

O pescador de sons:

desafios para piano em dez peças inéditas

Luísa Tender
Manuel Pedro Ferreira



O pescador de sons:

desafios para piano
em dez peças inéditas

Luísa Tender
Manuel Pedro Ferreira

CESEM

Título

O pescador de sons: desafios para piano em dez peças inéditas

Texto e interpretação musical

Luísa Tender

Música

Manuel Pedro Ferreira

Edição

CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical)

NOVA FCSH

Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa

cesem@fcsh.unl.pt

Musicografia

Sofia Teixeira

Revisão e paginação

Luísa Gomes

Ilustrações e fotografias

Francisco Barahona e Mariana Tilly

Gravações de som e imagem

Luís Marques

Local das gravações

Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa

Data das gravações

7 de Setembro de 2019

ISBN 978-989-54310-4-5

ISBN 978-989-54310-5-2 (PDF)

ISMN 979-0-707714-02-7

Depósito Legal

464169/19

Impressão

Europress - Indústria Gráfica, Lda.

Lisboa, Novembro de 2019

Este livro teve o apoio do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA FCSH, no âmbito do projecto UID/EAT/00693/2019, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)

Índice

Agradecimentos	9
Antes de abrir o piano para pescar	11
<i>Le gymnaste: ciclo de oito peças fáceis para piano</i>	17
1 <i>O pino do acordeão</i>	19
2 <i>Swing</i>	23
3 <i>Dupla extensão</i>	27
4 <i>Valsa simples</i>	33
5 <i>Repete ao espelho</i>	37
6 <i>Barcarola</i>	41
7 <i>Marcha fúnebre</i>	46
8 <i>Toque de alvorada</i>	47
9 <i>Lamento à sexta</i>	51
10 <i>Nocturno</i>	54
Para fazer noutro dia de pesca	57
Ligações externas	59
Notas sobre os autores	61

Aos jovens pianistas que gostam incondicionalmente de música, a ponto de fazerem do piano um modo de vida

Aos estudantes de piano que o são porque adoram tocar (e também, com simpatia, aos que o são porque sim, ou porque os pais obrigam)

Aos pianistas que abraçam a música como um pescador abraça o mar: com ciência e consciência, com risco, com paixão

Aos professores de piano, peritos em superar obstáculos e dificuldades com infinita paciência e modesta retribuição, sempre na esperança de formar uns poucos pianistas e muitos ouvidos inteligentes

Aos pais que querem que os filhos aprendam música porque acreditam que isso fará deles pessoas melhores

À memória do meu querido professor Vitaly Margulis

Agradecimentos

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade NOVA de Lisboa

Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa

Ana Paula Carreira

Manuel Barahona Corrêa

Antes de abrir o piano para pescar

Este pequeno volume surgiu de um desafio que me foi lançado pelo musicólogo e compositor Manuel Pedro Ferreira. Dez peças para piano, inéditas, precisavam de um pianista competente para as gravar e editar em partitura. Que melhor oportunidade para, a partir destas composições, sistematizar algumas ideias que diariamente me ocorrem enquanto pianista e professora de piano? Fazê-lo a partir de obras ainda desconhecidas, em lugar de excertos do repertório tradicional do instrumento, tem uma justificação para mim óbvia. Não estando no ouvido e na memória dos executantes e do público, estas peças estão livres do «peso» que tem a história interpretativa da maioria das composições para piano, que se pode tornar limitativo quando se trata de dar sugestões sobre a maneira certa de as tocar. O que aqui escrevo a propósito das peças de Manuel Pedro Ferreira pode, e deve, ser extrapolado para outros repertórios.

O provérbio «Não lhes dêis peixe; ensina-os a pescar!» ocorre-me diariamente no ensino do piano. Claro está que há momentos em que temos que pescar o peixe e entregá-lo ao aluno, de forma a que ele observe e interiorize na totalidade um processo que lhe permitirá obter bons resultados. Estamos permanentemente a ensinar a pescar. Ensinamos o aluno a accionar uma complexa cana de pesca cuja manipulação exige um sem-fim de recursos físicos e motores, sem os quais as várias peças da cana não funcionam de uma maneira que permita pescar devidamente. Mas nunca esqueçamos: por mais que insistamos no funcionamento da cana, não podemos perder de vista que ela, em si mesma, não é um objectivo! Deve funcionar na perfeição para que haja peixe – bom, e em quantidade. O peixe são as notas certas, as dinâmicas certas, o tempo indicado na partitura, o som bonito, os gestos adequados, o balanço correcto entre as duas mãos, as várias vozes ouvidas de forma independente, e muito, muito, muito mais. O peixe não são apenas as notas e dinâmicas certas. Urge, nesta introdução, esclarecer de que tipos de peixe vamos falar, ou seja, a que matérias dizem respeito as sugestões que farei a partir das peças que aqui damos a conhecer ao público. Urge também esclarecer a que público, concretamente, se dirigem estas páginas.

As sugestões que farei neste volume não dizem respeito aos passos habituais e indispensáveis que o professor de piano segue na preparação de uma obra com o seu aluno (princípioante ou já iniciado). Felizmente, a qualidade actual dos professores de piano em Portugal garante que esses passos são quase sempre levados a cabo com competência, dispensando-se mais manuais para encaminhar mestres e alunos na correcta preparação do repertório. Esta preparação consiste em o aluno aprender a executar ao piano todas as indicações que constam da partitura: as notas com o ritmo certo, as dinâmicas, a agógica, as articulações, entre outras.

Nas páginas que se seguem, dedicar-me-ei a assuntos que nem sempre surgem como prioritários nas fases iniciais da aprendizagem do piano. Trata-se de temas dos quais muitos alunos ouvem falar relativamente tarde no seu percurso pianístico, quando já lidam com obras complexas do repertório do instrumento. Dessas matérias, escolhidas tendo em conta as características da música que aqui se apresenta, constam, entre outras: os gestos do pianista (qual o movimento certo para obter determinado efeito); sua relação com a métrica e o tempo; a articulação e sua relação com os gestos e com a palavra; o modo como ouvimos em contraponto; a memorização. São matérias que se sobrepõem e, por vezes, se confundem, de tal modo que evitarei rotular cada assunto a que me refiro, encaixando-o numa categoria específica das que acabo de enumerar.

Não obstante a aparência fácil das composições que aqui apresentamos, este volume não se destina apenas a professores e alunos da fase de iniciação ao piano. Ficará ao critério de cada professor decidir em que fase do desenvolvimento pianístico do aluno se lhe deve dar a estudar cada uma destas peças. Por um lado, várias delas podem ser tocadas por pianistas ainda pouco experientes e com limitados recursos técnicos; por outro, o facto de as peças serem relativamente simples torna-as ideais para alunos mais avançados que pretendam concentrar-se em subtilezas da execução que, em repertórios de aparência mais densa, podem ser difíceis de analisar.

Quando o compositor me enviou, pela primeira vez, *Le gymnaste*, anexou o seguinte texto explicativo:

Le gymnaste é um ciclo de oito peças fáceis para piano, agrupadas por pares em torno das finais modais ré, mi, fá e sol. A estes graus estão associadas escalas e pólos tonais nem sempre coincidentes com os correspondentes modos gregorianos (como seja o modo de mi, que surge na sua variedade andaluza, com sol natural ou suspenido). Apesar disso, são aí reconhecíveis estruturas de tipo plagal (com reforço do terceiro ou quarto grau da escala) ou autêntico (em que o quinto grau assume um papel decisivo). Cada peça usa uma diferente ideia musical para

desenvolver um aspecto particular da técnica teclística. As peças ímpares baseiam-se em ideias contrapontísticas, enquanto as pares dão primazia a aspectos rítmicos e harmónicos. O *Mikrokosmos* de Bartók paira naturalmente no horizonte. Os nomes (atribuídos posteriormente) aludem ao processo compositivo, ao problema técnico ou ao carácter expressivo do trecho: (1) *O pino do acordeão*, (2) *Swing*, (3) *Dupla extensão*, (4) *Valsa simples*, (5) *Repete ao espelho*, (6) *Barcarola*, (7) *Marcha fúnebre*, (8) *Toque de alvorada*. Estas peças foram compostas em 2000 (quatro peças iniciais) e 2005 (quatro últimas). São dedicadas ao Miguel (= le-gyM) Gomes Ferreira (1991-), filho mais velho do compositor, a quem coube estrear, em 2000, as primeiras duas peças (concerto de alunos da Fundação Musical dos Amigos das Crianças, em Lisboa); as restantes tiveram somente uma audição privada, pela mão do autor, em 2005.

