



# O mundo do som

Guia de prática interpretativa e  
orientação pianística

Cláudio J. L. Soares

# O mundo do som

Guia de prática interpretativa e  
orientação pianística

**Presidente da República**

Jair Bolsonaro

**Ministro do Turismo**

Marcelo Henrique Teixeira Dias

**Fundação Nacional de Artes – FUNARTE**

**Presidente**

Dante Henrique Mantovani

**Diretor Executivo**

Leônidas José de Oliveira

**Diretora do Centro de Programas Integrados**

Maristela Rangel

**Gerente de Edições**

Jose Mauricio Moreira

# O mundo do som

Guia de prática interpretativa e  
orientação pianística

Cláudio J. L. Soares

**Tradução:** Marcelo Yukio Yamamoto

**Revisão:** Maria Yuka de Almeida Prado e Ileana Carneiro

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**



**Equipe de Edições**

Carlos Eduardo Drummond

Gilmar Mirandola

Jaqueline Lavor Ronca

**Preparação de Original**

Tikinet | Hamilton Fernandes

**Revisão**

Tikinet | Andressa Picosque

**Capa, Projeto Gráfico e Diagramação**

Tikinet | Natalia Bae

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**FUNARTE /Coordenação de Documentação e Pesquisa**

---

Soares, Cláudio J. L.

O mundo do som : guia de prática interpretativa e orientação pianística / Cláudio J. L. Soares ; tradução Marcelo Yukio Yamamoto . – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2019.  
144 p. ; 23 cm

ISBN 978-85-7507-206-6

1. Piano – Instrução e estudo. 2. Música – Interpretação (fraseado, dinâmica, etc.) I. Yamamoto, Marcelo Yukio.  
II. Título.

CDD 786.21

---

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte

Av. Presidente Vargas, 3.131 — Cidade Nova — CEP: 20210-911 | Rio de Janeiro — RJ

Tel. (21) 2279-8071 | [livraria@funarte.gov.br](mailto:livraria@funarte.gov.br) — [www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)

Todas as partituras (em domínio público) e desenhos contidos neste livro pertencem ao acervo pessoal do autor.



# Sumário

<b>Apresentação .....</b>	<b>9</b>
---------------------------	----------

## **Capítulo 1**

### **A interpretação da partitura – sua leitura e**

<b>expressão corretas.....</b>	<b>15</b>
--------------------------------	-----------

I. A música e a palavra .....	16
-------------------------------	----

II. Para enriquecer a expressão artística .....	20
---	----

1. <i>O ritmo pulsante</i> .....	20
----------------------------------	----

2. <i>A tensão no intervalo</i> .....	21
---------------------------------------	----

3. <i>A frase</i> .....	22
-------------------------	----

4. <i>O timbre</i> .....	24
--------------------------	----

III. A interpretação da partitura – ler aquilo que o compositor quis transmitir .....	25
--	----

IV. O processo de interpretação – pontos a considerar ao ler a partitura .....	27
--	----

1. <i>A relação entre tempo, harmonia e melodia</i> .....	27
---	----

2. <i>A articulação</i> .....	39
-------------------------------	----

3. <i>A dinâmica (forte/piano)</i> .....	43
--	----

4. <i>A forma</i> .....	45
-------------------------	----

## **Capítulo 2**

### **O timbre e o toque – o toque ideal para produzir**

<b>um belo som .....</b>	<b>49</b>
--------------------------	-----------

I. O movimento circular do som .....	50
--------------------------------------	----

II. Utilizando o próprio corpo como instrumento .....	55
---	----

1. <i>A conscientização de cada parte do corpo – músculos e articulações</i> .....	55
--	----

2. <i>Movimentos básicos e o controle dos músculos e das articulações</i> .....	59
---	----

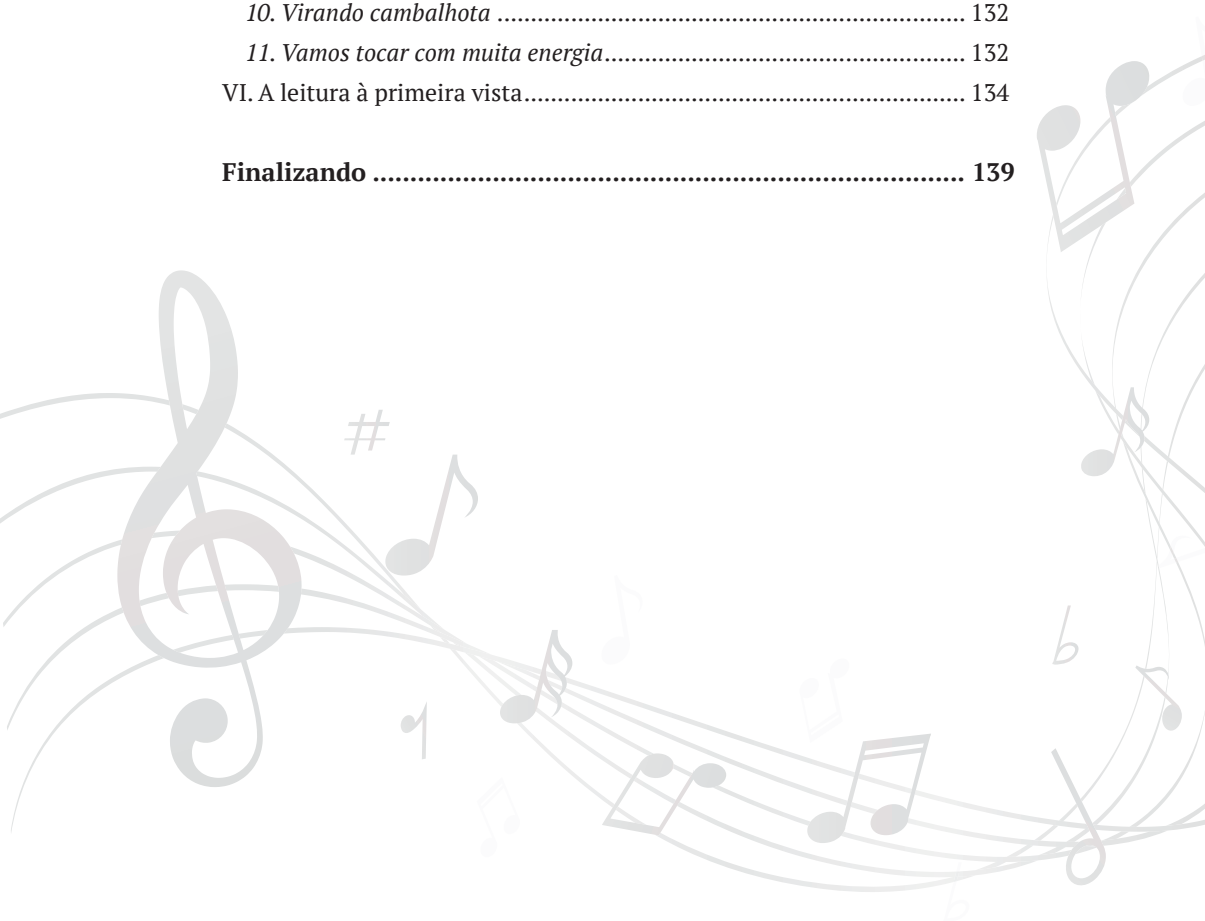
3. <i>Discernir os movimentos da mão e do teclado</i> .....	63
---	----

III. O timbre e o toque .....	65
1. <i>Mudança de volume sonoro conforme o uso do peso do braço</i> .....	65
2. <i>Mudança do timbre através da fixação das falanges e pressão sobre o teclado</i> .....	67
3. <i>Mudanças de timbre pela velocidade do toque</i> .....	69
4. <i>O toque que ressoa — “puxar”</i> .....	71
5. <i>O toque que produz um timbre escuro — pressionar com a polpa dos dedos</i> .....	73
6. <i>“Acariciar” — um toque que produz timbre suave e leve</i> .....	75
7. <i>O toque com os pulsos que produz timbres metálicos</i> .....	75
8. <i>A criação de fraseados através da mudança na altura do pulso e da transferência do peso do braço</i> .....	76
9. <i>Toques que produzem sons volumosos ou rígidos a partir dos ombros ou antebraços</i> .....	78
IV. Expressando aquilo que se interpreta.....	81

### **Capítulo 3**

<b>Roteiro de trabalho — pontos didáticos</b> .....	<b>95</b>
I. Roteiro de trabalho para o orientador .....	96
1. <i>Treinar a leitura</i> .....	96
2. <i>Fazer com que o aluno utilize bem seu próprio corpo</i> .....	96
3. <i>Educar um ouvido capaz de escutar nuances mínimas do som</i> .....	96
II. Os vários estudos e seus objetivos.....	100
1. <i>O exercício técnico</i> .....	100
2. <i>O exercício técnico musical — polifonia e homofonia</i> .....	102
III. Para conseguir um bom formato das mãos .....	111
1. <i>A postura</i> .....	111
2. <i>Punhos, cotovelos, ombros e dedos</i> .....	113
IV. Para fortalecer os dedos .....	116
1. <i>Fixar as pontas dos dedos sem crispar</i> .....	116
2. <i>O movimento inconsciente dos dedos</i> .....	118
3. <i>O movimento de “puxar, pegar”</i> .....	121
4. <i>O fortalecimento da palma da mão</i> .....	122

V. A prática do treino — usando a <i>Técnica pianística de Burnam</i> .....	124
1. <i>Caminheiros, corramos</i> .....	125
2. <i>Pulemos</i> .....	127
3. <i>Saltitemos</i> .....	128
4. <i>A respiração profunda</i> .....	128
5. <i>Esticar e encolher</i> .....	129
6. <i>Esticar a coluna</i> .....	130
7. <i>Esticar a perna direita e a esquerda</i> .....	131
8. <i>O movimento lateral</i> .....	131
9. <i>Abrir ambas as pernas</i> .....	132
10. <i>Virando cambalhota</i> .....	132
11. <i>Vamos tocar com muita energia</i> .....	132
VI. A leitura à primeira vista.....	134
<b>Finalizando</b> .....	<b>139</b>





# Apresentação

Alguns anos atrás, tive a oportunidade de ministrar um curso reunindo as orientações pianísticas que dava em minhas aulas.

Primeiramente, com o nome *O mundo do som*, ministrei palestras em Tóquio e no leste do Japão sobre a interpretação de obras para piano e seus modos de expressão, com grande sucesso de público. Daí seguiram-se as séries de palestras *O mundo do som — Bach e O mundo do som — forma sonata*. As pessoas que começaram a participar das palestras já em andamento disseram que sentiam dificuldades, pois as partes relacionadas com conteúdos anteriores eram difíceis de serem entendidas. Então, os alunos criaram um texto a partir das gravações das aulas, que se tornou a base deste livro.

Esforcei-me para transformar as palestras em matéria de fácil leitura. Porém, como elas estavam limitadas a duas horas, tive que complementar o seu conteúdo. Mesmo assim, reproduzi aqui sua estrutura básica, na qual desenvolvia os temas dirigindo-me aos ouvintes utilizando um piano e outros instrumentos acústicos para exemplificar as explicações.

Aqui usei figuras e desenhos para facilitar a compreensão. Porém, é quase impossível explicar claramente as delicadas nuances do som através de palavras; este também se tornou o limite deste livro. Mesmo assim, decidi publicá-lo, com base em minha experiência de mais de dez anos dando aulas em universidades japonesas, e por acreditar que ele possa contribuir, mesmo que minimamente, para a educação musical de hoje.

São muitos os livros de técnica escritos por pianistas, e a técnica pianística no Japão é muito avançada. Há muitos livros especializados

e compêndios sobre a forma da composição musical, harmonia, contraponto, e na universidade os alunos recebem orientação sobre audição, composição, solfejo etc. Porém, diante do piano, muitos não conseguem utilizar essas técnicas e conhecimento na execução de uma obra, acabando por martelar o teclado, sem pensar em nada.

Em função disso, neste livro busquei unificar a teoria com a técnica da expressão artística a partir da execução e da prática musical. O conteúdo das palestras vislumbra desde o jovem estudante até músicos profissionais, de modo que alguns podem achar certas coisas evidentes e outras muito inovadoras. Ficarei satisfeito se este livro servir como guia de estudos para muitas pessoas.

## **O que é a música — quais são as condições para que o som se torne música**

O que é a música? Precisamos de um pouco de filosofia para responder a esta questão.

Hoje em dia dizem que qualquer som pode se tornar música, como barulhos ou ruídos que ocorrem no cotidiano: o som de madeira de uma batida numa mesa, o tilintar de dois copos etc. Estes podem até ser usados como elementos na música moderna; porém, não para a música clássica que vem desde a Idade Média até a atualidade. No que chamamos de música erudita, os sons não existem sem ordem; só teremos música no momento em que os sons se relacionarem mutuamente, manifestando-se como ideias em um sistema. Eles requerem, por exemplo, a harmonia, a melodia, o contraponto, o dodecafonismo e outras técnicas de composição.

No entanto, na minha opinião (não sei até que ponto seria justo dizer “minha”), mesmo assim ainda não teremos música. Por exemplo, ao executar a *Appassionata* de Beethoven, não basta simplesmente pôr em ordem as notas que aparecem na partitura. Se tivéssemos uma máquina que reproduzisse os sons tais como aparecem escritos, ainda assim não teríamos música. Se na execução de uma peça o



pensamento filosófico, o significado latente não emergir, os sons ali produzidos não merecem ser chamados de música.

### **Expressar corretamente — a compreensão que obtemos ao comparar as diferentes épocas**

Hoje em dia escutamos performances profissionais que buscam a reprodução fria dos sons, sem engajamento pessoal. Crê-se que a reprodução mecânica dos sons tal como aparecem na partitura seja a mais fiel reprodução do pensamento do compositor, de modo que o intérprete não necessitaria de agógica nem de mudança do timbre durante a execução. Ou seja, excluímos tudo que julgamos ser pessoal e subjetivo ao interpretar as possíveis intenções do compositor: se *f* então forte, se *p*, fraco, processando tudo de modo puramente objetivo.

De fato, não podemos negar que, em uma obra grandiosa, os próprios sons ali agregados possuem força formidável, validando o estilo em que o intérprete se abstém de uma interpretação ativa. Por exemplo, no contraste entre silêncio e movimento nas sonatas de Beethoven, ou então na densidade e amplitude dos sons, na diferença no volume que opõe as partes nas sonatas de Liszt, a estrutura dilapidada da música emerge naturalmente, mesmo numa simples execução fria.

Porém, se levarmos em conta o contexto histórico dos compositores, não podemos acreditar que tenha sido esse o seu desejo. Determinadas épocas procuraram a elevação do humano, da expressão das emoções humanas. Além disso, cada época tem suas características, e frequentemente a época posterior acaba negando elementos da anterior, sendo por isso importante analisar a perspectiva histórica ao interpretar uma partitura.

Interpretar não significa tocar exprimindo sentimentos puramente pessoais. Por exemplo, Beethoven deixou as partituras escritas com detalhes; o intérprete deve beber dessa partitura e defender o pensamento de Beethoven. O problema aqui é: qual é a execução mais fiel a Beethoven? Em épocas distintas, as emoções das pessoas

também diferem. Assim, quando pensamos que estamos sendo fiéis às intenções do compositor, devemos automaticamente lembrar que nossa fidelidade está condicionada à sensibilidade de nossa própria época. Devemos então aprender a ler a partitura com a compreensão e o detalhamento histórico.

As diferenças de sensibilidade conforme a época não aparecem apenas nas obras, mas também no estilo de execução. Ao escutarmos pianistas da época em que começaram a aparecer as gravações, como A. Cortot, A. Schnabel ou W. Giesecking, frequentemente nos defrontamos com um *rubato* exagerado e uma imprecisão rítmica aparentemente inaceitáveis para o músico moderno. Porém, eles eram os melhores intérpretes da época. O que mais atraía deveria ser a beleza da expressão que fermentava do palco. Nunca escutei Giesecking ao vivo, mas para as pessoas da época, o brilho de sua sonoridade era algo maravilhosamente indizível. Do mesmo modo, famosa era a expressão agógica de Schnabel. Em suma, os valores de cada época determinam a boa expressão e execução. Essa é a primeira coisa a levar em conta antes de executar uma obra. Sua correta expressão passa pelo juízo e responsabilidade pessoais, assim como pela compreensão da própria obra em seu contexto histórico.

## **Cada qual deve refletir em profundidade sobre seu objetivo na música**

Assim, quando dou aulas de piano, mesmo em um mero exercício de técnica, procuro sempre deixar claro que esses sons são meios de se expressar a arte.

Em geral, podemos dizer que, para aprender algo, devemos ter em primeiro lugar uma atitude humilde. Porém, isso não quer dizer que vocês devam aceitar o que escrevi daqui em diante como a verdade absoluta; pelo contrário, sugiro que tenham uma atitude crítica em relação ao que lerem. Como educador, procuro explicar meu próprio pensamento para que seja um dentre vários caminhos,

a fim de que vocês compreendam a música e aumentem a capacidade de reflexão. Vossa tarefa é aplicar esse conhecimento para interpretar e exprimir a música de uma nova forma. Se muitas pessoas passarem a refletir sobre a música, teremos mais músicos e uma plateia com ouvidos bem treinados.

É meu sincero desejo que este livro sirva para isso.



# Capítulo 1

## A interpretação da partitura

Sua leitura e expressão corretas



## I. A MÚSICA E A PALAVRA

A música é um dos meios que os homens usam para exprimir a si mesmos através dos sons. O que mais usamos para transmitir nossos pensamentos e sentimentos é a palavra, mas a música também é uma forma de expressão. Nela encontramos muitos elementos comparáveis às palavras e seu uso na linguagem oral. Antes de passarmos à interpretação das partituras, vejamos algumas delas relacionando-as às palavras.

Nós juntamos palavras e formamos frases. Assim também na música. Vejamos o Exemplo 1:

Exemplo 1. W. A. Mozart, *Sonata* KV 570

The image shows a musical score for a piano sonata by W. A. Mozart, KV 570. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro' and 'p' (piano). It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a boxed '1' and the second with a boxed '6'. The music features a question-and-answer phrase structure.

O que esta frase exprime? Podemos ver uma pergunta e uma resposta. Ou seja, a pergunta vai do início até o segundo tempo do quarto compasso, e a resposta, do terceiro tempo do quarto compasso até o primeiro tempo do sétimo compasso, com a nota si bemol.

Como seria isso em outra obra? Vejamos o Exemplo 2.

Exemplo 2. Schumann, *Novelette* Op. 21, nº 8

**Sehr lebhaft**

1

3

6 *sf*

9 *sf*

12

15 *sf*



O mesmo tema aparece repetidas vezes com pequenas variações. Temos a impressão de uma conversa em que se repete uma fala.

Vejam os Exemplos 3.

Ao dividir cada frase (ligadura de fraseado) em anterior (a) e posterior (b), veremos que as partes anteriores são unificadas por uma mesma melodia, formando um todo coeso, tal como na métrica da poesia (veja a p. 36 sobre métrica).

Podemos entender muitas coisas da música relacionando-as à linguagem; porém, as palavras indicam coisas concretas ao nosso redor, coisa que a música não faz. A frase “dia tal do mês tal em tal lugar encontrei fulano de tal e saímos para jantar” é fácil de ser expressa em palavras, porém difícil em linguagem musical. Por outro lado, se esse encontro suscitar sentimentos e sensações subjetivas, sem forma, isso a música consegue exprimir. Há nuances delicadas inexprimíveis em palavras que a música consegue transmitir. Ela utiliza sons para expressar até coisas extremamente afetivas, subjetivas. Este é o ponto de partida da execução do piano: devemos ter isso fixo em nossa mente.

Exemplo 3. Mendelssohn, *Canções sem palavras* Op. 62, nº 1

The image shows a musical score for Mendelssohn's 'Canções sem palavras' Op. 62, nº 1. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Andante espressivo'. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The melody is divided into phrases 'a' and 'b', with 'a' being repeated later. The second system continues the piece, with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The melody is again divided into phrases 'b' and 'a', with 'a' being repeated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 5 and 6. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 5 starts with a fermata over a half note G4. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *b* (piano) is placed above the first measure. Measure 6 continues the melodic line, with a dynamic marking of *b* and a *cresc.* (crescendo) marking in the right hand. A section marker **B** is placed above the second measure of measure 6.

Musical score for measures 7 and 8. Measure 7 begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed in the right hand. A section marker **B** is placed above the first measure of measure 8. Measure 8 continues the melodic line, with a dynamic marking of *b* and a *cresc.* marking in the right hand.

Musical score for measures 9 and 10. Measure 9 starts with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *dim.* is placed in the right hand. A section marker **B** is placed above the first measure of measure 10. Measure 10 continues the melodic line, with a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final note.

## II. PARA ENRIQUECER A EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Para comunicar algo com exatidão, precisamos enfatizar certas palavras, dar uma pausa, ilustrar com vários exemplos etc. A música também precisa desses recursos para ser corretamente expressa.

### 1. O ritmo pulsante

Vocês provavelmente usam o metrônomo para treinar o ritmo com precisão. O treino com o metrônomo é muito importante, mas devemos utilizá-lo somente após ter bem compreendido o que é o ritmo. O ritmo, que não é um elemento executado mecanicamente, deve fluir com vida, através da sensibilidade. O mesmo acontece na conversa: não falamos mecanicamente. Mesmo lendo um texto, paramos para respirar, enfatizamos aqui e ali para que o nosso ouvinte entenda o que queremos comunicar.

Com frequência vejo alunos tocarem mecanicamente os sons tal como aparecem na partitura. Se conversarmos sem ânimo, sem respirar, soletrando as palavras mecanicamente, nosso ouvinte certamente perderá o interesse em saber qual será o desenrolar da conversa. Do mesmo modo, se o ritmo da música não tiver vivacidade, ela fica muito aborrecida.

Aqui a agógica é de extrema importância porque proporciona mudanças sutis na velocidade e na sonoridade, tornando a execução musical mais expressiva. É muito comum pensar que na música romântica devemos usar o *rubato*, mas não nas obras clássicas e barrocas, que devem seguir o metrônomo. Porém, a agógica é importante para qualquer obra, independentemente de ela ser clássica ou romântica. Prova disso encontramos no livro de Johann Christian Bach, onde consta que seu pai, Johann Sebastian Bach, usava o *rubato*. Isso comprova o uso da agógica já naquela época. Porém, devemos levar em consideração a época em que a obra foi

composta para saber como era utilizada. Mesmo sabendo que todas as épocas usaram a variação do tempo, precisamos sempre ter em mente que sua sensibilidade varia conforme a época. Por exemplo, é difícil imaginar um *rubato* no Barroco com a mesma sensibilidade dos românticos. Portanto, é de extrema importância levar-se em conta o ano da composição para decidir se a execução da obra está adequada ou não.

## 2. A tensão no intervalo

Diferentemente de outros instrumentos musicais e da voz, no piano é extremamente difícil exprimir a tensão no intervalo que deve ser tocado. O Exemplo 4 é “De povos e terras distantes”, primeira peça das *Cenas infantis* de Schumann. Como tocar a melodia do início do soprano, uma sexta de si a sol? Vamos comparar visualmente as execuções (1) e (2).

Exemplo 4. Schumann, *Cenas infantis*, “De povos e terras distantes”

The image shows a musical score for piano. At the top, it indicates a tempo of quarter note = 108. The main score is in 2/4 time, key of D major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. Below the main score are three numbered examples (1, 2, 3) illustrating different ways to play the interval from Si to Sol. Example 1 shows a single note G4. Example 2 shows a single note G4 with a fermata. Example 3 shows a single note G4 with a fermata and a diagonal line through it.

Após tocar o si de (1), retire imediatamente as mãos da tecla e então toque o sol. Aqui, o si e o sol estão completamente separados, de modo que não mantemos a tensão de uma nota à outra.

No (2) tocamos o si mantendo a tecla presa até o sol, usando um *legato*. Assim, fazemos a segunda nota emergir da primeira, criando uma tensão entre elas.

Por se tratar de um *cantabile*, é mais apropriado tocar esta peça do segundo modo. Se cantássemos esta melodia, procuraríamos da mesma forma fazer com que os sons deslizassem entre o si e o sol em *crescendo* natural.

O tipo de sinal em (3) já existia em notação musical arcaica e exprime bem a execução do *legato*. É muito difícil obter este tipo de expressão em instrumentos de teclado; para isso precisamos de muita criatividade. Falarei concretamente disso no item *legato* (p. 39).

### 3. A frase

Nós construímos frases juntando palavras. Na música também juntamos os sons e formamos frases.

Há dois elementos na construção das frases: o primeiro é a melodia e o segundo, a harmonia.

