, dinâmicas mais fortes e poderosas. Essa ideia se apresenta também na concepção de uma engrenagem: rodas maiores e menores que se movimentam. Na figura 7, a elipse excêntrica que envolve o cotovelo até a ponta dos dedos possui um comprimento de arco superior àquela da articulação digital e do punho.

Figura 9 – Esquema das elipses que envolvem cada articulação até a ponta dos dedos.

A física vetorial comprova que as forças da gravidade atuante em um corpo sobre um plano é perpendicular (HOLZNER, 2009, p. 90). Dessa forma, uma força para fazer a força em relação ao aproveitamento da força (90 graus). Essa atitude percepção de sutilezas motor. Os toques que utilizam o braço e tronco com movimentos antepulsivos (para frente) tendem a deslocar braço, antebraço, mão e dedos para frente causando um desvio na força aplicada alterando dessa forma a inclinação de incidência sobre o teclado. Também essa atitude deve ser ponderada em função do envolvimento expressivo entre mim e a obra.



⁹ A segunda junta metacarpal é a que une o dedo à mão.

Outra categorização que me parece importante na organização mecânica é a estabelecida por Gát. Para Joseph Gát os movimentos pianísticos se inserem em duas categorias: os de sintetização e os de adaptação. Os movimentos de sintetização atuam na distribuição de peso e velocidade de ataque, relacionando-se com sonoridade e concepção musical. São, portanto movimentos verticalizados, pois atuam na qualidade do abaixamento da tecla. Já os movimentos de adaptação, desempenham a função de posicionar a unidade executora, de acordo com o texto musical. São movimentos horizontais, por transportarem esta unidade executora lateralmente (adução e abdução, na direção de graves ou agudos) e para frente e para trás (antepulsão e retropulsão) facilitando, por exemplo, o toque em notas pretas (GÁT, 1980, p. 31). Uma movimentação dos braços, principalmente os movimentos de sintetização, afinada com o material expressivo da obra, não somente favorece uma concepção interpretativa deliberada como possibilita a criação de uma estratégia de execução intimamente conectada ao conteúdo emocional da música.

O punho, nesse contexto de movimentos verticais e horizontais, desempenha uma enorme importância em minha prática. Enquanto uma seqüência de notas rápidas sem pausas está sendo executada, normalmente o punho está imóvel, porém não rígido. Isso significa que o ângulo formado pelo dorso da mão e antebraço (preferencialmente de 180 graus) não se altera. Qualquer alteração nessa angulação segue a minha compreensão de respiração da frase ou trecho ou é imposta pelo dedilhado que melhor se ajusta ao relevo desenhado no teclado pela seqüência das notas. Somente depois

que uma estrutura musical ou grupo de notas foi tocado acontece a oscilação do antebraço e mão com a variação do ângulo formado por ambos através do punho. Aí reside minha compreensão sobre o que Chopin considerava como a respiração das mãos através do punho.

CAPÍTULO 8.

EXERCÍCIOS PRÁTICOS.

8.1 ASPECTOS GERAIS.

É sabido que o bom desempenho musical está relacionado diretamente à organização do estudo. A elaboração de estratégias que permitam compor um quadro de ações direcionadas ao desenvolvimento de habilidades é essencial. Os exercícios técnicos diários (Hanon, Pischina, Beringer...), apesar de uma estrutura extremamente simples, podem servir a um primeiro propósito de coordenar movimentos. No entanto, gerar percepções táteis e motoras, adequadamente conjugadas a conteúdos emocionais diversos, traz uma nova perspectiva sobre o estudo da mecânica pianística. Penso que os exercícios de

Louis de Hanon ou qualquer outro repertório de mecanismo têm sua utilidade reforçada consideravelmente se tomados em relação a contextos emocionais, planejados especificamente para serem realizados com toques diversos, os quais seriam a representação motora da emoção. Assim, se for tocar um exercício com raiva, usarei um gesto percussivo de braços atentando para as necessidades de inflexão, intensidade e velocidade. Neste caso, o gesto físico e a percepção tátil assumem a pretensão de corporificar as características da emoção raiva, direcionados pela qualidade do conteúdo emocional, o qual deve ser imaginado intensamente. De outra forma, tocando com um sentimento de carinho, usarei o toque não percussivo, mantendo contato constante entre dedo e teclado, enfatizando o gesto em conexão com a emoção pretendida o que tornará a qualidade do som mais apropriada.

No presente capítulo explanarei a organização de minha prática, a qual constitui o cerne dos princípios de execução aqui expostos. Inicialmente colocarei em evidência a relação entre conteúdo emocional e toques pianísticos em exercícios mecânicos tradicionalmente desvinculados de uma deliberação expressiva. Após essa preparação exemplificarei sua aplicação no repertório. Esse aspecto constitui um parâmetro fundamental e relevante das estratégias pessoais de realização pianística. Pessoalmente, essa estratégia se tornou uma ferramenta altamente eficaz para assegurar um estado de concentração que me permite, não somente manter o pensamento direcionado ao objetivo musical pressupondo uma intenção expressiva emocional, mas também, um comportamento físico livre de tensões musculares excessivas e alheias às necessidades de execução pianística.

Aspecto fundamental e primordial, objeto desse trabalho e condição

essencial para a realização dos exercícios, é a concentração em situações que me remeta ao estado emocional intencionado. O pequeno gesto de abaixar uma tecla precisa estar justificado na intensidade dessa memória afetiva, emocional, sentimental. A capacidade de concentração ao resgatar uma memória ou projetar uma expectativa carrega grande parte da responsabilidade pelo envolvimento do músico em sua preparação. Essa interdependência entre gesto pianístico e conteúdo emocional é então efetivada na aplicação prática dos exercícios preparatórios bem como no trabalho com o repertório musical propriamente dito. Cabe ressaltar que o gestual utilizado na preparação de um repertório tem tanto o intuito profilático muscular como reforçar minha concentração no aspecto subjetivo da expressividade musical orientada pela deliberação emocional. A minha preparação de um repertório inclui uma série de atividades (primeiras leituras, escolha de dedilhado, delimitação de trechos para um trabalho específico) as quais normalmente são elaboradas em andamentos variados, mas principalmente que permitam a experimentação e reflexão.

8.2 - APLICAÇÃO.

Vide anexo 1. (DVD).

Inicialmente a preparação se inicia com uma abordagem que utiliza exercícios simples e de fácil memorização. De forma a oferecer oportunidade de vivenciar mais prontamente as relações entre toque e emoção deliberada, a leitura da partitura é eliminada.

O trabalho inicial se divide em três etapas. O estudo da fase I, denomino sensibilização tátil. A fase II, preparatória para velocidade. Na etapa III,

desenvolvo o que chamo de Índices de Velocidade. Em minha prática cotidiana esses exercícios estão sujeitos às responsabilidades profissionais assumidas e o tempo disponível. É fato que, atualmente, não realizo com frequência rotineira alguns exercícios, mas são adotados em minha prática didática. Igualmente, esclareço que, sempre que ocorre um hiato entre períodos de dedicação ao estudo pianístico, me imponho uma rotina inicial de preparação muscular que envolve as etapas II e III.

Os exercícios na fase I do trabalho são realizados tomando o esquema chopiniano de posicionamento das mãos com os dedos das extremidades (1 e 5) em teclas brancas e os dedos internos (2, 3, 4) em teclas pretas. Também Neuhaus, após décadas de ensino, concluiu que as cinco notas do método de Chopin “devem ser a base, a pedra fundamental de todo método de ensino” (NEUHAUS, 1971, p. 90). Uma pequena diferença pode ser notada entre a seqüência de Neuhaus e Kleczynski (p. 60). Enquanto Kleczynski considera a nota si natural, Neuhaus acrescenta o sustenido dando uma disposição espacial simétrica da mão em relação ao teclado. Pessoalmente concordo com Neuhaus e essa sucessão será adotada nos exercícios sugeridos em meu trabalho.