O título *Le gymnaste* intrigou-me desde o primeiro contacto que tive com este ciclo. Da perspectiva da coerência que se pretende num volume que engloba duas componentes distintas – dar a conhecer a partitura e a música, e ajudar o jovem pianista na sua aprendizagem – este título afigurou-se-me ideal. A palavra *gymnaste* faz-nos pensar em desportos com uma forte componente artística de movimento. Ginástica e dança são parentes muito próximas. Dança e música são-no também: não apenas porque é com música que se dança; mas também porque é com gestos (de dança?) que, no piano como nos outros instrumentos, se produz música. Uma grande parte das sugestões que aqui farei dizem respeito a movimentos. Trata-se de movimentos que ajudam o pianista a obter determinados efeitos musicais que estão de acordo com as indicações da partitura. O pianista faz gestos para obter resultados sonoros. Neste ponto difere do ginasta ou do bailarino, cujos gestos são, em si, um objectivo.

A meu pedido, o compositor escreveu também um pequeno texto sobre *Lamento à sexta* (2016):

Cheguei a casa, melancólico, e sentei-me ao piano, numa qualquer sexta-feira. Esbocei então aquilo que viria a ser esta pequena peça: na mão esquerda, um lento desenrolar melódico em *ostinato* derivado de uma célula de seis tempos, sucessivamente retomada em sequência descendente até à inversão terminal; na mão direita – que excepcionalmente ronda o dó central –, um acompanhamento estático, cirurgicamente variado, baseado em seis díades de sexta maior. A função tradicional de cada mão no teclado (melodia à direita com acompanhamento à es-

querda) surge assim invertida durante as três exposições do tema, só se reencontrando na sua exposição final, que encerra o percurso tonal. Tal forma quadripartida replica, aliás, a estrutura interna do tema; por isso, na sua brevidade, a peça soa completa, redondamente triste, inelutável como o destino...

Acerca de *Nocturno* (2019), Manuel Pedro Ferreira enviou-me a seguinte nota:

A noite convida à quietude, à deambulação do espírito, à convocação do sonho. O género musical conhecido por «nocturno», de que há tantos exemplos a admirar, é na sua origem uma peça de carácter para piano solo, romântica na sua liberdade lírica, na sua intimidade vagarosa, na sua abertura à digressão, à ambiguidade ou à melancolia. Importa, aí, tão-só estar presente — uma presença para si mesmo, exploratória e confiante, sem alvo a atingir nem efeitos a alardear; uma presença calma, atenta, recolhida. Assim o estado de espírito que em certas noites me tomou, e me fez visitar o teclado, anotar algumas ideias e dar-lhes uma forma. Ora, a forma da calmaria é, por excelência, a simetria. Há várias simetrias nesta peça: entre a mão direita e a mão esquerda; entre o acorde ascendente, em modo maior, si/ré sustenido/fá sustenido (com sol sustenido agregado) e o acorde descendente, em modo menor, fá/ré bemol/si bemol (com lá bemol agregado); ou entre as extensões da primeira e da segunda parte, separadas por um compasso modulatório, ele próprio simetricamente dividido. Na prática, este nocturno começa por uma contraposição de si maior (dominante de mi maior) e de si bemol menor, com as respectivas armações de clave, uma em cada mão. Esta indecisão entre abertura e fechamento, conducente à afirmação da tonalidade menos expansiva, é replicada, com troca de registos, no segundo terço da parte inicial da peça; dá lugar, no último terço, a um pacífico mas inconclusivo tema melódico na mesma tonalidade, com a estrutura AA'BC. Na segunda parte, este tema ocupa a linha mais grave, surgindo porém em dó sustenido menor e com a duração alargada para sessenta tempos de semínima (o que forma uma proporção dourada quer relativamente ao início da anterior exposição temática, trinta e sete tempos antes, quer em relação aos noventa e sete tempos que constituem a segunda parte da peça). Segue-se uma coda que, após fugaz e oblíqua rememoração dos motivos iniciais, acaba por reconciliar os pólos da deambulação nocturna, rematando na tonalidade de ré bemol maior.

Em algumas das dez peças aqui publicadas são incluídas sugestões de dedilhação. O compositor e eu reflectimos sobre a importância de as fazer, concordando que só se justificariam quando, de algum modo, a dedilhação proposta fosse diferente das alternativas mais consensuais. Assim, em geral, optámos por deixar ao pianista e ao seu professor a tarefa de escolher as dedilhações que melhor se lhes adequam, a não ser em passagens específicas de *Swing*, *Marcha fúnebre* e *Lamento à sexta*.

No final do volume incluirei uma lista de ligações de Internet para pequenos filmes que ilustram e complementam as sugestões que darei a propósito de cada peça; e para uma gravação da minha interpretação destas obras, realizada em Setembro de 2019. O conjunto deste volume e das gravações foi preparado por ocasião do sexagésimo aniversário do compositor.

Luísa Tender

Lisboa, Outubro de 2019

Le gymnaste

ciclo de oito peças fáceis para piano

1

O pino do acordeão

♩ = 100 - 116

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The system concludes with a quarter rest in the treble clef and a half note G3 in the bass clef.

The second system of musical notation also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The system concludes with a quarter rest in the treble clef and a half note G3 in the bass clef.

As próximas linhas são sobre pianistas-maestros que sabem falar. Não apenas pianistas que tocam com os braços, mãos e dedos, mas pianistas que percebem que cada nota pode ser pensada como uma sílaba, cada fragmento melódico como uma palavra, cada melodia como uma frase verbal.

Falar não implica apenas debitar na sucessão certa os sons (sílabas) que compõem as palavras; as palavras formam frases. Entre os sons-sílaba, há um sem-fim de diferenças mais ou menos subtis que tornam o discurso expressivo, e que são essenciais para que o seu conteúdo seja bem compreendido. Quando a música não tem palavras associadas, é fácil esquecermo-nos da importância dessas subtilezas, que podemos sistematizar em quatro grupos, pelo menos. Há diferenças de entoação (os sons variam em altura), duração (uns sons são mais longos que outros), dinâmica (o volume difere de som para som), e de acentuação. Além disso, por mais simples que seja uma frase falada, é complexa a maneira como os sons se agrupam: a articulação. Na nossa língua nativa, falamos sem dificuldade de uma forma correcta e que é entendida pelos outros como sendo natural. Se não o fizermos, despertamos estranheza no interlocutor. Ao falarmos correctamente, estamos a dominar as subtilezas da organização dos sons.

Ao longo dos tempos, muitos têm defendido que a imitação do discurso falado pode levar a excelentes resultados na actuação musical. Aqui, a propósito de *O pino do acordeão*, precisamos de transformar o aluno num maestro que vai transmitir aos seus músicos a maneira correcta de falar.

As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 1, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Sugestão 1.

O aluno deve imaginar que tem na sua frente outro músico, por exemplo um clarinetista. Deve mostrar-lhe, com gestos, qual a maneira certa de tocar a linha superior dos compassos 1 a 4. Esta linha não pode ser tocada, nem entendida, compasso a compasso. O músico imaginário é «ajudado» pela voz do nosso aluno-maestro, que canta a melodia com o nome das notas, executando em simultâneo os gestos de direcção que lhe forem intuitivos.

Sugestão 2.

Em quase tudo igual à sugestão 1. No entanto, em vez de dizer o nome das notas, o pianista vai encontrar uma frase cujas palavras e respectivas sílabas correspondam à intenção melódica que se pretende dar a este conjunto de notas. Por exemplo:



Figura 1. Exemplo de uma frase cujas palavras, e respectivas sílabas, podem facilmente sobrepor-se às notas da melodia dos primeiros compassos de *O pino do acordeão* (mão direita)

Sugestões 3 e 4.