Vamos ver a frase construída pela melodia do Exemplo 1. Como já expliquei, parto do pressuposto de que a frase inicial vai até o si bemol do comp. 7, de modo que a primeira parte seria a pergunta e a segunda, a resposta. Se observarmos da perspectiva harmônica, I – V7 – I formam uma ideia unificada.

Vejam os Exemplos 5 para falar sobre a harmonia:

Exemplo 5. W. A. Mozart, *Sonata* KV 545

4

V<sub>7</sub> I

D T

É uma melodia famosíssima de Mozart, porém creio ser mais correto falar em sequência harmônica I – V<sub>7</sub> – I – IV – I – V<sub>7</sub> – I do que propriamente de uma melodia. Aqui temos algumas dissonâncias (falaremos mais tarde sobre elas em relação aos sons melódicos), mas Mozart quase sempre usa sons harmônicos para construir suas frases.

Para deixar mais claro o que é uma frase construída de sons harmônicos, vejamos o *Prelúdio* de Bach do Exemplo 6:

Exemplo 6. J. S. Bach, *O teclado bem temperado*<sup>1</sup> vol. 1, *Prelúdio nº 1*

1

I II<sub>7</sub>

3

V<sub>7</sub> I

1. *Das Wohltemperierte Klavier* vem sendo erroneamente traduzido por *O cravo bem temperado*. Aqui procuro introduzir a tradução correta porque esta coletânea não foi composta apenas para o cravo, mas também para os outros teclados comumente usados no Barroco.

Esta peça não tem melodia, sendo difícil distinguir o corte da frase, mas se prestarmos atenção à sequência harmônica, veremos que os acordes não mudam continuamente. Por exemplo, ao ver a cadência de I — II7 — V7 — I no início do comp. 4, compreendemos que a frase foi construída com uma unidade em mente.

Do mesmo modo que, ao ler em voz alta, respeitamos a pontuação para que nosso ouvinte nos compreenda, precisamos ter consciência da unidade destas frases musicais, exprimindo-as e comunicando-as corretamente, de modo a fazermo-nos entendidos por quem nos escuta.

#### **4. O timbre**

Usamos várias nuances em nossa fala. Se falarmos mecanicamente “ho-je o di-a es-tá en-so-la-ra-do”, estaremos simplesmente transmitindo uma informação. Se dissermos expressivamente “olha, que dia tão lindo!”, transmitiremos uma informação, assim como nossa emoção diante do bom tempo. Ao piano também é possível expressar estas nuances.

Se acionarmos o teclado, produziremos sons, mas a expressão musical não se limita a simplesmente dispô-los em ordem. Através do controle de vários timbres e da respiração, seremos capazes de expressar o que pensamos e queremos. Sobre isso falaremos no Capítulo 2, “O timbre e o toque”, onde explicarei várias técnicas de toque para conseguirmos os mais variados timbres.



### III. A INTERPRETAÇÃO DA PARTITURA

#### Ler aquilo que o compositor quis transmitir

Um bom músico deve, acima de tudo, entender aquilo que o compositor quis transmitir. Isto é, deve saber interpretar.

Quando nos defrontamos com uma partitura, devemos antes de mais nada supor que o compositor provavelmente não conseguiu escrever tudo o que pensou ao compor. Se voltarmos à *Sonata em si bemol maior* de Mozart (Exemplo 1), fica claro que ele não simplesmente dispôs as notas em ordem, mas quis expressar algo através da composição. Se tocarmos esta obra como mera sequência de sons, teremos o acorde da tônica em si bemol maior subindo e descendo. Porém, se mudarmos o modo de tocar, podemos criar frases de perguntas e respostas.

Nas aulas, quando um aluno não está executando bem uma nova obra, pergunto-lhe: “o que você idealizou ao estudar esta obra?” Por vezes, tenho como resposta: “nada, em princípio estava apenas lendo as notas”. Nestes momentos sinto o ímpeto de mostrar-lhe o que é interpretar, mas com isso estaria roubando sua liberdade de expressão. Tal atitude passiva é herança da educação musical em que o aluno somente dedilha e observa o que o professor ensina, sem aprender a pensar e a se expressar com espontaneidade.

Quando lemos um romance, visualizamos o cenário mentalmente. Da mesma forma, antes de executar uma peça, devemos ler a partitura longe do piano, imaginando-a sonoramente na tentativa de encontrar seu conteúdo expressivo. Devemos ter a iniciativa de criar cenários e dialogar interiormente, colocando questões e procurando respostas como “será que esta expressão fica melhor, ou outra seria mais adequada?”, e assim por diante. Só através deste processo podemos chegar a uma expressão própria, natural e honesta. Isto é expressão artística.

Vamos pensar um pouco sobre as peças para teclado do Barroco. Se olharmos as partituras originais da época, veremos pouquíssimos

sinais além das próprias notas. Aqui facilmente ficamos perdidos, sem saber o que fazer além de enfileirá-las. Porém, uma boa análise musical permitirá que não fiquemos desamparados.

De fato, com os instrumentos de teclado do Barroco, é impossível criar as variações de timbre do piano moderno. Mas isso não significa, por exemplo, que devemos tocar as obras de Bach mecanicamente. Bach não pensou assim quando compunha. Sua música de orquestra ou vocal é plena de sentimentos. Por que apenas o piano acaba sendo tocado como se fosse uma máquina? Isso é inadmissível.

Com os clássicos, vemos muitas indicações escritas na partitura: *legato*, *staccato*, *f*, *p* etc. Com a evolução dos instrumentos aumentou também sua capacidade de expressão. A cultura amadureceu, o pensamento e a emoção tornaram-se mais complexos, e tudo isso se refletiu também na música.

As composições contemporâneas nos deixam loucos pela quantidade de indicações que encontramos nas partituras. Nas obras de A. Schoenberg e A. Webern, podemos ter uma indicação específica com cada nota, frequentemente recebendo um *p* ou *mp*, o que torna sua leitura extremamente difícil. Porém, mesmo com todos esses sinais, fica a cargo de cada um de nós interpretá-los usando a imaginação sonora. Esta é a liberdade do intérprete.

## IV. O PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO

### Pontos a considerar ao ler a partitura

Vejam concretamente quais são os pontos importantes ao ler a partitura.

#### 1. A relação entre tempo, harmonia e melodia

##### a) Compasso

Em primeiro lugar, devemos saber qual é o tipo de compasso da peça a ser tocada. Por que o compositor usou o ritmo binário e não o ternário? Parece algo evidente, mas na prática é pouco compreendido. Como falei no início, o ritmo pulsante flui, não é um marcador de compasso em que acentuamos um tempo regularmente. Deve haver um balanço natural que muda conforme o tipo de compasso demarcado.

Quando observamos um maestro regendo em ritmo binário, o movimento do braço no primeiro tempo vai de cima para baixo, e no segundo de baixo para cima. Dizemos então que o primeiro tempo é “forte” e o segundo “fraco”. No ritmo ternário, o movimento é “forte, fraco, fraco”. Devemos sempre ter isso em mente ao lermos uma partitura.

O ritmo 6/8 é dançante, binário e ternário ao mesmo tempo, incorpora uma natureza ambígua e muito fluente, talvez o compasso mais difícil para vocês.

Se tocarmos o início do Exemplo 7, *Balada nº 2* de Chopin, conscientes dos tempos fortes e fracos em 6/8, as semínimas não serão leves, terão um toque pesado (1). Se tocarmos como em (2), o erro fica claro porque o ritmo acaba mudando.



dos românticos não se encaixam aqui. Devemos sempre ter em mente que os sons e acordes que o compositor quis enfatizar ao longo da harmonia e da melodia estão intimamente relacionados com a dinâmica da pulsação. A relação entre tempo forte e fraco de cada tipo de compasso está no Exemplo 9.<sup>2</sup> Prestem atenção no quarto exemplo, onde temos a síncope. Além disso, o acento natural do começo do compasso é antecipado.

A síncope é uma mudança brusca na posição do acento dentro de um ritmo que flui naturalmente. Por ser um acento especial, devemos sempre ter muito cuidado com ela.

Exemplo 9

The image shows musical notation for Example 9, illustrating dynamics in various time signatures. The notation is arranged in two rows. The first row contains three measures: a 2/4 measure with notes on the first and second beats, dynamics *f* and *p*; a 3/4 measure with notes on the first, second, and third beats, dynamics *f*, *p*, and *p*; and a 4/4 measure with notes on the first, second, third, and fourth beats, dynamics *f*, *p*, *mf*, and *p*. The second row contains a 6/8 measure with notes on the first, second, third, fourth, fifth, and sixth beats, dynamics *f*, *p*, *pmf*, *p*, and *p*. Brackets under the first three notes are labeled *f*, and brackets under the last two notes are labeled *p*. This is followed by a 6/8 measure with notes on the first, second, third, fourth, fifth, and sixth beats, dynamics *f*, *p*, *pmf*, and *p*. A circled *f* with an arrow points to the first note of the next 6/8 measure, which has notes on the first, second, third, fourth, fifth, and sixth beats and dynamics *p*, *pmf*, *p*, and *p*.

**b) Sons melódicos – a consonância e a dissonância na melodia**

Daqui até o item c veremos alguns exemplos sobre a relação entre harmonia e melodia. Ao lermos a melodia, devemos ter o cuidado de ver se cada uma de suas notas é harmônica ou não, assim como quais notas recaem no tempo forte ou fraco do compasso.

A *Sonata* de Mozart do Exemplo 5 (p. 22) é quase toda harmônica, como já expliquei anteriormente. No (1) do mesmo exemplo, as notas são todas do acorde da tônica em dó maior. No (2), são as notas do acorde de sétima dominante.

2. Expressar o acento natural do ritmo com *f*, *p* não é o mais adequado, mas como não há nada melhor, esse método tem sido usado desde a Antiguidade.

Porém, há outras notas não pertencentes à harmonia. Por exemplo, o dó do (3) é uma dissonância inserida entre as notas do acorde da dominante, ou seja, é uma nota de passagem. Ela fica no tempo fraco, sendo o elo entre duas notas harmônicas. Portanto, deve ser tocada discretamente, reverberando levemente.

No comp. 6 do Exemplo 10 temos um exemplo mais fácil de ser entendido. Aqui a consonância é ré — fá sustenido — lá. O sol (1) e o mi (2) são apojeturas.

Exemplo 10. W. A. Mozart, *Seis variações sobre um tema de Salieri*

MENUETTO  
Andante

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef accompaniment consists of chords. Measure 3 has a circled '3' above it with an arrow pointing to a note. The second system (measures 5-8) starts with a circled '5' above the first measure. Measure 6 has circled '1' and '2' above notes. The third system (measures 9-12) starts with a circled '9' above the first measure. The fourth system (measures 13-16) starts with a circled '13' above the first measure. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *fp*. Articulation includes staccato (*stacc.*) and trills (*tr.*).

O ornamento *bordadura* (em espanhol), assim como a nota de passagem, aparece no tempo fraco do compasso e ambos são desarmonônicos. Vejamos o Exemplo 11:

Exemplo 11. Beethoven, *Sonata Op. 79, 3º movimento*



Este tema é muito famoso. Os sons marcados com asterisco (\*) são todos *bordaduras*, devendo ser tocados levemente.

Dentre as dissonâncias que aparecem no tempo fraco do compasso, podemos também citar a antecipação. Bach a emprega frequentemente nas cadências em suas obras (vide Exemplo 12).<sup>3</sup> Como a nota precedente é dominante, devemos enfatizá-la e executar a antecipação (\*) com leveza.

Exemplo 12. J. S. Bach, *Invenção nº 3*



Vejamos um outro exemplo, no comp. 2 do Exemplo 10 (p. 30). A harmonia é fá sustenido – lá – dó. No tempo forte temos o sol,

3. O número do compasso é baseado no total de compassos da peça (o mesmo se aplica às peças seguintes).



que é uma nota desarmônica (3). Esta é uma apojatura. Vale frisar que, em termos de interpretação musical, trata-se de um som melódico extremamente importante. Em geral, a apojatura deve ser acentuada. Aqui Mozart também usa a ligadura para enfatizar este acento. Devemos prestar muita atenção no uso da ligadura entre duas notas, especialmente se for de um tempo forte para um fraco. Vejamos o Exemplo 13:

Exemplo 13. Beethoven, *Sonata Op. 14, nº 1, 1º movimento*

O fá sustenido (1) é uma nota harmônica. Ela permanece prolongada pela ligadura, tornando-se não harmônica na harmonia seguinte. Isto é uma nota que chamamos de suspensão. Neste caso, devemos acentuar o fá sustenido e resolvê-lo na próxima nota. Para isso, devemos escutar atentamente a harmonia dó sustenido — mi da mão esquerda enquanto o fá sustenido continua ressoando.

Vejamos por último a nota pedal. O Exemplo 14 é do *Teclado bem temperado vol. 1, Fuga nº 1* de Bach. Desde a época de Bach, os pedais da dominante (1) e da tônica (2) têm sido amplamente usados para realçar o clímax ou o final de uma obra. Neste caso, esta nota deve ser relativamente bem enfatizada.

Exemplo 14. J. S. Bach, *O teclado bem temperado vol. 1, Fuga nº 1*

Por outro lado, nas obras posteriores ao período Clássico, a nota pedal exprime, na maioria das vezes, um sentimento de incerteza ou passividade, sendo utilizada nos prelúdios, nas *codas* ou em passagens com poucos desenvolvimentos. Neste caso, ao contrário do que é usual no período Barroco, devemos deixá-la ressoar com suavidade (Exemplo 15).

Exemplo 15. Beethoven, *Sonata Op. 78 A Teresa*, 1º movimento

**Adagio cantabile**

Ainda poderíamos dar muitos exemplos, mas é impossível cobrir todos os aspectos relacionados à interpretação. Vocês podem aprofundar esse assunto em livros de harmonia e teoria musical, e imagino que quem toca com atitude musical intuitivamente percebe durante o estudo diário a relação entre melodia e harmonia. Porém, há casos em que a intuição pode divergir erroneamente da lógica, de modo que as dicas aqui oferecidas poderão ajudar.

### c) Cadência

O próximo ponto importante é nos conscientizarmos das cadências que ocorrem durante a peça.

No comp. 4 do Exemplo 5 (p. 22) e no comp. 4 do Exemplo 10 (p. 30) temos a sensação de finalização, mas não é o que acontece; parece que algo precisa continuar. Isto é uma cadência imperfeita. Já no comp. 8 do Exemplo 10 (p. 30), temos uma cadência perfeita na dominante.

Tanto a cadência perfeita como a imperfeita terminam com o acorde I, mas na primeira a tônica se encontra no baixo e no soprano, e na segunda o baixo e o soprano ficam com as notas diferentes da tônica. Em termos de interpretação, se comparada com a cadência imperfeita, a perfeita necessita de uma sensação mais forte de resolução. Concretamente é melhor deixá-la um pouco suave e um pouco lenta. No Exemplo 10 (p. 30), se pensarmos o comp. 8 como ré maior, teremos uma cadência perfeita, mas se for sol maior teremos uma

cadência na dominante. Neste caso, se comparada com a cadência perfeita da tônica no comp. 16, ela também deve ter uma sensação maior de tensão.

Por que dar tanta importância às cadências? Porque se, como no exemplo desta frase, a cadência é clara, não há nenhum problema. Mas, em se tratando de uma composição complexa, muitas pessoas não percebem a existência de cadências no decorrer de uma obra, passando despercebidamente por estas e acabando por não expressá-las.

Para comunicarmos-nos corretamente, precisamos utilizar as frases com a entonação necessária para expressar adequadamente o que queremos dizer. Na escrita, os sinais de pontuação (!?:; etc.) indicam-nos como entender o texto. Na música também é assim. Desde o Barroco temos alguns tipos de cadências sinalizando o final da frase. Podemos, por exemplo, traçar um paralelo entre a cadência perfeita e o ponto final que conclui uma frase. Já a cadência imperfeita poderia ser comparada às conjunções e reticências (“então...”, “mas...” etc.) que juntam duas ou mais frases. Estas funções de finalização e coordenação ganham especial relevância no contexto musical.

Além destas cadências, temos também a cadência interrompida. Se prestarmos atenção às notas graves, entenderemos a diferença, ou seja, em vez de  $V \rightarrow I$  (dominante tônica) temos  $V \rightarrow VI$  (dominante tônica relativa). Isto soa quase como se tivéssemos sido enganados. A cadência interrompida costuma ocorrer um pouco antes do final, e tem o efeito de elevar a tensão do discurso e enfatizar a cadência perfeita que se segue. Nas *Invenções* de Bach vemos muito esta forma, e como exemplo vejamos a *nº 3 em ré maior* (Exemplo 16, p. 36).

Nos comp. 53 e 54, originariamente teríamos uma cadência perfeita com o baixo ré; porém, temos aqui uma cadência interrompida. Ela tem este significado, devendo ser enfatizada na execução. Eu mesmo, quando vou tocar esta obra, um pouco antes faço *poco rit.*, e coloco um pouco de peso neste si como forma de enfatizá-lo. Nesta obra, além desta cadência interrompida, vemos três passagens com cadência perfeita. A primeira é a dominante em lá maior do comp. 12, a segunda é a cadência perfeita em tonalidade relativa em si menor

e a terceira no comp. 38, onde novamente temos a dominante em lá maior em cadência perfeita. Estes dois tipos de cadência perfeita devem ser expressos levando-se em consideração a tonalidade.

Dessa forma, ao lermos uma partitura, mesmo que seja uma fuga com muitas vozes, não devemos nos concentrar somente no movimento horizontal, mas também nas progressões harmônicas.

#### d) Métrica

Já mencionei em “A música e a palavra” que devemos ter um cuidado especial com a métrica ao ler uma partitura. Vejamos a *Invenção nº 3 em ré maior* de Bach (Exemplo 16), relacionando a métrica com o que acabamos de falar sobre cadência. No comp. 12 temos a cadência perfeita de uma dominante em lá maior e, doze compassos adiante, no comp. 24, temos uma cadência perfeita na tonalidade relativa em si menor. O próximo período é um pouco irregular: no comp. 36 + 2 (38) temos mais uma vez uma cadência perfeita em lá maior, e 12 compassos adiante, no comp. 50, não temos exatamente uma cadência, mas o retorno da tônica em ré maior e o reaparecimento do tema. Este conjunto, apresentando uma periódica regular ou quase regular, é o que denominamos de métrica.

Exemplo 16. J. S. Bach, *Invenção nº 3*

The image shows the first four measures of J.S. Bach's Invention No. 3 in D major. The music is in 3/8 time. The first measure (measure 1) is marked with a box containing the number '1'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The bass clef part is silent. The second measure (measure 2) continues the treble line with a slur over the notes. The third measure (measure 3) has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole rest. The fourth measure (measure 4) has a treble clef with a slur over the notes and a fermata over the final note, and a bass clef with a whole note chord. The fifth measure (measure 5) is marked with a box containing the number '4'. It has a treble clef with a slur over the notes and a fermata over the final note, and a bass clef with a whole note chord. The sixth measure (measure 6) has a treble clef with a slur over the notes and a fermata over the final note, and a bass clef with a whole note chord. The seventh measure (measure 7) has a treble clef with a slur over the notes and a fermata over the final note, and a bass clef with a whole note chord. The eighth measure (measure 8) has a treble clef with a slur over the notes and a fermata over the final note, and a bass clef with a whole note chord.

Musical score for piano, measures 8-32. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 8 includes a fermata over a note in the right hand. Measure 20 features a fermata over a note in the right hand. Measure 24 includes a fermata over a note in the right hand. Measure 28 includes a fermata over a note in the right hand. Measure 32 includes a fermata over a note in the right hand. The score is divided into systems of four measures each, with measure numbers 8, 12, 16, 20, 24, 28, and 32 marked at the beginning of each system.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is numbered at the beginning: 36, 40, 44, 48, 52, and 56. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns and articulations. Notable markings include trills (tr), accents (ˆ), and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Esta métrica regular aparece com frequência no canto, nas *Canções sem palavras* de Mendelssohn e em outras obras. Trata-se de um padrão importante na música, em que um mesmo motivo se repete várias



vezes com harmonias diferentes. O mesmo ocorre na métrica da poesia. Voltando ao Exemplo 3 (p. 18), do tempo fraco do início até o segundo tempo do comp. 6 temos o motivo A, composto de a e b, repetido três vezes. Em seguida temos o motivo B, formado por b e c, repetido duas vezes, finalizando uma grande frase. Assim, com a repetição do motivo, conseguimos obter a concatenação, a integração de toda a obra.

Ao criar partes de diferentes dimensões nas composições de grande porte, umas serão mais enfatizadas do que outras. Por exemplo, na famosa *Sonata Les Adieux* de Beethoven, a *coda* do primeiro movimento é extremamente longa (quase tão longa quanto a exposição), tendo portanto, proporcionalmente, grande importância. Com isso, Beethoven quis transpor o peso do movimento para a *coda*. Além do mais, na execução devemos ter em mente qual foi a intenção do compositor, saber que há uma ideia especial nas partes enfatizadas. Não podemos passá-las em branco; devemos procurar arranjar o tempo, o fraseado etc., para assim dar mais intensidade à obra.

Creio que com estas explicações torna-se visível que, para a correta expressão de uma obra, devemos analisar bem sua estrutura.

## 2. A articulação

Temos vários tipos de articulações. As mais comuns são *legato*, *non legato*, *staccato*, *portato*, *tenuto*, *sforzando* etc. Cada uma delas é sinalizada de forma específica na partitura, indicando uma mudança no som. Isso está naturalmente relacionado com o toque. Por exemplo, se colocarmos o *staccato* em foco, temos que decidir o quão curto devemos executá-lo. Devemos tentar ler a intenção do compositor ao colocar este sinal, saber qual é a expressão que ele buscava e que tipo de toque devemos usar para obter esse resultado.

### a) Legato

O volume sonoro do piano é alto no instante do toque, mas infelizmente vai diminuindo até desaparecer. Assim, para tocar uma



melodia em *legato*, precisamos superar os limites físicos e achar um jeito de evitar a constante diminuição do volume sonoro no decorrer da execução.

O Exemplo 10 (p. 30) é baseado na ária de A. Salieri. Portanto, ao tocá-lo no piano devemos exprimi-lo como se fosse um canto. Ao cantar esta melodia, o ré do primeiro compasso pode ser alongado em *crescendo*. Porém, esse tipo de expressão é fisicamente impossível de ser feito no piano, pois, a partir do instante do toque, o som vai gradualmente desaparecendo. Porém, se adaptarmos o toque, podemos encorpar o som fazendo-o reverberar. Quando eu toco esta melodia, faço que da reverberação do sol no tempo fraco saia o ré seguinte, e da reverberação do ré faço sair o mi. Com isso, conseguimos um efeito semelhante ao de uma pessoa cantando.

Preste muita atenção à duração da nota na execução do *legato*. Faça-a vibrar ao longo de toda a duração escrita. Vamos considerar o tempo do toque com *legato* em uma melodia simples. Vamos tocar dó — ré — mi — fá — sol *legato* (Exemplo 17). Ao tocar o ré, o dedo do dó ainda permanece na tecla. Assim, as duas notas se sobrepõem, e temos um intervalo em que as escutamos (1).

Porém, se tocarmos estas notas com o mesmo volume, não teremos *legato* e sim uma melodia mecânica com interrupções regulares (2).

À medida que sobrepomos as notas, mantendo a tecla presa até a próxima e adicionando um suave *crescendo* ou *decrescendo*, encorpamos a melodia transformando-a em *legato* (3).

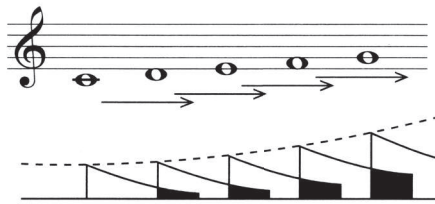
### Exemplo 17

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of five notes: D4, E4, F4, G4, and A4. The notes are connected by a continuous line, indicating a legato performance. Below the staff are three diagrams, labeled 1, 2, and 3, illustrating different ways to play these notes:

- Diagram 1: Shows the notes played sequentially, with the first note (D) still sounding when the second note (E) is played, creating an overlap. This is labeled (1).
- Diagram 2: Shows the notes played sequentially, but each note is played separately, with no overlap between them. This is labeled (2).
- Diagram 3: Shows the notes played sequentially, with each note overlapping the previous one. The volume of the notes increases from D to A, creating a crescendo effect. This is labeled (3).

Se quisermos mais *legato* (*legatissimo*), podemos alongar o tempo em que as notas se sobrepõem (Exemplo 18).