Figura 10: Exemplo da seqüência de notas nos exercícios de Chopin segundo Neuhaus (NEUHAUS, 1976, p. 90).

As três fases iniciais podem ser realizadas entre 15 e 50 minutos dependendo dos exercícios realizados e do nível de adiantamento, resistência

e flexibilidade. Pianistas iniciantes não devem exceder 15 minutos e também utilizar a contração dos músculos extensores dos dedos e mãos de maneira ponderada de modo a não causar grande impacto. O alongamento deve ser realizado entre cada exercício e ter duração mínima de 30 segundos para cada grupo muscular, tanto flexores quanto extensores. À medida que os músculos vão se fortalecendo, a amplitude do movimento pode ser dilatada, bem como a duração dos exercícios pianísticos. A atenção para a qualidade sonora deve ser constante. A percepção das gradações dinâmicas pelo ouvido deve estar conectada às percepções táteis. Dentre todas as sensações táteis, é de fundamental importância aquela que identifica o movimento de abaixamento da tecla e percebe seu deslocamento para baixo. A força aplicada sobre o teclado deve incidir a 90 graus em relação ao teclado. Esse conjunto sensorial forma um quesito básico na minha atual formação pianística.

Inicialmente os exercícios privilegiam o movimento contrário no qual dedos semelhantes executam notas diferentes buscando uma igualdade de gesto de ambas as mãos. Posteriormente o movimento paralelo agrega uma dificuldade motora de sincronia sonora pelo fato de dedos diferentes tocarem notas iguais. A necessidade do trabalho com mãos separadas deve ser avaliada e posto em prática sempre que a compreensão e capacidade de execução forem insuficientes pela falta de coordenação motora.

A etapa IV é a preparação do repertório propriamente dito. Em meu trabalho utilizo como exemplo musical os “Seis Prelúdios” (1932) de Francisco Mignone, assim dispostos:

I. *Andantino*.

II. *Allegro*.

III. *Allegro*.

IV. Calmo e sereno.

V. *Moderato*.

VI. Caiçaras – *Solenne*.

Todas essas etapas estão demonstradas no DVD anexo ao trabalho. A concentração na emoção pretendida pode me induzir a expressões faciais relativas e isso pode ser um elemento de reforço de minha concentração. No entanto, não é minha intenção nesse registro audiovisual colocar em destaque minhas expressões faciais que naturalmente podem levar à percepção de uma intenção expressiva, como raiva, amor, tristeza, entre outras. É imprescindível que o grau de envolvimento que o músico tem com o trabalho seja construído a partir de suas próprias experiências bem como sua capacidade de vivenciar, mesmo que na imaginação, situações que concorram para a percepção de uma determinada emoção.

Dessa forma, essas estratégias estão assim organizadas:

I. Sensibilização Tátil.

A busca pela interação entre conteúdo emocional e gesto tenta estabelecer uma conexão de interdependência entre elementos altamente subjetivos (emoção) e objetivos (gesto).

O tato, no contexto da execução pianística, como o sentido subordinado à uma concepção sonora deve ser cada vez mais desenvolvido e refinado. A sensibilização tátil se direciona aos primeiros contatos com o instrumento no sentido de desenvolver as primeiras sensações direcionadas pela imaginação de uma emoção deliberada. Nessa fase sugiro o uso dos toques não

percussivos. No emprego do toque não percussivo, os dedos devem estar em contato prévio com o teclado antes do abaixamento da tecla. Recomenda-se que se estabeleça um nível normalizado de dinâmica de acordo com a estrutura física individual e que este nível seja estabelecido como equivalente à uma dinâmica entre *p* (*piano*) e *f* (*forte*). O elemento dinâmico de intensidade sonora deve se relacionar com **emoções tranquilas e calmas (*piano* – *p*)** e também **emoções dramáticas e obsessivas (*forte* – *f*)**. O impacto exercido sobre o teclado se intensifica com a dinâmica. A pressão não deve se prolongar.

Justamente por estarmos em um estágio de elevadas expectativas, é importante lembrar que esforço, dedicação e envolvimento são elementos fundamentais para o bom desenvolvimento de um trabalho em longo prazo. É verdade que as expectativas inerentes a uma apresentação geram um estado psicológico de ansiedade, mas não devem atingir limites que coloquem em risco a própria qualidade da execução. Por isso é fundamental desenvolver e reforçar cada estado emocional, bem como o refinamento do autocontrole para um desempenho em alto nível independente das intenções expressivas deliberadas. Uma vez que o toque não percussivo é utilizado prioritariamente em uma execução, essa primeira etapa adquire grande importância.

Utilizo quatro tipos de toques assim distribuídos.

1. Toque A.

O toque “A” (tristeza – *p*; raiva - *f*) é realizado com a atividade de cada dedo (abaixamento e liberação da tecla) desconectada da atividade do dedo seguinte. Dessa forma, mantendo a mão livre de tensões desnecessárias, o dedo abaixa e libera a tecla retornando novamente à sua posição inicial. Na

seqüência, o dedo seguinte realiza a mesma atividade.

2. Toque B.

O toque “B” (saudade-*p*; raiva-*f*) conecta a atividade final do dedo (liberação de tecla) com a atividade inicial do dedo seguinte (abaixamento da tecla).

3. *Legato*.

No toque *legato* (carinho-*p*; paixão-*f*), a tecla abaixada espera que a seguinte esteja na mesma posição e só então deve ser liberada.

4. Toque com e sem pedal.

O toque com e sem pedal que envolve um gesto mais amplo de braço indica sonoridades mais cantadas (angústia-*f*; saudade-*p*) ou mais curtas e ásperas (raiva-*f*; medo-*p*). As trocas de pedais devem obedecer à ligação ou não dos sons. Um gesto mais amplo de braço indica que as trocas de pedal serão feitas mais rapidamente. O levantamento do braço é rápido em sonoridades intensas e mais tranqüilo em dinâmicas mais fracas. O abaixamento do braço para pousar os dedos no teclado é sempre calmo. O punho deve estar livre e a mão pende ligeiramente para baixo quando está suspensa.

Um importante fator que deve estar presente já nessa fase inicial são as relações que se formam entre um determinado conteúdo emocional e o tipo sensação tátil projetada. Na deliberação emocional e concentração para o exercício é necessário estar sempre atento para a criatividade e a imaginação no sentido de resgatar ou projetar experiências e expectativas. Cabe salientar que as sensações táteis devem ser estimuladas, mesmo que o quadro emocional sugerido possa causar alterações fisiológicas (riso, choro, rubor,

arrepio, etc.).

Importante também colocar em evidência os critérios entre gesto, velocidade do movimento e pressão sobre o teclado, de modo que a transposição das sensações percebidas pelo tato possa formar seus equivalentes sonoros.

II. Preparação para velocidade.

Questões que envolvem problemas musculares adquiridos por uso indevido ou abusivo do sistema motor, normalmente relacionam-se ao teor individual de flexibilidade e tonicidade musculares. A flexibilidade pode ser entendida como a capacidade de contração e alongamento muscular, “a habilidade para mover uma articulação ou articulações através de uma amplitude de movimento livre de dor e sem restrições, dependente da capacidade de extensão dos músculos, que permite que estes cruzem uma articulação para relaxar, alongar e conter uma força de alongamento” (Kisner, Colby, 1998, p. 142).