Iguais às sugestões 1 e 2, mas usando como melodia a linha da mão esquerda dos compassos 1 a 5. Quanto ao texto, imaginemos como exemplo o seguinte:

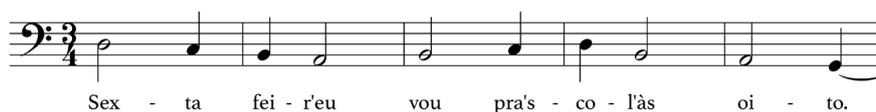


Figura 2. Sobreposição de uma frase verbal às notas da mão esquerda dos primeiros compassos de *O pino do acordeão*

Poderá ser difícil para alguns executantes menos experientes entoar devidamente ao teclado a palavra OI-TO. Se assim for, passamos ao exercício seguinte.

Sugestão 5.

Praticar as notas lá–sol da linha melódica inferior, compasso 5. A nota lá deve ser mais forte que o sol, e as duas notas devem ser executadas de forma ligada. Aliando estes dois objectivos, o aluno conseguirá simular o fenómeno que ocorre quando dizemos a palavra OITO. A primeira sílaba é acentuada, e desta para a segunda ouve-se uma espécie de portamento, isto é, um preenchimento sonoro da separação entre as duas sílabas. Este exercício deve ser dividido em duas partes. Na primeira, o aluno pratica a tarefa de tocar o lá mais forte, e o sol mais piano, dizendo algumas vezes a palavra OITO em simultâneo com as notas. Na segunda, o aluno pratica o *legato* entre as duas notas, em tempo lentíssimo. Pode prolongar ligeiramente o lá depois de o sol ser tocado, de modo a criar uma ilusão de *legato*:

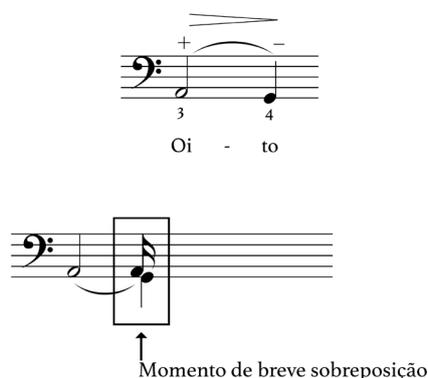


Figura 3. Execução de um *legato-diminuendo* entre duas notas consecutivas

Sugestão 6.

Pretendemos melhorar a articulação das notas lá–sol referidas no exercício anterior. Já recorremos à subtil sobreposição das duas notas para simular o *legato*. Agora, vamos imaginar que, em vez de duas notas/sílabas, temos três. Com lá–sol, em vez de dizermos OI-TO, vamos dizer FÔ-LE-GO. A sílaba LE corresponde ao momento de transição entre o lá e o sol. O gesto passa a dividir-se em três momentos: tocar o lá (por exemplo, com o terceiro dedo), encostar o quarto dedo ao sol, tocar o sol.

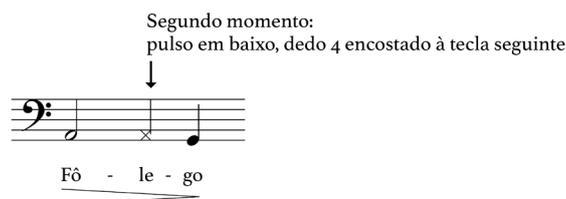


Figura 4. O *legato-diminuendo* entre duas notas: um gesto em três momentos

Sugestão 7.

O aluno canta, com texto, a melodia superior e toca a melodia inferior com a mão esquerda. O aluno canta, com texto, a melodia inferior e toca a melodia superior com a mão direita.

2

Swing

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains 8 measures, and the second system contains 6 measures. The tempo is marked as quarter note = 100. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are also accents and slurs used throughout the piece. The bass line consists of chords and single notes, often with slurs and accents.

A propósito de *Swing*, tentaremos fazer com que o nosso aluno aprenda a valorizar notas que são prolongadas. Num tempo que não é lento, como é o caso do de *Swing*, é fácil esquecermo-nos de que é importante ouvi-las em toda a sua duração. Se não lhes dermos a devida atenção, correm o risco de perder intensidade, e de a partir delas ser difícil continuar sem interrupção a linha melódica. Infelizmente, no piano, existe a limitação mecânica de o som, a partir do momento em que é produzido, só poder diminuir de intensidade (termo aqui entendido, informalmente, como sinónimo de volume). Não é possível tocarmos uma nota e ela manter-se na mesma dinâmica do momento do ataque, nem aumentar de volume. Depois de tocarmos uma nota, ela diminui inevitavelmente de intensidade até deixar de se ouvir.

As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 2 acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Sugestão 1.

Num piano vertical, retiramos a tampa frontal para que o aluno veja as cordas e martelos enquanto toca. O aluno toca uma nota e observa o que se passa na mecânica, e o que sucede ao som. Sempre com a tecla premida, ajudamo-lo a aperceber-se do momento a partir do qual o som deixa de se ouvir.



Figura 5. Abrir o piano para melhor ouvir o som. O funil, aqui usado como elemento humorístico, pretende ilustrar a importância da procura do som, e da sua contemplação auditiva até ao momento da extinção.

Sugestão 2.

O aluno toca apenas a mão direita, ignorando as ligaduras dos compassos 0-1, 2-3, 4-5, 7-8, e 8-9. Estas ligaduras prolongam a última nota de um compasso para o primeiro tempo do compasso seguinte. Faz o mesmo exercício tocando as duas mãos. Finalmente, repete o exercício acentuando (com um movimento de pulso para baixo) a segunda nota de cada um destes pares. Com isto, incutimos na memória do aluno a ideia de que o segundo momento (prolongado a partir do compasso anterior), se esta melodia fosse executada por um instrumento capaz de fazer *crescendo* num só som, corresponderia ao momento mais forte da nota. É este o motivo da dedilhação pouco usual sugerida na partitura.



Figura 6. O início de *Swing* executado sem as ligaduras de prolongação da mão direita

Sugestão 3.

Voltamos ao discurso verbal. Pedimos ao aluno que imagine uma frase falada para cada excerto da melodia da mão direita. Para os compassos 0-1, por exemplo, poderá dizer:

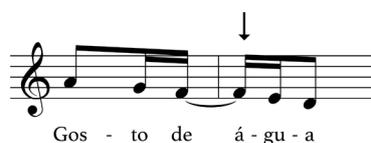


Figura 7. Exemplo de frase verbal na qual uma sílaba acentuada coincide com uma nota que deve ser pensada, apesar de resultar da prolongação da figura anterior, como um momento de apoio

A primeira sílaba da palavra Á-GU-A corresponderá à semicolcheia sobre o primeiro tempo do compasso 1 (nota fá). Mostramos ao aluno, no momento da escolha das palavras, dois exemplos errados. Neste caso, um deles pode ser:



Figura 8. Uma frase mal pronunciada ilustra uma maneira errada de executar a melodia.

Ao acentuarmos o segundo A, dizemos a palavra de forma incorrecta: A-GU-Á. Outra escolha errada poderá ser:

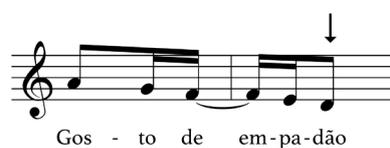


Figura 9. Uma frase bem pronunciada, mas que não se pode fazer corresponder à melodia, sob risco de esta ser executada com um acento na última nota

Neste último caso, a palavra EM-PA-DÃO é dita da maneira correcta, mas o acento cai no momento errado, ou seja, na segunda colcheia do compasso.

3

Dupla extensão

Legato, não demasiado forte ♩ = 96

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a quarter rest in the bass staff. The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, then a quarter note C3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with a quarter note D4, followed by a half note E4, then quarter notes F#4 and G4. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by a half note A2, then quarter notes B2 and C3.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with quarter notes G4 and A4, followed by a half note B4, then quarter notes C5 and B4. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by a half note A2, then quarter notes B2 and C3.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with quarter notes G4 and A4, followed by a half note B4, then quarter notes C5 and B4. The bass staff begins with quarter notes G2 and A2, followed by a half note B2, then quarter notes C3 and B2. The system concludes with a double bar line.

