

# **ELEMENTOS DO ESTUDO E DA INTERPRETAÇÃO PIANISTICA**

## **Uma revisão sobre trabalho mental, dinâmica, ritmo, retórica, planejamento de estudo, técnica, pedalização, articulação e estilo na prática pianística.**

Cândida Borges

O presente trabalho é uma coleção de resenhas de textos importantes da literatura pianística. A ver:

### **Trabalho Mental**

**Análise do capítulo MENTAL PRACTICING do livro:  
KOCHEVSKY, George. The Art of Piano Playing.**

A execução de uma obra deve ser o resultado de um grande domínio técnico, e sobretudo mental da peça. O pianista deve ser conhecedor de todas as suas complexidades e tê-la dominado antes de tocar em público a obra. A estrutura mental da composição é formada pela compreensão da sua forma, estruturas harmônicas e polifônicas, relações métricas e rítmicas, desenho melódico, fraseado, articulação, qualidade da sonoridade e dinâmica desejadas. As questões técnicas e do movimento também precisam ser consideradas, assim como os tipos de toque e dedilhado. A compreensão da peça é progressiva, reservando a algum desses elementos a possibilidade de serem mudados ao longo do trabalho, como o dedilhado e o tipo de interpretação.

#### ***Primeiros contatos com a música:***

Devemos tocar a peça desde o primeiro instante sem erros. Condicionamos nossas mente e musculatura aos reflexos certos, economizando tempo com correções a movimentos incorretos.

Para tocar uma peça correta desde o princípio, devemos:

- analisar a obra e claramente compreender todos os seus elementos.
- tocar somente num andamento que permita o controle de todos os movimentos; adquirir a atitude de olhar e pensar adiante, antecipando cada nota e seu movimento correspondente; controlar os resultados pela escuta constante.
- não nos preocuparmos em tocar um grande trecho de difícil compreensão e controle da realização. A extensão dessas seções deve ser determinada pela capacidade de cada um: quanto

Se a estrutura musical da obra for muito complicada, alguns ou todos os seus elementos devem ser extraídos e trabalhados em separado, especialmente a questão rítmica.

**Ritmo** - Se um padrão rítmico for difícil de ser compreendido, trabalhe-o separadamente. Primeiro, marque o ritmo de cada mão separadamente. Depois, toque este trecho com uma das mãos enquanto marca o tempo com a outra mão. Então, se a coordenação rítmica das duas partes for muito difícil, marque esses padrões simultaneamente com ambas as mãos, até que o ritmo seja completamente sentido e dominado organicamente.

**Vozes** – Cada voz deve ser compreendida claramente e praticada separadamente, especialmente em músicas polifônicas. Então combine 2 a 2 vozes, variando, depois de 3 a 3 vozes.

**Dedilhado** – A escolha do dedilhado deve levar em consideração o andamento da peça.

**Trabalho Mental** - O trabalho mental é necessário não somente no princípio do trabalho de uma obra. Sempre que surgir uma dificuldade, é preciso parar de tocar e tentar um claro quadro da dificuldade. O primeiro passo para superar uma dificuldade é perceber (ouvir) que algo não está bem; o segundo passo é descobrir a sua causa para elaborar como superá-la.

**Leitura Mental** - Toda a composição estudada deve ser lida mentalmente de tempo em tempo. Assim, podemos reavivar claramente o quadro acústico que desejamos da peça, e nos estimulamos a vencê-la tecnicamente. Além disso, percebemos melhor os sinais escritos na obra, que podem passar despercebidos durante a execução, e registramos visualmente a página impressa. Busoni já nos alertou que esquecemos facilmente o sentido musical durante o trabalho mecânico. A leitura silenciosa nos ajuda a dar unidade às notas em linhas musicais. Depois de compreender as conexões e sucessões lógicas da obra, pode-se dar velocidade ao texto, para tocá-lo tão rápido quanto for necessário.

**Concentração e observação durante o estudo** - Enquanto estuda, o pianista deve estar totalmente absorto em sua atividade, ou seja, completamente concentrado. Sempre devem ser observadas as questões: posição da mão, forma do movimento, dedilhado, qualidades musicais e etc. Ter o controle de todas essas questões depende do seu desenvolvimento. A inobservância dessas questões pode condicionar movimentos prejudiciais.

**Escuta minuciosa** – O pianista deve aprender a ouvir a menor diferença na qualidade do fraseado e da dinâmica; imprecisões rítmicas e técnicas; melhores respostas do seu instrumento.

