



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

JEFERSON SAMSONOWSKI ULBRICH

CONEXÕES PIANÍSTICAS: MEMORIAL DE INCORPORAÇÃO DE
TRÊS PERSPECTIVAS DE ABORDAGEM TÉCNICA
NA ELABORAÇÃO DA PERFORMANCE DA OBRA
LE BAISER DE L'ENFANT-JÉSUS DE OLIVIER MESSIAEN

CURITIBA

2021

JEFERSON SAMSONOWSKI ULBRICH

CONEXÕES PIANÍSTICAS: MEMORIAL DE INCORPORAÇÃO DE
TRÊS PERSPECTIVAS DE ABORDAGEM TÉCNICA
NA ELABORAÇÃO DA PERFORMANCE DA OBRA
LE BAISER DE L'ENFANT-JÉSUS DE OLIVIER MESSIAEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, linha de pesquisa Música e Processos Criativos como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Margareth Maria Milani.

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 9ª/1416.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

U36c Ulbrich, Jeferson Samsonowski.

Conexões pianísticas: memorial de incorporação de três perspectivas de abordagem técnica na elaboração da performance da obra *Le Baiser L'enfant-Jésus* de Olivier Messiaen / Jeferson Samsonowski Ulbrich - Curitiba, 2021.
151 f.: il.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Margareth Maria Milani.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I - Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Técnica pianística. 2. Técnicas pianísticas - abordagens. 3. Autoetnografia. 4. Memorial descritivo. 5. Olivier Messiaen. I. Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. II. Milani, Margareth Maria. III. Título.

CDD: 780
CDU: 781.68

TERMO DE APROVAÇÃO

JEFERSON SAMSONOWSKI ULBRICH

CONEXÕES PIANÍSTICAS: MEMORIAL DE INCORPORAÇÃO DE TRÊS PERSPECTIVAS DE ABORDAGEM TÉCNICA NA ELABORAÇÃO DA PERFORMANCE DA OBRA *LE BAISER DE L'ENFANT-JÉSUS* DE OLIVIER MESSIAEN

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha "Música e Processos Criativos", pela seguinte banca examinadora:

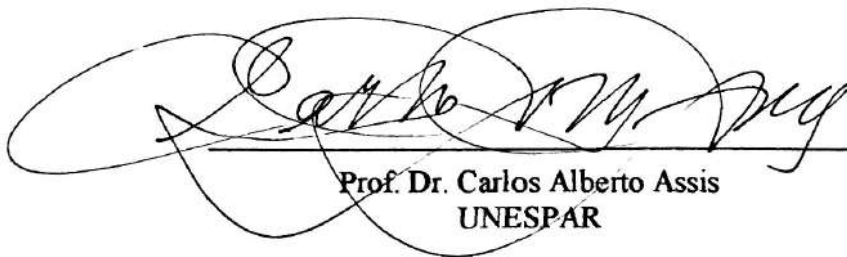
Orientadora:



Prof.^a Dr.^a Margareth Maria Milani
PPGMUS-UNESPAR



Prof.^a Dr.^a Lúcia Barrenechea
UNIRIO



Prof. Dr. Carlos Alberto Assis
UNESPAR

Curitiba, 26 de julho de 2021.

*Dedico este trabalho a todos que sempre estão em busca de
novos significados no fazer musical.*

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR por possibilitar, através do Programa de Pós-Graduação em Música, a produção de conhecimento e a qualificação de profissionais atuantes em nossa sociedade.

Ao Programa de Bolsas Dieuwertje Meijer – EMBAP pelo suporte financeiro.

À minha orientadora artística e acadêmica Prof.^a. Dr.^a Margareth Maria Milani pelas orientações preciosas, pelo apoio constante e por me fazer redescobrir a alegria no fazer artístico.

Aos professores Prof.^a. Dr.^a Lucia Barrenechea e Prof. Dr. Carlos Alberto Assis, que me honraram ao aceitar o convite para participar de minha Banca de Qualificação e Banca de Defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS/UNESPAR, Prof. Dr. Alisson Alípio, Prof. Dr. André Egg, Prof.^a Dr.^a Anete Susana Weichselbaum, Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira e Prof. Dr. Fábio Scarduelli pelos conhecimentos compartilhados.

Aos meus pais pelo apoio durante este trajeto.

Aos meus queridos amigos pelo carinho e por toda ajuda recebida.

Às editoras Durand, Salabert e Schott Music que gentilmente autorizaram a publicação das obras contidas neste trabalho.

RESUMO

Este trabalho consiste em um memorial descritivo do processo de elaboração da performance da peça *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (peça XV de *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*) de Olivier Messiaen (1908-1992). Fundamentado na incorporação de três abordagens de técnica pianística distintas, busquei desenvolver um diálogo entre os autores Cortot (1928), Kochevitsky (1967) e Vickers (2007, 2008, 2017), e, respaldado nos conceitos e princípios norteadores que estruturam essas três abordagens, conectar essas perspectivas para a prática e resolução dos eventos técnicos da peça, objetivando sua performance. Juntamente com as três abordagens, investiguei também a possibilidade de integrar os conhecimentos constituintes de minha formação e experiência como pianista e pesquisador, tendo como fundamento do campo de investigação a autoetnografia, cujo referencial teórico foi baseado nas obras de Versiani (2005) e Benetti (2017). Através da exploração, experimentação e reflexão acerca das práticas dos eventos técnicos estudados, que foram registradas em filmagens, fotos, anotações e registros de voz, avaliei a proficiência de cada abordagem, bem como a possibilidade de diálogos entre diferentes pontos de vista. O memorial descritivo foi estruturado a partir da realização de um projeto piloto, através da transferência de um protocolo de pesquisa à prática de um evento técnico da peça *Noël* (peça XIII de *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*) de Olivier Messiaen. Dessa forma, foi feito um experimento prévio para verificar a necessidade de possíveis ajustes do protocolo que foi aplicado posteriormente aos eventos técnicos da peça *Le baiser de l'Enfant-Jésus*. Essa trajetória repercutiu de forma assertiva na construção de habilidades pianísticas mais reflexivas e conscientes, trazendo à tona uma autocompreensão corporificada do fazer pianístico. O processo investigativo proporcionou também uma percepção abrangente das diversas possibilidades de estruturação técnica disponíveis, que podem configurar dimensões interativas peculiares e não necessariamente divergentes. A imersão na proposição de cada autor (Cortot, Kochevitsky e Vickers) mobilizou uma reconsideração acerca da abrangência do conceito de técnica pianística e da significação do movimento construído em um indivíduo consciente de si mesmo. O resultado final deste trabalho consiste na síntese de vivências multifacetadas emergentes da prática pianística e na gravação da obra em forma de vídeo-performance.

Palavras-chave: Técnica pianística. Abordagens técnicas pianísticas. Autoetnografia. Memorial descritivo. Olivier Messiaen.

ABSTRACT

This study consists in an academic report about the elaboration process for the performance of *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (piece 15 from *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*) by Olivier Messiaen (1908-1992). Based on the embodiment of three different piano technique approaches I have investigated the possibility of developing a dialogue among the authors Cortot (1928), Kochevitsky (1967) and Vickers (2007, 2008, 2017), supported by the concepts and principles that form these three approaches, to connect them for the practice and resolution of technical difficulties of the piece. Together with these three approaches, I have also investigated the possibility of integrating the knowledge that I have acquired as a pianist and researcher, applying autoethnography as the research framework. The theoretical references about autoethnography were grounded in the works of Versiani (2005) and Benetti (2017). The proficiency of each approach, as well as the dialogue possibilities among different points of view, were evaluated over close searching, experimentation, and reflection about the practice of the studied technical events. These were registered in video, photo, note and voice recordings. The report started with a pilot project, in which a research protocol for the practice of one technical event of the piece *Noël* (piece 13 from *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) by Olivier Messiaen was applied. In this way it was possible, in an early experiment, to verify the need for adjustments of the protocol to be applied to the technical events in *Le baiser de l'Enfant-Jésus*. This trajectory has reverberated positively on the construction of more reflective and conscientious pianistic abilities that have appeared in form of an embodied self-comprehension about piano playing. The investigation process of this study has also propitiated an extensive perception about several possibilities of available technical approaches, which can configure peculiar interactive dimensions, not necessarily divergent. The immersion in the proposition of each author (Cortot, Kochevitsky and Vickers) has mobilized a reconsideration about the spectrum of the pianistic technical concept and the signification of the movement built in a self-conscious individual. The result of this study consists in a synthesis of multifaceted experiences that have emerged from the piano practice as well as in a video performance of the work.

Keywords: Piano technique. Piano technique approaches. Autoethnography. Academic report. Olivier Messiaen.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. <i>Noël</i> , comp. 1-2	63
FIGURA 2. Temas de <i>Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i>	72
FIGURA 3. <i>Modo 2</i> de transposição limitada	85
FIGURA 4. Apreciação corporal diagonal	87
FIGURA 5. Apreciação corporal lateral	87
FIGURA 6. Exercício de alongamento.	88
FIGURA 7. Exercício de respiração	88
FIGURA 8. <i>Le baiser</i> , comp. 1-3	90
FIGURA 9. Acordes. Anexo quadro móvel	90
FIGURA 10. Cortot, exercício 2.	90
FIGURA 11. <i>Le baiser</i> , comp. 103 e 104	91
FIGURA 12. Vickers, exercício 11	91
FIGURA 13. <i>Le baiser</i> , comp. 77-79	91
FIGURA 14. <i>Le baiser</i> , comp. 40	92
FIGURA 15. Vickers, exercícios 17 e 18	93
FIGURA 16. <i>Le baiser</i> , comp. 55	94
FIGURA 17. Cortot, exercício 1a.	96
FIGURA 18. Cortot, exercício 8a	97
FIGURA 19. <i>Le baiser</i> , comp. 41 e 43	97
FIGURA 20. <i>Le baiser</i> , comp. 57-60	98
FIGURA 21. <i>Le baiser</i> , comp. 102	99
FIGURA 22. <i>Le baiser</i> , comp. 120	100
FIGURA 23. <i>Le baiser</i> , comp. 54	100
FIGURA 24. Cortot, exercício 3	100
FIGURA 25. Cortot, exercício 4	101
FIGURA 26. Vickers, exercício 3	101
FIGURA 27. <i>Le baiser</i> , comp. 45 e 46	102
FIGURA 28. Cortot, exercício 10b	104
FIGURA 29. Cortot, exercício 10C	104
FIGURA 30. <i>Le baiser</i> , comp. 114	105
FIGURA 31. <i>Le baiser</i> , comp. 95-96	105

FIGURA 32. <i>Le baiser</i> , comp. 114 e 118	105
FIGURA 33. <i>Le baiser</i> , comp. 63	106
FIGURA 34. <i>Le baiser</i> , comp. 80	107
FIGURA 35. <i>Le baiser</i> , comp. 89	107
FIGURA 36. Cortot, exercício 3A	108
FIGURA 37. Cortot, exercício 1A	108
FIGURA 38. Cortot, exercício 1C	108
FIGURA 39. <i>Le baiser</i> , comp. 81 e 82	108
FIGURA 40. Vickers, exercício 9	110

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. <i>Quadro Geral Sintético</i>	56
QUADRO 2. Blocos sonoros	75
QUADRO 3. Eventos escalares.....	76
QUADRO 4. Trilos	77
QUADRO 5. Intervalos quebrados	78
QUADRO 6. Saltos	79
QUADRO 7. Arpejos	80
QUADRO 8. Oitavas.....	81
QUADRO 9. Notas duplas	82

LISTA DE DIAGRAMAS

DIAGRAMA 1. Protocolo de estudo. Etapa 1	69
DIAGRAMA 2. Protocolo de estudo. Etapa 2	70
DIAGRAMA 3. Protocolo de estudo. Etapa 3	71

SUMÁRIO

Introdução.....	14
1. Panorama geral das contribuições à construção da técnica pianística.....	17
1.1. Autores estrangeiros.....	17
1.2. Autores brasileiros.....	22
1.3. Programas de pós-graduação.....	26
1.4. Autores de referência.....	26
1.4.1. Alfred Cortot: Princípios Racionais da Técnica Pianística	27
1.4.1.1. Capítulo 1: igualdade, independência e mobilidade dos dedos, sem passagem de polegar	30
1.4.1.2. Capítulo 2: passagem de polegar, escalas, arpejos.....	31
1.4.1.3. Capítulo 3: técnica de notas duplas e toque polifônico.....	32
1.4.1.4. Capítulo 4: técnica de extensão.....	32
1.4.1.5. Capítulo 5: técnica de punho, execução de acordes.....	33
1.4.2. George Kochevitsky: A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica.....	35
1.4.3. Catherine Vickers: A Mão que Escuta. Exercícios Pianísticos para a Música Contemporânea.	43
1.4.3.1. Volume I: Escalas – Intervalos – Complexos sonoros.....	43
1.4.3.2. Volume II: Dinâmicas – Pedal – Toques e Ataques – Articulações – Da tecla à corda.....	47
1.4.3.3. Volume III: Tempo e Ritmo	52
1.5. <i>Quadro Geral Sintético</i> expondo os princípios norteadores de condução do campo de pesquisa a partir das três abordagens técnicas (Cortot, Kochevitsky e Vickers) que fundamentaram e estruturaram o estudo	55
2. A escolha da metodologia: a busca pela contribuição do indivíduo corporificado em um estudo autoetnográfico	58
3. Memorial da trajetória do campo de pesquisa	63
3.1. O projeto piloto	63
3.2. Delineamento do protocolo	64

3.2.1. Etapa 1: Planejamento	65
3.2.2. Etapa 2: Execução	65
3.2.2.1. Prática sensorial	65
3.2.2.2. Prática ao piano I de cada evento técnico (mãos separadas) e possíveis encadeamentos das três abordagens	66
3.2.2.3. Prática ao piano II (mãos juntas) de cada evento técnico	67
3.2.3. Etapa 3: Análise da sessão	67
3.3. O campo definitivo da pesquisa	72
3.3.1. <i>Le baiser de l'Enfant-Jésus</i> de Olivier Messiaen	72
3.3.2. Quadros dos Eventos Técnicos	74
3.4. Memorial reflexivo das vivências no campo de pesquisa	83
3.4.1. Percepções gerais	83
3.4.2. Categorias de análise	89
3.4.2.1. Blocos sonoros	89
3.4.2.2. Eventos escalares	93
3.4.2.3. Trilos	96
3.4.2.4. Intervalos quebrados	99
3.4.2.5. Saltos	102
3.4.2.6. Arpejos	103
3.4.2.7. Oitavas	106
3.4.2.8. Notas duplas	107
3.4.3. Reflexões gerais sobre as obras dos autores Cortot, Kochevitsky e Vickers	111
4. Considerações finais	114
Referências	117
Partituras	123
Vídeos	123
Anexo	124
Partitura de <i>Noël</i>	125
Partitura de <i>Le baiser de l'Enfant-Jésus</i>	133

E-mail de autorização para a publicação das obras

Noël e Le baiser de l'Enfant-Jésus 147

E-mail de autorização para a publicação parcial de *A Mão que Escuta* 150

Introdução

O afeto relacionado à música e ao tocar piano, gradualmente potencializado em mim através dos anos de prática e aquisição de conhecimentos musicais, representa o fio condutor – e instigador – que me orientou a novos questionamentos sobre o meu próprio fazer musical. Entre os inúmeros temas que envolvem a construção de uma performance, a abordagem técnica sempre despertou em mim grande interesse, levando-me a investigar e refletir não somente sobre os pontos de vista existentes na literatura acerca da técnica pianística, mas também sobre a minha própria concepção, assim como ponderações a respeito de crenças adquiridas, aspectos constituintes de minha formação pianística que, todavia, não foram foco de uma reflexão mais apurada.

Após o período de iniciação ao piano, recorro-me do surgimento de uma consciência mais abrangente e reflexiva em torno da técnica pianística, constatando que, até aquele momento, a aprendizagem técnica tinha sido uma realização puramente intuitiva. Como parte desse processo de conscientização, pude perceber que a execução de uma obra musical ao piano deveria ser fruto de uma prática refletida e antecipada de movimentos coordenados, a fim de que uma maior eficácia do resultado sonoro almejado pudesse ser atingida. Naquele período pude constatar também que a consciência de uma percepção corporal holística estava despontando no meu trabalho pianístico e que a construção da performance era fundamentada em uma experiência corporificada. Intuitivamente eu também ansiava por uma aprendizagem técnica sistematizada, a qual eu pudesse utilizar como alicerce no estudo do repertório.

Essas percepções, que emergiram no passado, permanecem no presente e são resultantes das minhas experiências como pianista no decorrer dos anos em relação à construção da técnica pianística, deram origem à temática desta pesquisa.

O objetivo deste trabalho foi investigar a possibilidade de construir a performance da obra *Le baiser de L'Enfant-Jésus*¹ de Olivier Messiaen fundamentada em uma abordagem de técnica pianística que englobe várias perspectivas diferenciadas, criando uma performance baseada na consciência e conforto corporal, relacionando corpo e movimento de maneira a externar segurança e domínio técnico na execução da obra, e considerando a percepção da produção de sonoridade como parte integrante da construção da técnica. Como projeção de uma performance idealizada, no início deste percurso investigativo, me vi como performer e

¹ O beijo do Menino Jesus.

indivíduo ativo no processo de construção performática, expressando uma consciência própria em um ato corporificado do texto musical.

As abordagens técnicas escolhidas para fundamentar minha questão de pesquisa também foram constituintes de minha formação e experiência pianística, além de serem obras representativas de épocas distintas do século XX e XXI: a obra *Princípios Racionais da Técnica Pianística* de Alfred Cortot, de 1928, me foi apresentada após meus estudos de graduação em Música e, nesse período de contato com esse método, pratiquei apenas uma seleção restrita de exercícios; já na pós-graduação, durante as aulas de Estudos Orientados², a obra *A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica*, publicada em 1967 por George Kochevitsky, me foi sugerida pela minha orientadora e tornou-se um importante referencial teórico desta pesquisa. Os três volumes de *A Mão que Escuta*, publicados respectivamente em 2007, 2008 e 2017, de autoria da pianista Catherine Vickers, abrangem uma perspectiva técnica direcionada ao repertório do século XX e XXI.

Além da investigação de cada obra em particular, verifiquei a possibilidade de encadeamentos entre suas perspectivas (conceitos, preceitos e percepções sobre técnica pianística, corpo e movimento), buscando formar um diálogo entre os três autores, para a prática e resolução dos eventos técnicos da peça, que foram analisados e selecionados em acordo com as proposições apresentadas pelas três abordagens.

Sob a orientação pianística de Catherine Vickers, durante meu período de estudos de especialização na Alemanha³, tive o primeiro contato com a obra para piano de Olivier Messiaen, o que despertou em mim uma grande afinidade com a linguagem musical desse compositor. A peça *Le baiser de L'Enfant-Jésus*, que fez parte do campo efetivo da pesquisa, é a peça XV do ciclo *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*⁴, uma obra composta de vinte peças e publicada em 1944, na qual o compositor Messiaen expressa visões sonoras em torno do Menino Jesus.

Com a intenção de realizar um experimento prévio ao campo efetivo da pesquisa, um projeto piloto foi organizado e executado na prática pianística de apenas um evento técnico escolhido da obra *Noël* (peça XIII de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) com o objetivo de avaliar a efetividade de um protocolo de pesquisa envolvendo etapas e processos de estudo, que, pela eficácia demonstrada, foi transferido posteriormente à peça *Le baiser de L'Enfant-Jésus*.

² Disciplina do Curso de Mestrado em Música – UNESPAR/EMBAP.

³ Formação Artística (Künstlerische Ausbildung) e Pedagogia Instrumental (Instrumentalpädagogik).

⁴ Vinte olhares sobre o Menino Jesus.

A fim de investigar a possibilidade de integrar meus conhecimentos às abordagens descritas anteriormente, através da experimentação e da reflexão da prática dos eventos técnicos estudados, utilizei a autoetnografia como fundamento do campo de investigação, que se caracteriza pela observação reflexiva e descrição da própria experiência do pesquisador. As obras dos autores Versiani (2005) e Benetti (2017) constituíram o principal referencial teórico de autoetnografia.

A finalidade deste trabalho foi organizar um memorial com registros de vivências que incluíram sensações, percepções e reflexões críticas do campo de pesquisa, motivando o performer a pensar criticamente sobre sua própria prática de forma criativa, em reavaliação constante e ressignificando conceitos e abordagens.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, apresento um panorama geral acerca dos referenciais disponíveis sobre técnica pianística, incluindo autores estrangeiros e brasileiros, bem como trabalhos produzidos nos programas de pós-graduação brasileiros. Em uma segunda parte desse capítulo trago o referencial teórico que norteou este percurso investigativo, ou seja, os três autores (Cortot, Kochevitsky e Vickers) que fundamentaram e estruturaram esse estudo. Finalizo o primeiro capítulo com a apresentação de um quadro que traz os conceitos norteadores da pesquisa em relação à técnica pianística, consciência do corpo e percepção do movimento sob a ótica desses autores.

O segundo capítulo evidencia o potencial da autoetnografia como contribuição para a pesquisa acadêmica em relação às práticas interpretativas, proporcionando uma conexão das subjetividades do indivíduo com o objeto de estudo.

O terceiro capítulo apresenta um memorial da trajetória do campo de pesquisa a partir do projeto piloto e do delineamento do protocolo, seguido de percepções gerais e de categorias de análise que emergiram do campo definitivo de pesquisa. Por fim trago as considerações finais sobre as experiências vivenciadas neste processo investigativo.

No anexo apresento a partitura integral de *Noël* e *Le baiser de l'Enfant-Jésus* de Olivier Messiaen, publicação que foi gentilmente autorizada pela Editora Durand. A reprodução de exemplos musicais da obra *Princípios Racionais da Técnica Pianística* de Alfred Cortot foi autorizada pela Editora Salabert e os direitos para a publicação de recortes da obra *A Mão que Escuta* de Catherine Vickers foram cedidos pela Editora Schott⁵.

⁵ A carta e o e-mail de autorização que comprovam a permissão de publicação das obras de Messiaen, Cortot e Vickers encontram-se também no anexo.

1. Panorama geral das contribuições à construção da técnica pianística

A estruturação linear das proposições presentes em métodos e trabalhos teóricos acerca da técnica pianística através da história é uma tarefa complexa, já que o material é abundante e diversas linhas de abordagem se transversalizam em muitas dessas obras. Para esta seção inicial do capítulo, selecionei alguns autores dos últimos três séculos, representantes significativos da obra voltada à formação técnica pianística, desde o estabelecimento do pianoforte como novo instrumento na história até o século XXI.

Apresento um breve resumo de cada autor com a intenção de ilustrar parte da multiplicidade de obras disponíveis acerca da temática. Em linhas gerais, encontra-se uma problemática na apresentação das diretrizes norteadoras dessas obras, uma vez que as explicações sobre a abordagem, conceito ou o entendimento de técnica pianística, bem como o formato de aplicabilidade dos exercícios apresentados, nem sempre apresentam encaminhamentos, ou seja, descrições pontuais ou esclarecimentos mínimos necessários para a condução do trabalho prático, que são passíveis de interpretações dúbias em relação à real intenção do autor. Por vezes, os preceitos encontram-se diluídos na fala do autor, havendo a necessidade de serem condensados por temática pelo leitor. Outra questão inerente a essas práticas é o fato comum de que os prefácios dessas obras não são explorados por quem pratica os exercícios, possibilitando equívocos relacionados à concepção do autor sobre questões técnicas.

1.1. Autores estrangeiros

Historicamente, segundo Richerme, uma profusão de teorias e métodos que abordam a construção da técnica pianística vem sendo criada desde o século XVIII, sendo que muitas dessas ideias eram reproduzidas de maneira similar por diversos pianistas devido à divulgação insuficiente de trabalhos teóricos, um hábito que, segundo o autor, ainda persistiu até o século XX (RICHERME, 1996, p. 17).

Com o surgimento do pianoforte de martelos durante o século XVIII, esse novo instrumento possibilitou a realização de uma expressiva variedade de dinâmicas sonoras através do toque. Tendo seu desenvolvimento iniciado por Bartolomeo Cristofori (1655-1731) a partir do início daquele século, o pianoforte passou por muitas adaptações mecânicas feitas por diversos construtores de instrumento, até a introdução dos pedais em torno de 1772 (CHIANTORE, 2001, p. 26-28). Consequentemente, com as novas exigências técnicas de um

repertório dedicado ao pianoforte, trabalhos teóricos foram publicados por autores como Clementi, Hummel e Czerny (RICHERME, 1996, p. 17).

O pianista Muzio Clementi (1752-1832) é considerado o primeiro compositor de obras dedicadas exclusivamente ao pianoforte e paralelamente o fundador do estudo pedagógico como meio de aquisição da técnica pianística. (KOCHEVITSKY, 1967, p. 1-3). Em seu método *Introdução à arte de tocar pianoforte*⁶, publicada em 1801, Clementi reúne alguns tópicos básicos de teoria musical, seguidos de instruções sobre a realização do toque legato e staccato⁷, exercícios de ornamentação, escalas, arpejos, oitavas, sextas e terças, além de princípios de escolha de dedilhado⁸. A parte final e mais extensa da obra de Clementi consiste em pequenas peças de variados compositores como Bach, Händel, Corelli, Mozart e Couperin, além de composições próprias que exemplificam os aspectos teóricos musicais descritos na primeira parte da obra. Em suas composições, assim como em seu método, Clementi demonstra uma abordagem técnica que se diferencia do cravo, uma perspectiva virtuosística traduzida em andamentos rápidos e uma grande variedade de eventos técnicos como oitavas, escalas, sequências de terças e sextas (CHIANTORE, 2019, p. 143).

Como precursor da *Escola de dedos* (KOCHEVITSKY, 1967, p. 3), Clementi descreve em seu método a necessidade de manter os dedos curvados e em contato com as teclas, além de evitar movimentos desnecessários das mãos e dos braços (CLEMENTI, s.d., p. 21).

Também integrante da escola digital, o pianista e compositor Johann Nepomuk Hummel⁹ (1778-1837) publicou em 1828 o método *Instrução completa teórico-prática da execução pianística, da aula elementar até a formação completa*¹⁰. Esse método, que contém mais de dois mil exercícios e pequenas peças, causou grande impacto na vida musical europeia na época de sua publicação por ser a obra mais extensa dedicada a um instrumento de teclado (CHIANTORE, 2019, p. 236). A obra de Hummel, similar ao método de Clementi, também é

⁶ Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen.

⁷ Ao executar o toque staccato, o dedo deve atacar a tecla em um movimento curto e preciso e soltá-la imediatamente após o ataque. No toque legato, o dedo solta a tecla somente quando a próxima tecla é tocada, fazendo com que não haja uma interrupção entre os dois sons e uma passagem suave de uma nota à outra possa ser realizada (CLEMENTI, s.d., p. 12-13). A descrição de Clementi sobre a forma de execução de ambos os toques é ainda corrente nos dias de hoje. A percepção do autor sobre a sensorialidade na execução de diferentes tipos de staccato é expressa em sua descrição sobre a velocidade em que o dedo deve atacar a tecla (mais ou menos rápido), associando a escolha do toque adequado ao caráter da peça.

⁸ Segundo Clementi, a escolha do dedilhado deve ser baseada no melhor efeito sonoro produzido (CLEMENTI, s.d., p. 21), o que demonstra um entendimento do autor sobre a finalidade do dedilhado.

⁹ Hummel foi discípulo de Clementi. (CHIANTORE, 2001, p. 156).

¹⁰ Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung.

estruturada a partir de explanações sobre tópicos de teoria musical, diferenciando-se daquela pelo número abundante de peças e exercícios.

Aluno de Beethoven, Carl Czerny (1791-1857) tem um lugar representativo principalmente na história do ensino do piano (CHIANTORE, 2019, p. 256). Em sua obra monumental *Escola completa teórico-prática para o pianoforte op. 500*¹¹ de 1839, Czerny apresenta uma estruturação muito similar à obra de Hummel, todavia mais extensa, englobando reflexões históricas e estéticas, elementos de composição e improvisação e estudos específicos para todos os tipos de eventos técnicos. Segundo Chiantore (2019), o método de Czerny é considerado a obra mais significativa de seu tempo, de grande importância para pesquisas acerca da interpretação pianística da primeira metade do século XIX (CHIANTORE, 2019, p. 256).

Além do ideal de registrar por escrito o conteúdo de suas aulas da maneira mais fiel possível, Czerny foi, através de sua obra, precursor em observar, descrever e comparar execuções dos pianistas e compositores de sua época¹², demonstrando uma visão crítica sobre o mundo musical a sua volta (CHIANTORE, 2019, p. 257). O autor era minucioso em suas descrições acerca da posição do corpo ao piano, recomendando uma posição estática e ereta, na qual os braços devem estar dispostos o mais próximo possível ao tronco, sem participação na coordenação de movimentos (CHIANTORE, 2019, p. 258-259). Czerny é um clássico representante da *Escola de dedos* e seu método de ensino era baseado na crença da prática repetitiva de exercícios mecânicos voltados à construção da técnica, independentes do conteúdo musical (KOCHEVITSKY, 1967, p. 4). Porém, para a realização do toque legato, Czerny descreve em seu método a implicação do “peso da mão” (CHIANTORE, 2019, p. 259), o que indica uma sutil compreensão cinestésica na construção da técnica por parte do autor.

Como compositor, além de suas obras didáticas, Czerny produziu um número considerável de peças de repertório (sonatas, sonatinas e concertos) e sua contribuição para a história da técnica pianística através das gerações seguintes é altamente expressiva.

No final do século XIX, Johannes Brahms (1833-1897) publicou a obra *51 exercícios para o pianoforte*¹³, uma coletânea de exercícios que abrange um alto grau de dificuldade virtuosística. Essas miniaturas sintetizam os eventos técnicos frequentemente contidos em suas composições como: sequências de terças, exercícios polifônicos e de extensão, notas duplas e oitavas. Segundo Chiantore (2019), a contribuição significativa dos exercícios de Brahms à

¹¹ Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500.

¹² Um capítulo é reservado a estudos sobre a execução das obras de Beethoven (HOLLFELDER, 1996, p. 129).

¹³ 51 Übungen für das Pianoforte.

técnica pianística reside na maneira sutil com a qual o autor trabalha combinações variadas de articulação em sua obra, principalmente diversos tipos de sonoridade em legato, além de execuções que exigem o apoio do peso do braço (CHIANTORE, 2019, p. 404-407), resultando em uma abordagem técnica que visa a construção de nuances sonoras.

O pianista Franz Liszt (1811-1886) é um exemplo do auge do virtuosismo pianístico do século XIX. Como compositor, Liszt produziu obras que exigem um grau elevado de domínio técnico e “recursos físicos do pianista” (CHIANTORE, 2019, p. 343), estabelecendo um novo patamar de possibilidades sonoras. A formação pianística de Liszt foi baseada nos conceitos da *Escola de dedos*, todavia encontram-se modificações em sua concepção de técnica como o posicionamento plano dos dedos sobre o teclado (CHIANTORE, 2019, p. 349), fazendo com que ocorra um maior contato da superfície da pequena falange com as teclas, conceito que também é compartilhado por Alfred Cortot (1979, p. 7).

Liszt compôs uma única obra contendo exercícios de mecanismo: os 12 cadernos de *Exercícios Técnicos*¹⁴ de 1886, uma coletânea extensa de exercícios, comparável à dimensão das obras de Hummel e Czerny. Segundo Chiantore (2019), o diferencial em *Exercícios Técnicos* encontra-se no nono caderno, no qual acordes de até cinco notas exigem indispensavelmente a participação do braço na execução (CHIANTORE, 2019, p. 369), indicando um afastamento do autor da concepção técnica puramente digital.

A respeito de gerações, poucos métodos foram tão difundidos desde o século XIX até os dias de hoje quanto a obra *O pianista virtuoso* de 1903, do pianista francês Charles-Louis Hanon (1819-1900). O autor problematiza no prefácio dessa obra, que contém 60 exercícios de mecanismo, a questão principal da formação técnica. Sob seu ponto de vista:

Se os cinco dedos de ambas as mãos estivessem todos regularmente desenvolvidos e exercitados, poder-se-iam executar sem dificuldade todas as peças que existem para esse instrumento e, neste caso, não se trataria senão do problema de dedilhação, cuja solução é muito simples (HANON, 1984, s.p.).

A concepção da igualdade de força dos dedos é uma temática recorrente em vários métodos de técnica pianística, inclusive no primeiro capítulo da obra de Cortot¹⁵ (1979, p. 8). Essa tradição, muito recorrente na fala de autores do século XIX, é baseada na crença de que o domínio técnico do repertório é conquistado pela força muscular dos dedos, adquirida através da prática repetitiva de exercícios de mecanismo.

¹⁴ Technische Studien für das Piano forte.

¹⁵ Princípios Racionais da Técnica Pianística.

Oscar Beringer (1844-1922) publicou também em 1903 sua obra *Exercícios Técnicos Diários*¹⁶. Bastante popular no Brasil, essa coletânea de exercícios se destaca das obras anteriores pelas modulações harmônicas contidas em um só exercício, abrangendo todas as tonalidades. Embora sua concepção técnica possa ser considerada digital, Beringer valoriza o papel da flexibilidade do punho na execução de notas em staccato (BERINGER, s.d., p. 4) e a integração de movimentos de braço e cotovelo na execução de escalas (BERINGER, s.d., p. 30).

Além dos métodos tradicionais e considerações direcionadas à prática de exercícios de mecanismo¹⁷, alguns autores escreveram obras de cunho teórico que, a despeito da discussão da eficácia dessas ideias, representam uma colaboração significativa às reflexões em torno da técnica pianística.

Entre essas considerações, destaca-se a importância do componente sensitivo, da “consciência de todas as sensações – táteis, auditivas e inclusive visuais” (CHIANTORE, 2019, p. 608-609) na abordagem técnica da pianista e compositora Marie Jaëll (1846-1925). A reflexão da autora está fundamentada em aspectos gerais da execução, no posicionamento do dedo no momento do toque e no seu contato com a superfície da tecla (CHIANTORE, 2019, p. 609). Podemos considerar a obra de Marie Jäell como precursora do conceito de gesto musical: em seu livro *A inteligência e o ritmo nos movimentos artísticos* (1904), Jaëll explana a respeito do movimento como uma força ativa na produção timbrística do som (JAËLL, 1904, p. 8).

O compositor e professor de piano Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945), em sua obra de 1905 *A técnica pianística natural*, estabeleceu critérios de execução baseados na fisiologia do corpo humano (CHIANTORE, 2019, p. 17-18) e, como representante da *Escola anátomo-fisiológica* (KOCHEVITSKY, 1967, p. 9), considerou a soltura e o peso do braço como o fator mais importante da técnica.