Tendo *Dupla extensão* como pretexto, vamos falar da independência dos dedos. Este foi, desde tempos recuados, um dos assuntos mais debatidos e controversos da literatura sobre execução de instrumentos de tecla. Um teclista tem (tal como um desportista que diariamente faz uso intensivo de determinadas estruturas anatómicas) braços, mãos e dedos especialmente adaptados às tarefas que executa. Apesar de ser verdade que um pianista não se faz apenas com bons dedos, não devemos esquecer que, sem eles, não há pianista. Bons dedos não são tudo. Mas são muito, muito importantes! É útil mostrar ao aluno a nossa própria mão, chamando-lhe a atenção para o facto de esta ser, em alguns aspectos, diferente das mãos de quem não toca piano.

Uma das competências que o pianista tem, e que muitas outras pessoas não têm, é a de mover os vários dedos da mão de forma mais ou menos independente. Isto implica, por um lado, uma anatomia que se vai desenvolvendo ao longo do tempo de prática do instrumento; por outro, a capacidade de controlar os vários dedos separadamente. Quando o aluno é demasiado pequeno para perceber esta segunda matéria, podemos sugerir-lhe que tente mover individualmente cada um dos dedos do pé. Assim, adquirirá maior consciência da relação cérebro/dedos que determina o sucesso da sua actividade ao piano.

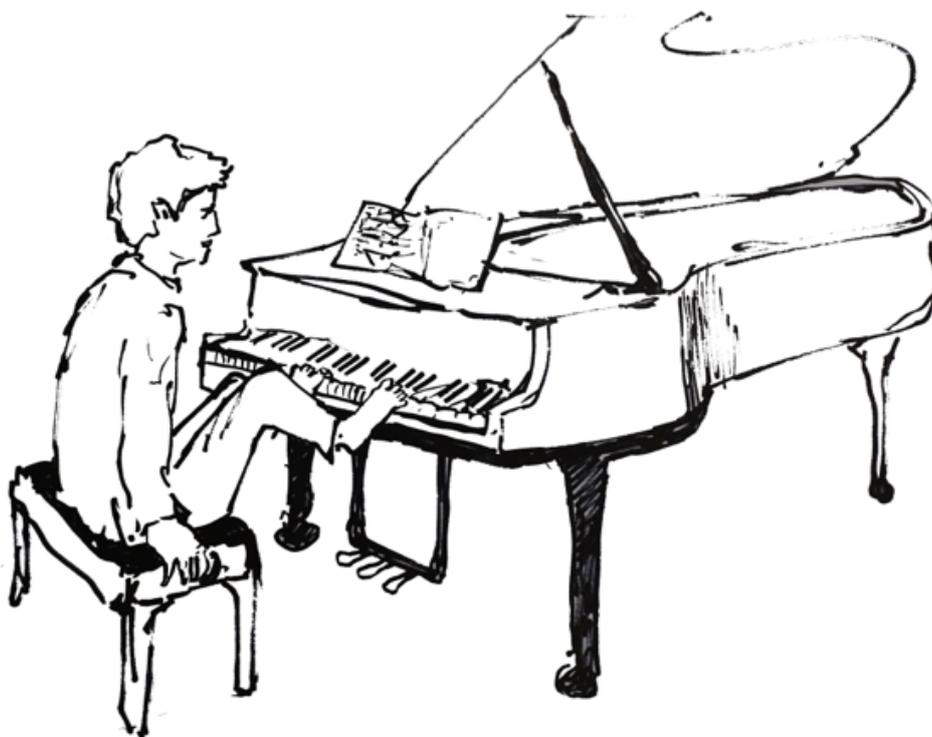


Figura 10. E se tentássemos tocar piano com os pés?

As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 3, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Sugestão 1.

O exercício que se segue, dividido em vários passos, destina-se a desenvolver a independência dos dedos. Dada a sua complexidade rítmica, não deverá ser usado com alunos muito pequenos, em particular se não dominarem ainda a sobreposição de figuras com subdivisão diferente (por exemplo, duas colcheias «contra» três). Primeiro, vamos certificar-nos de que o aluno consegue executar, com batimentos das duas mãos, o seguinte:



Figura 11. Sobreposição de ritmos com diferentes subdivisões

Se o aluno tiver sucesso na execução da sobreposição rítmica em batimentos com as duas mãos, podemos avançar. Chamamos a sua atenção para as colcheias lá-sol-dó-ré na mão esquerda do compasso 2:



Figura 12. Selecção do conjunto de notas sobre o qual vai incidir o exercício

Pedimos que execute o seguinte, em tempo progressivamente mais rápido :



Figura 13. Identificação de irregularidades ou desconforto na execução

Se detectarmos alguma irregularidade rítmica ou desconforto nesta tarefa (prováveis por estarem a ser usados os dedos mais «fracos» sobre as notas lá e sol, por oposição aos mais «fortes» nos dó e ré), avançamos então para o exercício propria-

mente dito. Primeiro, pedimos ao aluno que separe dois grupos de notas e as toque em registos diferentes, usando as duas mãos:



Figura 14. Divisão do conjunto de quatro notas em dois grupos, a executar com mãos separadas e em registos diferentes do teclado

Seguidamente, o aluno deve executar:

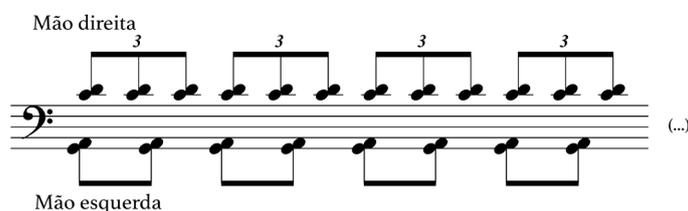


Figura 15. Execução de ritmos sobrepostos com as duas mãos, tocando cada uma delas duas notas simultâneas por figura rítmica

Prosseguimos com o próximo passo do exercício:

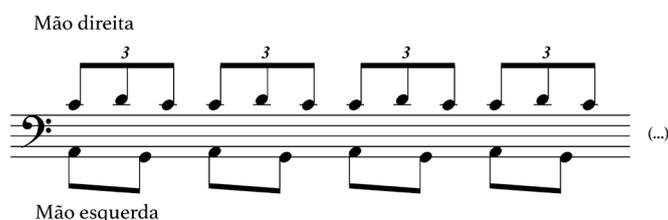


Figura 16. Elaboração melódica do exercício ilustrado na Figura 15

E agora os passos finais do exercício, voltando ao registo inicial e tocando as quatro notas com a mão esquerda, e utilizando a dedilhação que é usada na peça:

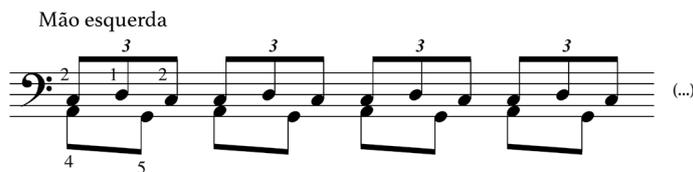


Figura 17. Objectivo final do exercício cujos vários passos ilustrámos acima

No caso de alunos mais avançados no solfejo, podemos até sugerir que façam o mesmo exercício com sobreposições rítmicas mais complicadas:



Figura 18. Elaboração rítmica mais complexa do exercício ilustrado na Figura 17

Muitos professores e obras didáticas têm sugerido, ao longo dos tempos, exercícios de sobreposição de ritmos diferentes executados pela mesma mão. O exercício que acima descrevo foi-me transmitido, como estratégia de estudo, pelo professor Vitaly Margulis (1928-2011). Até hoje, não consegui esclarecer se a estratégia de Margulis, com a especificidade rítmica que descrevo, foi uma criação sua a partir de sugestões de pedagogos anteriores, ou se lhe foi transmitida (exactamente como a descrevo) pelos seus professores. Em qualquer dos casos, sobretudo em repertórios tecnicamente mais avançados, é uma das melhores estratégias de estudo que conheço. Pode aplicar-se a qualquer conjunto de quatro notas desde que, na passagem em questão, este conjunto de notas ocorra no âmbito que uma só mão abrange. Portanto, é indiferente tratar-se de notas que, na partitura, ocorrem em simultâneo ou em sucessão. Basta que possam ser tocadas por uma só mão – o que vai, obviamente, depender da extensão da mão do pianista. Se este se sente desconfortável com a passagem que envolve o grupo de quatro notas ou se, apesar de se sentir confortável, a passagem não soa correcta, o exercício é potencialmente útil.

