

**Lucas Thomasi Genero**

GRR20172050

**Aspectos técnicos na construção da interpretação da *Sarabande*  
da *Suíte francesa* em Ré menor BWV 812 de J. S. Bach**

Trabalho de Conclusão de Curso  
Licenciatura como requisito parcial à  
conclusão do Curso de Licenciatura em  
Música - Departamento de Artes, Setor de  
Artes, Comunicação e Design da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Zélia Maria Marques  
Chueke

CURITIBA

2020

**Lucas Thomasi Genero**

GRR20172050

**Aspectos técnicos na construção da interpretação da *Sarabande*  
da *Suíte francesa* em Ré menor BWV 812 de J. S. Bach**

Trabalho de Conclusão de Curso  
Licenciatura como requisito parcial à  
conclusão do Curso de Licenciatura em  
Música - Departamento de Artes, Setor de  
Artes, Comunicação e Design da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Zélia Maria Marques  
Chueke

CURITIBA

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MÚSICA

## ATA DE DEFESA TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO

No dia 2 de dezembro de 2020, Lucas Thomasi Genero GRR20172050 apresentou o Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Música intitulado **Aspectos técnicos na construção da interpretação da Sarabande da Suíte francesa em Ré menor BWV 812 de J. S. Bach**, na sala virtual <https://join.skype.com/C9kwxMb9EHDt>, tendo obtido nota 100 (cem).

---

Profa. Dra. Zélia Maria Marques Chueke, UFPR (orientador)

---

Profa. Dra. Margareth Maria Milani, EMBAP/UNESPAR

---

Profa. Doutoranda Cinthia Ruivo, UEM/UFPR

---

Lucas Thomasi Genero, UFPR (graduando)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos professores do Deartes e a Universidade Federal do Paraná pela oportunidade.

Agradeço a professora e orientadora Zélia Chueke pelo incentivo e supervisão neste trabalho e por todas as possibilidades apresentadas.

Agradeço a minha família, meus pais e meus irmãos, por todo apoio e por suportarem, sem nenhuma objeção, anos de estudo diário de piano.

Agradeço a Catalina por tudo o que ela é.

## EPÍGRAFE

“Então Bronfman aparece. Bronfman, o brontossauro! O homem do fortíssimo! Entra Bronfman para tocar Prokofiev com tanta velocidade e tanto espalhafato que a minha morbidez na mesma hora leva nocaute. É um homem visivelmente sólido da cintura para cima, uma força da natureza camuflada com uma camisa de malha, o sujeito que veio para o Music Shed diretamente do circo onde se apresenta como héracles, e que enfrenta o piano como um desafio ridículo para sua força gigantesca que lhe dá tanto prazer. Yefim Bronfman parece menos o músico que vai tocar o piano do que o sujeito que vai carregá-lo. Eu nunca tinha visto ninguém enfrentar um piano como aquele judeu russo com a barba por fazer, com um corpo que lembrava um barril pequeno mas resistente. Quando ele terminar, pensei, vão ter que jogar fora aquele troço. Ele esmaga o piano. Não deixa o piano esconder coisa alguma. Tudo o que estiver lá dentro vai ter de sair, e sair com as mãos para o alto. E quando isso acontece, depois que tudo saiu, quando terminou a última das últimas pulsações, ele se levanta e vai embora, deixando nossa redenção. Com um aceno jovial, Bronfman desaparece de repente, e embora leve consigo todo seu fogo, como se fosse o próprio Prometeu, agora nossas vidas parecem inextinguíveis. Ninguém está morrendo, ninguém — pelo menos no que depender de Bronfman!”

Philip Roth em *A marca humana*

## RESUMO

As *Suites francesas* de J. S. Bach são obras representativas do repertório no âmbito de uma sólida formação pianística. A *Sarabande* da suíte em Ré menor apresenta desafios técnico-interpretativos específicos, que precisam ser solucionados durante a preparação da performance desta obra. Sendo assim, como resolver tais desafios técnicos visando a interpretação dessa *Sarabande* ao piano? Nisto consiste o objetivo geral deste trabalho. Os objetivos específicos são: (1) contextualizar o conceito de técnica pianística e as implicações desta na preparação da performance da peça citada; (2) especificar decisões interpretativas e os desafios técnicos emergentes durante o processo de preparação da performance; (3) selecionar os exercícios técnicos da literatura que visem à solução de cada desafio; (4) detalhar a utilização de cada exercício visando o conforto físico do pianista durante a execução. O trabalho consistirá em apresentar um panorama histórico da técnica pianística, fazer uma análise do ponto de vista do intérprete, isolando dificuldades específicas, gravar o estudo, selecionar os exercícios técnicos para resolver os desafios nesta busca, demonstrar a aplicação destes exercícios gravando-os separadamente e em seguida os aplicando às passagens isoladas, analisar o resultado no material gravado em vídeo, registrando-o em site de acesso restrito usado como referência na análise dos resultados, com indicação dos links.

**Palavras-chave:** Técnica pianística; Johann Sebastian Bach; Preservação digital.

## ABSTRACT

The *French suites* of J. S. Bach are works regarding the building of a repertoire aiming to a solid pianistic background. The *Sarabande* from the d minor suite presents technical and interpretative specific challenges, which need to be faced during the performance preparation of that piece. Therefore, how to solve those performance challenges before going on stage? The main objective of this work is to establish solutions for these issues. The main objectives are: (1) contextualize the concept of piano technique and its consequences in that performance; (2) specify the interpretative decisions and other challenges which emerged during the process of performance preparation; (3) select exercises from the chosen methods aiming to solve each one of the emerging technical issues; (4) describe the use of each exercise emphasizing the physical comfort of the pianist during the performance. Therefore, the research work hereby presented consisted on presenting a historical overview of the piano technique, analysing the *Sarabande* from the performance's perspective, isolating specific challenges, recording practice sessions, selecting exercises to solve technical challenges and demonstrating the use of those exercises by recording them separately and then using them in the isolated passages and the analysis of the final outcome accessed by watching the resulting videos. All the recordings were uploaded and can be accessed by the indicated links.

**Keywords:** Pianistic technique; Johann Sebastian Bach; Digital preservation

## ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – IL TRANSILVANO DE GIROLAMO DIRUTA, CAPA DA EDIÇÃO VENEZIANA DE 160 .....	10
FIGURA 2 – MODELO DO GUIA DE MÃOS PROPOSTO POR FRIEDRICH KALKBRENNER EM SEU OP.108 (1841, P.28).....	14
FIGURA 3 – EXERCÍCIO NÚMERO 1 DO MÉTODO DE CHARLES-LOUIS HANON <i>O PIANÍSTA VIRTUOSO</i> .....	14
FIGURA 4 – <i>SARABANDE</i> DA SUITE FRANCESA BWV 812 DE J. S. BACH, EM RÉ MENOR (HENLE VERLAG) .....	34
FIGURA 5 – REDUÇÃO RÍTMICA DA ANÁLISE DA DIREÇÃO DO DISCURSO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812 DE J. S. BACH, EM RÉ MENOR. ....	35
FIGURA 6 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.1. ....	36
FIGURA 7 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.2. ....	37
FIGURA 8 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.4. ....	37
FIGURA 9 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.18. ....	37
FIGURA 10 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.20. ....	38
FIGURA 11 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.8. ....	38
FIGURA 12 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.17. ....	38
FIGURA 13 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.23. ....	39
FIGURA 14 – EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.1-4. ....	39
FIGURA 15 - EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP. 9-12. ....	39
FIGURA 16 - EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP. 1-4. ....	40
FIGURA 17 - EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP. 17-20. ....	40
FIGURA 18 - EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP. 23-24. ....	40
FIGURA 19 – ARPEJOS INDICADOS NA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH. ....	40
FIGURA 20: <i>SARABANDE</i> BWV 812 COM A TRANSCRIÇÃO DO DEDILHADO UTILIZADO NESTE ESTUDO. ....	41
FIGURA 21: MUDANÇA DE DEDILHADO NO ESTUDO DA <i>SARABANDE</i> . ....	49
FIGURA 22: FIGURAÇÃO RECORRENTE DA <i>SARABANDE</i> BWV 812. ....	51
FIGURA 23 - EXCERTO DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, DE J. S. BACH COMP.14-16.....	66
FIGURA 24 - EXERCÍCIO OP. 139, NÚMERO 7, DE CARL CZERNY. ....	67
FIGURA 25 – EXERCÍCIOS 191D A 194D DE OSCAR BERINGER. ....	67
FIGURA 26 – EXERCÍCIOS 195D A 197D DE OSCAR BERINGER. ....	67
FIGURA 27 – EXERCÍCIOS 198 A 201D DE OSCAR BERINGER. ....	68

FIGURA 28 - EXERCÍCIO OP.82 N.70 DE CORNELIUS GURLITT. ....	68
FIGURA 29 - EXERCÍCIO OP.82 N.78 DE CORNELIUS GURLITT. ....	69
FIGURA 30 – EXERCÍCIOS 177A A 184G DE OSCAR BERINGER. ....	69
FIGURA 31 – EXERCÍCIO 185Q DE OSCAR BERINGER. ....	69
FIGURA 32 – EXERCÍCIO 186Q DE OSCAR BERINGER. ....	70
FIGURA 33 – EXERCÍCIO OP.100 N.19 DE FRIEDRICH BURGMULLER. ....	70
FIGURA 34 - EXERCÍCIO OP.82 N. 49 DE CORNELIUS GURLITT. ....	71
FIGURA 35 – EXERCÍCIO OP. 100, N.5 DE HENRI BERTINI ....	71

## TABELAS

TABELA 1- COMPARAÇÃO ENTRE AS ESCOLAS DE TÉCNICA PIANÍSTICA (Oliveira filho, 2015, p.46). .....	22
TABELA 2- REDUÇÃO RÍTMICA DA ANÁLISE DE FRASE DA <i>SARABANDE</i> BWV 812, J. S. BACH .....	35
TABELA 3 – CONFIGURAÇÃO DO PLANEJAMENTO PARA O ESTUDO PRÁTICO ...	45
TABELA 4 – CONFIGURAÇÃO DOS DIAS DO ESTUDO PRÁTICO .....	60

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1. A TÉCNICA PIANÍSTICA</b> .....	05
<b>2. CONTEXTUALIZAÇÃO DO COMPOSITOR E DA OBRA SELECIONADA</b> .....	23
<b>3. ANÁLISE DA SARABANDE DA SUÍTE FRANCESA EM RÉ MENOR BWV 812</b> .....	34
<b>4. METODOLOGIA</b> .....	44
<b>5. RESULTADOS</b> .....	48
<b>6. DISCUSSÃO</b> .....	61
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	76
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	78

# INTRODUÇÃO

O piano é um instrumento de história recente e até relativamente pequena em comparação com outros instrumentos da música ocidental. Se considerarmos o *gravicembalo col piano e forte*, de Bartolomeo Cristofori, como marco para o início formal deste instrumento, a sua história se inicia em 1709<sup>1</sup>, entretanto, o instrumento moderno como o conhecemos só teve sua estrutura padronizada no século XIX. Assim, a história do piano é marcada por diversos “pianos” com diferentes estruturas e perspectivas de seus construtores foram causa e consequência de diversos pontos que serão tratados adiante.

Nesses 300 anos o piano adquiriu, paulatinamente, uma posição de destaque particularmente no âmbito da música de concerto e da música popular. Diversos compositores se dedicaram a compor música para este instrumento, alguns com exclusividade. A dedicação e inquietação de alguns destes têm influenciaram de forma importante a própria história do piano porque causaram mudanças no instrumento e na forma de tocá-lo. Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Muzio Clementi (1752-1832), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Robert Schumann (1810-1856), Fryderyk Chopin (1810-1849) e Franz Liszt (1811-1886) são exemplos de alguns dos compositores que contribuíram não só com obras solo para este instrumento, mas, também com inovações que exigiram adaptação da parte dos intérpretes e alterações no próprio piano.

Se o trabalho dos compositores para criar música para este instrumento aumentou paulatinamente, a popularidade do piano também cresceu e, assim, graças à dedicação de muitos intérpretes, ou *performers*, tanto o instrumento quanto a música escrita para ele ganharam vida. Os intérpretes e a sua virtuosidade também foram um elemento importante no desenvolvimento da história do piano, alguns como: Muzio Clementi (1752-1832), Clara Schumann (1819-1896), Anton Rubinstein (1829-1894), Arthur Rubinstein (1887-1982), Vladimir Horowitz (1903-1989), Claudio Arrau (1903-1991), Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995), Alfred Brendel (1931) e Andrés Schiff (1953) são exemplos, dentre tanto mais, que influenciaram cada um em sua época, o modo como se toca e ouve piano.

Outro elemento que influenciou a história do piano de maneira marcante foi a figura do pedagogo. Muitos foram os que se dedicaram a estudar a maneira como se toca piano e a explicar as razões para cada resultado auditivo e físico que se tem com as diversas formas tocá-

---

<sup>1</sup> Neste trabalho o ano de 1709 será assumido como ano da invenção de pianoforte por Bartolomeo Cristofori, apesar de certa confusão que pode haver com essa data pela divulgação ampla dessa invenção ter se dado a partir de 1711 pelo Marquês Scipione Maffei (Oliveira filho, 2015, p.21-22)

lo. Vários nomes de teóricos da pedagogia do piano são muito marcantes, mas, em especial, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Carl Czerny (1791-1857), Daniel Gottlob Turk (1756-1813), Nepomuk Hummel (1778-1837), Charles Louis Hanon (1819-1900), Ludwig Deppe (1828-1890), George Kochevitsky (1903-1993) dentre muitos outros que também merecem destaque. Nota-se que alguns entre eles também foram compositores, outros foram intérpretes de suas próprias obras e das de seus colegas e, mais recentemente, pesquisadores de diversas áreas interessam-se particularmente pelo estudo da técnica pianística e suas implicações.

Na experiência do autor, questões de técnica pianística estão constantemente presentes, seja em situação de estudo orientado ou independente; podendo uma determinada peça ser rejeitada por conter uma demanda técnica inalcançável. Em outras ocasiões, o resultado auditivo esperado não chega a ser obtido porque a técnica empregada se prova inadequada. Durante a escuta de determinadas peças nota-se que mesmo entre pianistas consagrados tanto pelas execuções quanto pela contribuição à história do piano há diferenças de escolhas que só podem ser justificadas pela técnica.

Assim, neste trabalho, apontamos que todos os elementos citados anteriormente têm importância na história da prática pianística, ressaltando-se os aspectos técnico-interpretativos. Assim, a técnica pianística não é única. Trata-se de um conjunto de informações sobre a execução ao piano, influenciada permanentemente pela relação dialética entre compositores, intérpretes, construtores e teóricos, como será explorado em detalhe no primeiro item deste trabalho. A abordagem histórica da técnica pianística está presente neste trabalho pelo enriquecimento que representa para a compreensão musical do instrumento e do repertório.

O objetivo deste trabalho é analisar e discutir diversos aspectos implicados no processo de preparação da performance da *Sarabande* em Ré menor BWV 812 de J. S. Bach. Assim, partimos de um conceito de técnico-interpretativo complexo, que envolve conhecimento histórico e teórico do repertório, leitura prévia da peça, sem o instrumento, reconhecimento prévio das dificuldades técnicas da peça, leitura e estudo rotineiro e por fim, a performance pública desta peça<sup>2</sup>. Assim, estão envolvidos neste processo todos os elementos técnicos e expressivos discutidos na fundamentação teórica deste trabalho.

Além destes tópicos, foram selecionados exercícios técnicos específicos, advindos de diversos autores clássicos da literatura pianística, que também serão envolvidos no estudo rotineiro da peça como forma de solucionar os problemas técnicos da *Sarabande*. O estudo dos exercícios também será discutido neste trabalho, assim como o bem estar físico do pianista em cada momento da preparação da performance.

---

<sup>2</sup> Neste trabalho, considera-se performance pública qualquer execução da peça para um ou mais ouvintes.

Deve-se destacar que a peça objeto deste trabalho não foi composta propriamente para o piano, mas, sim, para cravo, o que será discutido no tópico mencionado. A herança do material musical e mesmo da sobreposição deste instrumento no contexto musical é uma marca do piano e de sua história. Houve, ao longo da história, uma aglutinação do repertório de cravo pelo piano, o que tem sido combatido pelo movimento da música historicamente informada, mas, que, inevitavelmente, fez e faz parte da história do piano.

Este formato de trabalho surgiu de uma pesquisa realizada no ano de 2018 que resultou na apresentação de um resumo no simpósio *London International Piano Symposium*<sup>3</sup> pelas professoras e pianistas Zélia Chueke (UFPR) e Cristina Capparelli Gerling (UFRGS). O autor deste trabalho participou dessa pesquisa inicial em que seu papel consistiu na gravação de 15 dias de estudo e de diários de estudo da peça *Arabesque* Op.18, do compositor alemão Robert Schumann (1810-1856), mais uma apresentação pública da peça e uma entrevista final. Esse estudo serviu como ponto de partida para este trabalho.

Outros três estudos foram importantes para a formulação do método adequado para este trabalho. O primeiro é a dissertação de Mayra Stela Dunin Pedrosa (2009), em que a autora discute a aplicabilidade de exercícios de métodos de contrabaixo em relação ao repertório orquestral para este instrumento. O segundo é a dissertação de Max Gallehr Scheffler (2013), na qual ele aponta exercícios de métodos específicos como solução de passagens específicas do repertório violinístico. O terceiro é a dissertação de Atli Ellendensen (2012), em que ele faz uma análise completa da sonata para violino solo em Lá menor, BWV 1003, de J. S. Bach. Estas três dissertações influenciaram a seleção dos exercícios dentro da literatura pianística e a forma de análise da peça selecionada.

Assim, para cumprir os objetivos deste trabalho, foram feitos: (1) a análise prévia da peça; (2) a análise prévia das dificuldades técnicas encontradas na peça; (3) seleção de exercícios do repertório clássico de estudo para piano que possam solucionar estas dificuldades; (4) gravação em vídeo de 20 dias consecutivos, de até 40 minutos de duração, do estudo da peça e dos exercícios; (5) diário de estudo feito após cada um dos dias contendo as observações anteriores e imediatamente posteriores à gravação e as observações após assisti-la; (6) performance pública da peça<sup>4</sup>; (7) análise do material gravado e dos diários.

Dessa forma, espera-se que os esforços presentes neste trabalho, desde a compreensão histórica do piano e da história de sua técnica, a análise da obra do compositor e da peça escolhida, e toda a preparação e estudo para a execução tenham como resultado uma

---

<sup>3</sup> Chueke, Z.; Capparelli Gerling, C. (2018) *An ergonomic approach to piano performance*, London International Piano Symposium, London : Royal Academy of Music, October 2018.

<sup>4</sup> Devido a pandemia mundial da doença Covid-19 que aconteceu no ano de 2020, a performance pública da peça aconteceu de forma virtual.

performance auditivamente coerente com o conceito de técnica aqui explorado, que se apresente em função tanto do conforto físico e emocional do pianista quanto no resultado auditivo de suas escolhas.

# 1. A TÉCNICA PIANÍSTICA

## 1.1. O panorama conceitual de técnica

Segundo Uszler (1995, p.267) durante muito tempo, os músicos e a música como um todo estiveram à mercê de situações esporádicas em que poderiam demonstrar a criatividade afastada das funções que a música tinha. A partir do ponto que a música começou a romper barreiras, seja pela possibilidade de um liberalismo institucional ou pelo surgimento da sala de concerto — onde a audição musical é o foco —, ela começou a se tornar mais complexa e virtuosística. A paixão pelo virtuosismo foi crescente desde então. Vários encontros de virtuosos para embates de habilidades são contados de forma romântica até hoje. Nahim Marun (2007, p.7) faz menção de alguns exemplos clássicos destes encontros, tais como o desafio organístico proposto por Louis Marchand a J. S. Bach, o duelo entre Muzio Clementi e W. A. Mozart e o concurso entre Sigismund Thalberg e Franz Liszt.

O rompimento supramencionado também fez surgirem as pedagogias, com o intuito de ajudar músicos aspirantes a adquirirem habilidades musicais necessárias para a execução do repertório de seu interesse. Esse fenômeno ficou muito evidente no século XIX, quando a música passou a ser ouvida na sala de concerto e a competência técnica para se produzir essa música passou a atrair as atenções, como pondera Uszler (1995, p.267).

Vários métodos, exercícios e explicações foram produzidos como subproduto da produção musical propriamente dita; mesmo durante todo o século XX continuou-se a utilizar exercícios compostos de outras épocas. Isso se deu porque, por exemplo, muitos músicos do século XX e mesmo de nossa época por quererem tocar a música do século XIX, acreditam que para ter acesso às habilidades virtuosísticas necessárias, devem recorrer aos métodos e tratados escritos na época. Além disso, foram poucos os pedagogos do século XX que incluíram a música de seu tempo em suas pedagogias, isso tanto pelo intervalo de uma ou duas gerações, que existe normalmente entre o compositor e o pedagogo, quanto pela dificuldade de aceitação dos novos aspectos estéticos da música pelo público em geral, como considera Uszler (1995, p.268).

Oliveira filho (2015, p.15) buscou em diversas fontes, afirmações sobre o significado de técnica, entre elas, no dicionário *Aurélio* “1. A parte material ou conjunto de processos de uma arte; 2. Maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo; 3. Prática”. Além dessas, ele aponta que Luca Chiantore, em sua obra *História da técnica pianística* aponta que técnica é, dentre outras coisas, um “conjunto de procedimentos e recursos de que se serve uma ciência ou uma arte”.

Dessa forma, para técnica instrumental, Silva (2012, p. 2) aponta uma diferenciação básica de sentido, criando os conceitos técnica pura e técnica aplicada. O primeiro diz respeito ao funcionamento do mecanismo do movimento utilizado para tocar um instrumento, obras como a do pianista virtuoso de Charles-Louis Hanon (1928), os estudos técnicos diários de Oscar Beringer (1996), os exercícios de técnica para piano de Ondine de Mello (1999), a técnica diária proposta pelo pianista de Ettore Pozzoli (1976), o primeiro volume da *Escola das oitavas* de Theodor Kullak, são voltados para o desenvolvimento dessa técnica. O segundo é referente ao funcionamento do mecanismo em função de uma peça musical. Esse segundo conceito trata-se da escolha de determinada passagem desafiadora dentro de uma peça musical e do seu estudo utilizando diversas estratégias, como variações de dinâmica, de ritmo, de harmonia, dentre outras, para se conseguir o resultado esperado. Alfred Cortot adotou este procedimento em sua edição das obras de Chopin pelas edições Salabert.

Segundo Kochevitsky (1967, p.14) “a diversidade de conceitos musicais resulta na diversidade de significados técnicos, e há tantas técnicas corretas quanto há diferentes intenções artísticas”. E, segundo Oliveira filho (2015, p.16):

O termo técnica aborda uma gama de sensações complexas e especializadas, percepções sinestésicas, movimentos coordenados, além de uma atitude física e mental que possibilite ao pianista lançar mão de todas as ferramentas necessárias para transmitir ao público, como intérprete-criador, uma mensagem codificada (ou transmitida) por um compositor.

Assim, a técnica tem sentido amplo, nunca será concretizada em um sentido único, e está sujeita às necessidades daqueles que recorrem a ela para determinado fim. A execução de música de uma época em instrumentos de uma época diferente, por exemplo, é uma questão musicológica importante onde está envolvida a técnica. No caso do piano, por exemplo, quando se toca em um instrumento do século XX, deve-se usar a técnica apropriada para as características mecânicas deste instrumento, mas essa técnica não é a mesma da música do século XVIII para teclado que se convencionou tocar ao piano, nesse caso ele nem sequer existia como o conhecemos hoje. Assim, alguns musicistas argumentam em favor de uma adaptação na técnica para conseguir o som adequado para cada repertório, outros negam com veemência essa adaptação e outros ficam no meio do caminho (Uszler, 1995, p.268).