**Transcender a razão** – As questões racionais e calculadas do piano devem ser transcendidas. As melhores gradações de intensidade, de ritmo (agógica), e outros elementos da performance são incalculáveis e devem ser sentidos como nuances da expressão musical e inspiração. O domínio técnico do piano considera concepções imaginativas, baseadas em metáforas e simbolismos não-verbais.

O estudante de piano deve saber não só como tocar, mas como pensar musicalmente, e organizar seu processo de estudo. Isso se refere à seqüência do repertório, o tempo dado a cada parte do trabalho, assim como as características detalhadas de todos os problemas encontrados. A melhor indicação de progresso é o estudo independente do aluno.

## Planejamento do estudo

### Análise do capítulo do livro:

#### R. Gerig – Famous Pianists and their technique

Resumindo a didática de Leschetizky:

- Seja ideal e pense idealmente. Se você acredita ter alguma virtude, terá uma chance.
- Ele não possuía nenhum método de estudo em especial, e achava ruim ter algum. Cada um acha o seu próprio método se ouvindo.
  - Se tivesse algum, seria a delineação mental da música em acordes, como grupos de notas. Isso criaria um quadro mental da peça, que deveria ser estudado ao mesmo tempo que moldando a mão de acordo com o quadro, antes de se tocar as teclas. O princípio é que não se deve tocar uma nota sem pensar, visualizar e até mesmo dizer a nota seguinte.
  - Sua principal habilidade era a de fazer seus alunos projetarem seus valores musicais ao tocarem, de ouvir a si mesmos e aplicar total concentração aos seus trabalhos. Possuía um princípio que era a respiração, delicadeza do toque e precisão no ritmo; o resto era um tratamento individual de acordo com o talento de cada um.
    - O maior dos ensinamentos é a observação. O estudante deve ir a muitos concertos e observar o que se deve e não se deve fazer.
    - Dizia que o melhor dos estudos pode ser feito fora do piano, ouvindo a voz interna que canta. Percebeu que o relaxamento muscular na prática pianística é como a respiração profunda para o cantor.
    - A base dos seus princípios era a concentração. A repetição desconcentrada não resolve os problemas com o tempo. As qualidades essenciais para um bom trabalho são:

1. Compreensão absolutamente clara dos principais pontos a serem estudados na música; clara percepção de onde estão as dificuldades e o meio de superá-las; realização mental desses três fatores antes de tocar.

2. Decida o que deve fazer primeiro e como; depois toque, pare e então pense se tocou como queria. Se tiver certeza disso, siga em frente, na certeza de que seu cérebro está no comando dos seus dedos.

Rosina Lhevinne baseava-se em conscientizar o aluno no “humor” ideal da obra, que deveria ser representado através de um som bonito e uma técnica adequada. O controle das várias nuances de uma peça deve ser imaginado, sentido e fazer-se reconhecer pelo ouvinte. Ela não permitia que seus alunos ouvissem uma gravação durante o trabalho, para que suas características pessoais não fossem sacrificadas pela mímica.

Horowitz não acreditava na prática mecânica, mas na precisão e no controle do som. Para ele, técnica e mecânica estavam associadas, e ilustrava dizendo que o 5º dedo se “fortaleceria” no momento que o aluno descobrisse que ele precisava “cantar” em determinado trecho. Este é o tratamento expressivo da técnica, baseado na idéia precisa do que se tocar e na capacidade adequada para executá-lo. Sua maneira pessoal de estudar é a seguinte: primeiro toca toda a obra para ter a consciência do seu significado e da sua estrutura (visão horizontal). Depois, só a toca em seções, passagens e detalhes a serem trabalhados, um a cada dia, em árduo trabalho concentrado. Acha que um aluno deveria conhecer seus pontos fortes e suas limitações para não ter falsas expectativas de rápida superação, nem para esforçar-se por uma obrigação interna. Entretanto, dedicava-se também à prática da técnica pura, e passava por períodos de “refazimento” desta. Após grandes períodos sem tocar, em reflexão, estabelecia novas rotinas de estudo com descanso, reflexão, exercício, etc., para não se sentir perdido. Começava seus estudos diários com exercícios por ele inventados, vagarosamente, cada dia numa tonalidade. Depois trabalhava seu repertório em seções, e dedicava de 2 a 3 h por semana para ler novas músicas.