Exemplo 18



No início da *Novelette* do Exemplo 2 (p. 17), costumo tocar a melodia da mão direita com este tipo de *legato*. Porém, no instante em que as notas se sobrepõem, mudo o pedal, de modo que o som não sai turvo e a melodia flui sem interrupção.

### **b) *Staccato, non legato, portato***

No *staccato*, *non legato* ou *portato*, os sons são mais curtos do que a duração pressuposta pela nota escrita. Em geral, o mais curto é o *staccato*, seguido do *non legato* e do *portato*. O *portato* deve ser levemente cortado, muito próximo do *legato*, trazendo nuances bem melódicas.

Porém, esta classificação em graus de duração não significa que podemos tirar daí um valor absoluto para cada uma das notas. Por exemplo, há vários tipos de *staccato* e, ao falarmos em “curto”, podemos qualificá-lo de várias formas. Certas situações pedem leveza; outras, ao contrário, acentuação. Além do mais, com o uso de diferentes tipos de toque podemos ter *staccati* de vários timbres, sendo necessário optar por aquele mais adequado à nossa interpretação. Podemos dizer o mesmo sobre o *portato* e o *non legato*.

### c) Ligadura no intervalo entre duas notas e a articulação conhecida por “suspiro”

Há casos em que devemos executar o *staccato* e o *legato*, mesmo que seus sinais não estejam escritos.

A *Sonata em si bemol maior* (Exemplo 1, p. 16) tem uma ligadura entre si bemol e fá. Acredito que no intervalo seguinte, entre fá e ré, deva haver um *non legato*. Não há nenhum sinal indicando *non legato*, mas Mozart escreveu uma ligadura entre si bemol e fá, de modo que o som do fá deve ser levemente cortado. Além disso, o si bemol é uma nota longa, e, em geral, o fá seguinte deve ser tocado suavemente, sem que fique mais forte do que o si bemol precedente. Assim, o intervalo entre as duas notas com ligadura e a nota seguinte fica um pouco vago, sendo pois *non legato*. Se aqui não tivéssemos a ligadura ou outro sinal especial, o intervalo entre fá e ré não precisaria ser necessariamente *non legato*.

Vejam também a articulação denominada “suspiro”, que aparece na mão direita do Exemplo 20 (p. 61). Aqui só temos anotada a ligadura. Significa que a ligadura que vai da apojatura (\*) até a nota real acentua a primeira nota, e a segunda deve ficar sem tanta reverberação; para isto devemos acionar a tecla levemente.

### d) Acentuação, *tenuto*

Exemplo 19



Há vários tipos de sinais de acentuação. Em princípio, os sinais significam “soar mais forte”, mas cada qual tem sua nuance própria. Há obras em que vemos vários tipos de sinais de acentuação; podemos então deduzir que o compositor quis um tipo diferente de qualidade sonora para cada um deles.

Vejamos a acentuação da melodia da mão direita do início da obra de Schumann (Exemplo 2, p. 17). Creio que este sinal significa “manter um som metálico e *legato*”. Não significa acentuar cada nota indiscriminadamente, forçando-as. Do mesmo modo, no comp. 3 temos *sf* (*sforzando*), que podemos interpretar como o ponto culminante até aqui na peça, que veio crescendo gradualmente.

O *tenuto* também é um tipo de acentuação, não sendo simplesmente um sinal de ênfase. Tem a nuance de manter o som cheio.

O *rinforzando* (*rfz*) costuma ser confundido com o *sf*. De fato, o *sf* se refere a um som específico, enquanto o *rfz* requer que tal passagem seja enfatizada com expressividade. Ele é utilizado com muita frequência em obras clássicas, como no segundo movimento da *Opus 10 n.º 3* de Beethoven.

Vimos vários tipos de articulações, e é importante frisar que não existe um valor absoluto ou um único modo de tocar cada um dos sinais. Todos terão timbres diferentes uns dos outros, conforme a imaginação de cada um de vocês. Uma execução criativa exige de nós muita interpretação.

### 3. A dinâmica (*forte/piano*)

Disse aqui que não temos um modo absoluto de tocar cada articulação. O mesmo pode ser dito sobre a dinâmica.

Nela também temos diversos graus, e para demarcá-los usamos as notações *f*, *mf*, *mp*, *p* etc. Um *f*, por exemplo, não tem valor absoluto. Em uma mesma obra, ele pode ter um significado diferente em partes diferentes.

Por exemplo, vejamos o primeiro movimento da *Sonata KV 570 em si bemol maior* de Mozart. No início temos *p*, e no comp. 21 temos *f*. Quando eu toco, quase não mudo o volume entre *p* e *f*. Ou seja, interpreto que, mesmo havendo um *p* no início, quero tocar este tema com boa ressonância. É claro que não tocaria como *f*, mas como faço ressoar bem, não se tem a impressão de que seja “fraco”. Por outro lado, o *f* do comp. 21 deve ser suave.

Há casos em que o *f* não indica volume, e sim “clareza”. No início do Exemplo 2 (p. 17) temos *f*, mas em termos de volume prefiro tocar como *p*. Entendo este *f* como “extremamente claro”. O volume em si fica mais rico no *f* do comp. 12. Aqui não significa simplesmente um timbre claro. Evidentemente, em ambos os casos só vemos escrito *f* na partitura, cabendo a nós interpretar suas diferenças na execução.

Nos *Estudos sinfônicos* de Schumann, vemos *f*, *f*, *f*, *ff*.. escritos por todos os lados. Se virmos isso como volume, a execução será simplesmente barulhenta. Precisamos discernir o que Schumann quis exatamente dizer em cada *f*. É um *f* de volume, *f* de um timbre claro, um *f* de acentuação etc.; podemos pensar em vários casos.

O *f* e *p* que vemos no *Concerto italiano* de Bach expressa as mudanças na dinâmica da forma, se *tutti* ou *solo*. Esta obra é para solo de instrumento de teclado, tendo em sua origem a forma do *concerto grosso*.<sup>4</sup> O contraste na forma deve ser diferenciado através do volume. Além disso, podemos exprimi-lo pela mudança na agógica (por exemplo, a parte do *tutti* fica com um ritmo unificado de orquestra, e a parte do solo receberá um tratamento solístico mostrando mais liberdade nas nuances do fraseado) ou então pela mudança no timbre. Devemos então explorar todas as possibilidades para exprimir o contraste na forma.

Por último, quero analisar um outro exemplo de dinâmica que exprime mudança na forma: a dinâmica tal como captada na forma rondó. Nele temos um tema A e vários outros temas entrecortando-o na forma A — B — A — C — A — D — A, por exemplo. Pode-se usar *f* ou *p* para exprimir a dinâmica de cada parte. O rondó do último movimento da *Op. 53 (Waldstein)* de Beethoven é um bom exemplo. É uma obra imensa, com partes também imensas, e aí temos um violento contraste de volume. Toda a parte A desde o início é *pp*, e a parte B, que começa no comp. 55, é *ff*, em contraste perfeito com a

---

4. Forma de concerto que contrapõe orquestra e conjunto de instrumentos solo, sendo Corelli um de seus principais expoentes. É a origem do concerto solo.

parte anterior. Esta é a dinâmica da forma. Por outro lado, no meio da parte B, nos comp. 88 e 92, temos *p*, que não se refere à forma. O *p* da parte B tocado em *ff* com riqueza de volume é de natureza totalmente distinta do *p* tocado na parte A.

Assim, devemos refletir sobre o real sentido dos sinais de dinâmica e sobre como eles devem ser empregados.

#### **4. A forma**

Para finalizar este capítulo, vamos falar sobre mais um elemento importante no processo de interpretação. Este tema é bastante amplo: ao nos defrontarmos com uma partitura, devemos prestar atenção à sua forma.

Qual é a forma desta música? Sonata, variação, fuga... dependendo da forma, a interpretação muda. Não dá para falar detalhadamente sobre todas as formas, mas vamos tomar uma obra como exemplo e falar sobre alguns pontos em sua abordagem e execução.

Antes mesmo da teoria e da execução, precisamos ter consciência de que elementos como repetição, mudança, diferença, contraste de uma ideia afetam a forma.

Cada época possui seu pensamento característico. Por exemplo, na Renascença a técnica de composição mais usada foi a variação de uma ideia. O Barroco constrói longas linhas através da repetição de uma ideia unificada. As músicas de dança das suítes barrocas são de natureza distinta, e estas diferenças acabaram evoluindo e gerando os contrastes presentes nas grandes formas dos clássicos.

Uma das formas que melhor representa o classicismo é a forma sonata. A sonata possui várias partes, sendo elaborada com um ou vários temas. Os temas ou cada uma das partes podem ter caráter contrastante, como violência e docilidade, e a forma sonata é desenvolvida através do contraste e/ou fusão destas características.

A forma sonata tem basicamente a seguinte estrutura:

<b>Exposição</b> 1º tema (tônica) → (transição) → 2º tema (dominante) <sup>5</sup>
<b>Desenvolvimento</b> Modulação livre
<b>Reexposição</b> 1º tema (tônica) → (transição) → 2º tema (tônica)

Na forma sonata, na exposição temos o 1º tema que, após uma transição, leva ao 2º tema. Eles reaparecem na reexposição. A diferença entre a exposição e a reexposição está na tonalidade. Na exposição, o 1º tema é tônico e o 2º aparece em outra função. Na sonata clássica, há casos em que não temos o segundo tema, e mesmo assim o primeiro tema aparece transposto para uma tonalidade relativa, usualmente a dominante ou a tônica relativa. No desenvolvimento, várias modulações livres se repetem e, após o clímax, a reexposição aparece como resolução. Na reexposição também o 1º tema é tônico, porém o 2º tema não mais será reexposto numa tonalidade relativa, aparecendo transposto para a tônica. Se escutarmos peças como as que encontramos em álbuns de sonatinas, veremos várias delas seguindo à risca a forma sonata clássica. Porém, dentre as grandes obras, poucas são as que seguem fielmente esta estrutura. Os grandes compositores procuravam ir um pouco além dela, transgredindo-a, de modo que cada obra possuísse caráter especial. Assim, se interpretarmos uma obra sem essa compreensão básica, estaremos cegos às suas características peculiares e à intenção do compositor.

Ao executar este tipo de obra, precisamos ser criativos e dar um jeitinho para que assim possam surgir as diferenças essenciais

---

5. Nas peças em tonalidade menor, modula para tonalidades relativas.

de cada parte. No fluir do 1º tema → transição → 2º tema, o peso de cada uma delas é diferente. O primeiro e o segundo tema precisam de um caráter marcante, ao passo que a transição, por ser mera passagem, não precisa tanto disso.

Podemos comparar o primeiro e o segundo temas a uma conversa entre duas pessoas de opiniões opostas. Primeiro, expresso minha opinião. Em seguida, uma outra pessoa dá uma opinião diferente. Os ouvintes procuram se concentrar para entender o que cada um diz. É importante que tanto o primeiro como o segundo tema tenham um caráter marcante; porém, ao mesmo tempo, precisamos exprimir essa mudança de modo claro: o segundo tema é um novo pensamento, com natureza e conteúdo diferentes do primeiro. Isso pode ser expresso pela mudança na sonoridade ou timbre, na construção de fraseados ou na articulação.

Vamos ilustrar isso tomando como exemplo a *Sonata KV 570 em si bemol maior* de Mozart. O primeiro tema vai até o primeiro tempo do comp. 12. Em seguida, temos uma outra melodia aparecendo mais uma vez em si bemol maior. Após a cadência, no comp. 23, temos um novo tema em mi bemol maior (esta modulação é diferente da modulação explicada há pouco). Ele é de natureza completamente diferente do tema inicial em si bemol maior.

No comp. 41, o primeiro tema reaparece no baixo, e a mão direita executa uma nova melodia. Se comparada ao tema do baixo, ela é sóbria, sem muita presença ou variações no ritmo ou na melodia. Assim, devemos prestar atenção ao tema do baixo mais do que na melodia da mão direita, e procurar mudar seu timbre e caráter para assim diferenciá-lo do tema inicial. Eu pessoalmente procuro tocar o tema inicial em si bemol maior com muita clareza, contrastando-o com o tema do baixo em fá maior, que deve soar com muita suavidade.

No início do desenvolvimento (comp. 80) temos uma modulação livre. O final em fá maior de repente se torna ré bemol maior. Aqui Mozart indica um toque *p* que, por aparecer em uma passagem com modulação súbita, deve ser distinto do *p* tocado em passagens relativamente estáveis, como esta em mi maior de há pouco.



No final do desenvolvimento temos o clímax (comp. 131), com sua resolução na reexposição (comp. 133). Como muita coisa aconteceu no desenvolvimento, prefiro tocar o primeiro tema da reexposição sem a mesma expressão marcante da exposição. Concretamente, não tocaria até o fundo do teclado, produzindo o som com suavidade, sentindo o peso da tecla.

Assim, ao ler a partitura, é de suma importância compreendermos exatamente o que o compositor escreveu, incluindo-se aí a compreensão de sua forma. Evidentemente, não encontramos na partitura indicações explicando que no desenvolvimento ou na reexposição o som deve mudar. Vejamos, por exemplo, o comp. 23 na exposição e o comp. 81 no desenvolvimento. A melodia tem a mesma forma, com a indicação de um *p*. Porém, são dois casos extremamente diferentes, pois se encontram em contextos distintos dentro da mesma peça.

# Capítulo 2

O timbre e o toque

O toque ideal para produzir um belo som



## I. O MOVIMENTO CIRCULAR DO SOM

Precisamos de uma técnica capaz de criar uma grande variedade de colorido e matizes sonoros para ler o que o compositor quis dizer através da partitura, imaginar os sons, transpô-los ao instrumento musical e assim transmiti-los aos ouvintes. No capítulo anterior aprendemos a ler a partitura, interpretá-la e imaginar os sons; neste, trataremos do passo seguinte, ou seja, como transformar isso concretamente em som, como usar o corpo e o toque para criar vários timbres. Porém, antes de falar de timbre e toque, quero esmiuçar detalhadamente o processo que começa com a leitura das notas e se estende até a escuta durante a execução de uma peça.

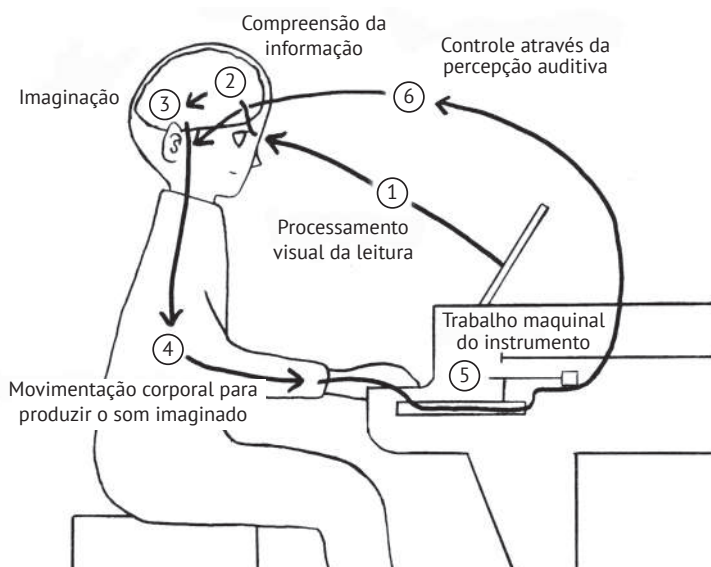
É um processo semelhante à transmissão de nossos pensamentos a alguém por meio das palavras. Para exprimir o que vemos e sentimos, procuramos palavras adequadas num processo racional, emitimos os sons através do aparelho vocal e assim transmitimos nossos pensamentos aos outros. Ao falar, forma-se então o seguinte círculo: sentimos algo → traduzimos estas sensações em palavras no cérebro → ordenamos ao aparelho vocal que emita tais sons → percebemos com os ouvidos aquilo que falamos → estas informações retornam ao cérebro. Este círculo se repete incessantemente.

Assim que aprendemos a conversar, passamos a repetir esse círculo naturalmente, mesmo sem termos consciência disso. Porém, se tivermos por exemplo que falar em inglês, o círculo não funciona tão bem como em nossa língua materna. Se não formos políglotas, ficaremos inseguros, pois podemos não encontrar a palavra certa para descrever a imagem que formamos, ou então forçamos demais a boca ou a língua ao tentar uma pronúncia inexistente em nossa língua materna. Porém, inversamente, se nos certificamos através da audição de que estamos nos comunicando corretamente, ficamos seguros, conseguindo assim conversar com fluência e desenvoltura.

O processo de ler a partitura e tocar piano é semelhante a isso. Veja a Figura 1 (p. 52).

- (1) Na leitura da partitura, a informação entra pelos olhos.
- (2) Se for, por exemplo, a nota dó, tomamos consciência disso e confirmamos qual tecla deve ser acionada para produzir tal som, assim como se for *p* ou *f*, *legato* ou *staccato*. O cérebro processa as informações da partitura. Até aqui, só tivemos a leitura dos sinais escritos.
- (3) Depois, a partir da informação obtida em (2), usamos a imaginação para definir com qual timbre e sonoridade expressá-la. Antes de efetivamente produzir o som, é importante imaginar qual tipo de som o compositor desejava. Neste momento, um simples sinal escrito no papel se torna algo com sentido musical. Na mente, uma nota no papel se transforma em som vivo. Os sinais de dinâmica indicam volume ou então mudança no timbre? O *crescendo* aqui significa mudança no volume ou indica um fraseado? Etc. Assim, já entramos aqui no estágio da interpretação.
- (4) Para executar o (3), qual dedo utilizar e com qual toque? Qual músculo e qual articulação empregar? Qual tipo de movimento, e com quanta força? São coisas desse tipo que o cérebro manda o corpo fazer para assim acionar o teclado e produzir sons.
- (5) Neste estágio a corda vibra, transformando em sons aquilo que o pianista desejou. Porém, este resultado será invariavelmente afetado pela qualidade do instrumento.
- (6) O som entra pelo ouvido e o cérebro confere o que escutou. Se foi o som imaginado e desejado, o pianista fica tranquilo e continua tocando. Porém, se escutar um som diferente do que leu na partitura, o pianista se torna cauteloso para não errar, e se for bem diferente da qualidade sonora que tinha em mente, ficará muito abalado, perdendo o controle motor e emocional. Terá que encontrar outro modo de tocar.

Figura 1



Chamo esse processo de “movimento circular do som”. Se este círculo fluir sem interrupção, a música também fluirá. Se houver problemas entre (1) e (6), não chegaremos a uma execução correta.

Vejamos um exemplo seguindo esses seis passos:

- (1) Se não lermos corretamente a nota neste estágio, por mais que tivermos imaginação fértil e talento musical, não obteremos a execução correta (porém, há também pessoas que não leem a partitura corretamente e, mesmo assim, fazem uma bela execução musical).
- (2) Quem tem problemas aqui corre o risco de não reconhecer a tonalidade do que estiver tocando, nem sua forma, nem suas frases ou temas, nem se há harmonia ou não. São problemas referentes ao conhecimento e à compreensão teórica.
- (3) Se a imaginação não funcionar, não ultrapassaremos este estágio. A maturidade espiritual, a cultura e a experiência são também importantes aqui.

- (4) Vemos com frequência problemas referentes à técnica na movimentação do corpo.
- (5) Se o teclado não estiver regulado, ou se a afinação do instrumento não estiver correta, por mais que os passos de (1) a (4) estejam perfeitos, não obteremos uma boa expressão sonora.
- (6) Por último vem a audição. É um grande problema tocar uma nota e não confirmá-la com o ouvido. Por audição não entendemos simplesmente ouvir um som, mas discernir seu timbre, sua sonoridade em detalhes, escutando profundamente e com muita atenção. Sem essa consciência, não há como falar em audição.

Vemos com frequência execuções que começam no (1) e de repente pulam ao (4). Sem passar pelos estágios e ler a partitura em profundidade (2), nem usar a imaginação (3) e utilizar o controle auditivo (6), o executante repete constantemente somente os passos (1) e (4). Não que o estágio (6) tenha sido eliminado por completo, mas ele é simplificado e torna-se superficial. Por exemplo, ele só checa a altura do som, ou então diferencia um pouco o volume, sem pensar no timbre ou na sonoridade, ou então toca um ritmo ambíguo etc. Assim, se os estágios (2) e (3) não forem bem feitos, a checagem no estágio (6) também será ruim.

Porém, como este é um problema de difícil solução, a maioria das pessoas não percebe estar escutando mal aquilo que toca. Eu mesmo me defrontei várias vezes com isso nas aulas. Não bastava falar “escute o som com atenção”. O aluno não sabe em que se concentrar, só conseguindo diferenciar algo após eu criar sons com o mesmo volume, mas sonoridades distintas. Até mesmo alunos a quem perguntei “que tipo de som é esse”, que não conseguiam usar adjetivos para descrever algo, com a prática auditiva de sonoridades distintas passaram a qualificá-las como “luminosas”, “escuras”, “duras” etc., adquirindo assim consciência em relação aos sons que produzem. Do mesmo modo, se não forcarmos sua atenção para a

duração das notas e seu ritmo durante a execução, eles não tomam consciência correta disso.

Este problema também está relacionado com o talento e a musicalidade, mas não é só isso. A influência da educação também é grande. É comum observar aulas nas quais é somente exigido do aluno que leia as notas e execute-as com desenvoltura. Nas aulas de música ensina-se a teoria sobre a tônica e a dominante, mas é frequente não ensinar seu significado no decorrer da música, ou mesmo o modo de exprimi-lo. Não podemos falar em interpretação musical se o aluno não entender que, se tivermos uma dominante, precisaremos de uma certa tensão, com sua resolução na cadência. Antes de acionar a tecla, devemos imaginar instantaneamente como queremos que o som saia; sem isso, o som fica inexpressivo.

Acredito que a base da técnica pianística está no movimento circular do som que flui sem cessar. Assim, no capítulo anterior falamos dos estágios (2) e (3), e neste capítulo falamos sobre o (4). Podemos então prosseguir para a prática do timbre e do toque.

## II. UTILIZANDO O PRÓPRIO CORPO COMO INSTRUMENTO

No Capítulo 1, mencionamos o modo pelo qual um mesmo sinal de articulação ou dinâmica pode significar diferentes toques conforme nossa interpretação. Para obtermos uma variedade de timbres, é mister controlar a ação muscular assim como o movimento da tecla minuciosamente e com muita precisão. Para obter este controle do toque, devemos aprofundar a consciência de nosso próprio corpo, pensá-lo como um instrumento que produz sons e compreender métodos para empregá-lo eficazmente.

### 1. A conscientização de cada parte do corpo — músculos e articulações

#### a) O controle dos músculos

O estado de relaxamento total e o peso natural do braço são os elementos fundamentais para o controle dos músculos. É comum vermos pessoas que, por forçarem demais, acabam ficando com tendinite. Isso acontece por não termos consciência do corpo nem sabermos usar o próprio peso com naturalidade. Agora, para obtermos consciência do estado de relaxamento total e do peso do braço, vamos fazer alguns exercícios.

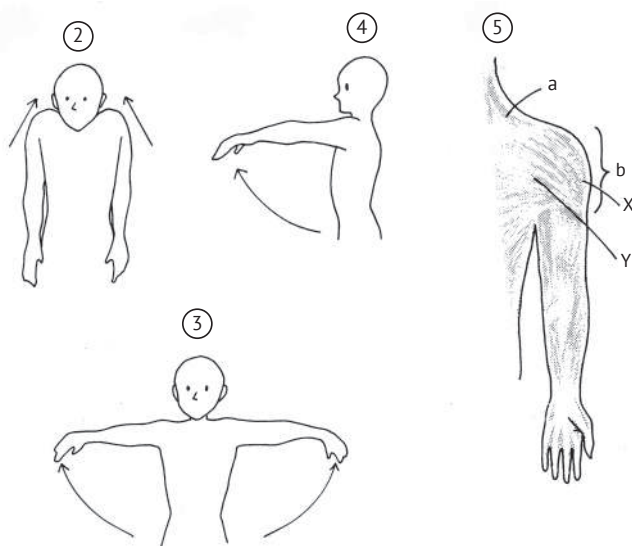
Inicialmente, levante os ombros até chegar perto dos ouvidos, prenda a respiração e aguarde até começar a doer (Figura 2). Tome consciência de que o músculo (a) (trapézio — Figura 5) está bem crispado. Sentindo isso, solte o ar e relaxe os músculos dos braços de uma vez só. Registre a sensação deste estado de ausência de força (estado de relaxamento), assim como do peso do braço ao deixá-lo cair. O músculo (a) não é usado quando tocamos piano. Se usarmos a força muscular erroneamente, podemos acabar enrijecendo-o.