## **1.2. A técnica pianística**

Neste capítulo, portanto, o conceito de técnica pianística será detalhado e um panorama geral sobre seu desenvolvimento histórico será traçado. Não esperamos aqui desenvolver um

conceito bem definido e completo deste assunto, mas, sim, apresentar como o estudo dele por si só pode representar um estudo técnico, visto que, como será mencionado mais tarde, a consciência sobre todos os aspectos que percorreram a história da técnica pianística representa um enriquecimento do intérprete como músico e tem consequências diretas sobre os gestos e a sonoridade desenvolvida durante a preparação de uma performance, como será narrada aqui mais adiante.

Para compreendermos os vários tipos de abordagens pedagógicas e de técnica para o piano é necessário entender o desenvolvimento da relação que os musicistas tiveram com este instrumento ao longo da história. Levando em conta aspectos estéticos e mesmo do desenvolvimento do próprio mecanismo do instrumento. Esse desenvolvimento, e as suas conseqüentes mudanças fizeram com que o conceito de técnica e as suas abordagens, tivessem múltiplos sentidos ao longo do tempo.

No século XIX, os fabricantes de pianos, como Erard, Broadwood e Pleyel, faziam mudanças constantes no mecanismo de seus instrumentos, exigindo dos pedagogos, intérpretes e compositores uma adaptação a estas mudanças, o que implicava conseqüências técnicas. Assim, conforme antecipado na introdução deste documento, a técnica pianística deve ser vista como fruto de uma relação complexa entre intérpretes, pedagogos do instrumento, compositores e fabricantes de pianos.

Durante sua prática artística e docente, Nahim Marun Filho (2007, p. 1-2) percebeu que a grande dificuldade para um pianista é o desenvolvimento de uma técnica apurada. A falta de técnica, ou a utilização de uma técnica inadequada ou mal desenvolvida, impede o pianista de expor ao piano suas ideias sobre uma peça musical da forma adequada e, além disso, pode acarretar lesões por esforço repetitivo e inadequado. A música é uma atividade prática, e assim, a teoria deve dialogar com a prática musical de forma que dê conta de explicar e orientar os desafios práticos que se tem com a música. A falta de consciência na utilização de termos teóricos pode fazer com que um pianista que abraça a carreira de intérprete de forma prematura cultive suas limitações, sem conseguir se livrar delas. A formação adequada de um jovem pianista, assim, sempre foi feita a partir de exercícios técnicos. Estes se propõem a iniciar o jovem na literatura musical de forma gradual, a partir de um material musical recorrente da tradição musical em que estão inseridos, para preparar de forma plena o pianista.

A técnica pianística, como a técnica de outros instrumentos, é composta por diversos códigos e tradições específicas. Vários termos, como “exercício”, “estudo” e “método” são utilizados sem o devido entendimento. Oliveira Filho (2015, p. 12-15) detalhou o significado de cada um desses termos. O primeiro diz respeito a um material criado a partir de uma dificuldade técnica isolada, adotando-se o formato da repetição em diversas tonalidades e em diversas

regiões do teclado. Este recurso é considerado não musical, prejudicial ao desempenho do intérprete. No entanto, a falta de musicalidade na prática da técnica é gerada a partir da forma como este material é executado e não propriamente pela proposta de seu conteúdo.

O estudo, em contrapartida, é um material gerado a partir de uma dificuldade específica e que se propõe a um compromisso artístico e estético, ou seja, se propondo a um fim musical. Os estudos em geral têm dificuldade mais elevada em relação aos exercícios. Estes termos foram utilizados a esmo por compositores ao longo da história, sendo que J. S. Bach escreveu os seus *Clavier-Übungen* (exercícios para teclado) (1732), que são apreciados como peças musicais de fato, mas que foram compostas para um fim didático, denotando assim seu caráter de estudo. No século XIX a diferenciação entre estudos e exercícios se referia ao público para o qual estes materiais eram compostos. Se forem voltados para amadores ou para a prática da técnica são exercícios, se forem voltados a uma apresentação pública, são estudos.

O último termo abordado pelo autor é o de “método”. Este pode ser caracterizado pelo livro destinado ao ensino de instrumento, mas, em sentido amplo é o caminho para se atingir certos objetivos. Assim, o método é de toda forma revelador das necessidades e preferências que emergem do contexto sociocultural em que está inserido, afinal, ele é resultado da escolha por determinado caminho em detrimento de outro. O método, portanto, deve ser visto de forma ampla, como uma construção crítica de determinadas facetas, nunca podendo ser aplicado de forma imprecisa ou irreflexiva.

Assim, a variedade de métodos pedagógicos na abordagem pianística é grande, e Uszler (1995, p.270) aponta três elementos para que o pianista os compreenda: (1) cada método produz um efeito particular em cada indivíduo e em cada repertório, assim, é esperado que mais de uma técnica seja possível para alcançar um mesmo fim musical; (2) o segundo é a questão sobre a técnica ter ou não fim em si mesma, afinal, vários métodos confirmam uma intenção musical em seus conteúdos, mas esse pode ser notadamente mecânico, alguns estudiosos argumentam em favor de uma não separação da técnica e da evolução musical; (3) a variedade de tratados e métodos sobre tocar piano é muito grande, assim, como regra geral, para aceitar um processo é sempre bom ter em mente a regra geral de Cecile Genhart, professora na Eastman school of music, “Nunca acredite em nada até saber como soa” (Idem, p.271, tradução nossa).

### **1.3. A história da técnica pianística**

Não é fácil determinar uma data para o surgimento do piano moderno. O mecanismo tal como é conhecido surgiu em meados do século XIX, os instrumentos anteriores a este período diferem em quase todos os quesitos: peso da tecla, ressonância, recursos timbrísticos. Estas

diferenças tornam o estabelecimento de uma data precisa para o surgimento do piano uma tarefa vã (Oliveira Filho, 2015, p.21).

O princípio do piano moderno, entretanto, pode ser pacificamente apontado na invenção do *gravicembalo col piano e forte*, de Bartolomeo Cristofori, em 1709. Esta invenção é conhecida atualmente como *fortepiano*. E, segundo Lucas Chiantore, sua invenção se deu em um período de “inquietude expressiva” (2001, p.89). Este instrumento deu forma à necessidade de produzir diferenças timbrísticas e de dinâmica para os instrumentos de teclas. A família Bach teve uma relação muito importante com este instrumento nascente. Primeiro J. S. Bach chegou a tocar em alguns exemplares, e suas críticas, muito ásperas no primeiro encontro foram sendo amenizadas com o tempo, levando-nos a crer que houve melhora no mecanismo e na sonoridade do instrumento (A. M. Bach, 1998, p.87-88). Um dos filhos de J. S. Bach, Carl Philipp, chegou a citar este novo instrumento em sua obra *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. E outro filho, Johann Christian realizou o primeiro recital de *fortepiano*, em Londres, 1768 (Oliveira Filho, 2015, p.23)

Uma característica da técnica para piano, portanto, é que ela não se inicia propriamente com o piano moderno que conhecemos hoje; este não pode ser identificado até o século XIX. Sendo assim, pelo caminho histórico que será percorrido a seguir, as origens da técnica pianística se encontram nos antepassados do piano, ou seja, o cravo, o clavicórdio e o órgão, instrumentos de teclas que se diferenciam em muito do piano, mas que são parte da história desse instrumento.

Os primeiros métodos pedagógicos que se preocupavam com a técnica para tocar um instrumento de teclas foram escritos para cravo clavicórdio e órgão. Esses primeiros métodos, que geralmente recebem o nome de “tratado”, são destinados a tocar o repertório de sua época nos instrumentos que naquele momento estavam disponíveis. Segundo Uszler (1995 p.273), comparar as necessidades de pianistas dos séculos XIX e XX com esses escritos é um exercício anacrônico.

O primeiro tratado com grande relevância foi escrito por Girolamo Diruta (1554-1610) e se chama *Il transilvano*. Foi publicado em dois volumes (1593 e 1609) e tem esse nome porque foi escrito no formato de uma conversa com o príncipe imaginário da Transilvânia. O autor aborda o órgão e o cravo separadamente, mas a maior parte dos conselhos dados é aplicável aos dois instrumentos. Neste tratado, Diruta explora questões como posição de mão e de braço, assim como a qualidade dos dedos e do toque no teclado. Além desse aspecto técnico voltado ao toque propriamente dito, também são oferecidos conselhos sobre a improvisação, contraponto, acompanhamento e transposição (Idem, p.273).



Figura 1 – Il transilvano de Girolamo Diruta, capa da edição veneziana de 1609.

Mais de um século depois, em 1716, François Couperin (1668-1733) publicou seu tratado *L'art de toucher le clavecin* (A arte de tocar cravo). O material todo inclui conselhos sobre o instrumento, um sistema de dedilhado, formas de executar ornamentos e oito prelúdios compostos por Couperin com fins didáticos (Idem. p.273). Couperin faz afirmações sobre o correto alinhamento de cotovelo, braço e mão assim como Diruta. A grande novidade em Couperin são as passagens de dedo e maior uso do polegar para fins musicais (Idem, p.274).

Jean Philippe Rameau (1683-1764) também escreveu dois tratados sobre instrumentos de teclado: *Méthode sur la technique des doigts sur le clavecin* em 1724 (Método sobre a técnica dos dedos no cravo) e *Code de musique pratique* em 1760 (Código da prática musical). A grande

novidade trazida por Rameau é o apontamento de uma ação independente dos dedos e a possibilidade de levantar os dedos durante o trinado para conseguir mais ação (Idem p.274). Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) escreveu dois tratados, *Die kunst das Clavier zu spielen* em 1750 (A arte de tocar teclado) e *Anleitung zum Clavierspielen* em 1755 (Introdução à execução ao teclado). Nesses tratados, Marpurg faz referência a um toque relaxado, com ação exclusiva dos dedos (Idem, p.274).

A técnica e pedagogia do grande músico dessa época, Johann Sebastian Bach, não foi descrita em uma obra datada de sua própria época, foi apenas em 1802 que Johann Nicolaus Forkel (1749-1818) descreveu as práticas de J. S. Bach, mesmo sem ter convivido com essa técnica. Nessas descrições, Forkel afirma que a forma correta para tocar teclado, segundo J. S. Bach, era manter as mãos e os dedos completamente relaxados e minimamente levantados em relação às teclas, a pressão devia ser passada de dedo a dedo, garantindo um *legato* perfeito (Idem, p.275).

O mais importante tratado dessa época, entretanto, foi escrito pelo filho de J. S. Bach, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado). O tratado foi escrito no século XVIII, mas teve repercussão até o século XIX. Muitos músicos tiveram essa obra como referência, Ludwig van Beethoven recomendou a seu aluno, Carl Czerny, que trouxesse o ensaio em sua primeira aula. Esse tratado tem duas partes, publicadas em 1753 e 1762 respectivamente. O primeiro trata unicamente da técnica e forma de tocar ao estilo “galante” de C. P. E. Bach, fazendo referências ao estilo de seu pai. E o segundo trata sobre composição, improvisação e acompanhamento.

A primeira parte deste tratado é a mais importante em função da complexidade com que tratou a forma de se tocar teclado; há detalhes sobre o uso de cada um dos dedos em uma passagem, sobre a posição em que o instrumentista deve se sentar em relação as teclas e sobre a posição das mãos e dos braços, que deveriam estar completamente relaxados, sobre a maneira correta de estudar uma passagem, dedilhado moderno com passagem de dedos, troca de dedilhado em notas repetidas, padrões de dedilhados para cada escala, dentre vários outros aspectos detalhados em 25 itens (Idem, p.275-277).

Além de prover essas discussões, em seu tratado, C. P. E. Bach propõe uma análise completa sobre a forma correta de executar cada ornamentos e embelezamento improvisatório nas peças. Sobre os embelezamentos ele aponta a necessidade do instrumentista ouvir “boa música”, especialmente de cantores, para conseguir repertório para suas próprias decisões ao teclado. Sobre os ornamentos, ele dá um detalhamento sobre cada um deles, como as apoiaturas, trinados, mordentes, escapadas e decorações de fermata.

Uma informação contida no tratado de C. P. E. Bach que é muito importante para a continuidade histórica dessa contextualização da técnica para teclado é a menção que ele faz ao fortepiano:

O fortepiano, mais recente, quando é resistente e bem construído, tem muitas vantagens, ainda que sua utilização exija um estudo especial, o que não ocorre sem dificuldade. O fortepiano soa bem quando tocado sozinho ou em conjuntos não muito numerosos; no entanto, creio que um bom clavicórdio, exceto por sua sonoridade fraca, tem as mesmas vantagens de um fortepiano, podendo ainda expressar o *portato* e o *vibrato*, pois, depois que se toca a tecla, pode-se ainda pressioná-lo. Portanto, o clavicórdio é o instrumento por meio do qual melhor se pode avaliar um tecladista (C. P. E. Bach, 2009, p.26)

Quando o piano ganha popularidade, no fim do século XVIII, começam a surgir muitos métodos para desenvolver a técnica necessária para tocar esse novo instrumento; este novo momento marcou uma grande mudança em termos estéticos e técnicos. O barroco tinha sido deixado para trás e o novo estilo que surgiu desde o ano da morte de J. S. Bach tomava forma.

Nesse sentido, Daniel Gottlob Turk (1756-1813) publicou em 1789 o seu *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen* (Escola do piano e instruções sobre o tocar piano). Em seus conselhos, Turk aponta que o pianista deve se sentar alto o suficiente para que os cotovelos fiquem acima das mãos, os polegares deveria ficar reto, o dedo mínimo deveria ficar curvado na medida em que ficasse proporcional aos demais dedos, que deveriam ficar curvados. Turk advogava em função de um *legato* pleno e da existência apenas da ação dos dedos no ato de tocar. (Uszler, 1995, p.279)

O pianista, professor e construtor de pianos Muzio Clementi (1752-1832) foi outro que se dedicou a escrever um método para sua técnica. Introdução à arte de tocar pianoforte. A técnica de Clementi, entretanto, representa um rompimento com o estilo anteriormente mencionado de Turk, e, em especial, do estilo leve e fluído de Wolfgang Amadeus Mozart. Este último, inclusive, foi um grande crítico da técnica de Clementi, que dava mais robustez ao som do piano, em contraponto à leveza de W. A. Mozart. Assim, Clementi foi ponto de partida para um estilo de toque ao piano, e, além da obra já mencionada, escreveu *Gradus ad parnassum*, que, originalmente, continha exercícios e composições suas muito interessantes para o desenvolvimento de sua técnica. Infelizmente, a parte que se tem acesso hoje dessa obra é apenas dos exercícios menos interessantes (Idem, p. 280).

Em 1828, um dos grandes escritores da pedagogia do piano, Nepomuk Hummel (1778-1837) publicou seu grande método *Um curso teórico e prático completo de instruções sobre a arte de tocar pianoforte começando com o mais elementar princípio e incluindo todo requisito*

*para o mais acabado estilo de performance* (Tradução nossa)<sup>5</sup>. Nessa sua grande obra, Hummel dava conselhos sobre a forma correta para se estudar uma peça, até a posição mais correta para um pianista se sentar em frente ao teclado. Nessa obra também se encontra um dos mais antigos exemplos de recomendação para se iniciar o trinado na nota principal, quebrando a tradição barroca de começar pela nota superior. Além disso, Hummel detalha o funcionamento e estilo dos pianos de sua época, algo que marca a popularização e variedade que esse instrumento conquistou no início do século XIX. Hummel, em sua infância, foi aluno de W. A. Mozart, assim, ele é representante do estilo leve e fluído, em contraponto com o estilo, anteriormente mencionado, de Clementi e de Ludwig van Beethoven (Idem, p.280-281)

Carl Czerny (1791-1857) é um nome muito popular entre pianistas mesmo no século XXI por seus exercícios. A obra de Czerny, entretanto, inclui mais do que seus exercícios. Em 1839 ele publicou seu op.500 que tinha o título *Completa escola teórica e prática de pianoforte* (Tradução nossa)<sup>6</sup>. Essa obra era dividida em quatro partes. A primeira tratava sobre a posição do instrumentista no piano; Czerny era detalhista sobre isso, apontava que o antebraço deveria ficar levemente estendido, fazendo com que os cotovelos ficassem quatro polegadas mais próximas do teclado em comparação com o ombro, dentre outras, sempre com o mesmo nível de detalhes. A segunda parte deste livro foi dedicada ao dedilhado. A terceira parte era dedicada a problemas musicais, e inclui uma contextualização dos estilos de tocar teclado desde J. S. Bach até a escola vienense. A quarta parte era dedicada a como tocar L. Beethoven e outros compositores da época (Idem, p.282).

O virtuosismo crescente das peças e dos intérpretes fez com que vários estudiosos da época acreditassem que o desenvolvimento mecânico solucionaria todas as demandas para tocar esse repertório. Foi o caso de Johann Bernard Logier (1777-1846) e Friedrich Kalkbrenner (1789-1845) que desenvolveram mecanismos que deveriam ser utilizados pelos pianistas no treinamento para desenvolver mais força muscular nos dedos e nos braços, o que os permitiria tocar as peças. Além desses, Sigismund Lebert (1822-1884) e Ludwig Stark (1831-1884), que publicaram em 1865 seu método que apontava que o pianista deveria estudar seu repertório tocando todas as notas de maneira mais forte possível.

---

<sup>5</sup> Texto original: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommenster Ausbildung.*

<sup>6</sup> Texto original: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule.*

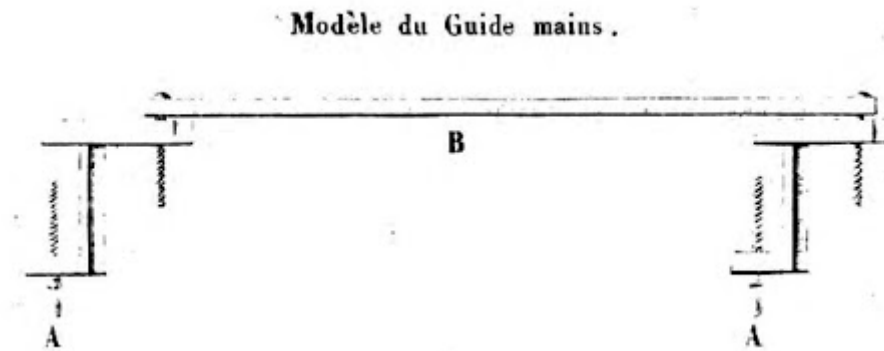


Figura 2 – Modelo do Guia de mãos proposto por Friedrich Kalkbrenner em seu op.108 (1841, p.28).

Os exercícios de Charles Louis Hanon (1820-1900), embora sejam populares até no século XXI, partem da mesma ideia de reforço físico. Essas iniciativas são fruto do cientificismo da época, e não representavam um ensino com justificativas musicais, mas, sim, mecânicas (Idem, p.283-284).



Figura 3 – Exercício número 1 do método de Charles-Louis Hanon *O pianísta virtuoso*.

Alguns pianistas e autores no século XIX, entretanto, se mantiveram fieis a uma abordagem musical para construir seus métodos de piano. Foi o caso de Ignaz Moscheles (1795-1870) e François Joseph Fétis (1784-1871) que publicaram um método em 1837 incluindo alguns prelúdios escritos por Frédéric Chopin (1810-1849). Adolph Kullak (1823-1862) e William Mason (1829-1908) também deram sentido musical à suas obras, entretanto, sua grande contribuição foi o início da discussão sobre o toque no piano, mais especificamente sobre o ataque nas teclas e a produção de som. Essas discussões propiciaram o início do pensamento sobre o envolvimento do corpo, para além dos dedos e da mão, na produção de som.

Ludwig Deppe (1829-1890), famoso pedagogo do piano, apontou na utilização do peso do braço um recurso para que o pianista conseguisse o som desejado com a mecânica correta. O método de Deppe foi detalhado por alguns de seus ilustres alunos, e, assim, é possível afirmar

que, segundo ele, a posição corporal correta para um pianista se manter em frente ao piano deve ser baixa o suficiente para que os cotovelos fiquem abaixo do teclado, os pulsos devem estar relaxados, assim como os dedos, levemente curvados. Com essa posição, o pianista pode utilizar o peso de sua mão ou braço para atacar as teclas e produzir o som esperado, a flexibilidade do pulso garante um som equilibrado. Um dos princípios mais importantes para Deppe era a percepção do som produzido pelo pianista, assim, seu método era guiado por um sentido auditivo. Ludwig Deppe é um teórico muito importante porque demonstrou o conceito de aparelho pianístico, que era composto pelos dedos e os músculos do corpo utilizados para tocar piano, e, além disso, deu ênfase à importância que os estudos anatômicos tinham para o pianista.

Em 1881, Emil Du Bois-Reymond apresentou um manifesto condenando o discurso de sua época que enfatizava que apenas a contração muscular era necessária para dar conta de todas as demandas técnicas necessárias para o pianista. Du Bois-Reymond afirmou que a atividade motora dependia da interação devida entre os músculos (Kochevitsky, 1967, p.11). Du Bois-Reymond, que era fisiologista, observou que os músculos se contraem e relaxam de acordo com a atividade dos nervos, assim, o sistema nervoso central é o grande responsável pela ação muscular, e que a ginástica muscular, por si só, não representava apenas um exercício de fortalecimento muscular, mas um conjunto de movimentações complexas a partir dos comandos do cérebro. Kochevitsky (1967, p.11) afirma que, de acordo com a teoria de Du Bois-Reymond, um homem com músculos extremamente fortalecidos teria dificuldade para não andar de forma desajeitada, quanto mais realizar atividades com movimentos delicados e complexos. Para ilustrar seus argumentos, Du Bois-Reymond afirmou que os pianistas geniais de sua época, Franz Liszt e Anton Rubinstein, não conseguiam realizar suas façanhas porque tinham músculos de aço nas mãos e nos braços, mas, sim, porque conseguiam coordenar seus movimentos a partir do sistema nervoso central de maneira extremamente precisa e consciente (Kochevitsky, 1967, p.11).

No mesmo sentido de Du Bois-Reymond, o pianista e professor Oscar Raif realizou uma série de experimentos com pianistas e não pianistas para comparar a atividade dos dedos entre eles. Raif descobriu que não havia diferença entre a capacidade de realizar movimentos repetitivos com os dedos fora do piano entre pianistas ou não pianistas (Kochevitsky, 1967, p.12). Raif também realizou experimentos com pianistas para estabelecer o limite da agilidade de um pianista e os fatores que a influenciam. De modo geral Raif observou que os limites da percepção auditiva de um pianista se relacionam com a destreza de seus movimentos ao piano. Assim, Raif afirmou os estudos de Du Bois-Reymond e adicionou duas observações: (1) a mudança orgânica na musculatura em função de exercícios repetitivos pode representar um acréscimo de força, mas não de destreza; (2) os pianistas conseguem tocar uma peça muito mais

facilmente se já a escutaram antes de ler. Dessa forma, Raif afirmava que um professor de piano estava errado quando focava seus ensinamentos unicamente no desenvolvimento da movimento dos dedos de seus alunos e não na interação de seus olhos, mente e dedos (Kochevitsky, 1967, p.12).

A partir do século XX, muitas das teorias anteriormente citadas foram revisitadas e adaptadas por professores de piano, pedagogos ou intérpretes que tentaram sistematizar sua técnica. Alguns exemplos desses autores são: Otto Ortmann; József Gát; Hedy Spielter; Frederick Polauner; James Ching; Alfred Cortot. Várias dessas obras têm interpretações que esses autores faziam sobre a própria experiência, ou eram verdadeiras revisões de autores do passado. De toda forma, isso representa que as ideias sobre a técnica pianística não representam uma linha histórica precisa, várias teorias contraditórias compartilharam e compartilham da mesma época (Kochevitsky, 1967, p.13-15).