A preparação para velocidade tem por objetivo proporcionar um alto grau de flexibilidade muscular além de desenvolver a tonicidade. Através de exercícios que irão desenvolver a capacidade de contração e alongamento em grande amplitude, também propicia uma maior capacidade para o movimento reflexo. A amplitude do movimento e o nível de flexibilidade se relacionam na razão direta. O estudo com dedos e punho executando flexão e extensão em amplitude maior que a necessária pode constituir elemento profilático na prevenção de problemas musculares. Importante por em destaque que todo exercício em grande amplitude de movimento é realizado em andamento lento

ou moderado. Aqui o toque que anteriormente era não percussivo passa ao percussivo. A grande importância dos estudos preparatórios para velocidade se relaciona com o fortalecimento e o aumento da flexibilidade e da atitude reflexa dos extensores dos dedos e mãos. Justamente por serem menos solicitados na execução do repertório pianístico, isso não implica em menor importância na preparação desse grupo muscular. A partir do fortalecimento desses músculos extensores dos dedos e mãos a pressão também pode ser intensificada obedecendo sempre às relações entre a emoção pretendida e o toque efetivo.

Ainda nessa parte do estudo a percepção tátil (*tato fino*) do teclado através dos dedos é importantíssima e não deve ser nunca descuidada. Os exercícios são realizados estimulados pelo pensamento direcionado por um estado emocional. Esse estado emocional, como dito anteriormente, normalmente é revivido em função de uma experiência passada, pela projeção de uma vontade de realização futura ou mesmo ocupando a posição de sujeito ou agente em um acontecimento externo à experiência individual. Dessa forma, o estudo do mecanismo, que rotineiramente é realizado de forma árida, adquire uma importância fundamental na formação do hábito de buscar na própria sensibilidade os elementos ativadores de um estreito envolvimento entre sonoridade, conteúdo emocional e percepção tátil. Reforço a ideia de que emoções calmas e tranqüilas se relacionam com dinâmicas leves (*piano – p*) e emoções dramáticas e obsessivas com dinâmicas pesadas (*forte – f, fortíssimo - ff*).

Utilizo cinco tipos de exercícios nessa fase com toque percussivo:

- a. Exercícios com dedos repousados.
- b. Exercícios com dedos flexionados (teclas presas).

- c. Exercícios com dedos estendidos.
- d. Exercícios de punho.
- e. Movimento axial de antebraço.

Os exercícios (a) com **dedos repousados** utilizam os exercícios sugeridos na etapa anterior (Toques “A” e “B”) com sons desconectados e conectados. A diferença está no toque percussivo utilizado pelo dedo que abaixa a tecla, enquanto os outros permanecem sobre as teclas correspondentes. Antes de abaixar a tecla o dedo se levanta (extensão) e em um único movimento descendente leva a tecla até o fundo (flexão), retornando à sua posição inicial (toque “A”/alegria-*f*; medo-*p*). O toque “B” indica que a extensão do dedo seguinte se dá no momento em que o anterior atingiu o fundo do teclado. Minha atenção se direciona tanto ao dedo que toca como aos outros em repouso, sempre buscando uma maior sensibilidade tátil. Nesse tipo de ataque, busco situações emocionais mais movimentadas como medo (ataque leve - *p*) e alegria (ataque pesado - *f*) as quais julgo mais adequadas ao gesto percussivo.

Nos exercícios (b) com **dedos flexionados** (teclas presas) a concentração pode envolver uma deliberação emocional de angústia. Os dedos que seguram as teclas se apóiam levemente no fundo do teclado.

Os exercícios (c) em **extensão digital** com os dedos altos e levemente arqueados. O padrão dos exercícios se aplica às escalas, arpejos e notas duplas (principalmente terças). As dinâmicas de cada exercício influenciam se a intenção expressiva é calma, alegre ou dramática, obsessiva. Assim, ao estudar uma escala, arpejo ou notas duplas deliberando um conteúdo de ódio

ou raiva a dinâmica será *f*. Mas se a dinâmica escolhida for *p*, a metáfora poderá relacionar-se à expressão de medo. O fator importante nesses exercícios é manter sempre a concentração na ação pianística e no conteúdo emocional propiciando a sensação de um alto grau de envolvimento.

Os exercícios (d) preparatórios de punho são realizados com a flexão e a extensão da mão através da articulação do punho. Inicialmente são realizados com notas simples passando posteriormente para terças e em uma terceira etapa em acordes de três sons (dedilhado 1, 3, 5) e oitavas.

Os exercícios que envolvem o movimento axial de antebraço (e) iniciam com o padrão de oitavas quebradas, passando para acordes tremulados. Os exercícios de rotação axial do antebraço se tornaram fundamentais em minha prática, uma vez que possibilitaram uma atuação mais flexível, principalmente para a execução de grandes intervalos entre os dedos 3, 4 e 5.

Exercícios com acordes e oitavas são realizados com a extensão dos dedos que não participam da formação do acorde ou oitava de forma confortável e sem excessos. Isso proporciona uma estrutura preparada das mãos e que Alimonda chamava de “fôrma das mãos” (Alimonda, comunicação pessoal).

É importante salientar que nessa fase o andamento dos exercícios não deve ser muito rápido. Ao contrário, deve ser suficiente para possibilitar a realização do movimento em grande amplitude e, principalmente, a percepção do abaixamento da tecla. Outra observação bastante pertinente é que os exercícios preparatórios para velocidade com dedos estendidos e de punho devem ser alternados evitando o excesso de trabalho dos grupos musculares envolvidos. Assim, se inicio essa fase com articulação digital o próximo

exercício, preferencialmente, deve articular o punho. Volto a ressaltar que essa amplitude de movimento, a princípio, não é prioritária na execução de obras do repertório pianístico. No entanto, ela fornecerá ao conjunto muscular uma maior capacidade de resistência, vigor e reflexo. Dessa forma o aparato físico do pianista estará preservado uma vez que a flexibilidade muscular estará sendo desenvolvida e fortalecida.

III. Índices de velocidade.

À medida que progrido em minhas percepções e habilidades motoras passo para outra fase que denomino Índices de Velocidade. Nessa fase, o objetivo é a experimentação da virtuosidade em alguns padrões da escrita pianística, entendida como destreza e coordenação motoras para grande velocidade em dinâmicas variadas. Dessa forma, acrescenta-se o elemento da velocidade aos exercícios da fase anterior, o que deve ser seguido pela diminuição do movimento de extensão digital e ou punho. A pressão sobre o teclado, que antes se relacionava com estados emocionais intensos, agora se restringe ao nível necessário para o abaixamento da tecla aliado à sucessão rápida dos sons. Basicamente as gradações sonoras são efetivadas pela velocidade do abaixamento da tecla bem como ao grau de sensibilidade de percepção tátil desse abaixamento. Pessoalmente, quando estudo escalas no modo maior adoto o mesmo dedilhado da escala de Dó Maior para toda a gama de tonalidades sem interrupção. Também procuro iniciar cada exercício com o estudo lento e toque percussivo de cada padrão a ser estudado.

Dessa forma, os exercícios são divididos em três espécies:

A. Exercícios sem passagem de polegar (terças, repetição de acordes e

oitavas).

B. Exercícios com passagem de polegar (escalas, arpejos¹⁰).

C. Movimento axial do antebraço.

Os exercícios sem passagem de polegar (terças, acordes e oitavas) podem seguir as modulações propostas no Método Beringer passando do modo maior ao menor, além da quinta diminuta que conduz à tonalidade seguinte. Os exercícios com passagem de polegar (arpejos) também podem seguir o esquema de modulações utilizadas anteriormente. Já as escalas podem seguir um padrão mais livre onde o modo maior e menor é empregado de acordo com o repertório e necessidades. Esses exercícios devem atender ao desenvolvimento dos músculos flexores posto em evidência na etapa preparatória para a velocidade.

Uma vez que busco o desenvolvimento da velocidade, o abaixamento da tecla deve ser feito sem exagero da pressão utilizada nas dinâmicas mais intensas. Na etapa anterior o toque percussivo me inspira emoções mais agitadas. Agora, o objetivo em atingir grande velocidade deve incluir um gesto mais tranqüilo de dedos, mãos e braços. O sentimento de calma então deve ser sugerido como aquele que sucede à superação das emoções agitadas (alegria, ódio, paixão, entre outras). Perceber uma emoção agitada e experimentar um estado geral de calma é fundamental. Essa estratégia que relaciona maior velocidade e o sentimento de calma estimula a vivência do “Estado de fluxo”, citado por Goleman (p. 68). Esse sentimento deve ser amplamente trabalhado, pois será de grande importância em uma apresentação pública.