Em seguida, abra lentamente os braços para os lados até a altura dos ombros, como se eles estivessem presos por tiras de elástico (Figura 3). Enquanto levanta os braços, tome consciência de um aumento gradual de força na parte lateral do músculo (b) (deltoide — Figura 5). Deixe as mãos no modo mais relaxado possível. Após um tempo assim, o corpo começa a ficar pesado. Registre isso e solte os braços de uma vez.

Por último, faça o mesmo movimento com os braços, só que agora para a frente (Figura 4). Assim, sentirá que a força fica na parte frontal do músculo (b).

Figuras 2, 3, 4 e 5



Utilizamos o músculo (b) quando tocamos com os cotovelos abaixados ou os deixamos abertos. Quando levantamos os braços para a frente ou fazemos movimentos laterais amplos, utilizamos o mesmo músculo; porém, a força se concentra em pontos diferentes. Ao levantar, forçamos o ponto (X), e ao abrir para os lados, o (Y). É importante registrar esta diferença.

Quando conseguimos nos conscientizar do “estado de relaxamento” e do “peso do braço”, o próximo passo é aprender a dosar a força. De um estado de relaxamento, precisamos somente de um pouco de força para abrir as mãos. Nesse momento, não contabilizamos a força usada, apenas abrimos a mão inconscientemente. Quando levantamos um copo — ou um lápis, algo ainda mais leve —, a cada momento dosamos inconscientemente a força empregada. Assim, de um estado normal de relaxamento, inconscientemente dosamos a força a um mínimo necessário para pegarmos e manusearmos objetos. E então, para sustentar aquilo que levantamos, firmamos a musculatura das mãos. O grau de firmeza que utilizamos dependerá do peso daquilo que pegamos. Quanto mais pesado, de mais firmeza precisaremos. Esta “firmeza”,<sup>6</sup> juntamente com o controle da musculatura, é o terceiro ponto importante. Resumindo, os três pontos essenciais no controle da musculatura são: o relaxamento, o peso e a firmeza.

## **b) O controle das seis articulações**

Para transmitir a energia das mãos para o teclado, de modo a produzir diferentes timbres e sonoridades, é indispensável ter controle sobre elas. Para isso, precisamos do controle dos músculos explicado anteriormente, assim como do uso das seis articulações.

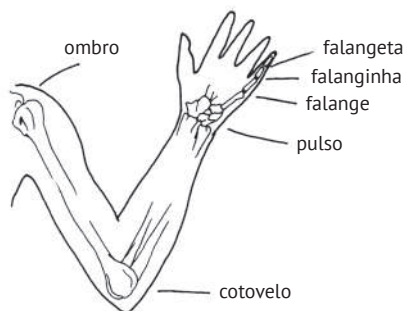
Usamos seis articulações, do ombro até a ponta dos dedos, quando tocamos piano (Figura 6). Vamos tomar consciência de cada uma destas articulações, a começar pela ponta do dedo: falangeta, falanginha, falange, pulso, cotovelo e ombro. O som muda conforme o grau de fixação ou flexibilidade destas articulações. Em outras palavras, a base do controle do toque está no controle das articulações. A distância entre cada uma delas diminui à medida que nos

---

6. Por “firmeza” não entendemos tensionar os músculos com força acima do necessário, mas, em estado de relaxamento, sustentar uma coisa utilizando o mínimo de força possível.

aproximamos da ponta do dedo. E quanto mais próxima do teclado estiver, maior a influência da articulação no som.

Figura 6



A articulação da falangeta até a ponta dos dedos é a parte do corpo que está em contato direto com a tecla e, portanto, a que mais influencia o som; imagine-a como extensão do teclado. A articulação da falangeta deve estar fixada com firmeza. Para produzirmos um som de boa qualidade, temos que ter firmeza suficiente a fim de sustentar a pressão originada ao acionar a tecla e não deixar as articulações dos dedos dobrarem. Ao mesmo tempo, ela precisa ser maleável e capaz de flexionar com suavidade. Sem isso, por maior que seja o nosso esforço, não obteremos suavidade sonora quando necessário. Por exemplo, o controle desta articulação é extremamente importante no *legato*.

Costuma-se orientar as crianças a tocar com as pontas dos dedos levemente arredondadas, e assim ensiná-las a fixá-los bem. Sem isso, acabam tocando desleixadamente. Como resultado, o toque será desordenado e, por mais que ponham todo o peso do braço transmitindo energia para o teclado, não terão um bom controle da sonoridade. Então, para as crianças, primeiro ensinamos a arredondar os dedos e a deixá-los de pé. O domínio deste ponto básico possibilitará liberdade de toque no futuro.

No caso do ombro, do cotovelo etc., quanto mais longe do teclado estiver a articulação, maior a importância da elasticidade

no movimento. É como se as partes próximas às pontas dos dedos fossem de ferro e, à medida que se distanciam do teclado, vão se tornando maleáveis como se feitas de borracha.

Normalmente, acreditamos que o dedo começa na raiz da falange, mas vendo a Figura 6 entendemos que seus ossos e músculos começam de dentro da palma da mão. É fácil ver e tocar os músculos que movimentam o polegar e o mínimo. Já os músculos dos três dedos centrais são mais difíceis de serem achados; de fato, seus músculos estão aglomerados na palma da mão.

Assim, por mais que movimentemos bem da ponta do dedo até a falange, se endurecermos os músculos da palma da mão podemos não obter um bom som. Por exemplo, quando peço a meus alunos que toquem Mozart, alerto-os para que relaxem a palma da mão como um todo e concentrem a atividade nos dedos. Com isso, os dedos que tocam não são afetados pelos outros. É claro que o movimento vem da raiz do dedo, mas devemos ter consciência de que os dedos começam no pulso, de modo que devemos relaxar a palma da mão, sentindo os músculos de cada um deles se estendendo do pulso e passando por ela.

Ao tocar uma oitava ou um acorde de uma obra dinâmica e intensa, devemos inversamente fixar a palma da mão para não dispersar o som. Assim, devemos concentrar a energia na ponta dos dedos e criar um formato bem firme com a palma da mão para atacar o teclado com precisão.

## **2. Movimentos básicos e o controle dos músculos e das articulações**

Antes de nos aproximarmos do piano para tocar, experimentemos em cima de uma mesa quais músculos e quais articulações usamos para controlar quais movimentos. Há tantos movimentos possíveis com o braço, por exemplo, que é quase impossível diferenciá-los; limitamo-nos aqui a apresentar apenas os mais básicos. Preste atenção em onde e como cada músculo e cada uma das seis

articulações são usados em cada movimento! Sempre teremos uma parte ativa e outra passiva no movimento. Por exemplo, ao mover o braço, mexo também as mãos, mas apenas os músculos e articulações dos braços estão agindo. Neste caso, dizemos que o braço é ativo e a mão, passiva. Procure registrar quais músculos e articulações são ativos e quais são passivos, nos movimentos que faremos daqui em diante.

Ao explicar os movimentos, posso utilizar termos que suscitam resistência para quem pensa musicalmente (por exemplo, “trombar”, “puxar só com o dedo” etc.). Porém, certas obras contemporâneas exigem este tipo de toque. Por enquanto, focando apenas nos movimentos do corpo, não analisaremos se os sons assim produzidos são bons ou ruins. Em que obras, de que maneira, em que parte os movimentos de que aqui tratamos serão utilizados, isso dependerá do modo como interpretamos. Falaremos mais tarde sobre isso. Agora, vamos simplesmente experimentar os movimentos.

#### **a) “Apoiar”, “acariciar”**

Vamos arredondar as mãos em cima da escrivaninha tal como fazemos ao tocar piano. “Apoiar” significa simplesmente “suportar com os dedos no instante em que apoiamos o peso dos braços no teclado”. Fixamos levemente as pontas dos dedos e sustentamos o peso do braço. Ou seja, a ponta dos dedos é passiva. Ao “apoiar”, preste atenção na dosagem de força a ser exercida para fixar os dedos. Procure testar várias vezes e em vários níveis o peso a ser apoiado. Depois, mantendo-se nessa posição, usando os músculos dos ombros e braços, retire o peso deles. Mesmo que os dedos estejam “apoiados” no teclado, o estado em que não há peso é o que chamamos de “acariciar”. Podemos pensar no movimento lateral do “acariciar” quando, por exemplo, roçamos uma parede; já o “apoiar” é um movimento unicamente de cima para baixo. Simplificando, “apoiar” é quando há peso nos braços, e “acariciar”, quando não há.

Voltemos à articulação “suspiro” (p. 42) do Capítulo 1.

Exemplo 20. W. A. Mozart, *Sonata KV 331*

The image shows a musical score for a Minuet by W. A. Mozart, KV 331. It is in G major and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 19 and the second at measure 23. The right hand plays a melody with slurs and accents, while the left hand plays a bass line with slurs and accents. Dynamics include forte (f), piano (p), and crescendo (cresc.).

Ao tocar o primeiro som, apoie o peso do braço (procure fixar a falangeta e sustente o peso) e, no próximo, remova-o. Conforme o som que buscamos, podemos fazer este movimento apenas com os dedos, ou então usando o punho, regulando o peso e vendo quais articulações devem ser usadas.

### b) “Deixar cair”, “trombar”, “atacar”

Estes três movimentos descrevem uma queda de determinada altura até o teclado, mas o uso dos músculos e articulações em cada um deles é distinto.

Em primeiro lugar, “deixar cair” significa deixar a mão ou o braço cair de certa altura, relaxando a musculatura usada para elevá-los. Lembre-se de que sentimos o peso do braço em estado de relaxamento agora há pouco. Arredonde levemente as mãos, levante um pouco o braço e teste a sensação do “deixar cair”.

Esse movimento executado sobre o teclado produz um som, mas como não controlamos os músculos nem firmamos as articulações, ele será aleatório, confuso e ruidoso. Por exemplo, ao tocar um acorde, dependendo da nota realçada, mudamos a tonalidade da harmonia, de modo que precisamos controlar cada dedo para obter

a ressonância desejada. Com o movimento do braço, a situação é parecida: procure registrar essa sensação.

Por outro lado, o mesmo movimento de “deixar cair” os braços produz sons distintos entre homens e mulheres pela simples diferença de porte. É a mesma ideia de “deixar cair” um lápis ou um papel no chão, a energia de cada um deles será diferente. Logo, a altura da qual “deixamos cair” os braços acaba sendo muito importante, afetando também o timbre. Apesar de o movimento ser o mesmo, quanto mais alto, maior a energia produzida.

Se impulsionarmos o movimento do “deixar cair”, a energia no momento do impacto será maior. Este movimento de impulsionarmos os braços ativamente em direção à superfície contra a qual eles se chocarão chamo de “trombar”, para diferenciá-lo do “deixar cair”.

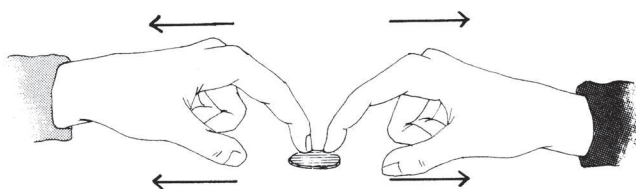
“Atacar” é ainda mais ativo que os dois anteriores. O “trombar” se choca com a superfície, mas sem a intenção de transpassar. Já no “atacar” firmamos todas as articulações e fazemos um movimento semelhante ao de uma agulha de ponta dura e perfurante.

Procure registrar quais músculos mexem e quais articulações ficam firmes em cada um destes três movimentos.

### c) “Puxar”, “arrastar”

“Puxar” é o tipo de movimento que usamos para uma boa ressonância. Façamos um pequeno jogo entre duas pessoas. Ponha uma moeda de 25 centavos em cima de uma mesa e procure puxá-la para si com o indicador, como na Figura 7.

Figura 7



Neste momento, o indicador está fazendo o movimento do “puxar”. Este movimento é importante para produzir um som com núcleo vibrante.

No movimento “puxar” é muito importante ter consciência de *qual articulação* utilizamos: falangeta, falanginha, falange etc., vá testando. Tome cuidado para não colocar força nos braços ao “puxar” com os dedos, nem no músculo deltoide, aquele ao qual me referi quando expliquei o controle dos músculos.

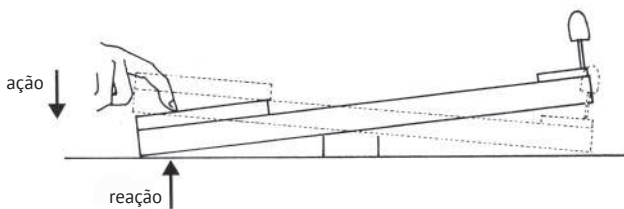
Evidentemente, podemos usar as articulações do pulso para “puxar”. Tente fazer esse movimento junto com o braço (neste caso, o mais adequado seria falar em “agarrar”, e não “pegar”). Na postura do “acariciar”, sem pôr o peso, utilize as articulações e tendões dos ombros e cotovelo para “arrastar” energicamente. Isso pode ser usado efetivamente quando precisamos de acordes fortes, como no início do primeiro movimento do *Concerto nº 1 para piano* de Tchaikovsky.

### **3. Discernir os movimentos da mão e do teclado**

Até aqui vimos como usar o corpo como ferramenta. Há um outro ponto de suma importância agora: poder diferenciar os movimentos da mão e do teclado. Experimente tocar qualquer tecla. Podemos chamar esse movimento da mão que toca de “ação”. Em seguida, ao tirar o dedo do teclado, ele naturalmente volta à sua posição inicial, movimento que podemos chamar de “reação”. O retorno da tecla à posição inicial não é resultado de uma mão que a puxa para cima, mas sim do próprio mecanismo do teclado. Agora coloque a mão direita em cima do teclado com a posição preparada para tocar, mas deixe-a relaxada. Aperte com a mão esquerda qualquer dedo da mão direita que está em estado de repouso. Ao afastarmos a esquerda do dedo da mão direita, mesmo que o dedo da direita não volte à posição inicial, o teclado volta ao seu lugar, levando-o consigo. Em outras palavras, o teclado fez o dedo da mão direita voltar. É extremamente importante ter consciência da “ação” e da “reação” quando estamos diante do teclado.



Figura 8



### III. O TIMBRE E O TOQUE

Vamos utilizar os movimentos aprendidos até aqui e tocar. Utilizaremos as seguintes músicas:

Chopin: *Prelúdios nº 4, 6 e 20*.

Bach: *Invenções nº 1, 4 e 8*.

O exercício aqui será somente de timbre e toque. O objetivo é ver na prática quais timbres produziremos a partir dos diferentes movimentos que aprendemos através do controle de articulações e músculos. Sendo assim, procederemos sem interpretação musical (evidentemente, treinaremos o tipo provável de toque a ser utilizado na execução, sem interpretações minuciosas).

#### 1. Mudança de volume sonoro conforme o uso do peso do braço

Vamos primeiro praticar com o *Prelúdio nº 20* de Chopin (Exemplo 21) o uso do peso dos braços.

Exemplo 21. Chopin, *Prelúdio nº 20*

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Prelúdio nº 20. The first system, marked with a box containing the number '1', begins with the tempo marking 'Largo' and the dynamic marking 'ff' (fortissimo). It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second system, marked with a box containing the number '4', starts with the dynamic marking 'p' (piano). Both systems show complex chordal textures with various articulations and slurs across the staves.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 7, features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music is marked *ritenuto* and *pp*. The second system, starting at measure 10, also features a treble and bass clef with a key signature of two flats. It is marked *ritenuto* and *cresc.*. Both systems show complex chordal textures with moving lines in both hands.

O simples movimento de deixar cair os braços sem nenhum controle não é muito usado; porém, ele serve para tomarmos consciência dos três elementos básicos da técnica: relaxamento, peso dos braços e firmeza. Iniciemos fazendo esse movimento simples.

Uma vez conseguido isso, passemos então a exercitar o *controle* destes três elementos. A partitura começa com *ff*, no comp. 5 é *p*, e no comp. 9, *pp*.

Iniciemos com o primeiro acorde. Vamos tocá-lo apoiando o peso dos braços levemente, com os dedos colados no teclado, como querendo transmitir-lhe apenas o peso natural, sem tensão (a falangeta do dedo bem firme, sustentando o peso do braço). Usando apenas o peso natural dos braços, o som sai um pouco fraco. Agora, com os dedos no teclado, levante os braços (os cotovelos) o mais alto possível, deixe cair os braços, acionando as teclas com vigor. Teremos um som de *ff*. Aqui registre quais partes são movimentos ativos e quais são passivos. Assim que definir o timbre e o volume do acorde do início, não o mude mais tarde; devemos tocar cada acorde *sempre com o mesmo timbre*.

Este “sempre com o mesmo” é muito importante. Por mais que estejamos conscientes do movimento, se não nos concentrarmos na

“escuta”, não teremos controle. Estou dando uma explicação teórica e didática do timbre e do toque, mas existem pessoas que conseguem esse controle sem pensar em coisas do tipo “como eu devo tocar”. Elas conseguem imaginar o som inconscientemente, sendo capazes de escutar mudanças ínfimas. O elemento fundamental do controle não é necessariamente a razão e, sim, uma boa audição. Este é um excelente treino para os ouvidos.

Vejamos então o *p* a partir do comp. 5. Faça o mesmo toque do *ff* de há pouco, porém agora apenas “deixe o braço cair” de uma altura mais próxima do teclado. Como diminuiu a altura, o som naturalmente fica mais fraco. Registre bem esta diferença.

Para tocar o *pp* a partir do comp. 9 também precisamos controlar o movimento. Os dois anteriores tinham como diferença apenas a altura no momento de “deixar cair” o braço, sem se ater ao controle dos movimentos dos braços ao percorrer a distância de 10 mm entre a superfície e o fundo do teclado. É o que acontece quando pegamos um lápis, abrimos a mão e deixamo-lo cair: não controlamos em nada a força do choque contra o chão. Porém, se quisermos produzir um *pp*, será necessário frear a queda. Ou seja, se a velocidade com que “deixarmos cair” o peso do braço da superfície do teclado até o fundo for mais lenta, o som ficará mais fraco. Inversamente, se aumentarmos a velocidade, obteremos o efeito oposto.

Diferenças individuais na constituição corporal também interferem no som. Devemos levar esses pontos em consideração para empregar todo o potencial de seu braço. Faça disso o foco do seu treino daqui em diante.

## **2. Mudança do timbre através da fixação das falanges e pressão sobre o teclado**

Todos devem prestar atenção ao uso das seis articulações, independentemente de diferenças individuais e da constituição do braço de cada um. Para transmitir o peso do braço ao teclado

é extremamente importante fixar a articulação da falangeta, como explicado anteriormente. Vamos praticar o controle da fixação das falanges e a pressão sobre o teclado, obtendo assim mudanças sutis de timbre, treinando com a *Invenção n° 1* de Bach (Exemplo 22).

Exemplo 22. J. S. Bach, *Invenção n° 1*

The image displays three systems of musical notation for J.S. Bach's Invention No. 1. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a box containing the number '1' and features a wavy line above the first note of the treble staff. The second system is marked with a box containing the number '3'. The third system is marked with a box containing the number '5' and also features a wavy line above the first note of the treble staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Coloque as mãos naturalmente no teclado, sem fazer nenhuma pressão, sem firmar as pontas dos dedos e sem fazer movimentos especiais com os braços. Comece a tocar a primeira frase. Aqui, antes de começar a tocar, não eleve os dedos nem faça outros movimentos, apenas acione o teclado, como se os dedos simplesmente estivessem sendo puxados para as teclas com barbantes. Ao tocar no fundo da tecla, solte toda a força (ou seja, após o toque, não deixe a tensão sobrar no fundo do teclado), deixando o retorno por conta da reação do próprio teclado. Preste atenção no timbre.

Conseguindo isso, faça esse mesmo movimento, só que agora colocando pressão. Toque como se quisesse transmitir a pressão

ao fundo do teclado, “trombando”. Porém, não eleve as pontas dos dedos, faça como no exercício anterior. A única diferença entre estes dois exercícios é o fato de colocar ou não pressão no fundo do teclado. Você consegue escutar a diferença no timbre de ambos?

Vamos agora testar a diferença entre fixar ou não as pontas dos dedos. Primeiramente, fixe a falangeta perpendicular ao teclado e, com o mesmo formato das mãos de há pouco, toque sem utilizar mais força. Agora, toquemos deixando a articulação relaxada. Você escuta a diferença entre os dois toques?

Desta forma, colocando ou não pressão, fixando ou não as pontas dos dedos, obteremos mudanças muito sutis no timbre em vários níveis distintos. Porém, antes de conseguir isso, temos que tocar sem mudar o timbre ou criar nuances dentro de uma mesma melodia, do começo ao fim. No Capítulo 1, disse que tocar cada nota de uma frase mecanicamente não é música; porém, para conseguirmos o controle de mudanças sutis, primeiro devemos tocar com uniformidade. Só após termos os dedos e ouvidos capazes disso é que poderemos nos expressar com sutileza.

### **3. Mudanças de timbre pela velocidade do toque**

Vamos tocar com um movimento a partir da articulação da falange com a mão, elevando os dedos um pouco acima do teclado. Utilizaremos novamente a *Invenção nº 1*. Mudanças na velocidade com que se vai de cima para baixo ao acionar a tecla alteram o timbre. Tentemos tocar com os dedos o mais alto possível, a mesma distância entre os dedos, com a mesma velocidade. Se a distância e a velocidade forem as mesmas, as diferenças dos dedos podem resultar em pequena mudança no timbre. Já que o polegar e o dedo mínimo têm grossuras distintas, ajuste o timbre após escutar atentamente o toque. Para treinar o ajuste das diferenças na grossura dos dedos, podemos tocar cada nota da melodia cinco vezes, mudando os dedos (Exemplo 23).



O timbre deste toque é bastante duro, utilizado para tocar algo brilhante. Este toque é importante não apenas nas obras do Barroco, mas também nas clássicas e românticas. Na era moderna, para obtermos um som ainda mais aguçado, usamos não apenas as pontas dos dedos como também os pulsos. Este é um tipo de toque diferente sobre o qual falaremos em outro momento. Nesta altura do treino, se usarmos os pulsos, acabaremos não fortalecendo os dedos. Não os utilize; toque apenas com os movimentos da base dos dedos.

#### 4. O toque que ressoa — “puxar”

Treinamos o movimento das articulações das pontas dos dedos brincando de “puxar” uma moeda. Testamos diferentes movimentos usando a falangeta, depois a falanginha, a falange, até chegar à sexta articulação, ou seja, o ombro. Aqui veremos como cada modo diferente de “puxar” modifica o som. O volume muda se “puxarmos” com as pontas dos dedos ou se também usarmos o pulso. Isso porque usamos partes maiores do corpo e músculos mais fortes. Se do mesmo modo utilizarmos o braço inteiro, o volume ficará ainda mais alto.

Este movimento do “puxar” é extremamente efetivo para fazer o som vibrar morno e aconchegante. Ele ressoa mais que o som produzido simplesmente pelo toque do “deixar cair”, o mesmo que treinamos com o *Prelúdio n° 20* de Chopin (p. 65). Aqui vamos combinar o movimento de “deixar cair” os braços e o movimento do “puxar”, comparando o timbre produzido ao tocar o *ff* do início. O simples “deixar cair” dos braços produz pouca ressonância. Falta-lhe expressividade. Devemos porém lembrar que há casos em que este movimento produz efeitos. Se o combinarmos com o movimento do “puxar”, a ressonância do acorde fica muito mais rica, tornando-se um som mais apropriado para esta música.

Vamos então treinar com uma melodia simples. Usaremos o *Prelúdio n° 4* de Chopin (Exemplo 25):



Exemplo 25. Chopin, *Prelúdio nº 4*

**Largo** 1

*p.*  
*espressivo*

4

7

10

13

*stretto*

16 *f* *dim.*

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 19, features a melody in the right hand with a piano (*p*) dynamic and a *smorz.* (ritardando) marking. The left hand plays a dense, rhythmic accompaniment of chords. The second system, starting at measure 22, continues the melody and accompaniment, ending with a fortissimo (*pp*) dynamic and a double bar line.

A melodia deste tipo de música deve ser tocada *cantabile*, bem ressoante. Em especial, a mínima pontuada deve ressoar longamente, sendo o movimento do “puxar” bastante eficaz aqui.

No início temos um *p* e começamos com serenidade. Não use o braço, tente tocar apenas com os dedos utilizando o movimento do “puxar”. Do cresc. do comp. 12 até o *f* do comp. 17, gradualmente use os pulsos e os braços com o movimento do “puxar”. No *p* do comp. 19 não use mais o braço, “puxe” apenas com os dedos. Procure tocar os acordes *pp* dos últimos dois compassos somente com as falangetas, fazendo-os ressoar bem.