#### **1.4. As três escolas de técnica pianística**

Como se pode perceber pelo volume de obras citadas anteriormente, a técnica pianística é uma matéria muito complexa, e a qual tantos autores, artistas e professores se dedicaram. Essas obras, entretanto, representam ideais em comum e podem ser agrupadas em função de suas semelhanças. Esse agrupamento foi o que George Kochevitsky (1965) fez, e que depois foi reafirmado recentemente por vários estudos no Brasil, como os de Cynthia Regina Hertel (2006) e Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho (2015); ele separou todas essas obras e autores em três grandes escolas: a escola dos dedos; a escola anatômica-fisiológica; e a escola psico-motora.

Essas três escolas não representam uma ordem cronológica exata e, pode se dizer, convivem até os dias de hoje. Essa tentativa de agrupamento, e também de separação, de certa forma, foi feita para compreendermos as características de cada método e quais as necessidades que esse método queria sanar. Assim, nos próximos itens, detalhamos cada uma dessas três escolas:

##### a) Escola dos dedos

Como mencionado anteriormente, a técnica para piano não se inicia propriamente com o piano, os tratados e métodos dos instrumentos de teclados anteriores ao piano, como o cravo, o clavicórdio e o órgão são aproveitados e influenciam os teóricos da técnica pianística e fundam esta primeira escola baseada no movimento exclusivo dos dedos para atacar as teclas, com a mão e o resto do corpo imóveis.

Esta primeira escola é marcada pela obra de autores já citados anteriormente como: Muzio Clementi; Johann Nepomuk Hummel; Carl Czerny. As ideias dessa escola, portanto, se baseiam no fortalecimento dos dedos a partir da repetição de exercícios por horas a fio. Cynthia Regina Hertel (2006, p.206) resume esta escola em três princípios:

- 1) Dedos ativos, com mãos e braços imóveis.
- 2) Muitas horas diárias de prática em um treino puramente mecânico.
- 3) O professor era autoridade absoluta.

Dessa forma, essa escola assumiu grande importância durante o fim do século XVIII e continua com sua importância até quase o final do século XIX, e mesmo hoje ainda tem ecos no ensino de piano. No entanto, suas limitações foram demonstradas por diversos intérpretes, compositores e teóricos desde o século XVIII. Em Marun (2007), encontram-se vários indícios que os próprios compositores do século XVIII e XIX apresentavam desafios, e mesmo soluções em forma de exercícios preliminares para suas obras ou métodos de fato, para as limitações que a técnica baseada nos dedos apresentava. Um exemplo dessa ocorrência em Marun (2007, p.14):

A preocupação premente com a perfeição técnica levou compositores da importância de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) a escreverem exercícios de técnica pura. Segundo Chiantore (2001, p.111), a Nova Edição das obras de Mozart, Neue Mozart Ausgabe, inclui quarenta compassos de seus Fingerübungen (K.626, b/48)18. Os reveladores Manuscritos Kafka de Beethoven, compostos em 1793-94 e conservados no acervo do British Museum de Londres 19 são mais de 100 páginas de exercícios técnicos que esclarecem muitas das inovações estéticas que culminaram no imponente monumento das suas 32 sonatas para piano. Chiantore (2001, p.161), chama a atenção do leitor para o fato de que nestes exercícios a ação muscular dos dedos muitas vezes passa para um segundo plano, frente ao movimento que afeta toda a mão: por exemplo, o uso de movimentos laterais e de rotação do pulso, introduzindo oitavas e acordes quebrados que não são mais obtidos simplesmente com o relaxamento proposto por Mozart e Rameau. Somente uma boa flexibilidade do pulso permite aqui combinar o movimento vertical da mão com seu deslocamento lateral. Beethoven pareceu intuir perfeitamente o potencial destes movimentos laterais e de rotação que dominaram a técnica romântica que surgirá logo a seguir.

Um ponto importante levantado por Kochevitsky (1965, p.8) é que embora a escola dos dedos tenha se materializado em tratados e na formação do ensino e das aulas de piano dos séculos XVIII e XIX, os intérpretes encontraram formas de “burlar” as limitações impostas por ela de várias formas, o exemplo de Beethoven citado anteriormente é uma prova dessas tentativas. Assim, os intérpretes desenvolviam sua própria técnica de acordo com suas prioridades musicais. Uszler (1991, p. 288) confirma essa ideia exposta por Kochevitsky quando aponta os registros feitos das aulas de piano de Franz Liszt (1811-1886) e Theodor Leschetizky

(1830-1915), tanto um, quanto o outro, apontavam para uma técnica pianística envolvendo os dedos, mas também a mão e o braço.

Dessa forma, e, somado às mudanças feitas à estrutura do piano para que este tivesse mais volume e resistência, o que implicou no aumento de peso das teclas fazendo com que a escola dos dedos ficasse cada vez mais obsoleta, o que não significou que deixou de ter eco na técnica pianística dos séculos XX e XXI. A obra de Alfred Cortot (1877-1962) *Princípios racionais da técnica pianística* (1938), é um reflexo desta escola, com as adaptações devidas para que o pianista do século XX consiga se desenvolver, mas, ainda, é como uma atualização da obra de Hummel (Kochevitsky, 1995, p.14).

#### b) Escola Anatômico-Fisiológica

A escola dos dedos, portanto, encontrou suas limitações literalmente nas mãos de intérpretes, compositores e construtores de piano. Segundo Hertel (2006, p. 208), a escola que viria em seguida seria uma resposta aos anseios que vinham desde Beethoven. Quase todos os grandes compositores para piano que sucederam Beethoven contribuíram em grande ou pequena medida para a formação de uma nova forma de tocar piano que os permitisse realizar os desafios que suas obras necessitava. Robert Schumann, por exemplo, não concordava com o estudo fragmentado de uma peça ou estudo para piano; ele preferia que todas as dificuldades estivessem contidas em um único estudo. Além disso, afirmava que o pianista precisava compreender a essência da composição para tocá-la e ser capaz de ouvir aquilo que queria tocar antes mesmo de produzir o som (Hertel, 2006, p.209).

A perspectiva de Schumann em muito reflete os ensinamentos que provavelmente recebeu de Friedrich Wieck (1785-1873), seu professor de piano (e pai de sua esposa Clara Schumann) que, apesar de ter convivido com a escola dos dedos, preocupava-se com a audição e com a produção sonora adequada a partir do dedilhado (*Idem*, p. 208). Frédéric Chopin (1810-1849) também contribuiu para uma nova forma de pensar a técnica pianística quando apontava a sua *posição Chopin*, como a mais anatômica para o pianista (*Idem*, p.208). Essa posição significava colocar a mão direita sobre as teclas da escala de Si maior com o polegar no Mi e os demais dedos nas teclas seguintes (Fá sustenido-Sol sustenido...), pois lhe parecia que a posição da mão no formato da escala de Dó maior era muito complicado. Além disso, Chopin propunha o envolvimento de mãos, pulso, antebraço, braço e ombros além dos dedos, todas essas partes do corpo envolvidas no tocar piano ficariam conhecidas mais adiante como *aparelho pianístico*. Como mencionado anteriormente, tanto Franz Liszt quanto Theodor Leschetizky foram professores de piano que, intuitivamente ou não, envolveram todo o *aparelho pianístico* ao tocar piano e apontavam isso em seus ensinamentos.

Foi Ludwig Deppe, no final do século XIX, como mencionado anteriormente, entretanto, que deu forma a essa nova escola. Deppe argumentava em função da utilização de todo o *aparato pianístico*, que em sua obra aparecia de forma determinada, não intuitiva como em Liszt. Além disso, todos os movimentos que o pianista deveria executar no piano eram estudados e tinham forma correta. Deppe, ainda, argumentava em razão de mãos e dedos apenas como receptores dos movimentos que viriam dos braços, antebraços e ombros, assim, poderiam permanecer perfeitamente relaxados o tempo todo. Hertel (2006, p.211) sobre Deppe e esta segunda escola de técnica pianística:

Deppe [complementa o autor] ensinava a seus alunos que os movimentos precisavam ser arredondados e suaves, com o braço e o antebraço fazendo rotação, o que tornaria o pulso obediente e flexível. Queria a mão um pouco à frente e cada dedo formando linha reta com sua tecla. Os dedos precisavam ser conscientes e livres com pontas sensíveis, sem bater nas teclas, mas acariciando as. Salientava o papel ativo da mente ao praticar com o aparato de tocar, além do treino auditivo junto com o técnico. Denominava a isto fazer música participando. Durante sua vida, suas teorias não tiveram grande alcance. Mas, após sua morte, em 1890, seus adeptos difundiram e desenvolveram suas idéias, que serviram de base para o surgimento de novas, como o relaxamento e o toque com peso. Foi o ambiente científico da segunda metade do século XIX que levou professores e teóricos do piano a colocar o estudo pianístico em bases científicas. Kaemper situa 1885 como ano do nascimento da moderna tecnologia pianística. Kaemper e Deppe, entre outros, acabaram por criar a Escola Anatômica-Fisiológica, cuja base era o estudo dos ossos e dos músculos que compõem o chamado aparelho pianístico. Seu objetivo era desenvolver uma técnica racional, servindo de modelo a todos os pianistas, tornando-se um estereótipo.

Essa segunda escola, portanto, segundo Kochevitsky (1965, p.9) chama-se Escola Anatômico-Fisiológica. Juntamente com Deppe, Rudolf Maria Breithaupt foi um dos grandes nomes desta escola. Os autores pertencentes à este movimento substituíram os exercícios mecânicos da escola dos dedos pelos movimentos envolvidos para tocar piano, estes autores indicavam o estudo anatômico para que o pianista conhecesse seus próprios músculos e realizasse os movimentos corretos no momento de tocar. Era muito comum que os métodos para tocar piano desta escola fossem verdadeiros tratados de anatomia.

As grandes limitações dessa escola estavam na simplificação com que se tratava todos os temas que ela abordava. Os autores muitas vezes não tinham conhecimento algum sobre anatomia, o movimento dos dedos era desprezado e o cérebro não era nem mesmo considerado como parte envolvida na prática pianística. Além disso, a música por si só era excluída, sendo que para os autores dessa escola era preferível o estudo da anatomia do que o estudo instrumental por horas a fio (Oliveira filho, 2015, p.42).

Como mencionado anteriormente, vários autores, como Oscar Raif e Emil Du Bois-Reymond foram responsáveis por derrotar o cientificismo errôneo dessa escola. Entretanto, a contribuição de incluir no estudo pianístico elementos de anatomia e do corpo humano como um

todo representou uma quebra de paradigma imensa em relação à escola dos Dedos, apesar das falhas, a escola Anatômico-Fisiológica representou uma nova forma de estudar a técnica pianística, e suas faltas foram responsáveis diretas pela escola que viria a seguir, a Psico-motora.

c) Escola Psico-motora

Com os experimentos de Oscar Raif e Emil Du Bois-Reymond, no início do século XX, relatados anteriormente, que demonstraram que, para além dos exercícios mecânicos e das contrações musculares, o sistema nervoso central é o grande responsável por coordenar os movimentos que o pianista realiza enquanto toca piano. Assim, os paradigmas trazidos com as duas escolas anteriores caem por terra diante dessas novas descobertas.

Diante delas, Grigori Kogan criou o termo que dá nome a esta nova escola: psico-motora (Hertel, 2006, p.2014). Kogan afirmou a importância que o intelecto e a psicologia tem sobre a performance musical. Entretanto, Kogan não rejeitou elementos das escolas anteriores, em verdade, ele indicou que o tocar piano é a soma de vários elementos, que envolvem desde a vontade de tocar até movimentos automatizados e precisos. Assim, a escola psico-motora é um conceito anterior de *aparato pianístico* com a mente humana, fazendo com que a técnica seja vista de forma complexa, mas mais adequada para compreender o pianista. Kogan, (Kochevitsky, 1967, p. 17; Hertel, 2006, p. 214-215), ainda, indica três princípios psicológicos para o sucesso do trabalho pianístico: a habilidade de ouvir interiormente a composição musical que vai ser interpretada no instrumento – ouvi-la extremamente clara como um todo e em detalhes; ter um desejo apaixonado e persistente de executar esta música; concentrar inteiramente todo o ser na execução desta tarefa, tanto na prática diária como na apresentação pública.

Uma marca dessa escola foi o aparecimento de obras sobre técnica pianística de várias fontes, os já citados cientistas que se dedicaram a estudar essa matéria foram acompanhados por pianistas consagrados como Arthur Schnabel, Ferruccio Busoni e Walter Gieseking (Oliveira filho, 2015, p.44), fazendo com que a literatura fosse muito mais completa do que jamais fora.

O testemunho de grandes pianistas e músicos em geral como fonte de informação sobre a prática pianística, na verdade, tornou-se uma marca, e o depoimento de alguns destes grandes mestres ia ao encontro de estudos anteriores e posteriores à sua época. Alguns exemplos podem ser observados como na obra de Ethelbert Warren Grabill *The mechanics of piano technique* (1909, p.14) em que é possível observar que em sua era a vontade de experimentação de Beethoven e Liszt continua na música, fazendo com que pianistas procurem novas formas de se realizar sons inovadores com o piano. Assim, a experiência desses mestres deve ser levada em conta. Outros importantes pontos desta obra merecem destaque dada a data de publicação de tal

estudo. O primeiro é de que o autor tem ciência de que o surgimento de uma nova técnica depende do intérprete, em sua experiência e gênio em contato com o piano, do compositor, com as demandas para executar a composição, ou com o próprio instrumento, que com as mudanças em sua mecânica pode exigir uma nova abordagem técnica (Grabill, 1909, p.15). A segunda é o princípio adotado pelo autor de que a técnica não é marcada exclusivamente pela ação dos músculos, das articulações ou da mente. Mas, sim, do conjunto de todos estes elementos em favor de um resultado auditivo (Grabill, 1909, p.19-21).

A presença dos intérpretes como participantes da formação dessa escola confirma a afirmação de Kochevitsky (1967, p.16) de que essa escola está permanentemente preocupada com a música, de fato, como um fenômeno auditivo. É bom ressaltar que vários autores de outras épocas, desde C. P. E. Bach, em seu Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado, Robert Schumann, em seus conselhos para os jovens músicos, e Frédéric Chopin em alguns relatos, apontavam como era necessário para o jovem pianista, tecladista no caso de C. P. Bach, ouvir boa música para sempre ter em mente, antes mesmo de tocar, o exato som que quer do instrumento. Esta preocupação, entretanto, se materializou formalmente, apenas na escola psicomotora.

Essa sistematização em escolas, portanto, nos permite perceber como a técnica pianística e o ensino de dessa técnica jamais foram imutáveis, muito menos podem ser considerados pacificados. Não há uma única forma de tocar piano, e todas as formas apresentam consequências para o pianista e, principalmente, para o som produzido por este. Assim, conhecer toda a história do piano e de sua técnica é muito importante para que o pianista tenha ciência da história de seu instrumento, das formas de se tocar esse instrumento e de como acessar essas formas. A tabela abaixo, retirada de Oliveira filho (2015, p.46) ilustra, de maneira simplificada os principais autores e ideias de cada escola:

TABELA 1- COMPARAÇÃO ENTRE AS ESCOLAS DE TÉCNICA PIANÍSTICA (Oliveira filho, 2015, p.46).

	<b>Escola dos Dedos</b>	<b>Escola Anatômico-Fisiológica</b>	<b>Escola Psicomotora</b>
<b>Expoentes</b>	Clementi; Czerny; Hummel	Kaemper; Deppe; Breithaupt	Kogan; Busoni
<b>Ideias</b>	a) Dedos fortes; mão imóvel b) Muitas horas diárias de prática	a) Todo o braço na execução; movimentos de rotação. b) Técnica Racional; Estudo de Anatomia; Braço Pesado. c) Desvantagens: Pouca importância dada aos dedos; excessiva importância dada aos braços.	a) Intelecto e Psicologia. Trabalho Mental. b) Uso de todo o aparelho pianístico: tronco, ombros, braços e dedos. c) Estudo de técnica aliado ao estudo interpretativo. d) Estímulo constante à musicalidade do aluno.
<b>Opositores</b>	Wieck; Chopin; Schumann; Liszt.	Reymond; Raïf; Steinhausen.	

Assim, a partir desta fundamentação, é possível observar que a técnica pianística passou por grandes transformações. Os métodos tradicionais ainda são utilizados e ainda exercem certo eco na prática pianística, mas o passo em favor do estudo técnico de forma ampla como foi apresentada aqui não será retrocedido. Vários são os exemplos que permitem essa afirmação, a coleção *Játékok*, de György Kurtág (1979) apresenta uma abordagem pianística não convencional para os padrões estabelecidos durante a primeira e segunda escola de técnica pianística. Além disso, é possível encontrar em registros durante todo o século XX sobre como o resultado auditivo tomou centralidade dentro de métodos e, como um todo, do estudo do piano.

Este trabalho, portanto, a partir destas experiências coletadas, bem como da experiência como pianista e músico do próprio autor será um trabalho de análise da preparação da performance da *Sarabande* em Ré menor BWV 812 de Johann Sebastian Bach.

## 2. CONTEXTUALIZAÇÃO DO COMPOSITOR E DA OBRA SELECIONADA

Como afirmado anteriormente, a técnica pianística é um conceito muito amplo e envolve muitos mais aspectos do que aqueles envolvidos no ato mecânico de se tocar uma peça no piano. O conhecimento de repertório e de estilo bem como a capacidade artística de tomar decisões sobre o que será tocado é técnica. Assim, nos próximos tópicos foram abordados detalhes sobre o compositor, sobre seu estilo e sobre a obra que é objeto deste trabalho.

### 2.1. Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach, nascido em Eisenach na data de 21 de março de 1685 e falecido em 28 de julho de 1750, foi um compositor alemão, tido como referência para os estudos da música ocidental. J. S. Bach teve importância reconhecida durante seu tempo, consolidando em sua obra os estilos nacionais do período barroco, algo que, segundo Albert Schweitzer (1905, p.1-5) caracterizava J. S. Bach como um artista objetivo:

Alguns artistas são subjetivos, outros são objetivos. A arte dos primeiros tem sua fonte na personalidade destes; o seu trabalho é quase independente da época em que viveram. Como regra para eles mesmos, eles se colocam em oposição para sua época e originam novas formas de expressão e outras ideias. Richard Wagner foi um artista deste tipo.

Bach pertence à ordem dos artistas objetivos. Estes são totalmente de seu próprio tempo, e trabalham apenas com as formas e ideais que seu tempo os oferece. Eles não experimentam fazer críticas ao meio de expressão artística que eles acharam prontos em suas mãos; e não sente uma compulsão interna para achar novos caminhos. A sua arte não surge unicamente vinda de estímulos de suas experiências externas, [mas] nós não precisamos procurar suas raízes na história de vida de seu compositor. Neles, a personalidade artística existe independente do humano, este último permanecendo em segundo plano como se fosse algo quase acidental. A arte de Bach teria sido a mesma mesmo que sua vida tivesse tomado outros percursos. Mesmo que soubéssemos mais do que já sabemos sobre sua vida, se estivéssemos em posse de todas as cartas que ele escreveu, não estaríamos mais bem informados sobre as fontes internas de seu trabalho do que estamos agora (1905, p.1, tradução nossa).

Com efeito, foi criada toda uma tradição em torno do que a obra de J. S. Bach representa. Além disso, outro fator importante, e que corrobora com esta afirmação feita por Schweitzer, sobre a personalidade artística de Bach, é que desde antes de Johann Sebastian, a família Bach já era completamente envolvida com a música. E Johann Sebastian passou a representar o desenvolvimento máximo dessas várias gerações de Bachs, incluindo a dele e de seus filhos. Portanto, ainda segundo Schweitzer, foi em Johann Sebastian que este envolvimento musical encontrou seu ponto mais alto, o que deu significado ao nome de todas essas na história da

música. Nas palavras de Schweitzer:

Bach, de fato, é claramente não apenas uma personalidade individual, mas universal. Ele aproveitou o percurso musical de três ou quatro gerações. Quando nós buscamos a história dessa família, que ocupou uma posição tão única na vida artística da Alemanha, temos a impressão que tudo que aconteceu deveria culminar em algo consumado. Sentimos que era uma questão de tempo até que um Bach surgiria dando razão à existência póstuma de todos os outros Bachs, alguém em quem os fragmentos da música alemã que foram incorporados por esta família encontraria a completude. Johann Sebastian Bach, para falar na linguagem de Kant, é um postulado histórico (1905, p.2)

A obra de J. S. Bach, além de desempenhar essa importante função na consolidação histórica de um estilo, também influenciou compositores de outros estilos, e, em certa medida isto se estende até os dias de hoje. Por exemplo, Josias Matschulat (2015, p.15) nos informa que Wolfgang Amadeus Mozart e Joseph Haydn tiveram contato com a música de J. S. Bach durante suas respectivas formações musicais, e, no caso de Mozart, esta influência aparece de forma concreta a partir de 1782. Ludwig van Beethoven também foi influenciado pelo estilo de J. S. Bach, e, além disso, sua formação como intérprete contou com o estudo de grande parte dos prelúdios e fugas do *Cravo bem temperado* de J. S. Bach (Idem, p.15). Assim, a importância de J. S. Bach transcende o período barroco, que, simbolicamente, termina no ano de sua morte.

## 2.2. A obra de J. S. Bach

A obra de Johann Sebastian Bach é grandiosa não somente em número, como também em qualidade. E, dada a ancestralidade desse repertório, é esperado que esse já tenha sido alvo de múltiplas interpretações e estudos.

A música de Bach é uma mistura dos estilos das músicas alemã, italiana e francesa de seu tempo, que foram condensadas durante mais de meio século de maturação de seu estilo pessoal. Por essa razão, a música de Bach foi vista durante muito tempo como uma música conservadora de seu tempo. Entretanto, ele, de várias maneiras, foi um artista progressista, visto que durante sua época ainda era comum para um compositor se fiar a um estilo que lhe estabelecesse regras para a forma, a textura e a duração de suas músicas. Bach, por outro lado percorreu diversos estilos e tradições de sua época durante sua vida (Schulenberg, 2006, p.31).

Como todo compositor, Bach foi influenciado pelo universo sonoro no qual estava inserido seja pela música de seus contemporâneos e dos que vieram antes dele, ou simplesmente pela música que era praticada ao seu redor para compor seu estilo. Se compararmos as obras de Antonio Vivaldi (1678-1741) e de Georg Philipp Telemann (1681-1767) com a de Bach as duas primeiras podem parecer, mesmo que erroneamente, mais simples, entretanto, Bach sempre esteve ávido para conhecer essa música e toda aquela que estava sendo composta na Itália, na

Alemanha e na França. Assim, Bach nunca esteve musicalmente isolado (Schulenberg, 2006, p.31).

É muito comum encontrar na obra de Bach grandes misturas e incorporação de elementos de uma cultura musical na composição de uma obra de forma e tradição distinta, como, por exemplo, nas *Suítes inglesas*, as suítes são associadas com o estilo francês, entretanto, todas têm um prelúdio, no estilo italiano (Schulenberg, 2006, p.32).

Os detratores de Bach, ao seu tempo, o acusaram, entretanto, de ter um estilo demasiadamente complexo e muito dependente do contraponto. Entretanto, o estilo da música de Bach, em especial aqui de sua música para teclado não pode ser reduzido ao contraponto, sua música tem muitas formas e é muitíssimo mais rica do que o contraponto realizada por seus predecessores (Schulenberg, 2006, p.33).

