

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

HUGO MARTINS MEDEIROS

**ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS SOBRE A
VELOCIDADE AO PIANO: UM ESTUDO DE CASO DE OBRAS
SELECIONADAS DO CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO**

Goiânia
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Hugo Martins Medeiros

Título do trabalho: ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS SOBRE A VELOCIDADE AO PIANO: UM ESTUDO DE CASO DE OBRAS SELECIONADAS DO CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO

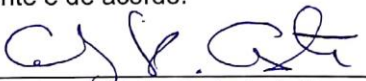
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO¹**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 18/12/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

HUGO MARTINS MEDEIROS

**ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS SOBRE A
VELOCIDADE AO PIANO: UM ESTUDO DE CASO DE OBRAS
SELECIONADAS DO CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO**

Produto Final (produção artística e dissertação)
apresentado ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação
em Música *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes
Cênicas da Universidade Federal de Goiás como
requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música Criação e Expressão

Orientador: Carlos Henrique Coutinho Rodrigues
Costa

Goiânia
2019

MEDEIROS, Hugo Martins
ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS SOBRE A
VELOCIDADE AO PIANO: UM ESTUDO DE CASO DE OBRAS
SELECIONADAS DO CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO
[manuscrito] / Hugo Martins MEDEIROS. - 2019.
77 f.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2019.
Bibliografia.

1. Velocidade ao piano. 2. Técnica-interpretativa. 3. Prática do
repertório. 4. Classicismo. 5. Impressionismo. I. Costa, Dr. Carlos
Henrique Coutinho Rodrigues, orient. II. Título.



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Hugo Martins Medeiros para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos trinta dias do mês de setembro de dois mil e dezenove, a partir das dezenove horas, na sala duzentos e dezesseis da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora e da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (orientador e presidente da mesa EMAC/UFG), Robervaldo Linhares Rosa (membro titular interno EMAC/UFG) e prof. Estércio Marquez Cunha (membro titular externo UFG), para julgar o trabalho final do candidato Hugo Martins Medeiros, intitulado **“ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS SOBRE A VELOCIDADE AO PIANO: UM ESTUDO DE CASO DE OBRAS SELECIONADAS DO CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia trinta de setembro de dois mil e dezenove às dezoito horas, no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

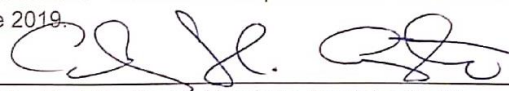
Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADO

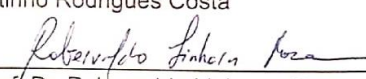
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa APROVADO

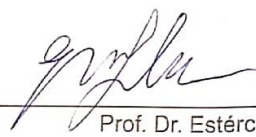
Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha APROVADO

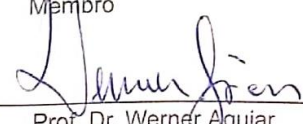
Hugo Martins Medeiros faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 30 de setembro de 2019.


Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Presidente


Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Membro


Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha
Membro


Prof. Dr. Werner Aguiar
Vice-Coordenador de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Paulo Martins Corrêa e Marli Caldeiras de Medeiros
Martins, por sempre terem me incentivado e dado suporte.

Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Henrique Costa, por, além das
aulas de piano e orientação na dissertação, ter se tornado um mentor
da minha carreira profissional.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Paulo Martins Corrêa e Marli Caldeiras de Medeiros Martins, e irmãos, Lemuel Wesley Martins e Lorena Martins Medeiros, pelo suporte e incentivo.

Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa pela grande contribuição à minha vida acadêmica e musical.

Aos professores da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás que tanto contribuíram na minha formação musical.

Aos professores que fizeram parte da minha trajetória musical antes do meu ingresso no ensino superior de música.

Aos amigos que tanto agregaram na minha vivência musical de forma direta e indireta.

Acima de tudo, a Deus pela ajuda, permissão e direcionamento.

"Não somente pratique sua arte, mas force seu caminho em direção aos segredos dela, e para o conhecimento que pode elevar o homem ao divino".

Ludwig Van Beethoven

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo sobre a velocidade ao piano, apresentando abordagens de vários performers e teóricos da área. Tem como objetivo a investigação de estratégias técnico-interpretativas que viabilizam a realização de trechos de velocidade ao piano, dentro dos estilos clássico e impressionista. Para isso, primeiramente por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental, fundamentamos a abordagem da velocidade pelos vieses da técnica-interpretativa, da abordagem física de movimentos e da preparação do repertório em cada um dos dois estilos. Uma peça representativa de cada um dos estilos supracitados foi selecionada como parte experimental da pesquisa: *Tema e Variações sobre um Minueto de Duport KV 573*, de Mozart e *Estampes*, de Debussy. Em seguida, discorremos sobre as características estilísticas dentro do contexto histórico em que cada uma está inserida. Finalizamos com um auto relato da preparação das peças discutindo sobre diferentes estratégias para o alcance da velocidade. A investigação do objeto nos levou a concluir que o alcance da velocidade ao piano está relacionado a uma série de fatores, sendo os principais: a visão interpretativa, o conhecimento estilístico, a maturação do aparelho motor, a abordagem da peça durante o período de preparação, o domínio da linguagem musical e a bagagem prévia do pianista.

Palavras-chave: Velocidade ao piano. Técnica-interpretativa. Habilidade motora. Prática do repertório. Classicismo. Impressionismo.

Abstract

This research consists of a study on piano velocity, presenting approaches of various artists and theorists of the area. It aims to investigate interpretative technical strategies that make it possible to perform high-speed passages on the piano, within the classical and impressionist styles. For this, firstly, through a bibliographic and documentary research, we based the approach of the speed by the modes of technical interpretation, the physical approach of movements and the preparation of the repertoire in each of the two styles. A representative piece from each of the aforementioned styles was selected as an experimental part of the research: *Duport KV 573 Theme and Variations* on a Mozart Minute and Debussy's *Estampes*. We then discuss stylistic features within the historical context in which they are inserted. We conclude with a self-report of the preparation of the pieces discussing about different strategies for the speed range. The investigation of the object led us to conclude that the range of the velocity in the piano is related to a series of factors, the main ones being: the interpretative view, the stylistic knowledge, the maturation of the motor, the approach of the piece during the preparation period, the mastery of musical language and the previous background of the pianist.

Keywords: Piano speed. Interpretive technique. Motor skill. Repertoire practice. Classicism. Impressionism.

SUMÁRIO

RESUMO	8
Abstract.....	9
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	11
1º Recital	12
Recital de Defesa	15
PARTE B: ARTIGO.....	18
1 INTRODUÇÃO.....	19
2 A VELOCIDADE AO PIANO	23
2.1 A velocidade pelo viés da abordagem técnica-interpretativa	23
2.2 Aprofundamento do conceito da velocidade pelo viés da abordagem física de movimentos	27
2.3 A velocidade pelo viés do processo de preparação de repertório.....	31
3 A VELOCIDADE AO PIANO NOS ESTILOS SELECIONADOS: CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO	37
3.1 A velocidade e as características do estilo do período clássico.....	37
3.2 A velocidade e as características de estilo do impressionismo de Debussy.....	43
4 PREPARAÇÃO DAS OBRAS SELECIONADAS E DISCUSSÕES SOBRE A RELAÇÃO VELOCIDADE E ESTILO: UM AUTORRELATO.	48
4.1 Estratégias de preparação do repertório para desenvolver velocidade	48
4.1.1 Praticar lento.....	49
4.1.2 Trabalho de trechos específicos.....	51
4.1.3 Tocar o trecho selecionado contextualizado à secção ou à peça toda (<i>playing through</i>)	52
4.2 Competências, técnicas e a prática de estudos de pianistas selecionados	54
4.3 A velocidade abordada dentro dos estilos selecionados.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Escola de Música e Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Música

Miniauditório da Emac

01 de setembro de 2017 – 16:00

1º Recital

Hugo Martins Medeiros, piano

Participação:

Eric Costa, violino

Vanderlei Alves, Clarineta

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Rondo capriccioso, Op. 14 (1830)

Frédéric Chopin (1810 – 1849)

Balada no. 2, Op. 38 (1839)

Liduíno Pitombeira (1962 –)

Pó, Op. 141 (2008)

Gian Carlo Menotti (1911 – 2007)

Trio para violino, clarineta e piano (1996)

I. *Capriccio*

II. *Romanza*

III. *Envoi*

Recital apresentado ao programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Henrique Costa

Prof. Dra. Denize Zorzetti

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Escola de Música e Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Música

Miniauditório da Emac

01 de setembro de 2017 – 16:00

1º Recital

Notas de programa

Rondo Capriccioso de Mendelssohn se inicia com uma introdução em *Andante*, em uma linha melódica lírica em caráter dramático, acompanhada, lembrando as *Canções sem palavras* do compositor. Em seguida, contrastando com essa primeira sessão, apresenta-se um rondó em andamento *presto*, trazendo uma característica marcante encontrada em composições de Mendelssohn, um caráter duende (*elfin style* ou *fairy style*), também presente em *A midsummer night's dream overture op. 21*, no scherzo do octeto op. 20 e em várias outras obras, principalmente nos scherzos. O *presto* foi composto anos antes, como o *Etude in E minor* por volta de 1824. Em 1830 Mendelssohn se encontra com a talentosa pianista Delphine von Schauroth (1814 – 1887), e nesta ocasião escreve o *Andante*, inserindo-o no início do estudo. Esta obra, a exemplo dos estudos de Chopin, se configura como uma obra de concerto, mesmo tendo sido concebida como um estudo.

A segunda **Balada, op. 38** (1839), é uma composição de Chopin dedicada a Robert Schumann, que lhe havia anteriormente dedicado sua obra *Kreisleriana op. 16* (1838). O termo “balada” foi utilizado por Chopin no intuito de fazer menção à balata italiana ou mesmo à heroica balada medieval, as quais eram relacionadas a um texto poético. Embora existam controvérsias, há fortes indícios de que a balada Op. 38 no. 2 foi baseada no poema *Switezianka*, do poeta e romancista polonês Adam Mickiewicz. O poema é sobre um jovem caçador e uma misteriosa donzela revelando uma história de amor, traição e vingança, com acontecimentos fantasiosos e um trágico final. As partes contrastantes (lírica coral e eufórica-dramática) que desenvolvem a balada vão ao encontro das características da história supracitada.

A obra **Pó, Op. 141** (2008) do compositor cearense Liduino Pitombiera é baseada na teórica dos conjuntos do matemático Georg Cantor (1845 – 1918). Sabemos do caráter infinito dos

números inteiros 1, 2, 3, 4... Georg Cantor mostra que se tomarmos um segmento, dividi-lo em três partes e jogar a do meio fora ficando com dois terços, e repetir o mesmo processo com os dois terços que ficaram e assim por diante, este processo trará uma quantidade infinita de números e nunca chegará ao 0. Desta maneira o matemático aponta que entre 0 e 1 existe uma quantidade de números infinitos maior do que a dos números inteiros e usa a palavra “pó” ou “poeira” para ilustrá-los. Inspirado pela teoria dos conjuntos de Cantor, *Pó* traz um sentimento enigmático em sua composição, denotando os mistérios do universo microscópico. Liduino utiliza de uma série dodecafônica, além de técnicas estendidas, cluster, abafar a nota tocando a tecla correspondente, deslizar sobre as cordas do piano, como materiais para o desenvolvimento de sua ideia.

O compositor Gian Carlo Menotti é conhecido principalmente por suas óperas, obras que fizeram sucesso nos Estados Unidos, onde o compositor italiano passou grande parte de sua vida. O **Trio para violino, clarineta e piano** foi escrito para o *Verdehr Trio* quando o compositor estava já no final de sua vida. Em 1995, Menotti entrega o segundo movimento ao trio com a promessa de terminar os outros dois. Devido a complicações em sua saúde, ele consegue terminar o trio apenas um ano depois. Os primeiro e último movimentos possuem um caráter cômico e sarcástico. Já no segundo movimento surge uma melodia lírica e melancólica. O violino, a clarineta e o piano são coadjuvantes, entrelaçando melodias em texturas variadas. Caracteriza-se por ter uma tonalidade instável pelas rápidas modulações e uso constante de intervalos de 7ª.

Candidato: Hugo Martins é graduado em Música Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás e formado no Centro de Educação Profissional Basileu França na classe de piano do professor Élider DiPaula. Atualmente cursa Bacharelado em piano na classe da professora Ana Flávia Frazão e Mestrado em música sob orientação do Prof. Dr. Carlos Henrique Costa na Universidade Federal de Goiás.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Escola de Música e Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em música

Recital de Defesa

Hugo Martins Medeiros, piano

Mozart (1756 – 1791)

Tema e variações sobre um minueto de Duport KV 573 (1789)

Beethoven (1770 – 1827)

Sonata n.º. 17, Op. 31 n.º. 2 (Tempestade) (1801 – 1802)

I. Largo–Allegro

II. Adagio

III. Allegretto

Frédéric Chopin (1810 – 1849)

Estudo Op. 10 no. 4 (1830)

Estudo Op. 10 no. 5 (1830)

Debussy (1862 – 1918)

Estampes (1903)

I. Pagodes

II. La soirée dans Grenade

III. Jardins sous la pluie

Ronaldo Miranda (1948 -)

Três Micro-peças (2001)

I – Incisivo

II – Lírico

III – Lúdico

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Escola de Música e Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Música

Miniauditório da Emac

01 de setembro de 2019 – 16:00

Recital de Defesa

Notas de programa

Em **Tema e variações sobre um minueto de Duport KV 573 (1789)**, Mozart desenvolve um conjunto de 9 variações a partir de um tema conhecido em sua época, presente na Sonata Op. 4 N°. 6 para violoncelo do compositor Jean-Pierre Duport. Nestas variações desenvolvidas por Mozart, vemos uma escrita que realmente expressa sua essência e originalidade como compositor. Mozart, em suas variações, tendo como base o tema, passeia pelas notas ao piano através de usos de escalas, arpejos e ornamentos que expressam a genialidade do compositor mostrando sua genialidade através de elementos simples.

A **Sonata n°. 17, Op. 31 n°. 2**, conhecida pelo nome “Tempestade”, é pertencente à segunda fase de Beethoven. Neste período o compositor se distancia da maneira em que compôs suas primeiras sonatas ao estilo de Mozart e Haydn. Nesta segunda fase, Beethoven se vê mais livre de formas do período clássico passando a desenvolver mais os temas, explorando diferentes possibilidades de textura e fazendo uso de grande expressão e dramaticidade. Todas essas características estão presentes na Sonata n°.17. O primeiro movimento, em tom menor, mostra essa carga emocional e as texturas resultantes da sua nova escrita. O segundo movimento expressa, em tom maior, uma ternura guiada pela linha melódica que lidera o movimento. O terceiro, em forma de rondó, apesar de utilizar uma escrita mais clássica, não deixa de mostrar a identidade do compositor, trazendo toda uma carga de dramaticidade.

Os **estudos Op. 10 n°4 e n°5** são peças pensadas para explorar ao máximo as possibilidades que o piano oferece. Tanto o Op. 10 quanto o Op. 25 foram compostos por Chopin com essa finalidade. No entanto, o primeiro conjunto explora o instrumento exigindo muito fisicamente por parte do pianista. Já no segundo conjunto, o compositor foca em exploração do instrumento mais em âmbito composicional explorando efeitos que o instrumento oferece.

Desta forma, os estudos Op. 10 nº4 e nº5 foram compostos visando explorar e desenvolver a habilidade física do performer, sendo que o nº 4 foca em sua maioria em passagens de graus conjuntos, enquanto o nº 5 é construído quase que totalmente em cima de arpejos.

Estampes de Debussy é um conjunto de três peças, cada uma inspirada em um lugar diferente, com caracteres diferentes, porém, em estilo impressionista. A primeira delas, *Pagodes*, é inspirada na Ásia. Em sua escrita, vemos constantemente o uso da escala pentatônica, grande uso da ressonância do instrumento e uma gama de timbres inspirados pelo gamelão. Em *La soirée dans Grenade*, mesmo se tratando de uma música francesa impressionista, Debussy utiliza características da música espanhola fazendo jus ao nome, sendo estas características sobretudo construídas em cima de motivos rítmicos. A terceira obra descreve um jardim sob a chuva. As notas rápidas na mão direita ilustram a água caindo sob as folhas e flores. *Crescendos* e ataques repentinos ilustram rajadas de vento combinados ao barulho da chuva enquanto a mão esquerda carrega a melodia por boa parte da obra.

Três micro-peças é uma obra da quarta fase de Ronaldo Miranda, em que o compositor faz uso das características desenvolvidas nas três fases anteriores. Portanto, há momentos em que é adotada uma escrita atonal, e momentos em que vemos uma escrita neotonal. O estilo próprio desenvolvido pelo compositor que veio compor sua identidade está sempre presente. Nesta obra Ronaldo Miranda utiliza a todo instante elementos da música brasileira. Na primeira micro-peça *Incisivo*, a questão rítmica é explorada através da acentuação feita a cada três notas em um conjunto que está agrupado em quatro em sua escrita. A segunda micro-peça apresenta um lirismo cantado na melodia principal e uma harmonia escrita tendo como base acordes aumentados, com exceção de raros momentos onde encontramos um repouso tonal. A Terceira micro-peça incorpora o deslocamento rítmico tão característico da música brasileira. Em alguns momentos, a harmonia é composta de acordes com 7ª maior, se caracterizando em uma harmonia tonal. Em outros, o neotonalismo passa a ser utilizado com uma escrita construída sobretudo em cima da escala octatônica.

PARTE B: ARTIGO

**ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS SOBRE A
VELOCIDADE AO PIANO: UM ESTUDO DE CASO DE OBRAS
SELECIONADAS DO CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO**

1 INTRODUÇÃO

Dentre as diversas áreas onde o pianista performer pode atuar, temos a figura do solista, que apresenta obras para piano solo ou piano e orquestra, assim como a figura do camerista, que se apresenta em grupo, e do correpetidor ou acompanhador, que trabalha colaborativamente com um ou mais instrumentistas ou mesmo acompanhando grupos maiores, como coro ou ballet. Em todas essas áreas, é exigido dele um bom preparo técnico-interpretativo. O repertório trabalhado oferece constantemente habilidades a serem conquistadas e apropriadas pelo pianista. Uma das habilidades admiradas dos amantes deste instrumento é a velocidade ao piano. O uso do virtuosismo na execução de passagens velozes sempre causou grande fascínio no público despertando sentimentos de euforia, entusiasmo, júbilo, ou até mesmo um frenesi. Para apropriação dessa capacidade, de modo a não ser um mero virtuosismo técnico, é exigido grande domínio por parte do performer.

Trechos com variadas texturas podem ser tocados velozmente, envolvendo por exemplo, saltos, oitavas, arpejos, acordes, notas individuais em graus conjuntos ou graus disjuntos. Nos estudos, obras dedicadas ao desenvolvimento técnico interpretativo ao piano, vemos a presença dos aspectos supracitados. Clementi, Cramer, Chopin, Liszt, Brahms, Scriabin, Rachmaninoff, Czerny, Moszkowski, Debussy, György Ligeti, Vieira Brandão, Almeida Prado, Osvaldo Lacerda são alguns dos muitos pedagogos que se preocuparam com a preparação do pianista para tocar velozmente. Essa competência é exigida nos diferentes campos de atuação do profissional pianista.