Bonpensiere e sua teoria da “Ideo-Cinética” pregam que o movimento mecânico deve ser resultado de uma realização da cinética muscular de uma concepção mental, que deve existir para satisfazer uma exigência estética e estilística. Suas palavras ilustram: **“A cada dificuldade obstinada, pare de tocar e comece a pensar novamente. (...) Eu imagino a ação como se ela já tivesse sido executada, e ela se realiza sem que eu faça qualquer esforço”**. Segundo ele, para se ter a autoridade de alcançar a verdadeira liberação (release = independência, liberdade, etc) é preciso ter pesquisado a prática psicológica, onde cada um dos seus movimentos seja a livre realização cinética da sua idealização. Então se alcança a autonomia mental, que lhe garante a liberdade física. Ele aconselhava nunca pensar em música em termos de execução mecânica, mas de interpretação (o que um intérprete do céu faria por você!). Então, o preparo de uma obra deve ser a modelagem de

passagens segundo o seu gosto. Para isso, tire suas mãos do teclado e crie mentalmente a sua execução.

## **Técnica Pianística**

### **Análise crítica do cap. “Growing awareness of the role of the mind” – buscar referência**

A trajetória da técnica pianística reflete a imagem dissociada que o homem faz de si e das suas habilidades, movendo-se por processos independentes. Daí surgem as teorias que estruturam a pedagogia em disciplinas isoladas e não-intercomunicáveis. No piano, isso se refletiu na linha de ensino que criou o conceito de Técnica Pianística.

Não considero qualquer avanço na prática musical a mudança de abordagem das teorias sobre técnica que privilegiam o cérebro em detrimento dos dedos. O que há é uma crise de percepção dos reais fundamentos das práticas humanas, entre elas a música. Nessa crise, ainda há uma falta de compreensão sobre a performance e seus tributos, o que conseqüentemente faz com que tenhamos pensamentos errôneos sobre os caminhos para alcançá-la.

A existência do termo “Técnica pianística” e a necessidade de se falar sobre este assunto, ainda que hoje trate de uma mudança nos seus objetivos, revela um total descentramento de finalidade do estudo musical. A incompreensão dos fenômenos da performance faz com que se estabeleçam processos intermediários de aprendizado que pouco ou nada contribuem (e até atrapalham) para o seu resultado.

A prática musical enquanto performance faz parte dos assuntos que extrapolam a explicação científica pelos meios físicos e biológicos. Esta característica se apresenta não só nas performances musicais, quanto em outras artes, como o teatro, a dança e artes plásticas. E neste sentido, a performance não significa se apresentar em público, mas a realização de uma obra em seu potencial artístico pessoal máximo. As manifestações artísticas envolvem diversos processos simultâneos e interligados: mentais, energéticos, físicos, biológicos, e outros que o vocabulário não alcança. Assim, os processos de estudo não podem se limitar a conclusões de pesquisas de alguns desses processos, mas devem incluir as percepções e experiências pessoais sobre os campos que as ciências não abordam.

Desta maneira, o conceito de estudo precisa ser revisto, na medida que têm criado etapas para se obter uma realização que é integral e não-fragmentável. Mais especificamente, o estudo de piano precisa objetivar a prática musical final, e não tratar de separar processos.

O atual conceito sobre técnica pianística que defende a concepção musical anterior ao processo mecânico é menos incoerente do que as teorias de repetição mecânica e estudo muscular,

compositores para se expressar nos instrumentos? Estes costumam ser os maiores entendidos em forma e estrutura musical, no entanto, a maioria não é capaz de tocar bem um instrumento.

Já tendo sido afirmado que apenas o virtuosismo também não é suficiente para um resultado musical de qualidade, começamos a nos aproximar da idéia de que o pensamento sem a ação, e ação sem o pensamento não são bases eficientes para qualquer método de estudo. E ainda que a ação e o pensamento estejam associados, nem sempre levam a resultados satisfatórios, pois todos nós conhecemos diversos casos, muitos em nossa experiência pessoal, que a existência da concepção musical e da prática diária não foram suficientes para se alcançar um resultado ideal. Isso nos leva a refletir que existem outros fatores determinantes nesse processo.

Chegamos então ao limite da compreensão científica. Neste ponto, as nossas experiências pessoais têm contribuições valiosas para completar os fundamentos do nosso estudo. Examinando as condições em que aprendemos com facilidade uma obra, certamente podemos lembrar alguma experiência em que nos dedicamos a uma obra que nos agradava muito. Esse tipo de estudo se faz de uma forma espontânea, impulsionado por uma energia de prazer, diversão e satisfação. Neste processo, a compreensão da estrutura musical e a realização física são alcançadas de maneira natural e simultânea. O resultado artístico final é alcançado mais rápida e profundamente, e sua performance apresenta naturalidade, envolvimento, confiança e alegria.