¹ Em minha experiência didática pude verificar que um número significativo de estudantes não dedica uma parcela de tempo ao estudo de escalas e arpejos. Isso conduz a uma ineficiência imediata na escolha de dedilhados o que torna o trabalho de preparação de uma obra mais difícil uma vez que dedilhados absurdos são utilizados e de forma indiscriminada.

Como dito anteriormente, a extensão digital diminui drasticamente. Os exercícios realizados na etapa anterior dão lugar a uma posição mais relaxada dos dedos em contato com o teclado e são realizados objetivando a velocidade do andamento. Gradativamente a velocidade deve ser incrementada, sempre regulada pela clareza dos sons e de modo que não haja interrupções causadas por cansaço muscular.

Assim como na fase preparatória para velocidade, os exercícios de índices de velocidade devem ser alternados de acordo com o grupo muscular (dedos, punhos, braços). A atenção com a posição do corpo na realização do exercício (altura do banco, disposição dos braços e dedos, angulação entre a palma da mão e antebraço) fornece elementos para avaliação e busca de uma interação mais propícia às características fisiológicas individuais. Alterações nesses elementos podem favorecer ou dificultar o alcance de índices de velocidade mais rápidos. Dessa forma o pianista deve monitorar as condições de realização do exercício e ponderar sobre a utilização de uma ou outra situação que favoreça o melhor desempenho físico.

Uma vez que estou buscando vivenciar níveis mais elevados de resistência para a velocidade e a dinâmica, a deliberação expressiva deve ser incrementada no sentido de envolver o músico cada vez mais.

IV. Repertório pianístico – Estratégias de Estudo.

Nas etapas anteriores, a preparação dos grupos musculares constitui o objetivo principal para realização de toques pianísticos aliados a um forte envolvimento emocional. Os exercícios mecânicos, tradicionalmente desconectados de intenções expressivas, estão relacionados a uma

deliberação expressiva através da emoção que resgata a própria experiência de vida do músico. A concentração nesse processo que une o envolvimento emocional e o gesto pianístico influencia a disposição fisiológica. Dessa forma, promove situações para que o autocontrole seja estimulado, elemento importantíssimo em uma apresentação pública.

O ponto central do trabalho musical é a formação do repertório. Também é importante esclarecer que as relações entre toque pianístico e conteúdo emocional não são rígidas e invariáveis. O toque percussivo tende a ser menos utilizado na execução do repertório, mas é de fundamental importância nas primeiras leituras e fase inicial de preparação do repertório. O conteúdo emocional detectado ou deliberado também estará dirigindo mais diretamente, minhas intenções musicais relacionadas aos elementos estruturais da obra como andamento, agógica, dinâmica, articulações e timbre.

O estudo de uma obra nova constitui um desafio e pode influenciar o direcionamento da fase anterior (Índices de velocidade), no sentido de buscar um melhor desempenho para determinada dificuldade (ex.: oitavas repetidas em grande velocidade).

Inicialmente, considerando que cada obra pianística se desenvolve em uma combinação estrutural particular, gerando também movimentos correspondentes, o estudo em grande amplitude de movimento pode auxiliar tanto na prevenção de problemas musculares reforçando a flexibilidade, bem como oferecendo oportunidades de uma proprioceptividade mais acentuada. O estudo utilizando a amplitude de movimento dos músculos extensores e flexores também oferece oportunidade de reconhecer os trechos mais difíceis ao mesmo tempo em que deliberamos sobre a estrutura musical e sua possível

intenção expressiva. Essa estratégia de estudo também é proposta por Kochevitsky:

“... quando estudando, pequeno exagero de movimentos beneficiará a proprioceptividade provendo um material mais vívido, os quais serão impressos nas células correspondentes do nosso cérebro. Tudo isto se refere à técnica de dedos [...] Uma pequena pressão sobre a tecla após seu total abaixamento é recomendada no estudo lento [...] Este estudo é cansativo para nosso sistema nervoso central e especialmente difícil em *pianissimo*. Mas a consequência deste tipo de estudo é uma sensação de vigor nos dedos. Este resultado pode parecer surpreendente para os representantes da velha escola de dedos. Claro isto não é comando muscular, mas sim nervoso sobre os dedos que são revigorados” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 25).

A proposta de Kochevitsky também enfatiza o desenvolvimento da sensibilidade tátil e controle muscular do abaixamento da tecla ao sugerir um estudo em dinâmica *pianissimo*. Se tocar piano é tocar a nota certa, no momento oportuno e com a intensidade devida então os dedos que abaixam as teclas e aqueles que aguardam sua vez constituem um sistema simples de cooperação. O estudo em grande amplitude de movimento, principalmente o digital, oferece maior clareza na percepção e memorização tanto do dedo que abaixa a tecla como dos dedos que estão em espera.

Da mesma forma, quando da leitura de uma obra, normalmente feita em andamento mais lento que o definitivo, também o pianista coloca à prova o gestual adotado, principalmente relacionado com o dedilhado escolhido. Portanto, o estudo experimenta a validade do gesto no andamento adequado. Paul Roës cita a constante experimentação do gesto em andamentos ultra-rápidos que Ferruccio Busoni adotava em seu trabalho de uma obra:

“Busoni dividia a princípio as passagens em incisos que trabalhava da seguinte forma: após algumas repetições muito lentas, realizava sua execução duas ou três vezes bruscamente ultra-rápido em trechos fulgurantes, *piano*, bem como *forte*, depois lentamente, depois novamente extremamente rápido. Em seguida reunia os fragmentos e continuava o estudo da passagem inteira.” (ROËS, op. cit., p. 8)

Gerd Kaemper, de forma imperativa elimina o estudo lento, advertindo

para que o estudo reflita o momento para o qual ele é realizado, propondo-nos que...

“[...] o trecho a estudar deverá ser sempre trabalhado tal qual como será apresentado no recital. No seu tempo definitivo – e não mais lentamente; com a expressão da interpretação final – e não mecanicamente” (KAEMPER, Gerd. op. cit. p.151).

A proposta de Kaemper evidencia o grau de individualidade que o trabalho pianístico adquire. Ao eliminar o trabalho em andamento lento, a exigência de uma habilidade de leitura em alto nível fica evidente. Nem sempre, dentro das habilidades mais naturais de um músico, a leitura da partitura constituirá um ponto forte.

Obras com grandes dificuldades motoras praticamente impõem sua execução a um nível subconsciente. A automatização do gesto se efetuará tornando-o reflexo. Essa automatização é de fundamental importância no repertório de bravura, compreendido como aquele que solicita uma grande disposição para o controle da velocidade e dinâmica através dos vários padrões de escrita pianística bem como um alto nível de coordenação motora (oitavas, notas duplas, acordes, polirritmias, polifonias, entre outros). Desta forma, voltamos à importante função da contração, do relaxamento e da flexibilidade como fatores determinantes de todo o processo pianístico, pois essas qualidades são extremamente importantes no sentido de prevenir lesões.