Desde 1950 as obras de J. S. Bach são identificadas pelo catálogo de Wolfgang Schmieder (BWV). Esta classificação se tornou a mais utilizada para se referir à obra de J. S. Bach. Nela, as obras foram numeradas em relação à instrumentação. Essa divisão começa pelas obras vocais, seguida pelas obras para órgão, então para teclado e então para conjunto de instrumentos.

Essa classificação, segundo Schulenberg (2006, p.6-7), é fruto de duas grandes iniciativas para o estudo da obra de J. S. Bach. A primeira ocorreu entre 1850 e 1900, sob o nome de *Bach German Society (Bach-Gesellschaft)*. E, a segunda foi a *New Bach Edition (Neue Bach-Ausgabe)* que deu continuidade ao ideal da primeira, produzindo, entre 1950 e 2006, uma edição muito mais completa e autêntica da obra de Bach.

A música instrumental de J. S. Bach é um dos repertórios mais antigos a permanecer em uso desde a sua concepção. A música vocal de J. S. Bach foi esquecida, ou deixada temporariamente de lado, após sua morte, mas suas composições instrumentais, como mencionado anteriormente, permaneceram com grande valor para estudo, primeiramente por um pequeno grupo de admiradores e familiares, e, com a passagem do tempo, por quase todos os admiradores da música ocidental.

A performance da música de J. S. Bach, entretanto, nunca representou uma tradição única. Cada geração de músicos teve sua visão sobre esta obra e mesmo sobre a imagem de J. S. Bach. Desde 1950 o estudo da obra de J. S. Bach tem representado uma das mais ricas atividades da musicologia. Este estudo promoveu a publicação de novas edições desta obra, de novas descobertas sobre o repertório e sobre a cultura musical do século XVIII, o que ajuda a compreender esta obra de forma histórica, musical e muito mais expressiva (Schulenberg, 2006, p.1)

### 2.3. A obra para teclado de J. S. Bach

Neste trabalho, entretanto, faremos um recorte na obra de J. S. Bach, sendo a música para teclado a que nos interessa de fato. A definição do repertório para teclado de J. S. Bach, entretanto, é uma tarefa complexa. Afinal, há a possibilidade de se considerar música para instrumentos de teclado aquela que representa uma peça solista para tais instrumentos excluindo aquelas que necessitam do pedal organístico. De acordo com essa divisão, existem 200 peças musicais para teclado de Bach, e Schulenberg (2006, p.2) sugere a divisão destas em três categorias: (1) suítes, partitas e obras similares; (2) prelúdios e fugas, incluindo peças com nomes como sinfonia ou fantasia; e (3) obras de forma diversa, variações, um concerto, sonatas e transcrições de obras escritas para outros instrumentos.

Embora Bach tenha sido muito cuidadoso com a descrição da instrumentação para sua música de conjunto, ele nunca indicou o instrumento exato para a música para teclado, se limitando a utilizar a palavra *Clavier* como indicação do instrumento para o qual a peça foi composta. Essa palavra, entretanto, teve vários sentidos ao longo do tempo, Bach provavelmente a utilizou como sinônimo para qualquer teclado musical, na Alemanha do final do século XVIII muitos autores a utilizam como sinônimo para clavicórdio, e, a partir do século XIX ela passou a significar “piano”. A discussão sobre este termo, entretanto, é muito mais profunda do que esta distinção, durante o tempo de Bach a variedade de instrumentos disponíveis para tocar o repertório de teclas era maior, assim, sobre o termo *Clavier*, Adolfo Salazar, em sua obra *Juan Sebastian Bach*, comenta:

Em segundo lugar, é necessário insistir no fato de que Bach não intitulou suas coleções como designadas ao clavicembalo ou ao clavicórdio, mas, intencionalmente mantém no título muito longo que ele dá ao seu trabalho, o termo geral de *Clavier*, que se aplicava a todos os instrumentos de teclado, *clavicembalo*, cravo, espineta, *manicordio*, virginal, incluindo o pianoforte e os teclados do órgão. Estritamente falando, em todos os instrumentos que se resumem em dois (fora o órgão), o cravo, com cordas pinceladas e o clavicórdio, com cordas golpeadas, nos quais podem ser tocadas as 48 fugas e prelúdios dos quais as duas coleções são compostas. Uma longa controvérsia, que ainda dura, faz com que a escolha de Bach caia em um ou outro instrumento, de acordo com as preferências do especialista. O cravo era sem dúvida um instrumento mais rico e poderoso que o clavicórdio, reduzido ao ambiente doméstico; mas este outro tinha vantagens que aquele perdeu. O principal era poder sublinhar o motivo no meio de um tecido polifônico, que é uma necessidade vital na fuga. No cravo, onde as nuances do piano e do forte eram impossíveis de executar, a escrita prefere ser claramente dividida em duas regiões: uma, em uma mão, para as passagens que se destacam, enquanto a outra região é de acompanhamento, por assim dizer. Assim, mesmo dentro de um estilo polifônico, menos relevante que o anterior, e destinado a outra mão. Certos pontos parecem indicar a existência de dois teclados, o que justifica quem pensa que o instrumento é um cravo ou clavicórdio; outros revelam o uso de *bebung* ou vibrato, impossível naquele e único praticável no clavicórdio, em mais detalhes. Tudo isso mostra que a questão está ociosa. Portanto, é errôneo traduzir *Clavier* por *clavecin*, ou *clavicorde*, no francês *harpsichord* ou *clavichord*, para o inglês; *clavicémbalo* ou *clavicordio*, para o espanhol. Um galicismo que só entrou no nosso idioma devido à ignorância da

música e do idioma, ele costuma chamar de *clavecin*, uma palavra francesa, *clavicémbalo* espanhol ou *clavicímbano* (ambos os termos derivados diretamente do italiano *clavicembalo* e *clavicembano*). Mesmo *clavecin* não é realmente uma palavra que chame qualquer instrumento em francês: é simplesmente a maneira de se escrever em francês o apócope italiano *clavicem*, por *clavicembalo*; apócope que os franceses preferiam à predileção entre os próprios italianos, *cembalo*, e que é a mesma palavra que os *címbalos* húngaros, embora um e outro designem dois instrumentos diferentes (1950, p.86-87, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Hoje, muitos pianistas ainda tocam a obra para teclado de J. S. Bach, embora a impressão geral fosse de que essa obra foi escrita para cravo. Essa impressão, entretanto, se mostrou errada, e da divisão anteriormente mostrada para a obra de teclado apenas o primeiro grupo foi composto para cravo, os demais podiam ser direcionados também para o órgão sem a utilização de pedais (Schulenberg, 2006, p.2).

Essas possibilidades de diferenciação de instrumentos indicados para cada obra surpreenderia Bach e seus contemporâneos, afinal, era exigido dos instrumentistas de teclado da época que dominassem tantos instrumentos dessa natureza quanto fosse possível (BACH, 2009, p.17-19), e muitas vezes, como era o caso de Bach, eles possuíam vários destes instrumentos em casa para sua prática. Entretanto, essa diferenciação faz muito sentido hoje pensando na linguagem de cada uma das peças para teclado, fazendo-se justificar a sistematização principal da obra de Bach em quatro grandes grupos: (1) peças vocais; (2) peças para conjunto de instrumentos; (3) peças para órgão; e (4) peças para teclado. Esse último grupo, o que nos

---

<sup>7</sup> Texto original: *En segundo lugar, es menester insistir en el hecho de que Bach no tituló sus colecciones como desinadas al clavicymbel o al clavichord, sino que intencionadamente guarda, en el larguísimo título que da a su obra, el término general de Clavier, que se aplicaba a todo instrumento de teclado, cavicémbalo, clavicordio, espineta, manicordio, virginal arpicio, al pianoforte inclusive y los teclados del órgano. En rigor, en todos esos intrumentos que se encierran en dos (fuera del órgano), clavicémbalo, de cuerdas punteadas y clavicordio, de cuerdas golpeadas, pueden tocarse las cuarenta y ocho fugas y preludios de que consan las dos colecciones. Una larga polémica, que aún dura, hace recaer la elección de Bach en uno u otro instrumento según las predilecciones del especialista. Sin duda el clavicémbalo era un instrumento más rico y potente que el clavicordio, reducido al ambiente casero; pero este otro tenía ventajas que aquél echaba de menos. La principal consistía en poder subrayar el motivo en medio de un tejido polifónico, lo cual es de una necesidad vital en la fuga. En el cavicémbalo, donde los mtices de piano y fuerte eran imposibles de realizar, la escritura prefiere dividirse claramente en dos regiones: una, en una mano, para los pasajes que han de sobresalir, mientras que la otra región es de acompañamiento, por decirlo así, aun dentro de un estilo polifónico, menos relevante que la anterior, y se destinaba a la otra mano. Ciertos giros parecen indicar la existencia de dos teclados, lo cual da la razón a quienes piensan que el intrumento es un clavecin o un harpsichord; otras dejan ver el empleo del bebung o vibrato, imposible en aquél y solamente practicable en el clavicordio, a más de otros detalles. Todo lo cual hace ver que la cuentión es ociosa.*

*Por lo tanto, resulta indiscreto traducir Clavier por clavecin, o clavicorde, a la francesa; harpsichord o clavichord, a la inglesa; clavicémbalo o clavicordio, a la española. Un galicismo que solamente ha entrado en nuestra lengua por ignorancia de la música y del idioma, suele denominar “clavecin”, vocablo francés, al clavicémbalo castellano, o cavicímbano (ambos términos derivados directamente de los italianos clavicembalo y clavicembano). Inclusive “clavecin” no es realmente un vocablo que denomine en francés ningún intrumento: es simplemente la manera de ortografiar a la francesa el apócope italiano clavicem, por clavicembalo; apócope que los franceses preferían al que era de predilección entre los italianos mismos, cembalo, y que es el mismo vocablo que el címbalos húngaro, aunque uno y otro designen dos instrumentos diferentes.*

interessa neste trabalho, é ,ainda, especial porque não corresponde às necessidades de nenhum trabalho oficial que Bach teve em vida (Schulenberg, 2006, p.3).

As peças para teclado não representaram, oficialmente pelo menos, um ofício para Bach, somando-se isso à falta de registros sobre aparições públicas de Bach tocando teclado solo, imagina-se que estas peças foram compostas para uso e estudo pessoal, ou, ao menos, para aparições em círculos muito restritos (Schulenberg, 2006, p.4).

#### **2.4. Performance das músicas de teclado de J. S. Bach**

Não é raro ouvir performances das obras para teclado de Bach, hoje, feitas no cravo. Na verdade as execuções ao piano se tornaram cada vez mais raras. Isso se deu, principalmente pelo crescimento das performances historicamente informadas, que passaram a fazer parte importante da formação do intérprete desde o século XX (Schulenberg, 2006, p.9).

Entretanto, intérpretes que aproveitam apenas alguns elementos da música historicamente informada também a aproveitaram para enriquecer suas execuções, como é o caso de András Schiff (1953), pianista húngaro que se destacou muito por suas performances da música para teclado de Bach, e que, mesmo continuando a tocar esse repertório ao piano, incorporou novos elementos a suas interpretações dessa música a partir do princípio da música historicamente informada. Essa prática de Schiff foi estudada por Josias Matschulat em sua tese de doutorado intitulada *Uma comparação entre as duas gravações do Cravo Bem-Temperado de J. S. Bach por András Schiff* de 2015.

Além disso, o pianista brasileiro Jean Louis Steurman argumentou sobre a interpretação ao piano da música para teclado de J. S. Bach na XV Semana do cravo da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Bach certamente imaginou o desenvolvimento dos instrumentos. Coisa de um homem que previa o futuro, uma inteligência como nunca houve outra. Ele sabia que o piano ia se desenvolver, que ia se tornar um instrumento grande, que ia ser capaz de grandes dinâmicas. No entanto, algo que ele não imaginou foi o pedal direito. Essa tecnologia, Bach não conheceu, e acho que não imaginou.

Não existe problema algum em tocar as fugas sem pedal. Tudo cabe nas mãos. Duas mãos tocam quatro vezes, cinco vezes. Duas mãos tocam tudo, e não precisam de pedal nunca. O pedal só faz atrapalhar. Primeiro, tentei tocar com pouco pedal. Depois, resolvi cortar todo o pedal. Essa é uma escolha minha, que sei que vários colegas discordam.

Por causa das características diferentes do piano e do cravo, temos que buscar maior clareza e transparência para poder ouvir todos os contrapontos, pois Bach não está fazendo uma melodia com acompanhamento. No contraponto, todo mundo é importante. Existe nisso uma imensa democracia. Todas as vozes têm que ser ouvidas. Mas para que essas vozes sejam ouvidas, precisamos tomar extremo cuidado com a dinâmica. A dinâmica tem que ser reduzida para poder se aproximar mais. Precisamos tocar com muita modéstia, esquecer a interpretação do século

XIX, e buscar uma interpretação modesta, que sirva à música e que não faça com que a música sirva ao virtuose que temos dentro de nós (2018, p.155).

Tal como Schiff, Steurman argumenta em favor da consciência que o pianista deve ter de que esta música não foi composta para este instrumento, e, assim, sua performance deve ser guiada por esta consciência.

David Schulenberg (2006, p.11-13), sobre as decisões sobre uma performance historicamente autêntica, argumenta em favor de que os conhecimentos filosóficos, estéticos e históricos sobre as obras que se deseja realizar uma performance são formas de enriquecê-la. E mesmo que uma performance historicamente informada não seja possível, ou desejada completamente, estes conhecimentos podem elucidar dúvidas sobre andamento, dinâmica, tempo, ornamentação, dentre outras.

Como o repertório de Bach representa a primeira experiência de música “antiga” da maioria de estudantes de música, os conhecimentos citados, somados à escuta de repertório contemporâneo a esse podem ser formas de solucionar grandes questões sobre as decisões necessárias para realizar uma interpretação destas peças (Schulenberg, 2006, p.11).

Embora, como já citado, seja comum que se relacione a obra para teclado de Bach apenas para o cravo, os instrumentos disponíveis para Bach em seu tempo eram muito mais numerosos. Além disso, se considerarmos os instrumentos que, de fato, Bach tocou ou possuiu é impossível estabelecer uma padronização de mecanismo ou de timbre como se tem hoje. Assim, é muito difícil estabelecer o instrumento para qual cada peça se “encaixa” melhor, mesmo numa perspectiva histórica, ainda mais quando consideramos a possibilidade de se executar as peças no piano moderno, algo indisponível ao tempo de Bach. Assim, a característica de cada peça deve orientar cada uma das decisões sobre sua performance, não há uma única forma de se interpretar toda a obra de teclado de Bach (Schulenberg, 2006 p.12-13).

O piano moderno, de certa forma, consegue realizar tudo que um cravo e um clavicórdio são capazes, portanto, é também um bom instrumento para a performance da música de J. S. Bach. A grande diferença para o instrumentista talvez seja o peso das teclas, que é muito maior no piano, e na possibilidade de dar dinâmica para cada uma das notas da obra, por exemplo, um acorde quebrado realizado no cravo ou no órgão se organiza sozinho em relação à importância de cada cada nota, no piano, o intérprete deve entregar no toque de sua mão a importância de cada uma delas (Schulenberg, 2006, p.16).

O grande problema da interpretação das obras de teclado de Bach no piano moderno é a confusão que se faz com hábitos advindos de outros repertórios, como por exemplo, o *legato* excessivo do classicismo e romantismo e o uso exagerado do pedal. Tais confusões fazem com que a obra de Bach fique descaracterizada neste instrumento. Ainda assim, o pianista tem a

possibilidade de trazer novos elementos para esta obra, como a individualização de cada uma das vozes presentes, a complexificação da dinâmica. O cuidado que se deve ter é produzir uma interpretação ao piano de Bach, considerando todos os elementos que compõem esta obra (Schulenberg, 2006, p.17).

Outra questão que é muito presente na interpretação da música de J. S. Bach por pianistas, e mesmo para cravistas e adeptos da música historicamente informada, são os ornamentos. Esses correspondem a um importante elemento da música no tempo de Bach. Vários tratados daquela época tentavam dar padronização a estes ornamentos. Um dos mais importantes e influente foi o *Nuove musiche*, de Giulio Caccini, de 1601. A tradição de Bach, caminhou em direção do estabelecimento de cada ornamento na peça de forma gráfica, não abrindo tantas possibilidades para improvisações de ornamentos quanto como em Caccini (Schulenberg, 2006, p.26).

No entanto, mesmo com a indicação de cada ornamento na peça, a ornamentação em Bach ainda suscita dúvidas e questionamentos, estas que podem ser solucionadas com os tratados daquele tempo (Schulenberg, 2006 p.27). Um dos mais importantes destes tratados é o do filho de J. S. Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Mesmo com tratados como esse, entretanto, ainda se realiza os ornamentos de forma confusa, sendo um erro comum de pianistas a realização dos ornamentos barrocos de Bach como trinados advindos do classicismo ou do romantismo.

## 2.5. As suítes e J. S. Bach

A suíte, de acordo com o dicionário Grove de música, é um conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta; no período barroco, um gênero musical que consiste de vários movimentos na mesma tonalidade, alguns ou todos baseados em formas e estilos de música de dança.

As danças que compuseram a formação suíte ao longo da história foram variadas, entretanto, a suíte em sua forma clássica e mais conhecida é composta por *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue* (Alemãda, Corrente, Sarabanda e Giga).

Esta formação musical foi muito importante para a obra instrumental de J. S. Bach, e ainda mais importante quando consideramos apenas sua obra para teclado, na qual estão inseridas as seis suítes francesas, seis suítes inglesas e as seis partitas. A formação clássica das suítes é encontrada em cada uma dessas configurações utilizadas por J. S. Bach, com a ressalva que as *suítes inglesas* e as *partitas* têm um prelúdio antes das danças, e tanto essas duas quanto as *suítes francesas* têm outras danças além daquelas da configuração clássica.

Todas essas danças eram à época de J. S. Bach, danças características da corte francesa. A influência destas danças na vida de Bach foi muito grande, parte do contexto social frequentado por Bach durante toda sua vida. No ano de seu nascimento, 1685, o território da Alemanha da época estava se recuperando de uma grave crise econômica e social, advinda da guerra dos trinta anos, além disso o tratado de Westphalia estabeleceu, em 1648, que todos os 300 estados e unidades políticas que compunham aquela Alemanha poderiam ter soberania sobre as decisões religiosas e sobre o estabelecimento das leis dentro de seu território. Este cenário de reconstrução e descentralização fez com que várias cidades importassem a cultura florescente da Itália e da França para comporem o cenário cultural local; no caso de Bach, a influência francesa foi muito grande em todas as cidades em que morou ou atuou profissionalmente (Little; Jenne, 1991, p.3)

A peça que é objeto de estudo deste trabalho é a *Sarabande* da suite francesa em Ré menor BWV 812. Assim, nos próximos itens, estão expostas as características desta dança e desta suíte francesa.

## **2.6. Sarabandes e suítes francesas**

Segundo o dicionário online *Grove music* (Hudson; Little, 2001), sarabanda, como já mencionado, é uma das danças que compuseram o núcleo clássico da suíte barroca, juntamente com a *allemande*, a corrente e a giga. Essa dança teve sua origem no século XVI nas colônias espanholas, visto que a primeira referência ao nome desta dança foi feita por Fernando Guzman Mexia no território atual do Panamá em 1539. A partir daí, a dança foi levada à Espanha e se desenvolveu, chegando à Itália no século XVII.

A sarabanda, ou *zarabanda*, em espanhol, foi banida na Espanha, entretanto, em 1583, por uma “extraordinária obscenidade” (Hudson; Little, 2001, p.273-277). Entretanto, os registros literários, por autores como Cervantes e Lope de Vega, sobre esta dança continuaram até o início do século XVII. Assim, é provável que, de 1580 até 1610 a sarabanda foi a dança mais popular nos selvagens e enérgicos bailes espanhóis. À época, provavelmente, a sarabanda era acompanhada por castanholas, violões e por percussão. (idem)

Ao entrar em contato com a corte francesa, no entanto, a sarabanda tomou uma nova forma. De acordo com Little e Jenne (1991, p.95) a corte francesa, em teoria, domesticou a sarabanda. Assim, a sarabanda de influência francesa, que é denominada *sarabande* como a que é objeto deste trabalho, passou a ser calma, séria (*grave*) ou tenra (*tendre*), mas sempre equilibrada e ordenada. Esta versão francesa da sarabanda teve grande influência na Alemanha, e, conseqüentemente, as sarabandas instrumentais estilizadas escritas por J. S. Bach refletem essa

tradição. De acordo com Little e Jenne (1991, p. 95) a sarabanda é uma dança ternária com a ênfase no segundo tempo de cada compasso.

J. S. Bach escreveu mais sarabandas do que qualquer outra dança em sua obra (Little; Jenne, 1991, p.102). Estas peças foram escritas para uma grande variedade de instrumentos, e de diversas formas e tamanhos, entretanto, a influência francesa nesta dança se manteve presente nas sarabandas de J. S. Bach.

As *suítes francesas* BWV 812-817 têm ao todo seis sarabandas, uma para cada suíte. Estas suítes foram escritas por J. S. Bach entre 1722 e 1725 tendo sido revisitadas durante a década de 1730 (Schulenberg, 2006, p.299). Estas suítes são menores e mais simples do que as suítes inglesas, e não contam com prelúdio. O nome dessas peças permanece um mistério, tendo sido dado a este conjunto em 1762, após a morte de J. S. Bach, por Marpurg (Idem, p.300).

O manuscrito mais antigo das suítes francesas que se tem notícia foi o que J. S. Bach deu como presente de casamento para sua segunda esposa, Anna Magdalena Bach. Este presente teria como fim desenvolver a habilidade de Anna Magdalena como tecladista. Estas suítes seriam uma entrada mais simples ao seu estilo, por serem marcadas por características menos complexas do que o *Cravo bem temperado*, que estava sendo composto concomitantemente.

Este conjunto é composto por seis suítes, sendo que as primeiras três (BWV 812,813,814) foram escritas anteriormente que as demais. A quarta e quinta suíte tem escrita mais cantável e mais idiomática para teclado quando se considera as obras de J. S. Bach. A última suíte se aproxima das características das *partitas* (idem, p.300)

## **2.7. A suíte francesa em Ré menor BWV 812**

A suíte francesa número um se diferencia das demais suítes francesas porque todos os seus movimentos são compostos por um contraponto rigoroso, semelhante às suítes inglesas, um exemplo do estilo francês de Bach. Além disso, o estilo severo e pontuado da giga faz com que esta suíte não tem nenhum movimento lento. Esta deve ter sido composta antes de todas as outras suítes francesas (Schulenberg, 2006 p.308).

A abertura da suíte é uma *allemande* que lembra a abertura da primeira suíte inglesa, isso se dá porque trata-se de uma peça composta ao estilo improvisatório de *allemande* de antigos compositores alemães como Froberger

A *courante* desta suíte é a única de todas as suítes francesas a utilizar a métrica da versão francesa dessa dança o 3/2. É uma peça harmonicamente parecida com a *allemande*, mas que não formam um par de variação sobre o mesmo tema.

Segundo Schulenberg (2006 p.309) a *Sarabande* é uma peça a quatro vozes sem embelezamentos floridos. É uma peça cheia de dissonância e as vozes intermediárias, assim como o baixo, têm vida própria. A estrutura polifônica da peça, a ocorrência de acordes inteiros somados às dissonâncias faz com que o tempo da peça seja grave, muito lento. Esta *Sarabande* se caracteriza como grave, isto é, de linguagem densa e polifônica, com características majestosas, mas séria e pesarosa.

Os dois minuetos que seguem a *Sarabande* têm estrutura à três vozes, têm muitos ornamentos. Supostamente os minuetos devem ser tocados em sequência, sem diferença de andamento, devendo-se repetir uma vez o primeiro *minueto* após tocar os dois.