Estas referências podem nos ajudar a traçar importantes bases para o nosso método de estudo. Como nem sempre estamos lidando com obras com que temos grande afinidade, podemos tentar buscar essas sensações e aplicá-las ao seu estudo.

É muito importante termos claro em nossas mentes o objetivo pelo qual estamos estudando uma obra, e buscar um envolvimento com este. O encantamento pelo trabalho é o fator que mais acrescenta a qualquer estudo, propiciando um aprendizado global e espontâneo.

Neste prisma, os métodos de estudo mecânico, de repetição e automatismo, são desnecessários e cansativos, além de excluírem a espontaneidade e a abertura para descobertas de novas possibilidades de realização. O processo natural de aprendizado baseia-se no resultado orgânico de realização de uma idéia artística, por onde não se processa qualquer racionalização do movimento.

A prática de um instrumento, como qualquer atividade performática, depende de habilidades pessoais, como a consciência corporal, concepção artística e estética, equilíbrio emocional, envolvimento energético, confiança, destreza, entre outras. O estudo precisa ser uma célula de reprodução de todas essas habilidades, de forma integrada e motivada.

Cada pessoa possui uma forma própria de aprender, e o professor deve ser o motivador deste processo, sem traçar o seu percurso ou determinar como deve acontecer. É importante investir nas facilidades de cada um e canalizá-las para superar eventuais dificuldades, na intenção de ampliar as possibilidades de expressão, e não somente a destreza.

Tocar um instrumento é uma habilidade que muitos podem fazer, até mesmo pelos métodos mais incompletos e obsoletos. Entretanto, fazer do seu instrumento um veículo natural de expressão artística envolve uma atitude diária de conscientização dos seus potenciais e desenvolvimento pessoal.

## Interpretação

## Dinâmica

### Análise do capítulo “Interpretation” – buscar referência

As composições musicais anteriores ao meado do séc. XVIII costumavam não levar indicações dinâmicas escritas. Neste período, a música era muito inspirada no canto, e herdou desta prática a dinâmica de inflexão comum também aos instrumentos de sopro. Esta dinâmica favorece a intensidade de sons mais agudos, dada a necessidade de maior pressão tanto nos sopros quanto no canto para emitir notas mais agudas. Quando transportadas para os instrumentos de teclado, as melodias devem também expressar este tipo de inflexão comum à época, e certamente intencionada pelos seus compositores.

Didaticamente, as dinâmicas podem ser divididas em 2 grupos, que podem e devem conviver simultaneamente:

- dinâmica de inflexão – assemelha-se às inflexões vocais (crescendo para o agudo);
- dinâmica estrutural – hierarquiza os níveis sonoros de várias vozes;

Para se determinar a dinâmica de inflexão, deve-se pensar no desenho melódico produzido pela voz, em seus crescendos e decrescendos, de forma a expressar uma frase. A forma do fraseado condiciona sua dinâmica e esta ajuda a definir a frase. Importante definir o clímax da frase, que nem sempre coincide com o pico agudo da melodia, e qual sua relação com as frases vizinhas. A harmonia também deve ser considerada: em geral, tensões devem ser acentuadas, enquanto repousos não, e cadências sugerem uma dinâmica decrescente.

O mecanismo de teclado usado por compositores cravísticos idiomáticos como Scarlatti e Couperin possuem suas próprias dinâmicas. A textura rareia para finalizar a frase, ou um denso acorde surge quando um acento é necessário. No cravo, esses efeitos são naturalmente produzidos, mas precisam de adaptações dinâmicas para serem executados ao piano.

A dinâmica estrutural é bem representada nas indicações de Bach quanto ao uso dos 2 manuais do cravo em suas obras de forma Concerto para contrastar a dinâmica das passagens. Trechos que representam o tutti levam a indicação forte nas duas mãos (f). Já os trechos solísticos

aberturas sem indicação são entendidas como forte. Transportando este efeito para o piano, deve-se ter em mente que o contraste a ser feito é entre solo e tutti, e não entre f e p, através de dinâmicas de inflexão.