A visão de pesquisadores sobre a técnica pianística aponta para uma variedade de abordagens sobre a velocidade ao piano. Gerig (2007) cita em seu livro *“Famous Pianists and Their Technique”* diferentes escolas do piano. A Escola Francesa, por exemplo, possui uma abordagem técnica que reflete a suavidade e sofisticação da cultura parisiense, com seu tradicional toque *carezzando* (acariciando). Este toque consiste em mover gentilmente a tecla com o dedo aproximadamente do meio até embaixo. É um toque leve, sensitivo, onde os dedos permanecem perto das teclas e não as pressionam profundamente. De acordo com esse livro, a escola inglesa utiliza-se de uma ação percussiva, sendo requerido força e independência dos dedos. É exigido que os dedos sejam mantidos em contato constante com as teclas. Nesse ínterim, na Escola Russa é enfatizado o ato de mentalizar o que será executado antes de tocar. Os dedos devem ser pressionados sobre as teclas utilizando a polpa dos dedos enquanto o punho é mantido solto, subindo e descendo de acordo com a linha melódica. É o peso da mão que conduz a tecla até o fundo, sem a sensação de um golpe ou

colisão. Relaxamento e peso do braço e ombros são questões em destaque. Outro autor que se debruçou sobre as variadas abordagens ao piano é Chiantore (2001), que expõe em seu livro a questão da técnica relacionada a compositores e pianistas de diferentes períodos que causaram grande impacto no instrumento. São discutidas as abordagens de Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Anton Rubinstein, Tobias Matthay, entre outros, o que permite observar as diferentes estratégias para se obter a velocidade ao piano.

Este trabalho trata da observação de trechos velozes ao piano em estilos diferentes sob o aspecto técnico-interpretativo. Entende-se neste trabalho esse termo como os aspectos que envolvem a técnica em prol da interpretação. O termo “técnica”, utilizado pelos estudiosos, abarca aspectos do movimento, mas que sempre está ligado ao sentido musical, ou seja, à interpretação. Poucos são os momentos em que esse termo está associado somente à mecânica do movimento. Diante do exposto, levanto os seguintes questionamentos: existem diferentes abordagens técnico-interpretativas para se tocar passagens velozes em estilos diferentes? Em caso positivo, como se caracterizam essas diferenças?

Este trabalho tem como objetivo a investigação de estratégias técnico-interpretativas que viabilizam a realização de trechos de velocidade ao piano em duas peças representativas de estilos contrastantes. Como objetivo específico, busca-se analisar as diferentes abordagens sobre a velocidade ao piano; investigar a relação entre a mecânica e a abordagem técnico-interpretativa com foco na velocidade; entender os diferentes vieses técnico-interpretativos das escolas tradicionais de piano (Francesa, Inglesa, Austro-alemã e Russa); investigar a velocidade ao piano levando em consideração o estilo clássico de Mozart e impressionista de Debussy.

A produção científica sobre piano no Brasil apresenta pesquisas em várias áreas como a da pedagogia do instrumento, práticas interpretativas - tendo a maioria delas como objeto a música brasileira -, teoria e análise, educação musical e composição. No entanto, após verificar os periódicos *Per Musi*, *Opus*, *Música Hodie* e os anais da Anppom dos últimos anos, não encontramos artigos que discutam sobre a velocidade ao piano. Esse tópico é abordado em livros que falam sobre técnica pianística, como os livros de Chiantore (2001) e Gerig (2007), onde são mostradas as diferentes abordagens da técnica no instrumento de acordo com cada período, compositores específicos e escolas do piano. Richerme (1997) trabalha a velocidade em seu livro *“A técnica pianística: uma abordagem científica”* apresentando uma técnica própria. Cortot (1986), no livro *“Curso de interpretação”*, se debruça mais na questão da técnica em prol da interpretação. Kaplan (1987) trata da técnica pianística com um olhar sobre o aparelho psicomotor. *“The piano master classes of Franz*

Liszt”, transcrições das masterclasses de Liszt feitas por Göllicher (1884 – 1886), editadas por Jerger (1996), mostra como a velocidade no instrumento era abordada por Liszt, que, além de grande compositor, foi um performer virtuoso e respeitado. Porém, estes livros não fazem uma abordagem específica sobre a velocidade, expondo estratégias variadas para aquisição desta habilidade.

O paradigma utilizado é o qualitativo. O objeto da pesquisa é subjetivo, pois envolve os conceitos de interpretação musical, um aspecto individual, além de possuir diferentes olhares de vários teóricos. É utilizada a pesquisa bibliográfica para fundamentar técnica e interpretação e para entender as várias escolas e como elas abordam a velocidade ao piano em músicas de estilos contrastantes. Para responder às perguntas propostas, foram feitos recortes de dois estilos contrastantes: obra selecionada do impressionismo e uma obra clássica de Mozart.

Devido ao aspecto velocidade abranger trechos musicais contendo variadas texturas e sequências de notas envolvendo, por exemplo, saltos, oitavas, arpejos, acordes, notas em graus conjuntos ou graus disjuntos, optou-se por selecionar trechos com sequências de graus conjuntos e arpejos por possibilitar uma análise quantitativa de parâmetros para comparação, como: sonoridade (projeção do som), toque, técnica pianística (transferência de peso, dedo, punho, escola pianística), fraseado, articulação e outros que possam surgir durante o desenvolvimento da pesquisa.

Sobre as obras objeto dessa pesquisa, uma seleção de músicas foi realizada chegando à conclusão de que o *Tema e variações sobre um Minueto de Duport KV 573* de Mozart e *Estampes* de Debussy se adequam para levantamento de dados para as discussões. Além de apresentarem trechos com notas conjuntas e arpejos em andamento *presto*, *allegro* ou *vivace*, há várias gravações disponíveis no YouTube de célebres pianistas como Polini, Rubinstein, Richter, Brendel, Gieseking, Argerich, entre outros.

Os dados coletados são extraídos de gravações e observações do meu estudo ao piano dos trechos das obras selecionadas conforme o seguinte protocolo: horas de preparação; andamento do estudo; variações rítmicas, variações de dinâmica e toque; escola técnica utilizada; resultado sonoro (caracterização), entre outras que poderão surgir durante o processo. Também são coletados dados das gravações dos pianistas supracitados, comparando sonoridade, escola técnica utilizada, dinâmica e toque.

Por fim, é realizada uma discussão entre os dados obtidos dos meus estudos, das gravações e dos conceitos dos autores pesquisados.

Apresentamos o trabalho dividido nas seguintes partes: parte 1 – apresenta três vieses pilares pelos quais a velocidade ao piano pode ser abordada, são eles a abordagem técnica interpretativa, abordagem física e de movimentos, e a preparação do repertório; parte 2 – apresenta a abordagem da velocidade no período clássico e impressionista; parte 3 – apresenta um autorrelato de experiência com discussões e reflexões com base no que foi exposto anteriormente.

2 A VELOCIDADE AO PIANO

Nesta parte apresentamos três vieses fundamentais à velocidade na interpretação musical ao piano. São eles: a velocidade pelo viés da abordagem técnica-interpretativa; a velocidade pelo viés da abordagem física e de movimentos; e a velocidade pelo viés da preparação do repertório. Em cada um desses tópicos, são apresentadas visões de diferentes performers, pedagogos e teóricos da área do piano, assim como reflexões sobre o assunto.

2.1 A velocidade pelo viés da abordagem técnica-interpretativa

No intuito de encontrar diversos caminhos que levam ao êxito na performance ao piano, foram observadas diversas referências neste cenário. Nomes como Liszt, Mozart e Cortot tinham suas diferenças em relação à abordagem do piano. Entretanto, o que todos eles tinham em comum era a busca pela essência da música. A técnica é tida por eles como um meio para se chegar a este sentido musical visualizado. Mozart, por exemplo, obteve grande êxito como performer em sua época, conseguindo se diferenciar de todos os outros em suas interpretações. Segundo Chiantore (2001, p. 102-103), Mozart se destacava dos demais em relação à sonoridade extraída do instrumento, tirando o melhor proveito possível em relação ao gosto e sentimento em sua performance. A técnica para ele era um aspecto mais elementar da interpretação. Em seus escritos, não é possível encontrar muito acerca dos movimentos de seus dedos. Por outro lado, pode-se encontrar bastante a respeito de sua visão interpretativa. Para ele, a arte se encontrava em outros níveis acima da abordagem meramente mecânica. Chiantore descreve a abordagem interpretativa de Mozart da seguinte maneira:

Expressão e gosto adequados, uma pulsação equilibrada e variada em tempo e dinâmica, mas, sobretudo, uma total identificação com os estados de ânimo que haviam movido o compositor: uma ideia que Mozart herdara de C. Ph. E Bach e de seu ilustrado conceito de *Empfindsamkeit*, um termo que poderíamos traduzir como “sentimentalismo”... (2001, p. 103, tradução nossa).¹

Na visão de Cortot, da mesma forma, a técnica deve ser submetida à música, sendo que, com a visão interpretativa, encontramos com mais facilidade meios de chegar ao objetivo final.

¹ Expresión y gusto adecuados, una pulsación equilibrada y variada en tempo y dinámica pero, sobre todo, una total identificación con los estados de ánimo que han movido al compositor: una idea que Mozart heredaba de C. Ph. E. Bach y de su ilustrado concepto de *Empfindsamkeit*, um término que podríamos traducir como <<sentimentalidad>>.

Estimo 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 sós, tornam compreensíveis e vivas as obras musicais, qualquer que seja o gênero a que pertençam. (CORTOT, 1986, p.17).

Da mesma maneira, Liszt abordava a técnica através de aspectos musicais, tanto em sua preparação como performer quanto como professor. Nota-se que essa abordagem foi sendo absorvida e desenvolvida ao longo dos anos. No entanto, Liszt, como professor em sua juventude, mostra-se mais atento aos aspectos motores, talvez influenciado ainda por Czerny, com quem teve aulas na infância. Existem notas de Auguste Boissier escritas sobre aulas dadas à sua filha Valérie Boissier por Liszt. Nestas notas, vemos os cuidados de Liszt em relação à posição das mãos, postura do corpo, toque, igualdade do toque, punho, relaxamento, exercícios de cinco dedos, escalas, oitavas, acordes, entre outros aspectos. Contudo, essas questões, que podem ser consideradas princípios básicos, não são trabalhadas de forma rígida. Em algumas vezes, são apresentadas diferentes possibilidades ou necessidade de adaptação ao texto. Liszt ensina a posição da mão, por exemplo, dizendo que os dedos não devem ficar curvados nem totalmente esticados e que devemos tocar a tecla com a poupa dos dedos (parte macia), e não muito próximo às unhas. Mas, na execução, ele mostra que as mãos não mantêm uma posição fixa definida, fazendo contato com as teclas de todas as maneiras e formas. Sobre o toque, Liszt dá exemplos ao piano de uma variedade de toques imagináveis (GERIG, 2007, p.181). Por outro lado, em fase adulta, Liszt não se preocupava tanto com os aspectos técnicos, dando mais atenção ao lado estético da performance (GERIG, 2007, p.180). A pianista Amy Fay, aluna de Liszt, relata: “ele não diz a você coisa alguma sobre técnica. Isto você deve trabalhar você mesmo.” (GERIG, 2007, p. 192, tradução nossa).² William Mason, cujos estudos com Liszt começaram em 1853, relata: “Após eu começar a tocar, ele começou a se animar. Ele fez sugestões audíveis, me estimulando a pôr mais entusiasmo em minha interpretação [...] Ele gradualmente me fez alcançar um grau de entusiasmo tão alto que eu coloquei tudo de mim em minha performance” (GERIG, 2007, p. 186, tradução nossa).³ Como esses dois relatos, muitos alunos de Liszt mostram como ele abordava a técnica pelo viés da interpretação.

Tanto Liszt quanto Cortot nos mostram como passagens rápidas podem ser abordadas através do sentido musical. Os prelúdios de Chopin e Debussy, por exemplo, apresentam certo

² He doesn't tell you anything about the technique. That you must work out for yourself.

³ After I was well started he began to get excited. He made audible suggestions, inciting me to put more enthusiasm into my playing [...] He gradually got me worked up to such a pitch of enthusiasm that I put all the grit that was in me into my playing.

grau de dificuldade técnica especificamente, em se tratando da velocidade. Em uma masterclass ministrada por Cortot, relata-se, ao abordar o *Prelúdio n.º. 18* de Chopin, que o mesmo se refere à obra como “de cunho extremamente agitado e nele, naturalmente, a dicção deve ser livre” (1986, p.39). O *Prelúdio n.º. 23* é citado pelo professor como uma música “fresca, irisada e deve correr à vontade, deslizando continuamente” (CORTOT, 1986, p.40). Nota-se que os aspectos técnicos, como toque e movimento, na visão do autor, são iluminados pela interpretação. No terceiro prelúdio de Debussy, *Le vent dans la plaine*, Cortot (1986, p.43, §4) usa expressões como “pancadas de vento que varrem o teclado” e “bruscas rajadas”. No prelúdio 7, *Ce qu’a vu le vent d’ouest*, Cortot (1986, p.45, §4) aborda a velocidade presente fazendo referência a palavras como arpejos em notas miúdas breves e hostis, precipício de sonoridade, entre outras expressões.

Como vimos acima, Cortot faz uso de figurações para falar de trechos rápidos como “executar as notas como um foguete”, “música fresca e irisada”, “correr à vontade”, “deslizar continuamente”, “tocar como raios”, “temperamento febril e sacudido”, “arpejos em notas miúdas”, “redemoinho”, “voo”, “névoa de sonoridades”, “cunho de harmonias arpejadas”, “evocar uma turbulência”, “fogos de artifício”, “rastros luminosos”, “motivos explosivos” entre outras. Cada uma dessas expressões faz menção à velocidade, trazendo também ideias de caráter e cor. Elas são bem específicas a cada obra a qual o autor se refere. No entanto, elas servem de referência para que possamos fazer nossas próprias abordagens interpretativas em outros trechos de velocidade.

Cortot ainda alerta que, em alguns casos, o foco deve estar em outros aspectos como, por exemplo, na harmonia e no caráter da obra, em vez de pensar em cada nota individualmente; incorporação de um ritmo, como o galope, referente ao *Prelúdio n.º. 16* (1986, p.38, §1); pedalização adequada; etc.

Liszt, que, além de compositor, foi um grande pianista, conseguia realizar com perfeição passagens velozes. Em um relato sobre a performance de Liszt em 1836, Hallé faz menção sobre a clareza cristalina em sua execução. Mesmo nas passagens mais difíceis ou mesmo impossíveis para os outros pianistas, Liszt tocava como se as tivesse fotografado em seus detalhes minuciosos (GERIG, 2007, p.175). Em relatos de alunos de Liszt, podemos ver algumas das abordagens interpretativas feitas por Liszt que o permitia obter tanto êxito em suas performances. William Mason, descrevendo sua experiência em ter aulas de piano com Liszt, fala sobre o apreço que o professor tinha por fortes acentos em prol de marcar períodos e frases. Segundo Mason, apesar de Liszt falar tanto sobre acentuação, ele nunca abusava disto (GERIG, 2007, p. 186). Mason nos leva a acreditar que Liszt fazia grande uso de apoios

na execução de trechos de notas rápidas. Ele também deixa claro que estes apoios ou acentos não comprometiam o texto musical. Mason faz a seguinte descrição do momento em que Liszt dá um exemplo prático a ele de como tocar sua obra: “Ele sentou, e tocou as mesmas frases com um acentuado, elástico movimento, o qual deixou uma inundação de luminosidade sobre mim” (GERIG, 2007, p. 187, tradução nossa).⁴

Richerme (1997, p. 166) defende que a dificuldade de executar trechos rápidos não está na velocidade do movimento, mas sim no controle do instante preciso em que cada movimento deve ocorrer. Ele afirma que o controle da regularidade é uma dificuldade e não a velocidade em si (1997, p. 169). Kaplan (1987, p. 104) afirma que três fatores influenciam na velocidade, sendo eles: a imagem clara do objetivo a ser alcançado, direção do movimento e alavancas ósseas utilizadas. O autor frisa que se deve ter uma representação clara daquilo que devemos realizar. Deste modo, Kaplan também compartilha do pensamento de que a abordagem interpretativa é imprescindível na performance musical. Mesmo em uma pesquisa que foca mais no aparelho motor, o autor (1987, p. 58) enfatiza que se deve ter uma imagem clara do objetivo a ser atingido. Para Kaplan (1987, p. 17) a didática do ensino do piano deveria se direcionar mais ao ensino da mente, em vez de focar exageradamente no treino dos músculos. As células cerebrais transmitem impulsos aos músculos que obedecem imediatamente. É como se os músculos fossem servos do cérebro, pois o sistema nervoso central é quem controla a atividade motora.

Concordamos com Kaplan, que indica uma vinculação da técnica à interpretação. Nesse sentido, o pianista Deutsch (1950, p.26) discorre sobre a habilidade manual e diz que para desenvolvê-la é preciso ter consciência do propósito do que se está tocando. Segundo ele, é nossa imagem do propósito que nos ajuda a integrar cada movimento dentro do todo e que, portanto, é necessário compreender o significado musical da peça. Ainda, Deutsch (1950, p.27) atribui à falta de musicalidade o motivo de uma pessoa não ter sucesso em desenvolver uma boa técnica ao piano. O autor afirma que se uma pessoa musical não consegue desenvolver habilidade pianística é porque pratica a técnica (mão) separada da musicalidade (ouvido). Observando o ponto de vista destacado por Kaplan (1987) e Deutsch (1950), concordamos que a técnica pianística, e consequentemente a velocidade ao piano, está intrinsicamente relacionada a aspectos interpretativos.

⁴ He sat down, and gave the same phrases with an accentuated, elastic movement, which let in a flood of light upon me.

2.2 Aprofundamento do conceito da velocidade pelo viés da abordagem física de movimentos

A performance pianística exige do intérprete habilidade física e muscular. Através da agilidade motora, o pianista consegue chegar à imagem sonora previamente mentalizada. A imagem do que queremos é enviada do nosso cérebro, mas é através dos músculos, tendões e toda nossa estrutura física que conseguimos executar os comandos necessários para o alcance dessa imagem ao piano. A capacidade do nosso aparelho motor, guiado pelas ideias interpretativas, vai determinar o desempenho no instrumento, especialmente em se tratando de passagens que exigem mais habilidade mecânica, como aquelas constituídas por notas rápidas. Kaplan considera a habilidade motora essencial na execução ao piano. Habilidade motora é conceituada pelo autor como “o elemento da atividade que capacita o executante a realizar grande quantidade de trabalho físico com um esforço relativamente pequeno. Adquire-se, especificamente, através de um processo de aperfeiçoamento da coordenação dos diversos grupos musculares” (KAPLAN, 1987, p.32). Cortot considera a destreza das mãos e dos dedos uma das bases para o estudo de qualquer instrumento musical. De acordo com o autor, a destreza consiste em total submissão dos músculos e nervos às exigências da execução. Em seu livro *Rational Principles of Pianoforte Technique*, são apresentados uma série de exercícios ao piano que devem ser executados diariamente servindo como ginástica para os dedos (CORTOT, 1928). Além de produzir estes exercícios voltados para o desenvolvimento muscular, Cortot publicou uma edição dos estudos de Chopin op. 10 e op. 25 (CORTOT, 1915) que demandam tocar velozmente variadas texturas e sequências de notas. Nessa edição, é apresentada uma série de sugestões de estudos contendo variações rítmicas e exercícios com o objetivo de preparar o intérprete para a execução da obra.

Assim como Cortot, Liszt também demonstrava preocupação sobre a técnica motora pianística, o suficiente para escrever doze volumes de Exercícios Técnicos entre 1868 e 1880 (LISZT, 1971). Ele chegava a dar alguns conselhos técnicos para seus alunos. Passava exercícios de digitação similares a exercícios conhecidos hoje como os de Hannon e Cortot, e aconselhava a praticá-los lentamente. Enquanto o ensino da época focava em sua grande maioria na atividade dos dedos, Liszt colocava o banco mais alto do que a posição comum em sua época, possibilitando deste modo a movimentação do antebraço, inclinando-o em direção à mão, trazendo dessa maneira grande poder com a utilização dos braços e liberdade para tocar velozmente. Depois de encerrar sua carreira como concertista, Liszt priorizava trabalhar com estudantes que já possuíam uma técnica formada. Nesse momento de sua vida, atraiu

estudantes de várias regiões, sendo que alguns possuíam uma abordagem técnica de dedos. Essa diferença de abordagem técnica não impedia o alcance de bons resultados em seus aprendizados, pois a maior contribuição de Liszt a seus alunos era de inspiração musical e profundo entendimento (GERIG, 2007, p. 185).