## 5. O toque que produz um timbre escuro – pressionar com a polpa dos dedos

Vamos treinar um toque que dá um timbre bem escuro, usando o *Prelúdio n° 6* de Chopin (Exemplo 26).

Começemos com a melodia da mão esquerda. *Lento assai*: trata-se de uma música extremamente sombria, que requer sons introvertidos.

Para produzir um timbre claro e brilhante, na *Invenção n° 8* (Exemplo 24, p. 70), aumentamos a velocidade do toque e não

deixamos pressão sobrando no fundo das teclas, coisa que já treinamos. Aqui, inversamente, reduzimos a velocidade e imprimimos um toque que deixe pressão no fundo do teclado. Acione lentamente a tecla, e uma vez tocado o seu fundo, continue pondo pressão; esta pressão pós-toque provoca uma perda de impulso no instante em que acionamos a tecla, produzindo uma sonoridade sombria. Deste modo, o próximo dedo não chega ao teclado energeticamente e o som seguinte também fica sombrio. Treine isso no colo. Coloque pressão com o indicador, pressionando o joelho, e então pressione com o dedo médio. Como o centro de gravidade está no indicador, o dedo médio não recebe o apoio do braço, perdendo o impulso. Assim, pressionando vagarosamente, o som acaba ficando extremamente sombrio.

Exemplo 26. Chopin, *Prelúdio nº 6*

**1** **Lento assai**

*sotto voce*

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Prelúdio nº 6. The first system, labeled '1', shows the beginning of the piece in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Lento assai'. The first measure is marked 'sotto voce'. The second system, labeled '4', continues the piano accompaniment. The third system, labeled '7', shows a change in the piano accompaniment.

Podemos também mudar o timbre alterando a posição das pontas dos dedos no teclado. Se deitarmos os dedos, tocando com suas polpas macias, o timbre fica escuro. A posição básica da mão é arredondar os dedos mantendo as pontas em pé; porém, por mais que utilizemos a “pressão pós-toque”, se tocarmos com os dedos em pé, o timbre continuará claro. O toque com os dedos deitados não é muito comum, mas pode ser utilizado em músicas sombrias e introvertidas, como na “Marcha Fúnebre”, terceiro movimento da *Sonata nº 2* de Chopin.

## **6. “Acariciar” – um toque que produz timbre suave e leve**

Vejam agora a parte da mão direita do *Prelúdio nº 6* de Chopin. Aqui temos o acompanhamento com a indicação *sotto voce*, que exige o som mais suave possível. A cada duas notas temos uma ligadura, significando que o primeiro som é um pouco mais pesado que o segundo.

Geralmente, ao tocarmos um acorde, firmamos a palma da mão, e o movimento de “ação” acaba no instante em que sentimos a “reação” ao chegarmos no fundo do teclado. Porém, aqui usaremos um toque mantendo as articulações flexíveis; com os dedos moles e sem arredondar as falanges, procuraremos chegar ao fundo da tecla sem sentir a “reação” delas, como se as estivéssemos apenas acariciando. Como as pontas dos dedos não estão fixas, por mais que usemos o braço, esta energia não será transmitida e o som ficará suave.

Vamos usar este toque junto com o que aprendemos da mão esquerda. As mãos produzem timbres totalmente diferentes. Tanto o movimento como a pressão são diferentes (não há nenhuma pressão na direita, e a esquerda está com muita pressão). Trata-se de um ótimo exercício para diferenciar os timbres.

## **7. O toque com os pulsos que produz timbres metálicos**

Treinamos o “toque articulado” com a elevação da falange na *Invenção nº 8* (Exemplo 24, p. 70). Usando esta mesma peça, vamos

adicionar o movimento dos pulsos aos dedos para ampliar o leque de timbres possíveis.

Se, ao movimentarmos cada um dos dedos, fizermos um leve movimento com os pulsos (quanto mais rápido, menor e mais imperceptível será o movimento), provocaremos um choque em cada nota.

Começemos levantando os dedos pela base, recapitulando o “toque articulado”, sem mexer os pulsos. É um som límpido e bem destacado, porém suave se realizado apenas com os movimentos dos dedos.

Levantemos então os dedos da mesma forma, só que agora movimentando a articulação dos pulsos para cima e para baixo, conforme o movimento dos dedos. Assim, conseguimos dar um impacto em cada nota, produzindo um som claro e forte. É o timbre adequado para obras de caráter severo, como a *Suíte inglesa n° 3* ou a giga da *Suíte inglesa n° 6*.

Tentemos também um meio-termo com um toque que impacta com os punhos, mas sem levantarmos muito os dedos do teclado. É um som claro, mas não muito forte. Este timbre é adequado para obras como a giga da *Suíte francesa n° 5*, em que queremos um som bem claro mas não tão violento como na *Suíte inglesa*.

Se levantarmos o pulso teremos um toque bem distinto e o volume aumentado. É um movimento importante para escalas de oitavas.

## **8. A criação de fraseados através da mudança na altura do pulso e da transferência do peso do braço**

Vejamos a *Invenção n° 4* (Exemplo 27). Esta peça, executada em *legato*, possui um caráter suave, mas necessita de som volumoso. Tentemos então o toque seguinte.

Deixe as pontas dos dedos totalmente passivas, apoiando o peso do braço na primeira nota ré. Assim que tocar, transfira o peso para o mi sem mexer os pulsos e assim vá transferindo o peso de nota em nota. O que ocorre aqui é muito semelhante ao modo como

transferimos nosso peso de uma perna para a outra ao caminhar continuamente. Ao pisar com o pé direito, o peso do corpo se transfere para ele e, no próximo passo, vai para o pé esquerdo. O mesmo ocorre em cima do teclado. O som flui com naturalidade.

Exemplo 27. J. S. Bach, *Invenção n° 4*

The image displays three systems of musical notation for J.S. Bach's Invention No. 4. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/8. The first system begins with a measure marked with a boxed '1'. The second system begins with a measure marked with a boxed '4'. The third system begins with a measure marked with a boxed '7'. The music features a single melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Porém, desse jeito todos os sons ficam com o mesmo volume, inexpressivos. Não é musical. É claro que podemos dar expressividade controlando a pressão com as pontas dos dedos, mas aqui queremos experimentar o *crescendo* e o *diminuendo* através da mudança da altura do pulso.

Do ré inicial, passando pelo mi — fá — sol — lá — si bemol, façamos como no exercício anterior, transferindo o peso a cada nota e gradualmente elevando os pulsos. À medida que os elevamos, o peso do braço se transfere para a ponta dos dedos com mais intensidade, criando naturalmente um *crescendo*. Faça com que o próximo dó sustenido se torne o ponto culminante da frase, e do si bemol,

descendo pelo lá — sol — fá — mi, vamos descendo o pulso. Assim criamos um *diminuendo* com naturalidade.

Podemos testar as mudanças na transferência do peso do braço pela elevação do pulso colocando-os em cima dos joelhos (já que fica um pouco baixo, podemos testar em uma mesa). Este é um movimento muito importante para a construção de um fraseado bonito.

Por último, quando quisermos criar um fraseado dinâmico, como nas grandiosas obras românticas, podemos usar o movimento lateral dos ombros e cotovelos juntamente com a elevação dos pulsos. Use bem o músculo trapézio (Figura 5, p. 56) para suavizar o movimento do braço, evitando assim um toque rígido no teclado, ao mesmo tempo que obtemos um fraseado expressivo e suave.

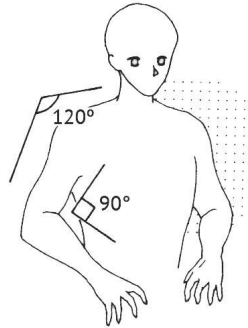
## **9. Toques que produzem sons volumosos ou rígidos a partir dos ombros ou antebraços**

Praticamos o toque com os dedos e pulsos na *Invenção nº 8* (Exemplo 24, p. 70). Aqui usaremos o cotovelo para produzir outros efeitos com a mesma música. Vamos tocar a *Invenção nº 8* com o cotovelo, firmando do pulso até a extremidade dos dedos. Obteremos sonoridades completamente diferentes se tocarmos com os dedos ou com os pulsos. Mesmo sem empregar força extra, podemos controlar a sonoridade através do uso diferenciado das várias partes do braço.

Tente fazer o mesmo usando as oitavas das escalas. A sonoridade de quando tocamos com os pulsos é completamente distinta daquela com os cotovelos. Se quisermos uma oitava mais severa e violenta, devemos firmar mãos e pulsos, abrir os cotovelos ligeiramente para os lados (o ângulo do braço e antebraço é de 90 graus, e o ângulo de abertura do cotovelo deve ser de 120 graus, para não nos cansarmos — Figura 9) e tocar utilizando os ombros. Teremos um som forte e volumoso sem empregar força extra.

Com isso finalizamos a explicação dos toques. Agora então treinemos ao piano.

Figura 9



*Pergunta:*<sup>7</sup> Como devo usar o movimento dos ombros em passagens rápidas?

*Resposta:* Primeiramente, para bem usar o peso do braço, é de extrema importância regular a altura do banco. Se o cotovelo ficar abaixo do teclado, não conseguiremos transmitir o peso natural dos braços ao instrumento. Para fazermos naturalmente os movimentos de “apoiar” e “deixar cair”, o cotovelo deve estar ligeiramente acima do teclado. Evidentemente, com o banco mais baixo, também podemos colocar o peso, mas, para isso, temos que conscientemente deixar os cotovelos mais abertos. Para não forçar os braços a esse ponto e tocar com naturalidade, é melhor ajustar o banco um pouco mais alto.

Em seguida, devemos prestar atenção à ação e à reação do teclado quando tocamos. Deixar as mãos simplesmente em cima do teclado não produz som, temos que colocar peso ou usar força para o produzir. No caso dos dedos, se tirarmos a força após acionar a tecla, esta naturalmente levará o dedo à sua posição originária; basta acionar atentamente o teclado que, na volta, o próprio teclado se encarrega de fazê-lo, não havendo necessidade de afastar o dedo voluntariamente. Em passagens rápidas, esta ação-reação ocorre com muita velocidade. Se tocamos lentamente, sentiremos uma pequena

7. Incluí as perguntas mais frequentes durante as palestras.



resistência quando acionamos a tecla (em um piano de armário é difícil sentir isso, mas em um piano de cauda fica muito claro). Se continuarmos pressionando após sentir essa resistência, teremos o momento em que o martelo toca a corda: este é um limite importante. Ou seja, se quisermos tocar o mesmo som seguidamente, o dedo não precisa se afastar do teclado, bastando subi-lo o suficiente para chegar a esse limite, e assim acionar a tecla novamente.

Desta forma, o movimento dos ombros deve se limitar ao mínimo possível, não importando se a passagem é rápida ou lenta. É importante a repetição do “colocar o peso → retirar o peso”, fazendo-nos conscientes do movimento de ação e reação.

## IV. EXPRESSANDO AQUILO QUE SE INTERPRETA

Até aqui treinamos vários toques utilizando várias obras. Nada mencionamos sobre a interpretação, abordando apenas as técnicas relacionadas ao timbre.

Agora vamos nos concentrar na interpretação das obras, procurando saber quais são os toques necessários para exprimir os sons que imaginamos. Utilizaremos as *Canções sem palavras* de Mendelssohn, *Op. 19 n° 3, 4 e 6* (Exemplos 28, 29 e 30).<sup>8</sup>

Exemplo 28. Mendelssohn, *Canções sem palavras Op.19 n° 3*, “Canção da caça”

1 **Molto Allegro e vivace**

4

7

8. As explicações que se seguem são baseadas nas palestras.

11 *p*

15 *ff* *p*

19 *cresc.*

23 *sf* *f* *8va*

27 *dim.* *p*

30 *ff*

33 *ff*

Detailed description: This is a piano score in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven systems of music, each with a measure number in a box at the beginning. The first system (measures 11-14) features a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with chords and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 15-18) has a treble clef with quarter notes and a bass clef with chords, including a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 19-22) shows a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with chords, marked with a crescendo (*cresc.*). The fourth system (measures 23-26) includes a treble clef with chords and a bass clef with chords, featuring a fortissimo (*sf*) dynamic and an octave sign (*8va*) above the treble staff. The fifth system (measures 27-30) has a treble clef with chords and a bass clef with chords, marked with a decrescendo (*dim.*) and piano (*p*). The sixth system (measures 31-32) features a treble clef with chords and a bass clef with chords, marked with fortissimo (*ff*). The seventh system (measures 33-36) has a treble clef with chords and a bass clef with chords, also marked with fortissimo (*ff*).

37

Musical score for measures 37-40. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

41

Musical score for measures 41-43. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

44

Musical score for measures 44-47. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) are present.

48

Musical score for measures 48-50. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando) are present.

51

Musical score for measures 51-53. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. Dynamic markings of *dim.* (diminuendo), *sf* (sforzando), and *p* (piano) are present.

54

Musical score for measures 54-56. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

57

Musical score for measures 57-59. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

60 *sf* *cresc.* *sf*

63 *f* *f*

66 *dim.* *p*

69 *cresc.*

73 *f* *cresc.* *ff*

76

79 *ff*

Detailed description: This page of a musical score contains seven systems of piano music, numbered 60 through 79. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of textures and dynamics. System 60 shows a melody in the treble and chords in the bass, with dynamics *sf*, *cresc.*, and *sf*. System 63 has a melody in the treble and chords in the bass, with dynamics *f* and *f*. System 66 features a melody in the bass and chords in the treble, with dynamics *dim.* and *p*. System 69 has a melody in the bass and chords in the treble, with dynamics *cresc.*. System 73 shows a melody in the treble and chords in the bass, with dynamics *f*, *cresc.*, and *ff*. System 76 has a melody in the treble and chords in the bass. System 79 has a melody in the treble and chords in the bass, with dynamics *ff*.



The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is numbered in the top left corner: 82, 85, 88, 91, 94, and 97. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and block chords or slower-moving lines in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance markings include *gva* (glissando) and *sempre*. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 97.

Esta peça tem muitos movimentos de acordes, sendo de vital importância o uso do braço e antebraço, assim como a fixação das mãos.

Defina exatamente a sonoridade de cada uma das quatro vozes da melodia que começa no comp. 5, e ao tocar cada um dos acordes tenha o cuidado de não mudar o timbre, pois isso dispersa o som. Precisamos de um *f* firme, e para isso devemos tocar apoiando profundamente no teclado a partir dos ombros. Nesse momento, controle a fixação das pontas dos dedos, definindo a energia que deverá fluir para cada um deles. A ressonância do baixo e do soprano determina a harmonia, de modo que os dois devem ser tocados com as pontas dos dedos especialmente fixadas, produzindo som claro. Esta peça exige um tempo rápido, mas, no início, treine lentamente, procurando controlar bem o timbre de cada uma das quatro vozes.

Apesar de o comp. 11 ser *p*, as notas agudas emergem como melodia de dentro da harmonia. Portanto, para não ficar barulhento, o fá sustenido — dó sustenido — mi da mão esquerda devem ser tocados com pequenos movimentos. Não coloque nem muito peso nem muita pressão ao acionar a tecla, nem levante as mãos completamente do teclado; toque com o mínimo possível de movimentação do teclado. Mesmo que haja vários toques repetidos do mesmo som, podemos tocar sem usar o pedal e sem interromper o fluxo sonoro.

A partir do comp. 25, a melodia das oitavas deve ser tocada produzindo sons claros na nota superior. Para tanto, fixaremos o dedo mínimo, deixando o polegar seguir como mero acompanhante. Preste atenção sobretudo nas crianças com os dedos mais fracos, pois acabam colocando o peso no polegar.

A oitava em *ff* a partir do comp. 29 deve ser tocada com o mesmo toque do “deixar cair” a partir do braço, como treinamos no *Prelúdio nº 20* de Chopin (Exemplo 21, p. 65), produzindo um som bastante duro.

Procure controlar o *f* do comp. 37. A esquerda deve ser inicialmente tocada a partir do pulso; ao tornar-se oitava, requer um som mais forte, e devemos então usar movimentos a partir do cotovelo ou do ombro, gradualmente aumentando os movimentos e, assim, o volume sonoro.

Para o arpejo que começa no comp. 71, podemos usar o toque que praticamos na *Invenção n° 4* de Bach (Exemplo 27, p. 77), em que o braço e o pulso se deslocam em conjunto.

*Pergunta:* Na exemplificação, o professor executou esta passagem deixando os dedos relativamente em pé, tocando os acordes como que acionando diretamente as teclas, entrando direto no teclado. Eu, por outro lado, preferiria tocar “puxando”... O que o senhor acha?

*Resposta:* É claro que não precisamos nos fixar em um só tipo de toque. A sonoridade e o volume mudam conforme a passagem, de modo que devemos mudar o toque conforme a necessidade. Por exemplo, onde há um *p*, podemos tocar um som suave. Se ao usar o braço não conseguirmos o som que desejamos, podemos tentar tocar com o pulso de algum outro modo, usando a criatividade e a imaginação para produzir o som que desejamos. Como já falei anteriormente, o som muda conforme o físico do executante. A mesma pessoa tocando do mesmo jeito poderá produzir um timbre diferente se a sonoridade do piano ou a acústica da sala mudar. Ou seja, o importante é tocar o som tal como o imaginamos, e para isso devemos escutar bem e escolher o toque que melhor o expresse.

Exemplo 29. Mendelssohn, *Canções sem palavras* Op. 19 n° 4, “Segredos”

The image shows a musical score for Mendelssohn's 'Canções sem palavras Op. 19 n° 4, "Segredos". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Moderato'. The first system (measures 1-2) starts with a first ending bracket labeled '1' and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 3-4) starts with a second ending bracket labeled '3' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).



6

10

14

18

22

25

28

*p* *f*

*dim.* *p* *sf*

*sf* *p* *cresc.*

*cresc.* *ff* *dim.*

*rit.* *a tempo* *p* *pp*

Detailed description: This is a piano score in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of music, each with a measure number in a box at the beginning. The first system (measures 6-9) starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 10-13) features a *dim.* (diminuendo) marking, a piano (*p*) dynamic, and a sforzando (*sf*) dynamic. The third system (measures 14-17) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 18-21) includes a sforzando (*sf*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth system (measures 22-24) shows a crescendo (*cresc.*), fortissimo (*ff*), and diminuendo (*dim.*) dynamic markings. The sixth system (measures 25-27) begins with a *rit.* (ritardando) marking, followed by a *a tempo* marking, and includes piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics. The seventh system (measures 28-31) concludes with a piano (*p*) dynamic. The score uses standard musical notation for piano, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and various dynamic and articulation markings.

Nesta peça também temos muitos acordes, porém seu caráter é sereno, completamente diferente da “Canção da caça” (Exemplo 28). Podemos então tocá-la com os dedos, praticamente sem usar os braços.

A partir do terceiro tempo do segundo compasso surge uma melodia em colcheias nas notas agudas. Nesta peça, a melodia é facilmente confundida a partir do primeiro compasso; porém, o uso das colcheias indica que a melodia começa a partir deste ponto. Se aqui tivéssemos semicolcheias e não colcheias, poderíamos ter tocado melodicamente desde o início. Como na introdução temos semicolcheias e a indicação da dinâmica é *p*, recomendo que se toque harmonicamente, neste caso produzindo sons suaves. A partir do comp. 2 temos um *crescendo*, e no terceiro tempo devemos firmar os dedos e fazer o som das colcheias brilhar, deixando o timbre claramente distinto das semicolcheias.

A introdução acaba no primeiro tempo do comp. 5. Tenha em mente que o primeiro tempo do comp. 4 precedente é uma cadência perfeita em lá — mi — dó sustenido — lá. O mesmo acorde da cadência se repete três vezes, e devemos fazer um *diminuendo* com especial cuidado no último acorde. Queremos finalizar com muita serenidade, portanto devemos usar o toque “acariciar”, sendo aconselhável fazer um pouco de *ritenuto*.

A partir do segundo tempo do comp. 5, temos uma canção. Tome cuidado com o timbre de cada voz ao tocar os acordes. O baixo deve ser suave e pleno, e o soprano, um tanto suave, com sonoridade levemente saliente, necessitando para isso um toque em que os dedos estejam fixos. No comp. 13, quando a atmosfera muda um pouco, é muito importante contrastar o ressoar brilhante do soprano com a suavidade plena do baixo. Lembre-se de usar o peso do braço para tocar as mínimas do baixo.

Exemplo 30. Mendelssohn, *Canções sem palavras* Op. 19 nº 6, “Canção da Gôndola Veneziana”

The image displays a musical score for Mendelssohn's "Canção da Gôndola Veneziana" (Op. 19, No. 6). The score is written for piano and is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "Andante sostenuto". The score is divided into six systems, each starting with a measure number in a box: 1, 5, 9, 13, 16, and 19. The first system (measures 1-4) features a piano (*p*) accompaniment in the left hand and a melody in the right hand that begins with a fortissimo (*sf*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the piano accompaniment and includes the marking "cantabile" in the right hand. The third system (measures 9-12) shows the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic in the right hand. The fourth system (measures 13-15) features a fortissimo (*sf*) dynamic in the right hand, which then transitions to a decrescendo (*dim.*). The fifth system (measures 16-18) has a piano (*p*) dynamic in the right hand. The sixth system (measures 19-22) concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

23

Musical score for measures 23-26. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 26.

27

Musical score for measures 27-30. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamics remain consistent with the previous section.

31

Musical score for measures 31-34. The right hand has a more active melodic line with slurs. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in measure 31, *dim.* (diminuendo) in measure 32, *p* (piano) in measure 33, and *mf* (mezzo-forte) in measure 34.

35

Musical score for measures 35-38. The right hand features a series of chords and dyads. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 36.

39

Musical score for measures 39-42. The right hand has a melodic line with a *pp* (pianissimo) marking in measure 39. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

43

Musical score for measures 43-46. The right hand has a melodic line with a *pp* marking in measure 43. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 46.

É uma peça simples, de conteúdo profundo. A indicação do tempo é *andante sostenuto*. O *andante* não significa velocidade de caminhar apressadamente até um determinado local e sim aquela de quem passeia sem rumo preciso. A indicação *sostenuto*, sustentar bem cada nota, também indica calma.

Os primeiros seis compassos formam a introdução. Diferentemente do 3 e 4, aqui não há separação por barra dupla de compasso. A melodia a partir do comp. 7 tem a indicação *cantabile*, e podemos então supor que aqui começa a canção. Como a melodia dos comp. 3 ao 5 da mão direita ainda não é uma canção, mesmo havendo um *sf*, os dedos não devem estar firmes, devendo tocar notas sem claridade.

Porém, a partir do comp. 7 o canto ressoa muito claro, o exato oposto do precedente. O intervalo musical em terças precisa de dois timbres distintos; para isto, as notas agudas devem ser tocadas com os dedos bem firmes. Aconselho usar o toque do “puxar”.

O motivo dos comp. 7 ao 9 é em forma descendente, ao passo que o do final do comp. 9 até o comp. 11 é ascendente. A partir daqui necessitamos um timbre diferente, de uma atmosfera profunda, um pouco escura. Apoie o peso suficientemente no teclado e tente produzir sons turvos e obscuros.

Após a melodia anterior ter sido repetida do final do comp. 11 até o 13, no quinto tempo do comp. 13 temos um novo motivo. Use o toque do “puxar” fazendo o som ressoar bem, evoluindo para o *sf*.

A partir do sexto tempo do comp. 17 temos uma mudança de índole. É um som escuro, introspectivo, e podemos usar o toque relaxado que treinamos na *Invenção n.º 1* (Exemplo 22, p. 68). Nas passagens acentuadas coloque um pouco de pressão, produzindo um som de imagem escura e trágica.

O *pp* do comp. 22 deve ser tocado sem força, com suavidade.

Os comp. 26 e 27 e 30 e 31 têm o mesmo motivo, mas tome cuidado com a mudança na articulação, de *staccato* a *portato*.

Falei sobre o toque e o timbre, mas é absolutamente impossível explicar todas as pequenas nuances com a linguagem. Porém,

acho que a beleza da música se encontra justamente nesses detalhes inexprimíveis pela palavra. Espero que todos vocês busquem uma execução ainda mais rica em expressividade.



# Capítulo 3

## Roteiro de trabalho

Pontos didáticos





## **I. ROTEIRO DE TRABALHO PARA O ORIENTADOR**

Existem vários elementos importantes a serem considerados por aqueles que ensinam piano. Evidentemente, a didática muda conforme a idade e a experiência do aluno, mas os elementos básicos são os seguintes:

### **1. Treinar a leitura**

Ao vermos uma partitura pela primeira vez, não devemos ser capazes de ler apenas as notas, mas também a tonalidade, o ritmo, a estrutura da obra, ou seja, extrair todas as informações fornecidas pela partitura e ter a capacidade de responder às questões apresentadas. Sobre orientações concretas, veja “A leitura à primeira vista” (p. 134).