Blanche Selva (1884-1942), em *O ensino musical da técnica pianística*¹⁸, considera o peso do braço também como elemento da construção técnica. Todavia, Selva associa a atividade motora diretamente à produção de sonoridade e define sua eficácia sob o critério de busca de um timbre específico (CHIANTORE, 2019, p. 689), indicando uma abordagem similar à de Marie Jaëll.

¹⁶ Tägliche technische Studien.

¹⁷ A técnica de mecanismo é também denominada de técnica pura por alguns autores (terminologia coloquial do grupo de pertencimento) e se limita, através de exercícios, aos aspectos fisiológicos da execução e da assimilação de movimentos variados (CHIANTORE, 2019, P. 20).

¹⁸ L'Enseignement musical de la technique du piano, obra que consiste de cinco volumes, publicados a partir de 1916 (CHIANTORE, 2019, p. 687).

A concepção de que a organização mental do material sonoro compõe um aspecto essencial na formação técnica pianística encontra expressão no trabalho teórico de Karl Leimer (1858-1944) *Como devemos estudar piano* de 1931, em colaboração com seu discípulo, o renomado pianista Walter Giesecking (1895-1956). A abordagem técnica de Leimer-Giesecking consiste em um controle motor resultante de uma audição atenta e uma grande precisão rítmica, fundamentados nas prescrições exatas do compositor (LEIMER-GIESEKING, 1949, p. 4-5). Essa abordagem vai ao encontro da *Escola psicotécnica* (KOCHEVITSKY, 1967, p. 16), na qual a repetição somente agrega um significado quando é preparada e reorganizada mentalmente. Para Leimer-Giesecking, o estudo é construído a partir da prática de trechos pequenos, em curtos espaços de tempo, porém realizados com grande concentração (LEIMER-GIESEKING, 1949, p. 36-37).

Em *Indispensáveis ao tocar piano*¹⁹ de 1955, Abby Whiteside (1881-1956) concebe o corpo humano como uma unidade (WHITESIDE, 1955, p. 3), sendo o tronco o centro condutor na construção de habilidades, o qual controla a periferia corporal, os dedos. Segundo Whiteside, o toque digital não desenvolve a construção de estruturas musicais baseadas no ritmo. Em seu trabalho, dividido em dez capítulos, a autora apresenta sua teoria relacionada ao tocar piano, sendo o ritmo corporal o cerne de toda a execução (WHITESIDE, 1955, p. 7).

A abordagem técnica da professora de piano Dorothy Taubman (1917-2013) é fundamentada na aprendizagem de movimentos baseados na fisiologia e em teorias do movimento coordenado, visando uma maior eficácia da execução pianística. Não há registros escritos da *Abordagem Taubman*²⁰, todavia os conceitos contidos nessa formação técnica são transmitidos através de aulas e seminários²¹.

1.2. Autores brasileiros

Nesta parte do capítulo apresento uma seleção de obras de autores brasileiros relacionadas ao desenvolvimento da técnica pianística, abrangendo algumas publicações do século XX. As edições da primeira metade desse século retratam abordagens predominantemente baseadas na utilização do peso do braço da *Escola anátomo-fisiológica* e na digitalidade da formação técnica dos primeiros capítulos da obra de Alfred Cortot. Concepções de técnica pianística relacionadas a construção de nuances sonoras e

¹⁹ Indispensables of Piano Playing.

²⁰ The Taubman Approach (Disponível em: <https://www.golandskyinstitute.org/about/>).

²¹ Fonte: <https://www.golandskyinstitute.org/about/>

sensorialidades motoras, similares à abordagem de Catherine Vickers em sua obra *A Mão que escuta*, predominam nas obras posteriores.

O professor Guilherme Fontainha²² escreveu *O ensino do piano: seus problemas técnicos e estéticos* baseado na sua experiência como professor de piano ao longo de décadas. Publicado em 1956, esse livro é uma coletânea de capítulos, os quais o autor denomina de “aulas” (FONTAINHA, 1956, p. 6), pois, segundo Fontainha, os conteúdos apresentados nessa obra descrevem lições transmitidas presencialmente aos seus alunos. Consequentemente, as instruções contidas em *O ensino de piano* são predominantemente destinadas a estudantes e professores de piano em formação (FONTAINHA, 1956, p. 6). Entre as explanações do autor acerca de eventos técnicos específicos como escalas, arpejos, trilos e memorização, destaca-se sua compreensão de técnica relacionada à importância do peso do braço na execução (FONTAINHA, 1956, p. 51-54) e a relevância de uma prática atenta e consciente dos eventos a serem estudados (FONTAINHA, 1956, p. 61-65).

De uma maneira semelhante ao conceito de Fontainha, Antônio de Sá Pereira associa, na obra *Ensino Moderno de Piano*, publicada pela primeira vez em 1933, sua concepção de técnica ao relaxamento muscular e à utilização do peso do braço na execução (PEREIRA, 1964, p. 32). Sá Pereira também ressalta a importância do estudo consciente acerca da coordenação de movimentos e da atividade muscular necessária para a prática de pequenos fragmentos da peça que, segundo o autor, serão posteriormente conectados entre si, construindo gradativamente o todo da peça (PEREIRA, 1964, p. 34-35).

O entendimento da Sá Pereira acerca da construção da técnica vai ao encontro da explanação de Kochevitsky sobre a coordenação motora: na organização de movimentos, ocorrem simultaneamente contrações e relaxamentos de diferentes grupos musculares, que devem ser praticados através de repetições e assimilados de maneira consciente (KOCHEVITSKY, p. 21-24).

Posteriormente à terceira edição da obra de Sá Pereira, *O estudo do piano* (1967) de Heitor Alimonda, constituída de uma série de exercícios e estudos organizados em dez cadernos, aborda, segundo o autor, os elementos fundamentais da Música e da técnica pianística.

Alimonda propõe o desenvolvimento da técnica pianística pautada em processos sensoriais associativos e focados no desenvolvimento muscular, organizando esses processos em três temáticas: *associação visual-motora* (um paralelo entre a música escrita e o

²² Guilherme Fontainha (1887-1970), assim como Antônio de Sá Pereira (1888-1966), foram renomados professores do ensino do piano no Brasil.

deslocamento das mãos no teclado como meio de construção da memória muscular), *associação auditivo-motora* (produção de sonoridades diversas a partir de um comportamento muscular) e *integração sensório-motora* (a percepção prévia – audição interior – como uma capacidade sensorial global de reconhecer um resultado sonoro antes de realizar a atividade muscular).

O autor também pontua a necessidade do fortalecimento individual dos dedos a partir de exercícios que ele denomina de *articulação ativa dos dedos*, a fim de que se construa a independência e resistência muscular desses, propiciando a produção de grandes sonoridades. Também discorre acerca da transferência de peso do braço na execução de uma nota para outra, empregando movimentos amplos e verticais, com o intuito de desenvolver a sensação digital como continuidade do braço, ou a partir da articulação do antebraço (cotovelo).

Alimonda faz referência acerca do preparo muscular da mão como um princípio para o desenvolvimento da leitura e igualdade de sonoridade, aconselhando o formato da mão em posição arredondada, com curvatura. O autor parte da premissa que uma base muscular-auditiva permitirá o desenvolvimento pianístico.

No final da década de 70, o livro *Técnica pianística: apontamentos sugeridos pela prática do magistério e concertos*, publicado em 1976 por Eudóxia de Barros, é considerado pela autora como um manual de exercícios necessários para a construção da técnica pianística. Discípula de Guilherme Fontainha e Magdalena Tagliaferro²³, a abordagem técnica de Eudóxia de Barros corresponde às ideias da escola anátomo-fisiológica descritas por Kochevitsky (1967, p. 9), na qual o peso do braço e o relaxamento muscular são os principais componentes no desenvolvimento da técnica. A autora também considera importante a utilização do punho e do cotovelo na execução (1976, p. 83), demonstrando assim uma compreensão ampla do papel do braço na execução pianística.

A obra de 1984 *O Piano: alguns problemas e possíveis soluções*, de Eduardo Hazan, retrata as reflexões do autor sobre técnica pianística. Segundo Hazan, “a técnica pianística é a habilidade de traduzir em sons da maneira mais fiel possível aquilo que se está idealizando interiormente” (HAZAN, 1984, p. 13), conceito que encontra ressonância na obra de Kochevitsky, na qual o autor considera a técnica como o conjunto de recursos que o pianista possui para realizar sua ideia musical artística (KOCHEVITSKY, 1967, p. 39). Hazan discorre a respeito do mecanismo como parte constituinte da técnica, sugerindo que o mecanismo: “compreende entre outros componentes a destreza, velocidade, controle, coordenação de movimentos” (HAZAN, 1984, p. 13). Segundo o autor, o mecanismo é uma parte importante

²³ Magdalena Tagliaferro (1893-1986), pianista brasileira, foi aluna de Alfred Cortot em Paris.

(porém rudimentar) na estruturação da técnica, que é mais ampla e ganha forma através de construções de sonoridades (HAZAN, 1984, p. 13).

O compositor, professor e pianista José Alberto Kaplan, com a obra *Teoria da aprendizagem pianística*, publicada em 1987, apresenta uma percepção interdisciplinar na construção da técnica baseada na aprendizagem psicomotora, ou seja, na produção de movimentos coordenados aliados a questões de ordem psicológica relacionadas a aprendizagem como, por exemplo, a afetividade (KAPLAN, 1987, p. 45) e a motivação (KAPLAN, 1987, p. 61). O livro não apresenta nenhuma série de exercícios, mas, com o intuito de exemplificar suas explicações acerca da aprendizagem motora, o autor ilustra alguns tópicos com pequenos exemplos musicais.

Kaplan considera importante para a construção da técnica pianística a percepção refinada da dissociação muscular, que é a capacidade do indivíduo de controlar a intensidade da atividade muscular para realizar determinada ação e simultaneamente relaxar os músculos que não estão envolvidos ou perturbariam a atividade, concepção que, segundo o autor, contradiz fisiologicamente à ideia da execução em completo relaxamento (KAPLAN, 1987, p. 36).

Sabe-se, através das gerações de pianistas orientados por Kaplan e que trabalham com suas práticas pedagógicas na abordagem proposta no livro, que durante as aulas de piano, exercícios de percepção corporal fora do instrumento eram realizados a fim de suscitar a consciência corporal, bem como exercícios preparatórios no teclado que propiciavam a percepção do toque individual (produção de um som em non-legato) e do toque com transferência de peso (produção de dois sons em graus conjuntos na articulação legato).

A tese de doutorado do pianista Claudio Richerme foi publicada em 1996 com o título *A técnica pianística: uma abordagem científica*. A obra aborda um breve histórico das teorias sobre técnica pianística, assim como questões relativas aos aspectos anatômicos, fisiológicos e mecânicos do movimento (articulações, músculos, nervos, combinações de movimentos) e reflexões sobre relaxamento e coordenação muscular. Sob meu ponto de vista, o autor demonstra um conhecimento detalhado sobre a fisiologia ligada à execução pianística e um profundo entendimento da coordenação motora necessária à construção da técnica.

Além dos autores citados, muitas outras obras estão disponíveis acerca dessa temática, indicando a diversidade do material existente. Foi realizada uma escolha de trabalhos com o

intuito de exemplificar essa pluralidade, porém, vale ressaltar que os autores²⁴ não citados também representam um grande papel colaborativo. A dificuldade no trato com esses escritos, reside na incompletude linguística e na dificuldade em descrever abordagens práticas, o que inevitavelmente proporciona muitos equívocos.

1.3. Programas de pós-graduação

No século XXI, os programas de pós-graduação brasileiros também apresentam significativas contribuições à temática, indicando um crescimento na produção de reflexões acerca do assunto. Cito alguns autores: Nahim Marun Filho, *A técnica para piano de Johannes Brahms: origens, os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor*, 2007; Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho, *A utilização de exercícios de técnica pianística no ensino e na prática de sete professores de piano do Recife*, 2015; Margareth Maria Milani, *Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música*, 2016; Laura Boaventura Melo, *A busca por uma técnica pianística saudável, musical e eficiente: um diálogo com quatro participantes*, 2019; Liz Helena Marcondes de Oliveira Santos Minadeo, *A técnica pianística do professor Pietro Maranca: uma proposta de metodologia*, 2019, entre outros trabalhos acadêmicos. Essas dissertações e teses apresentam desde abordagens de obras musicais pontuais e compositores que dialogam com a temática, até perspectivas acerca de aspectos sensoriais e motores da técnica.

1.4. Autores de referência

A parte seguinte deste capítulo é dedicada à revisão detalhada dos três autores escolhidos para fundamentar o trabalho de campo na elaboração da performance da obra *Le baiser de l'Enfant-Jésus* de Olivier Messiaen: 1) Alfred Cortot: *Princípios Racionais da Técnica Pianística* (1928); 2) George Kochevitsky: *A Arte de Tocar Piano* (1967) e 3) Catherine Vickers: *A Mão que escuta* (2007, 2008, 2017).

²⁴ Entre outros: Johann Baptist Cramer: *Instructions for the Pianoforte*, 1815; Carl Tausig: *Tägliche Studien*, 1873; Gyorgy Sandor: *On Piano playing*, 1981; Seymour Fink: *Mastering Piano technique*, 1992; Alan Fraser: *The Craft of Piano playing*, 2011.

1.4.1. Alfred Cortot: Princípios Racionais da Técnica Pianística²⁵

O pianista Alfred Cortot (1877-1962) desfrutou de notório reconhecimento por sua atuação pedagógica e pianística no século XX. O método *Principes Rationnels de la Technique Pianistique* teve sua primeira publicação em francês em 1928²⁶ e traduções em alemão, inglês e italiano também estão disponíveis.

A obra está estruturada em uma parte introdutória (prefácio, plano de estudo dos exercícios e ginásticas diárias ao teclado), na qual o autor explana diretrizes de trabalho, bem como seu entendimento sobre técnica pianística, seguida de cinco capítulos.

No prefácio, Cortot explicita detalhadamente os princípios gerais de sua teoria e o plano de trabalho diário, fato um tanto inusitado em relação aos métodos anteriores de desenvolvimento da técnica pianística, nos quais a grande maioria dos autores do final do século XIX não descreve questões relacionadas ao modo de aplicabilidade ou aos movimentos específicos a serem realizados na prática dos exercícios.

O autor considera que as dificuldades que se apresentam para o desenvolvimento da técnica pianística podem ser classificadas essencialmente em cinco grandes grupos: 1) igualdade, independência e mobilidade dos dedos; 2) passagem do polegar (escalas-arpejos); 3) notas duplas e toque polifônico; 4) extensões; 5) técnica de punho e execução de acordes. Cortot afirma que estas categorias reduzidas abarcariam todos os problemas técnicos encontrados na literatura pianística (1979, p.8).

O conceito de técnica externado pelo pianista é que esta seja um meio para a expressão musical, pelo qual trabalhamos os pontos de dificuldade isoladamente, através de exercícios, e a partir dos quais as habilidades adquiridas são transferidas para a prática das obras do repertório pianístico (1979, p.1).

Para Cortot, dois fatores compõem a base do estudo instrumental: um fator psíquico²⁷ (que seria estruturado pelo gosto, imaginação, raciocínio, sensibilidade para nuances e produção da sonoridade e estilo) e um fator fisiológico, constituído de habilidades manuais e digitais baseadas no domínio dos músculos e nervos às exigências necessárias para a execução instrumental (1979, p.1). As dificuldades pianísticas, categorizadas por Cortot, são analisadas minuciosamente nos cinco capítulos que compõem a obra. Segundo o autor, é necessário

²⁵ *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*.

²⁶ As referências serão feitas pela edição francesa da Editora Salabert (Paris), impressa em 1979 e baseada na edição de 1928 de Maurice Senart.

²⁷ As estruturas citadas como partes do fator psíquico não são esclarecidas nesta obra pelo autor.

reservar uma hora diária para a prática de eventos técnicos complexos (1979, p. 2). O autor pontua, quando da publicação da obra, que a repetição exaustiva de passagens difíceis estava sendo substituída por um estudo musical direcionado, ou seja, por um trabalho focado nos elementos essenciais das dificuldades contidas nessas passagens (1979, p.1), expondo uma modificação conceitual dos paradigmas herdados do séc. XIX, frequentemente fundamentados em uma tradição de repetição árdua e fatigante.

Tendo em vista a data da publicação, esta obra apresentou um grande avanço nas recomendações de práticas diárias, uma vez que desmistificou a repetição inconsciente e inconsistente herdada por autores do séc. XIX, tais como Charles-Louis Hanon, Josef Pischner e Carl Czerny. Outro ponto interessante apresentado no prefácio, porém citado superficialmente e sem detalhamento pelo autor, é a comparação das ginásticas diárias ao teclado com a prática de exercícios físicos e respiratórios “preconizados pelos higienistas”²⁸ (1979, p.1), demonstrando, ligeiramente, uma consideração pedagógica em relação a saúde corporal do pianista.

No plano de estudo dos exercícios, o autor explica o planejamento da prática de seu método, que abrange um período de seis meses para um apanhado preliminar de toda coleção de exercícios. Envolvendo 45 minutos de prática diária, Cortot recomenda trabalhar os capítulos na ordem indicada, aconselhando evitar a antecipação de um capítulo. Cada um deles engloba um número diferente de exercícios, que são sempre divididos em série A, B e C e o estudo de cada série envolve um espaço de tempo de 12 dias²⁹, completando o total de 36 dias de prática para cada capítulo. Após a prática desses exercícios, Cortot recomenda um descanso de dez minutos³⁰ antes de recomençar o estudo de qualquer obra e menciona que “o esforço físico, se não for seguido de um completo relaxamento muscular, é prejudicial em qualquer forma de treinamento”³¹ (CORTOT, 1979, p. 2, tradução minha).

O autor preconiza, antes do estudo de cada capítulo, a prática diária ao piano (durante 15 minutos) de nove exercícios preliminares e básicos que possam desenvolver um relaxamento

²⁸ O higienismo é um movimento que tem como interesse a saúde pública e que, segundo alguns autores, tinha um cunho político e ideológico (MANSANERA; SILVA, 2000, p. 120). Também delineado no Brasil no final do séc. XIX e no início do séc. XX, o movimento higienista preconizava normas e hábitos “que colaborariam com o aprimoramento da saúde coletiva e individual” (GÓIS JÚNIOR, 2007, p. 5).

²⁹ Este número é correspondente às 12 transposições (em tonalidades maiores e menores) indicadas pelo autor no anexo *quadro móvel* (*tableau mobile*), que devem ser aplicadas ao estudo de cada exercício. Além das transposições, também fazem parte do quadro móvel diversas combinações harmônicas e variações rítmicas que podem ser aplicadas em alguns exercícios, assim como sugestões para a utilização de dedilhados variados.

³⁰ O autor não esclarece o porquê dessa duração.

³¹ L’effort physique non suivi d’une détente musculaire complète est préjudiciable à toute forme d’entraînement (CORTOT, 1979, p. 2).

do que o autor denomina como o “aparelho muscular do pianista”³² (CORTOT, 1979, p. 2, tradução minha): dedos, mãos, punhos e antebraços. Esses exercícios, denominados pelo autor de “ginásticas diárias ao teclado”³³ (CORTOT, 1979, p. 4, tradução minha), visam independência dos dedos e controle de seus movimentos individuais; desenvolvimento dos músculos dos dedos; relaxamento dos movimentos laterais do punho; relaxamento do punho e flexibilidade das mãos em movimento horizontal; flexibilidade do punho e do antebraço em movimento vertical; flexibilidade e rapidez em movimentos laterais do cotovelo e antebraço, e desenvolvimento da firmeza do ataque dos dedos mantendo o punho flexível. É relevante e constante na fala do autor a presença de questões relacionadas a flexibilidade e relaxamento, indicando uma concepção de movimentos pianísticos pautados em maleabilidade e conforto.

Nos exercícios nº 1 e 2, Cortot ressalta a importância do leve contato dos dedos com as teclas e, enquanto o dedo ativo (o que realiza o movimento) pressiona a tecla com a nota indicada, deve-se direcionar a atenção para não tensionar os dedos restantes (que devem permanecer relaxados). Nessa explanação, indiretamente o autor expõe a necessidade de uma percepção corporal refinada, uma vez que os dedos não participantes do movimento (inativos) devem estar repousados. Essa é uma sensorialidade que pode ser considerada requintada no que concerne a propriocepção do musicista.

Nos exercícios nº 4, 7 e 8, o autor sublinha a necessidade de manter o punho solto e maleável durante a execução. No exercício nº 9, o autor também enfatiza a flexibilidade do cotovelo (1979, p. 6).

Cortot preconiza que estes exercícios diários, que antecedem a prática dos cinco capítulos do método, são baseados em uma concepção fisiológica de ginástica manual, aplicada ao piano. O autor recomenda atenção à altura apropriada do banco de acordo com a constituição física de cada pianista e ajustada à altura e comprimento dos braços, a fim de que esses pudessem compor uma flexão ou curvatura natural, proporcionando movimentos fluentes e naturais dos músculos do antebraço e das mãos (1979, p. 7). Cortot também aborda a questão da posição do punho, que deve ser posicionado levemente abaixo da mão, evitando contrações prejudiciais. O autor também aconselha que o contato com as teclas deve ser estabelecido pela maior superfície possível da falange distal (pequena falange), ressaltando o cuidado em não elevar exageradamente o dedo acima do teclado para tocar a tecla, pois o autor considera este

³² Appareil musculaire du pianiste (CORTOT, 1979, p. 2).

³³ Gymnastique quotidienne du clavier (CORTOT, 1979, p. 4).

sistema de articulação, constituído de um grande esforço muscular, como “um sistema completamente antifisiológico”³⁴ (CORTOT, 1979, p. 7, tradução minha).

Segundo Cortot, todos os exercícios são aplicáveis para ambas as mãos e podem ser estudados com mãos separadas ou juntas. O dedilhado para a mão direita está indicado acima das notas e para a mão esquerda abaixo delas. Os dedilhados são reversíveis, ou seja, podem ser tanto utilizados na mão direita quanto na esquerda, pois estas modificações irão possibilitar constantes variações, diversificando a utilidade do exercício (1979, p. 3). Segundo o autor, a mão esquerda deve tocar em uma oitava abaixo da direita. Porém, Cortot recomenda a troca frequente de oitava para adaptar as mãos em todas as posições do teclado (1979, p. 3). O autor ressalta a crença de que não existem obstáculos físicos insuperáveis para o desenvolvimento pianístico, tais como os diferentes tamanhos de mãos, pois preconiza que, uma vez estando compreendida a natureza do obstáculo, a lógica e a razão podem superá-lo (1979, p. 3). Em alguns capítulos (1, 3 e 4) encontram-se exercícios complementares e recomendações são feitas pelo autor que vão ao encontro dos diferentes e variados formatos de mão, o que indica um entendimento de Cortot em relação às diferenças fisiológicas existentes, evidenciando a necessidade de que essas singularidades sejam trabalhadas e acolhidas na pedagogia pianística.

1.4.1.1. Capítulo 1: igualdade, independência e mobilidade dos dedos, sem passagem de polegar

O princípio essencial dos exercícios estudados neste primeiro capítulo, segundo Cortot, é o desenvolvimento da igualdade do toque de dedos e a construção de timbres variados pela diversidade de ataques possíveis (1979, p. 9).

O autor orienta que os dedos devam tocar as teclas no mesmo nível³⁵, resultando na igualdade de propulsão dos martelos sobre as cordas e por consequência uma igualdade sonora entre as notas tocadas numa sucessão melódica.

As três séries que compõem o capítulo trabalham: A) exercícios com dedos presos; B) exercícios com dedos livres e sem passagem do polegar; C) exercícios não titulados pelo autor, mas que são compostos de deslocamentos laterais no teclado de um mesmo dedo, substituições de dedos sobre a mesma tecla pressionada, repetições, exercícios de mordentes e trilos. Os exercícios contidos neste primeiro capítulo, segundo o autor, são igualmente apropriados para os tipos de mãos com características que Cortot classifica como mãos com dedos longos e mãos

³⁴ [...] système résolument antiphysologique (CORTOT, 1979, p. 7).

³⁵ O autor não esclarece essa proposição.

com dedos curtos (1979, p. 20). Para as mãos com dedos curtos o autor aconselha evitar o estudo prolongado das fórmulas com os dedos presos³⁶ e ressalta a importância de alternar diariamente os exercícios das séries A e B. Para as mãos com dedos longos, o autor aconselha que o estudo em legato de grande parte dos exercícios da série B dará melhores resultados do que o estudo em staccato³⁷.

1.4.1.2. Capítulo 2: passagem de polegar, escalas, arpejos

Neste capítulo o autor ressalta a importância do papel do polegar na técnica pianística. Alguns modelos de exercícios para a passagem de polegar³⁸ já tinham sido demonstrados na edição de trabalho de Cortot sobre os Estudos op. 10 de Chopin³⁹. Segundo Cortot, o uso do polegar na execução do repertório de instrumentos de teclado teve seu início com as exigências virtuosísticas da obra *O Cravo Bem-Temperado*⁴⁰ de Johann Sebastian Bach, o qual até aquela época era negligenciado, estruturando uma técnica completamente diferente da que conhecemos hoje. O hábito de empregar o polegar duas vezes na execução de uma escala, segundo Cortot, foi estabelecido por Muzio Clementi em sua obra *Gradus ad Parnassum*⁴¹ (1979, p. 23).

O autor considera o polegar como um “agente multiplicador dos dedos”⁴² (CORTOT, 1979, p. 25, tradução minha), sendo que sua ação nas escalas e arpejos não deve causar desigualdade sonora, modificação da posição dos outros dedos e nem causar diminuição da velocidade em andamentos rápidos (1979, p. 25). Para a passagem do polegar no estudo de arpejos, Cortot sublinha que a flexibilidade do punho deve ser mais acentuada do que na execução das escalas, pelo fato de que a extensão imposta aos dedos é maior e o uso do punho deve preparar o reposicionamento da mão.

As três séries que compõem o capítulo trabalham: A) a mobilidade do polegar; B) o estudo de escalas e arpejos e C) escala cromática, acordes quebrados e figuras compostas⁴³.

³⁶ Não há na obra uma elucidação fisiológica do autor em relação a este aconselhamento.

³⁷ Idem ³⁵.

³⁸ O termo *passagem de polegar* indica tanto o deslocamento desse dedo por baixo dos outros dedos da mão, quanto o reposicionamento desses sobre o polegar.

³⁹ A primeira edição foi publicada em 1915 pela Editora Maurice Senart em Paris.

⁴⁰ A obra *O Cravo Bem-Temperado* é dividida em dois volumes: o primeiro volume foi composto em 1722 e o segundo por volta de 1740.

⁴¹ Primeira publicação em 1817 pela Editora Mlles Erard em Paris.

⁴² Agent multiplicateur des doigts (CORTOT, 1979, p. 25).

⁴³ Agrupamentos de notas conjuntas (tons vizinhos) e disjuntas (intervalos maiores que a segunda).

1.4.1.3. Capítulo 3: técnica de notas duplas e toque polifônico

No terceiro capítulo da obra, Cortot pondera que o estudo de notas duplas deve ser considerado como a melhor preparação técnica para os exercícios de toque polifônico, pois possibilita a flexibilização necessária para a execução desses (1979, p. 37). O autor considera que as dificuldades inerentes em toda execução polifônica residem na complexidade de ritmos distintos e designados aos dedos de uma só mão e da diversidade de movimentos desses dedos no teclado (1979, p. 37).

As três séries que compõem o capítulo trabalham: A) técnica de notas duplas em movimento paralelo, escalas diatônicas em notas duplas (com exercícios preliminares), notas duplas em movimentos disjuntos (arpejos) e acordes quebrados; B) continuação da técnica de notas duplas em movimento paralelo, porém em sucessões cromáticas e C) exercícios de técnica polifônica. A série A e B aborda intervalos entre a segunda menor e a sétima maior, sendo que há somente um exercício de oitavas em sucessão cromática, pois a prática desse intervalo será tratada na série C do Capítulo 5.

1.4.1.4. Capítulo 4: técnica de extensão

O autor comenta que somente no fim do século XVIII, com o aparecimento do pianoforte, o desenvolvimento da extensão entre vários dedos da mesma mão tornou-se um problema técnico na execução, como consequência de novas explorações harmônicas possibilitadas pelos recursos do novo instrumento (1979, p. 60). Segundo Cortot:

A consequência técnica natural de adotar uma escrita mais espaçada, que as faculdades de ressonância do pianoforte incitam, é a distensão dos dedos, cujo papel não está mais confinado à tradução de cadências tradicionais. O uso de acordes de décima e nonas torna-se comum⁴⁴ (CORTOT, 1979, p. 60, tradução minha).

Cada série de exercícios deste capítulo é dividida em duas seções distintas, apropriadas a cada tipo de mão segundo a classificação de Cortot (dedos curtos e dedos longos). Com essa divisão, como no capítulo 1, o autor menciona também aqui a relevância de uma abordagem técnica relacionada às questões fisiológicas individuais. Como em alguns exercícios das “ginásticas diárias ao teclado” no início da obra, Cortot indica a importância da flexibilidade

⁴⁴ L’adoption d’une écriture plus largement espacée, à laquelle convie les facultés de résonnance du piano, a pour conséquence technique naturelle, la distension des doigts dont le rôle ne se trouve plus confiné à la traduction de cadences traditionnelles. L’emploi des accords de dixième, de neuvième devient courant (CORTOT, 1979, p. 60).

da mão e do punho na execução dos exercícios, assim como a necessidade desse alongamento ser realizado de forma gradual para que lesões musculares sejam evitadas.

As três séries que compõem o capítulo trabalham: A) alongamento progressivo dos dedos; B) extensão em notas duplas; C) extensões com passagem do polegar.

1.4.1.5. Capítulo 5: técnica de punho, execução de acordes

Nos parágrafos introdutórios do capítulo 5, Cortot ressalta a importância do estudo dos movimentos do punho após as dificuldades mecânicas dos capítulos anteriores terem sido superadas (1979, p. 72). Na concepção do autor, há uma tendência em transferir a excelência de uma execução a uma habilidade puramente digital, uma tendência presente com frequência em várias obras didáticas. O autor postula que a flexibilidade do punho proporciona apoio à ação dos dedos e que a ausência dessa os limita, trazendo resultados em que o grau de virtuosidade que poderia ser atingido no processo de estudo não será alcançado em um nível muito elevado (1979, p. 72). Cortot pontua que, na execução de uma passagem que requer o deslocamento da mão sobre várias oitavas (situação comum em toda a literatura pianística), os dedos seguem um impulso⁴⁵ transferido a eles pelo punho, sendo então a flexibilidade desse um fator preponderante na resolução técnica deste tipo de passagem (1979, p. 72). O autor também ressalta a necessidade do papel do punho para a qualidade da produção do som e para a dosagem de nuances sonoras.

Cortot discorre a respeito dos diversos movimentos de punho em quatro categorias: 1) movimentos de propulsão⁴⁶ horizontal, movimentos laterais paralelos ao teclado, dos quais derivam as escalas, arpejos, *glissandi* e saltos; 2) movimentos de propulsão vertical, perpendiculares ao teclado, que possibilitam a repetição de acordes ou notas iguais nas mesmas teclas com os mesmos dedos; 3) movimentos de propulsão combinados, que consistem em uma sucessão de ações da mão, com posicionamento lateral e vertical simultâneos, frequentemente utilizados na execução de sequências de oitavas e acordes ou outras notas tocados pelos mesmos dedos em graus diferentes com um deslocamento lateral em relação ao teclado e 4) movimentos de impulsão, que permitem a execução de passagens em trêmulo, de acordes arpejados ou quebrados e diversas fórmulas pianísticas que requerem uma participação mais ativa da mão

⁴⁵ Ato de impelir ou impulsionar; o movimento que é produzido com esse ato (In: Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/impulso/>).

⁴⁶ Ação ou efeito de propulsar, de impelir para a frente (In: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/propulsao/>).

que dos dedos, assim como movimentos de ricochete⁴⁷ e de “vai e vem”⁴⁸ (CORTOT, 1979, p. 73, tradução minha).

A série A deste capítulo trabalha os movimentos de propulsão horizontal e vertical. As fórmulas com movimentos de propulsão horizontal são representadas em forma de exercícios de glissando, saltos e mãos cruzadas. Como introdução dos exercícios 1a e 1b, Cortot demonstra o objetivo, com esses exercícios, de transmitir a ideia do papel exato que o punho deve preencher para auxiliar na velocidade de execução, pois, segundo o autor, é o impulso da mão, partindo do punho, que faz com que os dedos se desloquem rapidamente ao teclado (CORTOT, 1979, p. 73). Para os exercícios de salto, Cortot ressalta a importância de que “o punho descreva um movimento elíptico, com maleabilidade e decisão”⁴⁹ (CORTOT, 1979, p. 76, tradução minha). Em relação ao exercício de cruzamento de mãos, o autor diferencia a ação do mecanismo de punho, caso o movimento tenha que ser realizado por cima ou por baixo da mão: “No primeiro caso, a trajetória é arredondada, no segundo, a mão desliza pelo teclado o mais próximo possível”⁵⁰ (CORTOT, 1979, p. 76, tradução minha).

Sobre os exercícios com movimentos de propulsão vertical, Cortot destaca a importância da preparação dos dedos no ar antes do próximo acorde ser tocado (1979, p. 78). O autor ressalta que o toque de propulsão vertical é particularmente conveniente à execução de oitavas ou acordes em staccato na dinâmica forte e em um movimento lento ou moderado que permita à mão a recuperar sua posição elevada antes de cada ataque. No exercício 4, baseado na técnica de mãos alternadas, Cortot aponta uma questão técnica relacionada ao aumento da velocidade: na medida que o ritmo se acelera, a amplitude da altura do movimento deve ser diminuída progressivamente (1979, p. 79).

A série B trata de movimentos de propulsão combinados, empregados em sucessões de oitavas e acordes (1979, p. 81). Na execução de acordes arpejados, segundo Cortot, o papel dos dedos é quase passivo, limitando-se a preparar no teclado a posição das notas a serem tocadas, sendo um movimento de semi-rotação do punho que determina a emissão sonora. Quanto maior o número de notas do acorde e quanto mais estendida a posição, mais justificável é o uso desse movimento (1979, p. 84). No exercício 8, Cortot cita o movimento chamado de

⁴⁷ O ricochete é o salto ou reflexo de um corpo ou de um projétil qualquer, depois do choque ou de tocar no chão; é uma ação reflexa, uma resposta à outra ação (<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ricochete/>).

⁴⁸ Va et vien (CORTOT, 1979, p. 73). Os movimentos de “vai e vem” podem ser definidos como movimentos que facilitam o deslocamento da mão, no sentido da profundidade do teclado, na passagem de teclas pretas para teclas brancas e vice-versa.