A *gigue* desta suíte é bem característica, e, pode-se dizer, é muito marcada pelo estilo francês, isto é, da abertura francesa, afinal, a peça é, do começo ao fim, composta por notas duplamente pontuadas e com muitos ornamentos o que dificulta o estabelecimento de um tempo adequado para sua performance, o caráter enérgico, entretanto, é marcado desde o princípio (Schulenberg, 2006 p.310).

### 3. Análise da *Sarabande da Suíte francesa em Ré menor BWV 812*

A peça que foi objeto deste trabalho é a *Sarabande da suíte francesa* em Ré menor BWV 812. Esta peça, como mencionado anteriormente, é uma *Sarabande grave*, com escrita densa, andamento lento, muitas dissonâncias, cromatismos e composta por quatro vozes, como os corais (Soprano-Alto-Tenor-Baixo). Esta *Sarabande* é composta ao todo por 24 compassos, sem anacruse, como é característica da dança.

SARABANDE

Figura 4 – *Sarabande* da suíte francesa BWV 812 de J. S. Bach, em Ré menor (Henle Verlag).

#### 3.1. Análise da peça

Antes de iniciar o estudo desta peça ao piano, uma leitura prévia foi feita, para que se identificasse o discurso musical que deveria ser buscado no piano. Assim, identificamos a seguinte estrutura rítmica das frases que compõe o discurso nesta peça:

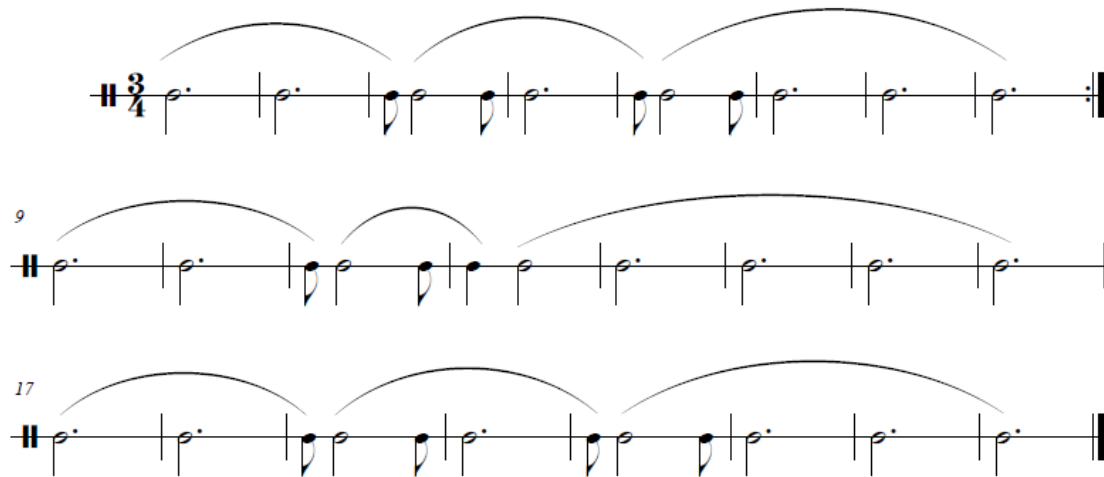


Figura 5 – Redução rítmica da análise da direção do discurso da *Sarabande* BWV 812 de J. S. Bach, em Ré menor.

TABELA 2- REDUÇÃO RÍTMICA DA ANÁLISE DE FRASE DA *SARABANDE* BWV 812, J. S. BACH- Dados da análise presente neste trabalho.

Frase	Compasso
Um	1-3.1
Dois	3.2-5.1
Três	5.2-8
Quatro	9-11.1
Cinco	11.2-12.1
Seis	12.2-16
Sete	17-19.1
Oito	19.2-21.1
Nove	21.2-24

Com esta análise, foram estabelecidas nove frases que dividem a peça orientando o discurso musical. A figura número 5 mostra a estrutura rítmica destas frases. A tabela mostra esta estrutura em função dos compassos em forma textual.

Com essa análise, pode-se identificar a frase 3 e 9 como cadenciais, e a frase 6 como uma transição para o último período da peça. As demais frases (1,2,4,5,7 e 8) têm estrutura similar, o que pode ser demonstrado rítmica e harmonicamente.

Para orientar as decisões que dirigiram o estudo e, posteriormente, a performance dessa peça, foram estabelecidos diversos pontos de apoio para confirmar auditivamente este discurso e as frases anteriormente mencionadas. Assim, nos próximos tópicos, detalharei estes pontos de apoio:

#### a) O uso do pedal de sustentação

O pedal de sustentação não foi utilizado na performance da *Sarabande* neste trabalho. Para tomar esta decisão, foram levadas em conta tanto a tradição de suspender o uso de qualquer pedal na performance da música de J. S. Bach neste instrumento quanto o elemento histórico da peça, que foi originalmente composta para cravo, assim, procura-se respeitar o conteúdo musical da peça o máximo possível, mesmo se tratando de uma performance moderna. Esta perspectiva apoia-se na posição de András Schiff sobre a performance da música de J. S. Bach (Matschulat, 2015, p.57) e também na perspectiva de Jean Louis Steurman, estas duas experiências já foram relatadas neste trabalho. Além disso, essa escolha é adequada porque, como menciona Steurman, a música de Johann Sebastian Bach permite a sua realização ao piano sem o uso do pedal de sustentação. Assim, apoiado nessa tradição, a performance aqui neste trabalho prescindirá do uso deste e de qualquer outro pedal.

#### b) Acordes relevantes

Como mencionado anteriormente, esta *Sarabande* tem estruturada coral a quatro vozes (SATB), assim, cada uma das vozes terá de ser articulada para dar forma às suas frases. Entretanto, existem, nesta peça, diversos acordes que detêm importância para a condução de todas as vozes simultaneamente, e, propriamente, do contorno melódico e do discurso da peça como um todo.

O primeiro destes acordes é, justamente, o acorde inicial da *Sarabande*. É um acorde de Ré menor em que todas as vozes são tocadas simultaneamente. Esta simultaneidade permite que se tome mais tempo nesse acorde, visto que o andamento ainda não está estabelecido para os ouvintes.

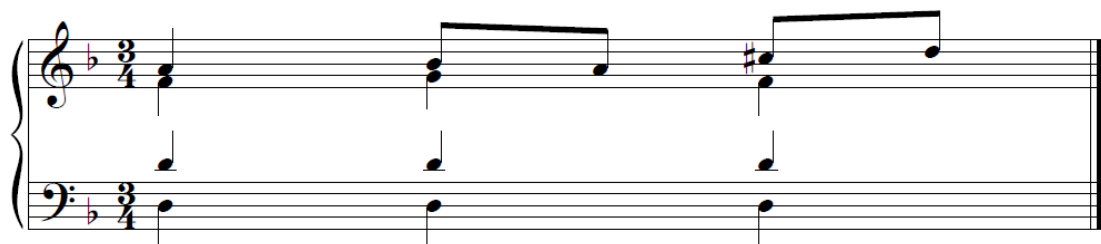


Figura 6 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.1.

O segundo, terceiro quarto e quinto acordes, comp.2-4-18-20 respectivamente, são uma ocorrência comum na peça, trata-se do acorde do segundo tempo de cada um desses compassos. Estes acordes ocorrem após o movimento contrário das colcheias das vozes da soprano e do tenor no primeiro tempo destes compassos. Esse destaque do segundo tempo, e sua utilização como ponto de apoio é muito comum entre as performances desta peça:



Figura 7 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.2.



Figura 8 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.4.



Figura 9 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.18.



Figura 10 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.20.

O sexto destes acordes relevantes, e que mereceram destaque na performance desta peça é o acorde final da primeira seção, no oitavo compasso. Para dar destaque a esse acorde utilizamos um ataque mais forte à nota de passagem do primeiro tempo do compasso, decrescendo a intensidade a partir dali, arpejando o acorde inicial e articulando as colcheias com a mínima. Em conjunto com a articulação esse compasso foi ralentado:



Figura 11 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.8.

O sétimo acorde, que está no tempo um em comp.17 é muito importante porque é uma mudança harmônica brusca em relação ao último acorde do compasso anterior, Sol menor - Dó maior com sétima menor. Assim, decidimos que este acorde deve ser destacado com a realização arpejada e com um piano súbito em relação ao compasso anterior.

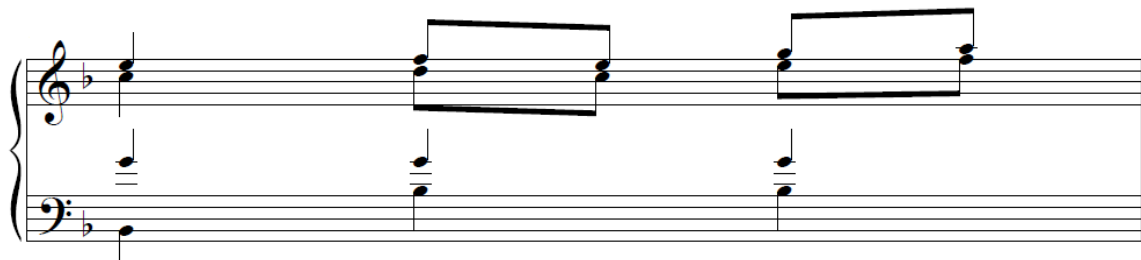


Figura 12 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.17.

O oitavo acorde está no último tempo do penúltimo compasso da peça, de número 23. Decidimos que esse acorde é o ponto mais acentuado de tensão antes da cadência final no último compasso, assim, para destacá-lo na performance, deve-se articular o segundo e o terceiro tempos deste compasso e dar um pequeno acento na dissonância da primeira colcheia do terceiro tempo em relação a sua resolução nas segundas colcheias, além disso, o acorde foi arpejado.

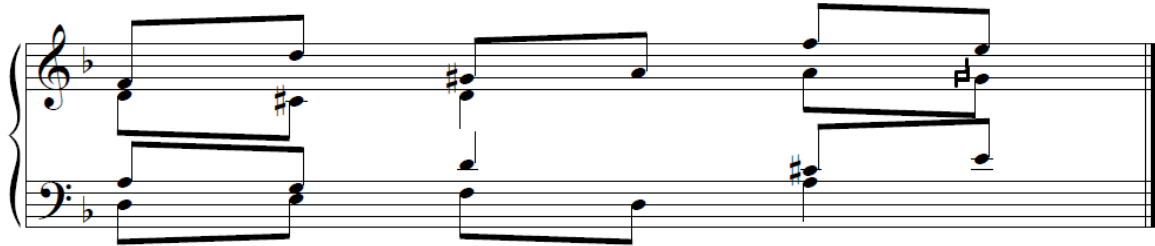


Figura 13 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.23.

#### c) Melodia inicial

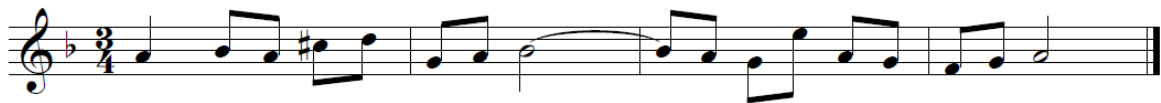


Figura 14 – Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp.1-4.

Os primeiros compassos desta peça apresentam uma melodia na voz soprano muito destacada das outras vozes. Essa melodia ocupa os compassos um a quatro. Para a performance dessa peça, escolhemos realizar uma ligadura entre as colcheias, na voz da soprano, do tempo dois e três do primeiro compasso, para dar ênfase às notas de passagem e dissonâncias, fazendo com que a primeira colcheia pareça mais forte do que a segunda, que é a resolução. Além disso, no terceiro compasso, haverá uma articulação entre as duas colcheias das vozes da soprano e do tenor, para dar ênfase para o final da frase e para o segundo tempo, como é característica da *Sarabande*.

#### d) Melodia repetida no baixo

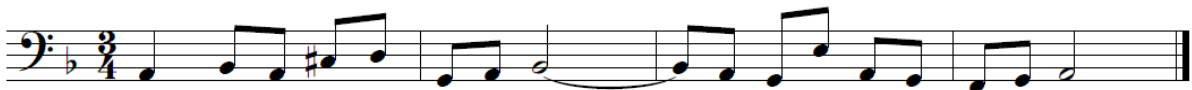


Figura 15 - Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp. 9-12.

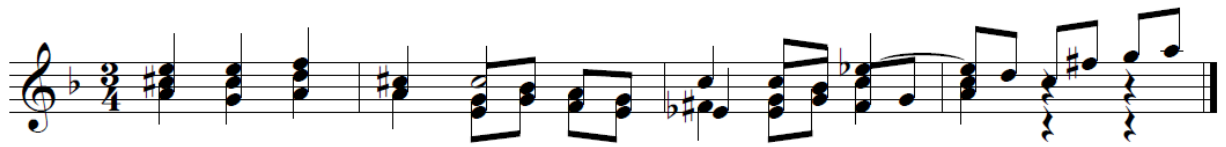


Figura 16 - Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp. 9-12.

Logo, nos primeiros compassos após o ritornelo, comp.9-12, a voz do baixo repete a melodia inicial, que é destacada no item anterior. A única distinção em relação àquela melodia é a existência de um ornamento, o *accent steigend*, esse ornamento implica na realização de um portamento de um Lá ornamental anterior ao Si e que deve durar menos do que o tempo de uma colcheia. Em termos harmônicos, entretanto, a melodia ocorre em um contexto completamente distinto do que nos compassos iniciais, o que, durante a performance realizada neste trabalho, é um ponto que será destacado com arpejos dos acordes, para dar ênfase em cada uma das novas harmonias.

#### e) Linha do baixo



Figura 17 - Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp. 1-4.



Figura 18 - Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp. 17-20.



Figura 19 - Excerto da *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach comp. 23-24.

Entre comp.1-5 e 17-20 a linha do baixo realiza um movimento descendente cromático, do Ré ao Dó natural e do Si bemol ao Sol natural respectivamente. Embora em todos esses compassos a melodia da voz soprano se destaque das demais, o destaque a esse movimento do

baixo é muito importante para dar caráter a peça. Assim, na performance desta peça neste trabalho decidimos dar ênfase no movimento cromático descendente acentuando a primeira nova nota desse movimento e tocando as demais da maneira mais ligada possível e com um decréscimo de intensidade.

### f) Arpejos

**SARABANDE**

The image displays the musical score for the Sarabande BWV 812 by J.S. Bach, arranged in four systems. Each system consists of a treble and bass clef staff. Red rectangular boxes are drawn around specific chords in both staves across all systems, indicating where arpeggios should be performed. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The title 'SARABANDE' is centered at the top of the first system.

Figura 20 – Arpejos indicados na *Sarabande* BWV 812, de J. S. Bach.

Os acordes destacados são os que decidimos que deveriam ser realizados de forma arpejada, essa decisão foi inspirada pela performance dessa *Sarabande* ao cravo, como se pode perceber na realizada pelo cravista Alan Curtis<sup>8</sup>. Esta decisão traz fluidez em alguns pontos da peça, que é tão marcada pelo caráter do coral. A imagem também inclui todos os que foram citados para serem arpejados nos itens anteriores. Além desses, também foram incluídos arpejos

<sup>8</sup> Alan Curtis (1934-2015) foi um cravista, maestro e musicólogo americano que se dedicou especialmente ao estudo do período barroco. Entre seus trabalhos encontram-se gravações de óperas, obras para conjunto instrumental e obras para cravo solo.

nos acordes em comp.1-4, 9, 10, 12, 13, 18 e 20. A decisão de arpejar esses acordes foi tomada em função de destacar alguns segundos tempos destacáveis de alguns compassos (um, três, doze e dezoito), como é característico da dança. Os demais foram citados nos itens anteriores.

### **3.2. Análise dos desafios técnicos encontrados previamente na *Sarabande em Ré menor BWV 812***

Alguns desafios técnicos específicos para a realização dos aspectos da performance informados nos itens anteriores foram percebidos, é importante ressaltar, que como mencionado anteriormente, nenhuma dificuldade técnica existe por si só, isolada de motivação auditiva e musical, assim, embora para fins de análise elas sejam isoladas, todas as decisões para saná-las visam um objetivo musical. Esses desafios serão detalhados nos itens a seguir:

a) Terças paralelas (comp.1; comp.10; comp.11; comp.17). As terças paralelas representam um desafio constante para pianistas. Nesta peça, em específico, existem várias passagens marcadas pela presença dessas terças. A dificuldade dessas terças é dirimida, em algumas passagens, pela possibilidade de realizar arpejos que a peça nos dá. Entretanto, em outros momentos, como em comp.10 e 11, a nota presa faz com que a dificuldade aumente.

b) Sextas paralelas (comp.14; comp.15; comp.23; comp.24). As sextas paralelas, assim como as terças, constituem um desafio constante para pianistas. Nessa peça existem duas passagens que apresentam essa dificuldade, comp.14, 15, 23 e 24. A passagem entre comp.14 e 15 é muito grande, e requer do pianista a capacidade de realizar as sextas paralelas de maneira equilibrada, sem acentos indesejados, por ser uma passagem bastante grande e sem possibilidade de recorrer ao uso de arpejos para facilitar a execução, esta passagem é especialmente difícil. As sextas paralelas presentes em comp. 23 e 24 são muito mais simples porque são executadas de maneira arpejada, mas devem ser igualmente equilibradas para que as articulações decididas sejam mantidas.

c) Baixo cantábile (comp.2; comp.4; comp.9-14; comp.16-18; comp.20). Como mencionado anteriormente, a voz do baixo nessa peça ocupa um lugar de grande importância no estabelecimento do caráter da peça. Em alguns momentos essa voz realiza grandes movimentos, aos quais deve ser garantida a expressividade necessária. Em comp.2, 4, 18 e 20 existe uma frase de movimento descendente no baixo, e que deve ser executada de maneira articulada e expressiva. Em comp.9-12 existe a repetição da melodia original, elemento que foi discutido

anteriormente, e é o momento de maior destaque da voz baixo. Em comp.13, 14, 16 e 17 a voz baixo faz longas frases, que devem ter grande destaque, principalmente porque são frases de sentidos opostos, ascendente e descendente respectivamente, e realizadas enquanto as demais vozes se movimentam mais lentamente.

d) Notas repetidas no baixo (comp.1; comp.3; comp.5; comp.6; comp.19; comp.21). Como mencionado anteriormente, a voz baixo ocupa destaque nessa peça para o estabelecimento do caráter grave, solene e de lamento. O anteriormente mencionado movimento cromático descendente no baixo deve ser destacado. A dificuldade técnica advinda dessa necessidade, entretanto, é o da realização das notas repetidas no baixo, comp.1, 3, 5, 6, 19 e 21. As notas repetidas em uma voz realizadas na configuração coral desta peça realizada ao piano devem ser equilibradas e, além disso, devem respeitar a decisão anterior de que as repetições de nota devem ser tocadas com o maior *legato* possível e com decréscimo de intensidade a partir do primeiro tempo do compasso.

## 4. METODOLOGIA

A partir da pesquisa teórica anteriormente relatada, este trabalho tem como objetivo a descrição, análise e discussão do processo que de preparação da performance da *Sarabande* em Ré menor BWV 812 de J. S. Bach. Este processo foi composto tanto pela pesquisa teórica relatada anteriormente quanto pelo estudo prático ao piano. Este estudo prático teve suas diretrizes estabelecidas anteriormente; ele foi totalmente gravado em vídeo e relatado em diários reflexivos sobre o estudo escritos imediatamente após a prática. Nos próximos tópicos, são relatados os detalhes deste estudo.

O objetivo deste trabalho é uma análise e discussão de todos os processos que envolvem a preparação da performance da *Sarabande* em Ré menor BWV 812 de J. S. Bach. Assim, partimos de um conceito de técnica complexo, que envolve conhecimento histórico e teórico do repertório, leitura prévia da peça, sem o instrumento, reconhecimento prévio das dificuldades técnicas da peça, leitura e estudo rotineiro e, por fim, a performance pública desta peça. Assim, são envolvidos neste processo todos os elementos técnicos e expressivos discutidos na fundamentação teórica deste trabalho.

Além destes tópicos, foram selecionados exercícios técnicos específicos, advindos de diversos autores clássicos da literatura pianística, que também serão envolvidos no estudo rotineiro da peça como forma de solucionar os problemas técnicos da *Sarabande*. O estudo dos exercícios também será discutido neste trabalho, assim como o bem estar do pianista em cada momento da preparação da performance.

### 4.1. O estudo

O estudo teve duração de 20 dias com duração variável de até 40 minutos diários, respeitando as necessidades e possibilidades de cada dia de estudo. Trata-se de um relato de todo o processo de preparação ao piano da performance da peça discutida. A duração deste estudo foi projetada de acordo com as características observadas na peça e relatada nos tópicos anteriores deste trabalho e foi vista como adequada para que a preparação inclui-se desde a leitura até a finalização de questões interpretativas da peça.

Assim, foi feita uma projeção de tarefas a serem realizadas em cada um dos dias de estudo, para que orientassem o trabalho prático devido ao tempo. Durante o estudo prático, não era permitido estudo fora deste período estabelecido. A projeção foi esta:

TABELA 3 – CONFIGURAÇÃO DO PLANEJAMENTO PARA O ESTUDO PRÁTICO.

DIA	TAREFA
01	Primeira leitura da peça, e estabelecimento de dedilhado
02	Leitura individualizada de cada um das vozes
03	Leitura de vozes em grupos
04	Leitura de vozes em grupos
05	Separação da peça em função dos acordes (pontos de apoio) relatados na análise
06	Separação da peça em função dos acordes (pontos de apoio) relatados na análise
07	Percepção dos desafios (se confirmam a análise)
08	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados para cada desafio percebido
09	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados para cada desafio percebido
10	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados para cada desafio percebido
11	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados para cada desafio percebido
12	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados para cada desafio percebido
13	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados

	para cada desafio percebido
14	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados para cada desafio percebido
15	Estudo da peça em função dos pontos de apoio + estudo dos exercícios delimitados para cada desafio percebido
16	Leitura individualizada, e agrupadas, de cada voz + estudo geral
17	Leitura individualizada, e agrupadas, de cada voz + estudo geral
18	Leitura individualizada, e agrupadas, de cada voz + estudo geral
19	Leitura individualizada, e agrupadas, de cada voz + estudo geral
20	Prática livre sobre a peça

O estudo foi dividido em 6 grandes grupos, do dia 1 ao 4 seria feita a leitura da peça e ao final do 4 dia não deveriam haver dúvidas sobre a estrutura formal da peça. Nos dias 5 e 6 o estudo daria conta de estabelecer todos os pontos de apoio e o discurso da peça em cada um de seus momentos importantes relatados na análise prévia. No dia 7 os desafios encontrados durante esses últimos dois períodos de estudo seriam relatados e destacados e cada desafio observado com as suas especificidades. Do dia 8 ao dia 15 os exercícios escolhidos para dar conta dos desafios encontrados deveriam ser feitos e os resultados desse treino manifestados; concomitantemente a esse estudo, o estudo da peça seria mantido, orientado pela repetição de cada uma das seções da peça em função dos pontos de apoio. Do dia 16 ao dia 19 os resultados dos exercícios e do estudo destes seriam demonstrados na execução da peça e verbalmente; o estudo individual das vozes e delas em grupos selecionados (Soprano e baixo, soprano e tenor) volta a ser realizado. No dia 20 a peça seria estudada em sua totalidade para demonstrar o domínio encontrado durante o período. Este esquema não necessariamente precisaria ser seguido em sua totalidade, o propósito deste guia era otimizar a prática diária.

Desta forma, este estudo foi totalmente gravado com uma câmera de vídeo em alta definição, de acordo com as limitações do local de estudo, foram estabelecidos dois possíveis planos para as gravações: a pino e perfil esquerdo. A escolha sobre os planos variavam com a necessidade de demonstrar algum detalhe.