Sá Pereira também entende que

“a repetição atenta e graduada, elimina instintivamente os impulsos nervosos mal coordenados¹ e vai assim aos poucos, polindo o gesto que então (se não houver impedimento físico) facilmente atingirá o mais elevado grau de perfeição que é o automatismo, o gesto subconsciente” (Sá Pereira, 1933, p. 29).

e acrescenta também:

“qualquer técnica, seja ela qual for, tem que se garantir no subconsciente. Um movimento novo, recém aprendido, ainda muito consciente, nunca tem a elegância nem a infalível segurança que só o

¹ A má coordenação implica no uso de força e movimentos desnecessários ou inadequados.

gesto subconsciente pode garantir”. (Sá Pereira, 1933, p. 21)

José Alberto Kaplan descreve o processo cerebral da automatização através da repetição:

“Os movimentos certos e corretamente calibrados e as sensações deles decorrentes se tornam mecânicos (automáticos) através da prática (repetição) consciente. Esta automatização se dá no momento em que o controle cortical¹² cessa e os movimentos passam a ser administrados pelo cerebelo e os centros nervosos inferiores do sistema nervoso central.” (KAPLAN,1985, p. 41)

A repetição como meio de estabelecer novos reflexos condicionados, segundo Josef Gát, é perigosa. A diminuição do conteúdo emocional, como resultado desta repetição, envolve a falácia do trabalho técnico vir a ser um objetivo em si mesmo e

“o único método de preservar o conteúdo emocional de danos, é tentar com cada repetição penetrar mais profundamente na essência da composição. Estas repetições só devem continuar se sentirmos o desenvolvimento das nossas emoções”. (GÁT, 1980, p. 99).

Kochevitsky também nos alerta para o perigo de “aspectos técnicos tornarem-se o foco principal do estudo, degradando-se em virtuosidade superficial”, afirmando ainda que o número de repetições necessárias para estabelecer estas conexões condicionadas e para fixar vários movimentos em uma linha fluente depende de três (3) fatores:

1. “da simplicidade ou complexidade do ato motor que deve ser executado;
2. Da mobilidade do processo nervoso do indivíduo;
3. Sua ‘habilidade em praticar com real concentração sobre o ponto correto’”. (KOCHEVITSKY, 1967, p. 31).

Whiteside também defende um estudo com completo envolvimento emocional:

“O objetivo do pianista é uma bela execução, por conseguinte desejamos seu envolvimento emocional. A prática mecânica desenvolve o hábito do

¹ Na anatomia humana, córtex se refere à camada superficial de diversos órgãos e não somente ao cérebro. O sistema nervoso humano se divide em duas partes: o sistema nervoso central (cérebro, cerebelo e medula espinhal) e o sistema nervoso periférico, formado pelas células nervosas (neurônios).

toque mecânico [...]” (WHITESIDE, 1999, p. 198)

O andamento, inicialmente, deve oferecer oportunidade para as percepções cinestésicas do gesto bem como aquelas relacionadas ao conteúdo extramusical que compõem as sensações sinestésicas, de modo que ação e emoção intencionadas estejam entrelaçadas em um único processo. Em minha prática, esse estudo é realizado em pequenos trechos, mas mantendo sempre a percepção tátil do abaixamento das teclas. Essa divisão pode ser realizada em função da estrutura musical, detectando frases, modulações transitórias, membros de frases, *coda*, etc., bem como em função de uma seqüência mais difícil.

Importante lembrar e ressaltar que, em minha prática atual, considero que a pressão exercida sobre o teclado atende às necessidades de inflexão das notas (dinâmica e articulação). Esse tipo de estudo pode ser verificado no filme “Nelson Freire”, capítulo 18, “Um trecho difícil” (João Moreira Salles, 2003). É possível observar como o pianista estuda. A amplitude de movimentos e andamento lento coloca em evidência a necessidade de flexibilidade além de preparar uma execução ao nível subconsciente de um trecho que exige grande destreza de movimentos.

À medida que se avança na preparação da obra, o estudo passa para uma etapa na qual o toque é preferencialmente não percussivo, reduzindo ao mínimo as contrações de extensão e aproximando o andamento daquele pretendido para a execução final. Em minha prática, grande parte das obras que apresentam grandes dificuldades motoras está relacionada a sentimentos exagerados, dramáticos e obsessivos. A minha concentração em situações que inspirem essa qualidade emocional intensa normalmente promove uma

alteração fisiológica, o que dispara um vigor muscular maior na execução e uma melhor disposição para a resistência.

V. SEIS PRELÚDIOS DE FRANCISCO MIGNONE (1932)

Vide anexo 1 (DVD).

O DVD anexo ao trabalho é um exemplo dinâmico. Ele pretende exemplificar como o gesto é importante em minha prática. Enquanto fui aluno de Nise Obino, eventualmente recebia aulas de interpretação do pianista Nelson Freire. Durante esse período tive a oportunidade de observar de perto seu processo de estudo. Essa observação visual dos gestos foi extremamente enriquecedora.

A escuta e emissão de julgamento acerca das possibilidades expressivas de cada prelúdio, bem como a deliberação de seu caráter e conteúdo emocional, é priorizado pela particularidade de minhas relações com a estrutura sonora percebida na audição.

É importante salientar que esse vídeo não contempla os processos iniciais das primeiras leituras e experimentações para escolha de dedilhados e memorização. Nessa etapa inicial, a formação das ideias expressivas acerca do caráter e conteúdo emocional da obra é também desenvolvida. A partir da deliberação expressiva sobre o conteúdo emocional de cada prelúdio, o vídeo procura demonstrar o estudo da obra bem como a execução. A execução de cada prelúdio também não pretende ser a versão final, principalmente no que tange às possibilidades agógicas e dinâmicas. A exigüidade de tempo para um estudo mais prolongado e a gravação feita com poucos recursos não garantem sua excelência. As gravações foram realizadas no Auditório Tasso Correa nos

dias 10 de agosto (15/17 hs) e dia 12 (10/12 hs). Foram utilizados os pianos Steinway & Sons D e B. A câmera empregada foi uma Sony DCR-HC 52.

CAPÍTULO 9.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A pesquisa nos moldes dos programas de pós-graduação no Brasil, na área das práticas interpretativas, tende a ser realizada por músicos instrumentistas, cantores e regentes. A prática cotidiana mostra que, seja por desinteresse ou exigüidade de tempo, para a maioria dos músicos fora da academia, a pesquisa teórica, seja em textos de psicologia, ergonomia, musicologia, entre outros, não faz parte das estratégias adotadas para a construção de uma performance. No entanto, considero que a busca e atualização de resultados em pesquisas sobre desempenho musical pode viabilizar uma prática mais organizada e efetiva. O resultado do trabalho escrito adquire uma qualidade informativa, mas comumente é utilizada e posta em evidência por professores e alunos universitários cuja atividade, entre outras, contempla a elaboração de trabalhos escritos e que necessariamente devem ser fundamentados e referenciados.

Enquanto uma pesquisa científica em áreas específicas normalmente privilegia a isenção e o distanciamento do autor em relação ao objeto estudado, uma execução pianística será tão mais admirada pelo efetivo envolvimento e proximidade que o intérprete estabelece com os elementos do evento musical que, nesse caso é a própria música executada, o instrumento e suas relações

com o ouvinte. Minha pesquisa coloca o próprio autor como objeto da investigação. Essa conduta normalmente pode sugerir resultados comprometidos pela falta de isenção e distanciamento além de aparente superficialidade. O estabelecimento de um equilíbrio entre uma postura crítica, teórica, amplamente utilizada na pesquisa e ao mesmo tempo envolvente, inspirada e subjetiva posta em relevo no processo de execução, pode sugerir uma tendência que, em minha opinião, tem grande chance de se firmar na área da pesquisa musical. A pesquisa na área das Práticas Interpretativas terá muito a ganhar adotando um posicionamento que reconhece o pesquisador como objeto de seu estudo.

Por outro lado, a formação do professor universitário na área musical, com ênfase na execução instrumental, será amplamente fortificada. Nesse caso, os processos individuais de preparação do repertório se fortalecem tornando-se cada vez mais conscientes e menos afeitos a atitudes e comportamentos vagos ou com eficácia duvidosa. Vejo nessa dinâmica de pesquisa, um reflexo mais vívido da própria performance e mais próxima de resultados que possam contribuir mais intensamente para o refinamento tanto do processo de execução como das práticas pedagógicas.