⁴⁹ [...] le poignet dessine avec franchise et souplesse son mouvement elliptique (CORTOT, 1979, p. 76).

⁵⁰ Dans le premier cas la trajectoire est arrondie, dans le second, elle rase le clavier d'aussi près que possible (CORTOT, 1979, p. 76).

*movimento de gaveta*⁵¹ (CORTOT, 1979, p. 87, tradução minha), que se faz necessário quando há substituição de dedos em um acorde. Este movimento é realizado com as teclas permanecendo pressionadas, e consiste em uma flexão do punho acompanhada de um avanço e afastamento da mão no teclado para facilitar a mudança de dedos (1967, p. 87).

Na série C, Cortot sublinha a importância da flexibilidade dos movimentos do punho na execução de oitavas e classifica os movimentos do punho, necessários para uma execução de oitavas em legato, em três categorias: 1) movimento de suspensão, que seria a elevação e o abaixamento do punho alternadamente, sem que os dedos que tocam as oitavas abandonem as teclas; 2) movimento de passagem das teclas brancas às pretas e vice-versa: para essas passagens, Cortot também indica os movimentos de gaveta, pois esses facilitam o reposicionamento da mão e sua adaptabilidade ao teclado. Nesse caso, o movimento consiste em um avanço à parte posterior do teclado e o retorno à posição inicial (1967, p. 90). Finalizando o último capítulo da obra, Cortot classifica o terceiro movimento do punho como movimento de reposicionamento lateral, ascendente e descendente. Nesses exercícios, o âmbito de deslocamento da mão sobre o teclado será ampliado e o autor sugere a execução de oitavas em forma de escalas e arpejos (1979, p. 92).

1.4.2. George Kochevitsky: A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica⁵²

George Kochevitsky (1902-1993), pianista e pedagogo russo estabelecido em Nova Iorque, esteve ao longo da sua vida constantemente envolvido em pesquisas sobre a teoria e história do pianismo e a metodologia da pedagogia do piano (2016, p. 94). A abordagem de Kochevitsky, neste livro de 1967, tem como foco a relação do funcionamento do sistema nervoso central com os movimentos pianísticos e a aprendizagem musical. A obra é uma explanação teórica com alguns exemplos musicais do repertório e está estruturada em três grandes partes, que se subdividem em dez capítulos nos quais o autor aborda diversas questões acerca da construção da técnica pianística.

É interessante pontuar que Kochevitsky estrutura sua obra não somente a partir de suas experiências empíricas como professor e pianista, mas procura referendar sua metodologia em outros estudos, demonstrando estar atento à produção de referencial relacionado à temática. O pianista não somente investiga obras do séc. XIX, como dos autores Ludwig Deppe (1828-

⁵¹ Mouvement de tiroir (CORTOT, 1979, p. 87).

⁵² The Art of Piano Playing: a scientific approach.

1890) e Franz Liszt (1811-1886), como também obras de seus contemporâneos como Abby Whiteside (1881-1956).

Algumas reflexões de Kochevitsky, principalmente aquelas relacionadas à coordenação de ações motoras, são recorrentes em várias partes de sua obra. Pela importância atribuída do autor à essas explicações, encontram-se nesta parte do capítulo suas ideias reformuladas de maneiras diversas.

Os três primeiros capítulos da obra são destinados a um levantamento histórico das teorias sobre técnica pianística, que o autor divide em três grandes linhas. Kochevitsky explica que nos cem primeiros anos de existência, a pedagogia do piano foi pautada em três grandes princípios: 1) apenas os dedos devem ser usados na execução, portanto, as partes superiores do braço devem permanecer imóveis; 2) a formação técnica é um procedimento puramente mecânico exigindo muitas horas de prática diária; 3) o professor é a autoridade absoluta (1967, p. 3). O autor designa esta abordagem como *Escola de dedos*, considerando Muzio Clementi (1752-1832)⁵³ como um dos precursores dessa escola na escrita de métodos pianísticos com a obra *Introdução à arte de tocar piano*, de 1801 (1967, p. 3). Kochevitsky discorre que Alfred Cortot ressuscitou em sua obra *Principes rationnels de la technique pianistique* de 1928 (1967, p. 14), mesmo que com algumas modificações, as ideias de Hummel, que acreditava que a perfeição técnica era baseada somente no controle digital (1967, p. 4). Porém, como explanado no item 1.4.1, é possível perceber um delineamento bem mais amplo do conceito de técnica na fala de Cortot, uma vez que o autor assinala fortemente as questões de maleabilidade do punho e cotovelo (CORTOT, 1979, p. 6).

Kochevitsky pontua que a partir do séc. XIX alguns músicos, como Frédéric Chopin (1810-1849), apresentaram ideias progressistas em relação aos princípios mecânicos de construção da técnica, incluindo na execução pianística a participação da mão, punho, antebraço e braço (1967, p. 6). Kochevitsky considera que, baseada nessas novas concepções, uma segunda escola de técnica pianística começou a ser estruturada, denominada por Grigori Kogan⁵⁴ de *Escola anátomo-fisiológica*, e que no início do séc. XX, com as pesquisas de Breithaupt, passou a construir diretrizes configuradas em uma base científica (1967, p. 9).

O autor também discorre acerca de uma terceira escola pianística, denominada por Kogan de *Escola psicotécnica*, que também se estruturou no século XX e era baseada em

⁵³ Muzio Clementi, pianista e compositor italiano nascido em Roma, foi também professor de compositores-pianistas como John Field (1782-1837) e Ignaz Moscheles (1794-1870).

⁵⁴ Grigori Kogan (1901-1979), pianista ucraniano, também publicou vários livros sobre música, entre eles *Busoni as pianist* (<http://ninasvetlanova.com/Kogan/>).

princípios norteadores que consideravam a importância do papel da mente e da consciência na construção da técnica, ideias que são encontradas nas obras de Ferruccio Busoni (1866-1924) e Walter Gieseking (1895-1956) ou eram citadas verbalmente por pianistas como Artur Schnabel (1882-1951) e Leopold Godowski (1870-1938) (1967, p.15-16).

No quarto capítulo da obra, Kochevitsky aborda a constituição e função do sistema nervoso central e sua relação com a prática pianística (1967, p. 21). O autor explana que um sistema de sinais (partitura) se torna som através de uma conexão visual-auditiva-motora, estruturando sensações proprioceptivas e possibilitando uma análise e síntese dos movimentos realizados (1967, p. 24). Kochevitsky explana a capacidade do sistema nervoso central em organizar simultaneamente a coordenação de um grande número de músculos, a contração de uns e o relaxamento de outros, no grau necessário e no momento necessário (1967, p. 21). O autor comenta sobre a importância da consciência no ajuste do ato motor durante a prática ao instrumento, mas sublinha que, após a organização do movimento, esta informação deva voltar ao subconsciente e o movimento tornar-se automatizado, pois a interferência da consciência durante a execução de uma peça seria prejudicial à naturalidade do ato motor. Com a prática constante e o controle sobre sensações resultantes dos movimentos (propriocepção)⁵⁵, que são fundamentais para a aquisição de habilidades motoras (1967, p. 24), o pianista substitui gradativamente antigas relações de coordenação por novas relações, excluindo assim esforços desnecessários (1967, p. 22).

Kochevitsky também problematiza a questão a respeito da elevação dos dedos⁵⁶, recomendada pela antiga *Escola de dedos*, durante a prática ao instrumento e esclarece que, de um ponto de vista fisiológico e se necessário, os dedos devem ser elevados a fim de que sensações proprioceptivas diferenciadas das ações dos dedos sejam percebidas, com a ressalva de que a elevação não deva exceder a altura das costas da mão, evitando assim uma tensão excessiva dos músculos (1967, p. 25). Cortot, no final do capítulo preliminar *Ginásticas Diárias ao Teclado de Princípios Racionais da Técnica Pianística*, também contradiz a elevação exagerada dos dedos e qualifica esses movimentos como antifisiológicos (CORTOT, 1979, p. 7).

Kochevitsky recomenda um estudo pianístico em andamento lento (1967, p. 26), com uso de mãos separadas (1967, p. 27) e fortemente fundamentado em uma repetição consciente (1967, p. 16), o que diferencia enormemente das práticas mecânicas de técnica pautadas na

⁵⁵ Kochevitsky considera as sensações proprioceptivas como os principais materiais na construção da técnica pianística (1967, p. 27).

⁵⁶ Também chamada de *articulação*.

repetição exaustiva. O autor também recomenda o estudo de trechos de uma obra em pianíssimo, com a atenção voltada às sensações das pontas dos dedos como ferramenta de fortalecimento do comando nervoso sobre o dedo (1967, p. 25).

Em sua obra, Kochevitsky reforça sua concepção sobre o processo pianístico que consiste em relações entre o estímulo visual, a escuta interna e o mover-se corporalmente que resultarão na produção do som real, criando um parâmetro, após sua captação auditiva, que possibilita o controle e ajuste das ações seguintes (1967, p. 28). Kochevitsky também afirma que um dos problemas principais da execução pianística é regular o *timing*⁵⁷ dos movimentos sucessivos produzidos, aliados ao controle de volume sonoro (1967, p. 26). Segundo o autor, a combinação do trabalho muscular dos dedos e das partes superiores do braço é um evento contínuo e a prevalência da atividade de cada uma das partes do *aparato pianístico*⁵⁸ depende do tipo de abordagem técnica (1967, p. 27). Se a predominância dos movimentos está concentrada nas partes superiores do braço, as sensações motoras dessas partes encobrem as sensações proprioceptivas dos pequenos músculos dos dedos, resultando em uma técnica digital imprecisa. Neste caso, para adquirir o equilíbrio adequado da interação de diversas partes do aparato pianístico, o pianista deve direcionar sua atenção ao refinamento das sensações proprioceptivas dos dedos quando as partes superiores estão predominantemente envolvidas na execução de um movimento (1967, p. 27).

Kochevitsky pontua que a construção da técnica pianística envolve a somatória de padrões motores e que, quanto mais extensa a experiência motora, maior é a facilidade de adaptação à novos formatos motores; em resumo: a assimilação de uma nova combinação de ações motoras depende de conexões previamente estabelecidas, que são inúmeras formas de movimento armazenadas em nosso arquivo motor (1967, p. 29). Segundo o autor, a aprendizagem de um novo movimento deve ser percebida conscientemente e uma grande quantidade de repetições se faz necessária (1967, p. 28), porém, ao final do capítulo, Kochevitsky discorre sobre a importância de intervalos de tempo de alguns segundos entre essas repetições, para que o pianista possa avaliar o que acabou de realizar e projetar mentalmente a próxima repetição (1967, p. 28), ou seja, o trabalho musical necessita estar pautado em um constante feedback. O autor também alerta constantemente sobre a ineficácia da prática

⁵⁷ Timing pode ser definido como o senso de oportunidade em relação à escolha do momento propício ou da duração de um processo, de um determinado ato (<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/timing/>).

⁵⁸ *Playing apparatus* (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38), termo recorrentemente utilizado por Kochevitsky. O autor expõe que o aparato pianístico é constituído não somente pelo braço e os músculos das costas, como também pelos pés no manuseio dos pedais (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38).

excessiva ao piano, que resulta em fadiga do sistema nervoso central e como consequência falhas na sucessão de movimentos (1967, p. 29). De uma maneira similar, porém prescritiva, Cortot sugere, em sua obra, não ultrapassar a duração diária (de uma hora) dos exercícios, demonstrando reflexões do autor relacionadas à fadiga muscular (1979, p. 8), uma ponderação em relação às práticas repetitivas e descomedidas que podem inclusive provocar lesões.

No capítulo seis, Kochevitsky expõe questões referentes ao desenvolvimento da velocidade na ação de tocar piano, relacionando este fator com o sistema nervoso central que, segundo o autor, determina o grau de mobilidade inicial, sendo capaz de aperfeiçoamento a partir da prática com aumento gradativo da velocidade, aconselhando a alternância entre andamento lento e rápido no estudo de um mesmo trecho (1967, p. 32). Neste capítulo, Kochevitsky também ressalta a importância da flexibilidade do punho: “combinar um pressionamento forte do dedo [sobre a tecla] com um punho flexível é um dos principais problemas da técnica pianística”⁵⁹ (KOCHEVITSKY, 1967, p. 32, tradução minha). Assim como para Cortot, para Kochevitsky também é fundamental a ação flexível do punho na construção da técnica.

O capítulo sete é destinado a considerações acerca de questões estéticas da técnica e questões referentes ao ensino do piano. Kochevitsky considera que uma *Teoria do movimento*, fundamentada em bases científicas, designaria uma metodologia adequada na construção da técnica (1967, p. 36). Para o autor, a *posição tradicional*, descrita por ele como “o antebraço em posição quase horizontal e os dedos ligeiramente curvados”⁶⁰ (KOCHEVITSKY, 1967, p. 36, tradução minha), seria apenas um ponto de partida na execução, pois o aparato pianístico está em movimento contínuo. O autor define como *independência dos dedos*, “a habilidade de pressionar uma tecla e produzir um som, sem acionar ao mesmo tempo a tensão muscular dos dedos não participantes”⁶¹ (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução minha). No capítulo 1 de *Princípios Racionais da Técnica Pianística*, Alfred Cortot diferencia o controle entre a ação de um determinado dedo e o relaxamento simultâneo dos dedos não participantes da execução como dedos ativos e inativos (CORTOT, 1979, p. 11-15).

Kochevitsky explana um ponto de vista que relaciona o binômio contração-relaxamento como um princípio de construção da técnica, pontuando que “a ação dos dedos e

⁵⁹ Combining strong finger grasp with a flexible wrist is one of the main problems of piano technique (KOCHEVITSKY, 1967, p. 32).

⁶⁰ Forearm almost horizontal and fingers slightly curved (KOCHEVITSKY, 1967, p. 36).

⁶¹ [...] the ability to press a key and produce a tone without calling forth at the same time muscle tension of nonparticipating fingers (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38).

das partes superiores do braço deve ser fundida em uma unidade motora”⁶² (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução minha). O autor considera que na atividade motora existe um intercâmbio constante de contração e relaxamento dos músculos, uma interação complexa entre um número de músculos e de grupos musculares denominada de sinergia⁶³, a qual possibilita a regulação da atividade motora de forma definida (1967, p. 39). A abordagem apresentada pelo autor se pauta no princípio de organização motora na construção da técnica, que prioriza o uso da contração muscular mínima necessária para a realização do movimento, no momento adequado e com curta duração, evitando fadiga (1967, p. 39). O autor reforça que contrações musculares excessivas e prolongadas dificultam a percepção de sensações proprioceptivas claras e diminuem a eficiência do movimento.

É também neste capítulo que Kochevitsky expõe seu conceito sobre técnica pianística:

A técnica pianística, em um sentido amplo, é a soma de todos os recursos que um performer tem para realizar o seu propósito, sua ideia musical artística. A técnica pianística, portanto, não pode ser retratada como algo independente da música e da personalidade do performer⁶⁴ (KOCHEVITSKY, 1967, p. 37, tradução minha).

O autor complementa seu ponto de vista externando que: “O pianista realmente grande não tem somente *uma* técnica, mas sim, *muitas* técnicas”⁶⁵ (KOCHEVITSKY, 1967, p. 37, tradução minha), demonstrando uma concepção sobre técnica pianística ampla e que engloba numerosas perspectivas.

O capítulo oito da obra aborda as possibilidades de coordenação do aparato pianístico, quando percebido como uma unidade, e as perspectivas de ajustes corporais com o instrumento (1967, p. 40). Kochevitsky aponta a questão de orientação espacial no teclado (principalmente no que concerne à saltos), bem como a necessidade de antecipação do movimento, ação que ele denomina como “projeção geral”⁶⁶ (KOCHEVITSKY, 1967, p. 43, tradução minha) do aparato pianístico antes do trabalho dos dedos, sugerindo que esse movimento seja feito silenciosamente (1967, p. 43). Cortot formula de uma maneira semelhante, através dos

⁶² The action of the fingers and the upper parts of the arm must be fused in one motor form (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38).

⁶³ Fisiologicamente, a sinergia é compreendida como a ação coordenada de dois ou mais órgãos, sistemas ou estruturas anatômicas ou biológicas, na realização de uma função orgânica ou na execução de um movimento (In. Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sinergia/>).

⁶⁴ Piano technique, in a broad sense, is the sum of all the means a performer has for realizing his purpose, his artistic musical idea. Therefore, piano technique cannot be looked upon as something independent from the music and from the personality of a performer (KOCHEVITSKY, 1967, p. 37).

⁶⁵ [...], the really great pianist does not have a technique, but rather, many techniques (KOCHEVITSKY, 1967, p. 37).

⁶⁶ General projection (KOCHEVITSKY, 1967, p. 43).

exercícios do capítulo preliminar Ginásticas Diárias ao Teclado (1979, p. 4-7), a importância de proporcionar flexibilidade ao aparelho muscular do pianista, visando suas adaptações ao teclado.

Kochevitsky ressalta que o aspecto mais importante nas práticas de exercícios se relaciona diretamente ao modo como estes são realizados e não necessariamente ao tipo de exercício, evidenciando a necessidade de atenção direcionada aos ajustes do braço, mãos e dedos ao teclado e de acordo com a diversidade de tarefas propostas pelas exigências musicais (1967, p. 40). É possível compreender, nesta última declaração do autor, que este também relacionava a prática de técnica com os diversos eventos musicais que a literatura pianística apresenta, sendo viável deduzir que os ajustes por ele indicados sejam fruto de uma concepção da variabilidade motora possível de ser concatenada, em oposição a um modelo de construção da técnica universal que propiciaria bons resultados a todos que o praticam.

O autor comenta ainda nesse capítulo a questão da supinação e pronação⁶⁷ da mão, recomendando a posição pronada e alinhada com o antebraço, o que segundo ele, proporcionaria um alinhamento de ângulo no qual o quarto dedo (considerado *fraco* por muitos pianistas), alcançaria estabilidade na realização de movimentos (1967, p. 41). Kochevitsky entende que o peso e a energia aplicada a partir da parte superior do braço possa ser transmitido para os dedos, e que, sob estas condições, todos seriam fortes o suficiente para tocar piano (1967, p. 42). Com esta afirmação o autor explana um ponto de vista do tocar piano também a partir do braço, e que a consciência dos movimentos por ele realizado está diretamente ligada às habilidades digitais.

O autor também recomenda a aplicação de combinações rítmicas variadas na prática de trechos do repertório, com o objetivo de atingir uma maior precisão dos movimentos sucessivos dos dedos ao invés do foco em movimentos de dedos individuais (1967, p. 41). A aplicabilidade de variações rítmicas é também uma recomendação feita por Cortot e estão contidas no anexo *quadro móvel* (CORTOT, 1979, s.p.) de *Princípios Racionais da Técnica Pianística*.

Complementando a temática sobre orientação espacial em deslocamentos no teclado, Kochevitsky aconselha que, durante o movimento de deslocamento, a mão assumam mentalmente e previamente a nova posição a que se destina, pois, esta ação de transferir a mão para um novo local ou um grupo de notas afastado é considerada por ele como uma grande dificuldade

⁶⁷ A pronação é o movimento de rotação do antebraço pelo qual o polegar é levado em direção ao corpo, com a palma da mão posicionada para baixo; a supinação é o movimento de rotação do antebraço pelo qual o polegar é afastado do corpo e a palma da mão é posicionada para cima.

pianística (1967, p. 42). O autor constantemente alinha a construção do movimento a partir de padrões previamente formados cognitivamente, externando uma concepção de que o trabalho técnico seja estruturado a partir da fusão mental-corporal nas práticas de estudo, um entendimento de técnica pianística bem mais amplo que de seus antecessores.

Em relação ao controle de volume do som, o autor associa o impulso deliberado de energia ao *timing* desse impulso (momento exato em que este ocorre), sendo a conjunção de ambos um fator decisivo para se atingir o volume de som desejado. É também muito pontual a afirmação do autor no que concerne à prática de exercícios restritos à uma única posição das mãos⁶⁸ pois, segundo Kochevitsky, esta prática pouco contribui ao desenvolvimento técnico pianístico, uma vez que uma sucessão de notas e consequentemente de dedos, é percebida com relativa facilidade, possibilitando tornar-se uma ação automática (1967, p. 42) que vai de encontro ao que o autor preconiza: a prática consciente disso é, não automatizada, é que possibilita um desenvolvimento técnico eficiente.

É no capítulo nove que Kochevitsky articula o princípio central de sua abordagem o qual ele designa como *trabalho* ou *destreza mental*. O cerne da construção técnica para o autor encontra-se em um pensamento musical desenvolvido, que a partir da *agilidade* ou *velocidade mental* em compreender a música impressa seguida de uma atividade motora adequada, possibilitaria um desenvolvimento técnico eficiente, processo pelo qual, segundo Kochevitsky, dispensaria uma prática pautada em numerosas repetições de movimentos (1967, p. 45). O autor recomenda uma percepção visual-mental da partitura em padrões, ou seja, em agrupamentos⁶⁹ e reagrupamentos de notas⁷⁰ e eventos musicais, e que a organização desse tipo de pensamento traria como consequência a capacidade de execução em velocidade rápida (1967, p. 45). O autor explana que “quanto mais rápido quisermos tocar, maior é o número de sons que têm de ser unidos em um grupo”⁷¹ (KOCHEVITSKY, 1967, p. 45, tradução minha). Kochevitsky se utiliza da expressão *vontade-impulso*⁷² (KOCHEVITSKY, 1967, p. 45, tradução minha), a qual permite a produção de vários sons em uma mesma ação. O autor comenta que de acordo com a *Escola de dedos*, a execução é pautada em um tipo de pronúncia silábica (em um paralelo com

⁶⁸ Como em um pentacorde.

⁶⁹ O agrupamento consiste em unir um grupo de notas sob um impulso motor, o que difere da leitura de notas isoladas.

⁷⁰ O reagrupamento é uma organização mental, voltada à prática do repertório, de grupos de notas sem considerar as formas métricas estabelecidas pelo compositor para que uma maior compreensão musical de determinado trecho seja atingida. De acordo com Kochevitsky esta prática foi explorada primeiramente pelo pianista Ferruccio Busoni (1866-1924). O autor comenta que Busoni cunhou o termo *fraseado técnico* (technical phrasing) para designar uma prática mental de reagrupamentos de eventos (1967, p. 48).

⁷¹ The faster we want to play, the greater the number of tones that have to be united into one group (KOCHEVITSKY, 1967, p. 45).

⁷² Will-impulse (KOCHEVITSKY, 1967, p. 45).

a linguística) e não sob o ponto de vista fraseológico, o qual possibilita uma compreensão musical do texto (1967, p. 47). Na conclusão deste capítulo, Kochevitsky ressalta a importância da organização do processo de prática ao instrumento (1967, p. 51).

Finalizando a obra, o autor discorre no último capítulo questões referentes à ansiedade no palco (1967, p. 52). Nesse capítulo, Kochevitsky recomenda evitar a fadiga excessiva no estudo diário, principalmente nos dias anteriores às performances públicas.

1.4.3. Catherine Vickers: A Mão que Escuta. Exercícios Pianísticos para a Música Contemporânea⁷³.

O repertório de Catherine Vickers (*1952), pianista canadense residente na Alemanha, abrange obras clássicas, assim como obras de vanguarda e composições contemporâneas. Como intérprete, Catherine Vickers participa ativamente como convidada de diversos Festivais de Música Nova ao redor do mundo.

A obra *A Mão que Escuta. Exercícios Pianísticos para a Música Contemporânea* é composta de três volumes, publicados respectivamente em 2007, 2008 e 2017, e de um quarto volume que está em fase de preparação⁷⁴.

1.4.3.1. Volume I: Escalas – Intervalos – Complexos sonoros⁷⁵

Na introdução do primeiro volume, denominado *Básicos* (escalas, intervalos, complexos sonoros), Vickers destaca primeiramente a importância da prática de escalas, arpejos e acordes, eventos musicais imprescindíveis, segundo a autora, para a compreensão de aspectos técnicos na execução de composições baseadas no sistema tonal. Para Vickers, a estruturação do material técnico-musical direcionado à execução pianística através dos séculos composto por Cramer, Czerny, Brahms, Liszt, Busoni, Cortot, entre outros, possibilita ao intérprete adquirir ferramentas indispensáveis para o estudo e a construção performática do repertório barroco, clássico e romântico (2007, p. 2). Segundo a autora, essas ferramentas proporcionam um conhecimento “palpável”⁷⁶ (VICKERS, 2007, p. 2, tradução minha) e oferecem ao pianista

⁷³ Die hörende Hand. Klavierübungen zur Zeitgenössischen Musik.

⁷⁴ O quarto volume é constituído de exemplos da literatura pianística relacionados ao propósito dos exercícios dos volumes I – III (2017, p. 4).

⁷⁵ Band I: Skalen – Intervalle – Tonkomplexe.

⁷⁶ Greifbar (VICKERS, 2007, p. 2).

possibilidades rápidas de avaliação de eventos motores no repertório: “as próprias mãos aprenderam a ouvir”⁷⁷ (VICKERS, 2007, p. 2, tradução minha).

De acordo com Vickers, a estrutura da música tonal conduz a comportamentos motores específicos das mãos – denominados pela autora de movimentos de *swinging*⁷⁸ (VICKERS, 2007, p. 2), os quais poderiam ser traduzidos como impulsos – assim como a uma sensorialidade muscular própria da execução desse repertório. Segundo Vickers, com a expansão do repertório pianístico direcionado a obras que se afastam do sistema tonal, torna-se necessário não somente incorporar outras combinações de impulsos àqueles anteriormente adquiridos, como também desenvolver uma nova percepção auditiva e uma nova sensorialidade para eventos musicais e expedientes técnicos pertencentes à música contemporânea (2007, p. 2). Novos gestos, novas experiências e novas combinações necessitam ser internalizadas para a compreensão da música do século XX e XXI.

Vickers pontua a necessidade de uma nova prática de sistematização técnica para a performance desse repertório: como princípio de abordagem e estudo da técnica pianística baseada em novos padrões motores (neste caso eventos escalares além do sistema tonal), a autora se fundamenta na estruturação de exercícios apoiados nos sete modos de transposição⁷⁹ do compositor Olivier Messiaen (1908-1992), que categorizam diferentes e variáveis combinações intervalares. Sob o ponto de vista da autora:

Por mais surpreendente que possa parecer, os aspectos técnicos dos modos de Messiaen não são somente aplicáveis à importante música para piano desse conhecido compositor francês, mas também abrangem a totalidade do espectro da música dos séculos XX e XXI, do Impressionismo ao Serialismo até o Jazz⁸⁰ (VICKERS, 2007, p. 2-3, tradução minha).

Para elaborar um método de trabalho dos exercícios, Vickers aponta algumas sugestões práticas para que o pianista possa desenvolver seu próprio sistema de estudo, ao contrário de Cortot que prescrevia a necessidade de realizar todos os exercícios de seu método durante uma

⁷⁷ Die Hände haben selbst zu hören erlernt (VICKERS, 2007, p. 2).

⁷⁸ Schwünge.

⁷⁹ A teoria sobre os *sete modos de transposição limitada* foi explicada detalhadamente por Olivier Messiaen em sua obra *Técnica de Minha Linguagem Musical* (*The Technique of my Musical Language*) publicada em 1944. Cada um dos modos consiste em um evento escalar estruturado por variadas sequências intervalares e, diferentemente das escalas maiores e menores, pode ser transposto somente em um número limitado de vezes (entre duas e seis) (VICKERS, 2007, p. 3-5). Os modos e suas transposições são ilustrados na última página do primeiro volume (VICKERS, 2007, p. 64).

⁸⁰ So überraschend es klingen mag: Die grifftechnischen Aspekte der Messiaen-Modi sind nicht nur in dem bedeutenden Klavierwerk dieses bekannten französischen Komponisten wirksam, sie umspannen vielmehr die gesamte Bandbreite der Musik des 20. Und 21. Jahrhundert: vom Impressionismus über den Serialismus bis hin zum Jazz (VICKERS, 2007, p. 2-3).

hora por dia e na sequência indicada por um período de seis meses (1979, p. 2). Vickers apresenta a prática dos exercícios do início ao fim como uma possibilidade e não define como decisiva a velocidade do ritmo de trabalho, favorecendo um estudo aprofundado do material durante o período de duração da prática determinado pelo pianista.

Os exercícios não apresentam indicações de andamentos e, segundo a autora, deve-se começar o estudo “tão lento quanto necessário”⁸¹ (VICKERS, 2007, p. 6, tradução minha) e gradualmente aumentar a velocidade até “tão rápido quanto possível”⁸² (VICKERS, 2007, p. 6, tradução minha), destacando com essas indicações a importância da fluência e regularidade na execução do exercício (2007, p. 6).

Como os eventos escalares baseados nos sete modos de Messiaen permeiam toda a obra, torna-se primeiramente necessário iniciar o estudo com o capítulo *Escalas*. A autora sugere que, após a escolha de um determinado modo, deve-se primeiramente assimilá-lo com o uso de mãos separadas, no âmbito de uma ou duas oitavas, para posteriormente expandi-lo para todo o teclado, devendo, também este, ser executado com mãos juntas (2007, p. 6). Vickers recomenda o estudo de pelo menos uma transposição do modo escolhido (2007, p. 7), uma vez que esta prática proporciona uma nova sensorialidade em um material sonoro com as mesmas relações intervalares e utiliza também diferentes agrupamentos de notas (5, 6, 7, 9, 11 e 13) para cada exercício (2007, p. 8), os quais exigem uma constante modificação do processo auditivo.

A autora comenta sobre a importância de uma abordagem criativa na escolha dos dedilhados, indicando que variações de dedilhado⁸³ devem ser utilizadas, o que, segundo Vickers, proporciona múltiplas adaptabilidades das mãos ao teclado e o desenvolvimento da flexibilidade e agilidade (2007, p. 8). Também é plausível, nesse caso, o uso de variações de dedilhado contidas no quadro móvel da obra *Princípios Racionais da Técnica Pianística* de Cortot, as quais podem ser transferidas aos modos de Messiaen.

A utilização de dedilhados diversos amplia a abordagem técnica em relação ao material tradicional, o qual quase sempre propõe uma única possibilidade de uso de dedilhado para a execução de escalas pertencentes ao sistema tonal, limitando a construção de diferentes sensorialidades digitais e do uso de padrões motores variados. Além desse aspecto, escolhas de dedilhado, que à primeira vista pareceriam “absurdas” em uma ótica tradicional (2007, p. 8), são adequadas para agrupar notas de um evento escalar em somente um impulso motor de

⁸¹ So langsam wie nötig (VICKERS, 2007, p. 6).

⁸² So schnell wie möglich (VICKERS, 2007, p. 6).

⁸³ Os diferentes dedilhados são indicados junto aos exercícios pela autora.

deslocamento lateral da mão e do braço para a direita (movimento ascendente) e para a esquerda (movimento descendente). A técnica de agrupamento é também recomendada de uma maneira similar por Kochevitsky (1967, p. 46-47): no capítulo 9 de sua obra, *Trabalho Mental*, o autor sugere a modificação de um evento escalar por deslocamentos de acentos, resultando em novos padrões motores que podem contribuir para a superação da dificuldade técnica contida em uma passagem.

Após o estudo das escalas, Vickers sugere a continuação da prática dos exercícios do capítulo denominado *Intervalos quebrados*, a fim de que a flexibilidade das mãos seja expandida gradativamente, proporcionando uma construção progressiva dessa maleabilidade (2007, p. 9). O princípio da construção paulatina da flexibilidade é compartilhado por Cortot em seu capítulo 4, *Técnica de Extensão*, no qual ele também sublinha a importância de manter a maleabilidade da mão e do punho na execução desses exercícios (1979, p. 61).

O uso de posições não usuais dos dedos na prática dos intervalos quebrados, propicia, segundo Vickers, variadas sensações auditivas e táteis, oportunizando diferentes distâncias a serem percorridas pelos braços e mãos em todo o teclado, além de sentimentos de consciência e audição de todos os intervalos. Outro formato de estudo indicado pela autora é a prática de intervalos na configuração harmônica, a fim de que uma percepção auditiva e motora da sincronia exata dos dois sons seja desenvolvida (2007, p. 9).

No subcapítulo *Intervalos transferidos às oitavas e Teclado completo* é trabalhada a distribuição dos intervalos quebrados ao longo de todos os registros do teclado, uma técnica necessária para a execução de peças do repertório de música do século XX e XXI, no qual se encontra uma gama ampla de todos os registros disponíveis no piano, evidenciando a importância das variadas tessituras desse repertório (2007, p. 10).

O último capítulo deste primeiro volume é destinado à prática do que Vickers denomina de *Complexos sonoros*, ou seja, blocos de sons constituídos a partir de diferentes notas de um determinado modo do compositor Messiaen, em que as notas são tocadas sincronicamente (2007, p. 10). Estes complexos são considerados pela autora como o núcleo da harmonia, nos quais, diferentes “colorações”⁸⁴ (VICKERS, 2007, p. 10, tradução minha) sonoras são ouvidas.

Para esta prática, Vickers sublinha em um primeiro momento a importância do foco auditivo no complexo sonoro (e seu timbre específico) como um todo, sem enfatizar a nota superior do acorde, dando continuidade com a prática da diferenciação sonora, evidenciando

⁸⁴ Färbungen (VICKERS, 2007, p. 10)

notas isoladas dentro de cada complexo, o que permite que sons individuais ou intervalos emergjam em diferentes níveis de dinâmica. A autora pontua a conscientização da identificação do espaço intervalar entre a nota mais aguda e a mais grave, relacionando a visão escrita dos intervalos ao espaçamento realizado pela mão no teclado em observância a sensação tátil provocada durante a escuta da imagem sonora.

Complementando a prática sensorial do estudo de blocos de som, a autora também sugere uma prática denominada de “adivinhação”⁸⁵ (VICKERS, 2007, p. 10, tradução minha), na qual um determinado complexo sonoro, antes de ser tocado, é ouvido internamente como um todo e sentido muscularmente e sensorialmente pela mão (2007, p. 10). Essa explanação vai ao encontro do conceito de Kochevitsky sobre a conexão visual-auditiva-motora, que estrutura sensações proprioceptivas (1967, p. 24): a abordagem de Vickers sobre a técnica pianística, similar ao conceito de Kochevitsky, imprime uma configuração menos visual na interação entre o indivíduo e o piano, solicitando recursos sensoriais refinados e relacionando o binômio mão-ouvido como um elemento essencial à construção da técnica.

Vickers, assim como Cortot, mostra um entendimento em relação às diferenças fisiológicas entre os diferentes e variados tipos de mão existentes e recomenda, caso a execução de exercícios de acordes com extensões extremas não seja possível somente com uma mão, que as notas sejam divididas entre ambas as mãos (2007, p. 53).