Sugestão 2.

Com o objectivo de desenvolver a capacidade de executar diferentes articulações com as duas mãos, o aluno pode experimentar (mas não no palco!) tocar a peça, na íntegra, das seguintes maneiras:

- Mão direita *legato* / mão esquerda *non legato*;
- Mão direita *non legato* / mão esquerda *legato*;
- Várias combinações entre as duas possibilidades anteriores e diferentes dinâmicas. Por exemplo: mão direita *legato* / mão esquerda *non legato*, tocando ambas as mãos em *forte*; mão direita *legato* / mão esquerda *non legato*, tocando ambas as mãos em *piano*; mão direita *legato* / mão esquerda *non legato*, uma das mãos em *forte* e outra em *piano*.

4

Valsa simples

Evocativo ♩ = 72

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has five measures. The tempo is marked 'Evocativo' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#). The melody in the right hand is simple and evocative, with a final measure in the second system featuring a fermata. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Com *Valsa simples*, começamos por chamar a atenção do aluno relativamente ao tempo correcto de execução da peça, que é muito mais lento do que um tempo de valsa «dançável». Se o aluno tiver dificuldade em tocar muito lentamente e num tempo estável, sugerimos-lhe que, para cada semínima, enuncie interiormente quatro semicolcheias.

As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 4, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Depois de referirmos a necessidade de um tempo lento, chamamos a atenção do aluno para a forma correcta de fazer o *legato* que, repetidamente e em alternância de mãos, ocorre entre o primeiro e o segundo tempos do compasso.

Sugestão 1.

As notas do primeiro tempo (ponto de partida do *legato*) devem ser um pouco mais fortes do que as do segundo, mas sem acentos exagerados. Por outro lado, não podemos correr o risco de que, ao tentar fazer o segundo tempo mais *piano* que o primeiro, as notas do segundo não se oiçam ou soem demasiado *piano*.

O *legato-diminuendo* do primeiro para o segundo tempo envolve o domínio de um conjunto de gestos bastante complexo. É necessário termos consciência de que, entre as notas do primeiro e as do segundo tempo, há um espaço melódico (que descrevi anteriormente como sendo uma espécie de portamento) que, no piano, não se pode fazer ouvir.

Já sabemos que não nos é possível fazer *crescendo* numa só nota, nem sequer manter a sua dinâmica depois do momento do ataque. Outra impossibilidade resultante da mecânica do instrumento, é a de efectivamente ouvir o preenchimento melódico de determinado intervalo. No piano, não podemos senão executar uma nota, e de seguida outra. Não há portamentos e, mesmo nos casos em que fazemos *glissando*, este não é mais do que uma passagem rápida por todas as teclas (ou brancas, ou pretas) do instrumento. Ainda que fosse tecnicamente possível um *glissando* cromático, passando sucessivamente por todas as teclas pretas e brancas entre duas notas, não estaríamos de facto a ouvir todo o preenchimento do intervalo entre elas. O piano não permite o portamento, que é possível, por exemplo, nas cordas e na voz humana. Mesmo nestas, não se recorre ao portamento sempre que é necessário «cantar» um intervalo! Pelo contrário, evita-se fazê-lo: é até, muitas vezes, considerado um sinal de deficiência técnica do executante. No caso do piano, sendo impossível fazer portamento entre duas notas, não há nenhum risco em nos inspirarmos neste efeito para melhor ouvirmos o preenchimento melódico de um intervalo.



Figura 19. O preenchimento melódico de um intervalo. O ponto de interrogação pretende ilustrar a pergunta: «O que acontece entre estas duas notas?»

Sugestão 2.

Voltamos ao tema da execução de um *legato-diminuendo* em três momentos. Focando-nos nos dois primeiros tempos da mão direita no primeiro compasso, mostramos ao aluno como tocar as notas do primeiro tempo: ataque vindo de cima (sem acento exagerado) e pulso em baixo. Podemos, para facilitar a compreensão, comparar este gesto com o movimento de quem dança a valsa, e se apoia no primeiro tempo com uma ligeira flexão do joelho, mas sem impacto.

Em seguida, mostramos ao aluno o gesto correcto para ligar o primeiro tempo ao tempo seguinte. Não basta dizer-lhe que o pulso deve subir, pois essa indicação não descreve o que se passa entre cada dois momentos: o momento do pulso em baixo, correspondente ao ataque do primeiro tempo; e o momento do pulso em cima, correspondente ao segundo tempo. Entre estes dois momentos, criamos um outro no qual, com o pulso ainda em baixo e depois do ataque do primeiro tempo, o dedo que vai executar a nota do segundo tempo deve encostar à tecla. Ao contemplarmos este momento adicional (dentro da métrica correcta), o gesto do *legato* torna-se muito mais fácil de controlar: há menos probabilidades de o segundo tempo sair demasiado acentuado; e também de este não se ouvir, por excesso de preocupação em fazer o *legato* e *diminuendo*.

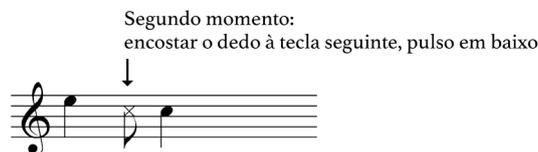


Figura 20. O *legato-diminuendo* em três momentos: exemplo com as notas mi e dó

5

Repete ao espelho

Gracioso ♩ = 60

mp

deixar soar

Nesta peça há uma única melodia, inicialmente confiada à mão esquerda, que no compasso 4 passa a soar na mão direita e regressa à pauta inferior no compasso 7; a música é depois recapitulada, mas da última nota (dó) para a primeira (fá), como se estivesse reflectida num espelho colocado a meio desse compasso. Pode imaginar-se um outro espelho, desta vez colocado na horizontal, no qual a mesma melodia se reflecte, invertida no seu contorno, à distância de um compasso e de uma terceira maior. A melodia e esta sua sombra aparecem misturadas no mesmo registo ao longo de *Repete ao espelho*.

As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 5, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Sugestão 1.

Imaginamos com o aluno um jogo em que, depois de identificada a melodia principal, esta fosse transposta à oitava inferior, ficando apenas na mão esquerda, enquanto a mão direita tocaria o seu reflexo; ou uma variante em que a mão esquerda se manteria no lugar, e seria a mão direita a transpor à oitava superior a melodia-sombra.

Sugestão 2.

Em seguida, tocando pela partitura, o aluno transpõe. Sugiro que se comece por transpor a meio tom acima. Podemos indicar ao aluno, como estratégia de transposição, a possibilidade de imaginar que cada nota é precedida de um sustenido. Começará por entoar a melodia de uma mão, e depois a da outra, com o nome das notas da versão transposta. Possivelmente, vai aperceber-se de que o nome das notas que entoou anteriormente (com referência à versão não transposta do exercício) vai manter-se, com excepção da nota mi, que é provável que designe como fá (o mi sustenido). Se isto acontecer, podemos discutir com o aluno o motivo que o leva, ao entoar com o nome das notas, a alterar apenas o desta. Intuitivamente, é prático e fácil chamarmos fá a um fá sustenido, ou sol a um sol sustenido. Numa entoação com nome de notas, não há sequer tempo para verbalizarmos «fá sustenido» ou «sol sustenido». Então, eliminamos a palavra «sustenido» e dizemos apenas «fá» ou «sol». Em relação à nota mi sustenido, quando visualizamos a topografia do teclado imediatamente a designamos por fá. Não há nenhum problema em fazê-lo, mas com consciência do que está a acontecer. Quanto às notas si, bemol na música original por indicação na armação de clave, o aluno pensará nelas como si natural, sem mais complicações.

Sugestão 3.

Transpomos agora a meio tom abaixo. Procedemos exactamente como na sugestão anterior. Talvez constatemos que há alguma dificuldade resultante de as notas fá e dó passarem a fá bemol e dó bemol, que intuitivamente o aluno poderá designar respectivamente por mi e si. Finalmente, no caso de alunos já mais avançados, transpomos a um tom acima e um tom abaixo. Aqui, o pianista já não consegue socorrer-se da estratégia dos sustenidos e dos bemóis. Terá outras duas: a de, a cada nota, adicionar ou subtrair o intervalo a que é feita a transposição; e a de transpor a primeira nota da melodia e, subsequentemente, calcular cada nota a partir do intervalo melódico em relação à anterior.