Além do estudo prático, foi realizado um relatório diário sobre o estudo. Este foi dividido em duas partes, a primeira contendo as expectativas sobre o estudo programado, a percepção sobre o resultado sonoro conseguido, as dificuldades encontradas e a percepção se o treinamento foi adequado ou não; a segunda parte, feita após assistir os vídeos do estudo, confirmava o resultado sonoro do estudo, observavam-se possíveis erros e formulavam-se possíveis soluções para a prática, esta segunda parte configura este relato como um diário reflexivo da prática pianística, afinal, eram anotadas as informações imediatas após um julgamento da performance diária. Este processo de autocorreção é parte importante do processo de escuta e de preparação da interpretação da peça, como foi relatado anteriormente.

Após os 20 dias, os vídeos foram revistos em conjunto com os diários sobre o estudo para estabelecer os resultados.

Resumidamente, o estudo foi realizado nesta sequência: anotação sobre a projeção de estudo para o respectivo dia; estudo diário gravado em vídeo; assistir o vídeo; descrever no diário reflexivo sobre o estudo os resultados positivos ou negativos e suas possíveis soluções.

#### **4.2. Materiais utilizados**

Os materiais utilizados foram: uma câmera Nikon D3100; um tripé para posicionamento da câmera; um computador Notebook Acer Aspire 3A315-54-58H0 Intel Core I5 4GB 1TB HD 15,6' Windows 10; um piano vertical Círei fabricado em 1999; partitura das suítes francesas de J. S. Bach da editora Henle Verlag.

A fonte musical da *Sarabande* em Ré menor BWV 812 foi publicada pela editora Henle. Esta edição respeita os princípios Urtext. O dedilhado, entretanto que consta na versão não foi considerado durante a leitura, fazendo do exercício de estabelecer o dedilhado uma questão interpretativa que será detalhada nos próximos tópicos.

## 5. RESULTADOS

A parte prática deste trabalho, que consistia na gravação em vídeo do estudo da *Sarabande* totalizou 19 vídeos, com duração total de 7 horas 42 minutos e 25 segundos. Todos esses vídeos estão disponíveis para consulta restrita na plataforma Youtube. O período para esta parte do trabalho foi delimitado previamente para que o estudo fosse controlado em função do tempo. Esta seção se dedica a sistematizar os resultados encontrados nessa etapa do trabalho.

### 5.1. Diários reflexivos sobre o estudo prático

A seguir os diários de estudo configurados conforme antecipado. O tópico “Antes” significa a expectativa e a projeção do estudo diário, o tópico “Depois” é composto pelas impressões após a revisão do vídeo de estudo.

**Dia 1** (13/04/2020)

Disponível em: <https://youtu.be/vJvB4ZSslmA>

Antes: A previsão para este primeiro dia de estudo foi a leitura da peça e o estabelecimento do dedilhado. Este objetivo foi alcançado. A leitura foi bastante fácil, os pontos de apoio pré-estabelecidos facilitaram a leitura, assim como toda a análise que foi feita na parte teórica deste trabalho.

Depois: Neste primeiro dia, nos primeiros minutos do vídeo, é perceptível que meu punho esteve levantado. Entretanto, isto se deve ao fato de alguma ansiedade produzida pelo primeiro momento em que se iniciava a gravação, logo este erro é solucionado, não representando um problema recorrente. Tive alguma dificuldade com alguns compassos específicos, comp.11-12 e comp.14-15, em que há mais movimento entre as vozes e, nos dois últimos, as sextas paralelas, que representaram um grande desafio no estabelecimento do dedilhado, mas o resultado desta primeira leitura e de prática da peça no piano foi positivo. Como este primeiro dia era dedicado à leitura e ao estabelecimento do dedilhado, fiquei contente com o progresso feito com o estudo. Entretanto, é possível notar no começo do vídeo que as mãos estão muito tensionadas, acredito que por desatenção no início do estudo, em pouco tempo essa tensão é resolvida. Não fiquei satisfeito auditivamente com o que foi gravado. Mas fiquei satisfeito de perceber algumas necessidades que, acredito, vão ser respondidas com o dedilhado.

O dedilhado estabelecido foi todo transcrito de maneira exaustiva, isto é, todo o dedilhado foi escrito na partitura para permitir a observação de cada detalhe, assim:

The image shows a handwritten musical score for the Sarabande BWV 812. The score is written in 3/4 time and features a treble and bass clef. The title 'SARABANDE' is written at the top left. The score is heavily annotated with handwritten numbers (1-5) indicating specific fingering for each note. There are also some circled numbers (7, 13, 19) and other markings like '34' and '54' above certain notes. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The overall appearance is that of a detailed study score or a transcription of a specific performance's fingering.

Figura 21: *Sarabande* BWV 812 com a transcrição dedilhado utilizado neste estudo.

O dedilhado foi estabelecido para manter o discurso que foi estabelecido anteriormente. Assim, alguns pontos específicos sobre o dedilhado escolhido:

- a) Passagens de dedos 4-5: é um tipo de passagem pouco desejado no repertório pianístico, entretanto, na voz soprano em comp.5, 6, 14, 15 e 21 esse movimento foi necessário para que as frases fossem mantidas, caso contrário, seria criada uma articulação inexistente.
- b) Troca de dedos: essas trocas foram utilizadas em comp.3, 7, 19 e 21. Todas essas trocas, que foram apresentadas na imagem, são justificadas pela necessidade de manter as frases ligadas e por conforto.

c) Movimento cromático: nas passagens cromáticas na voz do baixo em comp.3-4, 5-6, 7-8, 17-18 e 19-20 foi possível utilizar o dedo cinco para tocar as duas notas sem que perdesse o caráter *legato*.

**Dia 2** (14/04/2020)

Disponível em: <https://youtu.be/VdfJ87wKO5U>

Antes: Nesse segundo dia de estudo, o objetivo era tocar por uma vez a peça inteira, para comprovar o dedilhado estabelecido no dia anterior. Após isso, começar a estudar as vozes dos primeiros oito compassos da peça de forma separada e juntá-las de todas as formas possíveis em duplas e depois em trios. Realizei este estudo porque é muito proveitoso em uma peça polifônica que se percebe todas as vozes e qual a importância que cada uma deve receber em intensidade e se o formato de cada voz é similar ao todo.

Depois: O resultado sonoro realmente foi melhor do que o do dia anterior. Tocar as vozes separadamente e em grupos diversos foi um exercício importante para compreender melhor as frases da forma como foram analisadas. O plano escolhido, de perfil, entretanto, não permitiu que o movimento lateral das mãos fosse percebido no vídeo, assim, como o pulso levantado não ocorreu neste segundo dia, a partir do terceiro dia, a gravação será feita a pino, para que se possa ver no vídeo o movimento lateral em função das vozes e das frases. Fiquei mais contente com o resultado sonoro ao fim deste estudo, além disso, todas as vozes foram tocadas, mesmo que separadamente, com o dedilhado realizado para o todo.

**Dia 3** (15/04/2020)

Disponível em: <https://youtu.be/ZObtXteeKE8>

Antes: O objetivo deste terceiro dia foi continuar o começado no dia anterior. Como mencionado, com o novo plano escolhido, a pino, esperava que fosse possível observar o movimento lateral das mãos.

Depois: Foi possível perceber as vozes de forma individualizada neste dia, de forma muito mais definida do que no dia anterior. Entretanto tive muita dificuldade ao executar a voz da soprano sem a do contralto. Pode-se ouvir neste terceiro dia as vozes muito mais bem delimitadas, é possível, inclusive, na última parte do estudo, ouvir as vozes intermediárias sem muito esforço. Entretanto, os erros que aconteceram durante a passagem da voz da soprano parecem ser por falta de apoio dos dedos um e dois, visto que a voz da soprano só ocorre com a utilização dos dedos três, quatro e cinco, os dois últimos principalmente.

**Dia 4** (16/04/2020)

Disponível em: <https://youtu.be/IcyLGhRzrFo>

Antes: o objetivo deste dia de estudo foi continuar a estudo das vozes de maneira separada, mas, agora, com os oito compassos seguintes da peça, comp.8-16.

Depois: Tive muita dificuldade em conseguir distinguir as vozes em comp.11. As sextas paralelas (comp.14-15) também foram um desafio e o dedilhado teve que ser mudado em comp.15 para que esta frase soasse em legato. As sextas paralelas estão soando muito mal, e o resultado auditivo deste dia de estudo não foi bom. Há problemas em manter o fraseado em comp.3, 11, 14 e 15. O problema em comp.3 já havia sido observado no dia anterior, a falta de apoio na passagem sol3-mi4-lá3 faz com que o Mi soe articulado do restante da frase, produzindo um efeito indesejado. Em comp.11 a voz soprano e a contralto devem ser mais bem estudadas para que se compreenda o movimento e os execute de maneira mais fluída, a soprano tem subdivisão neste trecho, então seria bom estudar de forma separada as suas vozes sopranos. Em comp.14-15 a dificuldade foi de manter o fraseado das sextas paralelas, o dedilhado estava mal pensado e foi mudado para tentar resolver o problema.

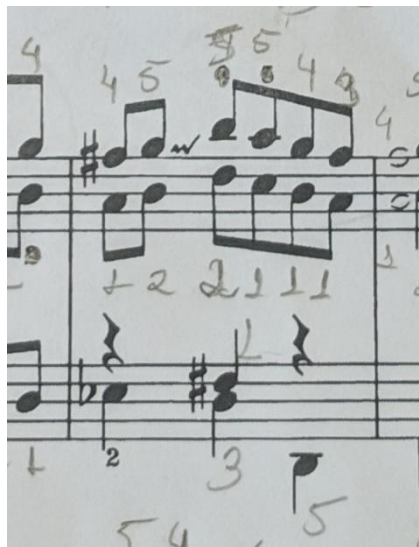


Figura 22: Mudança de dedilhado no estudo da Sarabande.

**Dia 5** (17/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/Ce0D5nWJ6qE>

Antes: O objetivo do estudo deste dia foi revisar a leitura feita no dia anterior. Principalmente, o primeiro objetivo foi realizar as sextas paralelas com o novo dedilhado, esperando que elas

soassem mais ligadas e mais consistentes, isto é, com o fraseado mais marcado. O segundo objetivo foi realizar o salto sol<sup>3</sup>-mi<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup> de maneira mais ligada do que estava sendo feito. O terceiro objetivo foi compreender o discurso em comp.11, principalmente o movimento entre soprano e contralto. De forma geral, gostaria de obter mais fluência com o discurso da peça.

Depois: As sextas paralelas foram executadas de uma melhor forma, mas ainda falta a fluência no fraseado e o movimento legato que se esperava. O salto sol<sup>3</sup>-mi<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup> foi resolvido, e foi resolvida equilibrando a intensidade do mi<sup>4</sup> em relação às outras notas. Em comp.11, no qual tive problemas no dia anterior, aparentemente o problema foi resolvido com uma melhor compreensão do discurso e, além disso, com uma mudança de dedilhado para que a voz contralto se fizesse ouvir melhor. Um problema adicional observado foi a intensidade em excesso dos acordes produzidos pelas vozes soprano contralto e tenor, fazendo com que a melodia da voz baixo desapareça, para resolver isto, deve-se reduzir as vozes superiores e destacar a mais grave.

**Dia 6** (18/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/IxRmCiZct8I>

Antes: Com este dia de treino, esperava completar a leitura da peça e de todas as vozes de maneira separada e combinada, ou seja, ler de comp.17-24 e, como em todos os outros dias, tocar a peça para conquistar mais fluência no discurso e utilizar as soluções encontradas nos dias anteriores para resolver os problemas percebidos no vídeo que foram relatados no último dia.

Depois: Esta última seção da *Sarabande* se mostrou a mais complicada, não somente pelo movimento das vozes, mas, também, pelo discurso musical dos últimos dois compassos, em que a cadência final se inicia. Não foi possível ter um resultado auditivo aceitável para a leitura. A leitura também ficou incompleta em relação ao objetivo esperado. Uma mudança de dedilhado foi feita em comp.19 para manter a frase em que há um salto Ré<sup>4</sup>-Si<sup>4</sup>-Mi<sup>4</sup>, semelhante ao sol<sup>3</sup>-mi<sup>4</sup>-lá<sup>3</sup>.

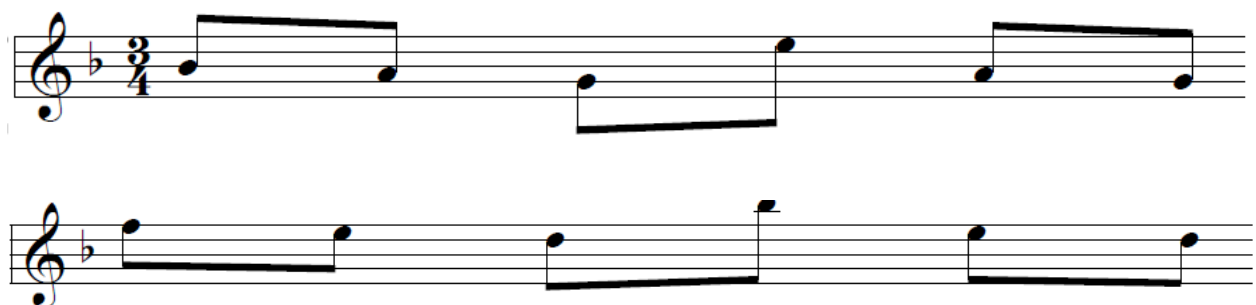


Figura 23: Figuração recorrente da *Sarabande* BWV 812.

**Dia 7** (19/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/A9CiFEgHZwU>

Antes: Neste sétimo dia de treino, esperava realizar uma jornada um pouco mais longa do que os dias anteriores porque além de solucionar os problemas de leitura e compreensão esperava estabelecer quais os desafios técnicos que estavam impedindo a conquista do resultado auditivo esperado. Assim, esperava ler a última seção comp.17-24 de maneira mais consciente do que no dia anterior. Além disso, os dois ornamentos *accent steigend* que existem em comp.10 e 16 seriam lidos também.

Depois: A leitura foi terminada, como se esperava. Houve um problema de compreensão sobre como deveriam ser tocados o penúltimo e o último compassos, algo que espero dedicar mais tempo para discutir nos próximos dias de estudo, mas, de certa forma, as formas de se tocar foram consideradas positivas. Para a realização dos ornamentos foram necessárias adaptações no dedilhado, além disso, a realização deles foi também posta em discussão pelo resultado auditivo que se tem com a sua realização, nos próximos dias eles serão mais propriamente discutidos. O dedilhado em comp. 21 ainda suscita algumas dúvidas e inseguranças. (1)As sextas paralelas são o maior desafio. (2) As terças paralelas em comp.10 e 11 ainda soam de forma pouco fluente. (3) Os saltos mencionados em comp.3 e 19 ainda não soam de forma equilibrada no fraseado. (4) Quando as vozes se movem de maneira homofônica gostaria de conquistar um resultado mais legato do que se tem neste momento.

**Dia 8** (20/04/2020):

Este oitavo dia de estudo foi dedicado a selecionar os exercícios da literatura pianística que respondessem as necessidades encontradas ao terminar a leitura completa da peça.

O primeiro desafio, e maior até agora, foi o da fluência nas sextas paralelas. O livro *Estudos técnicos diários* (Tägliche Technische Studien) de Oscar Beringer (1889) foi selecionado como uma fonte de exercícios para este desafio, mais especificamente os exercícios 193 D até 197 D, em que as sextas paralelas são abordadas. Além destes exercícios, o exercício op. 139, número 7, de Carl Czerny também foi escolhido.

O segundo desafio é o das terças paralelas. Para este desafio foram escolhidas as seguintes obras: a sexta parte do livro mencionado de Oscar Beringer; o exercício Op.100 n.4 de Friedrich

Burgmuller; os exercícios Op. 139 n.1, n.7, n.28 e n.38 de Carl Czerny e os exercícios Op.82 n. 69, n.70 e n.78 de Cornelius Gurlitt.

Para o terceiro e quarto desafios, que são manter o fraseado com os saltos e equilibrar as vozes em acordes, foram selecionados que poderiam resolvê-los simultaneamente. São eles: Op.100, número 15, 19 e 25 de Friedrich Burgmuller. Não se espera que todos estes exercícios sejam estudados durante a agenda deste trabalho, mas que atendam as expectativas de solucionar os desafios encontrados.

**Dia 9** (21/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/cwVCE3bJIXE>

Antes: Neste dia de estudo, esperava-se tocar a peça apenas uma vez, se concentrando nos pontos de apoio. Após isso, esperava-se que se se inicia o estudo específico dos desafios, neste dia as sextas paralelas.

Depois: O estudo foi concentrado nas sextas paralelas, li apenas os exercícios de Oscar Beringer 193 d- 197 d, no início tive alguma dificuldade, para adequar o tempo de estudo com os exercícios, apenas os farei nas tonalidades interessantes para a *Sarabande* (Ré menor, Ré maior e Lá maior); o modo como estudei a *Sarabande*, no início do estudo não foi adequado, a partir do dia seguinte esta parte estará no fim. O movimento adequado para as sextas paralelas, para este estudo, terá de ser composto por dedos relaxados, mas dedos firmes e pulso flexível.

**Dia 10** (22/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/hE1CvOSdKJw>

Antes: Neste dia, espera-se novamente estudar as sextas paralelas especificamente. Dessa vez, além dos exercícios 193 d- 197 d de Oscar Beringer serão estudados o exercício op. 139 número 7 de Carl Czerny.

Depois: Foi percebido, durante o estudo dos exercícios 195 d, 196 d e 197 d de Oscar Beringer que o movimento correto para as sextas paralelas depende da coordenação adequada entre os dedos 1 e 4, 2 e 5 e 3 e 1. Estas combinações são as mais adequadas para a realização das sextas. Ademais, é necessário que o pulso se mantenha flexível e que o seu movimento de subida e descida seja em função do fraseado que se deseja realizar. O exercício op. 139 número 7 de Carl Czerny foi bastante útil porque aplica as sextas paralelas em um contexto mais parecido com que se encontra no repertório do que os de Beringer. Esse exercício e seu dedilhado sugerido sugerem que as sextas paralelas sejam tocadas sem ligadura, como o fim deste estudo era

desenvolver o legato, troquei o dedilhado para que se realizasse da forma mais ligada possível e o resultado foi bastante bom. O resultado aplicado na *Sarabande*, em especificamente na passagem comp.14-16, considerando tudo o que se desenvolveu nos exercícios, foi bastante bom, um detalhe que foi observado nos vídeos é de o movimento do polegar deve ser muito bem balanceado, porque em geral é um descompasso entre a intensidade do polegar e a dos outros dedos que reduz o efeito do legato.

**Dia 11** (23/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/wUwZl8gXZGc>

Antes: Para mostrar o movimento do pulso e a coordenação necessária para os dedos 1-4 e 2-5, este estudo repetirá o estudo das sextas do dia anterior, mas filmado de um plano diferente, em que é possível observar os movimentos citados.

Depois: Apesar de algumas dificuldades em executar o estudo como esperado, o movimento do pulso e da coordenação entre os dedos foram mostrados. O resultado auditivo que se teve com a *Sarabande* também foi muito melhor, em comparação com os dias anteriores.

**Dia 12** (24/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/oxtE6FKUMNc>

Antes: Neste estudo, espera-se praticar as terças paralelas. Como nas sextas, serão consideradas tonalidades interessantes para o estudo: Ré menor, Ré maior e Lá maior. Os exercícios selecionados foram: a sexta parte do livro mencionado de Oscar Beringer; o exercício Op.100 n.4 de Friedrich Burgmuller; os exercícios Op. 139 n.1, n.7, n.28 e n.38 de Carl Czerny e os exercícios Op.82 n. 69, n.70 e n.78 de Cornelius Gurlitt. Não se espera realizar todos estes nem exatamente como foram escritos, mas utiliza-los da forma mais interessante para solucionar o desafio das terças paralelas.

Depois: Neste estudo foram realizados alguns exercícios da sexta parte do livro mencionado de Oscar Beringer e o exercício Op.82 n.70 de Cornelius Gurlitt. As terças paralelas soaram como o esperado apenas quando houve integração entre o movimento do pulso, dos dedos e de alguma inclinação das mãos. Estes três movimentos somados permitiram a realização das terças paralelas sem tensão acumulada em qualquer um desses pontos e com um resultado auditivo mais desejável. O exercício Op.82, n.70 de Cornelius Gurlitt sugeria a realização das terças em staccato, como o desejado neste estudo eram terças ligadas, uma mudança de dedilhado permitiu que elas fossem realizadas da forma mais ligada possível. Os exercícios 181c, 182c, 183c e 184c

do livro de Cornelius Gurlitt apresentam a mesma dificuldade em relação às terças paralelas que encontramos na *Sarabande*, elas são executadas juntamente com uma nota longa “presa”. Assim, espera-se repetir estes quatro exercícios no próximo dia para continuar este estudo.

**Dia 13** (25/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/s2qhEGGUI8s>

Antes: Espera-se continuar o estudo com as terças paralelas com os exercícios: 181c, 182c, 183c e 184c do livro de Oscar Beringer e Op.82, n.70 de Cornelius Gurlitt. Com foco em mostrar o movimento dos dedos da mão e dos pulsos para realiza-las.

Depois: Este dia de estudo foi uma confirmação do trabalho do dia anterior. Apesar de alguma insegurança com a leitura, os movimentos envolvidos na realização das terças paralelas foram realizados e podem ser observados. Os movimentos são, como mencionado, dos pulsos, das mãos e dos dedos. Os pulsos devem estar sempre flexíveis e o seu movimento acontece em função do fraseado, ou seja, existe um pequeno movimento (para baixo junto com a primeira nota e para cima com o contorno da frase) em função da direção e do contorno de cada frase, em terças agrupadas em duas, o movimento acontecerá a cada duas, agrupadas em grupos de 3, acontecerá a cada 3, e assim por diante. A mão se move para frente ou para trás em relação ao teclado em função das notas e da necessidade dos dedos, além desse movimento, pode haver uma pequena rotação em função do contorno das frases e dos dedos, quando o fraseado obriga a utilização dos dedos quatro e cinco, pode ser feita uma pequena rotação em direção a esses dedos para compensar a força destes e dedos e prevenir qualquer tensão. E, por fim, os dedos devem estar acomodados em função notas a serem tocadas e do conforto, ou seja, os dedos podem ser levantados ou se mover para dentro do teclado em passagens com notas pretas.

**Dia 14** (26/04/2020):

Disponível em: [https://youtu.be/sdbOIHwBu\\_w](https://youtu.be/sdbOIHwBu_w)

Antes: O estudo deste dia teve como objetivo o estudo de acordes e passagens homofônicas para conquistar o controle de dinâmica necessário para a *Sarabande* e efeito legato em acordes. Para tanto, foram utilizados dois exercícios: Henri Bertini op. 100, n.5 e Op.100 n.19 de Friedrich Burgmuller.

Depois: Os estudos com acordes foram muito proveitosos, não foi possível controlar totalmente a dinâmica e o legato em todo o tempo porque os exercícios estavam sendo lidos à primeira vista, entretanto, consegui perceber os elementos envolvidos no movimento desejado: os dedos devem

permanecer confortáveis e firmes nas posições dos acordes e o pulso deve ser manter flexível e seu movimento será para cima e para baixo. Esses dois elementos devem trabalhar em conjunto para conseguir o controle da dinâmica e de ataques equilibrados. A *Sarabande*, por outro lado, pareceu-me sem movimento, assim, aumentarei um pouco o andamento para que tente se resolver este problema.