1.4.3.2. Volume II: Dinâmicas – Pedal – Toques e Ataques – Articulações – Da tecla à corda⁸⁶

O segundo volume⁸⁷ de *A Mão que Escuta* é dedicado ao refinamento e à expansão das dinâmicas, do uso do pedal, da variedade de toques e articulações, bem como da execução no interior do instrumento (2008, p. 2), ou seja, com o uso de técnicas estendidas, das teclas para as cordas.

No prefácio deste volume, Vickers levanta um questionamento sobre a relação das diferenciações de dinâmica possíveis à audição e suas adequações pelas habilidades manuais de toque na execução (2008, p. 2), formulação essa que reforça o aspecto auditivo aliado ao sensorial tátil apontado na introdução do primeiro volume (2007, p. 2).

⁸⁵ Ratespiel (VICKERS, 2007, p. 10).

⁸⁶ Band II: Lautstärke – Pedal – Anschläge – Artikulationen – Von der Taste zur Seite.

⁸⁷ Publicado em 2008.

A autora também destaca a importância do aperfeiçoamento da leitura de notas em linhas complementares, habilidade que pode ser adquirida através do trabalho realizado com o material musical exposto no primeiro volume, uma vez que o uso das extremidades do teclado compõe materiais ou eventos musicais frequentemente presentes na música contemporânea. Esses materiais podem induzir o pianista (em termos auditivos e táteis) além dos hábitos sonoros do sistema tonal Maior–Menor, conduzindo-o à prática de novos aspectos musicais e pianísticos (dinâmica, toques, articulações, uso do pedal) presentes neste volume (2008, p. 2).

Os exercícios contidos no segundo caderno também são estruturados a partir dos modos de Messiaen; no capítulo denominado *Dinâmicas*, a sequência dos exercícios segue a mesma apresentada no primeiro volume: primeiramente escalas, passando por intervalos quebrados (melódicos e harmônicos), seguidos de intervalos transferidos às oitavas e ao teclado completo. Vickers utiliza 11 nuances de dinâmica que permeiam os exercícios, inspirada pela lista de dinâmicas contidas na obra *Structures I e II* (para dois pianos) do compositor Pierre Boulez (1925-2016) (2008, p. 3) pois, segundo a autora, as diferenciações de dinâmicas, cuja gama de possibilidades foi ampliada ao longo da história da música, constituem um parâmetro essencial na performance.

Os níveis de gradação apresentados por Vickers formam a seguinte paleta de dinâmica: *ppp*, *pp*, *mpp* (mais forte que pianíssimo, mas mais leve que piano), *p*, *mp*, *mf*, *f*, *fff* (mais forte que forte, mas mais leve que fortíssimo), *ff*, *sfz* e *sfzz*. A execução de *sforzato* e *sforzatissimo* não é especificada pela autora e se leva a entender que, sob essas dinâmicas, notas isoladas devem ser executadas com uma acentuação adicional, respectivamente em forte e fortíssimo.

A autora complementa que notas executadas nos limites extremos da dinâmica não possuem uma diferenciação sonora perceptível, mas sim devem conter a expressão de “extremamente forte” e “extremamente leve”⁸⁸ (VICKERS, 2008, p. 3, tradução minha).

As dinâmicas são inseridas nos exercícios em diferentes variações, podendo ser uma só dinâmica para todo o exercício, diferentes possibilidades de crescendo e diminuendo, assim como notas isoladas, cada uma sendo executada com uma determinada dinâmica, muitas vezes extrema (*pp* seguido de *ff*).

Sob meu ponto de vista, um quadro de nuances de volume sonoro só é possível de ser aplicado à execução se existir uma relação comparativa entre as variadas dinâmicas, pois não há uma medida estabelecida que defina dinâmicas como padrões absolutos. Somente

⁸⁸ Extrem laut oder extrem leise (VICKERS, 2008, p. 3).

relacionadas entre si que se torna possível perceber a diferença entre duas dinâmicas próximas, como por exemplo piano e pianíssimo.

Diferentemente de Cortot e Kochevitsky, Vickers é a única autora que incorpora o uso do pedal como parte da construção da técnica pianística em sua obra, o que indica um ponto de vista muito mais abrangente da técnica, configurando um trabalho sincronizado entre as mãos, dedos e os pés e concebendo o pedal como parte integrante e estrutural do trabalho pianístico.

No capítulo *Pedal*, a autora expressa a importância da sensorialidade e da percepção corporal refinada na utilização do pedal:

Você escuta [percebe] sua própria pedalização? O seu pé está tão conectado com o pedal que você acredita “agarrá-lo” ao invés de “pisá-lo”? Às vezes seria suficiente somente o uso dos dedos dos pés (isto é, sem o movimento do tornozelo)? Você usa o pedal uma corda diferentemente do pedal de sustentação? Você é familiarizado com o uso imaginativo do pedal sostenuto⁸⁹ (pedal do meio)?⁹⁰ (VICKERS, 2008, p. 12, tradução minha).

No primeiro exercício deste capítulo, somente o uso do pedal deve ser praticado, sem tocar as teclas, em diferentes velocidades de subida e descida (2008, p. 12), o que evidencia o quanto a autora compreende o uso do pedal de forma aprimorada, consciente e controlada. Vickers diferencia três sistematizações de pedalização: a) sincronizada, na qual o pedal é abaixado juntamente com o toque das teclas; b) legato “falante”⁹¹ (VICKERS, 2008, p. 13, tradução minha), no qual o pedal é pressionado pouco antes do ataque das teclas e c) legato “oscilante”⁹² (VICKERS, 2008, p. 13, tradução minha), em que primeiramente se toca o complexo sonoro (bloco de sons) com o pedal pressionado, seguido de uma subida e descida (troca) lenta do pedal, sem que o fluxo sonoro seja interrompido.

Além dessas três categorias, Vickers especifica também o pedal *Stockhausen*⁹³ e o *Filtro de Pedal*⁹⁴. A autora destaca a importância da percepção corporal de diversos níveis de

⁸⁹ Somente alguns modelos de piano de cauda possuem este pedal. Por esse motivo, alguns exercícios contidos neste capítulo só poderão ser praticados em pianos de cauda com três pedais.

⁹⁰ Hören Sie die eigenen Pedalisierung? Ist Ihr Fuß so verbunden mit dem Pedal, dass Sie glauben, mit dem Fuß zu „greifen“ anstatt zu „treten“? Genügt Ihnen manchmal lediglich der Gebrauch Ihrer Zehen (d.h. keine Bewegung des Fußgelenks)? Benutzen Sie das una corda-Pedal so differenziert wie das Dämpfungspedal? Kennen Sie den phantasievollen Gebrauch des Sostenuto-Pedals (mittleres Pedal)? (VICKERS, 2008, p. 12).

⁹¹ Sprechend (VICKERS, 2008, p. 13).

⁹² Schwingend (VICKERS, 2008, p. 13).

⁹³ Técnica presente nas obras para piano do compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007) que compreende em tocar o bloco de som staccatissimo e após o ataque pressionar o pedal o mais rápido possível para que o complexo sonoro continue a vibrar (2008, p. 14).

⁹⁴ O filtro de pedal consiste em tocar um bloco sonoro com o pedal pressionado e, sem que o pedal abafe as cordas (isto é, sem atingir o ponto de soltura do pedal), pressionar e soltar o pedal diversas vezes seguidas, “filtrando” os sons até que eles desapareçam por completo (2008, p. 14), similar a técnica de pedal *tremolo*, que pode ser controlado através de diferentes velocidades de pressão e soltura.

profundidade do pedal (diferentes em cada modelo de piano de cauda): meio pedal, 1/3, 2/3, 1/4 de pedal (2008, p. 15), assim como diferentes velocidades de soltura do pedal após o ataque de um bloco sonoro (2008, p. 16). Os exercícios finais deste capítulo são dedicados ao uso do pedal sostenuto, pedal *una corda* e exercícios mistos com técnicas de pedal variadas, que foram praticadas nos exercícios anteriores (2008, p. 18-19).

O capítulo denominado *Toques e Ataques* é direcionado à “cultura do toque”⁹⁵ (VICKERS, 2008, p. 20, tradução minha): segundo Vickers, “o timbre do piano depende da variabilidade do toque”⁹⁶ (VICKERS, 2008, p. 20, tradução minha). A autora pontua que depende do pianista, através de sua fantasia sonora, encontrar diversas nuances sonoras entre *pppp* e *ffff*, assim como variadas formas de execução de staccato, portato e legato (2008, p. 20). Segundo Vickers, a aquisição de novas possibilidades de toque conduz à uma maior imaginação sonora na execução. Além das explicações sobre a execução de toques variados, a autora também elucida sistemas de notação musical, encontrados com frequência no repertório de música contemporânea.

O primeiro tipo de toque apresentado pela autora consiste no uso de teclas presas com ressonância. Vickers orienta que uma ou várias teclas sejam pressionadas lentamente e sem emissão sonora, ou seja, sem que o martelo atinja a corda e a faça soar; enquanto essas teclas permanecem pressionadas, notas aleatórias devem ser tocadas em todas as oitavas do teclado, fazendo com que as cordas das teclas presas “ressoem” (2008, p. 20). Essa técnica de notas tocadas silenciosamente e mantidas pressionadas também é encontrada na obra de Cortot (1979, p. 4), porém, nesse caso, há uma diferença na finalidade: enquanto o exercício de Cortot tem um caráter puramente mecânico, a técnica demonstrada por Vickers é focada em possibilidades de expressão sonora proporcionadas pelo instrumento, neste caso, na percepção auditiva da produção de harmônicos⁹⁷, uma técnica não explorada nas obras destinadas à construção da técnica pianística e que possibilita a ampliação do refinamento auditivo.

Neste volume, a autora também aborda um tipo de toque encontrado na obra de Stockhausen, definido por Vickers como “re-tocar”⁹⁸ (VICKERS, 2008, p. 22, tradução minha): uma nota é tocada staccato e rapidamente “re-tocada” silenciosamente, fazendo com que essa

⁹⁵ Anschlagskultur (VICKERS, 2008, p. 20).

⁹⁶ Klangfarbe am Klavier ist abhängig von der Variabilität des Anschlags (VICKERS, 2008, p. 20).

⁹⁷ A peça *Harpa eólia*, composta em 1923 por Henry Cowell (1897-1965), considerada precursora do uso de técnicas estendidas, é estruturada a partir de teclas pressionadas silenciosamente com a mão esquerda e executada dentro da cauda do piano através do deslizar das polpas dos dedos ou unhas e do pinçamento nas cordas do instrumento. Esta obra se baseia na produção de harmônicos e de timbres distintos, tendo inaugurado uma nova produção sonora para o piano e expandindo as possibilidades musicais para além do teclado.

⁹⁸ Nachgreifen (VICKERS, 2008, p. 22).

ressoe de maneira suave, proporcionando uma espécie de efeito similar ao forte/piano (2008, p. 22).

Diferentes técnicas de execução são explanadas no subcapítulo final *Clusters* (2008, p. 27), apresentando técnicas não usuais da mão, como o uso da mão espalmada, da parte lateral da mão, do antebraço sem dedos, do antebraço com mão e dedos, dos dois antebraços com mãos e dedos e clusters arpejados, o que possibilita a construção de uma sensorialidade menos digital e baseada na coordenação motora ampla, proporcionando ao corpo uma participação maior na execução pianística.

Segundo Vickers, articulações só podem ser compreendidas dentro do seu contexto musical (2008, p. 35) e no capítulo *Articulações*, a autora expressa a necessidade da aquisição de uma gama de *possibilidades* de articulações para que as habilidades interpretativas do pianista possam ser enriquecidas (2008, p. 35).

Em sua obra, Vickers raramente explana sobre os tipos de movimento necessários para a execução dos exercícios, porém, neste capítulo, a autora evidencia a complexidade da relação entre aspectos físicos sensoriais e a produção sonora: “as combinações físicas complexas necessárias à produção de cores [timbres] variadas ao piano, nos ocupa a vida inteira”⁹⁹ (VICKERS, 2008, p. 35, tradução minha). A essência desses exercícios é o aspecto acústico (auditivo) resultante do tipo de toque: “observe o quão variável pode ser o resultado sonoro, com ou sem a participação da ponta dos dedos. Concentre-se na acústica”¹⁰⁰ (VICKERS, 2008, p. 36, tradução minha).

O sistema de 12 diferentes sinais para articulações utilizados por Messiaen e Boulez em suas composições – os quais, segundo a autora, levaria a um desenvolvimento da fantasia sonora do pianista (2008, p. 35) – são aplicados nos exercícios deste capítulo.

O último capítulo do segundo volume é dedicado às técnicas de piano expandido, que integram as partes internas do piano de cauda como produtores de som.

⁹⁹ Das komplexe körperliche Zusammenwirken, um unterschiedliche Farben am Klavier zu erzeugen, beschäftigt uns das ganze Leben (VICKERS, 2008, p. 35).

¹⁰⁰ Beobachten Sie wie unterschiedlich ein Klangergebnis sein kann mit oder ohne Beteiligung der Fingerkuppen. Konzentrieren Sie sich auf die Akustik (VICKERS, 2008, p. 36).

1.4.3.3. Volume III: Tempo e Ritmo¹⁰¹

No prefácio do terceiro volume¹⁰² de *A Mão que Escuta*, Vickers levanta o questionamento sobre a necessidade da prática de exercícios especiais desenvolvidos para o estudo de obras contemporâneas (2017, p. 3). Segundo a autora, exercícios criados no passado por compositores como Liszt, Brahms e Busoni ampliaram o repertório de movimentos exigidos pelo desenvolvimento composicional em suas épocas (2017, p. 3). Consequentemente, a obra *A Mão que Escuta* é orientada à aquisição de novos movimentos pianísticos necessários à execução da música contemporânea, citação essa que reforça o ponto de vista da autora (contido no prefácio do primeiro volume) em relação à adaptabilidade manual e auditiva de elementos contidos nas obras do século XX e XXI (2007, p. 2).

O terceiro volume é dedicado a questões complexas de tempo e ritmo contidas na música nova, assim como aos métodos necessários a suas práticas (2017, p. 3). Neste volume encontram-se, ao contrário dos volumes precedentes, vários exemplos tirados do repertório pianístico com a finalidade de ilustrar o tema em questão.

Em relação a rítmica e a sensação de tempo, Vickers diferencia a percepção corporal da métrica (que é predominantemente constante na música tonal) da percepção rítmica contida na música contemporânea (2017, p. 5), na qual a sensação para a duração de um trecho musical (seja ele longo ou curto) não é necessariamente baseada em divisões, como por exemplo uma frase musical (divisões não métricas, distantes da linguística). Assim, a autora pontua que a criação de uma nova terminologia, que engloba esses novos padrões de tempo, torna-se necessária: ao invés de valores de notas e síncopes, podem ser utilizados termos como duração, espaços sonoros, impulsos, estruturas de acentos, grupos de sons, grupos de notas, entre outros (2017, p. 5).

Reflexões sobre aspectos rítmicos na música foram formulados por vários compositores, entre eles Olivier Messiaen:

Não devemos esquecer que o elemento mais importante e essencial da música é o ritmo [...]. Muitos músicos não percebem a diferença entre valores temporais de média e curta duração [...] e pequenas diferenças entre dois valores temporais de longa duração são ainda mais difíceis de ouvir¹⁰³ (MESSIAEN, 1960 apud VICKERS, 2017, p. 6, tradução minha).

¹⁰¹ Band III: Zeit und Rhythmus.

¹⁰² Publicado em 2017.

¹⁰³ N'oublions pas que l'élément premier, essentiel de la musique, est le rythme [...]. Beaucoup de musiciens ne perçoivent pas les durées moyennement longues et moyennement courtes [...] et les petites différences entre deux durées longues sont encore plus difficiles à entendre (MESSIAEN, 1960 apud VICKERS, 2017, p. 6).

Os primeiros exercícios deste volume são voltados à *sensação*¹⁰⁴ (VICKERS, 2017, p. 9, tradução minha) do tempo com o principal intuito de aperfeiçoar a audição precisa de duração de variados valores de nota, assim como a percepção temporal de longos trechos, seja ela uma frase ou uma seção formal maior (2017, p. 9). Neste capítulo, ao invés de compasso é usado o termo *unidade*¹⁰⁵ (VICKERS, 2017, p. 10, tradução minha) e os exercícios podem ser primeiramente estudados batendo palmas ou utilizando uma superfície como percussão (2017, p. 10), sendo essencial imaginar durante esse processo um encadeamento das notas em legato para que a percepção da duração e a construção da audição interna seja desenvolvida.

No subcapítulo *Velocidades* a prática é concentrada no aumento e diminuição gradativa do número de impulsos (batimentos rítmicos) dentro de uma unidade, seguidos da alternância de números de impulsos variados (2017, p. 11). Após os exercícios fora do instrumento, os exercícios ao piano são estruturados primeiramente por blocos sonoros, seguidos de escalas e intervalos. Nos exercícios seguintes, várias combinações rítmicas são utilizadas (2017, p. 16-24) e nuances de dinâmicas e acentos devem ser gradativamente adicionados aos exercícios (2017, p. 25).

O aspecto visual proporcionado por notas pontuadas (com um, dois ou mais pontos) ou a sua substituição pelos valores que os representam (sempre metade do valor de nota anterior) conectados por ligaduras de prolongação (bastante presentes na obra de Messiaen), associados à percepção interna das durações, estruturam o subcapítulo *Pontos e Colchetes: ou o prazer na complexidade* deste volume (2017, p. 28).

Neste subcapítulo, Vickers explana diferentes maneiras de interromper um som e que podem ser utilizadas como variações na execução desses exercícios: 1) relaxar os dedos lentamente, deixando as teclas empurrarem os dedos para cima; 2) sem perder contato com as teclas, relaxar os dedos rapidamente, interrompendo o som abruptamente; 3) com o pedal pressionado, tocar um bloco sonoro em staccato e soltar o pedal mais lentamente possível; 4) com o pedal pressionado, tocar um bloco sonoro e soltar o pedal o mais rapidamente possível (2017, p. 29). Dessa maneira, alguns aspectos importantes da construção da técnica pianística sob a abordagem de Vickers são sintetizados: a percepção (construção auditiva interna) de diferentes durações do som, a sensorialidade tátil associada às diferenciações de toque e o refinamento de diversas maneiras de uso do pedal.

Também relacionadas à percepção sensorial deve-se, segundo a autora, tentar não contar o tempo, mas sim perceber o ritmo como durações audíveis das notas (2017, p. 34), ou

¹⁰⁴ Feeling (VICKERS, 2017, p. 9)

¹⁰⁵ Einheit (VICKERS, 2017, p. 10). Todas as unidades têm a mesma duração.

seja, ouvir as unidades (compassos) como parte de uma única respiração e conceder às pausas expressões variadas como por exemplo uma ausência de som, um silêncio súbito ou uma suave transição, no qual em um bloco sonoro as diferentes notas são soltas de maneiras diversificadas (2017, p. 34).

Um ponto importante na narrativa de Vickers é a ideia de *continuum*, de “fluxos do tempo”¹⁰⁶ (VICKERS, 2017, p. 46, tradução minha), um aspecto da percepção que deve ser desenvolvido em todos os exercícios rítmicos (2017, p. 46). Esse entendimento da autora revela, sob meu ponto de vista, a importância do encadeamento de movimentos na construção motora da técnica, o qual é resultante de uma reflexão baseada no ritmo e nos aspectos temporais inerentes à música e à performance.

Imaginação musical e sensorial são também requisitos para a execução dos exercícios do subcapítulo *Superposições Rítmicas: Pensar e Contar para sentir e Ouvir* (2017, p. 47). Segundo Vickers, através da influência de elementos rítmicos da música não-europeia, foi despertado em muitos compositores o interesse na criação de estruturas rítmicas complexas em suas obras. Os exercícios de superposições rítmicas (duas e três vozes) devem ser praticados fora do instrumento (com leves batidas das mãos, por exemplo, em uma mesa), primeiramente em andamento lento, acelerando gradativamente até o ponto em que uma fluidez rítmica é alcançada e dois (ou três) ritmos independentes possam ser percebidos (2017, p. 49).

A parte final deste capítulo é dedicada a análise e a construção de métodos de estudo de trechos de algumas obras dos compositores Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis (2017, p. 73-82). Encerrando este volume, Vickers enumera os três aspectos que, sob o ponto de vista da autora, são os mais importantes na prática instrumental pianística: 1) continuidade; 2) repetição e 3) métodos alternados (2017, p. 82). A repetição, associada a métodos alternados na prática pianística, encontra ressonância na obra de Kochevitsky, na qual o autor explana a importância do estudo de uma dificuldade técnica analisada sob diferentes pontos de vista (métodos variados de execução), resultando assim em uma repetição racionalmente preparada (1967, p. 16), uma concepção de que diferentes abordagens conectadas à prática de eventos técnicos pode ser a chave para a elaboração de ferramentas que sustentem uma prática pianística criativa, diversificada e efetiva.

¹⁰⁶ Zeitflüsse (VICKERS, 2017, p. 46).

1.5. *Quadro Geral Sintético* expondo os princípios norteadores de condução do campo de pesquisa a partir das três abordagens técnicas (Cortot, Kochevitsky e Vickers) que fundamentaram e estruturaram o estudo

Anteriormente ao início das sessões do campo de pesquisa, organizei um *Quadro Geral Sintético* expondo os princípios norteadores que estruturam as três abordagens técnicas referenciais, fundamentando assim o processo de construção da performance sob o ponto de vista conceitual, bem como as noções de corpo e de movimento presentes nos escritos dos autores. O objetivo foi proporcionar um amparo pontual durante todas as etapas das sessões do campo de pesquisa, bem como desenvolver possíveis parâmetros/critérios, ou seja, unidades de registro categorial-temáticas respaldadas em núcleos ou ideias centrais que englobaram dimensões específicas (BARDIN, 2002), promovendo suporte e lógica para a organização, análise e interpretação dos dados. O quadro apresentado a seguir teve a função de conectar as concepções dos autores que compõem o referencial central do trabalho, balizando as impressões colhidas do campo de pesquisa.

QUADRO 1

Quadro Geral Sintético: princípios norteadores que estruturam as três abordagens

Este quadro tem o intuito de amparar e balizar minhas observações acerca da coerência e efetividade de cada proposição durante o campo, e, simultaneamente, partindo destes preceitos, possibilitar a condução do trabalho sob novas perspectivas, caso emergjam reflexões próprias conceituais sobre técnica pianística, corpo e movimento.

<i>Concepção de técnica</i>		
CORTOT	KOCHEVITSKY	VICKERS
A técnica é um meio para a expressão musical. Os exercícios são recursos para a prática de pontos de dificuldade isolados, a partir dos quais as habilidades adquiridas são transferidas para o estudo de obras do repertório pianístico. A construção técnica é um conjunto da imaginação e sensibilidade para nuances sonoras e de habilidades manuais. Propõe a prática de exercícios de mecanismo.	A técnica pianística é a soma de todos os recursos que um performer tem para realizar o seu propósito, sua ideia musical artística. A técnica deve ser retratada como algo relacionado à música e à personalidade do performer. Concepção de técnica ampla, que aborda várias perspectivas, fundamentada principalmente na coordenação e organização de movimentos (que compreende perspectivas de ajuste corporal com o instrumento), envolvendo uma somatória de padrões motores compostos por inúmeras formas de movimento que são armazenados em um “arquivo motor” (1967, p. 29). Trabalho técnico estruturado a partir da fusão mental-corporal nas práticas de estudo. Propõe a prática de técnica aplicada ao repertório.	A técnica é a combinação da aprendizagem de comportamentos motores específicos das mãos, através da prática de exercícios relacionados a eventos técnicos contidos no repertório e do aperfeiçoamento da sensorialidade muscular e percepção auditiva emergentes de cada evento. Ampara-se pontualmente na relação tatilidade-audição como fundamento de construção técnica. Propõe a prática de exercícios pautados em um idiomático melódico-rítmico-harmônico distinto do repertório tradicional.

<i>Consciência de corpo</i>		
CORTOT	KOCHEVITSKY	VICKERS
Compreensão baseada no <i>Aparelho Muscular do Pianista</i> (1979, p. 2): dedos, mãos, punhos e antebraços. Valorização do relaxamento e maleabilidade do punho, flexibilidade das mãos e do cotovelo. Entendimento em relação às diferenças fisiológicas de cada indivíduo existentes e à necessidade de adaptação do corpo ao instrumento.	Compreensão focada no <i>Aparato Pianístico</i> (1967, p. 2): dedos, mãos, antebraços, braços e pés. Concebe o binômio contração-relaxamento em um processo de intercâmbio, sendo que a contração muscular precisa ser regulada na realização do movimento, apenas a necessária.	Foco nas sensações proprioceptivas dos dedos, mãos e pés, resultantes da sonoridade almejada. Entendimento da adaptabilidade dos exercícios aos diferentes e variados tipos de mão existentes. Destaca a importância da percepção corporal nos diversos níveis de profundidade do pedal.

<i>Percepção de movimento</i>		
CORTOT	KOCHEVITSKY	VICKERS
Movimento de dedos isolados e simultaneamente a manutenção do punho solto e maleável durante a execução, assim como da flexibilidade do cotovelo. O punho é a origem do impulso transferido à mão na execução de andamentos rápidos. Movimentos de propulsão vertical e horizontal do punho. Movimentos de braço que proporcionam a aproximação e afastamento do teclado.	Ajustes do <i>Aparato Pianístico</i> ao teclado associados à uma melhor eficácia do movimento necessário à execução. Conexão visual-auditiva-motora, estruturando sensações proprioceptivas e possibilitando uma análise e síntese dos movimentos realizados. Consciência da concatenação e organização de movimentos mais eficazes, inclusive sob o ponto de vista fisiológico, excluindo ações desnecessárias. Regulação do <i>timing</i> de movimentos sucessivos aliados ao controle de produção de dinâmicas. Os movimentos organizados deverão se tornar automatizados.	Movimentos de <i>swinging</i> (impulsos), que consistem em adaptações do movimento de acordo com o repertório executado. Impulsos motores de deslocamento lateral da mão e do braço. Aspecto visual-auditivo como formador do movimento. Nuances de movimentos dos pés na utilização dos pedais. Movimentos necessários à execução da música do século XX e XXI. Encadeamento de movimentos na construção motora da técnica, resultante de uma reflexão baseada no ritmo e nos aspectos temporais inerentes à música e à performance.

2. A escolha da metodologia: a busca pela contribuição do indivíduo corporificado em um estudo autoetnográfico

A partir do momento em que o foco sobre o objeto de estudo deste trabalho começou a ser definido, sendo que esse objeto faz parte do contexto que me formou como pianista, outro componente se tornou fundamental para a minha pesquisa: eu, como *corpo-músico* (PEDERIVA, 2004). Fui pesquisador e pesquisado, protagonista, parte integrante deste trabalho, retratando o objeto de estudo em conjunção com o meu *self* e com as experiências adquiridas por mim no decorrer dos anos, transitando por territórios distintos que propiciaram a percepção de uma consciência de mim mesmo. Neste trabalho, sob o ponto de vista pianístico, a construção performática foi aprofundada através de observações críticas e reflexivas das minhas práticas pianísticas, a fim de refiná-las e validá-las a partir do registro dos processos envolvidos, guiados por uma introspecção autoconsciente com a aspiração de entender a mim mesmo como performer e como sujeito ativo na construção do conhecimento.

A palavra inglesa *self* é um indicativo de “si mesmo”¹⁰⁷. No campo da psicologia o termo tem um significado mais abrangente: segundo o psicoterapeuta Alexander Lowen¹⁰⁸, a palavra *self* é utilizada para definir a “completa individualidade de uma pessoa” (LOWEN, 1986, p. 85). O autor também cita a definição de *self* encontrada no dicionário *Webster's New Internacional Dictionary* como “o indivíduo enquanto objeto de sua própria consciência reflexiva”. Segundo Lowen, “o *self* é equivalente a ser. É a percepção de ser” (LOWEN, 1986, p. 85). Baseado nesse conceito, me questioneei a respeito da escolha da abordagem metodológica para esta pesquisa, ou seja, busquei um método que abrangesse minha corporeidade como fonte de vivências que contribuíssem e complementassem a construção desse conhecimento, uma vez que a materialização da música se constitui no corpo. A respeito da corporeidade do músico, Pederiva (2004) explana que:

O corpo também é recipiente do senso de Eu do indivíduo. Mais do que meramente uma máquina, carrega sentimentos, aspirações e a entidade humana. Este corpo especial, que se modifica perpetuamente, influencia pensamentos, comportamentos e relações humanas (PEDERIVA, 2004, p. 48).

¹⁰⁷ Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/self/>

¹⁰⁸ O psicoterapeuta americano Alexander Lowen (1910-2008) é considerado o pai da bioenergética, uma abordagem psicoterapêutica baseada no entendimento da personalidade associada ao corpo e seus processos energéticos (LOWEN, 2003, p. 11).

De acordo com a narrativa da autora, a corporeidade define o corpo inserido nas relações sociais e históricas, não se limitando à anatomia e fisiologia, um corpo que traz em si sua individualidade e que é sempre conectado às suas vivências (PEDERIVA, 2004, p. 50-51). Para Pederiva, “existe uma estreita relação entre o lado perceptivo da vida psíquica e as atividades motoras” (PEDERIVA, 2004, p. 52). Paralelamente, a fala da autora sobre o binômio corpo-músico sublinha o fato de que “o músico é um ser humano possuidor de um corpo que abrange o físico, o cognitivo e o emocional”. A autora também ressalta a importância do registro escrito sobre a construção da performance, trazendo-a assim para um “plano de pensamento investigativo” (PEDERIVA, 2005, p. 2), com o intuito de constituir fontes de referência para o campo de práticas interpretativas.

O encadeamento da definição de *self*, como o indivíduo consciente de si mesmo, com a corporeidade representada pela percepção do corpo-músico como uma unidade, constituído de sensorialidades e emoções, encontra um possível meio de expressão e de registro através da escrita autoetnográfica.

A obra da antropóloga e teórica da literatura Daniela Versiani é um importante referencial para os performers interessados no método autoetnográfico de pesquisa: *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção* foi publicado em 2005 e tem sua origem a partir da tese de doutorado da autora em estudos da Literatura.

Versiani apresenta sua compreensão do *self* de uma maneira pluralista: as subjetividades do pesquisador-objeto de estudo são componentes múltiplos e complexos nos gêneros de obra chamados pela autora de “discursos de construções de *selves*” (VERSIANI, 2005, p. 26), como autobiografias e memórias. A meu ver, a escrita autoetnográfica representa a inclusão do investigador na pesquisa através da dispersão de variados componentes subjetivos como as diversas cores que compõem a luz: sensorialidades, experiências afetivas, sentimentos, memórias, conhecimentos, experiências e visões de mundo, os quais constroem um memorial multifacetado e em sintonia com o indivíduo corporificado.

A noção de sujeito apresentada por Versiani, pressupõe “a complexidade e singularidade do *self* como somatória e acúmulo de suas múltiplas pertencas e experiências passadas, decorrentes de sua singular trajetória de identificações com diferentes grupos socioculturais, memórias e tradições [...]” (2005, p. 23). Portanto, a autoetnografia valoriza a experiência de cada um como fonte de construção de saberes, abre fronteiras e possibilita *insights*, mobiliza processos de conscientização e de posicionamento crítico, oportuniza a tomada de decisões conscientes ao longo do processo investigativo, propicia escolher e criar,

motivando um comprometimento com a pesquisa em função da harmonização com o objeto observado.

Na resenha escrita por Amaral e Loyola (2018) a respeito da obra de Versiani (2005) há, na autoetnografia, uma aproximação da dicotomia “*insider/outsider*, sujeito do conhecimento/objeto do conhecimento, indivíduo/sociedade, e o Mesmo/o Outro através da colocação lado a lado dos prefixos auto e etno”. Segundo os autores, “pode-se dizer que autoetnografia é um conceito com valor de ação política por fortalecer uma mentalidade não dicotômica” (AMARAL; LOYOLA, 2018, p. 14). Em sua obra, Versiani tem a intenção de superar essa dicotomia e a disjunção dos prefixos *auto* e *etno*, utilizando o neologismo *autoetnografia* sem a separação por hífen na forma escrita (VERSIANI, 2005, p. 15).

Segundo Santos e Biancalana (2017), elementos autobiográficos estão presentes no método autoetnográfico, assim como a experiência do pesquisador. Porém, ao contrário da autobiografia que se delimita a descrever os acontecimentos, a autoetnografia se amplia à investigação das relações entre o pessoal e a compreensão da cultura a qual o pesquisador pertence (2017, p. 87), o que indica uma compreensão também desses autores sobre as subjetividades do *self* de um indivíduo corporificado.

O pianista e pesquisador Alfonso Benetti apresenta o método de pesquisa autoetnográfico como “investigação associada à performance instrumental” (BENETTI, 2017, p. 147). Segundo o autor, a autoetnografia é um subgênero da etnografia, a qual difere-se dessa pela inserção do “observador como próprio objeto de investigação” (BENETTI, 2017, p. 152). Para Benetti, a autoetnografia é um método de investigação artística que inclui a vivência pessoal do investigador na escrita acadêmica. No modelo autoetnográfico “[...] o artista está em primeiro plano e é imprescindível que atue como tal sem restrições” (BENETTI, 2017, p. 159). Para o autor, a autoetnografia é “fazer arte como pesquisa” (BENETTI, 2017, p. 149).

Sob meu ponto de vista, o método autoetnográfico torna-se atraente ao performer-pesquisador por ser um meio no qual é possível associar as ideias e experiências artísticas, passadas e presentes, num contínuo desenvolvimento artístico do processo de construção da performance. Muitas vezes, tanto os processos mentais, quanto a atividade motora ligada à prática musical, são processos automatizados pelo indivíduo. Nesse caso, o método de pesquisa autoetnográfica, que engloba uma profunda reflexão de si mesmo, pode tornar-se o canal ideal para que esses processos intuitivos sejam trazidos à tona e registrados em um diário de experiências para serem posteriormente analisados.

Como aponta Olinto (*apud* Versiani, 2005, p. 13-14), na autoetnografia o pensamento construtivista e não dualista “permeia todos os pressupostos epistemológicos que dão contorno

às indagações, apontando para o olhar participativo do analista, ele mesmo inserido em contextos concretos circunscritos em sua dimensão temporal e espacial”, ou seja, documentar uma experiência pessoal, através de um estudo descritivo/narrativo, possibilita uma compreensão mais abrangente de um fenômeno, não somente sob o ponto de vista da trajetória individual do pesquisador, mas também da abrangência da temática no grupo de pertencimento, uma vez que partilhamos experiências enquanto pianistas e músicos e contribuímos mutuamente com trocas de conhecimento.