Sugestão 4.

Referimo-nos agora a uma subtileza na utilização do pedal em *Repete ao espelho*. Para evitar que se oiçam hiatos entre notas repetidas (por exemplo, entre as duas notas fá do primeiro compasso), o aluno pode experimentar accionar o pedal direito, muito subtilmente, no momento final do primeiro fá. Deste modo, «segura» a sonoridade desta nota, podendo largar a tecla correspondente de modo a executar o fá seguinte. Esta estratégia deverá ser usada com alunos já com alguma instrução pianística e com conhecimento prévio da utilização do pedal.

6

Barcarola

Etéreo cantabile ♩ = 50

pp

p esperançoso, mantendo o tempo

p despedida, mantendo o tempo

deixar soar

As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 6, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Com *Barcarola* trabalharemos a execução de um intervalo em dinâmica *pianissimo* e sem impacto de ataque, de que é exemplo o primeiro momento da mão esquerda; e a articulação *staccato*-apoio, que ocorre pela primeira vez no compasso 1 da mão direita.

Um dos piores pesadelos de muitos aprendizes de pianista (e até de alguns profissionais!) consiste em ter que começar um recital com uma peça cujas primeiras notas são tocadas em *pianissimo* e sem impacto. O pianista senta-se ao piano, depois de cumprimentar o público, nervoso com o início do concerto. Limpa, ou não, o teclado; pensa num milhar de coisas em dois segundos; obriga-se a «desacelerar». Se não souber exactamente que gestos vai fazer, arrisca-se a que aconteça uma de três coisas indesejáveis: a primeira nota, intervalo ou acorde não se ouvir; no caso de o primeiro ataque ser a um intervalo ou acorde, haver desequilíbrio dinâmico entre as notas a executar; ou, finalmente, com a preocupação de que não falem notas, o primeiro momento da música soar demasiado forte e acentuado. A capacidade de começar em piano, com total controlo da nota ou notas iniciais, e sem impacto, deve ser desenvolvida desde as fases iniciais da aprendizagem.

Qualquer bom instrumentista de cordas é ensinado desde cedo a perceber se determinado efeito se consegue com o «arco para cima», ou com o «arco para baixo»; atacando a corda, ou partindo dela. No caso de ter que começar a tocar em piano e sem acento, um violinista pensará em encostar o arco à corda, e friccioná-la sem impacto. O momento de encostar o arco à corda é naturalmente precedido de um conjunto de gestos que visam colocar o arco na posição ideal. Estes gestos são feitos dentro da métrica da peça que vai começar. A métrica deve estar interiorizada antes do início da actuação, mesmo nas peças mais simples, sob o risco de o início da música soar ritmicamente instável.

Mais uma vez, as imagens não musicais ajudam-nos a ser mais claros. Um avião, antes de aterrar na pista, faz uma aproximação meticulosamente calculada e na qual estão envolvidos movimentos horizontais e verticais coordenados da forma ideal para que o aparelho toque no chão no momento e no local certos. O mesmo se passa quando levantamos uma mão para «aterrar» na primeira nota, ou notas, de uma peça para piano. O segredo para um início suave e sem impacto é precisamente o de uma aproximação bem calculada.

Sugestão 1.

Contar, em voz alta, seis semínimas anteriores ao primeiro compasso. Durante as primeiras quatro, a mão esquerda sobe, com um gesto lento. Na quinta semínima, a mão tem que estar exactamente sobre as notas que vai tocar, mas ainda sem contacto físico. Na sexta semínima, o pulso desce e encostamos os dedos às teclas. Na semínima seguinte, que corresponde ao primeiro tempo da música, o pulso sobe e os dedos recuam um pouco, sem perder o contacto com as teclas. É neste momento que é produzido o som. Ao recuarem um pouco, os dedos executam o movimento mínimo necessário para que as teclas sejam accionadas:

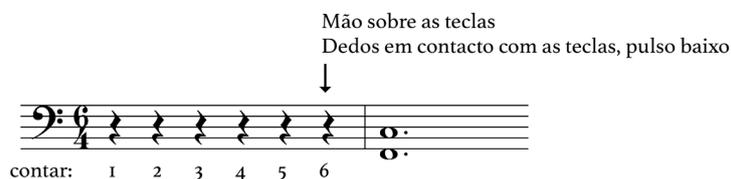


Figura 21. Planear o movimento antes de tocar as primeiras notas

Sugestão 2.

Executar diferentes intervalos de quinta, repetindo para cada um deles o conjunto de movimentos acima proposto. A mão direita pode, e deve, participar também.

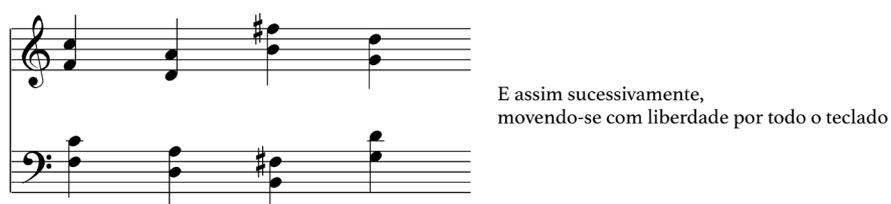


Figura 22. Execução de diferentes intervalos aplicando o movimento acima descrito

Em seguida, dedicamo-nos ao semi-*staccato* seguido de nota longa. As duas figuras (curta-longa) são um conjunto:



Figura 23. O conjunto semi-*staccato* e nota longa

A articulação do semi-*staccato* (indicada simultaneamente com um ponto e um traço sob a nota) é um desafio para o pianista. Não deverá fazer-se um *staccato* demasiado curto, sob risco de se omitir o efeito que o traço pretende indicar. Ainda assim, para praticar o semi-*staccato*, podemos imaginar que o dedo «foge» da tecla como se esta estivesse muito quente ou desse um choque eléctrico. Esta imagem fará com que o aluno, de imediato, execute um movimento de afastamento do teclado a partir da nota em questão. Este movimento é vertical e ascendente, mas a ele deve estar associado um movimento horizontal que leva a mão para o contacto físico (com o pulso em cima) com a nota seguinte. Esta é executada apenas com o movimento descendente do pulso.

Sugestão 3.

Executar o intervalo sol (semi-*staccato*)/ré (apoiado) com as duas mãos, realizando o conjunto de movimentos acima descrito. Transpor o intervalo em diferentes zonas do teclado.

7 e 8

*Marcha fúnebre e
Toque de alvorada*

7

Marcha fúnebre

Largo molto e legato ♩ = 60

Mão esquerda

mp < *mf*

mp > *p*

attaca

8

Toque de alvorada

Ad libitum ♩ = 60 *A tempo*

The musical score is written for piano in 2/2 time. It begins with a tempo marking of *Ad libitum* and a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The first system shows a treble clef with a half note followed by a half note with a fermata, and a bass clef with a triplet of eighth notes. The second system is marked *A tempo* and features a series of chords in the treble clef, each marked *sf* (sforzando), with a dynamic of *f* (forte) in the bass clef. The third system continues with *sf* chords in the treble and *f* chords in the bass. The fourth system shows a change in dynamics, with *p* (piano) in the treble and *f* in the bass. The final system concludes with *sf* chords in the treble and *f* chords in the bass.

Marcha fúnebre, uma peça lenta e contrapontística, permite-nos trabalhar com o aluno a capacidade de ouvir os intervalos mais dissonantes e respectivas resoluções. As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 7, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Na última mínima do compasso 1 verificamos a sobreposição de duas notas separadas por um intervalo de segunda. O ataque destas duas notas é simultâneo:

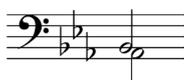


Figura 24. Intervalo de segunda maior entre duas notas da mão esquerda. As notas são executadas em simultâneo.

Pelo contrário, no compasso 3, uma das notas envolvidas no intervalo é prolongada a partir do compasso anterior:



Figura 25. Dissonância de segunda maior entre duas notas da mão esquerda. Uma das notas é prolongada do compasso anterior.