Mozart valorizava a prática de escalas, trilos, mordentes e exercícios do gênero. Ele destaca a importância destes exercícios na formação, quando fala sobre a possibilidade de ser professor definitivo de Barbara Cannabich. Segundo Mozart, ela tinha muito talento, muita facilidade natural e tocava com muito sentimento, mas que precisava de prática intensa de escalas e os demais exercícios citados acima (GERIG, 2007, p. 54).

De acordo com Kaplan um fator essencial para o desenvolvimento da destreza muscular é a repetição. Segundo o autor, a repetição “é essencial para a criação dos hábitos e habilidades motoras necessários para executar, do ponto de vista físico, as exigências de caráter *musical* que a partitura em estudo apresenta” (KAPLAN, 1987, p. 76). Além disso, a repetição está associada à memória, em especial à memória muscular (cinestésica) (KAPLAN, 1987, p.70). Esta tem um papel importante na execução de trechos de velocidade ao piano.

Apesar da repetição ser um elemento importante no desenvolvimento da destreza muscular e no processo de memorização, ela deve ser abordada com cautela. De acordo com Kaplan (1987, p. 76), a repetição meramente mecânica pode levar a alguns resultados negativos, como a criação de maus hábitos. Alguns aspectos devem ser considerados ao fazer uso dessa ferramenta. No uso da repetição como processo de retenção do conhecimento, deve-se levar em consideração o tamanho do trecho a ser repetido e a assiduidade com que se realiza as repetições. Tanto o tamanho do trecho quanto as repetições podem variar de acordo com uma série de premissas citadas pelo autor, como o nível de desenvolvimento de estruturas operacionais do intérprete, grau de compreensão da estrutura do trecho, motivação, atenção e experiência prévia, que diz respeito a todo o conhecimento que o performer tem que se aplica à música e ao piano.

A Técnica pianística está relacionada ao meio que encontramos para alcançar o objetivo final, ou seja, a interpretação musical. Kaplan (1987, p.17) apresenta um conceito da palavra *Técnica* a partir da definição encontrada no dicionário filosófico de N. Abbagnano, que a define como o “conjunto de processos ou operações aptos para dirigir (realizar) eficazmente uma atividade qualquer”. Diante disto, Kaplan conceitua técnica como “a melhor maneira de coordenar os variados movimentos (processos ou operações aptos para dirigir eficazmente) necessários para interpretar uma obra musical”. O autor acrescenta que a técnica está relacionada ao alcance de um determinado fim ou objetivo com o máximo de rendimento

e o mínimo de esforço, ou seja, com o menor tempo e gasto de energia possível. Para Kaplan (1987, p.18), o elemento essencial à execução pianística comum a todas as técnicas é o movimento. Este elemento engloba a coordenação e o controle, os quais são utilizados na reprodução do som para alcançar a imagem previamente interiorizada pelo intérprete.

A dissociação muscular cumpre um papel importante na execução ao piano (KAPLAN, 1987, p. 27). Experiências realizadas no campo de aprendizagem do piano apontam que tarefas com grau de dificuldade que demanda habilidade física levam em consideração a capacidade de dissociação muscular e a organização neuromotora (KAPLAN, 1987, p. 55). A dissociação muscular se encontra condicionada pela maturação do sistema nervoso. Devem-se evitar contrações desnecessárias durante a execução contraindo apenas os músculos imprescindíveis à realização da peça. As contrações desnecessárias prejudicam a realização do movimento. Estas contrações inúteis podem ser inibidas através da prática, eliminando-as de forma consciente. Desta maneira, podemos executar determinada atividade ao piano com o mínimo de tensão nos músculos requeridos e deixando em estado de repouso (relaxamento) os que não estão sendo utilizados momentaneamente (KAPLAN, 1987, p. 32). A execução de determinados movimentos ao piano exige o funcionamento de determinados músculos para a realização desta tarefa, os chamados músculos agonistas. Nesta ação, outros músculos são requeridos para dar suporte, reforçando a ação dos principais músculos utilizados. Estes são chamados de sinérgicos. Neste contexto, há os músculos que não colaboram para a execução da atividade requisitada, os músculos antagonistas. Caso estes sejam ativados, eles podem trabalhar de modo que uma ação contrária à desejada seja executada (KAPLAN, 1987, p. 33). Por essa razão, a dissociação muscular é de extrema importância. A utilização de um músculo antagonista durante a execução ao piano compromete toda a performance impedindo que o pianista realize com êxito, por exemplo, passagens velozes, que demandam um bom controle muscular.

A combinação entre destreza, memória cinestésica e dissociação muscular formam a base no âmbito físico da performance. Todos esses elementos podem ser aprimorados através da repetição consciente. Desenvolvidos esses aspectos, eles servirão como pilares para as ideias interpretativas, possibilitando alcançar o êxito na velocidade.

A agilidade em tocar velozmente ao piano pode estar relacionada também à idade em que a habilidade é desenvolvida. Kaplan (1987, p.50) apresenta dois tipos de pré-requisitos para a aprendizagem: biológicos e psicológicos. No campo da biologia, o autor aponta uma íntima relação entre a maturação do sistema nervoso central e a aprendizagem motora. A habilidade motora do indivíduo vai se desenvolvendo ao longo de sua infância. Kaplan (1987,

p.52) mostra exemplo de exercícios que seriam inúteis para crianças de 4, 5 anos por elas não terem ainda desenvolvido a capacidade em coordenar, do ponto de vista psicomotor, os movimentos para a realização de tal exercício na velocidade e dinâmica requeridas.

Kaplan (1987, p. 56) apresenta uma relação entre os movimentos que se desenvolvem no período que vai da infância à adolescência e a idade que compreende o período correspondente.

- do nascimento até os 7 anos (precisão)
- dos 7 aos 10 anos (rapidez)
- dos 10 aos 14 anos (força)

Aos 8 anos, a dissociação manual dos movimentos simultâneos se aperfeiçoa, ao mesmo tempo que as dissociações manuais alcançam um grau de excelência tal, que a criança pode efetuar com facilidade não só movimentos de tipo simultâneo, como também alternados com ambas as mãos. É neste espaço de tempo – dos 8 aos 10 anos – que se tornam mecânicos os movimentos voluntários habituais, o que dá lugar a que, tornando-se mais ágeis, possam realizar-se a uma maior velocidade (introdução do segundo fator, a *rapidez*) (KAPLAN, 1987, p. 57).

Kaplan apresenta seus dados sob a perspectiva de que não se deve exigir do aluno a realização de certas tarefas ao piano antes que sua capacidade motora esteja desenvolvida para tal. Mas se olharmos do ponto de vista do aluno que inicia seus estudos após estes períodos de desenvolvimento do aparelho motor, podemos dizer que aquele que inicia antes dos 7 anos tem certa vantagem pelo fato de desenvolver suas habilidades ao piano no mesmo período das habilidades motoras requeridas para tal tarefa. Em relação à velocidade e ao período de seu desenvolvimento, o autor ainda apresenta:

A rapidez não afeta a precisão, se for incorporada ao movimento no momento exato do processo de maturação motora (etapa dos 7 aos 10 anos). Conseguise assim, de forma gradual, um comportamento preciso e rápido, característico das pessoas hábeis (Kaplan, 1987, p. 57).

Um estudo realizado por Vaquero et al (2016, p. 106) analisou a diferença na estrutura cerebral entre não-músicos, músicos pianistas que iniciaram mais tarde ao piano e músicos pianistas com início precoce. Foi selecionado um grupo homogêneo de pianistas com as mesmas habilidades de performance e tempo de estudo, diferenciando apenas na idade de início dos estudos. O experimento mostrou que os pianistas que iniciaram seus estudos antes dos 7 anos apresentaram maior precisão temporal em sua performance do que os que iniciaram os estudos mais tarde, especialmente na mão esquerda. A execução dos pianistas com início precoce foi associada a menor massa cinzenta no putâmen direito e melhor performance (em sua grande maioria na mão esquerda). No geral, os pianistas apresentaram

diferença nos níveis de massa cinzenta em diferentes partes do cérebro em relação aos não-músicos. No entanto, entre si, os pianistas apresentaram diferenças nos níveis de massa cinzenta e desempenho no instrumento de acordo com a idade de início dos estudos. Isto mostra que o início precoce ao piano favorece o melhor desempenho das habilidades motoras do pianista, fazendo com que ele tenha mais facilidade de alcançar a agilidade no instrumento. Como apresentado por Kaplan, o início precoce ao piano possibilita ao indivíduo desenvolver suas habilidades ao piano ao mesmo tempo em que seu aparelho motor está sendo desenvolvido. Ainda assim, uma pessoa que inicia mais tarde ao piano pode obter o mesmo êxito que alguém com início precoce. O fato do experimento acima conseguir reunir um grupo homogêneo de pianistas com diferença apenas na idade de início dos estudos mostra que começar mais tarde no piano, apesar de apresentar certa desvantagem, não impede o sucesso.

Portanto, um bom desempenho do aparelho motor é fundamental para que o pianista consiga realizar com êxito suas ideias interpretativas. A destreza muscular e os movimentos necessários à performance pianística podem ser desenvolvidos através de exercícios técnicos, repetições de trechos do repertório e da consciência muscular. Mas é importante ter sempre em mente que o principal objetivo é realizar uma boa interpretação musical, sendo que a habilidade física será apenas mais um dos elementos que nos permite alcançar esse objetivo.

2.3 A velocidade pelo viés do processo de preparação de repertório

Pesquisas sobre performance musical têm promovido grandes avanços no que diz respeito à prática do instrumento. Músicos refletem cada vez mais sobre essa questão, a fim de evitar uma prática meramente mecânica. Reflexões sobre formas mais adequadas de preparar o repertório são realizadas em livros, artigos, aulas de instrumento, masterclasses e conversas informais entre músicos. Contudo, muitos músicos ainda se perdem em meio ao processo de como praticar o instrumento. Pelo fato da velocidade ao piano estar intrinsecamente ligada à prática do instrumento e à preparação do repertório, alguns problemas relacionados à prática instrumental podem influenciar negativamente na realização de trechos de velocidade. Por outro lado, a prática do instrumento realizada de maneira inteligente, estratégica e pensada traz ótimo rendimento.

Kaplan (1987, p.40) divide o processo de aprendizagem e execução de uma obra em dois estágios. O primeiro período é aquele em que as coordenações motoras necessárias para dar vida à partitura são estabelecidas e firmadas através da prática. Nesta fase, o pianista identifica quais contrações são necessárias para a execução da peça e elimina as que não são.

Os movimentos necessários são calibrados e são automatizados através da repetição/prática consciente. A partir daí, inicia-se o segundo estágio, que diz respeito à execução da obra em si. Nesta fase, o controle consciente da musculatura voluntária dá lugar ao controle das habilidades motoras adquiridas no estágio anterior. Durante este período, deve-se concentrar nos objetivos a serem atingidos, buscando não focar na ação muscular.

Mas onde entra a velocidade nesse processo de aprendizagem apresentando por Kaplan? Deutsch faz uma abordagem, especificamente sobre isto, dentro do contexto da leitura à primeira vista. De acordo com o autor (1950, p. 38), a velocidade está relacionada à agilidade de compreender o sentido musical na partitura e coordená-lo com os movimentos dos dedos. Deste modo, os dedos precisam ser ágeis o suficiente para acompanhar a cognição. Além da agilidade dos dedos, é necessária a rápida coordenação requerida em estruturas musicais mais complexas. Pelos métodos tradicionais, a agilidade dos dedos é desenvolvida através de exercícios técnicos, e a rápida coordenação, através da prática do repertório do instrumento (Deutsch, 1950, p.38). No entanto, segundo o autor (1950, p. 39), o desenvolvimento da velocidade não pode ser atribuído somente ao uso da repetição. Caso contrário, todo estudante poderia dominar qualquer peça apenas por repeti-la. De acordo com o autor, estudos mostram que os alunos com rápida compreensão da escrita musical tocam suas peças no andamento certo após uma pequena quantidade de repetições. Os alunos com dificuldade na leitura musical repetem suas peças inúmeras vezes e ainda assim, em muitos casos, não conseguem chegar no andamento final. Deutsch (1950, p. 40) afirma que as primeiras repetições são as mais eficazes, enquanto que as últimas vão surtindo cada vez menos efeito. No dia seguinte, o estudante não consegue iniciar seus estudos no andamento final do dia anterior e o andamento da peça permanece o mesmo das primeiras repetições. Desta forma, a velocidade ao piano pode estar extremamente ligada à habilidade de leitura do intérprete, assim como quantidade de repetições, exercícios técnicos diários, exercícios preparatórios e técnicas de estudo do repertório. Kaplan (1987, p. 61) atribui o alcance da compreensão do sentido musical, ou seja, da aprendizagem à repetição. Segundo o autor (1987, p. 77), é através da repetição que a mente consegue reter o novo conteúdo de maneira eficiente. Kaplan ainda acrescenta que no contexto de retenção de material, deve-se trabalhar com as menores porções possíveis, para obtenção de resultado rápido e eficaz, no entanto, sem sacrificar o seu significado.

Kaplan (1987, p. 70) nos mostra que podemos absorver o conteúdo de forma auditiva, cinestésica, lógica e visual. Na compreensão do sentido musical, todas essas maneiras apresentadas por Kaplan são utilizadas de forma simultânea. Desta maneira, a habilidade de

leitura contribui consideravelmente para o alcance da velocidade em uma obra. Em um experimento realizado por Deutsch (1950, p. 40), um número de estudantes de vários níveis foi testado em relação à capacidade de aprender uma peça. Foi encontrada uma grande relação entre a velocidade inicial do aluno – a velocidade na qual o aluno toca a peça à primeira vista – e a velocidade final atingida através da repetição. Os alunos que conseguiram tocar à primeira vista com a metade da velocidade necessária conseguiram facilmente dominar a peça em seu andamento correto. Os que começaram com 1/4 ou 1/5 da velocidade requerida levaram muito mais tempo para atingir o andamento utilizando uma grande quantidade de repetições.

Uma vez que a peça foi lida e seu conteúdo musical foi absorvido, ainda existe um período de prática para se chegar ao resultado final. Existem várias técnicas de estudo que podem ser aplicadas durante esse período. Uma delas é repetição, já citada acima. Outra forma que normalmente é recomendada é a prática da peça com o uso do metrônomo, aumentando gradualmente o tempo. Uma das formas de aprimoramento mais conhecidas é o método da *dissecação*, onde o aluno é instruído a dividir a peça em pequenos trechos, tanto de forma vertical quanto horizontal. Cada fração deve ser repetida separadamente, em seguida se junta um pedaço ao outro até reagrupar toda a peça. No entanto, aumentar a velocidade de um pequeno grupo de notas é muito mais fácil que aumentar a velocidade de uma peça inteira. No processo da *dissecação*, à medida que o aluno vai agrupando um trecho com o outro, a velocidade vai diminuindo cada vez mais. Deste modo, segundo Deutsch (1950, p. 41), quando se junta todos os trechos, o aluno toca tão lento quanto ele tocou à primeira vista. Portanto, segundo o autor, este método, além de tomar uma grande quantidade de tempo, não ajuda na aquisição da velocidade. Quando se toca a peça de forma contínua, o intérprete antecipa o próximo trecho enquanto toca o anterior. Isto requer um processo mental diferente do que ocorre quando o estudante foca somente em um único trecho. Além disso, tocar utilizando as duas mãos requer um padrão mental diferente do que se usa quando toca apenas uma das mãos, envolvendo assim o processo da coordenação (DEUTSCH, 1950, p. 41). Deutsch (1950, p. 42) diz que o método da dissecação deve ser aplicado ocasionalmente, na maioria das vezes em passagens de extrema dificuldade. Variantes de tais passagens ou peças como exercícios preparatórios também podem ser aplicados. Ainda assim, o autor afirma que nenhum método é mais eficaz do que a repetição da obra como um todo. Entretanto, como já foi citado anteriormente, Kaplan (1987, p. 70, 76) diz que a repetição de pequenos trechos auxilia tanto no aprendizado da obra quanto no desenvolvimento da habilidade motora. Se a compreensão da obra e a destreza muscular, que podem ser alcançadas também através da

repetição, são essenciais para tocar velozmente, pode-se dizer que o método da dissecação também auxilia no alcance da velocidade, mesmo que de forma indireta. Em se tratando da repetição, o que prejudica é a repetição meramente mecânica, sem se ater ao sentido musical da obra, como afirma Kaplan (1987, p. 76).

No decorrer do trabalho, foi percebido que para se ter um bom rendimento do estudo ao piano, precisa-se ter cautela diante das variadas maneiras de praticar o repertório, pois a prática inadequada pode levar ao surgimento de alguns problemas. Deutsch (1950, p.39) discorre sobre esses problemas advindos da prática indevida. O autor diz que diante de todo esforço para aumentar a velocidade e de repetições árduas pode haver o crescimento da tensão, e com isso a execução se torna desigual, cheia de tropeços e sem clareza. Brusser (1999, p. 10) comenta sobre a prática ao piano e seu vínculo ao sentimento de frustração, que é comum a sensação de estar trabalhando muito e ainda assim não alcançar os resultados esperados. Para a autora, este problema pode estar vinculado à tensão muscular desnecessária e técnica ineficiente, ambas originadas de uma postura mental em relação à nossa prática e a nós mesmos. Costuma-se pensar que a prática deve ser baseada em repetições e regimentos, sendo assim totalmente diferente da performance. Muitas vezes, são realizadas repetições incansáveis de passagens de maneira desesperada para obter segurança técnica e esforço para deixar uma peça pronta antes do tempo.

Brusser (1999, p.12) aponta que todos nós nos iniciamos na música primeiramente como ouvintes. No entanto, no momento em que começamos a praticar o instrumento, há uma tendência de se parar de escutar o som atentamente e passamos a focar na produção do som. Desta forma, deixamos de apreciar o som que produzimos e direcionamos nossa atenção somente ao resultado desejado, ignorando o som que poderia nos dar prazer no momento presente. Desta forma, origina-se um círculo vicioso: “quanto menos prazer recebemos, mais tentamos forçar o instrumento a nos dar, apertando-o fortemente ao invés de mover de maneira simples e confortável” (BRUSSER, 1999, p. 12). É neste momento que passamos a utilizar tensão em excesso, impedindo assim a fluidez na execução da obra e a resposta do nosso corpo em relação ao som. Segundo a autora (1999, p.13, tradução nossa)⁵, outro fator que costuma afetar negativamente a prática ao piano é o sentimento de ansiedade. Isto normalmente se inicia quando ficamos impacientes por uma peça estar levando mais tempo do que gostaríamos para ficar pronta. Para obter os resultados que queremos, passamos a forçar o nosso corpo e mente a realizar certas coisas as quais ainda não estamos prontos para fazer.

⁵ The less pleasure we receive, the more we try to force the instrument to give it to us, gripping it tightly instead of moving simply and comfortably.

Este grande esforço provoca um desconforto, enquanto deveríamos estar buscando por naturalidade e prazer durante a execução. Além disso, o nosso estado de mente é transmitido ao público durante a performance. Desta maneira, a ansiedade além de atrapalhar fisicamente na execução, ela atrapalha também em relação ao que é transmitido com a música.

Tanto Deutsch quanto Brusser nos mostram que a dificuldade em atingir a velocidade muitas vezes está relacionada à tentativa de forçar o andamento. Com isto, surge a tensão desnecessária, que só cresce à medida que forçamos ainda mais o andamento. Então, surge o sentimento de frustração citado por Brusser, criando uma postura mental inadequada diante da prática do instrumento. Isto não quer dizer que devemos praticar sempre lento, esperando que a música fique no andamento de uma hora para outra. Devemos sim procurar chegar no andamento da obra, no entanto, deve-se buscar sempre a naturalidade e espontaneidade na execução. Liszt também se posiciona contra forçar o andamento, defendendo o desenvolvimento natural e progressivo. Podemos ver isto em um relato de William Mason sobre uma fala de Liszt aos seus alunos na década de 1850:

Nos meus primeiros anos eu não era paciente o suficiente para praticar trechos rápidos de forma lenta – minuciosamente para o desenvolvimento ordenado, lógico e de forma progressiva. Eu era impaciente para resultados imediatos, e tomava atalhos, por assim dizer, e saltava através da força de vontade para o objetivo da minha ambição. Eu gostaria de ter progredido por degraus lógicos em vez de saltos. É verdade que eu tenho sido bem-sucedido, mas eu não aconselho vocês a seguirem meu caminho, pois vocês não possuem minha personalidade (GERIG, 2007, p. 185, tradução nossa).⁶

Deutsch, Brusser e Liszt nos mostram que muitas vezes não é bom forçar o andamento. De acordo com eles, uma forma eficaz de trabalhar a questão do desenvolvimento da velocidade é tocar os trechos rápidos em um andamento que temos controle, realizando-os com naturalidade. No entanto, Mozart nos alerta ao problema de executar um trecho rápido de forma demasiadamente lenta. Mozart comenta em uma de suas cartas sobre a prática ao piano de uma garotinha. Ele diz que a menina diminuía drasticamente o andamento, quando chegava em uma passagem que deveria “fluir como óleo”. Mozart diz na carta que a menina é muito talentosa, mas que não irá fazer progresso com este método, o qual nunca possibilitará que ela atinja grande rapidez (GERIG, 2007, p. 52).