Tendo estabelecido uma estreita relação entre a mecânica dos toques pianísticos e o conteúdo emocional atribuído aos dados da partitura, este trabalho demonstra como a resolução parcial dos problemas envolvidos na execução pianística se deu no processo de construção de meu doutoramento. Também é um depoimento da influência positiva dessa abordagem em meu desempenho pianístico, que combina concepções mecânicas diversas ao mesmo tempo em que constitui o relato de um músico prático inserido em uma

perspectiva acadêmica. É certo que outorgar uma qualidade emocional ao gesto pianístico inicialmente desvinculado do repertório pode se apresentar de maneira ingênua. No entanto considero de capital importância as relações que se formam entre corpo e instrumento na formação de uma concepção de execução.

Esclareço que esse trabalho é via escrita, a comunicação da minha trajetória musical e pianística, pois resgata 30 anos de envolvimento com música e com o piano. É um estudo de caso longitudinal e se direciona às minhas estratégias adotadas na preparação e execução pianística. Como esclareci anteriormente, essa conduta se espelha na própria performance, na qual o músico é autor e sujeito de sua própria crítica. Ela não é estática, mas reflete os resultados alcançados até agora. Também é o reflexo de uma estrutura bastante definida em minha prática pianística, a qual tem permitido que eu alcance resultados bastante positivos. Dessa forma considero que as perspectivas de realização pianística atingem um alto grau de individualidade. Muito embora as relações entre a expressão pretendida e a ação física carreguem uma adequação gestual altamente particularizada, constituem um aspecto fundamental da execução pianística. No ensino do piano, em detrimento de qualquer consideração mecânica, o gesto serve a um propósito expressivo. É inútil achar que soluções meramente mecânicas serão capazes de evidenciá-lo.

O estudo das várias possibilidades de toques, via de regra, é ignorado e tende a ser tomado fora de um contexto expressivo musical, deixando de explorar as várias possibilidades de articular os sons e conteúdo emocional. Constitui simples atividade mecânica. De outra maneira, sem uma relação com

o sentido expressivo do movimento, constituem apenas profilaxia muscular no sentido de preparação física ou tentar alcançar o reconhecimento proprioceptivo do movimento. É verdade que constituem uma parte importante da formação das ferramentas para a execução instrumental, porém um campo perigoso ao colocar aspectos mecânicos no centro do estudo. A abordagem dos mecanismos de execução pianística vinculados ao aspecto emocional pretende criar um elo indissociável entre as ferramentas das quais dispõe o pianista e seus objetivos expressivos.

O conteúdo emocional deliberado, após as etapas de preparação, continua direcionando minhas ações, mas também relacionado intimamente aos elementos da execução (andamento, articulações, dinâmicas, agógica e timbre). A estrutura da partitura no repertório escolhido apóia o processo de concentração podendo causar, por exemplo, o riso (alegria) ou choro (tristeza) descontrolados, dificultando a performance musical. Trata-se de um evento útil na preparação de um repertório, uma vez que a estrutura musical e os toques são deliberadamente internalizados e o artista atinge um novo patamar na sua realização.

Dessa forma, é patente a necessidade de trabalhos diferenciados e organizados de forma que as capacidades e habilidades naturais possam ser desenvolvidas e que novas perspectivas ampliem as competências individuais. Enquanto inicialmente busco processos conscientes para a execução, é na prática constante que outro elemento fundamental começa a surgir, a saber, a automatização de um processo motor. Enquanto esse desenvolvimento motor é adquirido de maneira desconectada de justificativas expressivas meu envolvimento com a execução é reduzido. Por outro lado, se minhas

habilidades motoras estão construídas e espelham minhas escolhas expressivas a automatização do gesto pianístico adquire uma força emocional muito maior dando ênfase e potencializando minha motivação, aspecto fundamental no aprendizado de uma forma geral.

Essa mescla entre aspectos objetivos e subjetivos, como podem ser consideradas a mecânica pianística e uma interpretação musical, respectivamente, constrói uma ponte clara para que aspectos altamente pessoais e íntimos, como a percepção emocional, possam elevar o grau de envolvimento do músico com sua atividade musical. Dessa forma, é necessário que eu vislumbre as minhas intenções expressivas para então, traçar estratégias que me conduzam à realização plena da obra musical.

A inexistência de autores que tenham tratado sistematicamente sobre toques pianísticos relacionados ao conteúdo emocional na literatura até agora verificada, torna o presente trabalho pioneiro. Mas também indica que as relações aqui estabelecidas e organizadas, apesar de terem grande importância em minha prática pessoal, podem suscitar novas ideias e revestirem de grande importância para outros pianistas, professores, alunos e pesquisadores de uma forma geral. A análise de minha estratégia de preparação e execução pianística demonstrada no trabalho abre um leque de possibilidades para trabalhos futuros. Não somente trabalhos direcionados ao piano, mas também a outros instrumentos, visto que a produção sonora responde às intenções expressivas entrelaçadas à especificidade da mecânica instrumental. Dessa forma, tanto instrumentistas de arco como de sopro podem se inspirar nas relações que o conteúdo emocional e gesto proporcionam para uma execução sempre e cada vez mais envolvente, entusiasmada, viva e

necessária.

Os aspectos psicológicos para o desenvolvimento de uma concentração buscam na própria experiência afetiva os elos para essa estratégia. Trabalhos que possam enfatizar essa necessidade para uma execução sempre e cada vez mais vibrante também podem ser desenvolvidos nessa área. Em meu trabalho, a não obrigatoriedade de declarações textuais sobre minhas experiências afetivas, mas a transferência dessas sensações para o gesto pianístico abre caminhos para que a própria psicologia, em parceria com trabalhos na área musical, possam se desenvolver. As justificativas de minha estratégia de preparação pianística, de fato, não eliminam condutas empíricas. O elemento emocional extraído de minhas próprias experiências afetivas alavancando minhas condutas pianísticas constitui ao mesmo tempo causa e efeito de minha atividade musical. As lembranças e projeções de desejos e vontades que possam despertar uma emoção percebida em uma obra fazem parte da minha intimidade e não necessariamente podem ou devem ser compartilhadas ou explicitadas. Elas formam o elo do meu envolvimento com a música e mais ainda com o meu pianismo. É caminho de mão dupla. Ao mesmo tempo em que me aproximo da obra musical estabeleço um vínculo com minha própria identidade.

Hoje é incontestável a grande importância que assume o aspecto emocional nas inúmeras atividades humanas. Principalmente no aspecto educacional, o reconhecimento do papel da emoção tem direcionado grande parte das abordagens pedagógicas. Esses modelos de ensino buscam articular o conhecimento e os aspectos afetivos da emoção, antes separados – ou com a negação do aspecto emocional encarada como um eixo para o ensino formal.

A escola tradicional valorizava prioritariamente o conhecimento racional.

Outro caminho para futuras pesquisas diz respeito ao envolvimento emocional e ao seu impacto no aprendizado pianístico e musical. É sabido que a emoção oferece resultados bastante positivos no ensino de qualquer matéria. Esse aprendizado basicamente diz respeito ao uso e amplificação da capacidade de memorização e como são articulados os vários níveis e espécies de conhecimento. Pianistas iniciantes e que ainda não desenvolveram a leitura musical fortalecem de maneira considerável o seu interesse no estudo quando, através de exercícios simples e de fácil memorização, são estimulados ao envolvimento afetivo com o instrumento e sua sonoridade. Também é fundamental a conscientização de que a capacidade de aquisição de competências, habilidades e conhecimento é multiplicada quando a afetividade é proativa.

O conjunto de informações para a formação do pianista é amplo, diversificado e altamente racional sem, no entanto, eliminar a prática empírica para a conscientização de procedimentos já estudados. Avaliar um processo de preparação musical, bem como investigar a causa de possíveis falhas em uma performance, demanda a interação entre vários aspectos (físicos, cognitivos, psicológicos, interpretativos, emocionais, entre outros). Por outro lado as estratégias relativas a cada um desses aspectos em uma apresentação pública devem ocorrer preferencialmente de forma sincrônica e instantânea. Como músico profissional e capacitando-me ao magistério, devo perceber algumas dessas condutas utilizadas por um pianista. À medida que esses aspectos vão se tornando mais pessoais e subjetivos, essas estratégias não se deixam revelar facilmente sendo necessário questionar o próprio músico diretamente.