Sugestão 1.

É importante, previamente, assegurarmo-nos de que o aluno percebe o que são intervalos mais consonantes, e intervalos mais dissonantes. Deve começar por assinalar, com círculos, as dissonâncias que lhe parecem mais importantes. De seguida, toca toda a peça parando em cada uma destas dissonâncias. Quando pára, deve aguardar a indicação do professor para continuar, deixando soar o intervalo que identificou como dissonante.

Sugestão 2.

O aluno toca toda a peça ignorando as ligaduras de prolongação. Na prática, este exercício vai permitir-lhe aperceber-se de dissonâncias que, por envolverem uma nota prolongada de compasso anterior, podem passar despercebidas na execução. Por outro lado, vai ajudá-lo a melhor ouvir notas que são longas e que tendem a

perder-se, sobretudo se executadas em simultâneo com uma linha mais grave e ritmicamente movimentada. Vejamos como exemplo o último dó da peça, na voz superior:



Figura 26. Movimento melódico grave sob nota longa

Sugestão 3.

O pianista marca o compasso quaternário com a mão direita, enquanto toca a peça na íntegra com a mão esquerda.

Passemos a *Toque de alvorada*. Os maestros sabem fazer, com as duas mãos, gestos de direcção vertical em sentidos opostos. Muitas vezes, na sua mímica, a mão esquerda sobe quando a direita desce, e *vice-versa*. Infelizmente, embora os pianistas sejam treinados desde cedo a fazer gestos independentes com as duas mãos, não é hábito falar-se na necessidade de gestos verticais em sentido oposto. Como já referimos, quando se pretende um ataque apoiado aborda-se a tecla de cima para baixo; quando se quer um efeito *staccato* (mesmo que com *sforzando*, como neste caso), ataca-se de baixo para cima. Com *Toque de alvorada* trabalharemos a coordenação destes dois gestos, realizados um com cada mão/braço.

Sugestão 4.

Chamamos a atenção do aluno para a diferença de articulação entre mãos direita e esquerda no compasso 2.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef, 2/2 time, with a tempo marking 'Ad libitum' and a quarter note equal to 60 (♩ = 60). It features a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The second staff is in bass clef, 2/2 time, with a tempo marking 'A tempo'. It features a bass line starting with a half note G2, followed by a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The notation includes dynamic markings: 'mp' for the first staff, and 'sf' for the second staff. There are also articulation marks (accents) on the notes in the second staff.



Figura 27. Movimentos em sentidos opostos nas duas mãos

Sugestão 5. Também nesta peça, à semelhança de *Repete ao espelho*, podemos usar subtilmente o pedal direito com o intuito de evitar hiatos entre as mínimas que ocupam os dois primeiros tempos do compasso (por exemplo, no compasso 2). Explicamos, no Filme 7, como é possível evitar estes hiatos sem prejuízo da articulação *staccato* das notas da mão direita. O pedal deve ser empregado no fim de cada mínima, depois de a sonoridade do *staccato* da mão direita já ter desaparecido.

9

Lamento à sexta

Largo ♩ = 58

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The upper staff features a series of chords, each held for a full measure, with a fermata over each. The lower staff contains a melodic line with eighth notes and rests, including two triplet markings (indicated by a '3' above the notes).

The second system continues the piece. The upper staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic, while the lower staff is marked *mais intenso*. The notation follows the same pattern of sustained chords in the upper staff and a melodic line in the lower staff.

The third system features a piano (*p*) dynamic in the upper staff. The musical structure remains consistent with the previous systems, showing sustained chords and a melodic line.

The fourth system concludes the piece. The upper staff starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ends with a *rall.* (rallentando) marking. The lower staff continues with the melodic line, ending with a fermata. A hairpin crescendo symbol is visible below the lower staff.

Com *Lamento à sexta*, voltamos a um dos exercícios anteriores. As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 8, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Sugestão 1.

O aluno deve tocar toda a peça omitindo as ligaduras de prolongação da mão direita. Esta estratégia de estudo vai obrigá-lo a reflectir sobre a dinâmica dos intervalos longos. Se, eliminando as ligaduras, o pianista executar com mais apoio e intensidade o intervalo da mão direita que cai sobre o primeiro tempo do compasso, irá interiorizar a ideia de um intervalo que cresce em dinâmica. Tal é, como já referimos, mecanicamente impossível no piano. É, no entanto, desejável imaginar este *crescendo* para que a sonoridade de cada intervalo da mão direita não desapareça sob a melodia grave e comparativamente mais movimentada da mão esquerda:



Figura 29. Melodia movimentada na mão esquerda, sob duas linhas de notas longas na mão direita

Sugestão 2.

Explicamos ao jovem pianista a razão de ser da dedilhação indicada na partitura. Terminar um fragmento melódico com o terceiro dedo, começando com ele o fragmento seguinte, obriga-nos a respirar entre os dois fragmentos, melhor cumprindo as indicações de fraseado da partitura.

Sugestão 3.

Ensinamos ao aluno alguns procedimentos básicos para variar, ornamentando-a, a melodia da mão esquerda. Primeiro, pedimos-lhe que assinale, a verde, todos os intervalos por grau disjunto cuja primeira nota tenha a duração de uma mínima. O trabalho de ornamentação vai focar-se apenas nestes pontos. Mostramos ao aluno várias formas de preencher estes intervalos disjuntos, por exemplo:

- Preenchimento com notas de passagem;
- Preenchimento com uma linha em figuração rápida, de contorno que combine subidas e descidas melódicas;
- Ornamentação da nota longa com um mordente, trilo, ou grupeto;
- Repetição rítmica da nota longa.

Finalmente, o aluno escreve, em pauta, a sua sugestão de ornamentação para os momentos que assinalou; e toca a peça, sem alterações na mão direita, com a linha da mão esquerda ornamentada.

Nocturno

Largo ♩ = 44

mp

rallentando

a tempo

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over the first four measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. The system ends with a double bar line.

Nocturno é uma peça longa em relação às anteriores. As sugestões seguintes são complementadas pelo Filme 9, acessível através da ligação indicada no fim deste volume.

Uma das dificuldades que *Nocturno* levantará ao aluno será a de ler em simultâneo duas armações de clave diferentes. Tratando-se de uma composição em tempo lento, levantará também dificuldades de memorização. É pois um excelente pretexto para trabalharmos estratégias que lhe permitam, com segurança, tocar sem a partitura. Estas estratégias ajudarão o pianista a melhorar a sua consciência da música que toca: a capacidade de representar mentalmente a composição, sabendo sempre em que parte se encontra, e sendo capaz de começar de diferentes pontos se necessário.

Sugestão 1.

Pedimos ao aluno que, na partitura, assinale quatro pontos dos quais saberá começar a tocar a qualquer momento. Estes pontos serão identificados com um X sobre a partitura e, inicialmente, não devem ser numerados. Sugerimos-lhe então que comece de cada um dos pontos X. Continuamos o exercício pedindo que, entre cada dois pontos X, seleccione mais um. Ficamos, assim, com sete pontos para toda a peça. Agora, sim, esses pontos devem ser numerados.

A pedido do professor, o aluno deverá tornar-se capaz de, sem partitura, começar a tocar de qualquer um dos pontos X. Se o professor diz «Começa no ponto 6!», o aluno deve executar um compasso a partir desse momento exacto. Pretende-se adquirir uma fluência que permita ao pianista começar de pontos X cuja ordem de sucessão seja imprevisível: «Começa do 4!»; «Começa do 6!»; «Começa do 1!»...

Sugestão 2.

O aluno toca de cor. Enquanto o faz, ocasionalmente, o professor manda parar. Quando ouve a instrução «Pára!», que não deve coincidir com nenhum dos sete pontos previamente identificados na partitura, o aluno deve sustentar as notas que está a tocar e, ouvindo-as, ser capaz de dizer com rigor em que momento da música se encontra. Por exemplo, «Estou dois compassos a seguir ao ponto 4».