Ainda sobre as maneiras de praticar o instrumento, Brusser (1999, p.11) afirma que prática não é tão diferente da performance em si. Segundo a autora, em vez de praticar de

⁶ In the early years I was not patient enough to “make haste slowly” – Thoroughly to develop in an orderly, logical and progressive way. I was impatient for immediate results, and took short cuts, so to speak, and jumped through sheer force of will to the goal of my ambition. I wish now that I had progressed by logical steps instead of by leaps. It is true that I have been successful, but I do not advise you to follow my way, for you lack my personality.

forma mecânica e programada, deve-se buscar uma prática mais espontânea, pois é neste momento que aquela espontaneidade que marca uma boa performance é cultivada. A repetição de passagens e a execução em andamentos mais lentos que o andamento final são necessários durante a prática, entretanto há características, como liberdade e vivacidade, as quais devemos dar atenção.

3 A VELOCIDADE AO PIANO NOS ESTILOS SELECIONADOS: CLASSICISMO E IMPRESSIONISMO

Nesta parte, apresentaremos a abordagem da velocidade relacionada ao estilo pertencente. Primeiramente, discorreremos sobre a velocidade dentro do período clássico e suas características de estilo, referindo-se especialmente sobre a música de Mozart. Por fim, discutiremos sobre a velocidade dentro do período impressionista de Debussy

3.1 A velocidade e as características do estilo do período clássico

As características que formam e estruturam a música clássica para piano advém de vários movimentos e mudanças tanto sociais como musicais. Citamos o *rococo* e *galant*, por exemplo, descrito por C. P. E. Bach, Mapurg e Kirnberger como mais livre e linear, caracterizado por uma ênfase melódica composta por motivos breves. Estes motivos eram repetidos várias vezes e formavam frases de 3 ou 4 compassos. A harmonia era simples e fazia uso constante de cadências (GROUT; PALISCA, 2007, p. 481). Estas já são características da música que será denominada mais tarde como música do período clássico. Ainda no início do século XVIII, surgem mais características que vão compor o novo estilo. Entre elas, está o *baixo de Alberti*, que veio a ser bastante utilizado por Mozart, Haydn e Beethoven (GROUT; PALISCA, 2007, p. 483). Grout e Palisca (2007) descrevem a música de meados e segunda metade do século XVIII:

A sua linguagem devia ser universal, não limitada pelas fronteiras nacionais; devia ser ao mesmo tempo nobre e agradável; devia ser expressiva, mas dentro dos limites do decoro; devia ser “natural”, ou seja, despojada de complexidades técnicas inúteis e capaz de cativar imediatamente qualquer ouvinte de sensibilidade mediana (p. 480).

Dentro desse contexto se molda o Classicismo, que foi o período no qual surge o precursor do piano moderno: o fortepiano. As características desse instrumento influenciaram o modo de tocar e compor no século XVIII. Nomes como Mozart (1756 – 1791), Clementi (1752 – 1832), Cramer (1771 – 1858) e Haydn (1732 – 1809) se destacam em relação à contribuição à arte de tocar piano, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento técnico-interpretativo, consequência desse repertório e seu sucesso nos meios onde apresentados.

O fortepiano criado por Bartolomeo Cristofori tinha como principal finalidade a variação de dinâmica. Scipione Maffei escreve em 1711 no intuito de anunciar o novo instrumento, dizendo que o objetivo era alcançar a diversidade e alterações da voz, tarefa à

qual instrumentos como os de cordas já faziam muito bem. Então, para alcançar esta possibilidade não permitida pelo cravo, criou-se um instrumento que, de acordo com a força com que se apertava a tecla, se poderia conseguir desde a dinâmica *piano* ao *forte* (CHIANTORE, 2001, p. 91). Com o crescente uso deste novo instrumento, surgiam novas possibilidades de tocá-lo, em se tratando da técnica para o teclado. Havia aqueles que defendiam o uso da técnica antiga, enquanto outros difundiam o uso de uma técnica e estética moderna. Nomes como Carl Philipp Emanuel Bach e Mozart embasaram suas técnicas em suas experiências com o cravo, tocando com uma articulação *non-legato*. Já Clementi e seus alunos, os quais utilizavam pianos ingleses diferentes dos pianos vienenses, propunham uma profundidade de ataque e um tipo de *legato* que trazia uma nova forma de se pronunciar (CHIANTORE, 2001, p. 99). Enquanto a escola denominada por Wisniewski (2015, p. 30) como austro-alemã teve sua base em Mozart e Beethoven, a escola inglesa, segundo Gerig, (p. 363), teve sua origem com Clementi juntamente com seus alunos, tendo como características principais o toque percussivo e grande atividade dos dedos. Isso demonstra a existência de diferentes vertentes técnico-interpretativas no período clássico, informação que desconstrói o pensamento equivocado de uma unidade estilística do período.

Clementi propôs uma nova abordagem técnica para o novo instrumento, enquanto Mozart utilizava de sua bagagem técnica adquirida em sua formação ao cravo, com algumas adaptações. Deste modo, os dois adotavam formas de tocar distintas. De acordo com Gerig (p. 59), enquanto Mozart fez a transição do cravo para o piano, Clementi foi o responsável pelo início da técnica do pianoforte. Passagens que com Clementi eram naturalmente tocadas *legato*, por Mozart seria empregado o toque *leggiero non-legato*, a não ser que o texto musical requeresse especificamente o toque *legato*.

Wolfgang Amadeus Mozart, um dos primeiros a alcançar grande êxito ao fortepiano, iniciou seus estudos no cravo e clavicórdio. A partir do momento em que teve seu primeiro contato com o fortepiano em 1777, este novo instrumento passou a ser seu preferido (GERIG, 2007, p. 49). Devido à ação leve das teclas do fortepiano, a técnica de Mozart desenvolvida no cravo e clavicórdio não sofreu grande variação (GERIG, 2007, p. 49).

Certamente foi Mozart quem definiu a ideal técnica pianística Vienense em seu mais alto grau de qualidade: um toque extremamente fluido e suave – *leggiero*, imaculado, claro; uma qualidade sonora que era sempre refinada e *cantábile* em passagens melódicas; uma abordagem física que eliminava toda afetação e movimentos desnecessários – ainda assim empregando a técnica de dedos e mãos em sua maioria trazida do cravo; uma interpretação sempre

com gosto mostrando moderação em questão de tempo, *rubato* e dinâmica, e elegância no fraseado (GERIG, 2007, p. 52, tradução nossa).⁷

Mozart herdou o estilo de toque *non-legato* da era do cravo. Gerig apresenta escritos da musicóloga Eva Badura-Skoda e de seu marido, o pianista Paul Badura-Skoda, afirmando que Mozart de fato busca o *legato* em passagens melódicas. Mas em se tratando de passagens virtuosísticas, seja qual for o instrumento, o compositor sempre as queria executadas com o toque *non-legato* (GERIG, 2007, p. 52).

Mozart estava sempre viajando, tocando em vários lugares e vendo outras pessoas tocarem. Toda essa experiência musical era comentada através de cartas enviadas a sua família. Por meio destes escritos, é possível se ter uma concepção de como Mozart tocava e qual era sua perspectiva em relação à performance pianística. Em uma carta escrita a seu pai, em 23 e 24 de outubro de 1777, Mozart fala sobre a forma de tocar da filha de Herr Stein, que tem oito anos e meio. Pela descrição e percepção de Mozart, a menina utilizava braços altos e peso nas mãos, o que a seu ver impossibilitaria o desenvolvimento dela para tocar trechos rápidos, e conseqüentemente interpretar uma obra (GERIG, 2007, p.52). Sobre a questão de Mozart considerar a naturalidade ao tocar piano, em outra carta escrita ao seu pai em 28 de abril de 1784, o compositor faz alguns comentários sobre a forma de tocar de Georg Friedrich Richter. Mozart diz que “ele toca bem na medida em que se observa a sua execução mecânica, porém descobre-se quando o ouve, que ele é muito brusco e laborioso e inteiramente desprovido de gosto e sentimento” (GERIG, 2007, p.55, tradução nossa). Esses comentários fazem transparecer a importância da espontaneidade e naturalidade na visão de Mozart.

O resultado sonoro do conjunto do estilo composicional de Mozart, o tipo de instrumento utilizado por ele e a técnica trazida do cravo são parâmetros que, juntamente com esses depoimentos, corroboram os pensamentos de Chiantore sobre a abordagem performática ao piano do mesmo: “tocar de modo tranquilo e natural” (2001, p.104), ou seja, tocar sem esforço, sem rigidez. Essa maneira deve ter um profundo impacto em como um pianista deve abordar trechos rápidos em obras de Mozart.

Clementi foi outro nome importante para o piano no período clássico. Como pedagogo, incentivava fortemente o uso do *legato*, orientando que a tecla deve ser pressionada até o ataque da próxima nota. Dizia que as mãos e braços deveriam ser segurados

⁷ Surely it was Mozart who defined the ideal Viennese piano technique in superlative fashion: an extremely smooth-flowing touch – *leggiero*, immaculate, clear; a tone quality that was Always refined and cantabile in melody passages; a physical approach that ruled out all affectation and unnecessary movement – still largely the finger and hand technique of the harpsichord; an interpretation always in the best of taste with moderation shown in matters of tempo, *rubato* and dynamics, and elegance in phrasing.

horizontalmente, sem descer ou subir o punho. Os dedos deveriam ser colocados sobre as teclas, sempre prontos a atacá-las, dobrando-os de acordo com sua extensão. Todo movimento desnecessário deveria ser evitado (GERIG, 2007, p.60). Gerig (2007, p. 60) diz que este é o tipo de técnica de dedo que permite uma moeda ficar em cima da mão enquanto se toca. O autor diz que esta forma de tocar está relacionada à escola inglesa, onde a ação dos dedos é mais vigorosa e os braços não são ativamente envolvidos.

Clementi chegou a ter contato com Mozart. Eles se encontraram no famoso duelo organizado pelo Imperador Joseph. Seus longos anos de vida (1752 – 1832), que ultrapassaram os de Mozart e mesmo de Beethoven, possibilitaram-no desenvolver suas habilidades, obtendo grande sucesso como compositor, performer, professor e empresário. Dentre seus alunos, estão grandes nomes como Hummel, John Cramer e John Field, conhecido por seu *legato* e melodia cantada, que viria a influenciar a composição dos Noturnos de Chopin (GERIG, 2007, p.58).

A diferença tanto composicional como performática entre Clementi e Mozart fica evidente, quando se observa o impacto do primeiro nas composições de Beethoven. Clementi, no início de sua carreira, era conhecido por sua grande habilidade virtuosística. Estava, juntamente com Mozart, entre os principais expoentes no fortepiano. Mozart, todavia, não se agradava muito do brilhantismo presente em Clementi. Em uma carta escrita a sua irmã, ele a alerta para que não pratique as sonatas de Clementi. Segundo Mozart, as passagens de sextas e oitavas poderiam estragar a forma gentil e suave dela tocar. No entanto, essas características de Clementi estavam apontando diretamente à Beethoven (GERIG, 2007, p. 57). Segundo afirma Anton Schindler, biógrafo de Beethoven, a biblioteca do compositor não era muito extensa, mas continha todas as sonatas de Clementi, que certamente exerceu forte influência em Beethoven. Schindler também afirma que Beethoven não era inclinado às obras para piano de Mozart (GERIG, 2007, p.59). Nisto observamos as diferenças existentes no estilo de se tocar música do período clássico. De qualquer maneira, é importante reconhecer que a técnica de dedos permeia a abordagem dos dois pianistas.

Beethoven também tinha grande apreço pelas habilidades pianísticas de Johann Baptist Cramer, o qual estudou com Clementi e buscava empregar mais refinamento em seus estudos, se comparado ao seu professor. Segundo Schindler, os estudos de Cramer eram considerados por Beethoven uma preparação para a interpretação de suas próprias obras, as quais empregavam grande uso da polifonia (GERIG, 2007, p.61). Tanto Cramer quanto Clementi viveram o suficiente para atravessar do período clássico para o romântico. Apesar das obras dos dois compositores terem direcionado e influenciado as obras que viriam a seguir,

Clementi e Cramer se ativeram ao estilo de sua juventude em suas performances em público durante a velhice (GERIG, 2007, p. 62).

Assim como Mozart e Clementi, Haydn teve sua formação inicial ao cravo. Nascido em 1732, Haydn só foi ter um fortepiano a sua disposição por volta de 1788. Isto se deu pelo motivo do compositor passar mais de trinta anos em isolamento trabalhando em uma corte para os príncipes de Estherházy. Haydn mostrou ter gostado muito do fortepiano, tendo preferência pela marca Schantz, a qual ele dizia que seu doce som correspondia perfeitamente às expectativas em relação à execução de suas sonatas (CHIANTORE, 2001, p. 117). Grande parte da escrita para teclado de Haydn evoca a uma música anterior à do período clássico. Isto pode estar ligado ao fato do compositor ter começado a compor quando o estilo galante era bastante presente. Apesar de ser uma forma de compor que se opunha à música barroca, elementos do período anterior, como a riqueza de ornamentos, eram bastante utilizados no estilo galante, e Haydn usou estes elementos em sua música (CHIANTORE, 2001, p. 117). Da mesma forma, Mozart tinha uma ligação com a música composta antes do estabelecimento do período clássico. A conexão com a música do período barroco, por exemplo, pode ter existido devido à metodologia de educação musical de seu pai Leopold Mozart, que se pautava em elementos como ornamentação improvisada, atenção à articulação, desigualdades rítmicas, entre outros aspectos (CHIANTORE, 2001, p. 99).

É um tanto complexo agrupar grandes performers dentro de uma determinada escola pianística ou dizer quem foi responsável pelo início de alguma. Mas como se pôde notar acima, existem certas características peculiares a um grupo, no que diz respeito à forma de tocar. Estas peculiaridades estão relacionadas a inúmeros fatores como bagagem cultural, influência do meio, mecânica do instrumento utilizado, obras interpretadas entre vários outros aspectos. Mozart, por exemplo, tinha toda uma bagagem trazida de seu aprendizado no cravo, quando começou a ter contato com o fortepiano, contato este que ocorreu em 1777, quando ele já tinha 21 anos. Mozart simplesmente adaptou sua bagagem prévia à nova situação, atendo-se a aspectos predominantemente musicais, em vez de uma abordagem puramente técnica. Já Clementi, que também teve sua formação inicial ao cravo, achou por bem buscar uma nova forma de tocar, já que estava diante de um novo instrumento. Viveu grande parte de sua vida na Inglaterra, onde havia pianos com uma mecânica mais desenvolvida. Isto o possibilitou explorar as possibilidades do instrumento. Clementi tinha ainda, de acordo com Gerig (2007, p. 58), sua própria fábrica de pianos, *Clementi & Co.*, o que com certeza o permitiu a realização de vários experimentos, contribuindo assim para o aperfeiçoamento da mecânica do instrumento. O contexto em que se encontrava Clementi contribuiu para o

desenvolvimento do que viria a se chamar de escola inglesa. Sua visão técnica interpretativa do piano foi disseminada entre seus alunos e entre a Inglaterra. Mozart, por sua vez, inserido em outra realidade, em outro espaço geográfico, com diferentes perspectivas e diferentes instrumentos, viria a ser inserido no que seria mais tarde classificado como escola alemã, ou escola vienense, as quais segundo Wisniewski (2015, p. 30) se sobrepõem uma à outra.

O estilo de tocar de uma determinada escola pianística pode favorecer ou não a execução de determinado tipo de repertório. O desenvolvimento desta escola está relacionado com o estilo predominante de composições situadas no mesmo tempo e espaço geográfico. Consequentemente, desenvolvem-se estratégias pensadas para a interpretação daquele repertório presente no meio. Sobre este assunto, Berman (2000) comenta:

Se o termo “escola nacional” corresponde à limitação do entendimento musical da habilidade pianística, então o tempo da escola nacional passou, em benefício de todos. Nós não devemos mais assumir, ou tolerar, que um pianista russo não possa tocar Mozart ou que um alemão possa ter dificuldades em Debussy. Mas há vezes em que eu sinto falta da intensidade idiossincrática de músicos que tocam “seus” repertórios com total comprometimento a certa tradição. Eu aprecio instâncias quando posso dizer “ele tocou Schubert como um vienense”, não importe qual seja a origem ou escola do performer (p. 191, tradução nossa).⁸

Por mais que tenha diminuído, ainda se pode encontrar uma relação entre a formação em determinada escola pianística e uma adequação técnica que favorece um repertório específico. Sviatoslav Richter (1915 – 1997) foi um grande pianista considerado por Gerig (2007, p. 293) como um descendente da escola russa. No documentário *Sviatoslav Richter The Enigma* (1998), disco 2 (<https://www.youtube.com/watch?v=iVhxqEN9j7k&t=4160s>), especificamente aos 1:02:07 min, Richter fala sobre sua experiência em interpretar Mozart. O pianista questiona “o que tem em Mozart?”, “Pode alguém tocar bem sua música?”, “Qual é o segredo de Mozart?”. O pianista diz que uma frase que parece ser bem simples em Haydn e Beethoven, em Mozart se torna terrivelmente difícil. Richter termina dizendo que ainda não achou a chave para Mozart. Um vídeo encontrado no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=l4ZG0RsIQNA>) com Richter interpretando uma sonata de Mozart vai ao encontro do que o pianista fala. Esta incoerência relatada pelo pianista em relação à performance das obras de Mozart pode estar relacionada a sua forma de tocar. No mesmo documentário citado acima, aos 1:06:55, a esposa de Richter diz que nos primeiros

⁸ If the term “national school” stands for limitations of one’s musical understanding of pianistic abilities, then the time for national schools has passed, to the benefit of all. We should no longer assume, or tolerate, that a Russian pianist cannot play Mozart or that a German may have difficulties with Debussy. But there are times when I miss the idiosyncratic intensity of musicians who play “their” repertoire with full dedication to a certain tradition. I cherish instances when I can say, “He played Schubert like a Viennese,” no matter what the performer’s origin or place of schooling may have been.

concertos o pianista possuía um som muito forte e brusco. “Ele tinha um temperamento ardente, e tendia a tocar muito forte”, diz ela. Sua esposa diz que ao longo do tempo, Richter começa a prestar atenção atentamente ao som e passa a equilibrá-lo.

De acordo com as descrições de Mozart ao piano, imagina-se que sua forma de tocar, priorizando os dedos que deslizam sobre o teclado com uso de ataques leves, difere da forma de tocar de Richter. Richter, na interpretação do vídeo citado, faz uso de um ataque de dedo forte, com a mão pesada e som cheio. Mitsuko Uchida, uma referência na interpretação de Mozart ao piano, segundo críticas de *New York Times* e BBC, utiliza um ataque mais leve, porém extremamente preciso, que é de onde a pianista consegue o brilho de cada nota como podemos ver em sua performance no vídeo (https://www.youtube.com/watch?v=1jd_FDw0Au8). A fim de conseguir um grande volume sonoro, Mitsuko Uchida foca mais na ação dos dedos e no ataque da nota, utilizando menos o peso da mão, o que se aproxima da abordagem de Mozart descrita nos relatos que remetem a sua forma de tocar.