A violoncelista e pesquisadora Tanja Orning (2017) explana que métodos são caminhos que nos apoiam na investigação dos fenômenos, e que nos estudos sobre performance (práticas musicais) não há métodos prontos (ORNING, 2017, p. 82). Sendo assim, necessitamos construir caminhos investigativos que acolham também nossas perspectivas enquanto performers. Baseado nesse conceito, considero a *experiência e a proficiência artística* (BENETTI, 2017) do performer-investigador como aspectos fundamentais para o desenvolvimento da metodologia que se consolida durante o processo de construção da performance.

No presente trabalho, eu, como corpo-músico, situado dentro do meu contexto sociocultural, interagi com as abordagens técnicas por mim escolhidas, as quais se tornaram constituintes do meu *self*, e paralelamente dialoguei com os respectivos autores, artistas reconhecidos dentro do meu grupo de pertencimento. A respeito desse diálogo, Versiani explana:

Trata-se de falar com os outros a partir de nosso próprio – do meu próprio – e singular lugar de fala. Trata-se de interlocução com sujeitos cuja autoridade sobre seus próprios saberes é *a priori* reconhecida. Trata-se da construção intersubjetiva de uma episteme compreendida como policêntrica, aberta e em constante construção (VERSIANI, 2005, p. 245).

Com a minha inclusão, como pianista/produtor de conhecimento, investiguei a possibilidade de agregar os entendimentos adquiridos através dessa interação às minhas vivências e experiências, e de construir uma abordagem em simbiose com a minha concepção da técnica pianística, a qual, através da autorreflexão profunda sobre minhas crenças acerca da construção da técnica, foi reformulada através da experimentação dos eventos técnicos através das etapas constituintes do protocolo de estudo apresentado na seguinte parte deste capítulo.

O processo de estudo registrado foi percebido como um percurso em constante movimento, incluindo todas as subjetividades que o acompanharam, pois, a cada momento em que iniciei um novo processo, fui modificado de forma intrínseca, pois me encontrei em constante construção, em um movimento cíclico, a partir de novas perspectivas que foram se

amalgamando com perspectivas passadas, mesclas entre a minha voz e a voz do outro, polifonias que foram constituindo e reconstituindo de forma perene meu *self*.

Versiani aponta que a autoetnografia incorpora a perspectiva de desconstrução como um movimento indispensável, simultaneamente acompanhado de um movimento de construção, “interlocução entre subjetividades” (VERSIANI, 2005, p. 22), ou seja, os processos musicais se configuram em múltiplos trajetos de configuração e reconfiguração onde entendimentos são concatenados.

Portanto, a trajetória investigativa, ancorada em uma atitude autoreflexiva, pôde descortinar universos inconscientes de práticas já vivenciadas e não pautadas em intenções conscientes e críticas, da mesma maneira que, práticas conscientes e bem estruturadas puderam ser descritas, registrando percepções valorosas que puderam contribuir para a ampliação da compreensão dos muitos significados de técnica pianística, ou trazer à tona novas significações. O processo de autoetnografia é um meio de construção de uma identidade musical, perspectivas construtivistas ativas de um encontrar-se com o Eu e de expor territórios particulares, a partir do ver-se.

3. Memorial da trajetória do campo de pesquisa

3.1. O projeto piloto

O projeto piloto¹⁰⁹ foi realizado como um experimento¹¹⁰ prévio ao campo efetivo da pesquisa a partir de vivências relacionadas à prática pianística na obra *Noël*¹¹¹ de Olivier Messiaen, com o intuito de provocar uma sensibilização com o espaço (espaço concebido como meio físico, estético e psicológico: ambiência) no qual o estudo foi realizado. A elaboração desse ensaio preliminar objetivou transferir um protocolo que apresenta etapas e processos de estudo em uma peça escolhida para essa dinâmica e, através dessa prática, avaliar a efetividade das instâncias categorizadas no protocolo, desenvolver parâmetros de análise dos dados coletados e observar a necessidade de ajustes do protocolo a ser aplicado à peça *Le Baiser de L'Enfant-Jésus*, que fez parte do campo de pesquisa definitivo.

O protocolo concebido foi adotado à prática do evento técnico *blocos sonoros*¹¹² (ver FIG. 1) apresentado na primeira página da peça *Noël*¹¹³, como recorte das possibilidades de estruturação do campo de pesquisa, e abordado sob as concepções técnicas propostas por cada autor para esse evento, assim como sob possíveis proposições pessoais emergentes.



FIGURA 1. *Noël*, comp. 1-2. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 90)

Em uma primeira instância, o evento técnico foi selecionado (independentemente de ser escrito para a mão direita ou esquerda), pelo critério de ocorrência frequente na peça e, como a coordenação concatenada entre as mãos faz parte da construção da técnica pianística, em um

¹⁰⁹ Imersão preliminar no campo de pesquisa.

¹¹⁰ Para esse experimento foram realizadas quatro sessões de prática.

¹¹¹ Acesso à execução integral da peça através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=aCVbyxrICQ0>.

¹¹² A fim de combinar as denominações *acordes* (dos autores Cortot e Kochevitsky) e *complexos sonoros* (de Vickers), utilizo o termo *blocos sonoros*.

¹¹³ A peça *Noël* encontra-se no anexo deste trabalho. A publicação parcial e integral da peça *Noël* e *Le baiser de l'Enfant-Jésus* de Olivier Messiaen neste trabalho foi gentilmente autorizada pela Editora Durand (uma cópia do documento de autorização encontra-se em anexo).

segundo momento foi desenvolvida a prática da superposição dos eventos como apresentados na obra. A leitura à primeira vista da peça ao piano não foi realizada anteriormente ao projeto piloto, todavia, a audição prévia de gravações da obra ocorreu diversas vezes¹¹⁴.

A peça *Noël*, de inspiração pictórica sobre a cena do nascimento de Jesus, apresenta uma epígrafe poética: “Os sinos de Natal dizem conosco os suaves nomes de Jesus, Maria, José...”¹¹⁵ (MESSIAEN, 1947, p. 90, tradução minha). Nas notas do autor, encontradas no prefácio da edição¹¹⁶ de *Vingt Regards*, Messiaen acrescenta à essa epígrafe a palavra “carrilhão”, indicando assim a multiplicidade de sinos claramente representados de maneira timbrística a partir do primeiro compasso de *Noël*.

As etapas elaboradas para o delineamento do protocolo emergiram gradativamente sob a influência e inspiração das contribuições à construção da técnica pianística dos autores citados no capítulo 1, predominantemente fundamentadas nas diretrizes norteadoras de Cortot, Kochevitsky e Vickers. Igualmente, as reflexões sobre as minhas próprias práticas pianísticas e as trocas de experiência com minha orientadora foram importantes constituintes na estruturação desse protocolo.

Todas as instâncias contidas no projeto piloto e no campo definitivo de pesquisa foram registradas em um “*Diário de Vivências*” (BRITO, 2018, p. 8), que engloba registros de voz, gravações audiovisuais, fotos e anotações em cada sessão de prática. Três grandes etapas foram observadas e registradas em cada sessão: 1) planejamento: a fim de organizar o plano de trabalho; 2) execução: sessões de prática ao piano; 3) análise da sessão: apreciação das filmagens e elementos externados no *Diário de Vivências* (áudios e textos).

3.2. Delineamento do protocolo

O protocolo abaixo (estruturado previamente ao projeto piloto) se fundamentou sobretudo em flexibilidade em relação aos passos de execução. As instâncias organizadas não foram necessariamente contempladas em sua totalidade em todas as sessões de prática e nem seguiram sempre a mesma ordem de trabalho. O percurso investigativo esteve em constante transformação, sendo que o protocolo expressou apenas preceitos de organização das ideias, a fim de propiciar apoio e estruturação coerente do campo de pesquisa, na tentativa de evitar a

¹¹⁴ Gravações com os pianistas

Yvonne Llorod: <https://www.youtube.com/watch?v=qOPHvIaOCGY&t=72s> e

Pierre-Laurent Aimard: <https://www.youtube.com/watch?v=qvARCvb7Zrc&t=77s>.

¹¹⁵ “Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...” (MESSIAEN, 1947, p. 90).

¹¹⁶ Durand, 1947.

dispersão das ideias durante o processo de coleta de dados. Os instrumentos de coleta de dados (*Diário de Vivências* [gravações de áudio e audiovisuais, fotos e anotações]) foram utilizados de forma pontual, priorizando a qualidade dos dados e não a quantidade.

3.2.1. Etapa 1: Planejamento

Estruturação preliminar do campo de pesquisa anterior às sessões de prática ao instrumento:

- a) Seleção e classificação de cada autor – Cortot¹¹⁷, Kochevitsky e Vickers – do evento técnico a ser trabalhado;
- b) Composição de *Quadros dos Eventos Técnicos*¹¹⁸ que apresentam as perspectivas de práticas expostas – se existentes – em relação à cada evento selecionado na concepção de abordagem técnica dos autores Cortot, Kochevitsky e Vickers;
- c) Identificação do material musical presente no evento técnico possível de ser ouvido internamente (desenho melódico, harmônico, textural, âmbito da paleta de dinâmicas, sonoridade desejada, estrutura rítmica-temporal);
- d) Concepção e imaginação prévia dos movimentos pianísticos necessários à execução do evento técnico escolhido (sensação proprioceptiva).

3.2.2. Etapa 2: Execução

3.2.2.1. Prática sensorial

- a) Preparação sensorial fundamentada nas proposições de Cortot, que evidencia a importância da flexibilidade do *aparelho muscular* do pianista na construção da técnica (1979, p. 4-7). Realização de exercícios de alongamento e respiração para preparar e organizar o corpo, trazendo a concentração para o momento da prática. Neste processo, os pontos a serem destacados são a atenção voltada às sensações físicas (tensão, relaxamento), aos aspectos emocionais (nervosismo, tranquilidade), aos processos mentais (desatenção, concentração, fluxo de pensamentos) e a sensação de unidade corporal dentro do espaço onde a prática será realizada;

¹¹⁷ Em sua obra, Cortot recomenda praticar os exercícios na ordem indicada, aconselhando evitar a antecipação de capítulos, porém, neste processo investigativo, os exercícios de mecanismo foram selecionados em relação à tipologia dos eventos técnicos da obra *Le baiser*, independentemente de sua ordem de ocorrência na obra de Cortot.

¹¹⁸ Na primeira versão do protocolo, elaborada para o projeto piloto, este quadro foi denominado *Quadro de Abordagens Técnicas*. A atualização para *Quadros dos Eventos Técnicos* apresenta o evento técnico selecionado juntamente com as abordagens dos autores, assim como proposições pessoais que emergiram nas sessões de prática (p. 73-80).

- b) Percepção de aspectos externos como um componente da preparação sensorial: proporções do ambiente de estudo (altura, largura, comprimento), iluminação (claro, escuro, tipo de iluminação), temperatura (frio, calor), odores sentidos, sons do entorno;
- c) Consciência sensorial de fatores associados à interação do pianista com o instrumento no qual a prática será realizada: regulagem do banco em relação à altura do teclado, sensibilidade dos pedais relacionada ao âmbito de ação (ponto mais fundo e mais alto de cada pedal, trajetos menores de efeito do pedal de sustentação – $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ pedal), profundidade e resistência das teclas, amplitude sonora do instrumento, timbre. Associação das características sonoras do instrumento à acústica do espaço, de modo que seja possível avaliar sua ressonância.

3.2.2.2. Prática ao piano I de cada evento técnico (mãos separadas) e possíveis encadeamentos das três abordagens

- a) Leitura à primeira vista do evento selecionado;
- b) Escolha do dedilhado;
- c) Prática individual de cada abordagem técnica apresentada nos *Quadros de Eventos Técnicos*, relacionada ao evento escolhido, iniciando em andamento lento, como recomendado pelos três autores, para posteriormente fazer uma projeção da funcionalidade do movimento no andamento e caráter requerido pela peça. Esta prática teve dois formatos de aplicabilidade: exercício de técnica pura ou mecanismo ou motor, conforme (e se) indicado pelos autores, e prática a partir dos elementos que compõem o texto musical, ou seja, no contexto da obra;
- d) Avaliação da pertinência e funcionalidade dos aspectos da prática propostos por cada abordagem, fundamentada na consciência das sensações proprioceptivas emergentes, tais como: percepção da postura geral, apoio corporal, mobilidade corporal em relação a extensão do teclado, adaptabilidade dos dedos, mãos, punhos, braços e ombros em relação a topografia ou espacialidade do teclado, conforto corporal e consciência perceptiva do tônus muscular suficiente para a realização do movimento requerido, facilidade ou dificuldade na execução do evento, fluência, coordenação motora, velocidade do impulso vertical e horizontal do movimento, deslocamentos no teclado (distâncias percorridas), organização da trajetória e concatenação de ciclos de movimentos, relação audição-tato e ação dos pés na utilização dos pedais integrada com a ação das mãos;

- e) Encadeamento das três abordagens e reavaliação dos resultados da sessão a partir de possíveis mesclas interativas que puderam resultar na construção de um quarto viés perceptivo/integrativo;
- f) Registro de proposições pessoais emergentes durante a prática que puderam indicar um quinto viés perceptivo de realização técnica do evento;
- g) Memorização do evento (mãos separadas) em função da possibilidade de maior visualização da interação corpo-instrumento, suscitando a sensorialidade tátil-auditiva.

3.2.2.3. Prática ao piano II (mãos juntas) de cada evento técnico

- a) Prática ao piano da superposição dos eventos técnicos, reavaliando a escolha das abordagens e a funcionalidade em relação ao movimento integrado entre as mãos (a relação paralela ou especular), bem como a conexão com o andamento e caráter requerido pela peça;
- b) Memorização (mãos juntas) do trecho trabalhado a fim de possibilitar a regulação da coordenação motora necessária para a execução do evento.

3.2.3. Etapa 3: Análise da sessão

Percepções do campo de pesquisa após a apreciação dos registros audiovisuais e do *Diário de Vivências* (áudios e textos).

- a) Apreciação dos vídeos¹¹⁹ das sessões de prática e, a partir de um feedback audiovisual, triangular essas percepções às informações contidas nos registros de voz e anotações que compõem o *Diário de Vivências*;
- b) Descrição das percepções e reflexões emergentes sobre o campo de pesquisa e a perspectiva acerca da possibilidade de encadeamento das abordagens, bem como da concepção de proposições pessoais emergentes, sintetizando e avaliando todos os dados resultantes de cada sessão de prática acerca do evento técnico selecionado a fim de reorganizar a prática da sessão seguinte.

No período entre a finalização das sessões do projeto piloto e o início do campo efetivo de pesquisa, estruturei três diagramas com as etapas do delineamento do protocolo a fim de

¹¹⁹ A fim de obter registros de variados ângulos e proporcionar uma melhor observação e avaliação corporal, diversos posicionamentos de câmera foram utilizados nas filmagens.

obter uma melhor visualização das instâncias contidas em cada etapa, concebendo assim um material de apoio para a estruturação das próximas sessões de prática do campo de pesquisa e para a organização futura dos dados provenientes dessas sessões.

Apresento a seguir (p. 67-69) os três diagramas que englobam as três grandes instâncias (planejamento, execução e análise) do protocolo e suas sub-etapas que balizaram as sessões de prática e me proporcionaram uma visualização global durante o percurso investigativo do campo de pesquisa.

DIAGRAMA 1

Protocolo de estudo¹ Etapa 1



¹ Nos diagramas das três etapas do protocolo de estudo, os passos de execução foram representados de forma flutuante, indicando uma flexibilidade na ordem de realização dos procedimentos de prática.

² A prática do evento técnico pôde estar relacionada tanto ao exercício motor apresentado na obra de cada autor, quanto à sua emergência no contexto musical da obra *Le baiser de l'Enfant-Jésus*.

DIAGRAMA 2

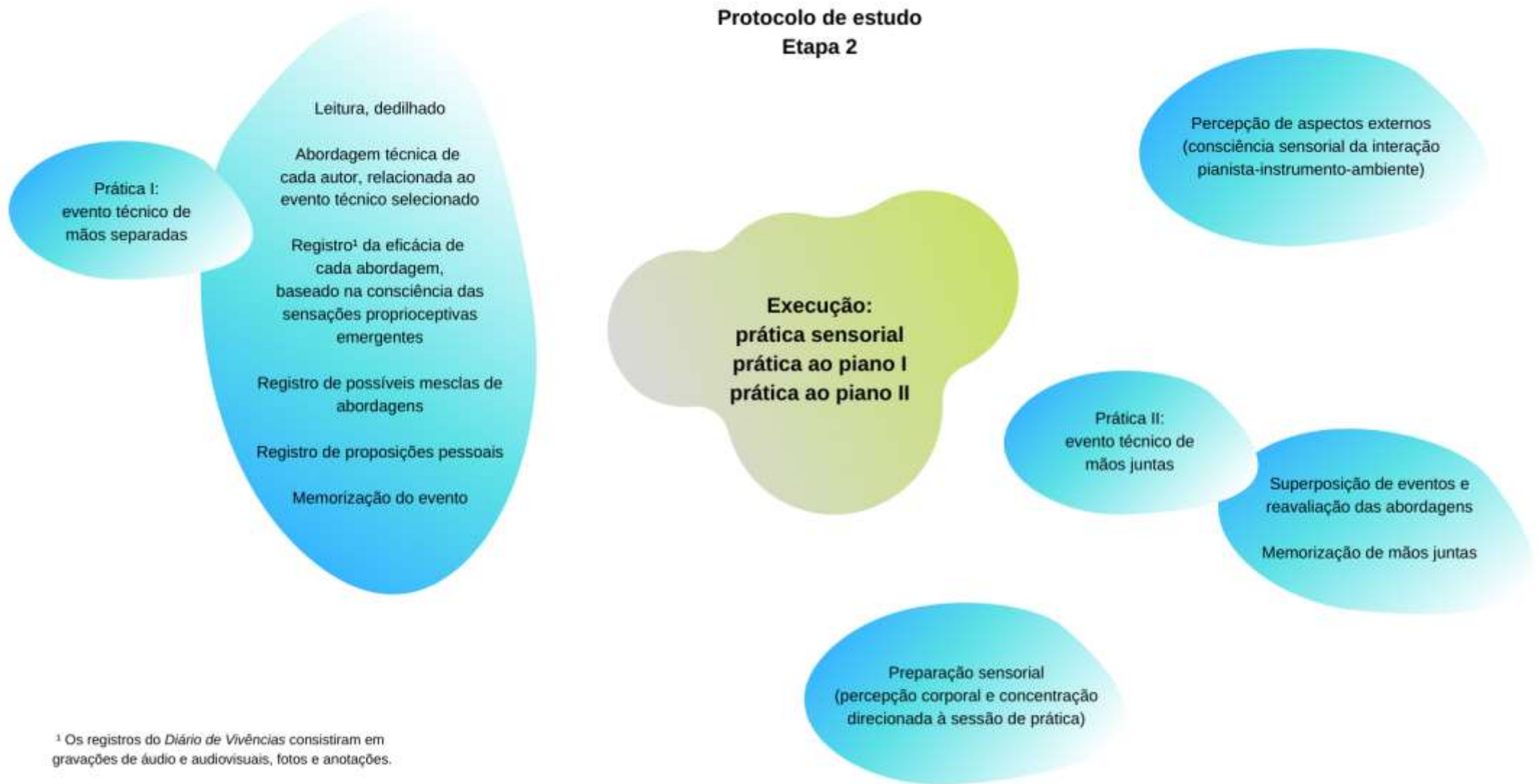
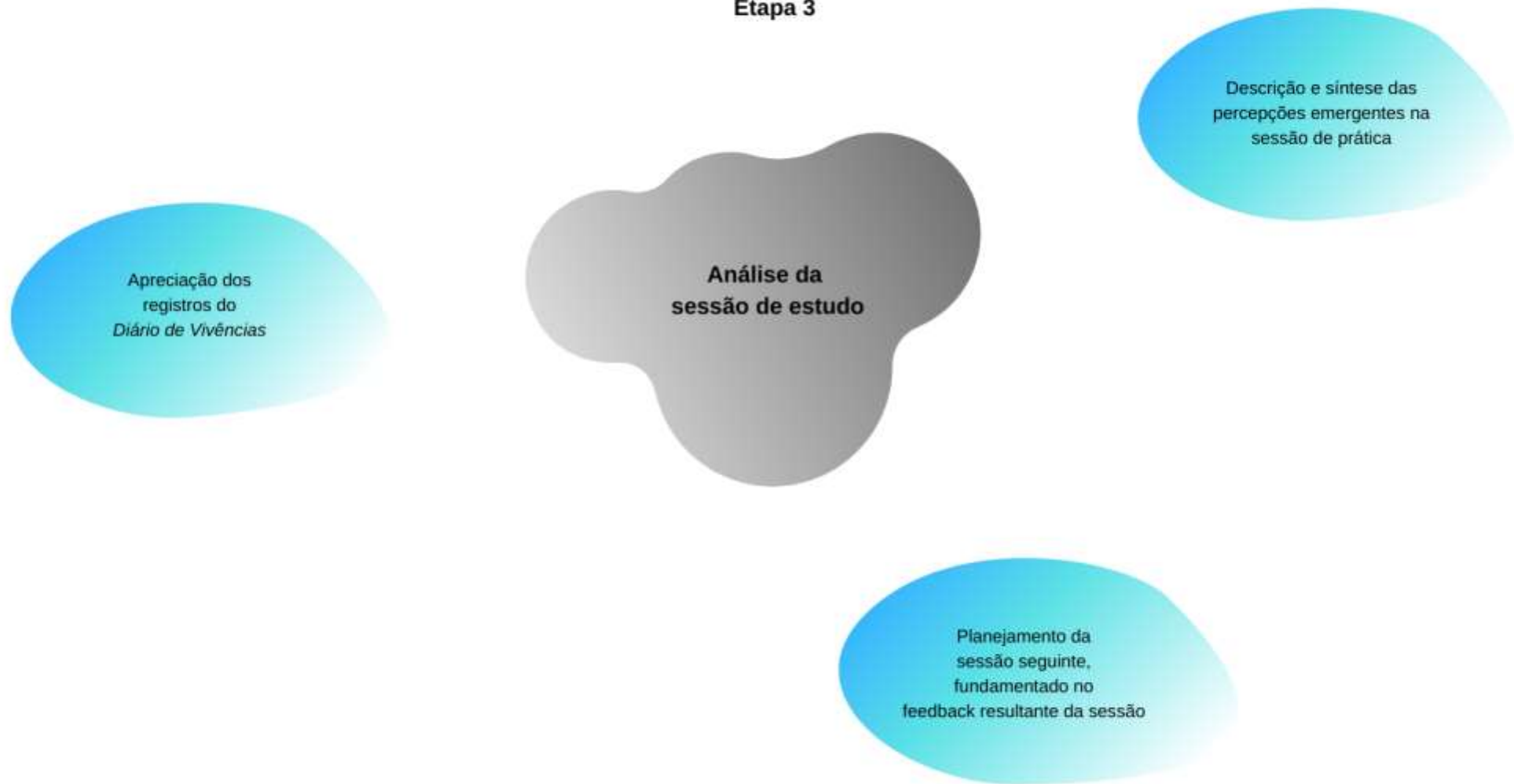


DIAGRAMA 3

Protocolo de estudo Etapa 3



3.3. O campo definitivo da pesquisa

3.3.1. *Le baiser de l'Enfant-Jésus* de Olivier Messiaen

O compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992) compôs o ciclo *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* para piano solo em 1944 em Paris, uma obra extensa de aproximadamente duas horas e meia de duração, envolvendo um grau elevado de execução técnica. A obra foi dedicada à pianista francesa Yvonne Loriod (1924-2010), que se tornou futuramente sua esposa. Pela prática observada nos programas de concerto e gravações de diversos pianistas (inclusive de Yvonne Loriod), não há restrições, por parte do compositor, em realizar a performance de peças isoladas (ou em pequenos grupos) desse ciclo.

A respeito de sua concepção sobre *Vingt Regards*, Messiaen explana no prefácio da obra: “Mais do que em todas as minhas obras precedentes, eu busquei aqui uma linguagem de amor místico, ao mesmo tempo variada, poderosa e terna e algumas vezes brutal, em camadas multicolores”¹²⁰ (MESSIAEN, 1947, p. I, tradução minha).

Também no prefácio de *Vingt Regards*, Messiaen ilustra os três temas de própria autoria (ver FIG. 2) que permeiam as vinte peças do ciclo: *Tema de Deus*, *Tema da Estrela e da Cruz* e *Tema de Acordes*:



FIGURA 2. Temas de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Fonte: MESSIAEN (1947, p. I)

Segundo Dias, “o Tema de Deus é o mais importante da obra, pela sua frequência, fornecendo a tonalidade/cor sobre a qual mais insiste a obra. Aparece sobretudo nos *[regards]* que retratam a divindade, e nas peças com numeração em múltiplos de 5” (DIAS, 2013, p. 28).

¹²⁰ “Plus que dans toutes mes précédentes oeuvres, j’ai cherché ici un langage d’amour mystique, à la fois varié, puissant, et tendre, parfois brutal, aux ordonnances multicolores” (MESSIAEN, 1947, p. I).

A peça XV de *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, que fez parte do campo efetivo de pesquisa, tem como título *Le baiser de L'Enfant-Jésus*¹²¹ (O beijo do Menino Jesus), expressando o olhar (*regard*) sonoro do compositor Olivier Messiaen através da epígrafe poética sobre o título da peça: “A cada comunhão, o Menino Jesus dorme conosco junto à porta; em seguida ele a abre para o jardim e se precipita a toda luminosidade para nos beijar...”¹²² (MESSIAEN, 1947, p. 108, tradução minha). No prefácio da obra, Messiaen também escreve sobre a peça *Le baiser*:

Tema de Deus em canção de ninar. O sono – o jardim – os braços estendidos ao amor – o beijo – a sombra do beijo. Uma gravura me inspirou, a qual representa o Menino Jesus deixando os braços de sua Mãe para beijar a sua pequenina irmã Teresa. Tudo isso é símbolo da comunhão, do amor divino. É preciso amar para amar este assunto e esta música a qual [eu] gostaria que fosse terna como o coração do céu, e nada mais¹²³ (MESSIAEN, 1947, p. III, tradução minha).

Em relação aos temas apresentados por Messiaen no decorrer de sua obra, *O Tema de Deus* e *o Tema de Acordes* são os únicos que foram utilizados pelo autor na peça *Le baiser*. Primeiramente, o *Tema de Deus* é apresentado no início obra em forma de canção de ninar¹²⁴, em dinâmica *pianíssimo*, expressando delicadamente, em um andamento muito lento, o *sono* do Menino Jesus. Essa primeira parte da peça é extensa e apresenta sutis variações harmônicas do *Tema de Deus*, assim como ornamentações (em forma de *trilos* e *intervalos quebrados*) que se sobrepõem ao tema. O *sono* é interrompido por um rápido evento escalar em dinâmica *forte*, seguido de brilhantes *arpejos* e *trilos* de *blocos sonoros*, para dar continuidade ao olhar de Messiaen do *Menino Jesus* em um *jardim*. Nessa parte da obra, o *Tema de Deus* é apresentado em uma sequência de variações do tema (em andamento moderado), acompanhado por *oitavas*, *eventos escalares* e *notas duplas*.

Após a exposição dessas variações, o compositor apresenta o *Tema de Acordes* em forma de *blocos sonoros* de configuração densa em dinâmica *f* e *ff*, expandindo o âmbito às regiões extremas do teclado. A parte da peça *Os braços estendidos ao amor* simboliza, a meu ver, uma tensão harmônica progressiva que culmina na parte central da peça, *O beijo*, uma representação sonora (em dinâmica *ff*) da alegria e do amor divino. A parte final da obra, *A*

¹²¹ No decorrer deste trabalho irei grafar o título da peça de forma abreviada como *Le baiser*.

¹²² “A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous près de la porte; puis il l'ouvre sur le jardin et se précipite à toute lumière pour nous embrasser...” (MESSIAEN, 1947, p. 108).

¹²³ “Thème de Dieu en berceuse. Le sommeil – le jardin – les bras tendus vers l'amour – le baiser – l'ombre du baiser. Une gravure m'a inspiré, qui représente l'Enfant-Jésus quittant les bras de sa Mère pour embrasser la petite soeur Thérèse. Tout ceci est symbole de la communion, de l'amour divin. Il faut aimer pour aimer ce sujet et cette musique qui voudraient être tendres comme le coeur du ciel, et il n'y a rien d'autre” (MESSIAEN, 1947, p. III).

¹²⁴ Thème de Dieu en berceuse (MESSIAEN, 1947, p. 108)

sombra do beijo, apresenta o *Tema de Deus* pela última vez, em dinâmica *pp*, acompanhado por *eventos escalares* e *intervalos quebrados* velozes, retratando uma lembrança fugaz do amor experienciado no *beijo*. A peça é encerrada de maneira extremamente delicada, com dois acordes do *Tema de Deus* em dinâmica *pp*. Em minha opinião, *Le baiser de l'Enfant-Jésus* é um símbolo sonoro de nuances multifacetadas do amor e da alegria de Messiaen, originários de sua fé católica, que podem inspirar o intérprete no processo de elaboração da performance dessa peça.

3.3.2. Quadros dos Eventos Técnicos

Com o propósito de organizar o material do campo de pesquisa, os eventos técnicos identificados na peça *Le baiser de l'Enfant-Jésus* foram classificados sob a seguinte tipologia, e em ordem de ocorrência na obra: *blocos sonoros*¹²⁵, *eventos escalares*, *trilos*, *intervalos quebrados*¹²⁶, *saltos*, *arpejos*, *oitavas* e *notas duplas*.

Cada um dos *Quadros dos Eventos Técnicos* apresenta o evento selecionado sob as perspectivas de prática pianística – se existentes – na concepção de abordagem técnica dos autores Cortot, Kochevitsky e Vickers, assim como proposições pessoais que despontaram durante a transferência do protocolo de pesquisa às sessões de prática.

Nos *Quadros*, a escolha de abordagens de Cortot, Kochevitsky e Vickers, e as proposições pessoais emergentes, foram definidas durante a Etapa 1 (planejamento) do protocolo de pesquisa, sendo, todavia, muitas vezes reformuladas em sua ordem cronológica durante a Etapa 2 (execução), indicando dessa forma a flexibilidade das instâncias estabelecidas no delineamento do protocolo.

Os exemplos musicais apresentados nos *Quadros dos Eventos Técnicos* ilustram um recorte dos exercícios motores das obras de Cortot e Vickers, assim como trechos da peça *Le baiser* que foram praticados nas sessões. Os dados emergentes da prática dos eventos técnicos são explanados nas categorias de análise do campo de pesquisa.

¹²⁵ A fim de combinar as denominações *acordes* (dos autores Cortot e Kochevitsky) e *complexos sonoros* (de Vickers), utilizo o termo *blocos sonoros*.

¹²⁶ O termo *intervalos quebrados* é mencionado por Vickers em sua obra (VICKERS, 2007, p. 7).

QUADRO 2



Cortot. Anexo quadra móvel. s.p.



Cortot. Exercício 2, p. 82.



Le baiser. Comp. 1-3, p. 108.



Le baiser. Comp. 40, p. 110.



Vickers. Exercício 11, p. 53.

Blocos sonoros

Cortot → buscar simultaneidade no ataque das notas (1979, p. 5), combinada à flexibilidade do punho (1979, p. 72).

Kochevitsky → retratar braço-antebraço-mão como unidade motora (1967, p.38). Realizar ajustes motores para um maior conforto corporal durante a execução (1967, p. 40). Planejar o timing dos movimentos (1967, p. 43).

Vickers → executar as notas formadoras do bloco de sons em uma única regularidade sonora, sem acentuar a voz superior (2007, v. 1, p. 10). Praticar exercícios de *blocos sonoros* com extensões (2007, p. 53).

Proposições pessoais → adaptar os exercícios ao andamento e dinâmicas da peça *Le baiser*.

QUADRO 3

Exercice N° 13 (mouvements latéraux défectifs du poignet, main immobile, doigt immobile)
(même doigt sur deux mains)

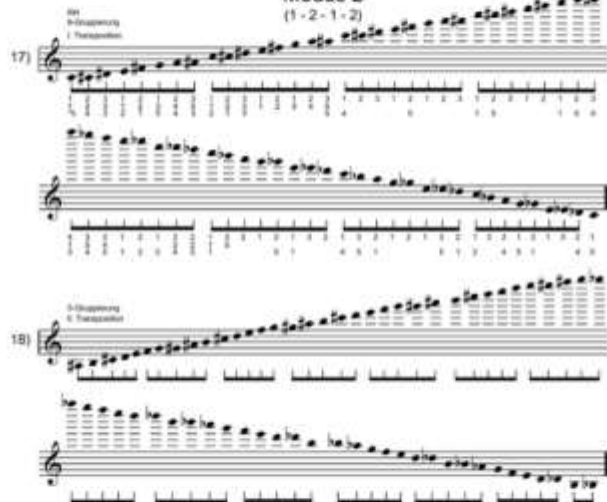


Cortot, Exercício 1A, p. 24.

Skalen - Scales - Gammes

Modus 2

(1-2-1-2)



Vickers, Exercícios 17 e 18, p. 17.



Le baiser, Comp. 55 p. 112.

Eventos escalares

Cortot → desenvolver a flexibilidade da passagem do polegar para a execução de escalas (1979, p. 23).

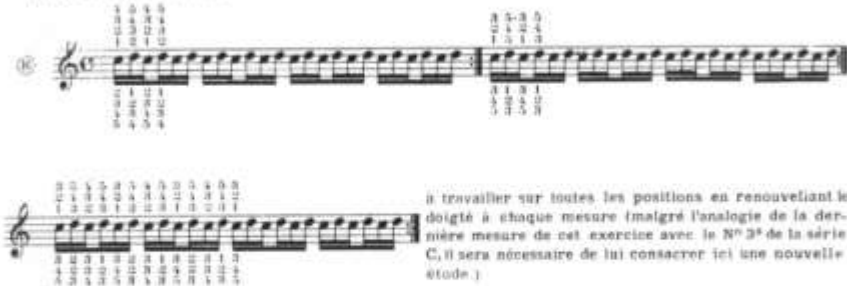
Kochevitsky → segundo o autor, Chopin sugeria deslocar o braço lateralmente na execução de escalas, sem passagem de polegar (1967, p. 6). Realizar ajustes de braço, mão e curvatura dos dedos de acordo com a combinação de teclas brancas e pretas (1967, p. 40).

Vickers → praticar as escalas primeiramente no âmbito de uma e duas oitavas, de mãos separadas (2007, v.1 p. 6). Praticar diversas transposições do *Modo 2* de Messiaen (2007, p. 7), com dedilhados variados e em diferentes agrupamentos de notas (2007, p. 8)

Proposições pessoais → transpor o exercício 1a de Cortot a Do#M. Estudar os eventos escalares somente nas transposições do *Modo 2* de Messiaen, correspondentes aos eventos no contexto musical da peça. Praticar os eventos escalares de olhos fechados.