### **2. Fazer com que o aluno utilize bem seu próprio corpo**

No capítulo anterior ficou clara a importância da postura e da consciência dos movimentos de seu próprio corpo.

### **3. Educar um ouvido capaz de escutar nuances mínimas do som**

No capítulo anterior vimos o movimento circular do som, e entendemos que os três elementos deste roteiro são intimamente interdependentes, não sendo possível ensiná-los separadamente. Devemos cultivar estas habilidades ao mesmo tempo.

Quando avançamos mais um pouco, o próximo ponto importante é “cultivar a vontade de expressão” (para isto é importante fazer com que a imaginação funcione sempre que vemos a partitura). Porém, ao cultivarmos a capacidade de expressão, devemos

encontrar o equilíbrio entre a orientação detalhada sobre técnica e leitura, mantendo a expressão viva e afetiva.

Se a lição ficar somente concentrada na expressão afetiva, teremos um grande estímulo artístico mas acabamos por confundir o espírito dos jovens alunos — algo que considero perigoso. Por outro lado, se a lição focar somente na técnica e no conhecimento detalhado, caímos em um tecnicismo em que os sentimentos ficam dissociados da música, desestimulando o engajamento emocional do aluno. Isto também é perigoso. Como conclusão de nossos pensamentos, creio que o professor deve “ensinar ao aluno a maneira de encontrar meios para se aperfeiçoar”. Resumindo, em ambos os casos o “movimento circular do som” não está funcionando. Portanto, ao mesmo tempo que passamos para o aluno a atitude diante da arte, devemos também ensinar a ele seus métodos concretos. Só assim obteremos o equilíbrio, tornando-nos capazes de exprimir nossa vida interior e, ao mesmo tempo, crescer na técnica.

A pessoa só cresce quando busca aquilo que deseja. Se algo lhe interessa, ela se esforçará e acabará crescendo. Como tanto o corpo quanto a mente se voltam para este objetivo, a possibilidade de crescimento aumentará proporcionalmente ao crescimento do desejo.

Aqueles que buscam profundidade espiritual e gostam de expressão de serenidade naturalmente tocarão com lentidão e tranquilidade, buscando um som que ressoe com beleza, e comumente não mostrarão muito interesse por obras virtuosas. Por outro lado, alguém sensível ao corpóreo, à atividade física, naturalmente se inclinará por músicas rápidas, com muita intensidade. Deste modo, conforme o interesse da pessoa, seu corpo e sua mente crescerão correspondentemente.

Assim, corpo e mente se influenciam mutuamente. Cultivar uma vontade de expressão no aluno significa discernir sua índole para desta forma fomentar suas tendências interiores. Se for alguém muito ativo, com uma forte tendência para o físico, procuremos então fomentar isso e ir corrigindo aquilo que não esteja naturalmente bem. Do mesmo modo, se for um aluno mais espiritual,

procuremos fortalecer esse aspecto introspectivo, ao mesmo tempo que o orientamos sobre a técnica. Assim, o orientador deve compreender os estágios de crescimento físico e mental do estudante.

Até os 12 anos, tanto o corpo como a mente estão em desenvolvimento acelerado, de modo que as aulas devem focar os fundamentos da leitura da partitura e da técnica corporal.

A adolescência, entre os 12 e 18 anos, é uma fase muito difícil. Por isso devemos focar tanto o aprimoramento da técnica como a capacidade de expressão afetiva e individual, ou seja, permitir ao aluno tocar usando sua intuição, com liberdade e espontaneidade.

Dos 18 aos 20 anos, o desenvolvimento intelectual avança, tornando-se necessária a orientação para aprofundar a compreensão da teoria musical e do conteúdo filosófico.

É frequente vermos casos em que o aluno toca muito bem durante o ensino fundamental, mas à medida que avança no ensino médio o desenvolvimento fica estagnado.

Creio que isso tenha a ver com a educação. Em uma fase de forte sensibilidade afetiva, em vez de promover o crescimento afetivo, o ambiente escolar e social padronizado acaba uniformizando as atitudes e o jovem fica introvertido, sem externar seus sentimentos.<sup>9</sup>

Há outro problema que tenho constatado ao longo dos anos: o homem consegue continuar se desenvolvendo após os 20, mesmo que não tenha desenvoltura técnica ou esteja atrasado em outros aspectos. Já a mulher, após os 20, se não fizer um grande esforço, acaba por estagnar. Assim, mesmo um gênio na juventude, capaz de execuções esplêndidas, ainda precisará superar muitos obstáculos até a maturidade artística.

Ao se formar aos 22 anos, é claro que o aluno não aprendeu tudo o que tinha que aprender. Aos 22, finalmente conquistamos um pouco de estabilidade afetiva, e o intelecto começa a amadurecer. A partir daí passamos a entender problemas sutis como a compreensão

---

9. O autor escreveu a partir da perspectiva japonesa. No Ocidente pode-se dizer que ocorre o inverso, com o excesso de exposição afetiva através de *reality shows*, redes sociais etc. (N. T.).

da época, o conteúdo filosófico (o que é a música de Beethoven, o que é a música de Mozart) ou o estilo da obra. Tornamo-nos capazes de conscientemente visualizar isso em nossas mentes. Assim, até pelo menos os 30 anos, precisamos de orientadores.

Portanto, entendemos que, a partir da infância, precisamos de um programa de estudo adequado à fase de desenvolvimento em que nos encontramos. Creio assim ser de fácil compreensão quando digo que um excelente professor seria capaz de orientar um aluno durante muitos anos ou décadas, mesmo que tenha começado a ensiná-lo na mais tenra idade, fazendo-o progredir infinitamente.

Daqui em diante darei alguns conselhos sobre como incentivar o desenvolvimento da técnica. Vocês, digo, aqueles que são orientadores, devem ter a coragem e a responsabilidade para adaptá-los conforme a natureza do aluno, o local e o tempo, e o que deve ser enfatizado para se dar uma boa aula.

## II. OS VÁRIOS ESTUDOS E SEUS OBJETIVOS

### 1. O exercício técnico

Há vários métodos voltados ao exercício técnico. Não importa qual deles o professor utilize, ele deve saber para qual problemática está direcionado e qual objetivo deverá ser alcançado ao usá-lo. O professor deverá transmitir tais informações ao aluno, conscientizando-o sobre o objetivo de tal trabalho. Em cada estudo, ele deve saber quais problemas aparecem, em que ponto o exercício deve ser feito com cuidado e o que focar no treino. Sem essa orientação, a criança toca o exercício irrefletidamente, produzindo resultados musicais que estão longe de ser satisfatórios. É importante indicar ao aluno aonde queremos chegar com cada estudo.

Por exemplo, suponhamos que saímos de casa e pegaremos o metrô. Se o objetivo for a estação do metrô, procuraremos o caminho mais curto. Se formos simplesmente passear, não ficamos pensando onde virar ou onde seguir reto. O mesmo se aplica ao treino do piano. Se treinarmos com os *Estudos* de Czerny, o que obtaremos? E se treinarmos com as *Invenções*, as *Sinfonias* ou *O teclado bem temperado* de Bach? Não basta o professor sabê-lo, ele deve fazer com que o aluno tenha consciência do objetivo. Com isso em mente, vejamos alguns tipos de exercícios.

Dentre os métodos representativos para aperfeiçoamento da técnica básica temos *Little Pischna*, *A dozen a day* de Edna Mae Burnam, *Hanon* etc. Cada um deles tem um sistema próprio de exercícios, de modo que, se o professor conhecê-lo plenamente e transmiti-lo ao aluno, qualquer um deles será bastante efetivo. Dentre eles, o de Burnam é um sistema especial, muito interessante, e com ele tenho obtido bons resultados. Falarei dele mais tarde.

Como material para iniciantes temos os *100 estudos diários* de Czerny. Aqui podemos treinar as técnicas de várias figuras

clássicas, como Alberti bass (dó — mi — sol ou então dó — sol — mi — sol etc., na forma de acompanhamento contínuo de acordes quebrados — ele foi o primeiro a usar essa técnica que hoje leva seu nome) ou então escalas, arpejos etc. Também podemos estudar a técnica do fraseado e da progressão harmônica (por exemplo, I — IV — V — I), como encontraremos nos clássicos. Também é importante o treino dos cinco dedos, mexendo-os sem mover os braços.

Em seguida, temos os *30 de Czerny*, *40 de Czerny*, com técnicas mais avançadas de escalas e arpejos que os *100 de Czerny*. Convém lembrar que há vários tipos de toque do arpejo, mas nesse estágio devemos tomar cuidado para que os alunos usem os braços o menos possível, porém sem que as mãos fiquem rígidas.

Há duas formas de passagem do polegar para tocar o arpejo. Primeiro, mantemos a forma da mão, levando o polegar para baixo. Aqui o pulso tende a mover suavemente, mas procuremos mexê-lo o menos possível. Em seguida, deixamos a mão completamente firmada, tocando apenas com a transferência da sua posição. Esta forma é utilizada mais tarde para tocarmos peças extremamente rápidas que exigem uma técnica virtuosa. Quanto mais veloz for a execução de uma passagem, mais importante será manter a posição da mão. Porém, esta técnica é pouco aplicada às crianças iniciantes, sendo então conveniente usar a primeira forma. Tomemos cuidado também com certas crianças que, ao dobrar o polegar, mexem excessivamente pulsos e braços, causando acentuação e desarranjo sonoro.

Em princípio, devemos tocar com os pulsos praticamente imóveis mas, dependendo da criança, isto pode gerar consequências indesejadas. Se na rotação ela não usar os pulsos, deixando-os rijos, as mãos podem acabar igualmente endurecidas. Por isso, é muito importante ver como a criança toca e qual é sua relação com o teclado.

Ao finalizar o *Czerny n° 40*, é de praxe ensinar o *Czerny n° 50*, mas eu não faço assim. Após assimilar bem o *Czerny n° 30* e o *n° 40*, dou ao aluno o *Cramer-Bülow* e o *Czerny n° 60*, ao mesmo tempo. Assim que cada um dos dedos adquire boa movimentação, passo então ao treino de fortalecimento das mãos com notas duplas, como

terças ou quartas. Este é o foco do *Czerny nº 60* e do *Cramer-Bülow*. Porém, no caso do *Cramer-Bülow*, muitos exercícios requerem a combinação de movimentos dos pulsos ou dos braços. Isso deve ser adaptado conforme a necessidade do aluno.

Também gosto de usar os estudos de Moscheles, mas nesse estágio, por mais que falemos em estudos, não nos defrontamos apenas com exercícios técnicos, mas também com um claro conteúdo musical. Ao chegar neste nível podemos também usar os estudos de Moszkowski, Liszt e Chopin. Neste nível de virtuosismo, além da expressividade, o trabalho manual em si é muito difícil, exigindo andamentos muito rápidos; torna-se impossível executar escalas e arpejos somente com a passagem do polegar. Temos então que tocar com transferência de posição, como explicado anteriormente. Aqui é importante “ligar os sons com o ouvido”. Para tocar deslizando as mãos produzindo um belo *legato*, não podemos deixar o som (no limite da posição) ficar desigual, sendo necessário para isso controlar bem com a audição e evitar que o começo de cada posição não seja acentuado.

## **2. O exercício técnico musical – polifonia e homofonia**

É difícil distinguir o exercício técnico do exercício técnico musical e, evidentemente, dentro de uma obra polifônica ou homofônica teremos exercícios técnicos. Porém, um outro ponto importante ao treinar tais obras é estimular a capacidade de assimilar a expressividade, desenvolver a própria força de expressão, a capacidade de discriminação auditiva, a capacidade de captar simultaneamente várias coisas e executá-las devidamente.

É extremamente importante estudar a polifonia. Ela serve de excelente treino para a distinção auditiva de duas ou mais vozes, para o treino do ouvido, para a autonomia das duas mãos, para o aperfeiçoamento dos dedos etc. Além das *Invenções* de Bach, temos coletâneas de pequenas fugas e cânones barrocos e clássicos publicados como treino iniciante de polifonia.

Em obras de duas vozes, a mão esquerda e a direita precisam tocar independentemente duas melodias distintas. Além disso, quando, por exemplo, a mão esquerda repete a mão direita, evidentemente o uso dos dedos das mãos esquerda e direita fica invertido (aquilo que o dedo mínimo da direita tocou será tocado pelo polegar da mão esquerda). Nestes momentos o controle da sonoridade fica muito difícil. Esse problema da inversão necessita ser tratado com prioridade.

Outro problema a ser abordado é a diferenciação na escuta da esquerda e da direita. Aqui evidentemente precisamos de capacidade de análise, devendo o professor acompanhar a criança de perto na análise da obra, tornando-a consciente de sua estrutura. Quando temos três ou quatro vozes, precisamos igualmente saber escutar cada uma delas. Após o estudo detalhado de cada voz, ainda precisamos aprender a executá-las como um todo. Adquirir a independência auditiva é um trabalho árduo, ainda mais complicado a três ou mais vozes.

Digo isso porque podemos ouvir simultaneamente vários sons, mas naturalmente acabamos escutando apenas aqueles que escolhemos. Por exemplo, vamos supor que estamos conversando em um ambiente fechado. Certamente ficamos concentrados em escutar quem fala, mas se desviarmos um pouco nossa atenção ouviremos uma série de outros barulhos, como o som do relógio, da geladeira, de carros passando, dos vizinhos... Porém, se ficarmos concentrados na fala, não captaremos nenhum destes ruídos.

O mesmo ocorre quando tocamos piano. Se estivermos tocando vários sons ao mesmo tempo, naturalmente apenas uma melodia ou som monopolizará nossa atenção. Porém, não podemos escutar apenas aquilo que escolhemos, temos que escutar absolutamente tudo. Se estivermos tocando seis notas diferentes, temos que escutar as seis simultaneamente como harmonia, assim como escutá-las independentemente umas das outras. Temos que prestar muita atenção nisso ao estudarmos a polifonia.

Além do mais, em uma obra homofônica podemos estudar várias coisas, como a construção de frases, o equilíbrio entre a melodia e o acompanhamento, todos os elementos da interpretação etc.



(já falamos sobre isso no Capítulo 1). Existem várias obras homofônicas, como pequenas composições de Bach ou de outros barrocos, ou então Burgmüller, as *Cenas infantis* de Schumann, estudos mais avançados, como as *Canções sem palavras* de Mendelssohn, ou então os *Noturnos* de Chopin ou os *Improvisos* de Schubert para alunos ainda mais avançados. Todas as pequenas peças românticas são importantes para a formação.

Considero primordial o estudo das suítes barrocas e das variações. Estas composições têm como característica a disposição de pequenas peças de natureza levemente distinta em um conjunto, de forma que precisamos de um modo de tocar específico para cada uma delas. Por exemplo, nas suítes barrocas, cada dança tem uma natureza distinta, e o modo de tocar (senso de ritmo, sonoridade, articulação etc.) deve exprimir essas diferenças. Sobretudo com o ritmo 6/8 ou o ternário, que são ritmos pouco naturais, precisamos de um esforço extra para assimilá-los. Na música ocidental, o ritmo é móvel, flutuante. Conscientize-se de que há movimento entre os tempos fortes e fracos.

É importante também que o aluno desde cedo preste atenção nas outras formas musicais. Num estágio mais avançado de desenvolvimento aparecerão as grandes formas, como a sonata, o rondó e as variações. O aluno deverá ser capaz de entender e expressar claramente tanto o fluir de uma grande linha contínua como linhas compostas de várias partes menores e contrastantes entre si.

Concretamente, como orientar a expressão musical?

Por exemplo, entre as danças das suítes de Bach, as *Allemande* em geral são tocadas em *legato* e *cantabile*. Não é comum usar só *staccato*. Porém, é possível usarmos o *staccato* de modo melódico, próximo ao *cantabile*. Na realidade, para um artista tudo é possível. As regras estão aí para serem quebradas, não sendo necessário ficarmos vinculados a dogmas de execução. Para o orientador é importante estar consciente da obrigação de orientar como transmitir o conteúdo da peça, ou seja, aquilo que o compositor quis dizer.

A escolha final de quais meios devem ser empregados para uma execução ideal fluirá naturalmente do aluno executante.

No entanto, as regras devem servir de referência para a interpretação. Tocar em conformidade com as regras desde o princípio servirá de base para o crescimento futuro. Ainda assim, o professor não deve pensar tão rigidamente. Crianças extremamente sensíveis podem ter um jeito de tocar um pouco estranho, o que poderia levar um orientador a sentir vergonha de deixá-las tocar em público. Devemos, sim, pensar com coragem, “para esta criança, este é um passo vital”, reconhecendo isso como parte do seu crescimento.

Dentre meus alunos que se tornaram profissionais ou continuam seus estudos no exterior, vários tiveram muitas dificuldades durante o ensino fundamental. Pode acontecer que um aluno extremamente sensível se delicie tanto com suas próprias emoções durante a execução que o som produzido fica muito desorganizado. Mas se analisarmos o lado de quem toca, veremos que ele construiu seu próprio mundo e está expandindo sua imaginação: não é isso algo para o qual os professores devem dar a devida importância? Se ficarmos ao lado do aluno controlando cada passo, corremos o risco de anular a criatividade de um jovem ao querer enquadrá-lo dentro de um esquema uniformizado de execução. Portanto, para nós, orientadores, só resta experimentar com muita coragem.

A seguir, como exemplo de orientação de expressão musical, vejamos uma peça polifônica. Vamos utilizar a *Invenção n° 2* de Bach, no Exemplo 31.

Exemplo 31 J. S. Bach, *Invenção n° 2*

1 Parte I

3

Musical notation for measures 3 and 4. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 3 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a complex rhythmic pattern. Measure 4 continues the melody in the treble and has a more active bass line. Both measures include accents over certain notes.

5

Musical notation for measures 5 and 6. The key signature remains two flats. Measure 5 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 6 features a treble clef with a melodic phrase and a bass clef with a more complex rhythmic pattern. Accents are present in both measures.

7

Musical notation for measures 7 and 8. The key signature is two flats. Measure 7 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 8 features a treble clef with a melodic phrase and a bass clef with a more complex rhythmic pattern. Accents are present in both measures.

9

Musical notation for measures 9 and 10. The key signature is two flats. Measure 9 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 10 features a treble clef with a melodic phrase and a bass clef with a more complex rhythmic pattern. Accents are present in both measures.

11 Parte II

Musical notation for measures 11 and 12, labeled "Parte II". The key signature changes to one flat (B-flat). Measure 11 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 12 features a treble clef with a melodic phrase and a bass clef with a more complex rhythmic pattern. Accents are present in both measures.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The key signature is one flat. Measure 13 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 14 features a treble clef with a melodic phrase and a bass clef with a more complex rhythmic pattern. Accents are present in both measures.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The key signature is one flat. Measure 15 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 16 features a treble clef with a melodic phrase and a bass clef with a more complex rhythmic pattern. Accents are present in both measures.

The image displays a musical score for a canon, likely from a collection of studies. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The measures are numbered 17, 19, 21, 23, and 25. Measure 23 is labeled 'Parte III'. The music features intricate polyphony with multiple voices, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The texture is dense and characteristic of a canon.

Esta peça é um cânone perfeito. Se comparada com a *Invenção nº 1*, muito harmônica, ou outras do mesmo estilo, esta peça é realmente polifônica, sendo um ótimo exemplo de polifonia. Ao ensiná-la, não podemos tocá-la superficialmente. O aluno precisa estar convencido do conteúdo da estrutura antes de interpretá-la.

Vejamos então a estrutura da peça.

### Parte I (primeiro compasso)

A ode<sup>10</sup> (“melodia” em grego) flui por 12 compassos.

A ode é cortada a cada dois compassos.

A voz inferior vai do comp. 3 até o início da ode no comp. 9, sendo repetida tal qual.

### Parte II (comp. 11)

A voz inferior não segue mais a voz superior e agora, recomeçando o canto da ode, toma a direção do acontecimento musical.

Dois compassos mais tarde, a voz superior persegue a inferior após a cadência em sol menor.

Os comp. 21 e 22 são compassos de passagem. É uma passagem bem característica, ou seja, a voz superior e a voz inferior do comp. 20 fazem um cruzamento no comp. 21; no comp. 22 as vozes voltam a se cruzar. No final do compasso há uma cadência em dó menor.

### Parte III (comp. 23)

A ode se inicia na voz superior e, dois compassos mais tarde, temos pela primeira vez uma cadência perfeita encerrando esta peça.

Agora, apoiados nos elementos importantes do ponto de vista didático, vamos analisar o conteúdo mais detalhadamente. O total é formado por quatro motivos de dois compassos, sendo que cada motivo apresenta características fraseológicas particulares e detalhadas, e é de suma importância abstraí-las da partitura.

Por exemplo, faça o aluno tocar o motivo do início do comp. 2 várias vezes e depois pergunte “onde está o clímax desta passagem?”

---

10. Gostaria de falar sobre o significado de “ode” e “tema”. Vamos primeiro verificar o sentido da palavra “tema”. O tema é a matéria-prima da composição. O uso do tema ou de motivos extraídos do tema para construir uma sequência ou variação é uma técnica de composição utilizada em sonatas e fugas, como vocês devem saber. É comum vermos interpretações desta obra nas quais o tema é colocado até o início do comp. 3, e a melodia que se segue como contraponto. Porém, esta obra é um cânone, uma técnica composicional diferente da sonata e da fuga. Sendo assim, para esse tipo de música é mais apropriado falarmos em “ode”.

Em geral, as pessoas sentem as notas agudas como o clímax, de modo que a maioria dos alunos colocaria o acento no fá do quarto tempo do primeiro compasso ou na segunda nota do comp. 2, o lá bemol. Porém, a estrutura desta melodia é: comp. 1, segundo e terceiro tempo (dó — lá bemol); comp. 2, primeiro, terceiro e quarto tempo (si — dó — ré); início do comp. 3 (mi — ré — dó — resolução). Devemos ter clara consciência desta linha: dó — lá bemol — si — dó — ré — mi — ré — dó. O fá do quarto tempo do primeiro compasso está uma oitava acima do som anterior, mas na verdade é continuação do fá precedente. Da mesma forma, o lá bemol do segundo compasso deu um salto de sétima em relação à nota precedente, mas é na verdade a continuação do si. Assim, mesmo com alguns saltos ocasionais, trata-se de uma melodia descendente indo em direção ao dó do primeiro tempo do comp. 3, de forma que devemos sempre construir o fraseado em direção descendente. Não devemos tampouco acentuar os saltos. Após assimilar isso, vamos então tomar cuidado com o fraseado e tocar corretamente. Vamos testar usando o Exemplo 32, tocando até o dó final, sem colocar nenhum acento desnecessário e mantendo sempre a tensão.

### Exemplo 32



Como a partir do comp. 3 a mão esquerda repete exatamente a mesma coisa, devemos tomar cuidado para tocá-la exatamente igual à mão direita. Este tipo de melodia descendente é relativamente fácil de se tocar com a mão direita, pois as notas a serem expandidas, por serem descendentes, são tocadas com o polegar e o indicador. Porém, o problema é maior na mão esquerda, que precisa expandir os sons produzidos pelos dedos mínimo e anular, bem mais fracos.

É muito difícil para a mão esquerda tocar do mesmo modo que a direita. A partir daqui temos duas vozes, de modo que a direita e a esquerda possuem articulação e fraseado completamente distintos. Em especial, o terceiro tempo do comp. 3 e o primeiro tempo do comp. 4 têm o ritmo de colcheias, em apojatura → consonância (resolução), de modo que a primeira nota é acentuada. Aqui é importante treinar de modo que a mão esquerda não seja afetada pelo que faz a direita.

Como exercício para tornar a mão esquerda independente da direita, podemos inverter as mãos e começar a tocar pela esquerda. Ou então, se ignorarmos a modulação para a tônica a partir do comp. 11 e tocarmos apenas o dó menor do início, teremos um ótimo exercício de transposição.

Esta é uma peça extremamente difícil, mas com um treino meticuloso e prolongado a criança conseguirá distinguir bem as melodias, assim como obterá movimentos independentes com a esquerda e a direita. Mesmo para um adulto o fraseado é difícil, de modo que, quando a criança for tocar, o professor deve servir de guia. Com isso conseguiremos adquirir expressividade do conteúdo musical. Experimente usá-la em suas aulas.

### III. PARA CONSEGUIR UM BOM FORMATO DAS MÃOS

#### 1. A postura

Cada pessoa dispõe de um físico único e, evidentemente, cada um tem sua postura própria, diferenciada. Este é um problema especialmente difícil com crianças pequenas. Aqui falarei sobre o que consideramos uma boa postura para obter boa sonoridade e quais são os cuidados para consegui-la.