Isto mostra a relação das escolas pianísticas com um repertório específico. Diante disto, vemos que um repertório específico pode requerer abordagens técnicas interpretativas inerentes.

3.2 A velocidade e as características de estilo do impressionismo de Debussy

Debussy é um compositor de grande importância no cenário histórico musical. É responsável por utilizar novos elementos composicionais que vieram a revolucionar a música desenvolvida posteriormente, influenciando assim a abordagem técnica-interpretativa ao piano, também em trechos de velocidade. Em sua prática como compositor e pianista, desenvolveu um estilo característico, alcançando uma verdadeira autenticidade em sua arte. Algumas dessas características próprias podem ser vistas, por exemplo, em seu modo de empregar a harmonia, ou no uso de diferentes escalas. Da mesma forma, o uso de sonoridades variadas resultando em um rico colorido timbrístico se destaca como uma das características principais, em se tratando da música de Debussy. Considerando a particularidade das obras compostas por Debussy, consequentemente, surge a necessidade de desenvolver um modo característico de interpretar suas obras. Portanto, discorreremos a seguir sobre as características peculiares da música de Debussy e relatos sobre sua performance. Ademais, importantes ideias de outros teóricos sobre este assunto também são apresentadas.

O teórico Paul Griffiths (1998, p. 7), autor do livro *A música moderna*, aponta Debussy como um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento da música do século XX em termos estéticos e técnicos. De acordo com o autor, a música do compositor se liberta das raízes da tonalidade e passa a utilizar a harmonia diatônica apenas como uma de muitas outras possibilidades. Os elementos composicionais desenvolvidos pelo compositor e utilizados em sua música contribuíram grandemente para o desenvolvimento da música moderna, tanto em termo de material composicional quanto de sonoridade timbrística.

A pianista e pesquisadora Maria Lúcia Pascoal discorre sobre as características da música de Debussy e seu impacto na música moderna:

Encontramos em Debussy os processos que vão se transformar nas características do nosso século: desvinculação com a tonalidade, economia de meios, valorização do timbre, libertação rítmica, fragmentação do discurso, procura de linguagens regionais, inter-relação de culturas, caráter estático, a própria peça criando sua forma (PASCOAL, 1991, p. 11).

Pascoal (1991, p.2) concorda com Griffiths, quando destaca a libertação da tonalidade como uma das principais características do compositor. Em se tratando especificamente dos prelúdios de Debussy, objeto de sua pesquisa, a autora diz que eles não pertencem ao sistema tonal como praticado anteriormente, utiliza-se de centros tonais. Pascoal associa ainda os novos sons presentes na obra do compositor ao uso de diferentes escalas, como a pentatônica, hexatônica, escalas modais, entre outras.

Em relação à harmonia utilizada por Debussy, Pascoal (1991, p. 5) diz que “Prevalecem os movimentos paralelos de acordes, como nos *conductus* do século XIII, porém em todas as combinações possíveis de tríades às décimas terceiras”, sendo esta técnica conhecida também como acordes em bloco. A autora classifica a estrutura harmônica de Debussy como *harmonia de timbres*, devido à forte relação entre a harmonia utilizada pelo compositor e seu colorido timbrístico.

Nota-se que o material composicional utilizado por Debussy como, por exemplo, diferentes escalas e a harmonia utilizada, influencia diretamente na sonoridade, resultando em uma diversidade de timbres. Chiantore (p. 2001, 489) aponta a influência da música oriental asiática como um dos fatores que o instigaram a buscar diferentes sonoridades. A música asiática ouvida por Debussy apresentava uma variedade de timbres. No entanto, “o que mais surpreendeu o jovem compositor foi a originalidade da linguagem, mais do que seus encantos timbrísticos [...] Debussy recorreu a fórmulas de clara derivação oriental, a sonoridade pianística acabou por incorporar muitas dessas sugestões” (Chiantore, 2001, p. 489, tradução

nossa).⁹ Desta maneira, vemos que a variedade de timbres presentes na música de Debussy entra mais como um resultado da busca pela linguagem e fórmulas da música asiática do que pela busca de timbres em si. Em relação aos aspectos sonoros da música oriental asiática que influenciaram na variedade timbrística presente na música do compositor, podemos destacar em especial os instrumentos de percussão como o gamelão. A primeira peça da obra *Estampes* de Debussy, intitulada *Pagodes*, evidencia essa inspiração.

Vários destes aspectos presentes na música de Debussy a caracterizam como uma música revolucionária pelo fato de fazer uso de materiais que não eram comuns na época em que foi composta. Entretanto, há elementos dos materiais utilizados por Debussy presentes em compositores anteriores a ele. Shuangshuang e Guanghui (2016, p. 8) apontam, por exemplo, que o uso da pentatônica, utilizada por Liszt em algumas de suas composições, veio a exercer grande influência mais tarde no estilo composicional pianístico. A obra *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este* de Liszt, segundo Shuangshuang e Guanghui (2016, p. 9), descreve de uma forma religiosa e misteriosa o movimento da água, utilizando figurações e sequências harmônicas que prenunciam a música impressionista. Também, a obra *Nuages Gris* de Liszt, com um início do abandono tonal aponta na mesma direção.

De acordo com Chiantore (p. 2001, 485), a música de Franz Liszt impactou as composições do compositor francês, mais precisamente a partir de 1903. Sua influência pode ser vista, por exemplo, no uso de elementos como trêmulos, complexas figurações harpejadas, digitações incomuns, passagens que requerem um deslocamento rápido do braço, todos inspirados especialmente nos Estudos transcendentais. Ainda para Chiantore, apesar de obras como *Poisson d'or* apresentarem figuras muito próximas da escrita de Liszt, elas transpassam chegando a um autêntico “antivirtuosismo”.

Outro renomado compositor do período romântico exerceu influência na maneira de tocar de Debussy. Este era um grande admirador de Chopin, provavelmente por intermédio de sua professora de piano Mauté de Fleurille, adepta ao estilo de tocar chopiniano. O gosto pelo toque suave (*moelleux*), segundo Chiantore (2001, p. 482), foi transmitido à Debussy por Mauté de Fleurille, o que também é uma característica do modo de tocar de Chopin. A pianista Marguerite Long, colega de Debussy, compartilha a veneração que o mesmo tinha pelas obras de Chopin. A naturalidade do gesto chopiniano era uma referência para Debussy, um ataque sempre elegante, simples e refinado (CHIANTORE, 2001, p. 482).

⁹ Lo que más sorprendió al joven compositor fue la originalidad del lenguaje, más que sus encantos tímbricos [...] Debussy recurrió a fórmulas de clara derivación oriental, la sonoridad pianística acabó por incorporar muchas de esas sugerencias.

O virtuosismo herdado pela tradição pianística é revisado por Debussy, quando inserido em seu estilo pessoal. Ele utiliza de diferentes tipos de ataques na tecla, necessários para a realização dos variados acentos requeridos para a produção dos efeitos propostos (CHIANTORE, 2001 p. 487). Vemos um exemplo disso em obras que imitam a natureza ou a descrição de cenários, como por exemplo as obras *Jardins sous la pluie* e *La Soirée dans Grenade*.

Intérpretes que se debruçam nas obras de Debussy buscam novas estratégias técnico-interpretativas, diante dos desafios sonoros propostos pelo mesmo. Relatos da performance do próprio Debussy demonstram suas preferências. Marguerite Long, pianista e pedagoga que trabalhou anos ao lado de Debussy, usa palavras como elasticidade, sutileza e profundidade de ataque, quando descreve o modo do compositor tocar. Diz ainda que não havia nenhuma dureza no ataque e que as teclas eram tocadas com uma suavidade penetrante (CHIANTORE, 2001, p. 479). Como nas pesquisas da pianista e pedagoga francesa Marie Jaëll, Debussy prezava muito pela sensibilidade do toque na “gema” dos dedos. Dizia que as teclas deveriam ser atraídas até os dedos e mãos como se fosse um ímã (CHIANTORE, 2001, p. 483). Chiantore (2001, p. 483) acrescenta que para poder sentir melhor a superfície da tecla Debussy mantinha muitas vezes o dedo quase plano, especialmente em passagens suaves de acordes, utilizando a participação do braço junto à ação dos dedos.

Maurice Dumesnil, autor do livro *How to Play and Teach Debussy*, destaca a importância da dinâmica como recurso para alcançar uma variedade de timbres. O autor desenvolve uma série de exercícios com o objetivo de se conseguir alcançar uma “vasta gama de *pianíssimo*” (DUMESNIL, 1932 apud CHIANTORE, 2001, p. 480). Ainda nesse livro, o autor fala sobre recursos utilizados para alcançar sonoridades advindas da influência dos instrumentos de percussão. “Dumesnil, de fato, fala explicitamente de imitar o som de um sino mediante um ataque realizado a partir do antebraço, com a mão quase passiva, utilizando o punho de uma forma perfeitamente relaxada” (CHIANTORE, 2001, p. 490). Ademais, outras estratégias como deixar o punho flexível para a realização de acentos ou a utilização de certa tensão na realização de trêmulos, exemplos encontrados em *Poisson d’or*, também são relatadas por Chiantore.

Pascoal (1991, p. 9) ainda acrescenta, às características supracitadas, uma preocupação com o aproveitamento das ressonâncias e a pedalização na interpretação de obras de Debussy.

O tratamento do piano é feito pelo aproveitamento das ressonâncias, exploração de timbres, uso dos pedais sustentando bordões e misturando os sons em faixas sonoras; veio a se constituir assim, naquele som que ouvimos

como característico de Debussy, um som no qual as alturas não se articulam individualmente como efeito, porém se fundem em timbres resultantes (PASCOAL, 1991, p. 9).

Como supracitado, a música de Debussy apresenta características peculiares, diferentes daquelas propostas pelas obras de Mozart, como apontado na parte anterior. O uso de diferentes escalas e centros tonais que privilegiam a busca timbrística demandam do intérprete algumas técnicas diferentes das utilizadas em Mozart, técnicas essas que também tem implicações interpretativas na execução de trechos de velocidade, foco deste trabalho. Entre algumas diferenças de toque na abordagem de obras dos compositores em questão, citamos a clareza e transparência em Mozart e a ressonância, profundidade e leveza em Debussy. Essas diferenças demandam do intérprete estratégias na preparação técnico-interpretativa desse repertório, que envolvem uma reflexão sobre os mecanismos utilizados pelo pianista. A seguir relatamos a nossa experiência preparando as obras Temas e Variações sobre um Minueto de Duport de Mozart e Estampes de Debussy.

4 PREPARAÇÃO DAS OBRAS SELECIONADAS E DISCUSSÕES SOBRE A RELAÇÃO VELOCIDADE E ESTILO: UM AUTORRELATO.

Esta parte do trabalho contém um relato de experiência. Neste texto eu, Hugo Medeiros, discorro sobre as estratégias de estudo que adotei para alcançar velocidade dentro dos estilos propostos e também discuto sobre as observações resultantes da minha autoavaliação diante de objetivos propostos. Estas discussões estão embasadas na bibliografia da área da técnica pianística e em vídeos de pianistas de renome internacional que apresentam vídeos no YouTube, dentro dos estilos propostos (Clássico e Impressionista) ou ligados à velocidade: Mitsuko Uchida, Sviatoslav Richter, Valentina Lisitsa. Os objetivos que serviram para sistematizar as discussões são: 1. ter o domínio cognitivo do trecho em velocidade; 2. ter o domínio motor do trecho em velocidade dentro do estilo; 3. ter o domínio da relação entre o movimento e o som. Minha experiência com a utilização das estratégias de estudo foi supervisionada pelo Dr. Carlos Henrique Costa, durante o desenvolvimento da pesquisa. Esse relato utiliza, como objeto de estudo, passagens rápidas selecionadas das obras *Variações de Duport* do compositor Mozart e *Estampes* do compositor Debussy, dentro dos estilos discutidos nas partes anteriores.

Estudamos a bibliografia e realizamos os experimentos a partir de um ponto de vista prático, com a observação de trechos selecionados das peças supracitadas, isso, tendo como parâmetro três estratégias de preparação do repertório para desenvolver velocidade, que ganharam destaque por sua vasta utilização entre pianistas e pela averiguação dos resultados eficientes e não eficientes da minha experiência. Por fim, discorro sobre a relação entre velocidade e os estilos clássico de Mozart e o impressionista de Debussy diante das minhas experiências. Os seguintes trechos selecionados para as discussões são mostrados no texto que segue: Mozart: 1ª. Variação – mão direita, 2ª. Variação – mão esquerda, arpejos e figurações de acompanhamento (compassos de 1 a 8); 9ª. Variação – mão direita – figurações e cadência (compassos 29 a 50). DEBUSSY: *Estampes - Jardim sous la pluie* (compassos de 1 a 15); *Jardin sous la pluie* (compassos 56 a 59).

4.1 Estratégias de preparação do repertório para desenvolver velocidade

As principais estratégias foram: praticar lento; trabalho de trechos curtos específicos; e tocar o trecho selecionado contextualizado à seção ou à peça toda (*playing through*). Outras estratégias também são abordadas dentro dessas subdivisões.

4.1.1 Praticar lento

De acordo com Wallick (2013, p. 101), o estudo lento é provavelmente a ferramenta mais utilizada na prática do instrumento. Nosso questionamento em relação a essa prática, no entanto, é qual a sua relevância para o alcance da velocidade e na utilização de passagens velozes dentro dos estilos selecionados neste trabalho. O pianista Jorge Bolet, por exemplo, comenta que faz uso da prática de forma lenta ao piano, no intuito de saber exatamente quais são as notas da obra que se está estudando e para desenvolver a precisão (MACH, 1988, p. 28-29 apud WALLICK, 2013, p. 52). Youri Egorov, finalista dos principais concursos de piano internacionais, também é adepto do estudo lento ao piano. O pianista diz fazer uso dos mesmos movimentos utilizados no tempo regular da peça em sua prática lenta (MACH, 1988, p.48 apud WALLICK, 2013, p. 53). A pianista espanhola Alicia de Larrocha cita, como um dos passos no aprendizado de uma nova obra, o estudo da peça em um andamento bem lento. A pianista diz que, através do estudo lento, ela solidifica a memorização, ajuda na precisão das notas e no fraseado. Alicia de Larrocha ressalta que, ao praticar uma obra em andamento lento, vemos a mesma de forma detalhada podendo observar os acordes e a harmonia com mais clareza, assim como as articulações, ritardandos, terminações de frase, entre outros elementos (MACH, 1980, p. 58-59 apud WALLICK, 2013, p. 50). Liszt era a favor do desenvolvimento de forma progressiva da obra. Ele aconselhava seus alunos a não forçar o andamento e sim alcançá-lo de forma ordenada (GERIG, 2007, p. 185).

Pessoalmente, eu possuía algumas dúvidas a respeito do estudo lento de uma obra com passagens rápidas, como uma ferramenta para o alcance da velocidade. Mas a análise dos dados encontrados na bibliografia utilizada nesta pesquisa e a inserção deles em minha prática diária me fez enxergar os pontos positivos desta prática dentro do contexto da velocidade. Percebi que a prática de trechos de velocidade em andamento lento traz consistência na interpretação da obra, pois trabalha tanto o aspecto cognitivo quanto o motor. Isto vai ao encontro dos relatos de Alicia De Larrocha e Jorge Bolet, que destacam a precisão como um resultado do estudo lento da peça. Por outro lado, o estudo lento pode ser uma prática perigosa se realizada de forma não adequada. A prática de uma obra em andamento lento de forma meramente mecânica, ignorando os aspectos musicais, pode resultar no desenvolvimento de maus hábitos, difíceis de serem revertidos posteriormente. Portanto, é importante realizar o estudo lento da obra de forma musical observando fraseados, toques, articulações, sonoridades, caráter e aplicando as ideias interpretativas.

Outra questão a qual foi observada, que se deve ter cuidado, é sobre o quão lento a peça está sendo praticada. Em minha experiência, busquei praticar a obra em um andamento lento em que as notas eram tocadas independentemente, não respeitando o fraseado. Verifiquei que seguir praticando a peça em um andamento extremamente lento, muito abaixo de conseguir interpretar frases, foi uma prática ineficiente. O andamento lento em que conseguimos realizar a peça vai se modificando ao longo dos dias. Algumas vezes, era utilizado o metrônomo para ajudar a manter um andamento uniforme. Importante ressaltar que eu procurava evitar que o metrônomo causasse um mecanicismo. Primeiramente, eu mentalizava a pulsação desejada e a procurava no metrônomo para que o trecho ou a peça por inteiro fosse tocada em um andamento que eu sentisse confortável. A tentativa de predeterminar o andamento no metrônomo resultava muitas vezes em um estudo em um tempo bem abaixo do que se conseguia tocar ou em um tempo acima do que eu estava preparado. Ambas as formas podem trazer resultados ineficientes, seja criando uma zona de conforto no tempo lento ou criando tensão muscular não necessária na tentativa de realizar a peça em um andamento acima do que se estava preparado.

Observamos que o estudo lento é também uma boa ferramenta para a memorização, como ressaltava Alicia De Larrocha (MACH, 1980, p. 58-59 apud WALLICK, 2013, p. 50). A memorização, mesmo que de uma forma indireta, está relacionada à habilidade de tocar passagens velozes ao piano. Eu me sinto mais livre na realização de trechos velozes quando não tenho que me preocupar em ler todas as notas. Isto vai ao encontro do trabalho de Edwin Hughes *Musical Memory in Piano Playing and Piano Study*. O autor (1915, p. 595) diz que a memorização ajuda a ter liberdade de expressão e conexão direta com o público, aspectos que seriam dificultados pela necessidade de leitura de um feixe de notas em frente ao pianista. No caso de aprender música de câmara, onde não existe a tradição de tocar de memória, os trechos velozes precisam também ser mecanicamente e interpretativamente memorizados, mesmo olhando a partitura. Entendo que existem vários tipos de memorização que são de extrema importância para se tocar trechos velozes e que podem ser adquiridos também pelo estudo lento.

Em relação ao tamanho do trecho a ser aplicado o estudo lento, em uma fase inicial senti que a seleção de trechos menores (frases) resultava em um melhor rendimento. Isto se dá devido à necessidade da repetição de pequenos trechos para a fixação da memória auditiva, visual e sinestésica. Após a fase inicial, passamos a dividir as obras selecionadas em seções maiores que foram sendo aumentadas de acordo com a maturação das peças.

Nesta experiência, pude verificar e comprovar a eficiência do estudo lento do repertório com o fim de adquirir a agilidade necessária para tocar passagens velozes, entretanto percebi que outras estratégias tiveram que ser abordadas intercaladamente para que eu tivesse controle sonoro e tocasse dentro do estilo.

4.1.2 Trabalho de trechos específicos

O trabalho da obra em pequenos trechos selecionados é uma das estratégias utilizadas por pianistas, no intuito de alcançar a velocidade final. Alfred Brendel (WALLICK, 2013, p. 62) comenta sobre a importância de trabalhar a peça no tempo real, durante a fase inicial do aprendizado da mesma, buscando os movimentos físicos necessários e dedilhado apropriado.

O pianista cita uma forma de trabalhar a peça aprendida com Edward Steuermann. As passagens eram separadas em unidades menores, estas tocadas separadamente em andamento rápido, dentro do contexto musical. Brendel diz que Steuermann pedia para o aluno tocar, por exemplo, 5 notas, e depois as próximas 5 ou 6, dependendo da música, e assim por diante.

Seymour Bernstein (WALLICK, 2013, p. 20) apresenta a seguinte sugestão de estudo para alcançar a velocidade. Ele sugere selecionar o trecho a ser estudado e então tocar algumas notas antes desse trecho, parando na primeira nota do mesmo. Em seguida, inicia novamente do mesmo ponto, e para na segunda nota do trecho selecionado. Em seguida, para na terceira nota, e assim por diante.

Outra maneira de abordar trechos curtos é sugerida pelo pianista Misha Dichter (WALLICK, 2013, p. 71) que se opõe ao estudo lento como uma forma de resolver problemas técnicos. Dichter sugere que as notas rápidas sejam agrupadas de acordo com seu significado musical e realizadas através de impulsos.