QUADRO 4

Exercice N° 8^e (trilos)

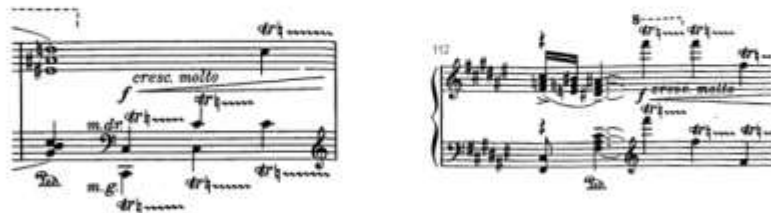


Cortot, Exercício 8a, p. 20.



Le baiser. Comp. 41 e 43, p. 110.

Le baiser. Comp. 57-59, p. 113



Le baiser, Comp. 102 e 112, p. 118.

Trilos

Cortot → Ex. 8a, p. 20: praticar diferentes dedilhados (1979, p. 20). Mãos alternadas: abordagem de movimentos de propulsão vertical associados à igualdade de amplitude de movimentos do punho (1979, p. 79).

Kochevitsky → praticar a precisão do *timing* dos movimentos sucessivos dos dedos, de acordo com a proposição de Oscar Raif (1967, p. 12). Fazer ajustes da posição da mão de acordo com as combinações de teclas brancas ou pretas (1967, p. 40).

Vickers → ausência de abordagem para este evento técnico.

Proposições pessoais → transferir a configuração rítmica do exercício 8a, p. 20 de Cortot à prática dos compassos 41 e 43 de *Le baiser* de acordo com a dinâmica indicada (*pp*). Incorporar o movimento de *gaveta* à execução do trilo de acordes com mãos alternadas. Aplicar o movimento proposto por Cortot denominado *movimento de propulsão combinada* (CORTOT, 1979, P. 73) à prática de mãos juntas do evento técnico trilos (*Le baiser*, comp. 102 e 112).

QUADRO 5

Exercice N° 3 (extensions par mouvement chromatique entre les doigts voisins)
(mains à doigts longs)

A.

Cartot. Exercício 3, p. 69.

Exercice N°4 (exécution par mouvement chromatique entre les doigts extrêmes)
A. (surtout à doigts longs)

Cortot. Exercício 4, p. 69.

3) 

Vickers: Exercício 3, p. 38.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction and a vocal melody. The piano part is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal melody is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score includes a piano introduction, a vocal melody, and a piano accompaniment. The piano introduction is marked 'cresc.' and 'p'. The vocal melody is marked 'cresc.' and 'p'. The piano accompaniment is marked 'cresc.' and 'p'. The score is written for piano and voice.

Le baiser. Comp. 54, p. 112.

120

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper staff, and the bass line is written in the lower staff. The score includes a key signature change from one sharp to two sharps (F# and C#) in the middle. The piece ends with a double bar line.

Le baiser, Comp. 120, p. 119.

Intervalos quebrados

Cortot → adaptar o exercício à anatomia da mão (1979, p. 69).

Kochevitsky → realizar ajustes do aparato pianístico ao teclado (1967, p. 40). Orientação espacial no teclado, estimar distâncias dos intervalos (1967, p. 42).

Vickers → familiarizar-se com as sensações emergentes do deslocamento dos intervalos na mão e no braço (2007, p. 9).

Proposições pessoais → incorporar o movimento de propulsão horizontal (CORTOT, 1979, p. 73) e de rotação do punho (CORTOT, 1979, p. 86) à prática, "Tatear" as notas, descontextualizadas da configuração rítmica. Memorizar o exercício de Vickers (exercício 3, p. 38).



Le baiser, Comp. 44-46, p. 111.

¹ Em relação ao salto, o autor descreve os dois pontos do teclado em linhas gerais. Neste caso, adaptei o salto à tipologia do evento técnico (nota isolada seguida de acorde), no contexto da peça.

Saltos

Cortot → o autor descreve dois tipos de movimento para a execução de saltos: 1) deslocamento lateral, paralelo ao teclado, tocando levemente as teclas, como um "glissando mudo" (1979, p. 75) e 2) o salto com curva, em um movimento elíptico (1979, p. 76) realizado pelo punho de um ponto a outro do teclado, preparando a posição dos dedos da segunda nota do salto planejado (1979, p. 75).

Kochevitsky → antecipar auditivamente a execução do acorde seguinte a nota isolada¹, a fim de estimular o cálculo preciso da distância a ser percorrida pelo aparato pianístico entre dois pontos distantes do teclado (1967, p. 33). Planejar o *timing* da coordenação espacial do aparato pianístico ao executar um movimento de deslocamento lateral ao teclado, assim como realizar uma preparação visual das teclas a serem tocadas (1967, p. 43).

Vickers → embora sua obra contenha exercícios de intervalos quebrados, que poderiam ser direcionados à prática de saltos, a autora não descreve movimentos específicos para a sua execução.

Proposições pessoais → combinar os dois movimentos descritos por Cortot de acordo com o *timing* do salto, além de incorporar um terceiro movimento (movimento de *gaveta*).

QUADRO 7



Cortot, Ex. 10C, p. 29.



Cortot, Ex. 10b, p. 29.



Le baiser. Comp. 56, p. 112.



Le baiser. Comp. 95-96, p. 117.



Le baiser. Comp. 114 e 118, p. 119.

Arpejos

Cortot → desenvolver a leveza do polegar na execução de arpejos (1979, p. 23), associada à flexibilidade do punho (1979, p. 27).

Kochevitsky → segundo o autor, Chopin sugeria deslocar o braço lateralmente na execução de arpejos, sem passagem de polegar (1967, p. 6). Unir as notas do arpejo em uma só vontade-impulso motor, em uma sequência harmônica compreensível para o executante (1967, p. 45).

Vickers → em sua obra (2007, v.1 p. 2), a autora menciona a importância do aprendizado de arpejos na prática sistematizada do sistema tonal, porém há uma ausência de exercícios deste evento técnico.

Proposições pessoais → os exercícios de Cortot foram transpostos ao Modo 2 de Messiaen, II. transposição. O exercício 10C foi executado por um deslocamento lateral do braço, sem passagem de polegar sob o arco palmar.

QUADRO 8



Le baiser. Comp. 63-64, p. 113.

Oitavas

Cortot → executar as oitavas com relevância da maleabilidade do punho (1979, p. 88). Para a execução de oitavas repetidas, o autor recomenda os movimentos de *gaveta* (1979, p. 91).

Kochevitsky → sentir a elasticidade da mão durante a execução de oitavas leves, principalmente na técnica de repetição (1967, p. 27).

Vickers → ausência de abordagem para este evento técnico.

Proposições pessoais → mesclar a sensação de maleabilidade do punho com os movimentos de *gaveta*, visando a construção de dinâmica indicada na peça, assim como a produção de sonoridade durante a execução da superposição dos eventos (oitavas e acordes).

QUADRO 9



Cortot. Exercício 3A, p. 46.



Cortot. Exercício 1C, p. 49.



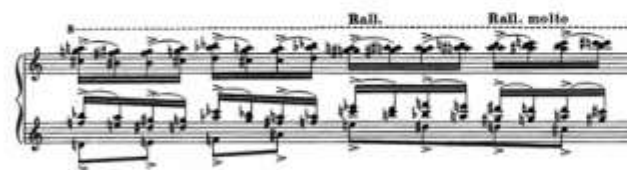
Cortot. Exercício 1, p. 48.



Le baiser. Comp. 67, p. 113.



Le baiser. Comp. 80, p. 115.



Le baiser. Comp. 89, p. 116.



Vickers. Exercício 9, p. 39.

Notas duplas

Cortot → perceber a flexibilidade do punho durante a execução e o ataque simultâneo dos dedos que executam as várias sucessões de intervalos (1979, p. 37). Experimentar combinações variadas de dedilhado (1979, p. 48).

Kochevitsky → adquirir uma orientação espacial para as diferentes posições dos dedos, assim como diferentes extensões de intervalos similares e combinações de teclas brancas e pretas (1967, p. 42).

Vickers → tocar as notas dos exercícios de intervalos quebrados de maneira sincronizada. Perceber tátil e auditivamente a simultaneidade dos sons (2007, v. 1, pp. 9-10).

Proposições pessoais → transpor os exercícios de Cortot ao Modo 2 de Messiaen. Executar terças cromáticas com o mesmo dedilhado. Incorporar diversas articulações à prática.

3.4. Memorial reflexivo das vivências no campo de pesquisa

3.4.1. Percepções gerais

Meu objetivo, ao ingressar no Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Música (linha de Música e Processos Criativos), foi dar continuidade à aquisição de conhecimentos a respeito do fazer musical como pianista e conquistar a proficiência necessária para me tornar futuramente um professor universitário. Os dois primeiros semestres foram marcados por uma imersão nas disciplinas que estruturaram a pesquisa (direta ou indiretamente), o que me proporcionou a abertura de caminhos em relação a conhecimentos que me conduziram a esta nova experiência: pensar cientificamente sobre o fazer musical e desenvolver a habilidade de escrita acadêmica. Percorrer esses caminhos foi muitas vezes doloroso, pois, como músico, me deparei com a dificuldade em descrever e verbalizar processos criativos da performance, bem como transferir à escrita o conhecimento adquirido e as considerações resultantes do processo de pesquisa acerca de aspectos da técnica pianística.

Além da dificuldade em descrever processos criativos da performance, confrontei-me (após o término das 25 sessões de prática), com o desafio de sintetizar os dados do campo de pesquisa, pois as percepções, reflexões e *insights* são multifacetados e multidirecionais, aspectos que dificultam uma transferência linear das informações à palavra escrita. Diante dessa profusão de dados, escolhi descrevê-los procurando englobar todas as percepções pertinentes que despontaram durante o processo, organizando-as em categorias temáticas de análise do campo.

Inicialmente, o delineamento de um protocolo de estudo (projeto piloto realizado em outubro/2020) foi fundamental para estruturar a prática no campo de pesquisa e possibilitar uma coleta de dados mais pontual e eficiente. A realização do piloto, com o objetivo de avaliar a eficiência de todas as instâncias do protocolo, foi extremamente valiosa e as percepções emergentes nas quatro sessões de prática, realizadas anteriormente ao campo definitivo da pesquisa, ampararam o percurso investigativo nas 25 sessões seguintes, que constituíram o processo de construção da performance da peça *Le baiser de l'Enfant-Jésus* de Olivier Messiaen.

O campo definitivo de pesquisa foi dividido em dois momentos: o primeiro compreendeu 20 sessões de prática, realizadas entre os dias 01/02 e 31/03/2021, resultando em uma frequência média de aproximadamente uma sessão a cada três dias. O segundo momento constituiu-se de 5 sessões entre os dias 27/04 e 01/05/2021, período no qual foi realizada uma

sessão diariamente. Essa divisão das práticas, em dois momentos de trabalho, foi estruturada a partir da necessidade em realizar uma organização prévia dos registros coletados no *Diário de Vivências* após as 20 primeiras sessões (na forma de edição de vídeos e estruturação das anotações pertinentes à coleta de dados do campo de pesquisa), e também com o intuito de planejar o número de sessões seguintes, uma vez que uma quantidade fixa de sessões não havia sido estabelecida anteriormente, mas tornou-se necessária a fim de delimitar o trabalho de campo, uma vez que prazos do Programa de Pós-Graduação necessitavam ser cumpridos.

As 25 sessões resultaram em um total de 28h e 44min. de prática, das quais a sessão mais curta teve a duração de 20min. (sessão unicamente planejada à execução de um trecho da peça *Le baiser*, como projeção parcial da performance), e a sessão mais longa 2h (na qual pratiquei três eventos técnicos consecutivamente: *blocos sonoros*, *arpejos* e *notas duplas*). Em princípio, para cada sessão de prática, reservei um período de trabalho de 2h, com o intuito de proporcionar tempo suficiente para uma manipulação do protocolo de maneira flexível e criativa; porém, a eficiência da transferência do protocolo às sessões mostrou-se suficiente em um período mais curto do que as horas planejadas, o que fez com que algumas sessões pudessem ser estruturadas em um menor tempo.

No decorrer das sessões, demonstrei um apreço pela flexibilidade do protocolo, que me permitiu realizar escolhas para a prática de cada sessão, como mudanças durante a etapa de execução da cronologia estabelecida na etapa de planejamento. Além disso, constatei que, através desta pesquisa, estava criando um ritual de estudo maleável, amparado pelas etapas do protocolo e complementado pela constância de gravações, fotos e anotações do *Diário de Vivências*, o que me fez perceber que a organização do estudo necessita estar em constante transformação a partir de processos criativos e diferenciados, que proporcionem esteio e ao mesmo tempo plasticidade à prática.

A partir da sessão 6, como início de uma projeção futura da performance, senti a necessidade de realizar filmagens (ao todo 4 vídeos) de trechos curtos da peça *Le baiser*, a fim de avaliar aspectos de dinâmica, construção de sonoridade, pedalização, andamento, postura e interação corporal com o piano, bem como a análise acerca da coordenação dos movimentos durante a execução.

Após a oitava sessão observei que teria que reformular meu plano de estudo, pois, como se trata de uma peça de grande proporção, percebi que o ritmo de trabalho dos eventos técnicos estava se concatenando de uma maneira muito lenta. O planejamento, fundamentado em uma avaliação preliminar à execução dos eventos técnicos da peça com base em minha proficiência pianística, consistiu em dedicar um maior número de sessões aos eventos técnicos

mais recorrentes e complexos (principalmente *blocos sonoros*) e poucas sessões aos eventos técnicos menos recorrentes e menos complexos em termos de execução (*oitavas* e *arpejos*). Notei também, a partir dessa sessão, que estava me tornando mais familiarizado com o material compositivo da peça, percebendo variações nos eventos técnicos por mim classificados, o que me proporcionou uma organização mental da estrutura formal da obra e paralelamente parâmetros mais precisos de escolha dos exercícios das obras de Cortot e Vickers, relacionados à sensorialidade motora do evento técnico no contexto da peça.

No decorrer do processo de construção da performance, em um dado momento, relembrei-me da fala de Vickers, que pontua comportamentos motores específicos das mãos (denominados pela autora de impulsos)¹²⁷ na execução da música tonal; porém, com a expansão do repertório pianístico direcionado a obras que se afastam desse sistema, Vickers aponta a necessidade de não somente incorporarmos outras combinações de impulsos àqueles anteriormente adquiridos, como também desenvolvermos novas percepções auditivas e sensorialidades para eventos musicais e expedientes técnicos pertencentes à música do século XX e XXI (VICKERS, 2007, p. 2). Baseado nesse conceito, percebi a necessidade de identificar os *Modos* (e suas transposições) utilizados por Messiaen na composição de *Le baiser* e praticar exercícios motores exclusivamente baseados nesses *Modos*, para que a ambientação sonora da peça fosse incorporada de forma gradativa. Para a composição de *Le baiser*, o compositor utilizou o *Modo 2* (ver FIG. 3), constituído de três transposições¹²⁸:



FIGURA 3. *Modo 2* de transposição limitada. Fonte: VICKERS (2007, p. 64)

Na minha opinião, a peça *Le baiser de l'Enfant-Jésus* representa, em relação à proposição da autora, uma mescla de tonalidade/modalidade e politonalidade, contendo uma combinação de comportamentos motores que abrange ambas as variantes, o que dificulta o processo de adaptação proprioceptiva do ato motor. A fim de me ambientar com a topografia do teclado resultante dessa mescla de combinações motoras, transpus os exercícios de Cortot ao *Modo 2* de Messiaen. Percebi que, por falta de prática na realização de transposições, essa etapa foi executada lentamente e com dificuldade; porém, a familiarização com os eventos

¹²⁷ Schwünge (VICKERS, 2007, p. 2).

¹²⁸ A publicação parcial da obra *A Mão que Escuta* de Catherine Vickers neste trabalho foi gentilmente autorizada pela Editora Schott.

técnicos transpostos ao *Modo 2* construíram uma ferramenta importante também para a instância de memorização¹²⁹, na qual estruturas composicionais baseadas nesse *Modo* foram identificadas na peça e memorizadas através de um processo intencional e direcionado à aquisição dessa habilidade, em função de uma projeção da peça memorizada em sua íntegra para uma performance orientada ao público.

Acerca das vivências iniciais às sessões de prática, constatei que a percepção auditiva interna (prévia a execução ao piano) do material musical estruturante da obra (desenho melódico, harmônico, textural, âmbito da paleta de dinâmicas, sonoridade desejada, estrutura rítmica-temporal), e dos eventos técnicos que a constituem (*blocos sonoros, eventos escalares, trilos, intervalos quebrados, saltos, arpejos, oitavas e notas duplas*) apresentou-se como um item complexo, pois uma construção auditiva exata não foi possível. Percebi que, no campo imagético, a projeção de uma imagem sonora correspondia apenas a uma concepção aproximada da sonoridade real, assemelhando-se a uma paisagem nebulosa. Após a apreciação de algumas gravações¹³⁰ (o que estabeleceu uma memória musical), pude me familiarizar com o quadro e as ambiências sonoras da peça, o que tornou essa paisagem mais límpida para o trabalho desenvolvido nas sessões seguintes, uma vez que construí uma imagem auditiva mais precisa da obra.

Em alguns momentos, o aspecto auditivo interno não fez parte da etapa de planejamento das sessões iniciais, porém, no decorrer das sessões, constatei que poderia reformular essa prática, adaptando essa abordagem de uma maneira distinta. Em minha fala:

Dentro da complexidade da peça não é possível ter uma audição interna prévia clara. Decidi praticar essa audição em pequenos trechos, durante a execução, antecipando na audição interna a relação intervalar com o próximo acorde a ser tocado.

Em linhas gerais, a imaginação prévia dos movimentos pianísticos ocorreu de maneira espontânea, paralelamente à escolha do evento técnico durante a etapa de planejamento do estudo. De maneira semelhante à imaginação auditiva interna de um evento, a sensação proprioceptiva concebida, como planificadora da ação motora, era frequentemente uma imagem aproximada da execução real. Com a continuidade das sessões, a projeção de uma ação motora

¹²⁹ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/ksZDDN5lyf8>.

¹³⁰ Pierre-Laurent Aimard: <https://www.youtube.com/watch?v=hgcoozH5Frk>.
Yvonne Loriod: <https://www.youtube.com/watch?v=uDOZpochsAk>.
Roger Muraro: <https://www.youtube.com/watch?v=sK23C-JAhqE>.
Dmitry Kishkin: <https://www.youtube.com/watch?v=g7H8ghvUBkk>.

incorporada se aproximou cada vez mais das sensações proprioceptivas resultantes da execução ao piano.

A concepção imagética motora tornou-se uma ferramenta importante no preparo da concatenação de movimentos, proporcionando um planejamento da dosagem de tônus muscular associada à tipologia do evento técnico e à construção de nuances de dinâmica.

Sobre os aspectos relacionados a percepções do corpo, mantive a todo momento, desde o início do campo, a busca por um maior conforto corporal durante a execução. Em linhas gerais, a primeira sessão foi marcada principalmente pela busca de uma posição confortável principalmente da coluna cervical, através do posicionamento da partitura acima da tampa do piano¹³¹, experimento que já havia sido realizado nas sessões do projeto piloto e validado positivamente durante o campo definitivo de pesquisa (ver FIG. 4 e 5).



FIGURA 5. Apreciação corporal lateral



FIGURA 4. Apreciação corporal diagonal

Como prática sensorial realizei, anteriormente à execução ao piano, exercícios de respiração e alongamento que aprendi ao longo de anos de prática de *yoga*, os quais fazem parte de minha rotina diária, independentemente da prática pianística. Após a realização dos exercícios (ver FIG. 6 e 7), percebi um relaxamento muscular sutil e um aumento de temperatura nas mãos, o que proporcionou uma sensação física agradável para o início de cada sessão de prática ao piano.

¹³¹ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/Exluh7EYEP0>.

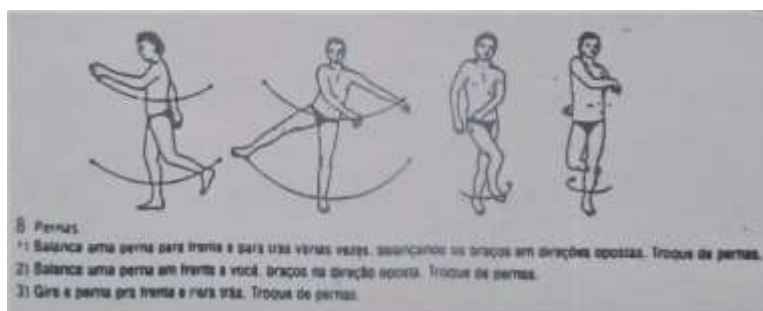


FIGURA 6. Exercício de alongamento.

Fonte: OSHO TIMES INTERNACIONAL (1989, p. 7)



FIGURA 7. Exercício de respiração.

Fonte: OSHO TIMES

INTERNACIONAL (1989, p. 7)

A consciência de minha disposição física no dia de cada sessão de prática também foi um fator determinante na escolha da tarefa a ser realizada, assim como do tempo de duração da prática: em dias nos quais eu me sentia mais cansado, menos concentrado e sem energia, escolhi planejar sessões mais curtas, me concentrando em exercícios em andamento lento, priorizando sensações proprioceptivas mais sutis resultantes da prática; em dias nos quais eu me sentia mais disposto, realizava sessões mais longas que exigiam de mim mais empenho físico na execução e praticava exercícios que necessitavam um maior número de repetições.

3.4.2. Categorias de análise

As categorias apresentadas abaixo tiveram o objetivo de delinear e reunir as experiências manifestadas durante as etapas do protocolo transferido às sessões de prática em conexão com cada *evento técnico*¹³², bem como registrar a funcionalidade das abordagens dos autores Cortot, Kochevitsky e Vickers, possíveis mesclas entre as abordagens e o surgimento de proposições pessoais, levando em conta, conjuntamente, os aspectos ligados a percepção corporal e interação corpo/instrumento.

Fundamentado na obra *Análise de Conteúdo* de Laurence Bardin, considerei, em relação à natureza das categorias, os eventos técnicos como elementos “significantes” do campo de pesquisa, unidades que viabilizaram os significados dos dados emergentes da prática pianística e possibilitaram a síntese descritiva do conteúdo das mensagens durante o processo de construção da performance da peça *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (BARDIN, 1977, p. 38). Segundo Bardin (1977), os procedimentos de análise podem ser bastante diferentes e “a análise de conteúdo pode ser uma análise dos “significados” [...], embora possa ser também uma análise dos “significantes” [...]” (BARDIN, 1977, p. 34).

3.4.2.1. Blocos sonoros

A prática do evento técnico *blocos sonoros* foi delineada por uma percepção acerca do *timing* na concatenação de movimentos (KOCHEVITSKY, 1967, p. 43). Segundo Milani, “as temporalidades rítmicas da música se fundem com as temporalidades corporais do performer constituindo um timing do movimento, que resulta em som” (2021, p. 310). Em conexão com o *timing*, as dinâmicas em ambiência *piano* no contexto musical da primeira página da peça *Le baiser* (ver FIG. 8) foram transferidas ao estudo do exercício de acordes no *quadro móvel* (ver FIG. 9) da obra de Cortot (CORTOT, 1979, s. p.)¹³³. Em minha fala: “se logo no início da execução eu penso em uma sequência de movimentos na dinâmica *piano*, a execução se torna mais fluente, as notas mais sincronizadas e a sonoridade mais arredondada”. Durante a prática percebi que, para que a sincronia do toque de cada *bloco sonoro* em dinâmica *piano* fosse mais refinada, os dedos deveriam estar em contato com as teclas, anteriormente ao ataque.

¹³² A prática do evento técnico pôde estar contextualizada tanto no exercício motor apresentado na obra de cada autor quanto na peça *Le baiser de l'Enfant-Jésus*.

¹³³ A publicação parcial ou integral da obra *Princípios Racionais da Técnica Pianística* de Alfred Cortot neste trabalho foi gentilmente autorizada pela Editora Salabert.



FIGURA 8. *Le baiser*, comp. 1-3. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 108)



FIGURA 9. Acordes. Anexo quadro móvel. Fonte: CORTOT (1979, s.p.)

Também constatei que a flexibilidade do punho, como importante componente na concepção de técnica pianística de Cortot (CORTOT, 1979, p. 72), mostrou-se extremamente eficaz na elaboração do *timing* dos movimentos.

A escolha do exercício 2 (CORTOT, 1979, p. 82) foi motivada pelas configurações de *blocos sonoros* (ver FIG. 10) encontradas entre as p. 117-119 de *Le baiser* (ver FIG. 11). Para a prática desse exercício¹³⁴, transferi ao mesmo as dinâmicas na ambiência *forte* presentes nesse trecho da peça e o transpus para o *Modo 2* de Messiaen. O estudo baseado nas transposições impulsionou, na minha opinião, o surgimento de sensações proprioceptivas em conexão com as variedades de combinações de teclas brancas e pretas nos *blocos sonoros* contidos na peça.

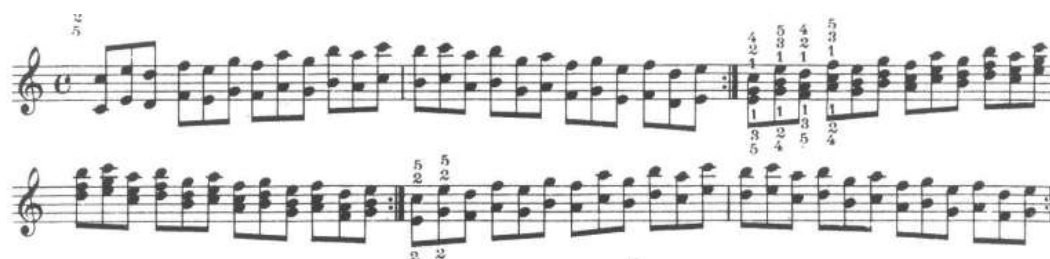


FIGURA 10. Cortot, exercício 2. Fonte: CORTOT (1979, p. 82)

¹³⁴ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/GZm64kP8Ixo>.



FIGURA 11. *Le baiser*, comp. 103 e 104. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 118)

Para a prática dos *blocos sonoros* na obra de Vickers, selecionei uma proposição de exercício¹³⁵ (VICKERS, 2007, p. 53) que fosse composta no *Modo 2* de Messiaen (ver FIG. 12) e abrangesse extensões entre os dedos vizinhos, em correspondência com os acordes da p. 115 da peça (ver FIG. 13). A autora demonstra, no enunciado do exercício, um entendimento em relação às diferenças fisiológicas de cada indivíduo, sugerindo dividir as notas dos *blocos sonoros* com extensões extremas entre as duas mãos, caso a execução com uma mão não seja possível. Percebi que, ao tocar o terceiro *bloco sonoro* desse exercício, essa adaptação foi necessária, na qual eu transferi uma nota do mesmo à mão esquerda. Na prática de mãos juntas, a fim de possibilitar a execução, uma nota do *bloco sonoro* precisou ser omitida. Durante o estudo desse exercício, a incorporação de ajustes de dedos, mãos e braços, baseados na proposição de Kochevitsky (KOCHEVITSKY, 1967, p. 40), viabilizou um maior conforto corporal na execução.



FIGURA 12. Vickers, exercício 11. Fonte: VICKERS (2007, p. 53)



FIGURA 13. *Le baiser*, comp. 77-79. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 115)

¹³⁵ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/5xwyomClZB4>.

A partir da abordagem de Kochevitsky, conscientizei-me, no decorrer das sessões, cada vez mais da eficácia da utilização na execução de *blocos sonoros* da unidade braço-antebraço-mão como unidade de ação motora (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38), principalmente na ambiência da dinâmica *piano*. Também os ajustes do aparato pianístico propostos por Kochevitsky no capítulo 8 de sua obra (KOCHEVITSKY, 1967, p. 40), transferidos à execução do exercício do *quadro móvel* de Cortot (CORTOT, 1979, s. p.), foram essenciais para a aquisição de um maior conforto corporal: um movimento de abdução do cotovelo do braço direito, associado a uma pronação da mão direita, e um movimento de adução do braço esquerdo, assim como ajustes da curvatura dos dedos, proporcionaram uma maior maleabilidade da execução¹³⁶.

Relembrei-me que, anteriormente ao campo de pesquisa, os ajustes corporais na interação com o instrumento eram realizados de maneira intuitiva e, após os conhecimentos adquiridos através do estudo das obras dos autores Cortot, Kochevitsky e Vickers, assim como das orientações pianísticas recebidas durante o curso de Mestrado, me foi possível descrever os movimentos realizados, correspondentes aos ajustes, construindo, dessa maneira, um meio de comunicação do conhecimento mais eficaz e objetivo.

No contexto do evento técnico *bloco sonoro*, classifiquei uma dificuldade técnica que não apresenta orientações nas obras dos autores acerca de sua realização: executar uma tecla branca e uma tecla preta simultaneamente com o polegar¹³⁷ (ver FIG. 14). Esse ajuste foi necessário para que fosse possível pressionar todas as notas do *bloco sonoro* de maneira confortável, sem precisar tocá-lo arpejado.



FIGURA 14. *Le baiser*, comp. 40. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 110)

A primeira gravação parcial, considerada como projeção da performance da peça *Le baiser*, foi realizada a fim de avaliar a eficácia da prática envolvendo o evento técnico *blocos*

¹³⁶ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/jL7dyVxZXBk>.

¹³⁷ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/CrjzFto6sNk>.

sonoros (comp. 1-25)¹³⁸. Observei que a abordagem de Cortot acerca da flexibilidade do punho, em conexão com a proposição de Kochevitsky a respeito da unidade motora braço-antebraço-mão e a percepção da sensorialidade resultante do toque sincronizado dos *blocos sonoros* recomendado por Vickers, propiciaram um resultado significativo em relação à qualidade da produção sonora e concatenação de movimentos, além da incorporação de sensações proprioceptivas claras resultante dessa prática.

Após encerrar a prática de exercícios motores de *blocos sonoros* na sessão 21, passei a praticá-los somente no contexto musical da peça.

3.4.2.2. Eventos escalares

O estudo dos *eventos escalares* foi marcado sobretudo pela experimentação de diferentes configurações de dedilhado aplicados a exercícios da obra de Vickers (VICKERS, 2007, p. 17). A fim de estabelecer uma conexão com a estrutura composicional da peça, os exercícios escolhidos para as sessões de prática foram estruturados no *Modo 2* de Messiaen (ver FIG. 15).

Skalen - Scales - Gammes
Modus 2
(1 - 2 - 1 - 2)

17) S-Gruppierung I. Transposition

18) S-Gruppierung II. Transposition

FIGURA 15. Vickers, exercícios 17 e 18. Fonte: VICKERS (2007, p. 17)

¹³⁸ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/-ghzmygudGU>.

Segundo a autora, a sensibilização para outros dedilhados pode ser desenvolvida com o intuito de proporcionar habilidades auditivas e táteis diferenciadas, que conduzem a novas possibilidades expressivas de articulação dos sons¹³⁹: a prática da primeira variação de dedilhado sugerida por Vickers (1-2-3-1-2-1-2-3)¹⁴⁰, aplicada ao exercício 18 (VICKERS, 2007, p. 17), viabilizou uma transferência direta e eficiente da topografia de teclas brancas e pretas ao *evento escalar* no contexto da peça *Le baiser* (ver FIG. 16).



FIGURA 16. *Le baiser*, comp. 55. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 112)

Em um processo de familiarização com a topografia das configurações *escalares* no *Modo 2*, pratiquei, baseado na proposição de Vickers, os eventos primeiramente no âmbito de uma e duas oitavas (VICKERS, 2007, p. 6), expandindo-os gradativamente para todo o teclado. Na sessão 8 do campo de pesquisa, decidi também praticar os *eventos escalares* no *Modo 2* de Messiaen de olhos fechados, com o intuito de perceber a sensação proprioceptiva resultante da combinação de teclas brancas e pretas de cada transposição. A prática de olhos fechados tornou-se uma constante nas sessões seguintes.

Também o estudo de agrupamento de notas em grupos de 5, com uma leve acentuação no início de cada grupo, propiciaram novas sensorialidades além do agrupamento característico em oitavas (VICKERS, 2007, p. 8). A meu ver, os dedilhados e sugestões de agrupamentos sugeridos por Vickers para os *eventos escalares* evidenciam um profundo conhecimento da autora acerca da profusão de variantes de dedilhado contidas nas obras do repertório do século XX e XXI, além de uma concepção sensorial na construção da técnica.

Vickers também sugere, através de algumas variações de dedilhado, a prática do deslocamento lateral da mão e do braço na execução dos *eventos escalares*, sem passagem do polegar (VICKERS, 2007, p. 8). Sob meu ponto de vista, esses dedilhados (como a terceira variação proposta no exercício 17: 5-4-3-2-1)¹⁴¹ têm a intenção de desenvolver uma percepção refinada, tanto sonora quanto do movimento de deslocamento ao longo do teclado. Durante a

¹³⁹ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/9bEqyxb9pno>.

¹⁴⁰ Os dedilhados apresentados são aplicáveis à mão direita. Para a mão esquerda, eles devem ser retratados no sentido inverso, ou seja, de trás para frente.

¹⁴¹ Vídeo ilustrativo: <https://www.youtube.com/watch?v=ayZDrGCEkEg>.

prática do exercício 18 (VICKERS, 2007, p. 17), com a segunda variação de dedilhado (1-2-3-1-2-3-4-5), percebi uma tendência motora em realizar a passagem do polegar sob o arco palmar, o que eu associo ao hábito adquirido durante anos de prática de *eventos escalares*¹⁴².

Segundo Kochevitsky, Chopin também sugeria, em relação ao reposicionamento da mão, deslocar o braço lateralmente, sem passagem de polegar, na execução de escalas e arpejos (KOCHEVITSKY, 1967, p. 6). A respeito de escalas, o autor também propõe em sua obra a realização de ajustes motores de braço, mão e curvatura dos dedos de acordo com a combinação de teclas brancas e pretas (KOCHEVITSKY, 1967, p. 40). Percebi, durante a prática, que esses ajustes foram fundamentais para o planejamento da concatenação de movimentos, além de ampararem a aquisição de sensações proprioceptivas claras em conexão com a topografia do *evento escalar*.

Cortot, em sua obra, atribui a eficácia da execução do *evento escalar* à uma passagem ágil e flexível do polegar (CORTOT, 1979, p. 23). O autor também sugere a utilização de dedilhados variados à prática de escalas (CORTOT, 1979, p. 27), proposição que vai ao encontro da proposta na obra de Vickers em desenvolver novas sensorialidades táteis na execução desse evento técnico. Cortot também demonstra entendimento em relação às diferenças anatômicas da mão na realização do movimento ascendente e descendente da escala em toque legato. Segundo Cortot:

Observa-se que, em razão da estrutura anatômica da mão e sua adaptação ao teclado, a passagem do polegar necessita de um mecanismo diferente no movimento ascendente da escala do que aquele requerido no movimento descendente. Sua execução é menos fluente na subida da mão direita e descida da esquerda. Nos dois casos, o ligado perfeito é obtido pela preparação do ataque do polegar e pelo posicionamento lateral rápido da mão¹⁴³ (CORTOT, 1979, p. 26, tradução minha).