Se pretendo alcançar a excelência, não posso dissociar a expressividade e estratégias de aperfeiçoamento mecânico, mas estreitar cada vez mais essas relações tornando-as interdependentes e justificadas na própria qualidade da execução.

A observação de uma interpretação pianística por uma pessoa alheia ao processo de execução, por mais detalhada que ela possa ser, inclui dificuldades ainda maiores e dificilmente atingirá a totalidade dos elementos envolvidos e não poderá ser tomada como regra. No máximo ela é o reflexo de atitudes pessoais que podem ser comungadas por um grupo maior ou menor de pianistas. Uma atuação conectada e de forma integral aos meus interesses expressivos pode indicar uma habilidade superior na interação entre mim e piano. A combinação das várias possibilidades de movimentos como pianista, conectadas aos quadros emocionais detectados ou deliberados na obra musical, me permite fazer uso das unidades motoras de forma muito mais envolvente, comprometida e justificada pelos aspectos interpretativos.

Esse trabalho não encerra a totalidade de eventos e estratégias utilizadas em minha atuação como pianista. O imenso leque de interações que ocorrem em uma apresentação musical ainda oferece facetas não desveladas. Lembrando Borém (p. 67), a documentação reflexiva sobre as práticas pessoais de professores e instrumentistas ainda é escassa. Mas, a possibilidade de traduzir em música pensamentos e sentimentos incomunicáveis, esse aspecto velado da música, talvez seja sua característica mais importante e, portanto indecifrável.

REFERÊNCIAS.

ALIMONDA, Heitor. O Estudo do Piano. Elementos Fundamentais da Música e da Técnica do Piano em Dez Cadernos. São Paulo: Ricordi, 1967.

ALMÉN, Byron; **PEARSALL**, Edward. Approaches to Meaning in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

ANDRADE, Maria Helena Coelho. Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do conhecimento das características composicionais do autor. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. Circularidade cultural e nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

BACH, Eva y **DARDER**, Pere. Sedúcete para seducir. Vivir y educar las emociones. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 2002.

BARRA, Donald. The Dynamic Performance – a performer's guide to musical expression and interpretation. London: Prentice-Hall International, 1983.

BARTEL, Dietrich. Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music. Lincoln. University of Nebraska Press, 1997.

BIRDWHISTELL, R. El lenguaje de la expression corporal. Barcelona, Gustavo Gill, 1970.

BORÉM, Fausto. Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: Tendências, alternativas e relatos de experiência. *Cadernos da Pós-Graduação – Instituto de Artes da UNICAMP*, v. 5, n. 2, 2001, p. 19-33.

BREITHAUPT, Rudolf Maria. Natural Piano-Technic: The Fundamentals of

Weigth-Playing. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1908.

BRUGNOLI, Attilio. *Dinamica Pianistica – Trattato sull'insegnamento razionali Del pianoforte e sulla motilità muscolare ne suoi aspetti psico-fisiologici*. Milano: Ricordi, 1926.

CARRARA, A. *Movimento Axial do Antebraço, Resistência e Flexibilidade: uma proposta para a realização pianística dos 24 Estudos de Frédéric Chopin*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 2005.

CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942.

CHAFFIN, Roger; **IMREH**, Gabriela; **CRAWFORD**, Mary. *Practising Perfection. Memory and Piano Performance*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid. Alianza Editorial, 2004.

CLYNES, Manfred. *Sentics. The touch of emotions*. New York: Anchor Press, 1977.

COOPER, Peter. *Style in Piano Playing*. London: John Calder Ltd., 1975.

CORRAZE, J. *As comunicações não-verbais*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

CORTOT, Alfred. *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*. Paris: Salabert, 1928.

DAHLHAUS, Carl. *Foudations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DAVIDSON, R. *Handbook of Affective Sciences*. USA: Oxford University Press, 2002.

DAVIS, Flora. A comunicação não verbal. São Paulo: Summus, 1979.

DEUTSCH, Diana. The Psychology of Music. San Diego : Academic Press, 1999.

DUBAL, David. Reflections From The Keyboard – The World of the Concert Pianist. New York: Summit Books, 1984.

GARDNER, Howard. O verdadeiro, o belo e o bom: os princípios básicos para uma nova educação. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

GÁT, József. The Technique of Piano Playing. London: Collet's, 1980.

GERIG, Reginald R. Famous Pianists & Their Technique. Bridgeport: Robert Luce, 1985.

GERLING, Cristina Capparelli; **SOUZA**, Jusamara. Anais do I Seminário Nacional de pesquisa em Performance Musical. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

GIROTO, Ana Cláudia Brito da Silva. Francisco Mignone: Seis Estudos Transcendentais Análise Crítica e Interpretativa. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1998.

GODLOVITCH, Stan. Musical performance : a philosophical study. London: Routledge, 1998.

GOLEMAN, Daniel. Inteligência Emocional. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

HAAS-KARDOZOS, Eliane. A Arte de Tocar Piano. Rio de Janeiro: Salvo-Conduto, 1998.

HATTEN, Robert S. Interpreting musical gestures, topics, and tropes : Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HOFMANN, Josef. Piano Playing: with piano questions answered. New York: Dover Publications, 1976.

HOLZNER, Steven. Física para Leigos. Rio de Janeiro: Alta Books, 2009.

KAEMPER, Gerd. Techniques Pianistiques: l'évolution de la technologie pianistique. Paris : Éditions Musicales de la Schola Cantorum, 1965.

KAPLAN, José Alberto. Teoria da Aprendizagem Pianística: uma abordagem psicológica. Porto Alegre: Movimento, 1985.

KISNER, Carolyn/

COLBY, Lynn Allen. Exercícios Terapêuticos. Fundamentos e Técnica São Paulo: Manole Ltda., 2004.

KLAUSMEIER, Herbert J.; **WILLIAM**, Goodwin. Manual de Psicologia Educacional: aprendizagem e capacidades humanas. São Paulo: Harper&Row do Brasil, 1977.

KOCHEVITSKY, George. The art of piano playing – a scientific approach. Evanston: Summy-Birchard Company, 1967.

LAMPL, Hans. Turning Notes into Music – an introduction to musical interpretation. Maryland: Scarecrow Press, 1996.

LAWSON, Colin. The historical performance of music : an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LEIMER, Karl; **GIESEKING**, Walter. Como Devemos Estudar Piano. São Paulo:

E. S. Mangione, 1949.

LHEVINNE, Josef. Basic Principles in Pianoforte Playing. New York: Dover Publications, 1972.

LINDLEY, Mark. Keyboard Technique and Articulation: Evidence for the Performance Practices of Bach, Handel and Scarlatti. In: WILLIAMS, Peter. Bach, Handel, Sacarlatti. Tercentenary Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LONG, Marguerite. Le Piano. Paris: Salabert, 1959.

MARINO JR., Raul. A Religião do Cérebro. São Paulo: Editora Gente, 2005.

MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone in Francisco Mignone – o homem e a obra. Organizado por Vasco Mariz. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

MASSIN, Jean. Historia da musica ocidental. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATTHAY, Tobias. The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. Oxford: Oxford University Press, 1960.

MESQUITA, Rosa Maria. Comunicação não-verbal: relevância na atuação profissional. Rev. paul. Educ. Fís., São Paulo, **11**(2):155-63, jul./dez. 1997.

MEYER, Leonard B. Emotion and Meaning in Music. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

_____ Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twenty-century culture. The University of Chicago Press, 1994.

MORAES, Parahyba Quartim de. O Livro do Cérebro. Vol.2. São Paulo: Duetto,

2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. et al. *Semiologia da Música*. Lisboa : Vega, s/d.