Estratégias como as citadas acima se mostraram eficazes na definição de dedilhado e busca de movimentos apropriados para a realização do trecho. Podem ser utilizadas também como ferramentas para atingir a velocidade em unidades menores, como forma de memorização desses trechos e também dar estabilidade e controle técnico-interpretativa. Nas práticas realizadas em função desta pesquisa, buscamos tocar os grupos de notas sempre dentro de seu contexto musical. Um agrupamento de quatro semicolcheias, por exemplo, era tocado em andamento rápido parando na primeira nota do próximo agrupamento. Em seguida, caso não houvesse necessidade de repetir o agrupamento anterior, o próximo agrupamento de quatro semicolcheias era tocado parando na primeira nota do seguinte. Esta mesma prática foi aplicada também em grupos maiores, como dois agrupamentos, um compasso inteiro ou

mesmo uma semifrase. O tamanho do trecho selecionado pode variar de acordo com seu grau de dificuldade, maturação da peça e bagagem prévia do pianista. Um estudo realizado por Linda Gruson (p. 91-112 apud WALLICK p. 27) mostra que pianistas mais experientes trabalharam em trechos mais estendidos, geralmente maiores que um compasso. Dessa maneira, eles foram “capazes de integrar seu ‘trabalho’ mais rapidamente à visão artística final da peça” (GRUSON p. 91-112 apud WALLICK p. 27).

4.1.3 Tocar o trecho selecionado contextualizado à seção ou à peça toda (*playing through*)

Tocar lento e trechos específicos devem ser permeados pela prática da contextualização interpretativa desses trechos. Nesta parte, expomos pensamentos que discutem essa abordagem. Wallick (2013, p. 122) diz que a forma de praticar tocando trechos contextualizados da peça ou a peça toda (*playing through*) pode ser executada de várias maneiras, sendo cada uma delas aplicada de acordo com o estágio de aprendizado da peça. Pode ser aplicada tocando uma pequena passagem, uma seção maior ou mesmo tocando toda a peça. Esta forma de praticar pode chegar a ocupar um espaço considerável na preparação de uma peça. Um estudo realizado por Gruson (1988 apud Wallick, 2013, p. 123) mostra que 25% do tempo de prática dos alunos de piano participantes da pesquisa eram gastos tocando trechos contextualizados ou as obras inteiras. O estudo de Chaffin (2002 apud Wallick, 2013, p. 123), realizado com a pianista concertista Gabriela Imreh, mostra uma quantidade ainda maior. Durante a aprendizagem do movimento *Presto* do Concerto Italiano de J. S. Bach, a pianista passava 60% do tempo tocando a peça toda. No estágio final do aprendizado da obra, esse número subiu para 90%. Outros pianistas utilizam essa estratégia de estudo em menor proporção. O pianista Ralph Votapek, por exemplo, diz que, quando mais jovem, usava em média 80% do período de aprendizado de uma obra tocando-a inteiramente. Já em sua maturidade, o pianista diz passar 10% do tempo tocando a peça e o restante do tempo fazendo o que Wallick chama de praticar/trabalhar (WALLICK, 2013, p. 123). Ou seja, vemos que cada um desses pianistas tem uma abordagem diferente, o que demonstra a individualidade do processo de aprendizagem.

Nesse sentido, Wallick (2013, p. 102) acredita que tocar a peça no andamento final e da maneira que ela irá ser tocada no palco é o último estágio da prática ao piano. Os pianistas participantes da pesquisa de Wallick relatam que usavam essa forma de estudo com mais frequência quando mais jovens. À medida que foram amadurecendo, começaram a focar mais

em detalhes da música, deixando esta prática um pouco de lado. Entretanto, alguns desses pianistas entrevistados afirmam ter realizado performances ruins por não terem feito uso do *playing through* o suficiente. Focavam nos detalhes de forma demasiada e esqueciam de simplesmente tocar a peça no período de estudo. Andrew Von Oeyen, um dos pianistas participantes dessa pesquisa, acredita que os benefícios da prática lenta ao piano são limitados. Para ele, a técnica real só é desenvolvida tocando em andamento rápido, em se tratando de trechos velozes (WALLICK, 2013, p. 102). Inon Barnatan, outro pianista participante da mesma pesquisa, alerta que alunos de piano em universidades tendem a estudar ou muito lento ou rápido demais, tocando no andamento final frequentemente (WALLICK, 2013, p. 102).

Outro aspecto sobre tocar trechos contextualizados é levantado pelo pianista Russo Sviatoslav Richter. Ele comentava que “gostava de trabalhar muitas passagens rápidas em um tempo razoavelmente rápido, pois acreditava que tocar em velocidade mais alta demanda a realização de movimentos diferentes do tocar em velocidade lenta” (WALLICK, 2013, p. 122). Essa estratégia ajuda na decisão de escolha de dedilhado.

No que diz respeito a continuidade em utilizar essa estratégia, Chang (2007, p. 50), escritor do livro “*Fundamentals of piano practice*”, alerta sobre o problema de parar e voltar tocando o trecho novamente, sempre que houver um erro, quando executando a peça toda. O autor chama isso de gaguejar e orienta a continuar tocando sem parar para corrigir os erros. Chang recomenda isolar o trecho e trabalhar nele separadamente, caso o erro persista. Como mencionado anteriormente, as várias estratégias devem ser intercaladas para resolver desafios.

Chang também considera que, com o tempo, um estudante deve desenvolver a capacidade de prever possíveis trechos desafiadores e diminuir o andamento para tocá-los. Nossa experiência sobre isso demonstra que diminuir o andamento evita a incorporação de possíveis tensões desnecessárias em trechos de exigência técnica-interpretativa de alto grau de dificuldade.

Diante do exposto, e também de minha experiência de estudo ao piano durante esta pesquisa, notei uma mudança de paradigma no que diz respeito ao processo de incorporação da interpretação da peça e fluência. A busca por uma maneira eficiente de estudar o instrumento me fazia focar em variadas práticas, na maioria das vezes aplicadas em pequenos trechos, mas de maneira prioritariamente mecânica. Desta forma, eu passava a maior parte do tempo trabalhando em detalhes, mas quase nunca os contextualizava ligando-os ao todo, seja tocando a peça no andamento final ou médio nos estágios iniciais de preparação. Após observar e pesquisar sobre a prática de pianistas profissionais, percebi que a estratégia de

estudo descrita nesse tópico é amplamente utilizada entre eles, somada às outras estratégias mencionadas neste trabalho. A partir do momento em que abordei o estudo com esta estratégia, os detalhes praticados separadamente fixaram com mais facilidade. Isso trouxe vários benefícios, dentre os quais: fluidez durante a performance, uma memorização técnico-interpretativa, segurança e a habilidade de driblar os imprevistos que pudessem surgir no palco. Também pude perceber que, inconscientemente, nesse processo, desenvolvi um ouvido mais aguçado para o estilo da obra estudada, além de incorporar um controle muscular na relação entre tensão e relaxamento, resultando em segurança e fluência. Muitos dos toques e movimentos foram incorporados automaticamente na busca pelo resultado final. Portanto, a estratégia de estudo conhecida como *playing through* foi de grande relevância na preparação tanto dos trechos de velocidade do repertório em questão como na obra toda.

4.2 Competências, técnicas e a prática de estudos de pianistas selecionados

As três estratégias de estudo para aquisição da velocidade citadas acima, estudar lento, trabalhar trechos específicos e tocar sem interrupção (*playing through*), são amplamente utilizadas por pianistas das mais determinadas áreas e níveis. No entanto, surge o questionamento da ordem em que as mesmas devem ser utilizadas ou o quanto devemos fazer cada uma delas. Não há uma resposta exata para essa pergunta, pois existem inúmeras variáveis. Deve-se levar em consideração a bagagem e experiência prévia do pianista, a complexidade da obra e sua forma pessoal de abordar a prática ao piano, desenvolvida ao longo dos anos. Observar como grandes concertistas preparam os seus programas pode contribuir no desenvolvimento de nossa própria maneira de abordar o repertório. Infelizmente, as oportunidades de ver um concertista bem-sucedido preparando seu repertório são raríssimas. Graças ao avanço da tecnologia e pesquisa científica, podemos encontrar vídeos na internet de pianistas em seu momento de prática, ainda em pouquíssima quantidade, e trabalhos científicos que relatam a fase de aprendizado de uma obra de alunos ou pianistas profissionais.

A pianista ucraniana Valentina Lisitsa, renomada e conhecida por utilizar os meios midiáticos para interagir com o público, realizou uma transmissão ao vivo onde pratica pela primeira vez a obra *Warsaw Concerto* para piano e orquestra do compositor Richard Addinsell. Posteriormente, a pianista postou o vídeo gravado na transmissão em seu canal no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=AoLvhHjacMw&t=7868s>). O vídeo com mais de 3 horas de duração traz ainda ao final um momento em que a pianista pratica o Concerto

no. 3 de Beethoven. A intenção da pianista era postar o vídeo apenas da primeira obra, mas fez o upload do vídeo inteiro por acidente incluindo o trecho em que estuda o concerto de Beethoven. Neste vídeo, podemos ver como Valentina Lisitsa aborda uma obra pela primeira vez e como a pianista pratica uma obra em seu estágio final. Ressalta-se que Valentina Lisitsa possui uma técnica sólida, uma leitura à primeira vista excepcional, com carreira como concertista. Levando em consideração este contexto, passamos a descrever suas estratégias de preparação. A pianista diz ter escutado várias interpretações de *Warsaw Concerto* antes de iniciar a prática no instrumento. Ela inicia o vídeo com uma leitura *a tempo* do início ao fim da peça, acompanhando uma gravação como guia, sem parar para corrigir erros. A pianista repete o mesmo processo mais algumas vezes, evitando sempre parar para fazer correções. Neste primeiro momento, Valentina Lisitsa faz uso do *playing through* descrito anteriormente.

Em um segundo momento, a pianista inicia a obra novamente como se fosse tocá-la do início ao fim como das vezes anteriores. Mas desta vez, agora sem tocar junto com a gravação, a pianista passa a parar e repetir o trecho quando necessário. A repetição é utilizada neste momento como forma de entender cognitivamente e mecanicamente alguns trechos que a leitura à primeira vista evidenciou como desafiadores e fixá-los. Pequenos fragmentos que se estendem até dois compassos e mesmo frases são repetidos quantas vezes for necessário. As repetições acontecem a tempo, em tempo médio e algumas em um tempo bem abaixo do final. Neste momento da prática da pianista, é como se as três estratégias de estudo citadas anteriormente nesta pesquisa se fundissem. A pianista utiliza cada uma, quando sente que seu uso é necessário, e muda de uma para outra rapidamente. Após a fase inicial da leitura, seu estudo se estende basicamente desta maneira, oscilando entre uma estratégia e outra de forma instantânea, de acordo com a necessidade do uso. Sempre que um trecho específico é trabalhado através da repetição, seja a tempo ou em andamento mais lento, a pianista imediatamente o contextualiza à parte maior a que o mesmo pertence.

No momento ao final do vídeo, em que Valentina Lisitsa pratica o Concerto no 3 de Beethoven, obra que já faz parte de seu repertório a alguns anos, a pianista ainda faz uso das três estratégias, mas em proporções diferentes. Vemos que, em um estágio final, a pianista passa mais tempo tocando a peça, parando menos para fazer repetições de trechos. Quando feitas, as repetições são em menor quantidade e da mesma forma variam entre repetições a tempo e mais lento. Em um segundo momento na prática do concerto de Beethoven, a pianista repete um processo semelhante ao descrito acima, mas desta vez com o uso do metrônomo em um andamento em que a pianista domina. Valentina Lisitsa comenta, na descrição do vídeo

em resposta a comentários, que, ao final da seção de estudo de *Warsaw Concerto*, já havia memorizado boa parte da obra, e aponta isso como um progresso. Ao observarmos sua prática do concerto de Beethoven, vemos que a pianista passa boa parte do tempo sem olhar a partitura, o que indica o uso da memorização no processo de preparação de passagem velozes.

Miklaszewski (1989) realizou um experimento com um estudante de piano da Frederick Chopin Academy of Music. O aluno preparou o prelúdio *Feux d'artifice* de Debussy para apresentá-la ao seu professor pela primeira vez na aula. O autor da pesquisa gravou e analisou esse processo inicial da preparação da obra. O estudante selecionado para o experimento, com 21 anos naquele tempo, era visto como um aluno talentoso com habilidade de alto nível, vindo a se tornar um concertista bem-sucedido posteriormente. Foram realizadas 4 seções com aproximadamente 60 min cada. Em seu estudo, o estudante selecionado faz uso basicamente das três estratégias destacadas neste trabalho. O autor destaca o uso frequente de mudanças irregulares do tempo. Isso mostra que o aluno altera o andamento ao tocar a peça no período de prática, provavelmente para evitar erros ou no intuito de fixar as notas. Também são utilizadas seleções de fragmentos específicos a serem trabalhados. O tamanho desses trechos varia de 2 a 5 compassos e são praticados em andamento lento, rápido ou com variação do tempo. Ao tocar a peça do início, no andamento de performance da peça, o aluno repete notas ou grupo de notas tocadas incorretamente, quando necessário. Os gráficos do experimento demonstram que o estudante realiza as repetições em andamentos variados. No fim de quatro seções de estudo, que durou uma semana, o aluno selecionado foi capaz de tocar o prelúdio do início ao fim no andamento final. O autor explica que da última vez que ele tocou a peça completamente, o sujeito apresentou poucas falhas de memória e quatro notas erradas. Páginas da partitura que algumas vezes não eram viradas indicam que o participante do experimento já tinha memorizado uma parte considerável da obra.

Os dois exemplos mostrados acima são de pianistas proeminentes com vasta bagagem técnica e musical. Um experimento semelhante realizado por Williamon e Valentine (2000, p. 370, 371), com alunos divididos entre nível 1 até nível 4, mostra que grande parte do processo de aprendizado de uma nova peça, entre pianistas iniciantes e intermediários, gira em torno de dificuldades associadas à execução física. Mesmo assim, apesar de reconhecer a importância de anos acumulados de prática, os autores mostram em sua pesquisa que a qualidade da performance não está relacionada necessariamente à quantidade de prática. Segundo os autores, alunos que alcançam uma performance satisfatória normalmente desenvolvem a fluência técnica interpretativamente contextualizada nos primeiros estágios e, em seguida, focam na maturação das ideias interpretativas. Williamon (1999 apud WILLIAMON;

VALENTINE 2000) constatou, em um experimento realizado anteriormente, que os alunos que obtiveram maior nota no quesito qualidade de performance possuíam estratégias similares. Eles combinavam a prática de pequenos segmentos na partitura com a performance da peça inteira; decifravam a escrita musical realizando estruturas; realizavam a correção dos erros. Esta junção entre tocar a peça e o estudo de trechos selecionados vão ao encontro dos dados dos experimentos de Miklaszewski (1989) e do vídeo da prática ao piano de Valentina Lisitsa.

Em minha experiência no processo de preparação de obras com passagens velozes, pude utilizar as estratégias apresentadas neste trabalho, extraídas da bibliografia utilizada. Da mesma forma com que fazem os pianistas observados, percebi que para obter um resultado mais eficiente, eu não poderia me ater somente a uma das estratégias expostas, e sim alternar entre elas de acordo com a necessidade. Um concertista de alto nível poderia passar boa parte do processo na fase inicial tocando a peça até o fim, a tempo. Poderia, em seguida, ou de maneira alternada, fixar alguns motivos através do estudo de trechos que requerem mais atenção. Após criar uma espécie de esboço da obra, poderia então fixar e buscar consistência através do estudo lento.

No meu caso, um pianista ainda em formação, precisei me apoiar mais na fixação e junção de pequenos trechos e no estudo lento para solidificá-los em uma fase inicial. A leitura inicial das obras foi feita em um andamento lento. Em seguida, pequenos fragmentos eram tocados em uma velocidade maior no intuito de verificar movimentos e dedilhado. O estudo de trechos específicos foi o meio que eu tive de ter uma ideia de como a peça ficaria em seu estágio final. Os trechos trabalhados separadamente eram contextualizados à uma parte maior, através do estudo lento. O andamento das peças foi sendo aumentado de forma progressiva. Pude perceber ótimos resultados através do estudo em andamento lento, aumentando progressivamente no decorrer dos dias. Porém, utilizando somente o estudo lento leva-se muito tempo até se chegar ao ideal. Por isso, o trabalho de trechos menores em um andamento mais rápido era essencial para conseguir dominar a obra em um tempo menor. Por outro lado, o trabalho somente de trechos específicos a tempo não se mostrou ser suficiente para alcançar o tempo final, tocando de maneira satisfatória, embora seja um caminho mais rápido. Além de demandar muito esforço, o uso desta prática sozinha não trouxe consistência, além de criar algumas vezes maus hábitos ligados ao parêlho motor.

Após alcançar um andamento considerável através do estudo lento e do trabalho em trechos específicos, eu começava a fazer uso também da estratégia de tocar a peça do início ao fim no andamento final ou próximo do final. Ao poder fazer uso dessa estratégia, passava

também a alternar entre ela e as outras duas, como fazem os pianistas cujas práticas foram descritas neste trabalho. A prática de tocar a peça ou mesmo de tocá-la intercalando com o estudo lento e trechos específicos, quando necessário, traz fluidez, estabilidade e segurança para a performance. Era uma prática que eu não adotava com frequência anteriormente, mas que, ao fazer uso, pude sentir uma melhora significativa.

Um fator que foi determinante para se chegar a uma performance satisfatória foi obter o controle do andamento por estágios. Percebi que eu tinha a tendência de tocar em um andamento superior ao que eu tinha domínio. Desta forma, comecei a estabelecer um andamento no metrônomo que correspondia ao meu limite. Então, trabalhava a peça naquele andamento fazendo uso do metrônomo. Eu trabalhava tocando a peça, ou seções maiores da peça, fazendo uso de repetições de trechos quando necessário. O objetivo era dominar a peça naquele andamento e estabelecer um andamento um pouco acima até chegar ao andamento final. O motivo desta prática ter trazido bons resultados é que, por praticar a obra em um andamento em que eu tenho controle, hábitos saudáveis do ponto de vista físico eram criados. Ao forçar o andamento tocando em uma velocidade superior à que eu conseguia, a tendência era utilizar mais tensão do que o necessário para realizar trechos de dificuldade técnica. Esta prática pode ser classificada também como estudo lento, com o andamento sendo desenvolvido progressivamente, pois era estabelecido no metrônomo um tempo inferior ao andamento final. É importante frisar novamente que eu consegui alcançar um resultado mais eficiente alternando com as outras estratégias ao invés de utilizar somente essa. Apesar desta prática render bons resultados, o uso unicamente dela tomaria um tempo significativamente maior ao tempo do uso dela juntamente com as outras estratégias de preparação do repertório. Além disso, o uso unicamente desta ferramenta de preparação não abrange todos os aspectos necessários à performance no palco. Após praticar a peça *Jardins sous la pluie* somente dessa maneira por algum tempo, eu toquei a obra em uma apresentação pública. Percebi que, apesar de me sentir confortável fisicamente obtendo controle sobre a musculatura, eu não estava me sentindo seguro na execução da peça em si. Após refletir sobre a preparação e performance no palco, nesse evento em específico, percebi que essa falta de controle da peça veio decorrente da falta de tocar a peça ininterruptamente (*playing through*) sem o metrônomo e da falta da fixação de pequenos fragmentos através do estudo de trechos específicos. Por um lado, a experiência de estudar *Jardins sous la pluie* dessa maneira me mostrou que o estudo lento funciona. Por outro lado, percebi que esta estratégia não funciona sozinha no intuito de alcançar um resultado satisfatório.