Outro uso da dinâmica estrutural é para diferenciar seções de grandes obras, como as toccatas. As seções mais retóricas e brilhantes devem ser executadas no manual de baixo do cravo, e as mais reflexivas no de cima. Este amplo contraste também deve ser feito ao piano.

O uso dos dois manuais do cravo pode dar um colorido à textura da música, diferenciando o acompanhamento da mão esquerda, com o solo da mão direita, por exemplo. Outra aplicação é a produção de ecos em frases seguidamente repetidas, mesmo quando não marcado.

A partir do meado do séc XVIII, tornaram-se freqüentes as marcações dinâmicas, completadas por alguns editores quando não totalmente indicadas pelo compositor.

No caso de omissão das indicações dinâmicas, assim como de fraseado e articulação, o executante deve preencher as marcações ausentes baseado na prática comum do compositor, tendo em mente o aumento da dramaticidade ao longo do período clássico, culminando em Beethoven. Outra fonte é a observação de passagens paralelas em outro trecho da música.

É preciso ter em mente o tipo de instrumento para o qual o compositor escreveu, para nos aproximarmos da textura intencionada por ele. Chopin, Mendelssohn e Schumann estavam mais próximos do nosso atual piano do que do *fortepiano*, mas ainda eram menos densos e potentes. Mendelssohn particularmente pretendia um efeito sonoro mais light e delicado, por isso usava staccatos pp; pretendia também graves mais transparentes do que potente.

Chopin e Schumann possuíam uma escrita intimista, apesar de estenderem-se quase à densidade e potência do piano moderno. Chopin preferia os pianos de som mais delicado, onde produzia fortíssimos cheios, sem dureza ou barulho, que decresciam ao levíssimo e ao pianíssimo. Aos seus intérpretes atuais, aconselha-se moderar a potência do seu instrumento: produzir sons fortes e densos com reservas, para condizer com a atmosfera intimista pretendida e com a natureza das suas músicas.

Já Brahms e Liszt escreveram para toda a gama de dinâmicas do piano moderno. Liszt antecipava os aumentos de potência dos pianos da sua época e, assim como Brahms, podia usar pianos bastante próximos dos de hoje.

## Ritmo

**Análise do Cap. 2: “Uma ou duas palavras sobre ritmo” do livro:  
NEUHAUS, Henrich. The Art of Piano Playing**



Em música, ritmo e métrica assemelham-se no sentido de uma marcha, mas não são iguais. O ritmo possui oscilações naturais, como a pulsação de um ser vivo. Entretanto, aproxima-se mais da métrica do que da arritmia, de maneira que as acelerações e desacelerações do texto não mudem a duração aritmética básica do ritmo. Isso significa que deve haver compensações às alterações empregadas no ritmo da peça: se você acelera um trecho, deve desacelerar em seguida, para manter o balanço e harmonia do ritmo.

Uma performance musical verdadeira transcende a métrica regular e a performance rítmica, cheia de improvisações, que periodiza o “anti-rítmico”. Quanto mais o pianista conhece a estrutura rítmica da peça, mais liberdade e coerência tem para se afastar e, ao mesmo tempo, transmitir sua regularidade. O ritmo deve ser o resultado de uma total concepção da peça, expressada com clareza através da organização lógica e liberdade da sua execução. Deve ser também coordenado com a harmonia e com todas as outras partes da música.

No processo de aprendizagem do ritmo, é fundamental a regência. Ler mentalmente e reger a obra, como se fosse tocada por uma orquestra. A estruturação do tempo deve ser feita separadamente do restante do trabalho para se perceber com clareza quais as intenções musicais do compositor e pessoais do pianista, não só ritmicamente como em todos os aspectos. Para isso, é fundamental que o aluno seja capaz de ouvir uma música mentalmente, sem está-la ouvindo fisicamente. Um bom exercício é ler e imaginar uma música já conhecida.

A noção de fluência do tempo pode ser percebida na leitura à primeira vista, quando o pianista prefere omitir algum detalhe a parar ou alterar o tempo da execução.

Som e ritmo estão intimamente ligados. Uma distorção no ritmo leva a um som errado e vice-versa. Relacionam-se abaixo alguns erros freqüentes quanto a rítmica que levam a distorções do texto:

- Mudanças de volume não devem ser acompanhadas de mudanças de andamento e vice-versa: não acelerar um trecho em que seja solicitado um *crescendo*, a menos que o compositor peça *crescendo* e *acelerando*; o mesmo para *diminuendo*, que não significa *ritardando*. Muitas vezes as indicações de *smorzando* e outras similares são confundidas com indicações de andamento, mas na verdade referem-se à intensidade.