#### **a) A distância entre o teclado e o banco deve deixar o joelho debaixo do teclado**

Para movimentar os braços e o tronco com desembaraço, devemos manter o corpo flexível, porém apoiado na bacia. “Em situações nas quais tenho dificuldade de mover o tronco, a musculatura da coxa fica tensa”, “acabo pisando no pedal, o banco vai deslizando para trás”... São todos esses problemas que acontecem por não conseguirmos relaxar a musculatura do quadril.

Alguns pianistas profissionais sentam-se bem afastados do teclado; porém, se os braços não forem suficientemente longos, acabam forçando a bacia. Se, ao contrário, sentarmos-nos muito próximos ao teclado, o cotovelo fica grudado ao corpo, tirando a liberdade de movimentos. Teremos assim dificuldades para executar o cruzamento das mãos ou passagens nos agudos e graves, quando temos que nos mover lateralmente. Para nos movermos com mais facilidade, com a bacia estável, é extremamente importante mantermos uma distância adequada entre o banco e o teclado. A proporção do corpo humano é basicamente a mesma, de modo que, se o joelho entrar por baixo do teclado, os cotovelos ficarão um pouco à frente da barriga, pousando as mãos naturalmente sobre o teclado.



Portanto, como regra geral, podemos dizer que, em princípio, devemos ter os joelhos entrando por baixo do teclado.

### **b) A altura do banco deve deixar os cotovelos um pouco acima do teclado**

No que se refere à altura do banco, é extremamente difícil fixar regras. Não creio que haja uma altura absoluta; tudo muda conforme o objetivo que tenho em mente. Ao praticar diariamente, deixo-a relativamente baixa. Quando o repertório exige mais dos dedos que dos braços, deixo-a bastante baixa, sempre apoiando as costas no encosto do banco. Desse modo, a parte superior do corpo relaxa, evitando movimentos estranhos ou forçados. No meu caso, minhas costas não são muito fortes, de modo que tomo muito cuidado pois, quando treino por muito tempo, naturalmente acabo ficando tenso. Porém, só um pianista do calibre de Radu Lupu consegue tocar com esta postura em uma apresentação. Normalmente, devemos tocar usando a parte superior do corpo. Assim, sempre regulo o banco de modo que o cotovelo fique um pouco acima do teclado. Quando toco acordes de peças virtuosas ou oitavas, deixo o banco mais alto para que o peso recaia naturalmente sobre o teclado. Portanto, relaciono a altura do banco conforme a altura do cotovelo. Se deixamos o cotovelo um pouco acima do teclado (formando um ângulo de 120 graus), as mãos naturalmente se posicionam sobre o teclado.

### **c) Devemos sentar apoiando metade do peso do corpo nas nádegas e a outra metade no calcanhar**

Se sentarmos muito para trás, ocupando o banco com toda a coxa, o calcanhar fica sem apoiar o peso do corpo. É bom sentarmos do centro para a beirada do banco.

Outros pontos importantes:

- d) Alongar o quadril, colocar o peito para fora e deixar a coluna ereta**
- e) Relaxar os braços**
- f) Abrir os cotovelos, procurando manter as mãos como que penduradas pelo punho**
- g) Arredondar os dedos sobre o teclado**
- h) Sustentar o peso do braço no fundo do teclado, sem pressionar as pontas dos dedos**

## **2. Punhos, cotovelos, ombros e dedos**

Prestemos atenção na altura do pulso. Não é um erro deixá-lo alto ou baixo. Precisamos regular sua altura conforme o som que queremos produzir pois, se tocarmos sempre na mesma postura, o escopo do colorido sonoro fica reduzido.

Tomemos cuidado para não encostar os cotovelos no corpo. Ao deixar os cotovelos pendurados relaxadamente, as mãos naturalmente tendem a abrir para fora, rebaixando a articulação na base do dedo mínimo, comprometendo assim o controle dos movimentos. Para evitar isso devemos abrir um pouco os cotovelos. Assim, a articulação do dedo mínimo naturalmente fica mais alta, de tal forma que a falangeta do indicador e do mínimo ficam praticamente na mesma altura.

Devemos manter o músculo trapézio relaxado, com a coluna ereta e o peito para fora. Devemos evitar ao máximo contrações ou movimentos desnecessários.

Estes são os cuidados básicos. Porém, gostaria de frisar que a liberdade individual é indispensável e que há uma infinidade

de toques possíveis conforme o som que queremos produzir. No Capítulo 2 falei sobre diversos modos de produzir um variado colorido sonoro de acordo com o posicionamento dos dedos. Agora vimos que a mudança do ângulo entre a posição do pulso e de cada uma das articulações também altera o som.

Hoje em dia temos vários meios de registro e divulgação audiovisual, e com o desenvolvimento dos meios de transporte pianistas viajam o mundo em apresentações, proporcionando-nos a chance de observar variados estilos de execução. Porém, antigamente não era assim; se considerarmos apenas o uso de pulsos, mãos e braços, tínhamos os estilos russo, francês e alemão.

Conforme relato de pessoas que assistiram a concertos de pianistas no início do século XIX, muitos deles tocavam com os pulsos extremamente baixos. Isso era comum especialmente entre os franceses. Esse modo de tocar não utiliza o peso dos braços (o peso foge do pulso, não chegando até a ponta dos dedos), impossibilitando o toque com grande volume sonoro. Por outro lado, como a força na base do dedo aumenta, conseguimos produzir sons metálicos. Já os russos desde antigamente usavam o toque do “puxar”, em que o pulso fica relativamente alto, produzindo uma sonoridade volumosa e de muita ressonância.

Atualmente, ninguém mais usa posições extremamente baixas para tocar ou orienta a assim o fazer. Porém, das lições do passado podemos extrair que, conforme a altura do pulso, obteremos sonoridades totalmente diferentes, com estilos de execução diferentes.

Quando comecei a ter aulas na Alemanha com o professor Hans Leygraf, treinamos vários tipos de toque por três meses. Antes de começar, o professor explicava o porquê do exercício, assim como a influência no som das diferentes posições da mão e do pulso. Ele dizia que, quando jovem, foi a muitas apresentações de pianistas lendários, como Cortot, Eugen d’Albert, Teresa Carreño etc., cujos toques apresentavam características próprias porque cada um cresceu em um ambiente diferente e aprendeu um estilo de execução distinto. Devemos discernir as características de cada um deles e assimilá-las

em nossa própria técnica, produzindo assim um colorido diferenciado e expandindo as possibilidades de expressão musical: para isso treinamos os diversos toques. Em outras palavras, podemos escolher dentre eles conforme a peça e o timbre que desejamos.

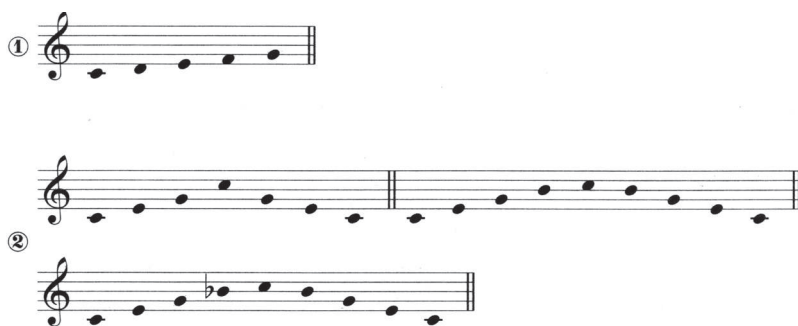
Entretanto, o mais importante é imaginar auditivamente que tipo de som queremos produzir. Se não imaginarmos o resultado que desejamos, por melhor que seja a técnica, seremos incapazes de utilizá-la eficazmente.

O mesmo se aplica ao uso dos dedos. Por exemplo, mesmo que o dedilhado usual para tocar escalas seja 1 2 3 1 2 3 4, devemos levar em conta a acentuação rítmica, o fraseado, o uso de acordes, e então observarmos como podemos modificar o uso dos dedos para produzir um bom timbre. Se jamais nos esquecermos de que a ponta dos dedos define o timbre e a sonoridade, não precisaremos ficar presos a uma fórmula de uso pré-definida. É importante cultivarmos a atitude de “quebrar as regras”.

## IV. PARA FORTALECER OS DEDOS

Vejam alguns exemplos de como fortalecer os dedos. Para isso gostaria de dividir a forma da mão em duas: a primeira, a forma chamada vulgarmente de “cinco dedos”, na qual posicionamos os dedos sobre dó — ré — mi — fá — sol, como no Exemplo 33 (1); e a segunda, chamada de “posição de oitava”, sobre dó — mi — sol — dó etc., como no Exemplo 33 (2). No método de Burnam, que veremos posteriormente, estas formas aparecem com muita frequência.

Exemplo 33



No treino com os cinco dedos na posição 2, eles devem ficar abertos, mas a maioria das pessoas imediatamente toca usando os braços — porém, para aprender a técnica clássica, é melhor evitar isso. Tentemos tocar usando apenas os dedos.

### 1. Fixar as pontas dos dedos sem crispar

No capítulo anterior falei sobre o modo de fixar as pontas dos dedos. A falangeta deve ficar bem firme: isso define o som. Este deve ser o cuidado mais importante durante o treino. Por vezes, vemos casos em que pianistas tocam bem, mas não conseguem um controle apurado dos dedos ou do teclado. Nesse caso, não é

aconselhável usar força e sim “sentir o dedo” e controlar seu grau de fixação. Podemos dizer que um dedo forte é aquele que tem o controle do teclado, da qualidade do som e de seus movimentos. Dedos fortes também conseguem tocar com velocidade e produzir tanto sons vigorosos quanto os muito suaves. O mais importante de tudo para desenvolver esse “dedo sábio” é ter plena consciência dele. Significa “sentir os dedos”.

E para senti-los é importante sentar-se de modo flexível, relaxar os braços com as mãos em cima do teclado e tomar consciência da articulação da falangeta até a ponta dos dedos. Vamos manter esse estado e treinar com os cinco dedos tendo em mente os seguintes pontos:

**a) Ordenar as notas com perfeita uniformidade**

É importante concentrar-se na audição. Treine prestando o máximo de atenção à uniformidade da qualidade sonora.

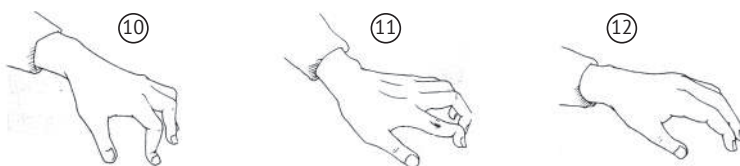
**b) A falange não deve fazer movimentos laterais**

Mesmo com a palma da mão imóvel, se os dedos forem fracos, ao acionar o teclado eles podem pender lateralmente. Procure tocar com todos eles alinhados ao teclado.

**c) Não deixar as pontas dos dedos dobrarem para dentro**

Vemos isso com frequência em crianças de dedos fracos. No instante do toque, a falangeta se dobra (Figura 10), o mesmo podendo acontecer com a falanginha (Figura 11). Procure tocar com os dedos arredondados (Figura 12).

Figuras 10, 11 e 12



#### d) Após o toque, não usar pressão

Para isso, o treino de notas presas ajuda muito.

Acredito que todos vocês já tenham tocado muito o exercício a seguir, do Exemplo 34:

Exemplo 34



Onde devemos tomar cuidado ao tocá-lo? Nos dedos que se mexem? Não, aqui devemos nos concentrar no dedo que permanece preso. Evidentemente, temos que prestar atenção no(s) dedo(s) que se movimenta(m), mas o foco deve ficar no(s) dedo(s) que permanece(m) preso(s), para que este(s) não seja(m) pressionado(s) desnecessariamente. Portanto, devemos treinar com atenção para que os dedos que se movem não afetem o(s) dedo(s) que permanece(m) com notas presas.

## 2. O movimento inconsciente dos dedos

Ao longo de milhões de anos, o cérebro humano evoluiu bastante. O cérebro atual tem o córtex mais recente e o córtex antigo.

O antigo é responsável por informações transmitidas geneticamente, de onde saem os comandos instintivos do corpo. Já o córtex mais recente acumula informações não hereditárias, aprendidas. Ou seja, controla as reações inconscientes.

Quando usamos as mãos no dia a dia, não precisamos fazer movimentos com o mesmo grau de detalhamento e controle necessários para tocar piano. Sendo assim, precisamos de uma prática correta que desenvolva especialmente os músculos e nervos dos dedos, para assim adquirirmos controle. Precisamos de exercícios que desenvolvam “dedos sábios” capazes de movimentos independentes uns dos outros.

Podemos comparar com o bebê que começa a controlar os lábios e a boca e passa a emitir seus primeiros sons. Ele começa imitando os sons que escuta de sua mãe. Com o tempo, inconscientemente passa a mexer os músculos necessários à fala. Ele aprende não apenas a falar como também a controlar o volume, a sonoridade, a altura da voz, e passa a expressar tênues mudanças nos afetos. Ou seja, o que ele começou fazendo conscientemente, com a prática passou para o inconsciente.

Na técnica pianística, o controle inconsciente dos dedos é também muito importante. Para isso, primeiro precisamos estar conscientes de quais músculos controlam quais movimentos, sem utilizar força desnecessária, com cada dedo funcionando independentemente, sem afetar o movimento dos outros. Para tanto, o exercício de notas presas (Exemplo 34) e aquele do Exemplo 35 são aconselháveis.

#### Exemplo 35



Neste exercício, coloque os cinco dedos relaxados *na superfície do teclado*, retire toda a força da mão e acione as teclas com um dedo de cada vez. O objetivo é treinar cada dedo de modo que seu



movimento ao tocar não afete os outros dedos. Depois disso, treine com notas duplas em intervalos musicais de segunda, terça, quarta e quinta. Depois, com a mão aberta para tocar intervalos de sexta, sétima e oitava, precisaremos de mais força. Ao treinar este tipo de acorde, divida bem a atenção entre os dedos que mexem e os que não mexem.

Os próximos exercícios também são muito úteis.

Exemplo 36



Exemplo 37



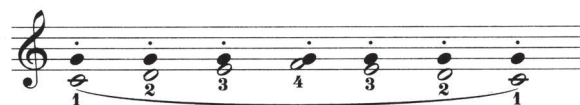
Exemplo 38



Exemplo 39



Exemplo 40



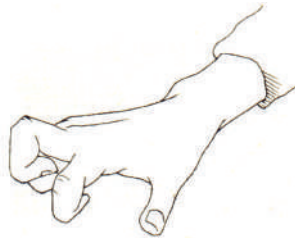
Estes exercícios são o oposto do Exemplo 34. Quatro dedos realizam *legato* e o dedo que sobra toca *staccato*, de modo que com a mesma mão temos dois movimentos diferentes ao mesmo tempo. Este treino é muito difícil e requer muita concentração. É preciso atenção especial no controle de cada dedo quando há o cruzamento do movimento do *legato* com o do *staccato*.

### 3. O movimento de “puxar, pegar”

O movimento de “puxar” também deve ser bem treinado. “Puxando” com a ponta dos dedos, como que arranhando a superfície das teclas, fortaleceremos os músculos da palma da mão.

Vou ensinar um treino básico para fortalecer estes músculos. Deixe a mão completamente arredondada, como as patas de um gato, colocando-a em cima do teclado (Figura 13). Dessa posição, levante o dedo a partir de sua raiz. Com isso forçamos os músculos da palma da mão e, para elevar os dedos, a articulação da raiz precisa ser tensionada, o que requer muita força. Após fazer um pouco esse exercício, experimente abrir os dedos e tocar normalmente: os dedos se movimentarão com muita facilidade. Porém, ao fazer este exercício, mantenha os braços relaxados, sem tensioná-los de modo algum.

Figura 13



Ao tocar com o movimento de “puxar”, produzimos um som com um núcleo bem firme. Este toque é aconselhável para tocar a melodia *cantabile*. É suave e, ao mesmo tempo, possui núcleo bem

luminoso. Porém, para passagens executadas com velocidade, é difícil usar este toque.

Os alunos que conseguirem o controle dos dedos podem então coordená-los com o movimento dos braços. Se adicionarmos o peso do braço ao movimento mencionado, o som sobressai mais. O aumento da carga nos músculos acaba por fortalecê-los. Porém, este exercício só tem sentido se separarmos conscientemente o movimento dos dedos daquele dos braços. Evidentemente, o foco é nas pontas dos dedos. Procuremos tocar com os dedos arredondados, tomando consciência do contato entre os dedos e o teclado.

#### **4. O fortalecimento da palma da mão**

Teremos exercícios efetivos para fortalecer a palma da mão se combinarmos os que expliquei agora com o movimento de amassar com os dedos.

Porém, tome cuidado, pois, se treinarmos usando força na palma da mão para fortalecê-la, ela ficará enrijecida. Uma vez rígida, é muito difícil fazer com que ela relaxe. Este é um problema frequente em meninas. Os meninos têm um crescimento mais tardio, de modo que as mãos continuam flexíveis, mas as meninas aos 10, 12 anos, já têm suas mãos e dedos bem firmes. Então, cabe ao professor analisar de que forma orientar os alunos. Uma vez que a palma da mão fica enrijecida, teremos um problema sério por muito tempo pela frente. Isso porque a base do toque pianístico é a ação de executar espasmodicamente o movimento de colocar força no músculo e retirá-la. Mesmo que no instante do toque tenhamos usado força, no próximo instante temos que retirá-la por completo. Em princípio, 99% do movimento do toque pianístico é feito com mãos, braços e dedos relaxados. Só usamos a força no exato instante em que acionamos o teclado.

Se tocarmos com muita força, o sangue circulará com mais dificuldade, enrijecendo os músculos e dificultando os movimentos. Quanto mais rápido o tempo, mais tensa fica a musculatura. Porém, a força é necessária. Se não treinarmos usando a força, os músculos

não se desenvolverão. No entanto, jamais devemos esquecer que, por maior que seja a força utilizada no toque, o impulso para acionar a tecla começa em estado de relaxamento.

Ao levantarmos um dedo, acionamos os músculos da parte superior do antebraço. No momento do toque acionamos o movimento dos músculos localizados na parte inferior. Para desenvolvê-los, precisamos treinar o toque levantando desde a raiz do dedo. Antes de tocar, devemos levantar bem os dedos e, desta posição, atacar a tecla rapidamente até o fundo. Assim que tocamos, devemos relaxar instantaneamente. Fazendo o movimento “toque → relaxamento com rapidez” aumentaremos a capacidade de reação instantânea. Este movimento, para ter sentido, deve ser acompanhado pelo braço. Fazemos primeiro este exercício.

Aqui pode acontecer que, como para levantar os dedos acabamos utilizando muita força, deixamos a pressão sobrar no toque; isto é muito perigoso. Se os músculos do antebraço ficarem enrijecidos, a circulação do sangue estagna, podendo causar tendinite. Por exemplo, o excesso de treino mecânico, como o do método *Hanon*, busca um toque rígido que produza um som firme, levando-nos a ignorar o relaxamento muscular. Isso pode resultar em uma série de problemas musculares. Assim, em princípio, procure executar tais exercícios em andamento lento, imprimindo velocidade apenas a cada um dos movimentos de cada dedo, atendo-se aos movimentos do corpo. É claro que o treino em andamento rápido é importante, mas por mais rápido que toquemos, o movimento “toque → relaxamento” deve ocorrer instantaneamente para que os sons não saiam misturados desordenadamente. Assim, o objetivo do exercício com velocidade deve ser o movimento rápido de cada um dos dedos. Não é necessário passar por todos os exercícios do *Hanon*. Frequentemente os alunos praticam todos os exercícios mas o fazem desleixadamente, enquanto veem televisão ou leem revistas. Este é um caminho que leva à insensibilidade. Para conseguirmos uma execução musical refinada, o primeiro passo é a consciência. Assim, devemos evitar os treinos de técnica meramente mecânicos.

## V. A PRÁTICA DO TREINO

### Usando a *Técnica pianística de Burnam*

Agora falarei concretamente sobre exercícios baseados na *Técnica pianística de Burnam*. Com esta coletânea podemos proporcionar aos alunos um treino de elementos técnicos importantes de maneira divertida. Eu a uso muito. É de fácil compreensão para as crianças, portanto recomendo.

Alguns professores deixam os alunos praticar os exercícios na ordem em que aparecem nas coletâneas, como em Czerny, por exemplo, mas aqui não se trata de treinar cada exercício passo a passo. Eles estão divididos em grupos de 12 estudos cada. O mais importante é saber qual é o tema proposto por cada estudo. Falarei sobre uma dentre as inúmeras possibilidades de uso deste livro (além do mais, os estudos chegam a ter notas de rodapé), mas cada criança tem uma necessidade ou uma possibilidade de exercício diferente. O professor deve adaptar as tarefas a serem realizadas ao perfil do aluno.

Nesse livro encontramos todos os elementos técnicos que mencionei até agora. Por exemplo, o treino dos cinco dedos em forma de quinta ou oitava aparece aqui. Também as notas repetidas, notas duplas, acordes, arpejos, escalas (treino de rotação, ou seja, da passagem do polegar sob a mão e treino dos pulsos), a escala cromática, cadência (treino para perceber a harmonia), notas presas, cruzamento dos braços, toque alternado etc. No final de cada grupo há um pequeno estudo resumindo tudo o que foi praticado.

O livro se chama *A dozen a day (Uma dúzia por dia)*, e devemos treinar cada grupo em bloco. O modo mais efetivo que usei até agora foi treinar o primeiro grupo na ordem em que os estudos aparecem, até que o aluno os toque bem. Isso pode demorar dois, três meses, até que o aluno resolva todos os problemas e consiga tocar com desenvoltura.

Por vezes pode haver partes difíceis sobretudo para crianças, de modo que fica a critério do professor buscar certo grau de progresso e

então seguir em frente com novos estudos. Porém, estamos treinando com outras peças, e se explicarmos que estamos treinando os dedos e a técnica, as crianças costumam exercitá-los com entusiasmo. Uma vez assimilado isso, avançamos gradualmente para o grupo seguinte. Os tópicos vistos no primeiro grupo vão ficando mais difíceis e vão se concatenando à medida que avançamos para o segundo, terceiro e quarto grupos. Assim, se o primeiro grupo estiver bem assimilado, o desenvolvimento flui com naturalidade.

Aqui repito o ponto para o qual chamei atenção. Não basta apenas tocar. Precisamos ter consciência de quais movimentos estamos treinando em cada estudo. Vejamos então cada um dos exercícios do primeiro grupo. Para cada um há uma indicação do que será treinado, e que será útil ao orientar o aluno. Porém, não devemos ficar limitados a essas indicações, procurando analisar qual tipo de treino cada aluno precisa no momento.

## **1. Caminhemos, corramos**

É só tocar dó — ré — mi — fá — sol na ordem. Primeiro em andamento lento (semínimas), aumentando a velocidade (colcheias), e ainda mais rápido (semicolcheias). No tempo mais lento procure ater-se à forma e ao movimento dos dedos, produzindo sons belos e uniformes. O importante aqui é tocar a mão esquerda e a mão direita simultaneamente, sem deixar as notas presas. Parece evidente, mas não o é para crianças iniciantes; precisamos focar a atenção corretamente em cada dedo. A mão deve permanecer relaxada, os dedos não muito elevados, acionando as teclas e bem próximos do teclado. Este é o movimento mais natural e mais simples que usamos.

O próximo ponto a observar é a forma dos dedos e a posição do toque. Mesmo crianças que não têm uma boa posição dos dedos ou que já assimilaram maus hábitos podem ser gradualmente corrigidas com sucessivas repetições. Por quê? Porque ao focar a forma ela toma consciência dos movimentos e, com a conscientização, passa a ter o controle deles. Mas com isso não quero dizer que ela deva

ter consciência de todos os movimentos ao tocar. Isto é impossível. Assim como falamos em “O movimento inconsciente dos dedos”, a consciência é o primeiro passo, sendo o nosso objetivo a realização inconsciente do movimento de forma natural. É o mesmo que ocorre com a fala. Por exemplo, é impossível tomar consciência de todas as etapas e movimentos envolvidos quando abrimos a boca para falar “ah”. Portanto, para expressar os sons usando um instrumento musical, temos que procurar fazê-lo inconscientemente. Porém, para chegar a esse ponto, precisamos partir da consciência. Se desde o nascimento tivéssemos contato com o piano do mesmo modo com que temos com a língua, é possível que pudéssemos tocar inconscientemente. Porém, como este não é o caso, temos que começar pela consciência. Este é o treino para iniciantes, mas também para aqueles que tocam com desenvoltura e não treinaram muito a técnica. Por exemplo, crianças que chegaram até a metade do Czerny podem fazer um treino bastante efetivo, se dirigirem a atenção para movimentos sutis.