Há ainda outros aspectos que podem ser utilizados como estratégias para o alcance da velocidade. A variação rítmica, por exemplo, é bastante utilizada com esse fim. O pianista Stephen Hough diz usar essa técnica de estudo para trabalhar especialmente os dedos 3, 4 e 5, quando utilizados em passagens difíceis (WALLICK, 2013, p. 55 apud MACH 1988, p 134-137). A maioria dos pianistas entrevistados na pesquisa de Wallick (2013) se mostraram favoráveis ao uso de variação rítmica. No entanto, há pianistas, como Ashkenazy, que não fazem uso desta técnica de estudo (WALLICK, 2013, p. 70 apud NOYLE, 1987, p. 29). Valentina Lisitsa, no vídeo de sua prática ao piano analisado neste trabalho, não faz uso de variação rítmica em nenhum momento. Menções a esta técnica de estudo também não são feitas no experimento de Miklaszewski (1989) em que o aluno participante prepara a obra *Feux d'artifice* de Debussy. Através da minha experiência, percebi que o estudo lento ajuda na fixação de notas que realizamos de forma insegura ou com presença de erros. Desta forma, essa ferramenta de estudo ajuda no alcance da velocidade, porém de forma indireta. Na tentativa de forçar a velocidade na realização do estudo rítmico com intenção de tocar rápido, o que acontece é o acúmulo de tensão, perdendo-se o real motivo do exercício, que é o de adquirir consistência. Por ser uma estratégia que toma muito tempo no período de prática, optei por aplicá-la em trechos de maior dificuldade. Além disso, busquei utilizar variações rítmicas mais simples, evitando aquelas que modificam muito o texto musical, muitas vezes deslocando o tempo. Este uso de forma comedida da variação rítmica se deu ao fato de esta não ser uma ferramenta de estudo presente na prática de todos os pianistas investigados. A Figura abaixo apresenta algumas das variações recomendadas por Cortot em suas Edições Op 10 e Op 25 dos estudos de Chopin utilizadas por mim:



Figura 1 – Variações rítmicas

Estas variações não deslocam o primeiro tempo de cada agrupamento, não fazendo alterações que venham comprometer a fluidez da execução. Esta técnica de estudo se mostrou útil tanto na fixação das notas quanto no fortalecimento dos dedos.

Memorizar a obra a ser tocada faz parte da tradição pianística. Aprendemos desde o início nos conservatórios que devemos memorizar a peça, mas muitas vezes não aprendemos o motivo. Como aponta Edwin Hughes (1915, p. 595), a memorização da obra nos permite ter

mais liberdade na performance. Como vimos na análise do vídeo de Valentina Lisitsa, ao final da primeira seção de estudo no aprendizado de uma nova peça, a pianista já tocava partes da obra sem olhar na partitura. Tanto Chang (2007, p. 202) quanto Edwin Hughes (1915, p. 600) defendem que o trabalho de memorização de uma obra deve estar presente desde o início do período de aprendizado da mesma. No processo de preparação das obras selecionadas nesta pesquisa, eu passei algum tempo insistindo em ler cada nota na partitura, mesmo após ter memorizado naturalmente as peças. Isto era feito com a intenção de trabalhar a leitura musical. Apesar de memorizar com facilidade, a leitura é uma habilidade que eu ainda preciso trabalhar mais. No entanto, notamos que isso precisa ser trabalhado separadamente da preparação do repertório, pois na insistência em ler nota por nota, mesmo já tendo memorizado, eu estava atrasando o processo de aprendizado. Em relação à leitura, ao analisar o vídeo de Valentina Lisitsa preparando seu repertório e observar o experimento realizado por Miklaszewski (1989), constatamos que uma boa leitura musical é de grande ajuda na fase inicial do aprendizado de uma passagem veloz, como aponta Deutsch (1950, p. 40). Através de uma boa leitura musical, nós conseguimos absorver com mais facilidade, muitas vezes de forma instantânea, o conteúdo escrito na partitura.

Outro fator que pode estar relacionado ao desenvolvimento da velocidade são os exercícios técnicos ao piano. As opiniões sobre esse assunto se dividem entre os pianistas. Alguns se posicionam contra e outros, a favor, mas a importância de exercícios, escalas e arpejos no período de formação é reconhecida quase que por unanimidade. Pianistas como Ferruccio Busoni e Emil Sauer chamam a atenção sobre o cuidado que devemos tomar relação aos exercícios técnicos, cuidados estes quase sempre ligados ao erro de praticá-los em excesso (WALLICK, 2013 apud Cooke, 1999). Schnabel não atribuía tanta importância à prática de exercícios técnicos. Ao invés disso, olhava a técnica através de uma perspectiva filosófica, incentivando seus alunos a acharem suas próprias formas de alcançar um bom resultado (WALLICK, 2013, p. 43). Pelo fato de ter muitas vezes negligenciado a prática desses exercícios em minha formação, decidi incluir em meu estudo diário a prática de exercícios de cinco dedos, escalas e arpejos. A realização desses exercícios feitos regularmente no decorrer dos dias por apenas alguns minutos resultou em um ataque mais preciso dos dedos e melhor postura da mão.

Outro fator que foi crucial, tanto na forma da mão quanto na qualidade do ataque, foi a melhor compreensão da utilização do peso do braço. Eu vinha utilizando o peso do braço de forma inadequada, passando a ter consciência disso após ver as sugestões feitas por Alan Fraser em relação à técnica do peso do braço ao piano, disponível neste link

(https://www.youtube.com/watch?v=MADApO_JvP8). De acordo com Fraser, ao invés de utilizarmos o “peso morto” deixando-o caído constantemente devemos mover o braço de forma livre através do controle muscular.

Utiliza-se o peso e a ação dos dedos para tocar a tecla, mas não deve haver compressão do peso na tecla após o ataque. Fraser recomenda que toda compressão seja liberada imediatamente após tocar a nota, sempre sentindo o braço leve e livre. Em minha prática, eu costumava em alguns momentos substituir a ação dos dedos por movimentos e peso do braço. Fraser diz que o peso não deve substituir a ação dos dedos e sim servir como um complemento. O pedagogo diz ainda que a tendência como consequência desta técnica é ter os dedos e o arco da mão fortalecidos por sustentarem o peso do braço. Ao utilizar a arcadura da mão de forma natural para sustentar o peso do braço, como Fraser ensina em sua palestra, e liberar a compressão após o toque, percebi que podia realizar trechos velozes com mais facilidade. O peso em excesso fazia com que os dedos cedessem, desfazendo o arco da mão. O uso do peso de forma equilibrada ligada à ação dos dedos nos permite tocar trechos de velocidade com mais fluidez.

Através da exposição e sistematização do processo de preparação de um repertório com trechos de velocidade, percebemos o quanto este é complexo. O processo descrito acima compreende os principais aspectos presentes no momento de prática dos pianistas. No entanto, cada pianista incorpora em sua forma de preparação características particulares, chegando muitas vezes a métodos exóticos. Em meio à tamanha complexidade neste processo de preparação, penso que o mais importante é manter o propósito, tendo em mente o objetivo de tocar a peça da maneira que a idealizamos. Houve momentos em que eu, de forma equivocada, estava mais preocupado com aspectos técnicos, olhando unicamente para questões como movimentos das mãos e ações dos dedos. Ao invés disso, penso que o melhor foi focar no resultado final, onde todos esses aspectos são utilizados dentro de um propósito maior, que é fazer música. Leon Fleisher (WALLICK, 2013, p. 48 apud (FLEISHER, 1963, p. 12), um dos maiores pedagogos da atualidade, diz que técnica é simplesmente o meio utilizado para obter o som que se está procurando. Portanto, deve-se tomar cuidado para não se perder em meio ao processo, sempre tendo em mente as metas e objetivos, utilizando as estratégias de estudo unicamente para alcançá-los.

4.3 A velocidade abordada dentro dos estilos selecionados

Conforme discutido no capítulo 2, os estilos clássico de Mozart e impressionista de Debussy apresentam sonoridades peculiares, mesmo em passagens rápidas com texturas e padrões semelhantes. Diante disso, esta parte do trabalho se debruça em discutir e apresentar as questões técnico-interpretativas observadas da minha experiência durante a preparação e apresentação das obras *Variações sobre um Minueto de Duport KV573*, de Mozart, e *Estampes*, de Debussy.

Listamos alguns questionamentos que nortearam esta investigação. A abordagem física ao tocar o instrumento se diferencia de acordo com o estilo musical da obra, assim como com a textura do trecho realizado velozmente? Além disso, em trechos com texturas semelhantes, mas de estilos diferentes, existe a necessidade de uma abordagem distinta entre eles? As respostas a essas questões foram embasadas pela observação da busca sonora peculiar a cada estilo em questão, e pelo cruzamento dos dados bibliográficos relativos às abordagens técnico-interpretativas com a minha experiência.

Durante minha formação pianística, eu desenvolvi uma forma de tocar o instrumento que utiliza constantemente movimentos de braço, punho, cotovelo (especialmente em ataques), ombro e do corpo de uma forma geral. Este tipo de abordagem me trouxe resultados positivos, em relação a obras virtuosísticas do Período Romântico com texturas constituídas de oitavas, acordes, saltos, entre outras semelhantes. Obtive êxito também na realização de obras contemporâneas com texturas desse tipo. Esse tipo de abordagem permite extrair do piano um som cheio, potente e consistente, além de auxiliar na realização de ataques demarcados por acentos, trazendo diferentes timbres, quando necessário. No entanto, eu não me sentia satisfeito, quando se tratava de obras do período clássico, ou em texturas de notas rápidas agrupadas em graus conjuntos ou arpejos em obras do período impressionista.

Sendo assim, selecionei dois excertos de velocidade de cada obra que representam sonoridades características dos dois estilos. Durante o processo de pesquisa, observei meus estudos desses excertos em dois momentos: fase inicial da pesquisa e final.

Ao observar meus estudos, vimos, em ambas as obras, o uso de movimentos desnecessários, especialmente do antebraço, e conseqüentemente do punho. Percebemos que acontecia uma tentativa, muitas vezes de forma consciente, de substituir a ação dos dedos com movimentos de braço, entre outros. Eu esperava que esses movimentos levassem os dedos, guiados pela mão, a realizar os trechos de velocidade.

Observando os excertos de obras no documentário de Sviatoslav Richter, citado neste trabalho, vimos que o pianista foca na ação dos dedos na realização de passagens rápidas, deixando o punho alinhado ao antebraço, apenas acompanhando os dedos. Mesmo Richter, um pianista que fazia uso de movimentos de braço e punho e que possuía uma grande potência sonora, utilizava ataques leves e precisos dos dedos em trechos de notas rápidas. Observamos também excertos de obras interpretadas pelo pianista russo Daniil Trifonov, um ícone da nova geração que ganhou destaque ao alcançar o primeiro lugar na XIV International Tchaikovsky Piano Competition e Arthur Rubinstein International Piano Master Competition em 2011. O pianista virtuose, que também faz uso de movimentos de braço e punho, também se utiliza de ataques leves e precisos dos dedos, quando se trata de trechos com notas rápidas em graus conjuntos ou arpejos, como podemos ver nos trechos de suas performances em seu documentário (<https://www.youtube.com/watch?v=X0uFukIR2Ok>). Da mesma forma, o punho, livremente, fica alinhado ao antebraço e não em uma posição muito elevada. Muitas vezes, essas notas rápidas aparecem em meio a acordes ou oitavas em fortíssimo, então o pianista, assim como Richter, caminha entre as diferentes abordagens, de acordo com a textura. Logicamente, uma nota realizada com o ataque do dedo não terá a mesma potência sonora de uma nota realizada com o ataque vindo do braço. No entanto, o braço em si não consegue realizar tantos ataques em um grupo de notas tocadas em um espaço curto de tempo. Além disso, a massa sonora será resultado do grupo de notas como um todo, e não unicamente de uma nota. Isto acontece mesmo em trechos onde fazemos menos uso do pedal, como é comum em obras do período clássico. Observamos também trechos de performances de Mitsuko Uchida, pianista conhecida especialmente por suas interpretações de Mozart, para ver se sua abordagem corrobora com a nossa observação dos dois pianistas acima. Nós observamos Richter e Trifonov tocando repertórios variados, em grande maioria do Período Romântico. Ao vermos Mitsuko Uchida tocando o Concerto de Mozart n. 20 em ré menor (<https://www.youtube.com/watch?v=yM8CFR01KwQ>), vemos que, em passagens rápidas, a pianista também foca na ação dos dedos. No entanto, a pianista algumas vezes potencializa o ataque dos dedos com o uso das mãos, dando pequenas “quicadinhas” em pontos de apoio ou mesmo em nota por nota, em alguns momentos. É importante salientar que este é um movimento discreto realizado com as mãos, diferente da minha abordagem um tanto equivocada, utilizada antes do desenvolvimento desta pesquisa, onde eram empregados movimentos grandes com o braço no intuito de quase que substituir a ação dos dedos. Ao tocar trechos com notas rápidas, agora nos estudos de Debussy (<https://www.youtube.com/watch?v=oYbgaPNjG3k>), Mitsuko Uchida utiliza um toque mais

leve, mas ainda sim preciso, sem o movimento da mão em direção vertical para potencializar o ataque. O objetivo nesse momento é criar efeitos utilizando a ressonância do piano, enquanto que, com Mozart, a melodia principal estava nas notas rápidas, na maioria das vezes, e deveria sobressair de forma clara e transparente.

De acordo com minha experiência, o processo para atingir a velocidade no período de preparação do repertório foi basicamente o mesmo em peças de estilos diferentes. No entanto, o resultado final teve que ser adequado às características de cada um desses estilos. Essas características são relacionadas ao contexto histórico em que as peças foram compostas e à escrita musical própria de cada compositor. Aspectos como liberdade, linearidade, motivos breves, harmonia simples, expressividade, naturalidade, clareza e elegância descrevem a música de Mozart. Já Debussy faz uso de diferentes elementos composicionais, como: escalas pentatônica, hexatônica e modal; harmonia mais complexa, muitas vezes já distanciando da tonalidade; o colorido timbrístico e ressonância, que caracterizam a estruturação e concepção da obra; o uso do pedal de sustentação para atingir tais concepções; aspectos estes que caracterizam sua música. Além de conhecer os pontos principais de cada estilo, é importante que o performer tenha boa vivência com cada um deles, escutando e tocando obras. Com essa vivência, vários fatores são incorporados de forma muitas vezes inconsciente, resultando em uma adequação ainda mais profunda e natural.

A primeira variação da obra *Variações sobre um Minueto de Duport*, selecionada nesta pesquisa, apresenta um exemplo de clareza e transparência tão conhecida e exigida em Mozart. O fortepiano, instrumento utilizado pelo compositor, possuía ressonância do pedal de sustentação mais sutil do que a do piano moderno. Desta maneira, as notas não se fundiam tanto umas nas outras através da ressonância do instrumento, como acontece em Debussy. Elas eram escritas por Mozart pensando na nitidez de cada uma. Na figura 1 a seguir, vemos um exemplo em que a melodia principal aparece nas semicolcheias. Cada nota deve aparecer de forma clara, principalmente quando formam a melodia principal. O uso do pedal neste trecho, e de uma forma geral na obra de Mozart, é realizado de forma comedida. Desta maneira, podemos alcançar a clareza e transparência características dessa música.



Figura 1: Primeira variação de *Variações sobre um Minueto de Duport de Mozart*

Durante minha experiência para a preparação desse trecho, diferentes tipos de abordagens foram testadas, com o intuito de se chegar a uma interpretação satisfatória em andamento rápido. Uma delas foi a prática de tocar um agrupamento de 4 semicolcheias, parando no primeiro tempo do seguinte grupo (5ª nota), já em um andamento rápido. Isto possibilitou a aprendizagem do trecho, permitindo a realização no andamento em um curto prazo. Por outro lado, notamos a presença de alguns problemas, como excesso de tensão muscular, falta de clareza na execução das notas e a não independência dos dedos. O estudo com variação rítmica foi utilizado a fim de solucionar estes problemas. Durante duas semanas, aproximadamente duas horas por dia, realizei diferentes variações rítmicas usando o peso do braço nas notas longas, com o objetivo de alcançar a velocidade. Ainda assim, os problemas supracitados permaneceram. Houve um agravante decorrente da utilização do peso de forma excessiva na nota longa da variação rítmica. Pensei que um dos motivos para o acontecimento desses problemas era a ausência de dedos firmes e independentes, para o qual o estudo em andamento lento se tornou essencial. Diante disso, o metrônomo passou a ser adotado com a finalidade de fazer uso do estudo de forma lenta, aumentando o andamento progressivamente no decorrer dos dias. Em um primeiro momento, ao adotar esta prática, começamos a ver vários resultados positivos. Ao tocar em um andamento lento, a musculatura passou a adequar-se naturalmente, trabalhando a questão do excesso de tensão. A busca por uma utilização do peso do braço de forma equilibrada, e não de forma demasiada como era realizada antes, também contribuiu bastante para encontrar caminhos que possibilitassem contornar e trabalhar o problema da tensão em excesso. À medida que as questões citadas acima foram sendo trabalhadas, outro problema decorrente, talvez, da prática do uso do metrônomo surgiu. Com o uso do metrônomo marcando um andamento lento, há uma

tendência de se tocar nota por nota, fora do contorno melódico. Portanto, o contorno fraseológico não era feito durante a prática e o trecho era realizado de maneira não musical, e sim de forma metronômica. Para conseguir contornar esta situação, passamos a praticar de forma lenta, porém sem o metrônomo. Este passou a ser utilizado somente em alguns momentos, quando se havia a necessidade de nivelção ou fixação do andamento. Ao passar a tocar lento, fazendo o contorno dos desenhos fraseológicos e sentindo cada nota, passaram a ser trabalhadas tanto questões físicas, como excesso de tensão, falta de independência dos dedos, uso do peso de forma inadequada, quanto questões interpretativas (fraseado, sonoridade característica do estilo e articulação). À medida que o trecho ia ganhando forma e consistência, foi possível transitar entre diferentes estratégias de estudo, de acordo com a necessidade. Com a prática realizada de forma regular e de maneira pensada, foi possível desenvolver a habilidade técnica e interpretativa necessária para a realização do trecho de maneira satisfatória, incorporando as características estilísticas do período da obra.

Nesse trecho, 6 dos 8 compassos apresentam um desenho melódico onde a compreensão das notas principais facilitou a condução fraseológica e permitiu encontrar notas de apoio. Essas notas principais da melodia são prolongadas por bordaduras e grupetos, que devem ser tocados de maneira veloz, leve e clara, conforme o estilo de Mozart. Para isso, utilizei a posição da mão mais arredondada, tocando as notas com as pontas dos dedos, atacando a partir da articulação metacarpofalangeana. Procurei tocar com os dedos grudados nas teclas, atacando com velocidade e relaxando após cada ataque. Isso permitiu que o toque não ficasse frouxo, mas com consistência e clareza.

Já no segundo trecho selecionado, figura 2 a seguir, a segunda variação da obra de Mozart apresenta notas rápidas em semicolcheia na mão esquerda, acompanhando a melodia da mão direita. A ênfase maior dada à melodia na mão direita, expressa predominantemente por notas longas, proporciona uma coluna sonora que permite uma sustentação para as notas rápidas da mão esquerda. Diferentemente do primeiro trecho, que carrega o contorno melódico, o segundo trecho possui notas do baixo e harmonia em forma de arpejos quebrados. Ademais, a mão precisa ser tocada mais estendida do que no primeiro trecho, por abranger intervalos de oitavas. Com isso, a mão não tem como ficar tão arredondada, mas o mecanismo de articulação continua o mesmo. Guiar pela melodia apresentada em figuras de maior valor facilita na performance do trecho e nos ajuda a compreender melhor a escrita.



Figura 2: Segunda variação de *Variações sobre um Minueto de Duport de Mozart*

Os caminhos percorridos a fim de encontrar meios que levassem a uma boa performance foram similares aos apresentados neste subitem, referentes ao trecho da primeira variação de Mozart. Mesmo sendo empregado o uso de ataques leves na mão esquerda em seu estágio final, a segunda variação demandou o estudo tocando lento as notas rápidas de uma forma em que fosse sentida cada nota, realizando-as de forma consistente e dentro do piano. À medida em que vai aumentando o andamento, essas notas naturalmente vão ficando mais leves, mas continuam sendo realizadas de forma sólida, devido à base construída pela prática regular com o estudo em andamento lento e médio.