Para a execução do exercício 1a (ver FIG. 17), como preparação para o estudo de escalas (CORTOT, 1979, p. 24), o autor sugere manter a mão imóvel¹⁴⁴ (CORTOT, 1979, p. 24, tradução minha), a fim de que somente o movimento isolado de passagem do polegar sob o arco palmar seja executado. Durante a prática desse exercício, percebi que, por questões anatômicas, em algumas posições a imobilidade da mão não foi possível de ser mantida¹⁴⁵. A fim de viabilizar o estudo do exercício, incorporei à prática uma maior maleabilidade do punho

¹⁴² Vídeo ilustrativo: <https://www.youtube.com/watch?v=o39Lv9p04dw>.

¹⁴³ On remarquera que, en raison de la conformation anatomique de la main et de son adaptation au clavier, le passage du pouce nécessite un mécanisme différent suivant qu'il se produit en montant ou en descendant. Son exécution est moins aisée en montant à la main droite, en descendant à la main gauche. Sa liaison parfaite dans les deux cas s'obtient par la préparation de l'attaque du pouce et par le rapide déplacement latéral de la main (CORTOT, 1979, p. 26).

¹⁴⁴ Main immobile (CORTOT, 1979, p. 24).

¹⁴⁵ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/fqj2lnUtl04>.

para que a execução fosse possível, fundamentado na própria proposição de Cortot acerca da importância da flexibilidade do punho na construção da prática pianística (CORTOT, 1979, p. 88). Baseado na proposição de Kochevitsky, procurei soltar a musculatura dos dedos que não participavam do ato motor, eliminando a ação muscular excessiva (KOCHEVITSKY, 1967, p. 13), o que percebi como uma sensação proprioceptiva importante no aumento da agilidade e flexibilidade dos movimentos do polegar.



FIGURA 17. Cortot, exercício 1a. Fonte: CORTOT (1979, p. 24)

A proposta de Cortot nesse exercício, como uma experiência sensorial de atenção ao movimento flexível e ágil do polegar, pôde também ser transferida aos *eventos escalares* da peça *Le baiser*, na qual pratiquei as passagens de polegar nas configurações *escalares* apresentadas na peça.

3.4.2.3. Trilos

Fundamentado na proposição de Kochevitsky em relação ao aumento gradativo da velocidade (KOCHEVITSKY, 1967, p. 32), iniciei a prática do evento técnico *trilos* em andamento lento. Durante o estudo de *trilos*, no contexto musical da peça *Le baiser* (comp. 41 e 43), exprimi em minha fala uma percepção emergente acerca dos aspectos mentais do estudo, relacionados à concentração:

Percebo que, estudando assim, [...] é um estudo mais concentrado e mais relaxado de alguma maneira, porque eu posso com muita calma prestar atenção na leitura das notas e nessa precisão rítmica dentro da dinâmica *pianíssimo*.

A meu ver, o aumento da concentração durante o estudo desses compassos está associado à conscientização da proposição de Kochevitsky relacionada à importância da prática em andamento lento para a obtenção de sensações proprioceptivas claras (KOCHEVITSKY,

1967, p. 26), que foram incorporadas à execução desse evento técnico. Em conexão com a proposição de Kochevitsky, a experimentação de dedilhados variados sugeridos por Cortot (ver FIG. 18) para o evento técnico *trilos* (CORTOT, 1979, p. 20), aplicados aos comp. 41 e 43 de *Le baiser* (ver FIG. 19), propiciou uma sensorialidade digital refinada e estabeleceu um critério de escolha do dedilhado mais eficaz para a realização do evento técnico no contexto musical da peça¹⁴⁶.

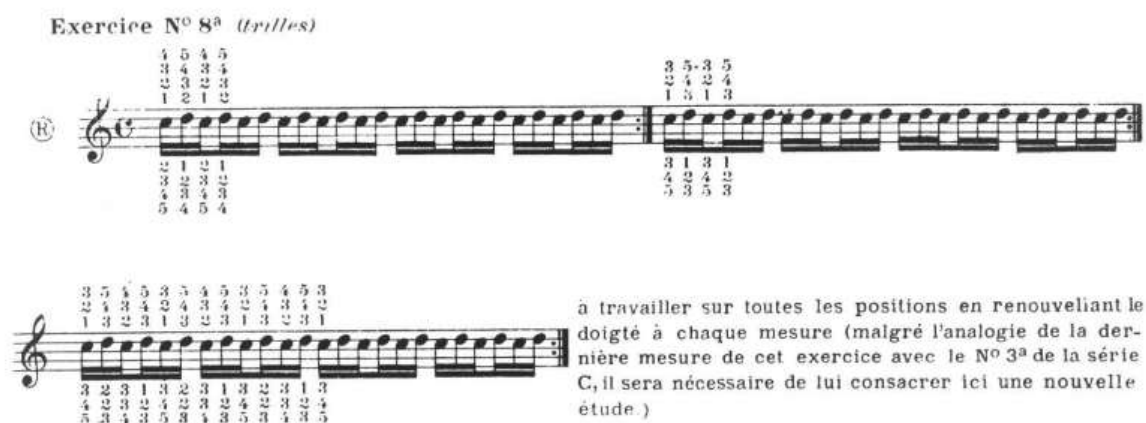


FIGURA 18. Cortot, exercício 8a. Fonte: CORTOT (1979, p. 20)



FIGURA 19. *Le baiser*, comp. 41 e 43. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 110)

Para realizar o evento técnico *trilos* de acordes com mãos alternadas na peça *Le baiser* (comp. 57-59) na região aguda extrema do piano (ver FIG. 20), percebi a necessidade em realizar um ajuste corporal: fundamentado na proposição de Kochevitsky em relação a ajustes (KOCHEVITSKY, 1967, p. 40), busquei por um maior conforto corporal através da rotação do tronco e inclinação do quadril para o lado direito, juntamente com o posicionamento de minha

¹⁴⁶ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/fD1neHKftUQ>.

perna esquerda ao lado do pedal *una corda*, o que me proporcionou um melhor equilíbrio de meu centro de gravidade. A abordagem de Cortot, acerca de movimentos de propulsão vertical associados à igualdade de amplitude de movimentos do punho na execução de exercícios de mãos alternadas (CORTOT, 1979, p. 79), em conexão com a minha proposição de incorporar a essa prática o *movimento de gaveta* (a princípio direcionado pelo autor à execução de oitavas repetidas) (CORTOT, 1979, p. 91), mostrou-se muito eficiente na prática do evento técnico *trilos* de acordes alternados, proporcionando velocidade, flexibilidade e controle de nuances de dinâmica à execução¹⁴⁷.



FIGURA 20. *Le baiser*, comp. 57-60. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 113)

O exercício 8a de Cortot (CORTOT, 1979, p. 20) foi praticado de acordo com a proposição de Oscar Raif (KOCHEVITSKY, 1967, p. 12), que consiste em um controle da precisão do *timing* dos movimentos sucessivos dos dedos. Durante a prática do exercício, senti a necessidade de incorporar à execução um leve movimento de flexão do tronco, o que, a meu ver, equilibrou a sensação experienciada como estática durante a execução puramente digital do exercício¹⁴⁸.

Em relação ao encadeamento de eventos técnicos *trilos*, executados de mãos juntas (ver FIG. 21) no contexto da peça *Le baiser* (comp. 102 e 112), transferi à prática o movimento proposto por Cortot denominado *movimento de propulsão combinada*¹⁴⁹ (CORTOT, 1979, p. 73), uma combinação de deslocamento lateral e movimentos de propulsão vertical dos punhos, que proporcionaram uma maleabilidade de movimentos na concatenação dos eventos técnicos *trilos* e paralelamente uma precisão de ataque em dinâmica *f*.

¹⁴⁷ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/NjD4lh81rTE>.

¹⁴⁸ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/UPhioLDUe-g>.

¹⁴⁹ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/IhcIz3XaNkU>.



FIGURA 21. *Le baiser*, comp. 102. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 118)

Na sessão 11 do campo de pesquisa foi realizada a segunda gravação parcial¹⁵⁰ como projeção da performance dos comp. 40-43 da peça *Le baiser*, envolvendo o evento técnico *trilos* na mão direita, em superposição com *blocos sonoros* e *saltos* na mão esquerda. Após a apreciação do vídeo, observei uma certa insegurança na execução pela falta de familiaridade com o contexto composicional da peça; também percebi desigualdade na sucessão das notas do trilo e falha sonora de algumas teclas, dificuldade que, sob meu ponto de vista, foi associada à execução do encadeamento de trilos em dinâmica *pp*.

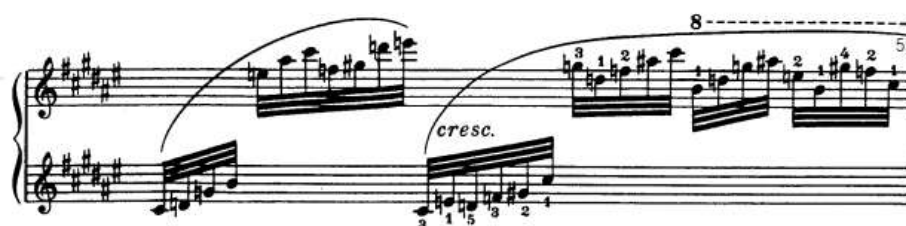
Uma terceira gravação parcial¹⁵¹ dos comp. 40-43 da peça *Le baiser* foi realizada na sessão 19 do campo de pesquisa. Após a análise do vídeo, um aumento do andamento e um planejamento mais apurado do *timing* na concatenação de movimentos foram percebidos em relação à gravação anterior, além de uma maior igualdade rítmica e rapidez na sucessão das notas, aspectos que, na minha opinião, foram aperfeiçoados pela memorização do trecho da peça. Também constatei que os dedos que não estavam envolvidos na ação motora mostraram-se mais relaxados, proporcionando uma melhor flexibilidade de ação dos dedos ativos na execução. A meu ver, essa gravação parcial se aproximou altamente da projeção final da performance em questões de andamento, domínio técnico e resultado sonoro.

3.4.2.4. Intervalos quebrados

A escolha dos exercícios para a prática do evento técnico *intervalos quebrados* foi influenciada pelas configurações intervalares presentes na peça *Le baiser*, nas quais extensões além do âmbito da oitava para os dedos extremos (1 e 5) e extensões além do intervalo de terça para os dedos vizinhos (1-2, 2-3, 3-4, 4-5) foram encontradas na peça (ver FIG. 22 e 23).

¹⁵⁰ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/DhOKWlQov5s>.

¹⁵¹ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/t6V807js9Ns>.

FIGURA 22. *Le baiser*, comp. 120. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 119)FIGURA 23. *Le baiser*, comp. 54. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 112)

Os exercícios 3A e 4A, selecionados no capítulo 4 da obra de Cortot (CORTOT, 1979, p. 69), são enunciados pelo autor, respectivamente, como prática de extensões em progressões cromáticas entre dedos vizinhos (ver FIG. 24) e extensões entre dedos extremos (ver FIG. 25), constituindo de duas variantes para cada exercício: a prática para mãos com dedos curtos e dedos longos, o que demonstra o entendimento do autor em relação às diferenças fisiológicas de cada indivíduo.

Anteriormente à prática do exercício 3A, ocorreu-me uma ideia a qual eu denominei “tatear” as notas, que consistiu em tocar as notas do exercício lentamente, descontextualizadas do ritmo determinado, em dinâmica *piano*, averiguando primeiramente se a execução do exercício era anatomicamente possível¹⁵², e, conseqüentemente, buscando absorver as sensações proprioceptivas resultantes das extensões entre os dedos para em seguida executar o exercício na configuração rítmica indicada¹⁵³.



FIGURA 24. Cortot, exercício 3. Fonte: CORTOT (1979, p. 69)

A utilização do movimento de propulsão horizontal (CORTOT, 1979, p. 73), que consiste em um deslocamento lateral do aparelho pianístico no teclado, foi importante para a

¹⁵² Após esta prática, escolhi as variantes para dedos longos.

¹⁵³ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/s1rMiVjkSx4>.

realização do exercício 4A¹⁵⁴. Ao movimento de propulsão horizontal incorporei o movimento de rotação do punho (CORTOT, 1979, p. 86), o que proporcionou uma crescente maleabilidade e espontaneidade do movimento durante o estudo. Também percebi, durante a execução do exercício, a necessidade de me conscientizar do relaxamento das pernas e pés e da soltura do tronco, adquirindo um maior conforto corporal, e de sentir o corpo como uma só unidade na realização do ato motor.



FIGURA 25. Cortot, exercício 4. Fonte: CORTOT (1979, p. 69)

Ainda em conexão com a tipologia dos *intervalos quebrados* envolvendo extensões de dedos presentes na peça, selecionei o exercício 3 (ver FIG. 26) da obra de Vickers (VICKERS, 2007, p. 38) para a prática de intervalos de nonas maiores e menores¹⁵⁵. Esse exercício foi memorizado durante a prática, possibilitando uma melhor visualização da interação corpo-instrumento durante a execução e o desenvolvimento de uma sensação tátil mais refinada acerca do *Modo 2* de Messiaen em configurações de *intervalos quebrados*, proposição que vai ao encontro da concepção de Kochevitsky acerca da importância da orientação espacial, que requisita uma estimativa das distâncias dentro de uma posição da mão no teclado (KOCHEVITSKY, 1967, p. 42).



FIGURA 26. Vickers, exercício 3. Fonte: VICKERS (2007, p. 38)

A fim de proporcionar um conforto corporal mais acentuado e uma maior eficácia na execução, os ajustes ao teclado propostos por Kochevitsky (KOCHEVITSKY, 1967, p. 40), também foram constituintes representativos desta prática: a execução dos *intervalos quebrados* foi amparada por uma leve abdução dos cotovelos e uma extensão dos dedos durante o estudo.

¹⁵⁴ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/OpZAXZDCNrQ>.

¹⁵⁵ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/cWXciyLyrHQ>.

3.4.2.5. Saltos

A prática do evento técnico *saltos* foi realizada exclusivamente no contexto musical da peça *Le baiser*¹⁵⁶. Sob meu ponto de vista, o estudo de *saltos* somente tem relevância em conexão com a configuração dos pontos de deslocamento dos *saltos* apresentados na obra (ver FIG. 27), conectados a trajetória desenvolvida na topografia do teclado.



FIGURA 27. *Le baiser*, comp. 45 e 46. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 111)

Em relação às proposições dos três autores, Vickers não descreve movimentos específicos para a execução deste evento técnico, embora a autora apresente em sua obra exercícios de intervalos quebrados, que poderiam ser direcionados à prática de *saltos* (VICKERS, 2007, p. 44).

Em linhas gerais, o planejamento do *timing* do movimento corporal associado à produção de sonoridade foi fundamental na elaboração dos movimentos envolvidos na prática do evento técnico *saltos*.

O planejamento do *timing* na coordenação espacial do aparato pianístico ao executar um movimento de deslocamento lateral no teclado, assim como a realização de uma preparação visual (KOCHEVITSKY, 1967, p. 43) e uma antecipação auditiva das teclas a serem tocadas nos pontos de deslocamento do *salto* (KOCHEVITSKY, 1967, p. 43), são proposições de

¹⁵⁶ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/q1pk4-jegxs>.

Kochevitsky que, amalgamadas à prática do evento técnico *saltos*, ampararam substancialmente a eficácia do estudo.

Em sua obra, Cortot descreve dois tipos de movimento para a execução de *saltos*: o deslocamento lateral do aparelho pianístico, paralelo ao teclado, tocando levemente as teclas, como um "glissando mudo"¹⁵⁷ (CORTOT, 1979, p. 75, tradução minha), e o movimento elíptico (CORTOT, 1979, p. 76), no qual o *salto* é realizado pelo punho, desenhando uma curva acima do teclado, preparando a posição dos dedos da segunda nota/intervalo/bloco sonoro do *salto* planejado (CORTOT, 1979, p. 75). Percebi, durante a execução desses movimentos, a necessidade de combinar um terceiro movimento à execução, também proposto por Cortot em sua obra, o movimento de *gaveta* (CORTOT, 1979, p. 90), que consiste em um movimento de afastamento, seguido de uma aproximação do teclado. Cortot sugere a transferência do movimento de *gaveta* principalmente à execução de oitavas, porém, durante o processo de experimentação na prática do evento técnico *saltos*, constatei sua eficiência em conjunção com os movimentos de deslocamento paralelo e elíptico.

Um aspecto emergente durante a prática, ao realizar a mescla das proposições dos autores Cortot e Kochevitsky, foi a importância em planejar a velocidade do movimento envolvido na execução dos *saltos* de acordo com a estrutura rítmica apresentada no contexto musical da peça. Sob meu ponto de vista, as reflexões acerca das proposições dos autores Cortot e Kochevitsky e mesclas de suas concepções de movimento, aplicadas diretamente aos elementos da configuração composicional da peça, foram os fatores determinantes na eficácia dessa prática.

3.4.2.6. Arpejos

A escolha dos exercícios de Cortot para a prática do evento técnico *arpejos* foi baseada nas configurações apresentadas nos comp. 95-118 da peça *Le baiser*. Com o intuito de transferir o contexto musical da obra aos exercícios de Cortot, os transpus à configuração intervalar do *Modo 2* de Messiaen.

O exercício 10b¹⁵⁸ (CORTOT, 1979, p. 29), constituído de *arpejos* executados pelos dedos 1, 2 e 3 (ver FIG. 28), foi praticado sob a proposição de Cortot em desenvolver a leveza e agilidade do ato motor do polegar sob o arco palmar (CORTOT, 1979, p. 23), associada à percepção da flexibilidade do punho (CORTOT, 1979, p. 27).

¹⁵⁷ Glissando muet (CORTOT, 1979, p. 75).

¹⁵⁸ Vídeo ilustrativo: https://youtu.be/bDNaj6doL_c.



FIGURA 28. Cortot, exercício 10b. Fonte: CORTOT (1979, p. 29)

O exercício 10 (C.) (CORTOT, 1979, p. 29) consiste da prática de *arpejos* em quiálteras de cinco, executados pelos cinco dedos (ver FIG. 29). Para esse exercício, Cortot também sugere a passagem de polegar, porém, avaliei essa proposição como ineficiente, pois, nesse caso, a passagem do polegar mostrou-se como um fator adverso à fluência da concatenação de movimentos.

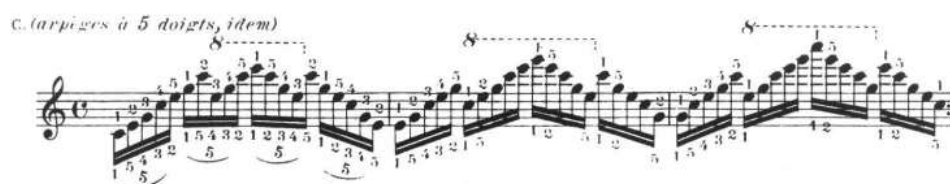


FIGURA 29. Cortot, exercício 10C. Fonte: CORTOT (1979, p. 29)

Fundamentado na proposição de Chopin, citada na obra de Kochevitsky acerca do deslocamento do braço no teclado, uma maior eficiência e agilidade na execução do exercício 10 (C.) foi conquistada¹⁵⁹, pois, segundo o autor, Chopin sugeria deslocar o braço lateralmente na execução de *arpejos*, sem passagem de polegar (KOCHEVITSKY, 1967, p. 6). Kochevitsky também sugere unir as notas do *arpejo* em um só impulso motor, em uma sequência harmônica compreensível para o executante (KOCHEVITSKY, 1967, p. 45).

Também percebi que a combinação de ambos exercícios (10b e 10 C) de Cortot proporcionou uma conexão ideal com as configurações de *arpejos* na peça *Le baiser* (ver FIG. 30 e 31), resultando em uma maior fluência, flexibilidade e conforto das extensões durante a execução dos mesmos no contexto musical da peça¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/IwxjPBq86Y4>.

¹⁶⁰ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/FUqQ7-Kmlgo>.



FIGURA 30. *Le baiser*, comp. 114. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 119)



FIGURA 31. *Le baiser*, comp. 95-96. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 117)

Em sua obra, Cortot também explana acerca da passividade dos dedos na prática de acordes arpejados (CORTOT, 1979, p. 84), considerando que sua função se limita somente a preparar a posição das teclas a serem tocadas, e que o impulso motor para a emissão sonora é proporcionado através de um movimento que o autor denomina como “semi-rotação”¹⁶¹ (CORTOT, 1979, p. 84, tradução minha) do punho. O autor também sugere que, “quanto maior o número de notas do acorde e quanto mais estendida a posição, mais justificável é o uso deste movimento”¹⁶² (CORTOT, 1979, p. 84, tradução minha). Inspirado nessa proposição, realizei uma conexão dessa concepção de movimento à prática do *arpejo* apresentado no comp. 118 da peça *Le baiser*¹⁶³ (ver FIG. 32). Percebi, durante essa prática, a eficácia dessa proposição, o que relatei ao desenvolvimento de uma sensorialidade do relaxamento dos dedos em conexão com o papel sutil de rotação do punho durante a ação motora.

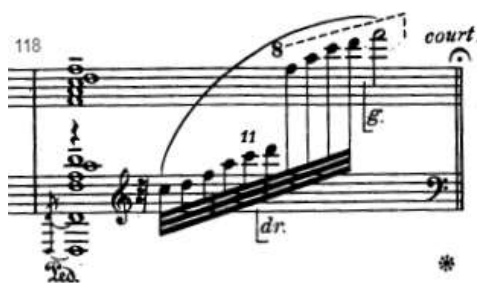


FIGURA 32. *Le baiser*, comp. 114 e 118. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 119)

¹⁶¹ Semi rotation (CORTOT, 1979, p. 84).

¹⁶² Plus l'accord est chargé de notes ou plus large sa position, plus légitime est l'emploi de ce mouvement (CORTOT, 1979, p. 84).

¹⁶³ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/4ssj3SQPTwg>.

Em linhas gerais, durante a prática do evento técnico *arpejos*, constatee a importância do planejamento da velocidade da passagem do polegar sob o arco palmar, ou seja, o *timing* da realização desse movimento, em conexão com o andamento no contexto musical no qual o evento técnico está inserido, mostrou-se como aspecto fundamental da prática.

Vickers destaca em sua obra a importância do aprendizado do evento técnico *arpejos* como constituinte da prática sistematizada de impulsos motores do sistema tonal (VICKERS, 2007, v. 1, p. 2), porém, não apresenta exercícios específicos para a prática desse evento dentro do contexto da música do século XX e XXI.

3.4.2.7. Oitavas

O evento técnico *oitavas* é encontrado especificamente entre os comp. 63-65¹⁶⁴ da peça *Le baiser* em forma de *oitavas* repetidas na mão direita, em dinâmica *piano* (ver FIG. 33). Mesmo que a ocorrência desse evento técnico no contexto da peça não tenha apresentado uma grande dificuldade técnica de execução, considere importante incorporar as concepções de movimento dos autores Cortot e Kochevitsky a essa prática.



FIGURA 33. *Le baiser*, comp. 63. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 113)

A abordagem transferida ao estudo do evento técnico *oitavas* consistiu em uma mescla das proposições de Cortot acerca da percepção da maleabilidade do punho (CORTOT, 1979, p. 88) e da utilização de movimentos de *gaveta* (CORTOT, 1979, p. 91) na execução de *oitavas* repetidas, o que vai ao encontro da proposição de Kochevitsky, que também sublinha a importância da elasticidade da mão durante a execução de *oitavas* repetidas leves (KOCHEVITSKY, 1967, p. 27). Vickers não apresenta em sua obra exercícios e abordagens acerca do evento técnico *oitavas*.

A prática de *oitavas* no contexto musical da peça, sob as concepções dos dois autores, propiciou uma gama de movimentos sutis, de pequena amplitude de ação motora, que

¹⁶⁴ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/IP58em0gHIU>.

possibilitaram a construção de microdinâmicas dentro da ambiência *piano* e a percepção da maleabilidade do punho foi sentida como confortável. Na prática de superposição dos eventos (*oitavas* na MD e *blocos sonoros* na ME), a sensação proprioceptiva resultante da dosagem necessária de tônus muscular proporcionou uma diferenciação timbrística das *oitavas*, que mantiveram uma qualidade sonora em equilíbrio com os *blocos sonoros*.

3.4.2.8. Notas duplas

Os exercícios de Cortot para *notas duplas* são inúmeros, assim como as variações de dedilhado propostas pelo autor. De acordo com as combinações intervalares de *notas duplas* identificadas na peça *Le baiser* (sequências de segundas, terças, quartas e quintas), selecionei exercícios que correspondessem a essas configurações apresentadas na peça. Visto sob um ponto de vista polifônico, retratei as *notas duplas* presentes nas páginas 115 e 116 da peça como evento técnico principal, as quais se encontram em momentos pontuais com outras notas, formando um *bloco sonoro* (ver FIG. 34 e 35).



FIGURA 34. *Le baiser*, comp. 80. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 115)

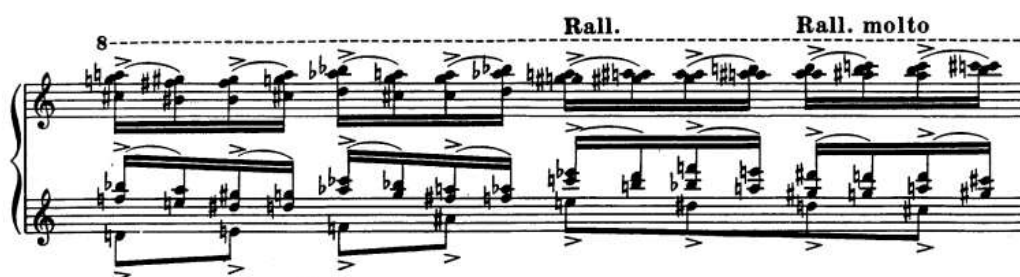


FIGURA 35. *Le baiser*, comp. 89. Fonte: MESSIAEN (1947, P. 116)

A fim de desenvolver uma sensorialidade tátil em conexão com a topografia do teclado do *Modo 2* de Messiaen, realizei a transposição das variantes terças e quartas e quartas e quintas (ver FIG. 36) alternadas do exercício 3A (CORTOT, 1979, p. 46) a esse *Modo*, o que viabilizou uma conexão direta com o conteúdo musical da obra.



FIGURA 36. Cortot, exercício 3A. Fonte: CORTOT (1979, P. 46)

Também em conexão com a peça *Le baiser*, o exercício de Cortot 1A (sequência de segundas menores, ver FIG. 37) e 1C (sequência de terças menores, ver FIG. 38) foram praticados em articulações de fraseado de dois, como demonstrados na p. 115 da peça (ver FIG. 39).

Exercice N° 1 (gammes chromatiques en doubles notes sur tous les intervalles)
 La question de transposition de la gamme chromatique ne se pose naturellement pas, les degrés qui la constituent étant identiques dans toutes les tonalités.

A. secondes mineures.

montée

doigté systématique

doigté par glissement

doigté d'exécution

doigté systématique

doigté par glissement

doigté d'exécution

FIGURA 37. Cortot, exercício 1A. Fonte: CORTOT (1979, p. 48)

C. tierces mineures (enharmoniquement secondes augmentées)

doigté systématique

doigté par glissement

FIGURA 38. Cortot, exercício 1C. Fonte: CORTOT (1979, p. 49)

FIGURA 39. *Le baiser*, comp. 81 e 82. Fonte: MESSIAEN (1947, p. 115)

Após a etapa de experimentação de dedilhados para as sequências de *notas duplas* no conteúdo musical da peça, percebi que, para praticar os exercícios, uma seleção de dedilhados deveria ser feita que pudesse possibilitar uma conexão sensorial com as configurações encontradas na peça¹⁶⁵: alternadamente 1-3 e 2-3 para o exercício 1A¹⁶⁶; 1-2 e 1-3 para o exercício 1C¹⁶⁷. Após esse estudo, constatei que seria necessário incorporar um novo dedilhado à prática, o que me propiciou um maior conforto corporal: a utilização exclusiva dos dedos 1-2 na execução de segundas e terças cromáticas¹⁶⁸. Esse dedilhado, transferido ao contexto musical da peça, foi validado como extremamente eficiente.

Na minha opinião, os exercícios na obra de Cortot, com suas numerosas combinações de dedilhados, mesclas intervalares e sucessões cromáticas, correspondem às configurações de eventos técnicos contendo *notas duplas* presentes em grande parte das obras do século XX e XXI, os quais reconheci como contribuições importantes ao estudo desse repertório.

A prática de *notas duplas* foi conjuntamente determinada pela proposição de Kochevitsky acerca da orientação espacial ao tocar intervalos distintos, na qual se deve antecipar a distância e o reposicionamento da mão (KOCHEVITSKY, 1967, p. 42). Considerei esse aspecto da prática extremamente importante, pois, através da conscientização sensorial de cada dedilhado (em associação com a escolha do posicionamento de dedos, mãos e braços, baseado no conforto corporal), a assimilação das configurações de *notas duplas* na peça e nos exercícios tornou-se mais rápida e eficiente.

Vickers apresenta em sua obra uma seleção reduzida de exercícios com intervalos sincronizados, o que, como evento técnico, retratei como *notas duplas*. A autora também sugere praticar os exercícios apresentados no capítulo *intervalos quebrados*¹⁶⁹ (VICKERS, 2007, p. 37-40) em forma de intervalos sincronizados. Inspirado pela proposição de Vickers acerca da importância da prática de articulações variadas (VICKERS, 2008, p. 35), executei o exercício 9 (VICKERS, 2007, p. 39) em portato, fraseado de dois, nota superior do intervalo legato, nota inferior staccato e vice-versa¹⁷⁰ (ver FIG. 40). Incorporar variantes de articulação à prática foi percebido como um enriquecimento do estudo, proporcionando o desenvolvimento de sensações proprioceptivas sutis e percepções refinadas na realização de microdinâmicas.

¹⁶⁵ Os dedilhados apresentados se referem à mão direita. Para a mão esquerda, eles devem ser retratados no sentido inverso, ou seja, de trás para frente.

¹⁶⁶ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/u7mE5p73qvo>.

¹⁶⁷ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/YL7F12qct6w>.

¹⁶⁸ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/q8Dkn8E-vMQ>.

¹⁶⁹ Gebrochene Intervalle (VICKERS, 2007, p. 37).

¹⁷⁰ Vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/tepxRwuMMAE>.



FIGURA 40. Vickers, exercício 9. Fonte: VICKERS (2007, p. 39)

Após o término das 25 sessões de prática, uma filmagem completa da peça foi realizada como resultado final do campo, não somente para a avaliação e validação dos processos de investigação, mas também para estruturar a continuidade do estudo da peça *Le baiser*, possibilitando uma avaliação geral de todo campo de pesquisa e originando *feedbacks* para o planejamento da continuação do processo de expansão da performance¹⁷¹ até a filmagem final que faz parte deste trabalho (ver link <https://www.youtube.com/watch?v=Ea0NkHRH4rs>).

Ao alcançar o final do processo de elaboração da performance, percebi que me sentia mais tranquilo, menos ansioso e mais confiante, pois a prática dos eventos técnicos sob as abordagens dos autores, mescladas às minhas proposições e a apreciação dos vídeos e reflexões do *Diário de Vivências*, me propiciaram uma reavaliação das minhas práticas habituais constituídas nos anos de estudo e que muitas vezes não englobavam perspectivas diversificadas no estudo como construção da performance. Também uma contemplação de todas as instâncias percorridas e os resultados assertivos obtidos (conforto corporal, maleabilidade nos movimentos, eficiência e rapidez na aprendizagem, consistência na memorização, flexibilidade durante a prática) movimentaram ideias novas para a prática futura de expansão da performance, principalmente aspectos relacionados à organização objetiva, pontual e criativa do estudo do material compositivo, ao planejamento de andamentos variados da peça e à identificação de pontos de maior dificuldade técnica, que necessitaram de um período mais longo de amadurecimento artístico.

A vivência desse caminho investigativo, a partir de uma profunda reflexão sobre as experiências adquiridas no campo de pesquisa, me proporcionou um novo entendimento em relação aos processos e significados na construção da performance, avaliando a possibilidade de manipular e incorporar diferenciadas abordagens técnicas ao conhecimento anteriormente adquirido como pianista no decorrer dos anos.

¹⁷¹ A necessidade de limitação de sessões em uma pesquisa de campo, tendo em vista prazos e a quantidade de dados manejáveis, nem sempre são suficientes para a estruturação de uma performance de alto nível, levando em conta a duração e o nível de dificuldade da obra em questão.

3.4.3. Reflexões gerais sobre as obras dos autores Cortot, Kochevitsky e Vickers

As obras escolhidas para fundamentar minha questão de pesquisa foram constituintes de minha formação pianística: *Princípios Racionais da Técnica Pianística* de Alfred Cortot me foi apresentada após meus estudos de graduação em Música; na pós-graduação, a obra *A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica* de George Kochevitsky, me foi sugerida por minha orientadora; e os três volumes de *A Mão que Escuta*, de autoria da pianista Catherine Vickers, me foram apresentados após os meus estudos de especialização na Alemanha. Minha proposta foi escolher obras significativas de diferentes períodos e músicos representativos do século XX e XXI e retratá-las em conjunção com o meu *self*, investigando possibilidades de diálogos e conexões entre espaços e temporalidades distintas.

De uma maneira simbólica, percebo que conexões/relações entre mim mesmo e os três autores se estabeleceram desde o primeiro contato com as obras, e um processo de fortalecimento e familiarização dessas relações foi desenvolvido durante toda a investigação deste trabalho, desde a revisão detalhada de cada obra, à aplicabilidade das proposições e concepções sobre técnica, corpo e movimento de Cortot, Kochevitsky e Vickers, até a avaliação do conteúdo emergente das categorias de análise.

Acredito que a transformação mais significativa acerca de minha concepção de cada obra em particular tenha sido em relação a *Princípios Racionais da Técnica Pianística* de Alfred Cortot. A investigação dessa obra revelou-me a importância fundamental de um estudo atento de todas as proposições e sugestões do autor, principalmente no prefácio e nos enunciados dos exercícios. Após a análise de *Princípios Racionais* constatei que, em comparação com a fala de gerações de pianistas que praticaram os exercícios dessa obra (e a minha própria experiência, anterior ao processo investigativo deste trabalho), as proposições de Cortot são em grande parte desconhecidas ou interpretadas de maneira equivocada, o que pode resultar em uma concepção do autor que não é correspondente às explicações em sua obra.