**Dia 15** (27/04/2020):

Disponível em: [https://youtu.be/\\_o0J61h8Bfk](https://youtu.be/_o0J61h8Bfk)

Antes: Este dia de estudo deveria ser fundamentado pelo mesmo objetivo do dia anterior, mas com mais atenção para o movimento necessário para equilibrar a dinâmica e os acordes. O exercício Op.82 n. 49 de Cornelius Gurlitt somado ao que seria estudado porque apresentava uma repetição de notas na voz baixo assim como existe na *Sarabande*. O exercício op. 100, n.5 de Henri Bertini deverá ser estudado com muita atenção para as mudanças de dinâmica e para a realização dos três arpejos existentes. Para a *Sarabande*, espera-se aumentar um pouco seu andamento e amadurecer algumas decisões que deverão ser tomadas em função da interpretação desejada.

Depois: O estudo foi bastante intenso, o primeiro exercício trabalhado op. 100, n.5 de Henri Bertini foi bastante difícil de ser realizado como o esperado. O movimento necessário para realizar as dinâmicas (*pp*, *p*, *mf*, *f* e *ff*) deve ser muito acertado, algum movimento descompensado pode desequilibrar o discurso ou fazer com que a falta de controle do movimento seja compensado por alguma tensão nos dedos ou na mão. A realização dos arpejos foi mais difícil do que o esperado, mas houve progresso. Para o arpejo ser realizado corretamente, ele deve partir da nota mais grave e todas as outras devem ser tocadas a partir de um “arco” que deve ser equilibrado entre todas as demais notas, ou seja, deve haver uma progressão que respeite o tempo e a dinâmica do arpejo. Realizar arpejos em *p* ou *pp* de modo que essa progressão seja rápida, que o arpejo se complete rapidamente, foi um estudo difícil de se realizar. Para a *Sarabande*, o andamento ficou mais adequado. Algumas questões interpretativas estão surgindo a medida que os desafios técnicos não são mais um obstáculo para realizar o discurso musical. A partir do próximo dia, espero detalhar cada uma dessas questões.

**Dia 16** (28/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/hzjMxRpZStA>

Antes: Para este dia de estudo, esperava-se continuar o estudo das sextas e terças paralelas e dos acordes. Entretanto, mais tempo será dedicado às questões interpretativas que surgiram no dia anterior, são elas: apesar do caráter grave, as vozes e o discurso musical da peça são mais visíveis quando ela é tocada de forma leve; o destaque no movimento da voz baixo em comp.2, 4, 18 e 20, ele deverá se manter em todos? Os acordes dos primeiros tempos em comp.6, 8 e 17 devem ser arpejados? O destaque nas primeiras colcheias de comp.15 deve se manter?

Depois: O estudo deste dia foi composto pelo estudo específicos dos desafios técnicos das terças e sextas paralelas e dos acordes. O resultado foi próximo ao esperado, já sendo possível ter alguma fluência com o movimento e com a precisão necessária para realizar cada uma destas tarefas. O estudo com a *Sarabande* se limitou à tomada de decisões sobre algumas dúvidas suscitadas durante o estudo. Estabeleceu-se que haverá o destaque da voz do baixo apenas no segundo compasso, após isso, a estrutura de colcheia pontuada e três semicolcheias seguirá sem o destaque. O arpejo no acorde do primeiro tempo do sexto compasso não será realizado. No sétimo compasso deverá ser iniciado o *ralentando* que culminará no acorde do primeiro tempo do oitavo compasso, que deverá ser arpejado.

**Dia 17** (29/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/9BH6oOMEXJY>

Antes: O objetivo deste dia de estudo era continuar o estudo dos exercícios de acordes (op. 100, n.5 de Henri Bertini e Op.82 n. 49 de Cornelius Gurlitt) em busca de um equilíbrio maior na dinâmica e do maior *legato* possível entre os acordes. O estudo da *Sarabande* deveria confirmar as decisões interpretativas do dia anterior e avançar até o final da peça com as dúvidas que restavam.

Depois: O resultado dos exercícios já está bem mais adequado do que nos dias anteriores, a consciência das diferenças entre as dinâmicas foi o ponto chave em op. 100, n.5 de Henri Bertini e o movimento de pulso foi importante para os dois, mas, sobretudo, para que as notas do baixo estivessem equilibradas em Op.82 n. 49 de Cornelius Gurlitt. O estudo da *Sarabande* me permitiu solucionar todas as dúvidas que ainda se tinha sobre a minha performance da peça. O destaque da frase da voz do baixo em comp.2, 4, 18 e 20 só se manterá em comp.2. Os acordes arpejados serão apenas o do primeiro tempo de comp.8 e 17 e o último acorde em comp.24. O grupo de duas colcheias em comp.15 deve ser articulado ao final da segunda, como se fosse um

final de frase, para então recomeças as 4 colcheias seguintes. Em comp.23 haverá uma articulação entre as quatro primeiras colcheias e as duas últimas. Em comp.24 o primeiro acorde deve se esperar um pouco mais para tocar os dois “Rés” na voz soprano e tenor, o último acorde, como mencionado, será arpejado.

**Dia 18** (30/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/2Jk7DkRpq44>

Antes: O objetivo deste dia de estudo foi realizar os exercícios op. 100, n.5 de Henri Bertini e 196 D e 197 D de Oscar Beringer como preparação para iniciar a *Sarabande*. O estudo com a *Sarabande* objetivou uma maior familiaridade com a peça, visto que todos os desafios já haviam sido percorridos com sucesso.

Depois: A preparação com os exercícios foi bastante acertada, as sextas paralelas não representam mais desafio algum na *Sarabande*, os acordes estão bem equilibrados, assim como os arpejos. Estou perfeitamente familiarizado com a *Sarabande*. Houve uma mudança em comp.18, em que o último acorde, Fá Maior em primeira inversão, será executado de forma arpejada (como os três acordes em comp.13 e o primeiro em comp.14), decisão baseada na mesma razão mencionada anteriormente sobre os arpejos (Item 3.1 neste documento). A voz do baixo, como mencionado no dia anterior, que seria destacada, fazendo com que a semínima pontuada tivesse uma duração maior, não acontecerá apenas no em comp.2. Nesse compasso ela terá mais destaque, mas, em menor forma, acontecerá também em comp. 4, 18 e 20, onde a estrutura se repete. Esta decisão se deu para que o destacar a figuração e também o caráter da peça e, como pode se observar em Little & Jenne (1991, p.108), é uma decisão bem consolidada dentro deste repertório.

**Dia 19** (31/04/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/pG7joK-XXo>

Antes: O objetivo deste dia era estudar a *Sarabande* livremente para familiarizar-se o quanto mais fosse possível com ela. O estudo foi feito a partir de cada um dos pontos apoio determinados durante o estudo.

Depois: O estudo atingiu o objetivo, me sinto mais familiarizado com a peça, me valendo de forma consciente de todos os pontos de apoio. Duas questões surgiram deste estudo: os ornamentos deveriam ser realizados apenas no *ritornelo* da segunda seção? Os ornamentos

devem ser mais curtos? Para estas duas questões, a resposta será sim, no próximo, e último, dia de estudo estes dois pontos devem ser experimentados.

**Dia 20** (01/05/2020):

Disponível em: <https://youtu.be/soX2Hkux3Oo>

Antes: O objetivo deste dia de estudo era resolver as questões que ficaram para o último dia e conquistar mais familiaridade com a peça. O estudo era livre, apenas não deveria haver repetições em sequência da mesma seção.

Depois: Neste último dia nota-se que a peça está estudada e dominada. A polifonia e as frases podem ser facilmente percebidas, o andamento está bem controlado, existe fluência sobre ele, respeitando as características da *Sarabande* e todos os desafios técnicos foram solucionados. O ritornelo da segunda seção é marcado por três elementos novos, os dois ornamentos e uma pequena fermata do primeiro acorde em comp.<sup>24</sup>.

### 5.1. Etapas do estudo

Na Metodologia, foi apresentada a sistematização prévia do trabalho, que estabelecia metas para cada um dos dias de estudo e foi utilizado como ponto de partida. Esta sistematização, entretanto, sofreu alterações que foram necessárias durante o período de estudo prático da peça em questão.

Dessa forma, de modo simplificado, as alterações resultaram nesta agenda:

TABELA 4 – CONFIGURAÇÃO DOS DIAS DO ESTUDO PRÁTICO.

Dias de estudo	Tarefa
Dia 1 ao dia 7	Leitura
Dia 8	Identificação dos desafios encontrados e dos exercícios pertinentes para resolvê-los
Dia 9 ao dia 18	Estudo dos exercícios e da <i>Sarabande</i>
Dia 19 e 20	Estudo da <i>Sarabande</i>

A preparação para a performance da peça em questão nesse trabalho, portanto, foi realizada em 4 etapas. Cada uma destas etapas será discutida no capítulo a seguir.

## 6. DISCUSSÃO

A discussão dos resultados encontrados no estudo prático presente neste trabalho foi organizada a partir de questões que surgiram durante este estudo. Todos os resultados encontrados foram analisados levando em consideração todos os aspectos da técnica pianística apresentados neste trabalho.

### 6.1. Leitura

A leitura da peça ocupou os sete primeiros dias de estudo. Cada dia foi direcionado ao estudo de uma seção da peça ou um objetivo específico. O primeiro dia foi direcionado à leitura total da peça para o estabelecimento de um dedilhado preliminar que seria o ponto de partida para a prática da peça. O segundo e o terceiro dia tiveram como objetivo a leitura detalhada dos compassos um a oito, os dias quatro e cinco foram direcionados para a leitura dos compassos nove a dezesseis e os dias seis e sete os compassos dezessete a vinte e quatro, além disso, o dia sete foi utilizado para realizar uma revisão de todo o trabalho até aquele momento. A leitura foi realizada para revelar toda a polifonia da peça, assim, o estudo para atingir este fim será detalhado no tópico seguinte.

Entretanto, o início da leitura desta peça não pode ser apontado no primeiro dia de estudo prático. A análise prévia da peça deste mesmo trabalho pode ser considerada como o ponto de partida da leitura e da preparação da performance da *Sarabande*. Sobre esta preparação e o espaço que a análise ocupa neste processo, encontramos no prefácio da obra *Leitura, escuta e interpretação*:

Se consideramos o processo de preparação de uma performance, a análise faz parte sobretudo da primeira etapa, quando o intérprete estabelece o primeiro contato com a obra e começa a construir em seu ouvido interno uma ideia musical do todo, que o guiará durante uma segunda etapa; esta consiste na prática monitorada, envolvendo execução, ouvido externo e ouvido interno, incorporando-se igualmente a percepção (analítica e/ou intuitiva) de outros detalhes. Durante a terceira etapa, a execução propriamente dita, o material musical já deverá estar totalmente absorvido pelo intérprete, que naturalmente deixa fluir a música conectada ao gesto, como numa improvisação. Para o intérprete, o gesto é uma consequência natural da escuta. Numa época em que o termo “gesto musical” está bastante em voga, podemos dizer que, do ponto de vista do instrumentista, este está diretamente associado ao “gesto da execução” (Chueke, Z (Org.). 2013, p.12).

Assim, o processo de leitura é por si só um processo complexo que envolve múltiplas tarefas. Como se pode observar no próximo tópico, o estabelecimento do dedilhado adequado é

um tarefa que responde grandes demandas interpretativas, não apenas de conforto mecânico para os dedos.

A leitura da *Sarabande*, portanto, levou em conta e foi condicionada em certa medida por todas as decisões que haviam sido tomadas na análise prévia. Entretanto muitas delas foram revistas durante este processo e novas questões surgiram ao longo da leitura e da escuta da execução da peça ao piano. Assim, esse processo de leitura e escuta tem de ser visto como um processo longo, iniciado no primeiro dia em que a peça foi abordada analiticamente, podendo ser comprovado tanto nos diários de estudo quanto nas gravações em vídeo. Os primeiros sete dias foram dedicados à leitura e à compreensão do discurso musical suscitando algumas dúvidas. Como se pode observar nos diários reflexivos neste mesmo documento (dias 16, 17, 18, 19 e 20), foram levantadas várias questões sobre alguns compassos específicos e algumas questões de compreensão da peça que não haviam sido sanadas durante a análise voltaram a aparecer durante o estudo.

No vídeo do dia 16, a partir de 31'15" (disponível em <https://youtu.be/hzjMxRpZStA?t=1875>) são observadas as dúvidas sobre a forma de execução dos acordes de comp.8. Em seguida, os primeiros 8 compassos são estudados tanto em função de compreender completamente estes compassos, mas, principalmente, de estabelecer o toque, o andamento e o timbre adequados para a execução esperada para estes compassos. Em 34'55" (disponível em <https://youtu.be/hzjMxRpZStA?t=2095>) foi finalmente obtida a execução desejada em termos auditivos; as frases de todas as vozes foram respeitadas e o resultado esperado foi atingido pela coordenação de todos os fatores envolvidos na execução pianística. Assim, pode ser observada na sequência do vídeo a consolidação desse resultado como o esperado e o que seria levado em consideração a partir daquele momento.

No vídeo do dia 17, é possível observar a partir de 17'38" (disponível em <https://youtu.be/9BH6oOMEXJY?t=1058>) que as decisões do dia anterior foram consolidadas como resultado auditivo esperado para os primeiros compassos da peça. Além disso, os compassos 9 à 24 foram objetos de estudo deste dia. A partir de 25'12" (disponível em <https://youtu.be/9BH6oOMEXJY?t=1512>) o resultado consolidado de toda a peça pode ser observado.

No dia 18, embora o resultado auditivo já estivesse estabelecido desde o dia anterior os arpejos foram estudados especificamente para conquistar o resultado que se esperava. Isso pode ser observado em 15'27" (disponível em <https://youtu.be/2Jk7DkRpq44?t=927>). Além disso, em 24'02" (disponível em <https://youtu.be/2Jk7DkRpq44?t=1442>) é observada mais uma vez a execução da peça.

No dia 19 em 9'33" (disponível em <https://youtu.be/pG7joK-XXo?t=573>) foram decididas as formas de execução dos ornamentos e em 16'23" (disponível em <https://youtu.be/pG7joK-XXo?t=983>) observa-se a execução resultante desta reflexão.. No dia 20, com todas as decisões técnico-interpretativas já estabelecidas, a peça foi executada e o andamento finalmente pode ser aumentado ligeiramente sem prejudicar a percepção da polifonia ou dos demais elementos envolvidos.

Todas as decisões envolvidas neste grande processo que abarcou todos estes dias de estudo encontram fundamentos na bibliografia sobre técnica pianística, principalmente, como mencionado anteriormente, na experiência de grandes pianistas, como se pode observar em Chueke (2000):

Schiff aponta três aspectos que devem ser monitorados durante o estudo: qualidade do som, polifonia e equilíbrio. Cada um destes aspectos demanda uma conexão constante entre dedos e ouvido. Ele enfatiza a diferença entre barulho e som. Para produzir algo além de barulhos suaves ou altos, os pianistas devem ouvir todas as diferentes qualidades de som, dinâmica e timbre implícito em cada nota escrita na partitura. Giesecking simplifica o processo afirmando que é essencial tocar “exatamente como o compositor escreveu da maneira mais bela possível”, acreditando que a revelação clara e exata do texto depende de ler corretamente, o que ele considera ser “demais para muito performers” (p. 75, tradução nossa).<sup>9</sup>

A experiência narrada por Andrés Schiff vai ao encontro do processo de estudo do trabalho narrado neste documento de pesquisa. O processo de compreensão e de estudo da peça envolveu a coordenação constante dos elementos relacionados diretamente à produção do som a partir da escuta interior. No que diz respeito ao estudo de arpejo, por exemplo, é possível observar uma monitoração da ação dos dedos, além daquela preocupada com o conforto físico para a produção do som como se desejava. O estabelecimento interno deste som desejado, também, encontra fundamentos no discurso de outros pianistas, como se nota nas passagens:

Por outro lado, Buchbinder e Davis enfatizam que não há motivo para estudar uma passagem tecnicamente exigente em relação apenas ao efeito musical se não há técnica para apoiá-la; técnica é, na verdade, um meio para um fim e cada movimento físico deve ser uma resposta para a ideia musical construída no ouvido interno do intérprete. [...] O episódio narrado por Glenn Gould sobre estudar com um aspirador de pó ligado pode ser interpretado como uma forma de contar apenas com a memória muscular, já que ele provavelmente não escutaria o resultado de sua performance; ele indica, entretanto, que ele estava tentando isolar a si mesmo completamente

---

<sup>9</sup> Texto original: Schiff notes three aspects that should be monitored during practicing: tone quality, polyphony and balance. Each one of this aspects demands a constant connection between fingers and ears. He emphasizes the difference between noise and sound. In order to produce something beyond soft and loud noises, pianists should hear all the different qualities of tone, dynamics and colors implied in each note written in the score. Giesecking simplifies the process, affirming that it is essential to play in “exactly what the composer wrote as beautifully as possible”, believing that the clear revelation of the exact text depends on reading correctly, which he considered to be “beyond most performers”.

do mundo exterior e ser capaz de escutar sua performance apesar do barulho do aspirador de pó. Ele admitiu que ele aprendeu dessa experiência que “a imaginação ouvido interno é muito mais poderosa e estimulante que qualquer quantidade de observação exterior”. O fato é que ele estava cantando interiormente e a música estava fluindo como se ele estivesse improvisando; a partitura não era mais uma barreira entre os ouvidos e os dedos (Chueke, 2000, p.82-83, tradução nossa).<sup>10</sup>

Estes testemunhos de pianistas demonstram a importância da escuta interior, ou seja, a escuta do material sonoro sem o recurso do instrumento. Estas observações não são opostas à anterior, afinal o pianista deve ser capaz de produzir a música dentro de si e construir o som desejado antes de “conferi-lo” ao piano. Entretanto, quando estudando ou, neste caso, preparando a performance, o pianista deve ser capaz de monitorar o som que ele próprio produz para conquistar a execução física do material sonoro que ele construiu em sua mente.

### 6.1.1. Decisões sobre as possibilidades do dedilhado

O dedilhado ocupa uma posição central no estudo de uma peça. Primeiramente, ele é a base dos comandos motores manuais que serão utilizados para dar vida à música registrada na partitura. Essa relação audio-motora auxilia o pianista a compreender a peça e mesmo a memorizá-la, como pode ser confirmado na passagem:

O problema do dedilhado constitui fato importantíssimo para uma execução pianística perfeita, facilitando inclusive a memorização de qualquer trecho. Por esse motivo deve ser escolhido com muito cuidado e interesse, pois a sua aplicação inadequada pode transformar passagens relativamente fáceis em problemas de difícil resolução. Muitos alunos erram o próprio dedilhado da escala de Dó maior. Em passagens idênticas ou quase idênticas, o seu emprego deve ser o mais simétrico possível. Há trechos em que sua indicação é tão justa que o aluno sente os dedos sobre as teclas a executar. De modo geral, deve ser assim mesmo. O aluno precisa adquirir o hábito de observar e procurar o dedilhado certo dando-lhe a importância que merece (Fontainha, 1956, p.81).

O contexto evocado por Guilherme Fontainha, muito inserido no repertório e nas estéticas clássica e romântica o faz relacionar muito fortemente, como se pode inferir pela passagem citada, à escalas e a automatização de um dedilhado de escalas, estudos e exercícios de

---

<sup>10</sup> Texto original: On the other hand, both Buchbinder and Davis emphasized that there is no point in practicing a technically demanding passage regarding only the musical affects if there is no technique to support them; technique is in fact a means to an end and each physical movement should be a response to be the musical idea built in the performer's inner ear.

The episode narrated by Glenn Gould about practicing with a vacuum cleaner switched on can be interpreted as a way of relying only in muscular memory, since he probably wouldn't be listening to the outcome of his performance; he indicated however, that he was trying to isolate himself completely from the outside world and be able to listen to his performance in spite of the vacuum cleaner noise. He admitted that he learned from this experience that “the inner-ear of imagination is very much more powerful a stimulant than is any amount of outward observation”. The fact is that he was singing from within, and the music was flowing as if he were improvising; the score was no more a barrier between ears and fingers.

modo consistente que permita ao pianista ler e compreender as relações técnico-interpretativas implicadas na peça a ser estudada. Além disto a escolha do dedilhado também é consequência da compreensão da peça, refletindo igualmente as escolhas estéticas do pianista. Diante das limitações e possibilidades físicas que o pianista por vezes enfrenta para realizar uma passagem ao piano, pode-se considerar que as decisões sobre dedilhado refletem uma escolha individual. Por exemplo, realizar uma passagem em legato requer um dedilhado específico, executar a mesma passagem em staccato, entretanto, requer um dedilhado diferente; sempre tomando como base a relação entre o pianista e seu instrumento no contexto técnico-interpretativo que se apresenta em cada peça de seu repertório.

Assim, as decisões sobre o dedilhado presentes no diário de estudo neste trabalho são de especial destaque. Nos dias 1, 4, 5, 6, 7 e 12 diversas mudanças no dedilhado podem ser observadas, estas foram consequência não somente do conforto físico, mas, também, da necessidade de produzir o discurso que fora pensado para a peça.

### **6.1.2. Resultado do estudo individualizado e em pequenos agrupamentos de vozes**

O caráter polifônico da *Sarabande* representa a característica mais marcante desta peça, afinal, trata-se de uma peça a quatro vozes com importâncias semelhantes. Assim, como mencionado na análise prévia, cada uma das vozes presentes deveria ser ressaltada individualmente e com consciência das diferentes texturas que deveriam ser demonstradas em cada momento da peça.

Para identificar a forma como se realizaria cada movimento e articulação de cada voz, foi realizada uma leitura de cada uma destas separadamente. Esse tipo de estudo se deu particularmente dos dias um a sete. Este tipo de estudo foi realizado isolando-se uma frase de uma voz específica executando-a individualmente. Depois de feito isso com cada uma das vozes separadamente, foi realizado o mesmo processo agrupando as vozes em todas as combinações possíveis, o que totalizou seis combinações (Soprano-Alto/Soprano-Tenor/Soprano-Baixo/Alto-Tenor/Alto-Baixo/Tenor-Baixo).

Esse processo foi muito rico e permitiu a identificação de elementos de grande importância para a caracterização da peça e também na identificação de passagens que apresentavam pontos que deveriam ser estudados mais a fundo devido à dificuldade em produzir o som desejado. O maior benefício desse estudo polifônico portanto, pode ser sintetizado na possibilidade de revelar todos os contornos melódicos presentes na peça que por vezes passam despercebidos quando se realiza uma leitura menos detalhada.

## 6.2. Identificação dos desafios encontrados e dos exercícios pertinentes para resolvê-los

A identificação prévia de possíveis passagens tecnicamente desafiantes já tinha sido abordada na análise prévia da peça, antes mesmo de começar a leitura ao piano; naquele momento foram apontados quatro elementos que aparentemente representaram um desafio. Foram eles: terças e sextas paralelas, o baixo cantábile e as notas repetidas na voz Baixo.

Para além, o oitavo dia de estudo foi especialmente dedicado à identificação de exercícios que respondessem às demandas suscitadas pelo estudo de passagens tecnicamente desafiadoras que foram apontadas nos primeiros dias de estudo. Nesse momento, algumas demandas da análise prévia foram confirmadas, outras não significaram real desafio e outras surgiram. O resultado disso foi o estabelecimento como desafios técnicos: as já citadas sextas e terças paralelas; manter o fraseado em grandes saltos; equilibrar a dinâmica e a textura da polifonia.

Como se observa, apenas dois dos desafios apontados na análise se mantiveram, as sextas e a terças paralelas; estes, inclusive sendo os mais desafiantes requerendo mais atenção. Dois novos desafios foram apontados, a dificuldade em manter as frases que contém saltos e o equilíbrio da peça como um todo.