- Algumas leis do ritmo precisam ser executadas com consciência, como por exemplo, mudanças de andamento e intensidade não podem começar no início da frase ou do compasso, em tempo forte, para não se tornarem súbitas. Essas mudanças graduais tornam-se particularmente difíceis quando aplicadas em pequenos trechos.

- Fermatas e pausas entre seções devem ser calculadas. As fermatas podem ser estimadas continuando o desenho rítmico de um *ritenuto*, por exemplo. Se a fermata é súbita, deve-se dobrar ou até quadruplicar o valor da nota, dependendo da situação. As pausas devem ser ouvidas como pontos de conexão entre seções, parte do texto musical, por isso devem ser conduzidas mentalmente. Especial importância tem para mudar o clima de um movimento para o outro, por exemplo.

A intenção rítmica do compositor deve ser sempre seguida, para dar sentido a estrutura

- O andamento e o caráter da peça devem ser apresentados claramente desde o princípio da execução. Um bom exercício é imaginar um trecho próximo do desenvolvimento antes de se começar a tocar, ou cantar a exposição temática no tempo certo.

- A poliritmia, assim como a polifonia, geralmente representam grandes dificuldades para os estudantes. O método da aritmética consiste em achar o denominador comum entre as partes de tempo da direita e da esquerda (por exemplo, em 2 contra 3, há a coincidência de notas a cada 6). Em casos de métricas muito contrastantes (ex.: 11 contra 7), melhor estudar de mãos separadas, com precisão matemática na duração das notas. Outro recurso é tocar dois compassos com a mão esquerda, seguidos de 2 compassos da mão direita, regidos mentalmente alla breve. Se a figura polirítmica está presente em somente uma das mãos, deve-se tocar cada voz separadamente.

- Frequentemente, passagens que não são difíceis ritmicamente são distorcidas por dificuldades técnicas, e outras ritmicamente mais complexas (ex.: síncope) não são executadas porque os alunos tendem a fazer o que dominam, e não o que está escrito.

- Uma imprecisão rítmica comum é acelerar unidades curtas de tempo em andamentos lentos. Uma sugestão de trabalho é ritardar um pouco nestas notas, ou reproduzir o cantabile de um bom cantor.

- Erros rítmicos são provocados por falta de conhecimento do estilo e espírito do compositor. Se a imagem artística não está clara, esta afeta o elemento rítmico.

- Quando o estudante não tem um conhecimento global da peça e não a pensa como um todo, um grande ciclo, fatalmente erra em seu tempo e ritmo. Para se compreender o andamento de um movimento de sonata, por exemplo, é preciso se avaliar em conjunto com os demais movimentos. O conhecimento formal de uma obra também elucida a sua performance. Reconhecer seus temas e desenvolvimentos, ou seja, o modelo estrutural da composição, dá-nos indicações das características emocionais e expressivas que devem ser transmitidas na sua execução.

- De acordo com o relato de Mozart, a música é um fenômeno que ocorre por inteiro num instante, por isso, para ser bem executada, deve ser compreendida como uma grande estrutura, um bloco de informações a ser detalhado. O bom pianista pensa horizontalmente, em perspectiva para o conjunto das grandes obras, enquanto quem pensa em pequenos trechos, verticalmente, não consegue assimilar as grandes obras. A referência do Tempo-Ritmo deve deixar de ser o compasso, a frase, o período ou o movimento para ser toda a obra, onde o trabalho musical e o ritmo são idênticos.

- A conexão entre ritmo e som é especial no *rubato*, onde é impossível se determinar o grau de liberdade rítmica se não forem estabelecidas as nuances corretas para a frase.

Som e ritmo estão sempre associados e precisam ser considerados conjuntamente para se preparar uma boa performance. É fundamental uma análise diária da obra durante o estudo para se harmonizar todos os elementos da peça, tendo sempre em mente o conteúdo geral da obra.

## Retórica

### Análise do artigo: The Pianist as Orator – A Retórica de Kirnberger sobre a Forma da Grande Escala: Harmonia Rítmica

Mattheson postula que a melodia é o principal elemento da música e a harmonia é seu mero derivado. Mas, enquanto vários teóricos discutiam apenas eventos locais em analogias com a retórica, Mattheson analisava movimentos inteiros e até vários movimentos em termos retóricos; a melodia revelou a Mattheson a chave para a forma da grande escala.