NEUHAUS, Heinrich. *L'Art du Piano*. Paris: Van de Velde, 1971.

NOVAES, Maria Helena. *Psicologia da criatividade*. 5ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

OBINO, Nise. *Realização Pianística: tudo é técnica*. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 1967.

ORTMANN, Otto. *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*. An experimental investigation of the effect of the player's touch upon the tone of the piano. Londres/Nova York, 1925.

OTT, Bertrand. *Liszt et la Pedagogie du Piano – essai sur l'art du clavier selon Liszt*. Issy-les-molyneaux: EAP, 1987.

PALASTANGA, Nigel; **FIELD**, Derek; **SOAMES**, Roger. *Anatomia e Movimento Humano. Estrutura e Função*. São Paulo: Atheneu, 2000.

PARNCUTT, Richard; **McPHERSON**, Gary E. *The science and Psychology of Music Performance – Creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002.

PÓVOAS, Maria Bernadete Castelan. *Controle do movimento com base em um princípio de relação e regulação do impulso-movimento: possíveis reflexos na otimização da ação pianística*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

RADOCY, Rudolf E. & **BOYLE**, J. David. *Psychological foundations of Musical Behavior*. Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1988.

RICHERME, Cláudio. A Técnica Pianística – uma abordagem científica. São Paulo: Air Musical Editora, 1996.

ROËS, Paul. La Technique Fulgurante de Busoni. Paris : Henry Lemoine et Cie. Editeurs, 1941.

ROSEMBLUM, Sandra P.. Performance practices in classic piano music : their principles and applications. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ROSEN, Charles. A Geração Romântica. São Paulo: Edusp, 2000.

_____ The Romantic Pedal. In The Book of the Piano, Edited by Dominic Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

SANDOR, Georgy. On Piano Playing – Motion, Sound and Expression. New York, Schirmer Books, 1981.

SANTIAGO, Diana/**BORDINI**, Ricardo. Anais do III Simpósio de Cognição e Artes musicais – Internacional. Salvador:EDFUBA, 2007.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. Mobilização de Conhecimentos Musicais na Preparação do Repertório Pianístico ao longo da Formação Acadêmica: Três Estudos de Caso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2007.

SCHENKER, Heinrich. The art of performance. New York: Oxford University Press, 2000.

SIKI, Béla. Piano Repertoire. New York: Schirmer Books, 1981.

STOWELL, Robin. Historical Performance of Music : An Introduction. Port Chester: Cambridge University Press, 1999.

SUNDIN, Nils-Göran. Musical Interpretation Research. London: Ernst

Eulenburg Ltd, 1983.

TARUSKIN, Richard. Text and act : essays on music and performance. New York: Oxford University Press, 1995.

THIEFFRY, Jeanne. Alfred Cortot – Curso de Interpretação. Brasília: Musimed, 1986.

THOMAS, Wyndham. Composition – Performance – Reception. Studies in the Creative Process en Music. Aldershot: Ashgate, 1998

TIMMERS, Renee/**HONING**, Henkjan. On music performance, theories, measurement and diversity. International Quarterly of Cognitive Sciences, 1-2, 1-19. Amsterdam, 2002.

VERHAALEN, Sister Marion. The solo music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri. Tese de doutorado. Columbia University, 1971.

IEGAS, José; **NETO**, Muniz. A Comunicação Gestual na Regência de Orquestra. São Paulo: Annablume, 2003.

WATSON, Derek. Liszt. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

WHITESIDE, Abby. Indispensables of Piano Playing. Portland: Amadeus Press, 1999/1955.

WILLIAMON, Aaron. et al. Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance. New York: Oxford University Press, 2004.

WINTER, Robert S. Orthodoxies, Paradoxes, and Contradictions: Performance Practices in nineteenth-Century Piano Music, in *Nineteenth-Century Piano Music*, ed. R. Larry Todd. New York: Schirmer, 1990.

ARTIGOS NO SITE <http://www.jstor.org>

BADURA-SKODA, Paul. Playing the Early Piano. *Early Music*, Vol. 12, No. 4, The Early Piano I, pp. 477-480. Londres, Oxford University Press, 1984.

BELLMAN, Jonathan. Chopin and the Cantabile Style. *Historical Performance*, London: Winter, 1989.

_____ Frederic Chopin, Antoine de Kntski and the Carezzando touch. *Early Music*, London: Oxford University Press, August, 2001.

BITTI, P. Communication et gestualité. *Bulletin de Psychologie*, v.27, p.559-64, 1984.

BROECKX, Jan L. Music and Language. On the Pretended Inadequacy of Music as a Language of Feelings. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 27, No. 1. pp.87-93. Croatian Musicological Society, 1996.

FIELDEN, Thomas. The History of the Evolution of Pianoforte Technique. *Proceedings of the Musical Association*, 59th Sess., pp. 35-59. Londres, Oxford University Press, 1932 – 1933.

FISCHER, Victoria. Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 36, Fasc. 3/4, pp. 285-30, *Proceedings of the International Bartók Colloquium*, Szombathely, 1995.

GRIFFITHS, Paul. Catalogue de Couleurs: Notes on Messiaen's Tone Colours on His 70th Birthday. *The Musical Times*, Vol. 119, No. 1630, pp. 1035-1037. Londres, Musical Times Publications Ltda, 1978.

HESS, Albert G. The Transition from Harpsichord to Piano. The Galpin Society Journal, Vol. 6., pp. 75-94. Galpin Society, 1953.

HUGHES, Edwin. Rafael Joseffy's Contribution to Piano Technic. The Musical Quarterly, Vol. 2, No. 3., pp. 349-364. Londres, Oxford University Press, 1916.

LAMPERT, Vera. On the Origins of Bartók's Mikrokosmos. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 39, Fasc. 1., pp. 123-137. Hungria, Akademiai Kiadó, 1998.

LATCHAM, Michael. The Check in Some Early Pianos and the Development of Piano Technique around the Turn of the 18th Century. Early Music, Vol. 21, No. 1., pp. 28-38+41-42. Londres, Oxford University Press, 1993.

LEVINSKAYA, Maria. The Truth about Pianoforte Touch and Tone-Colour. The Musical Times, Vol. 71, No. 1049, pp. 638-639. Londres, Musical Times Publications Ltd., 1930.

NEWCOMB, Anthony. Sound and Feeling. Critical Inquiry, Vol. 10, No. 4., pp. 614-643. USA, University of Chicago Press, 1984.

PARRISH, Carl. The Influence of the Piano on Keyboard Technique in the Eighteenth Century. Bulletin of the American Musicological Society, No. 5., pp. 15-16. USA, University of California Press, 1941.

SEASHORE, Carl E. The Psychology of Music. XVI. Color Music. Music Educators Journal, Vol. 25, No. 2., p. 26. The National Association for Music Education, 1938.

_____ Piano Touch. The Scientific Monthly, Vol. 45, No. 4., pp. 360-365. USA, American Association for the Advancement of Science, 1937.

SOMFAI, László. Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907-14. 19th-Century Music, Vol. 11, No. 1, Special

Issue: Resolutions II., pp. 73-91. USA, University of California Press, 1987.

SUCHOFF, Benjamin. Béla Bartók's Contributions to Music Education. Journal of Research in Music Education, Vol. 9, No. 1, pp. 3-9. USA, The National Association for Music Education, 1961.

TURNER. E. O. Touch and Tone-Quality: The Pianist's Illusion. The Musical Times, Vol. 80, No. 1153, pp. 173-176. Londres, Musical Times Publications Ltd., 1939.

ERICSSON, K. Anders / **KRAMPE**, Ralf / **TESCH-ROMER**, Clemens. The role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. <http://projects.ict.usc.edu/itw/gel/EricssonDeliberatePracticePR93.pdf> Acesso em 06/06/07.

PARTITURAS

MIGNONE, Francisco. Seis Prelúdios (1932). Editora Ricordi. São Paulo, 1978.