No primeiro contato com a obra de Cortot após meus estudos de Graduação, somente uma pequena seleção de exercícios do primeiro capítulo de *Princípios Racionais* foi praticada, principalmente os exercícios com dedos presos da Série A (CORTOT, 1979, p. 9-12). Verifiquei que, em relação à concepção de movimento de Cortot na construção da técnica, a abordagem utilizada por mim naquela época foi de encontro à proposta do autor: Cortot propõe elevações sutis dos dedos na execução, ao contrário de articulações excessivas muitas vezes utilizadas na execução dos exercícios (CORTOT, 1979, p. 7).

A maior contribuição de Cortot é, na minha opinião, sua concepção acerca da importância da maleabilidade do punho na construção da técnica pianística, o que foi validado no campo de pesquisa. O capítulo 5 de sua obra é inteiramente dedicado a explicações e exercícios em torno do papel do punho que, segundo o autor, “para a qualidade da produção do som e para a dosagem de nuances é indispensável”¹⁷² (CORTOT, 1979, p. 72, tradução minha).

Em *A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica*, Kochevitsky destaca que a construção da técnica pianística envolve a somatória de padrões motores, movimentos armazenados em nosso arquivo motor (KOCHEVITSKY, 1967, p. 29). Fundamentado nessa perspectiva, considero a prática de exercícios, propostos por Cortot e Vickers, como um meio de aquisição de habilidades motoras que, em conexão com o repertório, transformam-se em intermediadores de movimentos e sons. A respeito de movimentos, uma constante busca de um conforto corporal em forma de ajustes na interação corpo/instrumento (posicionamentos variados de dedos, mãos, punhos e braços durante a execução), propostos por Kochevitsky, delinearão as sessões de prática do campo de pesquisa substancialmente, o que me conduziu a conceber a execução como uma concatenação de movimentos em sucessivas adaptações relacionadas a produção de sonoridade.

Tive a oportunidade de presenciar os ensinamentos de Vickers durante meus anos de estudo na Alemanha e, durante o campo de pesquisa, percebi ressoar as falas da autora de *A Mão que Escuta* conjuntamente com suas proposições presentes em sua obra. A relação áudio-tátil é o aspecto fundamental na concepção de técnica de Vickers, ou seja, a eficácia do movimento é determinada pelo feedback do resultado sonoro. Em minha opinião, Vickers proporcionou uma abordagem técnica contemporânea, demonstrando um profundo entendimento sobre a aquisição de habilidades motoras necessárias para a execução do repertório do século XX e XXI.

Constato que as relações entre as concepções de técnica, corpo e movimento de Cortot, Kochevitsky, Vickers e minhas proposições ocorreram de forma fluente e intensa e em nenhum momento identifiquei atritos que anulassem qualquer proposição de cada autor. Retratadas como obras de referência, com suas variedades significativas de exercícios, assim como diversas perspectivas de abordagem, as obras oferecem uma gama de reflexões acerca da técnica pianística que, além de amparar o estudo do repertório, conduzem a novos horizontes investigativos.

¹⁷² [...] pour la qualité de la production du son, le dosage des nuances, est inappréciable (CORTOT, 1979, p. 72).

Em sua fala, Cortot retrata os exercícios de mecanismo como um meio de adquirir habilidades, a fim de possibilitar ao pianista a expressão de sua imaginação musical e a construção de sonoridades. A transformação da ideia musical do performer em sons é também para Kochevitsky o objetivo de sua concepção de técnica, assim como para Vickers a qualidade do resultado sonoro é o fator determinante da aprendizagem de comportamentos motores.

Em sua concepção de corpo, Cortot demonstra a importância de um *aparelho muscular do pianista* (CORTOT, 1979, p. 2) flexível na produção de movimentos variados. Para Kochevitsky, a consciência das sensações proprioceptivas resultantes de ajustes do *aparato pianístico* (KOCHEVITSKY, 1967, p. 2) no teclado, assim como a dosagem de tônus muscular são fatores substanciais à execução. As sensações percebidas nos dedos, mãos e pés, em combinação com impulsos motores em encadeamentos de movimento, são para Vickers os principais intermediadores da sonoridade almejada. Durante o processo de incorporação das concepções de técnica, corpo e movimento dos autores, gerei um princípio de coesão dessas abordagens que é meu corpo. Penso que uma percepção profunda e abrangente do indivíduo corporificado em sua totalidade psíquica e motora seja o diferencial em relação ao acolhimento de perspectivas de construção técnica, assim como a principal referência no que diz respeito a escolhas artísticas que fundamentam uma elaboração performática.

4. Considerações finais

As etapas da trajetória do campo de pesquisa geraram uma transformação significativa em todas as instâncias que envolveram meus hábitos de estudo. Durante a etapa preliminar de planejamento, a fim de organizar o plano de trabalho, fui confrontado com a rotina estabelecida de iniciar o estudo diretamente ao piano, na execução. Logo após a realização do projeto piloto, conscientizei-me da importância de um estudo reflexivo e planejado, no qual direcionamentos pré-estabelecidos emolduraram a prática ao instrumento nas sessões do campo efetivo de pesquisa.

A familiarização com as abordagens dos autores e a prática dos exercícios contribuíram para que as sessões se tornassem experiências cada vez mais sintéticas e simultaneamente mais abrangentes e prazerosas. O foco em uma abordagem técnica específica não foi, a princípio, uma tarefa simples, pois o hábito de estudo, adquirido em anos de prática, é resistente a mudanças. Foi necessária uma conscientização deliberada de que este experimento representaria uma oportunidade singular de aquisição de novos conhecimentos para que esse hábito fosse apaziguado, e eu mesmo convencido de que essas experiências pudessem trazer um grande enriquecimento à minha formação pianística.

Os autores Cortot, Kochevitsky e Vickers dialogaram entre si através de mim, e a prática de suas abordagens e proposições técnicas resultaram em considerações pontuais relacionadas ao estudo e também reflexões mais abrangentes. Nesta pesquisa conectei-me emocionalmente com os autores e muitas vezes me imaginava dialogando com eles acerca de decisões técnicas e musicais durante as sessões de prática.

A percepção corporal e as sensações proprioceptivas emergentes transformaram-se, no decorrer das sessões, em um aspecto substancial desta pesquisa. As adaptabilidades corporais integraram todas as instâncias da execução e delinearam a prática dos exercícios, que foram retratados como canais para a compreensão de movimentos e aquisição de sensorialidades. A projeção mental do evento técnico, antes de sua execução (tanto nos exercícios quanto na peça), tornou-se uma ferramenta importante, e necessária, no preparo da concatenação de movimentos, além de proporcionar a sensação proprioceptiva de dosagem de tônus muscular para a realização do evento. Constatei que o peso transferido às teclas exige uma adaptação constante à velocidade de execução, e de sua regulação depende a realização fluente de movimentos interligados.

Os exercícios motores, através das propostas dos três autores e minhas próprias reflexões, foram retratados também sob a ótica de desenvolvimento de sonoridades e nuances de dinâmica, proporcionando a aquisição de conhecimentos corporificados que puderam ser transferidos aos eventos técnicos da peça como objeto de construção da performance.

As vivências registradas, que incluíram sensações, percepções e reflexões críticas nos seis momentos de cada sessão da prática (planejamento, prática sensorial, prática ao piano I e II, percepções do campo de pesquisa e planejamento da sessão seguinte), transformaram este estudo em uma experiência de autoconhecimento e de consciência de si como pianista, capaz de pensar criticamente sobre sua própria prática de forma criativa e em reavaliação constante.

Há pouco tempo, após assistir alguns vídeos de infância nos quais eu interpretava peças ao piano em recitais públicos promovidos pelo conservatório onde ocorreu minha iniciação musical, percebi como os movimentos realizados por mim durante a produção sonora eram marcados de uma naturalidade espontânea, expressando liberdade e organicidade no fazer musical. Observei minha alegria ao tocar, expressando uma necessidade física de realização performática. Essa experiência resultou em reflexões acerca da importância de uma reconexão emocional com o meu próprio fazer artístico, com a vivência corporificada da música e com o entusiasmo ao tocar piano.

Constatei que os questionamentos sobre abordagens técnicas, que sempre despertaram em mim grande interesse, simbolizam uma busca por essa naturalidade de movimentos, essa espontaneidade corporal ligada à produção sonora. Partindo dessa observação, sob a ótica de anos de estudo e experiências adquiridas, percebo que a projeção de uma performance pode ser estruturada a partir de conhecimentos, planejamentos e reflexões profundas acerca da prática pianística, porém, o objetivo final dessa construção performática pode consistir em sentir-se como uma unidade corporal viva e maleável em conexão com a sonoridade criada.

Através da experimentação de diferentes abordagens, confrontei-me com processos transformadores da minha concepção de técnica que se tornou inclusiva e acolhedora de ideias e proposições, numa busca em compreender o outro através do meu *self*. Essa reflexão levou-me a pensar na importância da alteridade nas atividades pedagógicas, nas quais um entendimento do outro como corpo-músico (PEDERIVA, 2004), com suas experiências passadas, pode contribuir substancialmente para um ambiente de ensino onde haja uma troca transformadora de ideias, proposições e reflexões a respeito da prática pianística.

Durante o processo de elaboração da performance descrito neste trabalho, percebi sentimentos que até então permaneciam inconscientes: o receio de fazer escolhas errôneas em relação ao planejamento do estudo e à prática em si. Também junto a etapa de análise dos dados

coletados muitas vezes me sentia incerto acerca dos parâmetros de avaliação. Após a percepção desses sentimentos, refleti a respeito dessas questões e concluí que, todas as escolhas poderiam ser reavaliadas e os critérios de análise poderiam ser da mesma forma reformulados e retratados sob diversos pontos de vista. Meus conhecimentos e experiências pianísticas foram fatores decisivos nos momentos de escolha de abordagens e tomadas de decisões e foram retratados como componentes fundamentais no processo de elaboração e criação artística da performance, tendo como fundamento do campo de investigação as vivências corporificadas.

Relembrei-me que os aspectos emocionais da prática são componentes essenciais em um estudo fundamentado na autoetnografia, os quais enriquecem de maneira substancial a qualidade da análise dos dados coletados. De maneira geral, acredito que uma investigação mais detalhada de constelações emocionais do indivíduo em conexão com reflexões acerca da técnica pianística possa se tornar um tema para pesquisas futuras. Finalmente, esta pesquisa simboliza um pequeno recorte de um estudo performático, na qual o conforto corporal, o domínio técnico, a expressividade individual e a riqueza de sonoridades são constituintes de uma performance idealizada.

Meu coração não quer deixar

meu corpo descansar

Renato Russo

REFERÊNCIAS

ALIMONDA, Heitor. *O estudo do piano: elementos fundamentais da música e da técnica do piano em dez cadernos*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.

AMARAL, Renata Martins; LOYOLA, Mayara de Oliveira Nogueira. Veredas Temática: Autoetnografia em estudos da linguagem e áreas interdisciplinares. In: *Veredas – Revista de Estudos Linguísticos*. Juiz de Fora, MG: v. 22, n. 1, 2018, p. 10-15. Disponível em: <https://www.ufjf.br/revistaveredas/edicoes/2018-9/v-22-no-1/>. Acesso em: 22/08/2020.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2002.

BARROS, Eudóxia de. *Técnica pianística: apontamentos sugeridos pela prática do magistério e concertos*. São Paulo: Musicália S/A, 1976.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. In: *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017. Disponível em: <http://www.anppom.com.br>. Acesso em 11/08/2019.

BERINGER, Oscar. *Tägliche technische Studien*. Leipzig, Alemanha: Edition Peters, s.d.

BRAHMS, Johannes. *Fifty-One Exercises*. New York: G. Schirmer, s.d.

BREITHAUPT, Rudolf Maria. *Die Natürliche Klaviertechnik*. Leipzig, Alemanha: C. F. Kahnt, 1921.

BRITO, Mariana do Socorro da Silva. *A Construção da Performance das Seis Danças Romenas de Béla Bartók: Memorial de um Processo Criativo Centrado no Corpo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2018, 116 fls.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madri, Espanha: Alianza Editorial, 2019.

CLEMENTI, Muzio. *Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen*. Gera, Alemanha: C. G. Menzel, s.d.

CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Salabert, 1979.

CZERNY, Carl. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500*. Wien: A. Diabelli & Comp., s.d.

DIAS, Tiago. Olivier Messiaen. *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus: Uma contemplação religiosa*. Dissertação de mestrado. Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Instituto Politécnico Do Porto (Portugal), ESMAE, 2013, 92 fls.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>.

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino do piano*. Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehr, 1956.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: *Revista Cena*, n. 7, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 22/08/2020.

GÓIS JÚNIOR, Edivaldo. Movimento higienista e o processo civilizador: apontamentos metodológicos. In: *X Simpósio Internacional – Processo Civilizador*. Campinas, SP: 2007. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais10/Artigos_PDF/Edivaldo_Gois_Jr.pdf. Acesso em: 12/10/2020.

HANON, Charles-Louis. *O pianista virtuoso, 60 exercícios*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

HAZAN, Eduardo. *O piano: alguns problemas e possíveis soluções*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

HOLLFELDER, Peter. *Das Grosse Handbuch der Klaviermusik*. Hamburg, Alemanha: Nikol Verlagsgesellschaft, 1996.

HUMMEL, Johann Nepomuk. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Vienna: Tobias Haslinger, 1827

JAËLL, Marie. *L'Intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1904.

KOCHEVITSKY, George. *The Art of Piano Playing: a scientific approach*. Los Angeles, EUA: Alfred Publishing & Co., 1967.

KOCHEVITSKY, George. *A arte de tocar piano*. Trad.: Paulo Novais de Almeida. Salvador: PPGPROM, Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2016. Disponível em: <https://de.scribd.com/document/403896268/A-Arte-de-Tocar-Piano-Kochevitsky-pdf>. Acesso em: 10/06/20.

KOGAN, Grigory. Disponível em: <http://ninasvetlanova.com/Kogan/>. Acesso em: 10/03/2020.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como devemos estudar piano*. 2. ed. Trad.: Tatiana Braunwieser. São Paulo: Mangione, 1949.

LEOs Wörterbücher. Disponível em: <https://www.leo.org/englisch-deutsch/>.

LISZT, Franz. *Technische Studien für das Pianoforte*. Leipzig, Alemanha: J. Schuberth & co., s.d.

LOWEN, Alexander. *Medo da vida: caminhos da realização pessoal pela vitória sobre o medo*. Trad.: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1986.

LOWEN, Alexander. *Bioenergetik für jeden*. Munique (Alemanha): Editora P. Kirchheim, 2003.

MANSANERA, Adriano Rodrigues; SILVA, Lúcia Cecília da. A influência das ideias higienistas no desenvolvimento da psicologia no Brasil. In: *Psicologia em Estudo* - DPI/CCH/UEM. Maringá, PR: v. 5, n. 1, 2000, p. 115-137.

MARUN FILHO, Nahim. *A técnica para piano de Johannes Brahms: origens, os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor*. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2007, 274 fls.

MELO, Laura Boaventura. *A busca por uma técnica pianística saudável, musical e eficiente: um diálogo com quatro participantes*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2019, 168 fls.

MESSIAEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Trad.: John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

MESSIAEN, Olivier. *Conference de Bruxelles prononcée a l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958*. Paris: Alphonse Leduc, 1960.

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>.

MICHAELIS Moderno Dicionário Inglês. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/>.

MILANI, Margareth Maria. *Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música*, Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2016, 187 fls.

MILANI, Margareth. O gesto musical: corpo e espaço em sensorialidades múltiplas. In: AZEVEDO, A. et al. *Geografias Culturais da Música do Som e do Silêncio*. Minho, Portugal: Lab2PT, 2021. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/71821>. Acesso em: 02/05/2021.

MINADEO, Liz Helena Marcondes de Oliveira Santos. *A técnica pianística do professor Pietro Maranca: uma proposta de metodologia*, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2019.

OLIVEIRA, Wolney Fernandes de. Pensar sensações para sentir pensamentos: deslocamentos de uma autoetnografia. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2009.GT3a_Wolney_Fernandes.pdf. Acesso em: 22/08/2020.

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*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2015.

ORNING, Tanja. Music as performance – gestures, sound and energy. A discussion of the pluralism of research methods in performance studies. In: *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 2017. Disponível em: <https://jased.net/index.php/jased/article/view/946/2216>. Acesso em: 21/09/2020.

OSHO TIMES INTERNACIONAL. *Exercícios Osho de Cura Divina*. In: Osho Times Internacional, v. 1 n. 7. Porto Alegre, 1989.

PEDERIVA, P. L. M. *A Aprendizagem da Performance Musical e o Corpo*. In: Revista Música Hodie, v. 4, n. 1, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/mh.v4i1.19780>. Acesso em: 24/09/2020.

PEDERIVA, P. L. M.; GALVÃO, A. *A construção e vivência do corpo na performance musical*. In: Performance Online, Portugal, v. 1, n. 1, 2005.

PEREIRA, Antônio Sá. *Ensino moderno de piano*. São Paulo: Ricordi, 1964.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. *Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas*. In: Revista Aspas, v. 7, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980>. Acesso em: 22/08/2020.

TACKER, Dale (Org. e Ed.). *Great Piano Works. The Mini Series Muzio Clementi*. Miami, USA: Belwin-Mills Publishing Corp., 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=qRJ6MSUd03sC&printsec=frontcover&dq=muzio+clementi&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwibouu2Z3qAhVGH7kGHX9nB48Q6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=muzio%20clementi&f=false>. Acesso em: 25/06/20.

TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase tudo... Memórias de Magdalena Tagliaferro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979.

THE TAUBMAN APPROACH. Disponível em: <https://www.golandskyinstitute.org/about/>. Acesso em: 03/05/2020.

VERSIANI, Daniela B. *Autoetnografias: Conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2005.

VICKERS, Catherine. *Die hörende Hand. Klavierübungen zur zeitgenössischen Musik. Band I: Skalen – Intervalle – Tonkomplexe*. Mainz, Alemanha: Schott Music, 2007.

VICKERS, Catherine. *Die hörende Hand. Klavierübungen zur zeitgenössischen Musik. Band II: Lautstärken – Pedal – Anschläge – Artikulationen – Von der Taste zur Seite*. Mainz, Alemanha: Schott Music, 2008.

VICKERS, Catherine. *Die hörende Hand. Klavierübungen zur zeitgenössischen Musik. Band III: Zeit und Rhythmus*. Mainz, Alemanha: Schott Music, 2017.

WHITESIDE, Abby. *Indispensables of Piano Playing*. Nova York: Coleman-Ross Company, 1955.

PARTITURAS

BACH, Johann Sebastian. *Das wohltemperierte Klavier Band 1*. Disponível em: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/57/IMSLP598291-PMLP5948-bach_czerny_WTC_1.pdf. Acesso em: 09/07/2020.

BACH, Johann Sebastian. *Das wohltemperierte Klavier Band 2*. Disponível em: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP598292-PMLP5899-bach_czerny_WTC_2.pdf. Acesso em: 09/07/2020.

CHOPIN, Frederic. *Etudes op. 10. Student's edition by Alfred Cortot*. Trad.: M. Parkinson. New York, Paris: Editions Salabert, 1915.

CLEMENTI, Muzio. *Gradus ad Parnassum*. Paris: Chez Mlles Erard, 1817. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/File:PMLP6606-Gradus ad Parnassum_1_erard_Clementi_Muzio_bpt6k97012720.pdf](https://imslp.org/wiki/File:PMLP6606-Gradus_ad_Parnassum_1_erard_Clementi_Muzio_bpt6k97012720.pdf). Acesso em: 31/05/2020.

MESSIAEN, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. Paris: Durand, 1947.

VÍDEOS

MESSIAEN. Vingt Regards. XIII. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=qvARCvb7Zrc&t=77s.

MESSIAEN, O. Regards sur l'Enfant-Jésus nº 15: *Le Baiser de l'Enfant-Jésus*. Aimard. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hgcoozH5Frk.

MESSIAEN. Vingt regards sur l'Enfant-Jésus, 15. *Le baiser de l'Enfant-Jésus*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDOZpochsAk>.

MESSIAEN. *Le baiser de l'Enfant-Jésus*. Roger Muraro (Tchaikovsky Competition, 1986). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sK23C-JAhqE>.

MESSIAEN. *Le baiser de l'Enfant-Jesus*. Dmitry Kishkin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g7H8ghvUBkk>.

NOEL. Yvonne Loriod. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=qOPHvlaOCGY&t=72s.

ANEXO

XIII. Noë1

(Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...)

[illegible]

Modéré, un peu vif (♩=126)
(comme un xylophone)

pp f dr. mf

7 8

(fractionnement des accords de la 6^e mesure)

mf sfz

7 8

pp f dr. mf

7 8

p pp dr. p pp

7 8

9c

Rall.

Au mouvement

17 *p* *m. g.* *pp* *p* *pp* *f* *p*

18 *pp* *f* *p*

19 *f* *pp* *f* *p*

20 *ff* *10 (pour 8)* *6 (pour 4)* *pp*

Très vif (♩ = 168)

21 *ff* *8* *8^a bassa*

22 *ff* *8* *8^a bassa*

(sans attendre)

Très modéré (♩=63)

P tendre
rubato.

Wed. 13
4
5

poco cresc.

39 40 41

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes measures 39, 40, and 41. Measure 39 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 40 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 41 starts with a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is written in the bass clef. The score includes a repeat sign at the end of measure 41.

Rall. molto Au mouvement

42 *ppp*
m. g.

43 *ppp* *p*

44 *p*

45 *cresc.*

[illegible]

Très vif (♩=168)

53 8

54

ff

ff

8^a bassa

8^a bassa

57 8 1

58 **Modéré, un peu vif (♩=126)**

pp *f*

7 *p*

96

59 60

61 62

63 64

65 66

Très vif (♩=168)

ff 8^a bassa

ff 8^a bassa

67 8 68

8^a bassa

69 8 70 71

mf *f*

8^a bassa

72 8 73

più f *cresc.*

8^a bassa

74 8 75 76

ff *ff*

8^a bassa

Très modéré (♩=63)

77 8 78 79 80

p *fff*

(sans attendre) (sans attendre)

8^a bassa

XV. Le baiser de l'Enfant-Jésus

(A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous
près de la porte; puis il l'ouvre sur le jardin et se précipite à toute lumière pour nous embrasser...)

Très lent, calme (♩=88)
(Le sommeil)

PIANO

1 *pp* 2 *pp* 3 *pp*
(Thème de Dieu en berceuse) *ppp* *ppp*

4 *p* 5 *pp* 6

7 8 9 *p* *p*

10 *pp* 11 *p* 12 *p*
ppp *pp*

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 measures. The tempo is 'Très lent, calme' with a metronome marking of 88 beats per minute. The first measure is marked 'PIANO' and 'pp'. Measures 2 and 3 are marked 'pp'. Measures 4 and 5 are marked 'p'. Measure 6 is marked 'pp'. Measure 7 is marked 'p'. Measure 8 is marked 'p'. Measure 9 is marked 'p'. Measure 10 is marked 'pp'. Measure 11 is marked 'p'. Measure 12 is marked 'p'. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 13-15. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bass line has a 7-measure rest. Measure 14 has a *mf* dynamic. Measure 15 has a *p* dynamic.

Musical score for measures 16-19. Measure 16 has a 7-measure rest in the bass. Measure 17 has a *pp* dynamic. Measure 18 has a *p* dynamic. Measure 19 has a *mf* dynamic.

Musical score for measures 20-22. Measure 20 has a *p* dynamic. Measure 21 has a *pp* dynamic. Measure 22 has a *ppp* dynamic.

Musical score for measures 23-25. Measure 23 has a *ppp* dynamic. Measure 24 has a *p* dynamic. Measure 25 has a *ppp* dynamic.

Musical score for measures 26-30. Measure 26 has a *mf* dynamic. Measure 27 has a 7-measure rest in the bass and a *pp* dynamic. Measure 28 has a *mf* dynamic. Measure 29 has a 7-measure rest in the bass and a *pp* dynamic. Measure 30 has a *ppp* dynamic. The tempo marking "Un peu plus lent" is written above measure 30.

Au mouv^t

31 8 32 33

(peu à peu *mf*) *mf* *dim.* *p* *mf*

Un peu plus lent **Au mouv^t**

34 35 36 37 38

pp *mf* *pp* *ppp* (peu à peu *mf*)

39 40 8

mf *dim.* *pp* *expressif* *m.g.* *p*

(Un peu ralenti) (Au mouv^t) **(Un peu ralenti)**

41 42 43

pp *pp* *pp* *p* *pp*

* Ralentir la dernière croche de la mesure, ralentir les derniers battements du trille, un court point d'orgue sur la triple croche; la pédale tient pendant la virgule; id. aux passages similaires.

** La petite note lente; id. aux passages similaires.

111

(Au mouv^t)

tr sol # tr sol b

44

pp

45

p

mf

Rit.

46

pp

p

pp

pp

Au mouv^t

(Un peu ralenti) (Au mouv^t)

47

pp

48

pp

49

pp

p

pp

(Un peu ralenti) (Au mouv^t)

50

pp

51

pp

p

pp

52

8

p *pp* *mf*

53

Pressez

cresc.

54

Pressez encore

mf

55

Vif

cresc. *f*

cresc.

56

ff *Red.*

8

57 58 59 60 61 62

Rall.

Au mouv^t très lent

pp *pius* *pp* *ppp*

Modéré (♩=112)
(Le jardin)

63 64

p (léger)

65

66

67

(léger)

* Ralentir les derniers battements.

68 8 69

70 8 71 72 *mf* *cresc.*

cresc.

Rall. 73 **Modéré (♩=112)**

p *f* *più f*

8^a b^a *8^a b^a* (Thème d'accords)

74 *p* *più f* 75 *p* *più f*

8^a b^a (Accords de carillon)

76 *p* 77

f *più f* *mf*

Leo.

cresc. *Poco rall.* *Plus lent* (♩=66)

cresc. *ff* *

(Thème d'accords)

Rall. molto *Presque vif, avec passion* (♩=84)

(Les bras tendus vers l'amour...) *cresc.*

ff *p* *cresc.*

8^a bassa

cresc. *cresc.* *cresc.*

sfz *p* *sfz* *p*

8^a b^a 8^a b^a

81 *cresc.* 82 *cresc.* 83

p *cresc.*

110

cresc. molto

84

85

Un peu plus lent (très intense d'expression)

pp subito

cresc. molto

(Reprenez le mouv^t peu à peu)

86

87

(marquez beaucoup les accents)

cresc.

88

89

Pressez un peu

sempre cresc.

Rall.

Rall. molto

8

Un peu plus vif (♩=96)

90

91

ff

8 **Rall.** 117

92 93

8 **Très ralenti** **Encore plus ralenti**

94

Modéré (♩=60)

95 (Le baiser) **ff avec amour**

96

8 7 7

97 98

8 7 7 7

99 100

Red. Red. Red.

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 92-93) is marked 'Rall.' and features a tempo change from the previous page. The second system (measures 94-95) is marked 'Très ralenti' and 'Encore plus ralenti'. The third system (measures 96-98) is marked 'Modéré (♩=60)' and 'ff avec amour'. The fourth system (measures 99-100) continues the tempo. The score includes various musical notations such as arpeggiated chords, eighth-note patterns, and dynamic markings. The piece is titled '(Le baiser)'.

118

101 8 *f* *cresc. molto* *m.dr.* *m.g.* *Red.* 7 *

102 8 *Red.* 6

103 8 *ff* *Red.* 6

104 8 *Red.* 6

105 8 *Red.* 6

106 8 *Red.* 7

107 8 *(m.g.) (m.dr.) 7(pour 8)* *3 (pour 2)* *Red.* 3

108 8 *ff (chantant, très lié)* *Red.* 3

109 8 *Red.* 3

110 8 *Red.* 3 *

111 8 *Red.* 3

[illegible]

126

On ped larenti

This musical score is for a piece titled "On ped larenti". It is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The music features a complex melody in the treble staff, with many beamed eighth and sixteenth notes. There are several fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

Au mouvt

127

ppp

pp

128

ppp

pp

p

131 8 132 5

dim.

133 **Rall.** 8 **Rall. molto** (♩ = 56) **Extrêmement lent**

134 6 7 135 *court* *pp* 136 *court* *



Jeferson Ulbrich

By E-Mail

Paris, 17th February 2021

Dear Jeferson Ulbrich,

In order to help promote the songs "NOEL" and "LE BAISER DE L'ENFANT JESUS" by Olivier Messiaen and "PRINCIPES RATIONNELS" by Alfred Cortot, we are pleased to confirm herewith our approval for the graphic reproduction of the lyrics

The copyright credits are as follows:

NOEL (VINGT REGARDS DE L'ENFANT JESUS)

Composer : Olivier Messiaen

©1947 Editions Durand

LE BAISER DE L'ENFANT JESUS

Composer : Olivier Messiaen

© 1947 Editions Durand

PRINCIPES RATIONNELS

Composer : Alfred Cortot

© Editions Salabert

Our authorization is granted on the following conditions:

- 1) Permission for *graphic reproduction*, exceptionally free of charge.
- 2) You will make a commitment to reproduce the copyright credits as indicated above, followed by the mention «*With the kind authorization of Universal Music Publishing and Durand Edition* ».
- 3) On issue, you will send us 2 copies of the publication.
- 4) This authorization is non-exclusive.
- 5) This authorization is granted to you for the world.
- 6) This authorization is granted to you for a period of 3 years, renewable by tacit consent, unless one of the parties pulls out 3 months before deadline, and becomes effective from the signature of this contract.
- 7) The abovementioned conditions will be valid until 16th February 2022.
- 8) As a general rule, **any other arrangement or application of the abovementioned musical work** not provided herein are expressly excluded from this agreement, and will have, as appropriate, to be subject of a new request. In addition, any new printout will also have to be subject of a new request.

Please return a fully signed copy of this letter agreement preceded by the mention "read and approved" with your official stamp. On receipt of your signed copy we will issue our invoice.

Yours sincerely,

Coline GAUTIER

Signé par JERFERSON ULBRICH le
17/02/2021 16:59



Signé par Cyril Jouan le
22/02/2021 14:18



Signature électronique de
UNIVERSAL MUSIC FRANCE



Ce document est signé électroniquement
et certifié par la plateforme Contralix de
Docaposte.

Le fichier constitue un original
électronique à valeur probatoire. Il est
déposé en coffre fort électronique sous
la référence :

2c969eZf778b22d90177b016c0bc7a69



19.5.2021

Gmail - Ein neuer Versuch



Jeferson Ulbrich <jeferson.ulbrich@gmail.com>

Ein neuer Versuch

2 Nachrichten

Jeferson Ulbrich <jeferson.ulbrich@gmail.com>
An: info@schott-music.com

12. Mai 2021 um 22:01

Sehr geehrte Dame, sehr geehrter Herr,

ich habe Ihnen vor einigen Wochen zwei Nachrichten geschickt, leider ohne Antwort. Ich versuche es auf diesem Weg Sie nochmal wegen meines Anliegen zu kontaktieren. :-)

Ich bin ein Musikstudent in Brasilien und schreibe eine Masterstudium-Abschlussarbeit über Klaviertechnik. Die Abschlussarbeit muss in den nächsten Wochen fertig geschrieben werden. Das Werk "Die hörende Hand" von Prof. Vickers ist eine wichtige Referenz über Klaviertechnik in meiner Masterarbeit. Es wäre sehr bereichernd, wenn ich ein paar Übungen-Fragmente jenes Werkes als Abbildungen in meiner Abschlussarbeit veröffentlichen könnte. Daher möchte ich Sie fragen, ob es besondere Bedingungen bei der Veröffentlichung Schott's Werke bei akademischen Arbeiten gibt.

Ich bedanke mich bei Ihnen im Voraus für Ihre Antwort.

Mit freundlichen Grüßen,

Jeferson Ulbrich
Pianista
Telefone/WhatsApp: (41) 99723 8304

Schütz-Meisel, Dagmar <dagmar.schuetz-Meisel@schott-music.com>
An: "jeferson.ulbrich@gmail.com" <jeferson.ulbrich@gmail.com>

19. Mai 2021 um 06:12

Sehr geehrter Herr Ulbrich,

vielen Dank für Ihre Abdruckanfrage. Wir möchten Sie darauf hinweisen, dass wir aufgrund der aktuellen Situation gezwungen sind in Kurzarbeit mit reduzierter Kapazität zu arbeiten; deshalb kann es momentan länger dauern bis Anfragen bearbeitet werden.

Gerne erteilen wir Ihnen hiermit zu den nachstehend genannten Bedingungen die nicht-exklusive Genehmigung zum Abdruck von Ausschnitten aus Catherine Vickers: Die hörende Hand (ED 20184).
Der Abdruck ist vorgesehen in: Jeferson Ulbrich: Master-Abschlussarbeit über Klaviertechnik

Der Abdruck ist jeweils mit folgender Quellenangabe zu versehen:

Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Der Vermerk muss unter dem Abdruck angebracht werden. Diese Genehmigung wird kostenlos vergeben. Bitte schicken Sie uns ein Belegexemplar (PDF) zu meinen Händen zu. Diese Abdruckgenehmigung wird nicht-exklusiv erteilt und bezieht sich nur auf die hier genannte Art der Veröffentlichung. Alle übrigen Rechte verbleiben bei uns. Die Ihnen erteilte Genehmigung darf nicht auf Dritte übertragen werden. Diese Genehmigung verfällt, wenn die vorgesehene Veröffentlichung nicht innerhalb von zwei Jahren erschienen ist, gerechnet vom angegebenen Ausfertigungsdatum.

19.5.2021

Gmail - Ein neuer Versuch

An den Originalmusikstücken sind Änderungen nicht gestattet. Bei Verstößen gegen die Bestimmungen dieser Genehmigung verliert die Genehmigung ihre Gültigkeit, ohne dass darüber eine weitere Benachrichtigung erforderlich ist.

Mit freundlichen Grüßen

i. A. Dagmar Schütz-Meisel

Copyright Manager

SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG

Weihergarten 5 · 55116 Mainz · Germany

Postfach 3640 · 55026 Mainz · Germany

Amtsgericht Mainz - HRA 0831 • Ust-ID-Nr. (VAT-No.) DE149025549

fon (+49) (0) 61 31 - 2 46 - 8 08

fax (+49) (0) 61 31 - 2 46 - 2 51

E-Mail: dagmar.schuetz-meisel@schott-music.com

Internet: www.schott-music.com

Von: info <info@schott-music.com>

Gesendet: Freitag, 14. Mai 2021 08:22

An: Schütz-Meisel, Dagmar <dagmar.schuetz-Meisel@schott-music.com>

Betreff: WG: Ein neuer Versuch

[Zitierter Text ausgeblendet]