Já Kirnberger aplica as analogias sintáticas a níveis mais profundos. Relacionando música e linguagem, propõe que os acordes são as palavras que compõem sentenças harmônicas, e que a sucessão destas forma um texto musical. Ele direciona nossa atenção para algo mais profundo que a superfície da melodia, para um senso harmônico essencialmente rítmico. Ele afirma que através do ritmo, a melodia e a harmonia se fundem numa só frase compreendida pela escuta imediatamente, e que essas pequenas frases são unidas numa sentença principal, com sentido mais amplo; no fim do todo há um repouso que nos permite compreender as várias frases de uma só vez.

## Articulação e estilo

### Análise do referente capítulo no livro:

Ferguson, Howard. *Keyboard Interpretation*

**Articulação** em performance é a delimitação dos motivos ou idéias musicais, através de grupos, separações e acentuação de notas. Seja indicada pelo compositor ou determinada pelo executante, é o elemento principal na formulação interna de frases e – na associação com atividades rítmicas e harmônicas – na clarificação de motivos melódicos e na extensão da idéia fraseológica. Por meio desta clarificação, a música ganha forma e sentido análogo ao da linguagem, através da pontuação e da acentuação.

**Frases Musicais** são definidas por delimitações de idéias, através de respirações. A duração dessas respirações difere segundo a necessidade do contexto; geralmente, não alteram o tempo da frase, pelo encurtamento da sua última nota, mas há vezes que *ritardandos* são necessários.

Para se estabelecer o fraseado de uma obra não marcada, deve-se começar por uma boa leitura. Exemplo: comecemos a tocar até a primeira parada óbvia, como cadências ou barra dupla; devemos dividir este primeiro parágrafo em seções e frases, que devem estar claramente reconhecidas, marcadas ao papel ou mentalmente. Feito isso, devemos nos perguntar: *Quais são as respirações mais*

ser relacionado aos anteriores, de maneira que seja mantida a correta perspectiva da obra e que seu clímax geral seja diferenciado dos demais clímaxes menos importantes.

A análise fraseológica não só mostra ao intérprete onde a música respira quanto esclarece a extensão da frase como um importante recurso do compositor. Essa análise deve ser atenta a tipos mais irregulares de fraseados, tais como os descritos abaixo.

Frases superpostas ocorrem mais freqüentemente entre vozes de texturas contrapontísticas, onde cada voz possui frases que começam e terminam em momentos diferentes. Frases interseccionadas ocorrem quando uma nota é o final de uma frase e o começo de outra. Casos como esses necessitam de uma análise fraseológica mais minuciosa.

Depois de decidida a extensão de uma frase, o passo seguinte é decidir como suas notas constituintes se relacionarão entre si.

De exemplares remanescentes do dedilhado inicial para teclado é claro que a música dos séculos XVI, XVII e XVIII era dividida em estruturas menores do que a música subsequente e seu dedilhado mais comum eram os 3 dedos do meio. Essas características dão a essas músicas um caráter mais articulado. Assim, a caracterização desses temas é uma das principais funções da articulação na performance da *early music*, para dar o caráter da obra e a transparência ao contraponto. Outra função é revelar as menores unidades de que são compostas uma passagem.

Para uma execução idiomática desse tipo de música, é preciso reconhecer os pequenos modelos que compõe a figuração e deixá-los serem percebidos através da articulação, preservando a linha geral da obra. Para que essas sutilezas de articulação sejam claras, é quase sempre necessário tocar os movimentos rápidos da *early music* em um andamento mais lento, para dar tempo das notas respirarem e estabelecerem suas individualidades. Isso se aplica igualmente aos compositores barrocos, embora o uso do polegar e do 5º dedo tenha trazido mais velocidade para as sonatas de Scarlatti, entre outros.

Talvez a melhor maneira de se escolher a articulação de uma frase não marcada seja cantá-la, para se perceber os contornos da melodia, o clímax da frase, os grupos de notas indivisíveis e os lugares que ocorrem paradas naturais. Depois, o estudante deve imaginar como essa frase seria tocada por um instrumento de corda e quanto destacada cada nota do non-legato deve ser. O aspecto harmônico e as progressões da melodia devem ser considerados e não contrariados pela articulação.

Por analogia à música vocal, movimentos por grau conjunto sugerem legato, principalmente em cromatismos, enquanto saltos sugerem staccato.

Síncopes devem ser acentuadas, através do encurtamento da nota que a precede.