Com este único estudo podemos pensar em várias outras formas de exercício. Se o aluno já consegue o toque em que naturalmente abaixamos os dedos a partir da superfície da tecla, podemos então pensar em um outro toque. Por exemplo, tocar de cima, com todos os dedos bem elevados. No exercício de agora há pouco, no qual abaixamos os dedos, tocamos com as mãos repousadas sobre o teclado. Aqui procuraremos manter a falanginha mais alta que a falange na raiz dos dedos, e os dedos só encostam no teclado no momento do toque. Ao levantar os dedos, eles não devem estar esticados e sim arredondados, devendo ser abaixados nesta posição. Levantando-os arredondados em forma de gancho, trabalhamos os músculos da palma da mão. Se simplesmente levantamos os dedos, acabamos não dando atenção às duas articulações e o som sai sem firmeza. Se o toque estiver completamente relaxado, teremos um som suave, porém com ruídos. Ele fica levemente metálico, mas sem núcleo brilhante. Aqui, se levantarmos os dedos arredondando-os, atendo-nos à fixação das articulações, o som sairá brilhante, com

núcleo bem claro. Este é um treino muito importante. A palma da mão precisa de uma força considerável. Ao levantarmos o dedo mínimo e o polegar, podemos sentir e ver o movimento dos seus músculos. Já os músculos dos dedos anular, médio e indicador são mais difíceis de serem percebidos, mas com exercício frequente seremos capazes de desenvolvê-los, assim como os músculos do mínimo e do polegar. Portanto, neste exercício procure elevar os dedos com firmeza, arredondando-os.

Alguns alunos, ao tocarem com o dedo anular, acabam também pressionando o teclado com o indicador. Neste caso, aconselho não colocar força no indicador. Direcionar nossa atenção a este dedo também ajuda em nosso crescimento. Procure não forçar o tendão do dedo anular, que, por não ser independente, só pode ser parcialmente elevado. Por vezes encontramos crianças que não conseguem levantá-lo nem um pouco; neste caso, podemos deixar que levantem os dedos médio ou mínimo juntos. O importante é estar atento ao dedo anular.

## **2. Pulemos**

Vamos treinar duas formas da mão e seus respectivos movimentos: (a) polegar (indicador) médio, e (b) médio (anular) mínimo. Suas forças de toque são bem diferentes. A primeira forma usa o polegar e o médio, dois dedos fortes, ao passo que a segunda usa o mínimo, que é fraco. Mesmo assim precisamos tocá-los uniformemente.

O som inicial não deve ser apoiado com o braço, e sim acionado com a raiz dos dedos (sem levantá-los, a partir da superfície do teclado). Ao acionar os outros dedos, tome cuidado para não inclinar a mão nem deixar o pulso oscilar verticalmente, evitando assim movimentos desnecessários.

Vemos com frequência, sobretudo em crianças pequenas, o emprego de toques sem dar atenção ao polegar, gerando um acento como no Exemplo 41 (1). O mesmo pode ocorrer com o dedo mínimo (2). Assim, devemos prestar atenção aos movimentos, tocando com leveza, suavidade, sem pressa.



### Exemplo 41



## 3. Saltitemos

Aqui temos que tocar quatro sons ao mesmo tempo. Vamos fixar as falanges dos dedos que irão tocar, fazendo o movimento a partir do cotovelo. Cuidado para não afetar os dedos que não tocam. Como regra, ao tocar um acorde, preste atenção nos dedos imóveis e não nos que tocam. Tal como em exercícios com notas presas, se mexermos os dedos que devem ficar imóveis, acabamos não tendo consciência dos dedos que tocam.

Podemos pensar em outros tipos de exercícios. Além do toque a partir do cotovelo, podemos dar às crianças que tocam bem exercícios de movimentação vertical das mãos pelos pulsos, sem usar o antebraço. O *staccato* não se limita ao toque de cima. Podemos usar a raiz do dedo atacando do próprio teclado, produzindo um som curto mas não severo. Este toque é bastante usado em peças barrocas e clássicas.

## 4. A respiração profunda

Temos somente dois acordes, I e V7. Percebê-los é extremamente importante porque este exercício pode fazer uma criança distinguir a tonalidade desde o início.

Frequentemente exijo muitos exercícios de transposição. Assim que a criança aprende bem este Grupo 1, vou mudando a tonalidade ordenadamente. Por exemplo, transpor para sol maior ou fá maior, tonalidades que usam poucas teclas pretas. Deste modo ensinamos às crianças que, após tocar um dó maior, é possível tocar a mesma coisa em uma tonalidade diferente. Isto será muito importante para

o treino da leitura à primeira vista e essencial para a interpretação musical. Por vezes temos alunos que tocam muito bem, mas tocam os acordes de sétima da dominante ou diminuta, subdominante ou tônica como se fossem a mesma coisa. Isso não pode ser chamado de interpretação. Cada acorde possui sua própria expressão. Por exemplo, o acorde de sétima da dominante expressa bastante tensão, não sendo assim correto tocá-lo do mesmo modo que um acorde de tônica. Não se trata de tocar como se fosse um som isolado, destacado, mas simplesmente de ajustar sua sonoridade.

Chame a atenção de seu aluno sempre que um novo acorde aparecer. Esta série começa com um livreto introdutório para crianças pequenas, indo do volume I (que ora analisamos) até o IV. À medida que avançamos nos grupos, acordes mais variados vão aparecendo, de dois sons para três, depois outros mais complexos, como sétima aumentada e diminuta. Oriente o aluno a tocar um acorde novo sentindo sua ressonância, diferenciando-o do que aprendeu até agora. Procure também fazer com que a criança toque a nota simultaneamente sem quebrar o acorde, fazendo ressoar bem as notas exteriores. Algumas crianças, por terem a mão dura, não conseguem tocar três notas e acabam tocando outras. Neste caso, procure direcionar sua atenção às três notas, sem enrijecer (no entanto, ela precisará de um pouco de força nos três dedos), tocando com suavidade. Assim, para crianças com as mãos duras, podemos sugerir que toquem como se tivessem “almofadas” nos dedos. O peso dos ombros naturalmente se transfere para os braços e vai até o fundo do teclado, ao mesmo tempo que temos a sensação de os braços estarem sustentados pelo teclado. Ao tocar, procure não abaixar o pulso.

## **5. Esticar e encolher**

Neste exercício faremos a mudança de posição das mãos. Devemos abrir não apenas as mãos mas também os cotovelos, como se estivéssemos deslizando-as lateralmente e tocando até o fundo do teclado.

Temos também a possibilidade de treinar o movimento de acionar e abandonar a tecla. Como este exercício tem compasso 4/4, vamos colocar o peso na primeira batida, o dó — mi — sol inicial da mão esquerda (acionar), sendo que o dó seguinte é leve (abandonar). Aqui a tendência é tocar o dó — mi — sol e abandonar a tecla; devemos sim tocar o dó — mi — sol, mantendo a mesma posição baixa, deslizar lateralmente e abandonar a tecla com o dó. Podemos aplicar esse movimento na mão esquerda do *Noturno* de Chopin que veremos em breve. Ele é frequentemente utilizado nas valsas, portanto treinemos bem.

## 6. Esticar a coluna

A passagem do polegar é um problema complexo. Quando falei sobre os exercícios de Czerny, mencionei que há vários tipos de passagem de polegar e que devemos sempre procurar pensar musicalmente ao tocá-los. Vejamos uma parte da *Sonata em si bemol maior* de Mozart (Exemplo 42).

Exemplo 42



Aqui queremos um *legatissimo*, sendo muito importante o “deslize da mão sobre o polegar”. Em uma passagem relativamente rápida fica difícil fazer a passagem da mão sobre o polegar com flexibilidade, sendo ela necessária para conectarmos os sons com beleza. Na passagem precedente, no instante em que o indicador tocar o mi natural, o polegar começa a “mergulhar”. Ao acionar a tecla do sol com o polegar, não abaixe o pulso para não acentuá-lo; assim que tocá-lo, no instante seguinte deslize a mão (não desenhe um arco com os dedos ao levá-los, como fazem certas pessoas) para o lado com

naturalidade. Na forma descendente, tome o mesmo cuidado em deslizar o pulso para o lado, evitando qualquer acentuação.

## **7. Esticar a perna direita e a esquerda**

É um exercício de notas presas. Nele também vamos tocar apenas com os dedos bem rentes às teclas e sem usar os braços. Fixe bastante o polegar, sem enrijecê-lo. Sem se descuidar do polegar, não o deixe mole sobre o teclado, sintá-o com clareza e toque firmemente com o mínimo. Faça sempre o mesmo procedimento com o mínimo. Sem enrijecer os braços, apoie seu peso pressionando levemente a tecla (em vez de “pressionar”, melhor seria dizer “fixar”), e enquanto sentimos um dedo preso exercitamos com o outro. No exercício de notas presas, a atenção não deve se fixar em apenas um dedo, mas nos dois ao mesmo tempo.

## **8. O movimento lateral**

O foco aqui é o cruzamento das mãos. Enquanto a esquerda toca, a direita se prepara, e vice-versa, sem interrupção. Fazemos dois trabalhos ao mesmo tempo, sendo importante a autonomia tanto da esquerda quanto da direita. Assim, é preciso se conscientizar de dois movimentos distintos que acontecem ao mesmo tempo.

Outros pontos também merecem atenção. Primeiramente, não sustente o peso do braço todo no teclado. No instante de passar da mão esquerda para a direita, evite mover o braço desnecessariamente (não acentue artificialmente), procurando igualdade sonora. Quando cruzamos a esquerda por sobre a direita, precisamos tomar cuidado para não acentuar a direita ou perder seu controle.

A seqüência harmônica é I – V7 – I e, por ser simples, podemos exercitar a transposição. Executar o mesmo exercício em outra tonalidade pode ser meio difícil no começo, mas qualquer criança pequena é capaz de fazê-lo, bastando que a ajudemos. Se conseguem, as crianças ficam extremamente felizes, e vão gradualmente

aperfeiçoando sua percepção tonal. Isso mais tarde facilita o desenvolvimento porque, ao incorporar o senso harmônico, ela mesma perceberá seus erros e inconscientemente sentirá que “essa harmonia está estranha”, passando a perceber intuitivamente. Com isso ela assimila a leitura à primeira vista com maior facilidade.

## **9. Abrir ambas as pernas**

É um exercício de escala em movimento contrário. Bastará termos os mesmos cuidados do item 6, “esticar a coluna”.

## **10. Virando cambalhota**

Algumas crianças têm dificuldade com a passagem de polegar não simultânea. Para dominar este exercício, outros exercícios de passagem de polegar já devem estar antes bem assimilados.

## **11. Vamos tocar com muita energia**

Este exercício com acordes e melodia se aproxima de uma pequena peça musical, como se fosse um presente final. Aqui temos um resumo do trabalho com o movimento dos cinco dedos, terças, acordes, autonomia das mãos etc., ou seja, as técnicas aprendidas no Grupo 1.

Devemos nos conscientizar de que os tópicos treinados no Grupo 1, como a forma dos cinco dedos, arpejo, escala, cadência, notas presas etc., estão sistematicamente concatenados de modo a se desenvolverem progressivamente à medida que avançamos nos grupos. Assim, ao conseguir tocar os doze exercícios do Grupo 1, podemos começar o Grupo 2, sobrepondo-o com exercícios do Grupo 1. Quando o aluno tocar bem o Grupo 2, podemos pausar o Grupo 1 e introduzir o Grupo 3 usando esta mesma dinâmica. Vejamos alguns exemplos do Grupo 2.

Os números 2, 3, 9 e 10 são exercícios com os cinco dedos, não sendo necessário repeti-los aqui. Os números 9 e 10 têm

momentos de repouso do mínimo e do polegar; tome cuidado para não abaixar o pulso.

Os números 6 e 7 têm tarefas não vistas no Grupo 1. Podemos exercitá-los de forma bem variada. Por exemplo, para desenvolver a autonomia das mãos, podemos manter o acorde com a esquerda e, com a direita, pular, prestando atenção a estes dois movimentos distintos. A mão direita deve pular com flexibilidade, como uma bolinha de pingue-pongue, mas se não treinarmos direito não obteremos a mudança correta do timbre. Este toque pode ser usado seja com as mãos, seja com os braços, mas devemos usar apenas um, sem misturá-los, para conseguir igualdade sonora. Vejamos agora alguns pontos que merecem atenção no Grupo 3.

O número 1 tem acordes um pouco diferentes dos do Grupo 1. A base é a mesma, I — V7 — I, mas aqui temos a subdominante e a sua dominante. A progressão harmônica (em especial o si bemol na passagem de dó — mi — sol para dó — mi — sol — si bemol) deve ser executada com especial atenção.

As repetições do número 4 servem de treino para as articulações da raiz. Vamos usar os dedos com o toque de “acionar e abandonar”, tomando cuidado para não combinar com outros. Quando abandonar a tecla, faça-o verticalmente.

O número 5 treina movimentos cromáticos. O mais importante aqui é não criar irregularidades no timbre nos intervalos da nota das teclas brancas e pretas (ao tocar teclas brancas e pretas alternadamente, não deixar o pulso oscilar para cima e para baixo).

## VI. A LEITURA À PRIMEIRA VISTA

Para que uma criança pequena leia as notas, ela precisa aprendê-las uma a uma. Antes de defrontá-la com a partitura, é recomendável que ela as aprenda passo a passo — por exemplo, como em uma brincadeira de baralho. Se ela criar resistência, nem há como falarmos em leitura à primeira vista. E mesmo que aprenda a ler, não devemos deixá-la treinando uma peça inteira por longas horas.

Pessoalmente, creio não ser necessário tocar todos os estudos com perfeição. De fato, o treino de “conscientização” deve ser feito com precisão e calma. O exercício de polifonia também deve ser exato, sendo importante tocar muitas peças simples. Porém, questões meramente mecânicas não precisam ser levadas à risca. A criança se diverte mais tocando várias peças e, com isso, chega naturalmente à leitura à primeira vista.

Não apenas com crianças, mas também com jovens, é interessante que aprendam várias peças em pouco tempo. É claro que eles devem aprender a tocar uma peça com profundidade técnica e interpretativa, porém, se passarem muito tempo aprofundando peças, uma a uma, acabam perdendo habilidades que são adquiridas através do contato com inúmeras peças, tais como a leitura à primeira vista, memorização, particularidades técnicas etc.; suas reações ficam lentas, não conseguindo ler a partitura com eficácia. Portanto, podemos aprofundar uma peça e, ao mesmo tempo, treinar várias outras, abandonando-as em pouco tempo.

Costumo usar a *Coletânea de pequenas peças clássicas para piano* como exercício de leitura à primeira vista. Podemos usar outros livros, mas este tem várias obras inglesas antigas, relativamente fáceis de serem tocadas, sendo adequadas para o treino de leitura à primeira vista.

Usamos o livro pedindo ao aluno que leia uma peça por dia, portanto sete por semana. Assim, a peça vista no primeiro dia será

tocada por mais seis, sete dias, mas a peça vista no sexto só será tocada por um dia. Todas as peças são curtas e simples, utilizam as duas claves desde o início, com tonalidade variada. Temos acordes e, aos poucos, algumas articulações são introduzidas. Se treinarmos uma peça por dia, a própria criança passará a ver seus erros e, como um mesmo padrão de acordes aparece nas peças, ela vai se acostumando e assimilando inconscientemente. Ela pode não tocar bem as últimas peças, mas as primeiras deverão mostrar desenvoltura por ela estar praticando há vários dias. Se vocês professores pedirem que ela toque as sete peças na aula, será fácil checar seus pontos fracos e ver como orientá-la.

No meio aparecem peças complicadas, como um cânone, por exemplo. Se o movimento das mãos ainda não for autônomo, a criança cometerá erros. Oriente-a a estudar por mais uma semana somente aquelas peças em que teve dificuldades.

Na semana seguinte, a criança deve então tocar a peça problemática e mais as sete da semana. É claro, isso não significa que todo aluno deve seguir essa receita à risca. Dê as peças conforme seu aproveitamento, e ela irá reagir gradualmente com mais rapidez.

Dando muitas peças para que a criança toque, se ela não cometer erros grosseiros, continue avançando, e ela achará isso divertido e conseguirá a leitura à primeira vista.

Desde o início eu coloco muita ênfase na leitura à primeira vista, de modo que os alunos passam a ler bem as partituras. Com o tempo, a criança vai se acostumando e, por iniciativa própria, passa a ler partituras em casa, de modo que este tipo de exercício não mais precisará ser feito durante a aula.

Agora vou falar sobre alguns cuidados básicos ao exercitar a leitura à primeira vista. Vejamos o Exemplo 43. Pode ser utilizada essa peça simples ou outras ainda mais simples. Não peça para a criança tocar logo à primeira vista, mas sim fazer uma leitura muda da partitura, ou seja, sem execução sonora simultânea.



Exemplo 43. *Musunde hiraite* (com as mãos juntas, abertas)

The musical score is written in 2/4 time and D major. It consists of four systems of two staves each. The first system starts at measure 1, the second at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The piece ends with a 'Fine' and 'D.C.' marking.

- (1) Primeiro, olhe para a clave. É uma clave de sol ou clave de fá? Nesta música temos uma clave de sol tanto no pentagrama superior como no inferior.
- (2) Para checar a tonalidade, veja a armadura. Não havendo alterações, que tonalidade é esta? Trata-se de um dó maior ou de tonalidade relativa? Por favor, verifique alterações no decorrer da peça. Algo está acontecendo? Existe alguma modulação? Não. Portanto, estamos em dó maior e deveríamos, para uma conscientização do colorido sonoro, executar a escala e os acordes da cadência de dó maior.
- (3) Compasso. Aqui temos 2/4. Para se conscientizar do pulso binário seria bom fazer algum exercício rítmico, como movimentos corporais ou tamborilar numa superfície.

- (4) Depois de se conscientizar da pulsação, dê uma olhada rápida em cada compasso para verificar as características rítmicas. Os adultos percebem as diferenças do ritmo naturalmente, porém as crianças em fase de alfabetização, não. Por isso devemos fazê-las perceber as diferenças entre semínima e colcheia. Seria aconselhável fazer um solfejo rítmico.
- (5) O próximo elemento é a melodia. Veja quantos motivos existem. Basta verificar a figuração. Existe algum elemento de escala, por exemplo? Não existe. No entanto, no nono compasso temos uma mudança de posição da mão direita. Devemos nos concentrar em tais mudanças desde o início.
- (6) Finalmente, vejamos o fluxo da harmonia. Essa música é fácil de entender porque temos um acompanhamento de acordes. Quais acordes você recebe? I, V, V7, IV. As crianças que não conhecem tal nomenclatura precisam apenas estar cientes da diferença sonora dos acordes. Peça-lhes para tocá-los uma vez.

Para as crianças que não conseguem a leitura à primeira vista, peça que leiam as notas cantarolando. Conseguindo isso, treine então o movimento dos olhos durante a execução, escondendo as notas que estiverem sendo tocadas com um cartão, de modo que leiam o compasso seguinte ao que estiver sendo executado.

E por último, ao iniciar uma música nova, não basta que a criança leia a partitura e toque-a corretamente. Ela precisa se conscientizar da natureza da peça, se é clara, escura, divertida... Podemos orientá-la pedindo que use adjetivos para descrever a peça.

Podemos também exagerar na expressão da peça. Se for divertida, podemos variar a intensidade com arrojo; se for uma peça triste, podemos imprimir sons suaves com um pouco de *rubato*. Chame a atenção para sonoridades especiais, como sétima ou quinta diminutas. Por último, não se esqueça que o fundamental na aula é ajudar o aluno a pensar por si próprio, a fazer com que ele perceba e sinta por si mesmo.

*Pergunta:*<sup>11</sup> Como o senhor divide o tempo ao dar aulas para crianças? Se tocarmos as sete músicas da leitura à primeira vista mais as 12 de Burnam e os outros estudos, apenas uma aula não será o suficiente...

*Resposta:* Não vejo tudo em uma única aula. Por exemplo, se no início a criança tiver dificuldades com a leitura à primeira vista, gasto muito tempo com isso. Mesmo que ela tenha problemas com a forma da mão etc., não importa. Se ela não conseguir fazer a leitura à primeira vista, não avançará, portanto defino este como o objetivo desse estágio inicial.

Se tiver tempo, passo para Burnam ou outros estudos, ou dou exercícios de audição ou harmonia. Com isso, ela vai se familiarizando com a leitura à primeira vista e podemos focar os pontos em que ela encontra mais dificuldade. Se, por exemplo, ela tiver problemas com cânones ou for lenta para ler tons em sustenido ou bemol, podemos reduzir o número de músicas para focar isto. Depois, podemos usar Burnam para corrigir o formato das mãos. Ou seja, temos que ver a situação e o progresso da criança, e adaptar os objetivos das aulas.

Se tentarmos colocar as tarefas dentro de um esquema fixo de tempo de aula, passamos por tudo superficialmente sem levar em consideração a reação das crianças. Isso não faz sentido. Sendo assim, devemos escolher o ponto principal a ser abordado e, se a aula avançar bem, podemos prosseguir com os exercícios. Se não tivermos tempo, podemos resolver os problemas não abordados logo no início da aula seguinte, e depois avançar para tópicos cobertos na aula anterior. Se houver algum problema mais grave (por exemplo, problema de rotação do pulso ao tocar um arpejo), devemos cobrar isso durante todas as aulas até que seja corrigido.

---

11. Perguntas mais frequentes durante as palestras.

# Finalizando

Chegamos ao final desta publicação *O mundo do som*. Ao começar o preparo das palestras, nem imaginava que isso viesse a acontecer.

Aquilo de que falei nas palestras, exemplificando ao piano, tornara-se texto impresso. Ao decidir pela publicação, pedi a várias pessoas que lessem o manuscrito. Foram pessoas de idade, profissão e experiência das mais diversas, que leram o livro conforme sua imaginação e interesse, e de quem recebi várias preciosas sugestões. Organizei tudo isso e reescrevi em partes, mas havia obstáculos difíceis de serem superados. Isso porque as palavras escritas em livros, assim como as notas de uma partitura, para serem corretamente transmitidas necessitam do talento de quem escreve e da imaginação de quem lê.

A música é *som*. E a *técnica* que produz o som é movimento do corpo para realizar o som que imaginamos. É quase impossível descrever com palavras adequadas o processo da audição ou a sensibilidade dos músculos em movimento.

Mesmo assim, desde criança tenho lido muitos livros de música. Senti atração pelo mistério do som do piano, que narra no lugar da voz humana. Tive vontade de conhecer tudo sobre este universo, e o que não aprendia com os professores, buscava na pesquisa. É claro que a leitura de bons livros de música não basta para crescermos. Ao responder a uma pergunta, dúvidas também se aprofundavam; tudo aquilo que li, que aprendi com os professores, que descobri por mim mesmo acabou formando um quebra-cabeça no qual as peças aparentemente não se encaixavam. Porém, creio que o intenso estudo e a leitura de

livros bastante estimulantes, assim como o acúmulo de treino e a experiência, fizeram com que eu fosse assimilando muitas coisas.

Este *O mundo do som* é um resumo de toda a minha experiência. Para satisfazer o desejo de expressar o conteúdo musical, precisamos de técnicas de expressão. Ao conseguir exprimir o profundo conteúdo musical pela técnica, precisamos de expressividade ainda mais rica e, conseqüentemente, de uma técnica ainda mais aprimorada. Compreender um ponto leva a querer compreender outro, aprofundando a compreensão inicial. Assim, creio que todas as atividades da arte da música acabam formando um círculo.

Em todos os processos de aprendizado, teremos muito sofrimento e dúvidas, e nessas horas um livro pode proporcionar um estímulo. Assim, espero que este “mundo do som” sirva para que todos vocês encontrem seu próprio caminho na música.

*Cláudio Soares*









Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela  
Fundação Nacional de Artes — Funarte e impresso na  
Triunfal Gráfica e Editora no primeiro semestre de 2020.

A percepção cognitiva e o desenvolvimento da sociedade começaram com a comunicação através dos sons.

Este livro procura apresentar um roteiro para a compreensão da música considerada linguagem, seus conhecimentos específicos na formação do indivíduo como um todo, além de mostrar de que modo o consumo da cultura propicia o desenvolvimento do cidadão membro da sociedade, em sua formação mais completa; é todo um complexo que inclui: conhecimento, arte, crenças, lei, ética, usos e costumes, hábitos, aptidões, valores – significados que dão sentido ao mundo e à vida.

*Ileana Carneiro*  
Professora e Musicista



ISBN 978-85-7507-206-6

funarte.gov.br

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**

MINISTÉRIO DO  
TURISMO