As sextas paralelas estão presentes na *Sarabande* na passagem que compreende os compassos 14, 15 e 16; elas acontecem nas vozes soprano e alto. A passagem pode ser vista como uma grande frase com uma leve articulação no segundo tempo do compasso 15. Para resolver esta demanda, foram apontados os exercícios 193 D até 197 D da obra livro “Estudos técnicos diários” (*Tägliche Technische Studien*) de Oscar Beringer e o exercício op. 139, n° 7, de Carl Czerny. Abaixo a passagem e os exercícios mencionados:



Figura 23 - Excerto da *Sarabande* bwv 812, de J. S. Bach comp.14-16.

Allegretto

7

Figura 24 - Exercício op. 139, número 7, de Carl Czerny.

191. D etc. 192. D etc.

193. D etc. 194. D etc.

B. n.º 09 3034

Figura 25 – Exercícios 191D a 194D de Oscar Beringer.

54 195. D etc. 196. D etc.

197. D etc.

197. D etc.

R.H.

L.H.

Figura 26 – Exercícios 195D a 197D de Oscar Beringer.

Nur durch alle Der Tonarten zu transponieren. | Transposer dans tous les tons majeurs.

198.

199. F etc.

200. D<sub>7</sub> etc. 201. D<sub>7</sub> etc.

N.º 0933A

Figura 27 – Exercícios 198 a 201D de Oscar Beringer.

As terças paralelas estão presentes de forma abundante, contribuindo fortemente para o caráter polifônico da peça. Algumas passagens representam maior desafio técnico do que outras, mas de forma geral, essa é uma dificuldade constante. Os exercícios selecionados para este fim e que foram estudados foram, a sexta parte do livro supramencionado de Oscar Beringer; o exercício Op.100 n.4 de Friedrich Burgmuller e os exercícios Op.82 n.70 e n.78 de Cornelius Gurlitt. Os exercícios se encontram abaixo:

70. Allegretto. 25

Figura 28 - Exercício Op.82 n.70 de Cornelius Gurlitt.

Allegretto. 29

78.

Figura 29 - Exercício Op.82 n.78 de Cornelius Gurlitt.

177. A. etc. 178. A. etc.

179. A. etc.

180. A. etc.

181. C. etc. 182. C. etc. 183. F. etc. 184. G. etc.

R. & C. 9894

Figura 30 – Exercícios 177A a 184G de Oscar Beringer.

52

Nach jeder zweiten Note muss die Hand gehoben werden. *Relever légèrement la main après chaque groupe de deux notes.*

185. Q. etc.

Figura 31 – Exercício 185Q de Oscar Beringer.

186.Q.

B. N. O. 1934

Figura 32 – Exercício 186Q de Oscar Beringer.

Para o terceiro e quarto desafio foram selecionados os mesmos exercícios, estes foram: Op.82 n. 49 de Cornelius, op. 100, n.5 de Bertini e Op.100 n.19 de Friedrich Burgmuller. A abordagem com que se tratou este desafio será detalhadamente abordada no próximo tópico. Os exercícios encontram-se abaixo:

AVE MARIA 23

Andantino (♩ = 100)

19<sup>o</sup>  
ÉTUDE.

*p religioso*

*dimin. e ritenuto pp p*

*dimin. e poco rí. fe. nu. fo*

113/9

Figura 33 – Exercício Op.100 n.19 de Friedrich Burgmuller.

49. Adagio.

Figura 34 - Exercício Op.82 n. 49 de Cornelius Gurlitt.

ETÛDE V.

Lento e religioso.  $\text{♩} = 72$ .

*pp ben sostenuto*

*rallent.*

*-tando*

*a tempo*

*p*

*mf*

*p*

*pp*

*f*

*smorzando*

*ral - len - tan - do*

Figura 35 – Exercício op. 100, n.5 de Henri Bertini

### 6.3. Estudo dos exercícios e da *Sarabande*

Todos os exercícios selecionados tiveram, em maior ou menor grau, importância na resolução dos desafios técnicos apresentados. Cada um deles foi estudado de forma que fornecesse o suporte necessário para a solução dos desafios. O objetivo maior de selecionar exercícios adequados e utilizá-los para solucionar as demandas encontradas na peça foi uma forma de encontrar soluções para estes desafios sem estressar musicalmente a própria peça com um estudo baseado em repetições. Esse procedimento encontra eco nas práticas de Johannes Brahms como professor. Este relato de Eugenie Schumann (1851-1938), filha de Clara e Robert Schumann, apresenta-nos a perspectiva de Brahms sobre esta prática:

Eu também praticava a escala cromática com o primeiro e terceiro, primeiro e quarto e primeiro e quinto dedos e ele me fazia repetir as duas notas consecutivas, onde o polegar passava por baixo [como no exercício 46 a e b]. Eles são todos, na verdade, exercícios muito simples, mas devem ser cuidadosamente executados, primeiro devagar depois mais rápido e finalmente em prestíssimo. Eu os achei extremamente úteis para abertura, leveza e controle dos dedos. Eu também pratiquei alguns dos difíceis exercícios publicados posteriormente como *Cinquenta e um Exercícios para o Pianoforte* de Johannes Brahms, uma coletânea que não incluiu os mais fáceis e os menos valiosos musicalmente. Brahms, assim como minha mãe, tinha a opinião de que técnica, e especialmente o dedilhado deveriam ser aprendidos através de exercícios; assim sendo, quando estivermos estudando uma obra musical, a atenção pode ser concentrada sobre o espírito da música. (Bozarth, 1996, p.42 *apud* Marun,2007, p.41, grifo nosso).

Dessa forma, os exercícios de sextas paralelas foram realizados entre os dias 9 e 11. O grande progresso resultante neste estudo pode ser observado nos últimos dois dias, quando consegui coordenar o movimento das mãos com a frase que fora imaginada para a seção em que estão as sextas paralelas (comp.14-16). Os exercícios foram realizados nas tonalidades que mais interessavam para a preparação da *Sarabande*, que são Ré menor, Ré Maior e Lá Maior (a própria tonalidade da peça, a mesma tonalidade em modo Maior e a tonalidade da dominante). O movimento das mãos e dos pulsos para a realização das sextas paralelas foi a grande contribuição deste estudo; articular estes movimentos com o fraseado reduziu significativamente as interrupções na execução da frase e o desequilíbrio de dinâmica.

As terças paralelas foram estudadas entre os dias 11 a 13. De forma similar ao que se passou no estudo das sextas paralelas, também só pode ser observado sucesso quando se coordenou o movimento dos dedos, das mãos, e do pulso com a direção das frases. Assim, a providência tomada para fazer esta coordenação foi a inclusão de um leve movimento de rotação na progressão das terças.

Os exercícios que tiveram maior impacto sobre o resultado sonoro entretanto, foram os que têm relação com desafios técnicos terceiro e quarto supramencionados, ou seja, a dificuldade em manter as frases que contém saltos e o equilíbrio da peça como um todo respectivamente. Como mencionado no diário de estudo do dia seis (neste mesmo documento), o salto de sexta com nota presa que existe nos compassos 6 e 19 representou uma grande demanda técnica na preparação da performance desta peça. Isso ocorreu principalmente pela incapacidade inicial de encontrar uma solução que permitisse produzir ao piano o som que era idealizado pelo pianista. Essa ocorrência tem numerosas menções nos diários de estudo. A solução encontrada para equilibrar o som durante os saltos foi a soma do dedilhado apropriado, da noção de articulação e dinâmica da frase na voz onde acontecem os saltos e da consciência do tipo de toque necessário para equilibrar todas as vozes nestes momentos.

Esse procedimento realizado para produzir o resultado sonoro desejado nestas ocorrências de saltos foi semelhante ao realizado nos exercícios selecionados para solucionar os desafios técnicos terceiro e quarto, apontados anteriormente. Estes exercícios (Op.82 n. 49 de Cornelius, op. 100, n.5 de Bertini e Op.100 n.19 de Friedrich Burgmuller), diferentemente dos demais, têm sua forma muito parecida com a própria *Sarabande*, têm estrutura polifônica em andamento lento e com muito destaque para os movimentos entre as vozes. Essa semelhança permitiu que o estudo fosse focado na qualidade sonora dos estudos e, por consequência, da própria *Sarabande*. Essa busca pela qualidade sonora, no entanto, durante a preparação da performance como foi realizada neste trabalho, presume a existência de uma autocrítica que deve ser desenvolvida principalmente pela audição. No dia 15, por exemplo, ficou evidente uma lacuna entre o que se tinha em mente e o som que foi produzido. Por outro lado, a autocrítica e a busca pelo som desejado produziu resultados imediatos no dia 16 (disponível em <https://youtu.be/2Jk7DkRpq44?t=908>) em que durante a execução de arpejos entendeu-se a técnica adequada para conquistar o som desejado. Para conquistar o som, portanto, a “lacuna” mencionada foi preenchida com a técnica. Sobre isso, há a perspectiva de Walter Giesecking (1895-1956) sobre o trabalho de Karl Leimer (1858-1944):

Karl Leimer educava seus alunos inicialmente a como se controlar, mostrando-lhes como se ouvir. Esta audição crítica é em minha opinião, de longe o fator mais importante de todo o estudo musical! Tocar por horas, sem concentrar o pensamento e os ouvidos em cada nota é perda de tempo. Somente ouvidos treinados são capazes de perceber as pequenas imperfeições e desigualdades técnicas e, por conseguinte, são capazes de eliminá-las para obtenção de uma técnica perfeita. Também através do contínuo ouvir-se com consciência, desenvolve-se o sentido de beleza de timbre e do toque. Uma *performance* rítmica precisa somente pode ser conseguida através de um severo autocontrole (GIESEKING, s.d., p.5 *apud* Marun, 2007, p.52).

Embora todos os estudos tenham relação direta com a preparação da qualidade sonora produzida para a *Sarabande* estes dois aspectos em específico tiveram especial consequência na manutenção da qualidade sonora exigida pelo próprio intérprete. A qualidade sonora, como foi ressaltada desde o princípio deste trabalho, deve ser o objeto de estudo e objetivo máximo de todo pianista e toda técnica deve ter por finalidade o seu desenvolvimento.

#### **6.4. O tempo de estudo**

No prefácio de seu livro de exercícios diários, Charles Louis Hanon (1928) aponta que a execução continuidade daqueles exercícios durante algum tempo, as dificuldades técnicas desapareceriam como que por “encantamento”. Theodor Kullak, no mesmo sentido, dizia a Amy Fay quando esta era sua aluna “estude arduamente, senhorita, o tempo se encarregará do resto,

algum dia” (CORVISIER, 2009, p. 85; KOCHEVITSKY, 1967, p.3, *apud* Oliveira Filho, 2015, p.31). Nas entrevistas realizadas em sua dissertação, Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho (2015, p.71) encontra nos relatos de professores de piano da cidade de Recife/PE muitas referências ao tempo de estudo que indicam a seus alunos, e por várias vezes se empenham em julgar determinado estudo técnico com os rótulos de perda ou de ganho de tempo.

Como se vê, assim como em tantos aspectos da vida de uma pessoa, o tempo tem uma centralidade no desenvolvimento de um pianista. A escolha por determinado caminho ou outro no desenvolvimento técnico de um pianista é uma escolha com consequências muito marcantes porque uma pessoa não dispõe de tempo infinito para rever as escolhas que não resultaram em sucesso, pelo contrário, a escassez de tempo marca a vida de um instrumentista em sua totalidade.

Assim, é compreensível que o tempo seja abordado nominalmente em métodos, na vida de professores e estudantes de piano e na visão de pianistas sobre suas próprias práticas. Nesse contexto, a técnica tem um papel fundamental na manutenção da quantidade de tempo necessária para realizar determinada tarefa no piano. Um pianista que desenvolve e mantém uma técnica pianística apurada pode diminuir a quantidade de tempo necessária para realizar a mesma tarefa em relação a outro pianista sem a mesma qualidade técnica. Todas as questões que envolvem o conceito de técnica, desde o conhecimento de repertório que permitem desvendar cada informação contida no texto musical até a capacidade de realizar determinada passagem desafiadora, todas envolvem uma quantidade mensurável de tempo.

Não espero realizar uma discussão muito apurada sobre a função existente entre o tempo e a técnica neste tópico. Entretanto, este estudo pretendeu estabelecer um relato muito detalhado sobre as práticas pianísticas que envolvem a preparação da performance de uma peça musical. É consequente, portanto, que este estudo permite a avaliação de cada uma das etapas e também da avaliação que o próprio intérprete tem sobre suas práticas, possibilitando a revisão de aspectos negativos e a manutenção dos positivos. Ainda, além das práticas pianísticas e musicais gravadas em vídeo, as práticas de análise e de estudo teóricos presentes neste estudo também têm papel fundamental na determinação do tempo necessário para realização desta tarefa musical e de outras futuras, afinal, como mencionado anteriormente, a necessidade de decodificar determinada passagem que está presente na partitura não será mais um desafio tão grande quanto anteriormente foi.

## 6.5. Performance pública

No princípio deste trabalho, uma performance pública da *Sarabande* foi estabelecida como última parte do estudo. Devido ao isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19 que ocorreu durante o ano de 2020, esta performance não ocorreu da forma tradicional. Ao invés disso, uma das gravações da *Sarabande* do dia primeiro de maio, dia do último estudo gravado, foi postada na internet para o acesso público como resposta a demanda da performance pública.

Esta decisão é uma idiosincrasia deste trabalho e do tempo em que ele foi desenvolvido, não significou nenhum prejuízo em termos metodológicos, afinal, todas as etapas do estudo teórico e prático estão muito bem delimitadas e registradas aqui. A escolha de postar uma gravação foi fundamentada em dois motivos: o último dia de estudo se tratava do momento em que a preparação teria “terminado” para os fins deste estudo, assim, é da performance naquele estado que se esperava um resultado em recital público; ademais, a gravação está disponível, disposta a crítica e apreciação públicas, o que a capacita para tomar a mesma categoria de uma performance pública levando em conta as limitações já mencionadas. O link para acesso da performance pública: <https://www.youtube.com/watch?v=srs8PfqBq1Q>. Esta performance, portanto, trata-se da primeira após completados todos os dias de estudo e todos os processos aqui detalhados, ela é datada do dia 20 do estudo, a primeira execução consciente de todos os objetivos trabalhados.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados colhidos com o processo de preparação da performance da *Sarabande* em Ré menor de Johann Sebastian Bach é possível afirmar que o processo aqui relatado produziu resultados satisfatórios e apresentou uma sistematização adequada da preparação da performance de uma peça, que é um importante ramo dos estudos interpretativos em música. Além disso, pode-se afirmar aperfeiçoamento técnico é uma atividade que deve ser constante na vida de pianistas. Este conceito, que é muitas vezes abordado sem a devida precisão, tem papel fundamental em todas as atividades desenvolvidas por um músico, e é particularmente responsável pela capacidade de expressão musical.

A preparação da performance de uma peça musical é um processo complexo e muito longo, mesmo neste trabalho é difícil apontar um ponto para a partida e outro para a chegada. Primeiramente, porque o ato de escolher a *Sarabande* em Ré menor de Johann Sebastian Bach como objeto de estudo já foi completamente orientado pelas experiências anteriores do autor com o estilo da peça, do compositor, do estilo a que ela pertence ou com as diversas execuções disponíveis, assim, somente pode-se apenas apontar o momento em que este processo foi iniciado como um objetivo nesse trabalho. Apontar um ponto final para esta preparação também é arbitrário, afinal, novos elementos podem ser adicionados ou retirados da performance no futuro. O que se relatou aqui, portanto, foi uma forma de sistematizar o processo de preparação de uma peça musical de forma ampla, detalhada e historicamente fundamentada.

Neste trabalho, a técnica pianística ocupa grande destaque. Pudemos perceber que esta foi construída ao longo de pelo menos três séculos e que é caracterizada por grandes pontos de inflexão. Cada estilo em cada momento histórico fez afirmações sobre a técnica. Desde os tratados do século XVIII até os métodos escritos no século XXI, todos, sem exceção, representam uma leitura da técnica ao seu tempo, e devem ser observados como uma forma para enriquecer musicalmente uma performance. O conhecimento sobre o percurso histórico da técnica de seu instrumento, portanto, é indispensável ao instrumentista.

Muitas vezes a técnica instrumental, especialmente a pianística, se confunde com uma prática enfadonha e não musical. Esta percepção é errônea e, não raro, enterra a possibilidade de desenvolvimento de pianistas em qualquer nível. A técnica pianística, se observada em sua totalidade, é a ferramenta que permite ao pianista compreender seu instrumento, a relação de si mesmo com este e com a sua própria possibilidade de produzir o som desejado ao piano. O cultivo de uma técnica inadequada pode provocar desde lesões até o abandono da prática do instrumento devido à prostração causada pela incapacidade de ter algum resultado satisfatório

com a própria prática instrumental. Além disso, como visto anteriormente, a técnica não é uma, já existiram e ainda serão criadas tantas técnicas quanto forem necessárias para exprimir novos sentidos musicais, assim o cultivo de determinada técnica também é cultivar sua própria identidade musical, entre pianistas de altíssimo nível, por exemplo, como os tantos aqui mencionados, as diferenças técnicas os qualificam e diferenciam.

Os conhecimentos de repertório e de estilo também devem ser incluídos como elementos que compõe a técnica. Separa-los não é uma prática adequada. Como demonstrado neste trabalho, cada decisão tomada na realização de uma performance deve ser estabelecida com solidez durante sua preparação. Assim, todo material disponível significará maior riqueza de fontes para que essas decisões sejam tomadas. Tomar uma decisão arbitrária ou mal orientada durante a preparação da performance a empobrece em qualidade musical.

Por fim, todo este trabalho pode ser visto como um retrato das necessidades e experiências do próprio autor enquanto estudante de música e como pianista em formação. O trabalho é estruturado para compreender com certo recuo histórico a prática pianística e os elementos que influenciaram esta história e no estabelecimento do conceito de técnica, então, há propriamente o início do estudo de campo realizado aqui, que é a preparação da performance da *Sarabande* em Ré menor de J. S. Bach. A esta etapa, inclui desde as informações sobre repertório até a análise do estudo monitorado aqui realizado. Assim, com esta contribuição para o estudo da prática pianística, apresentamos um trabalho que reforce a necessidade do intérprete ter consciência sobre suas próprias práticas e as consequências de suas escolhas enquanto pianista.

## REFERÊNCIAS

- BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Unicamp, 2009 (1ª edição, 1753).
- CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madri: Alianza, 2001.
- CHUEKE, Zélia. **Stages of listening during preparation and execution of a piano performance**. Tese (Doutorado). University of Miami, 2000.
- CHUEKE, Zélia.; CAPPARELLI GERLING, Cristina. (2018) "An ergonomic approach to piano performance", London International Piano Symposium, London : Royal Academy of Music, October 2018.
- CHUEKE, Zélia (Org.). **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: UFPR, 2013.
- CRAMER, Johann. **Studio per il pianoforte, Op.50**. Leipzig: C.F. Peters, 1890.
- DIRUTA, Girolamo. **Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna**. 2 vol Giacomo Vicenti, Venecia, 1593 (vol I) – 1609 (vol. II). Facsimili: Forni, Bologna, 1969.
- ELLENDERSEN, Atli. **Parâmetros interpretativos para a sonata para violín solo em Lá menor, BWV 1003 de J. S. Bach**. Curitiba: UFPR, 2012 .
- FONTAINHA, Guilherme Halfeld. **O ensino do piano: seus problemas técnicos e estéticos**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia. Ltda., 1956.
- GRABILL, Ethelbert Warren. **The mechanics of piano technique**. Chicago: R. R. Donnelley & Sons, 1909.
- HERTEL, Cynthia Regina. Um olhar sobre o processo evolutivo da técnica pianística. **Anais. IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. 2006.
- HUDSON, Richard; LITTLE, Meredith Ellis. "*Sarabande*". In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/>. Acesso em: 24 março 2020.
- KOCHEVITSKY, George. **The art of piano playing: a scientific approach**. Miami: Summy-Birchard Inc., 1967.
- KURTÁG, György. **Jeux : Játékok I**. Paris : Henry Lemoine, 2004.
- LITTLE, Meredith.; JENNE, Natalie. **Dance and the Music of J. S. Bach**. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- GIESEKING, Walter e LEIMER, Karl. **Piano Technique**. New York: Dover Books, s.d.140p.
- MARUN, Nahim. **A técnica para piano de Johannes Brahms: origens, os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor..** 271 f. Tese (doutorado em Música) – Unicamp, Campinas. 2007.
- MATSCHULAT, Josias. **Uma comparação entre as duas gravações de O cravo bem temperado de J. S. Bach por Andrés Schiff**. 120 f. Tese (doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2015
- MEYNELL, Esther Hallam. **Pequena crônica de Anna Magdalena Bach**. São Paulo: Veredas, 1998.
- OLIVEIRA FILHO, Manoel Theophilo Gaspar de. **A Utilização de Exercícios de Técnica Pianística no Ensino e na Prática de Sete Professores de Piano do Recife**. 95 f. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- PEDROSA, Mayra Stela Dunin. **Abordagem de estudos em métodos de contrabaixo com vistas à execução de obras do repertório orquestral**. Curitiba: UFPR, 2009.

- SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SALAZAR, Adolfo. **Juan Sebastián Bach**. Alianza Editorial: Ciudad del Mexico, 1950.
- SCHEFFLER, Max Gallehr. “**Aplicabilidade de Estudos de Kreutzer, Rode e Dont com vistas à execução de aspectos específicos do repertório violinístico**”. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, 2013.
- SCHONBERG, Harold. **The Great Pianists: From Mozart to the Present**. New York: Simon & Schuster, 1987.
- SCHULENBERG, David. **The keyboard music of J. S. Bach**. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- SCHWEITZER, Albert. **J.S.Bach**. New York: Dover Publications, vol.I, 1966. 428p.
- SILVA, Camila dos Santos. **Métodos de técnica instrumental criados para violão erudito aplicados em alunos de violão popular com auxílio da Teoria da Autorregulação: acompanhamento e análise de resultados**. In: VI SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 7., 2012. Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2012. *Apud* OLIVEIRA FILHO, Manoel Theophilo Gaspar de. **A Utilização de Exercícios de Técnica Pianística no Ensino e na Prática de Sete Professores de Piano do Recife**. 95 f. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- TÉCNICA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1935. *Apud* OLIVEIRA FILHO, Manoel Theophilo Gaspar de. **A Utilização de Exercícios de Técnica Pianística no Ensino e na Prática de Sete Professores de Piano do Recife**. 95 f. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH Elyse. **The Well-Tempered Keyboard Teacher**. New York: Schirmer Books, 1995. 447p.

#### PARTITURAS:

- BACH, Johann Sebastian. **French Suites BWV 812-817**. Munique-Duisburgo: Henle Verlag, 1972.
- BERINGER, Oscar. **Tägliche Technische Studien**. Leipzig: Bosworth, 1903.
- BERTINI, Henri. **25 Études faciles et progressive**. Leipzig: C. F. Peters, s/d.
- BURGMULLER, Friedrich **25 Études faciles et progressives, Op.100**. Nova York: G. Schirmer, 1890
- CHOPIN, Frédéric. **12 Studies: Students edition by Alfred Cortot**. Nova York: Salabert, 1914.
- CZERNY, Carl. **100 Progressive Studies, Op.139**. Leipzig: C.F. Peters, [1888]
- GURLITT, Cornelius. **The First Steps of the Young Pianist, Op.82**. Nova York: E. F. Kalmus, 1933-70.
- HANON, Charles-Louis. **The virtuoso pianist: in sixty exercises for the piano**. For acquirement of agility, independence, strength, and perfect evenness in the fingers, as well as suppleness of the wrist. Nova York: Schirmer’s Library of Musical Classics, 1928.
- KALKBRENNER, Friedrich Wilhelm. **Pianoforte-Schule, Op.108**. Leipzig: Kistner, [1841]
- PISCHNA, Josef. **Sixty progressive studies**. Nova York: Schirmer’s Library of Musical Classics, 1904.