Para fazer noutro dia de pesca

Ao longo das páginas anteriores, falei de palavras, de maestros, de mãos e pés, de um avião, de pesca... Acredito que a comparação entre desafios pianísticos e situações da vida quotidiana é um dos melhores meios para aprendermos com naturalidade. Por outro lado, destinando-se este volume, em grande parte, a um público jovem, o recurso a imagens divertidas ou de fantasia pode contribuir para que melhor interiorizem as matérias que pretendo transmitir.

Para além dos exercícios que sugiro ao longo destas páginas, alunos e professores poderão criar vários outros, sem nunca perder de vista um objectivo musical concreto para cada caso. Uma vez memorizadas as peças, proponho ao professor que faça com o seu aluno uma experiência cujo objectivo é proporcionar ao pianista a sensação de relaxamento que se pretende na execução da música. Trata-se de um relaxamento que não pode pôr em causa o controlo técnico do piano. Muito se tem falado sobre esta matéria, com investigadores de diferentes áreas sugerindo estratégias para se atingir este estado ideal de «controlo descontraído» (os mais interessados poderão, numa pesquisa rápida na Internet, encontrar um sem-fim de leituras sobre o chamado «estado de fluxo»).

Usemos um piano de cauda. Com o nosso aluno no papel de executante, abrimos a tampa e retiramos a estante da partitura. Chamamos a atenção do pianista para a possibilidade de, ao tocar, ver o interior do instrumento. Imaginamos uma situação de exposição ao público. O aluno está nervoso, ciente de que algo pode falhar. Receia poder esquecer-se da música ou que as suas mãos se desloquem, sem controlo, para as teclas erradas. Tem pavor de não saber onde está ou como continuar. Começa a tocar a peça memorizada. Quando acaba, falamos-lhe de um pescador que usa a cana para tirar o peixe – o som – das águas de um rio; e de outro pescador que se aventura pelo mar adentro sem ter a certeza de que vai voltar. Deixamos o aluno tocar outra vez. Conversamos com ele sobre o risco. O RISCO! Ponto um: não há aqui risco no que respeita à integridade e segurança de quem está a tocar ou a ouvir. Se o pior acontecer, estamos bem mais seguros do que o pescador real que se aventura no mar. Ponto dois: só nos aventuramos pelo mar adentro se tivermos os conhecimentos necessários para nos defendermos na pior das situações.

Estudamos muito, e nunca vamos para o palco confiantes de que o vento vai soprar a nosso favor. Conhecemos as estratégias de defesa e sabemos que, na pior das situações (que, felizmente, quase nunca ocorre), elas podem falhar.

O risco faz parte da nossa vida, como faz parte da vida do pescador que se aventura no mar. O pescador de cana, em águas tranquilas, talvez possa usufruir do seu momento de lazer. O outro, no mar alto, sabe que corre perigo, prepara-se, tem medo, sonha que as coisas correm mal. O pianista é um bocadinho de cada um deles. Procura encontrar no alto mar desafiante a tranquilidade e a segurança com as quais se pesca num rio tranquilo. E, apesar de saber que não as vai encontrar, continua a melhorar-se a cada dia que passa, porque não sabe viver sem pescar.

Ligações externas

Ligações de Internet para os filmes que complementam este texto:

Filme 1. *Le gymnaste: O pino do acordeão*



<https://youtu.be/gCytLYParGw>

Filme 2. *Le gymnaste: Swing*

<https://youtu.be/n-75i1Qqpwo>



Filme 3. *Le gymnaste: Dupla extensão*



<https://youtu.be/rU4CmWLxGQw>

Filme 4. *Le gymnaste: Valsa simples*

<https://youtu.be/A-Svt6qhNxI>



Filme 5. *Le gymnaste: Repete ao espelho*



<https://youtu.be/fdSh5H6Mjoc>

Filme 6. *Le gymnaste: Barcarola*

https://youtu.be/ao_FjJAISUA



Filme 7. *Le gymnaste: Marcha fúnebre e Toque de alvorada*



<https://youtu.be/2yFyyswojoc>

Filme 8. *Lamento à sexta*

<https://youtu.be/8EbwzhojZek>



Filme 9. *Nocturno*



<https://youtu.be/ALaE69ws3k4>

Ligações de Internet para a gravação da interpretação de *Le gymnaste*, *Lamento à sexta* e *Nocturno*:

Le gymnaste - interpretação por Luísa Tender

<https://youtu.be/mfm3JJwbKS4>



Lamento à sexta - interpretação por Luísa Tender



<https://youtu.be/gBI8omiE9Ds>

Nocturno - interpretação por Luísa Tender

<https://youtu.be/KPI7RAAx-KU>



As partituras podem ser descarregadas autonomamente a partir do seguinte endereço:



<http://cesem.fcsh.unl.pt/publicacao/o-pescador-de-sons-desafios-para-piano-em-dez-pecas-ineditas/>

A versão electrónica deste livro encontra-se disponível no mesmo endereço.

Notas sobre os autores

Luísa Tender nasceu no Porto, onde estudou piano com Anne-Marie Mennet, Pedro Burmester e Helena Sá e Costa. Entre 1997 e 2000 foi aluna de Vitaly Margulis, em Los Angeles; e mais tarde de Irina Zariskaya, no Royal College of Music em Londres, onde obteve o grau de Master of Music em Performance Studies. Em 2004 recebeu o Diplôme Supérieur d'Exécution na École Normale de Musique de Paris. Publicou três álbuns em CD: *Bach and Forward* (edição de autor, Londres 2008); *Página esquecida* (Dreyer & Gaido, Berlim, 2009); e a gravação completa das sonatas para piano de J. D. Bomtempo (Naxos/Grand Piano Label, 2019). Toca regularmente a solo e em música de câmara. Foi assistente convidada na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. É actualmente professora-adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco. Foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e do Royal College of Music. É investigadora em doutoramento no CESEM/Universidade Nova de Lisboa, na área da Educação e Desenvolvimento Humano. É presidente da Assembleia-Geral da EPTA-Portugal (European Piano Teachers Association).

Manuel Pedro Ferreira estudou em Lisboa e na Universidade de Princeton, onde se doutorou em Musicologia com uma tese sobre canto gregoriano em Cluny. Ensina no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), onde é Professor Catedrático na especialidade de Musicologia Histórica. Coordena desde 2005 o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), unidade de investigação classificada pela FCT como Excelente. Em 1995 fundou o grupo de música antiga Vozes Alfonsinas, que ainda dirige em palco e em gravações. Dedicado sobretudo aos estudos de música medieval, Manuel Pedro Ferreira escreveu um vasto número de artigos académicos publicados por todo o mundo e é autor ou coordenador de duas dezenas de livros. Foi eleito, em 2010, membro da Academia Europaea e pertence, desde 2012, ao Conselho Directivo da Sociedade Internacional de Musicologia. Tem estado também activo como crítico musical, compositor e poeta. É casado e tem três filhos.



O Pescador de sons: desafios para piano em dez peças inéditas é um álbum didático destinado a jovens pianistas e seus professores de piano. Dez peças curtas, da autoria de Manuel Pedro Ferreira, são dadas a conhecer ao público, em partitura, pela primeira vez. A partir de cada uma delas, Luísa Tender aborda questões pianísticas muito específicas. Destas são exemplo o desafio da escolha das dedilhações, o planeamento dos movimentos tendo em vista a sua consequência musical, estratégias para melhorar a audição de vozes em contraponto, a consciência harmónica, a memorização, entre outras.

«Dez peças para piano, inéditas, precisavam de um pianista competente para as gravar e editar em partitura. Que melhor oportunidade para, a partir destas composições, sistematizar algumas ideias que diariamente me ocorrem enquanto pianista e professora de piano? Fazê-lo a partir de obras ainda desconhecidas, em lugar de excertos do repertório tradicional do instrumento, tem uma justificação para mim óbvia. Não estando no ouvido e na memória dos executantes e do público, estas peças estão livres do “peso” que tem a história da execução da maioria das composições para piano, que se pode tornar limitativo quando se trata de dar sugestões sobre a maneira certa de as tocar.

[...]

Não obstante a aparência fácil das composições que aqui apresentamos, este volume não se destina apenas a professores e alunos da fase de iniciação ao piano. Ficará ao critério de cada professor decidir em que fase do desenvolvimento pianístico do aluno se lhe deve dar a estudar cada uma destas peças.»