Há duas formas de notação enganadoras, concernentes à articulação. A primeira é quando duas vozes são escritas numa linha única, sem distinção; nesse caso é imprescindível se fazer tenuto nas notas que compõe uma das vozes, para se perceber um contraste. A segunda é quando duas vozes são escritas numa linha única, onde uma se mantém, enquanto a outra articula; a voz sustentada não deve configurar uma melodia à parte, mas apenas um apoio harmônico.

# Pedalização

## **Análise do referente capítulo no livro:**

Neuhaus, H. The Art of Piano Playing

O pedal é um recurso do piano, que, através do afastamento dos abafadores, enriquece o som produzido com maior número de harmônicos. Esse efeito dá uma sonoridade mais aveludada e duradoura, assemelhando-se ao som de outros instrumentos. Como efeito, deve ter sua aplicação pensada e trabalhada como um recurso de sonoridade.

Em Bach, a polêmica utilização pedal pode ser solucionada se pensarmos que o cravo em que Bach compunha possuía uma sonoridade mais densa de harmônicos e duradoura do que a do nosso piano sem pedal. Assim, é aconselhável que preenchamos alguns trechos convenientes com o recurso do pedal, mas a escolha desses trechos deve ser muito bem pensada, para, por ex., não confundir uma polifonia.

Neuhaus posiciona que o pedal é parte da maquinaria do piano, que deve ser usado constantemente, na maioria dos compositores, porém de maneira cuidadosa.

Existem três maneiras clássicas de aplicação do pedal, em associação com o som: o pedal simultâneo (acionado junto com a nota), o pedal retardado (trocado após a execução da nota seguinte, em trechos legato), e o pedal antecipado (colocado antes de se tocar a nota).

Questões de pedalização artística são absolutamente inseparáveis de questões dinâmicas e rítmicas. As indicações de pedal podem ser as mais variadas possíveis e pedem extrema análise do pianista. Não devemos crer piamente nas indicações dos editores, mas aplicar o pedal com bom senso.

Uma das principais características do pedal é quanto à intensidade do seu efeito, dependendo da profundidade da sua aplicação. Simplificadamente, há o pedal inteiro, o meio pedal e  $\frac{1}{4}$  de pedal, além de gradações entre esses níveis. O  $\frac{1}{4}$  e o meio pedal geram um efeito similar ao 3º pedal de Steinways, de sustentar um baixo prolongado enquanto uma melodia mais aguda se desenvolve claramente. Isso ocorre não só devido à diferente ação dos abafadores de acordo com a profundidade do pedal, mas principalmente pela sua propriedade de promover diferentes efeitos no som dependendo da sua altura.

Esse recurso é muito útil em composições que requerem uma extensão muito ampla de sons. Por exemplo, em caso de escritas orquestrais, ou mesmo pianísticas. Um compositor escreve precisamente o que ele escuta e quer escutar da performance da sua obra. No caso de um compositor pianista, por exemplo, ele pode pressupor a utilização dos recursos do piano na forma da sua escrita, e isso deve ser bem interpretado pelo pianista.

Aplicação: numa estrutura em 3 partes de uma obra, constituída de melodia aguda, baixo e

Além disso, os baixos devem ser fortes para continuarem soando, o acompanhamento “p” para não embolar a harmonia, e a melodia deve se destacar sobre tudo isso, de maneira clara.

Não há regras gerais para a aplicação do pedal. Cada compositor o utilizava de maneira própria. Nosso ouvido será sempre a referência principal, que tem como objetivo valorizar a melodia sem distorções e evitar o acúmulo de harmônicos que confundam a compreensão da harmonia, através de trocas corretas.

Uma boa compreensão do esqueleto harmônico da peça nos orienta quanto à escolha da pedalização.

O segundo pedal (*uma corda*) é aplicado em p ou pp que exijam uma mudança tímbrica. Seu efeito peculiar menos percussivo é gerado porque desloca os martelos de maneira que eles toquem em 2 ou 1 corda (dependendo do piano), e as demais vibrem por simpatia.

Resumindo, o pedal é um recurso do piano que gera um efeito aveludado e prolongado na sua sonoridade. Sua aplicação artística requer do pianista habilidade motora e sensibilidade nos pés para identificar os vários níveis de pedalização, e um ouvido bem desenvolvido para saber o momento certo de acionar o pedal e trocá-lo.

Cândida Borges  
Rio de Janeiro, 08/01/2003