Na obra *Estampes* de Debussy selecionada nesta pesquisa, onde a ressonância e a harmonização estruturam um cenário, neste caso, um jardim na chuva, as notas rápidas aparecem quase sempre em segundo plano, com figuras de maior valor realizando a melodia principal. No exemplo a seguir, as notas acentuadas na mão esquerda conduzem a melodia, e as notas da mão direita aparecem de forma secundária sustentando a harmonia.

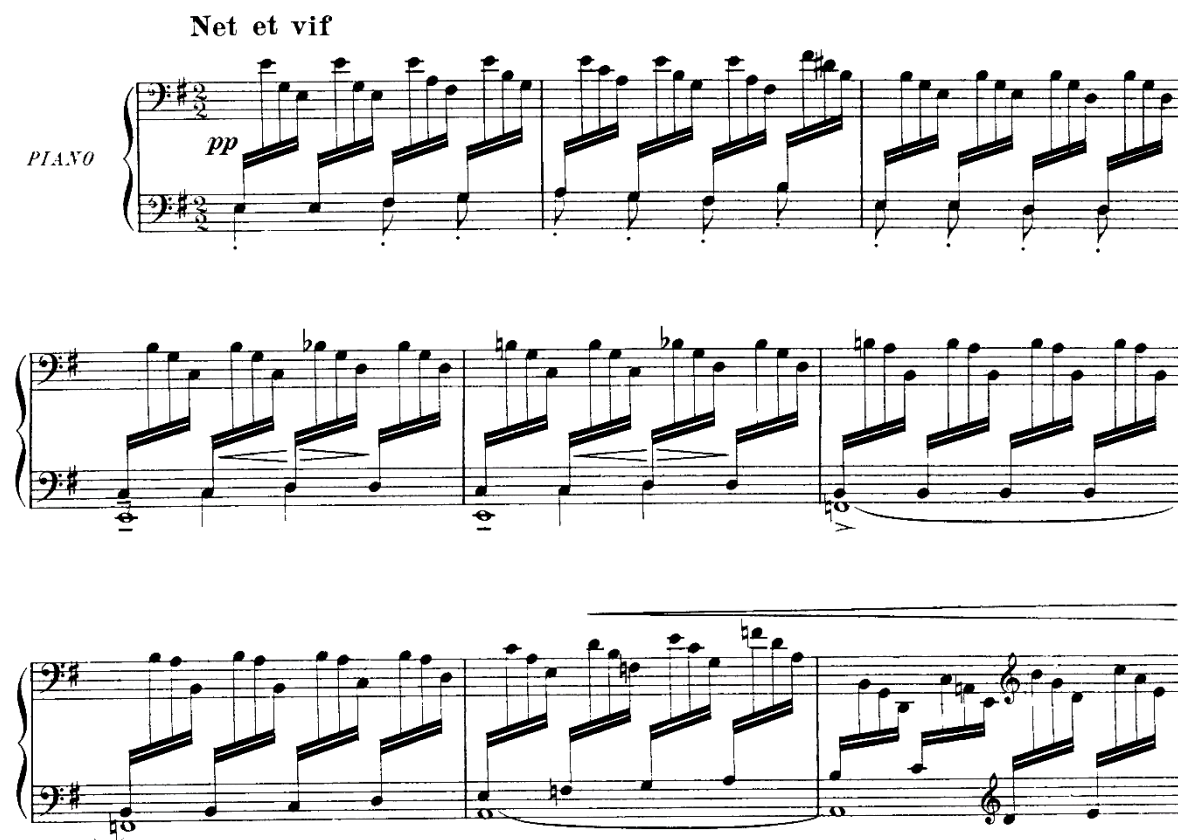


Figura 3: *Jardins sous la pluie* de Debussy

Ter a consciência de que estas notas em semicolcheias não requerem a mesma ênfase que deve ser dada nas notas da mão esquerda direciona a realização do trecho, e vai ao encontro de como Cortot e Liszt abordam a questão da performance. É utilizado um olhar interpretativo que influencia diretamente em como essas texturas são tocadas. O pedal é mantido de acordo com as mudanças na harmonia. As notas rápidas ao serem sustentadas criam uma atmosfera que dá suporte à melodia principal. O pianista, em seu período de formação, pode algumas vezes cair no erro de tocar todas estas semicolcheias com a mesma ênfase que se dá à melodia principal. Além de dificultar a performance do trecho, isto resulta em uma interpretação incoerente com o que foi pensado pelo compositor. Ao tocar, as notas rápidas em segundo plano são realizadas com o uso de um toque mais leve. O pianista Nahim Marum (2007, p. 67) sugere o estudo com o toque realizado com mais profundidade em velocidade moderada e o emprego do toque *leggero* (leve) em um andamento mais rápido.

Em minha experiência na preparação do trecho apresentado acima, a primeira abordagem a ser utilizada foi o estudo em andamento lento, sem a utilização do metrônomo. Esta estratégia de estudo foi aplicada com o intuito de desenvolver o andamento de forma progressiva. No entanto, o estudo estava sendo realizado em um andamento demasiadamente

lento, de uma forma que estava prejudicando o desenvolvimento na aprendizagem da obra. Não estava havendo um progresso satisfatório à medida que os dias se passavam. Além disso, a peça não estava criando forma, pois estava sendo tocado nota por nota, sem se pensar em um contorno melódico, contextualizando-as na frase. Ao procurar uma estratégia mais eficiente, foi adotado o trabalho de trechos específicos, tocando pequenos agrupamentos de notas em um andamento mais rápido. O uso desta forma de estudo possibilitou o alcance do andamento, e a contextualização desses agrupamentos a trechos maiores e à peça inteira permitiu o alcance da fluência.

Entretanto, o uso de movimentos excessivos e uso de peso de braço de forma inadequada passou a ser um problema. Estes movimentos eram realizados no intuito de substituir a ação dos dedos. Desta forma, os dedos só passavam pelas notas, mas de forma passiva, guiados pelos braços e punhos. Desta maneira, as notas não eram tocadas de forma clara e consistente e era necessário muito esforço físico para realizar a performance do trecho.

Na intenção de amenizar o esforço e de colocar em prática ideias interpretativas, passou-se a tocar a nota destacada de cada agrupamento, a primeira de cada grupo de quatro notas com mais ênfase, e as demais tocadas pela mão direita de forma bem leve. Porém, as notas tocadas pela mão direita ficaram inconsistentes, superficiais e falhavam com frequência. Uma outra abordagem aplicada a fim de solucionar estes problemas foi o uso do estudo em um andamento médio controlado pelo metrônomo. O lado positivo deste estudo foi a diminuição da tensão excessiva e uma melhora na forma da mão, por não tocar mais com excesso de tensão nas mãos, devido à prática em uma velocidade que ainda não se tinha controle motor para realizá-la. Como lado negativo desta prática, destaca-se que enquanto algumas partes precisavam ser passadas em andamento mais lento, outras já estavam sob controle e poderiam ser praticadas em um tempo mais rápido. Mas a nivelação do metrônomo fazia com que as partes sob domínio fossem estudadas sempre no mesmo andamento das partes onde se tinha mais dificuldade. Isto provocava um atraso no estudo em questão de tempo e o tornava ineficiente.

Além disso, o estudo apenas desta maneira não deu base para uma performance sólida e consistente. Buscando atender às necessidades que uma performance satisfatória exige, foi realizado o estudo predominantemente sem o metrônomo, focando na ação dos dedos, sentindo cada nota e tocando no andamento que se sentisse preparado. Foi fundamental a realização do estudo do trecho de forma regular, aplicando a estratégia que fosse necessária, dependendo da fase de aprendizado e do trecho. Desta forma, conseguimos chegar a uma performance satisfatória realizando o trecho em um andamento rápido.

O trecho a seguir exemplifica uma diferença de abordagem em relação a notas rápidas, que costuma acontecer em se tratando de obras de Debussy e de Mozart. No classicismo, a ação dos dedos, em especial, deve ser bem clara e nítida para apresentar com transparência a sequência de notas escritas. No impressionismo, também utilizamos o mecanismo do ataque dos dedos, tocando cada nota de maneira com que sejam apresentadas com clareza. Mais do que isso, o estilo requer um efeito criado pela massa sonora resultante dessas notas com o auxílio do pedal, utilizado em maior proporção, se comparado com obras do período clássico. Desta maneira, no trecho a seguir, além de usarmos a ação dos dedos para tocar cada nota com clareza dentro do efeito criado, utilizamos também o movimento do punho, muitas vezes em movimentos circulares, para auxiliar o ataque dos dedos.



Figura 4: *Jardins sous la pluie* de Debussy

De uma forma geral, é importante buscar por colunas de sustentação na música, onde podemos nos apoiar facilitando assim a execução das notas rápidas. Na figura acima, por exemplo, temos as mínimas em oitavas e a colcheia na mão esquerda. Em obras de Mozart, é mais difícil encontrar tais colunas, pois a parte principal se encontra muitas vezes nas notas rápidas. Ainda assim, podemos encontrar pontos de apoio em meio a essas notas rápidas e, quando possível, dar suporte com figuras de maior valor apresentadas no acompanhamento.

Portanto, as estratégias para alcançar a velocidade são basicamente as mesmas no classicismo de Mozart e no impressionismo de Debussy. Os mecanismos utilizados para realizar passagens velozes em ambos os estilos são parecidos, com algumas diferenças de abordagem. Em se tratando de passagens rápidas, utilizamos o ataque dos dedos, mecanismo

que ganha destaque em importantes escolas pianísticas, como a Escola Inglesa, Escola Francesa e Escola Alemã. Mesmo a Escola Russa, que destaca mais os movimentos e uso do peso do braço, possui um grande trabalho focado na formação da base técnica, focada no desenvolvimento do toque através de escalas, arpejos e exercícios técnicos. Em relação a diferenças de abordagens nos estilos selecionados, vimos que apesar de utilizarmos o mecanismo dos dedos em passagens rápidas nos dois estilos, no impressionismo de Debussy, fazemos maior uso de movimentos de punho para buscar mais flexibilidade e criar efeitos sonoros utilizando a ressonância do piano. Utilizamos também o punho e mesmo o antebraço para a criação de diferentes sonoridades, especialmente na produção dos variados acentos presentes na música do compositor.

Em relação ao contexto em que as obras estão inseridas, um fator importante é o instrumento utilizado na época e as possibilidades que este oferecia. Mozart, por exemplo, teve contato inicialmente com o cravo, passando a utilizar o fortepiano ainda jovem. Já o piano da época de Debussy era um instrumento bem diferente daquele utilizado por Mozart. Em termos de pedal, o fortepiano sustenta as notas em uma proporção muito menor, se comparado ao piano moderno. O desenvolvimento do recurso do pedal possibilitou o uso de uma escrita para piano bem diferente. Vemos isto quando olhamos para o repertório do século XIX, quando já não se usa muito o fortepiano e sim o piano moderno, instrumento mais próximo do piano que tempos hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa possibilitou a visualização de forma estruturada de diferentes estratégias utilizadas para alcançar a velocidade em passagens rápidas. A velocidade ao piano é um dos desafios com que os pianistas se deparam, nas mais diferentes áreas de atuação relacionadas à performance. Tendo isto em vista, buscamos investigar se há diferenças de abordagens na preparação e execução de passagens velozes em estilos diferentes. Foram selecionadas uma obra de Mozart, representando o período clássico, e uma obra de Debussy, como representante do período impressionista. Fundamentamos sobre os variados aspectos que tem relação com a velocidade. Refletimos sobre os estilos clássico e impressionista, a técnica-interpretativa desses estilos, estratégias práticas para o alcance da velocidade e diferenças na abordagem de passagens rápidas nas obras dos estilos supracitados. Não foi nosso intuito apresentar um passo-a-passo para a aquisição da velocidade, pois diferentes contextos (pianista e obra) podem exigir processos diferenciados, apesar das estratégias serem as mesmas.

A questão da velocidade ao piano se mostrou um tanto complexa, por estar atrelada a vários fatores. Entretanto, verificamos que as estratégias utilizadas dentro do processo de preparação se mostraram fundamentais para a realização das passagens rápidas ao piano nos estilos referenciados. São estratégias amplamente utilizadas por pianistas. As três estratégias mais abrangentes, destacadas neste trabalho, foram o estudo lento, o trabalho em trechos específicos da obra, e a prática de tocar a peça toda ou sessões sem interrupção, descrita em alguns trabalhos estrangeiros como *playing through*. Dentre essas estratégias, também consideramos outras, como a repetição consciente, o uso de variações rítmicas, tocar mãos separadas e aprender memorizando. Vislumbra-se que o importante não é a estratégia utilizada, mas sim o objetivo para o qual é utilizada, e como podem ser complementares.

Com base na experiência de pianistas citados nesta pesquisa e no autorrelato apresentado, discorreremos sobre como cada uma dessas estratégias influenciam no alcance da velocidade. Discorreremos também sobre como funciona uma espécie de fusão entre estas estratégias, que é o que acontece muitas vezes na prática, quando concertistas estão preparando seu repertório, alternando entre uma e outra. Foram apresentados outros fatores presentes no processo de aquisição da velocidade, como a leitura musical, memorização e outras estratégias que se mostraram eficazes, sendo uma delas a variação rítmica. Esta pesquisa mostra que o processo de preparação é basicamente o mesmo para o alcance da velocidade em estilos diferentes. Entretanto, desde o início é importante ter consciência e

incorporar as características estilísticas de cada período, como toque, articulação e sonoridade, principalmente experimentando as partes do dedo com as qual a tecla é pressionada, a profundidade e velocidade do ataque e a posição das mãos (mais curvada ou esticada). Concluímos que as particularidades de cada estilo, no entanto, não estão necessariamente ligadas à capacidade de se conseguir tocar uma passagem rápida em seu andamento final.

Esta pesquisa parte de delimitações que devem ser reconhecidas, como o meu pré-conhecimento estilístico e técnico-interpretativo, os pianos utilizados para o estudo (Yamaha ¼ de cauda GB1 e Fritz Dobert vertical) e as exigências técnicas das peças selecionadas. Embora estas caracterizem um estudo de caso, os resultados aqui apresentados tem repercussões universais.

No momento que iniciei este estudo, eu imaginava que existiam escolas técnicas específicas, sem levar em consideração os pontos em comum entre as mesmas. Nesse sentido, percebi que existem fundamentos que permeiam todas as abordagens. Esses fundamentos foram essenciais para que eu pudesse realizar os trechos de velocidade dentro do estilo proposto. Primeiro, a independência dos dedos, ou seja, quando um dedo é acionado os outros não apresentam tensão desnecessária, ter liberdade de movimento. Relacionado a isso estão a firmeza dos dedos e o controle da velocidade de ataque. A firmeza dos dedos está relacionada ao desenvolvimento muscular de cada falange e mãos. Conseguir controlar a velocidade de ataque, seja de uma maneira lenta até a rápida, é resultado da aquisição de independência de dedos. Esses fatores são as bases para as variadas abordagens técnico-interpretativas, sejam elas de movimento de punho, peso de braço, dedos articulados, punho baixo ou alto, movimento dos cotovelos, ou diferentes posicionamentos do dorso.

A abordagem física ao tocar o instrumento se diferencia de acordo com o estilo musical da obra, assim como com a textura do trecho realizado. Um trecho constituído de passagens rápidas com oitavas ou acordes em saltos demandaria uma abordagem diferente, por exemplo, de um trecho com notas rápidas em graus conjuntos ou arpejadas. Além disso, em trechos com textura semelhantes, mas de estilos diferentes, pode haver a necessidade de uma abordagem distinta entre eles. Isto se dá pelo fato de buscarmos uma sonoridade peculiar em cada estilo.

A velocidade ao piano é um tema pouco explorado em meio às pesquisas sobre música desenvolvidas no Brasil. Esta pesquisa apresenta um conteúdo que, embora embasado teoricamente, culmina em um trabalho de natureza prática, embasado em experiências de vários pianistas e minha experiência. Como próximo passo para esta investigação, pode-se ampliar os resultados desta pesquisa através da realização de experimentos com mais

pianistas. Um maior número de participantes possibilitará a comparação entre diferentes abordagens. Desta maneira, pode-se aprofundar esta investigação.

REFERÊNCIAS

BRUSSER, Madeline. *Struggle and Freedom In: The Art of Practicing – A guide to Making Music from the Heart*. EUA, Bell Tower, p. 10-25, 1999.

Berman, Boris. *Notes from the pianist's bench*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CHANG, Chuang. *Fundamentals of piano practice*. BookSurge Publishing, 2007.

CORTOT, Alfred. *Rational Principles of Pianoforte Technique*. Paris: Éditions Salabert, 1928.

CORTOT, Alfred. *Curso de interpretação*. Brasília: Musimed, 1986.

CORTOT, Alfred. *Rational principles of pianoforte technique*. Paris: Editions Maurice Senart, 1928.

CORTOT, Alfred. *Chopin 12 Studies Op. 10*. Paris: Editions Maurice Senart, 1915.

CORTOT, Alfred. *Chopin 12 Studies Op. 25*. Paris: Editions Maurice Senart, 1915.

DEUTSCH, Leonhard. *Piano guided sight reading*. Kansas City: Nelson Hall Company, 1950.

FRASER, Alan. *The Lecture on Arm Weight in Piano Technique from The 2012 Alan Fraser Piano Institute*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=MADApO_JvP8 >
Acesso em: 31 de Ago. de 2019.

GERIG, Reginald R. *Famous Pianists and Their Technique*. New ed. Boomington: Idiana University Press, 2007.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GROUT, D. e PALISCA, G. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HUGHES, Edwin. *Musical memory in piano playing and piano study*. The Musical Quarterly, Vol. 1, N. 4 (Out., 1915), p. 592-603. Oxford University Press, 1915.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

LISZT, Franz. *Technical exercises for the piano*. New York: Alfred Music, 1971.

LISITSA, Valentina. *How to Start Learning a New Piece: Addinsell Warsaw Concerto First Practice Livestream*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AoLvHJacMw&t=3579s>> Acesso em: 31 de Ago. de 2019.

MARUN, Nahim. *A técnica para piano de Johannes Brahms*. Tese de Doutorado, 2007. Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2007. 274p.

MIKLASZEWSKI, Kacper. *A case study of a pianist preparing a musical performance*. Psychology of Music, Vol. 17, 1989, p. 95-109.

PASCOAL, Maria Lúcia. *Debussy: o compositor de sonoridades*. Resumo da tese Prelúdios de Debussy: reflexo e projeção. In: Cadernos de Estudo: Análise Musical Nº 4. São Paulo: Ed. Atravéz, 1991.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical Editora, 1997.

RICHTER, Sviatoslav. *Mozart piano sonata K. 310*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l4ZG0RsIQNA>> Acesso em: 30 de out. de 2017.

RICHTER, Sviatoslav. *Sviatoslav Richter The Enigma* (1998), disco 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iVhxqEN9j7k&t=4160s>> Acesso em: 30 de out. de 2017.

SHUANGSHUANG, Xun; GUANGHUI, Bai. *From Franz Liszt's late piano works to analyze his music performing style*. Reino Unido: International Journal of Music Studies, Vol.1, Nº.1, p. 6-10, 2016.

UCHIDA, Mitsuko. *Mozart piano sonata K. 576*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1jd_FDw0Au8> Acesso em: 30 de out. de 2017.

VAQUERO, Lucía et al. *Structural neuroplasticity in expert pianists depends on the age of musical training onset*. *NeuroImage*, Vol. 126, 2016, p. 106-119.

WISNIEWSKI, Wojciech. *Defining national piano schools*. 2015. 134f. Tese (Musical Arts). Sydney: University of Sydney, 2015.

WALLICK, Bryan. *Piano practice: practice routines and techniques for concert pianists*. Tese de Doutorado, 2013. Pretoria: University of Pretoria, 2013. 153p.

WILLIAMON, Aaron; VALENTINE, Elizabeth. *Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality*. *British Journal of Psychology*, Grã-Bretanha, Vol. 91, 2000, p. 353-376.

ZIMDARS, Richard. *The piano master classes of Franz Liszt, 1884 – 1886 Diary Notes of August Göllerich*. Ed. Wilhelm Jerger. Bloomington: Indiana University Press, 1996.