

EDITORES:

RICARDO PINHEIRO, CARLOS CAIRES, TIAGO NETO

COLEÇÃO CAMINHOS DO CONHECIMENTO

MÚSICA, PERFORMANCE E CONTEXTO

CRIAÇÃO E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA



MÚSICA, PERFORMANCE E CONTEXTO

MÚSICA, PERFORMANCE E CONTEXTO

Criação e Investigação Artística

Editado por:

Ricardo Pinheiro, Carlos Caires, Tiago Neto



TÍTULO

Música, Performance e Contexto: Criação e Investigação Artística

EDITORES

Ricardo Pinheiro, Carlos Caires, Tiago Neto

ASSISTENTE DE EDIÇÃO

Guilherme Ribeiro

REVISÃO LITERÁRIA

Ana Boléo

EDIÇÃO

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

Por decisão dos autores, esta edição não segue a grafia do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2021



Todos os direitos reservados

Março de 2024

ISBN 978-989-53678-9-4

DEP. LEGAL N.º 527655/24

Índice

Prefácio	9
1. Dinâmicas extremas através dos movimentos corporais na interpretação da música para piano contemporânea	17
<i>Ana Telles</i>	
2. A inscrição textual na música de câmara instrumental: uma proposta interpretativa	37
<i>Paulo Pacheco</i>	
3. Música contemporânea em instrumentos antigos.....	65
<i>Pedro Couto Soares</i>	
4. Olivier Messiaen: Messe de la Pentecôte – Coisas visíveis e invisíveis	111
<i>António Esteireiro</i>	
5. Kinderszenen Op.15	145
<i>Javier Plaza</i>	
6. Do manuscrito à performance: Génese de um concerto de polifonia portuguesa tardo-quincentista	175
<i>João Vaz</i>	
Autores	197



1.

Dinâmicas extremas através dos movimentos corporais na interpretação da música para piano contemporânea

Ana Telles

A utilização de dinâmicas extremas e de modos de ataque que acentuam as qualidades percussivas do piano, assim como as mudanças abruptas de intensidade e registo, caracterizam muita da música escrita para piano durante a segunda metade do século XX. Não é raro encontrar, nesse repertório, dinâmicas que vão do *pppp* ao *ffff*¹, e até um uso sustentado de violência extrema que se manifesta na repetição de acordes, *clusters*, ou outras formas de escrita que acentuam as nuances de *fortissimo*. Estes aspectos integram a tendência geral dos compositores mais recentes para desenvolver o pleno potencial sonoro e técnico do piano, ao mesmo tempo que alargam o seu espaço acústico e privilegiam certas rupturas no discurso musical, em oposição ao esquema frásico clássico de “arsis/accent/thesis”² (Caillet, 2007, p. 55). Catherine Vickers (2008, p. 2) atribui a Karlheinz Stockhausen a declaração de que “dynamics in music are totally weak and underdeveloped”³, e afirma que “as early as 1967,

¹ Estas indicações dinâmicas extremas podem encontrar-se em obras do início do século XX, tais como *Fête Dieu à Séville* (composta em 1906), terceira peça de *Iberia*, de Isaac Albeniz (Albeniz, 1961).

² Tradução livre da autora: “arsis/acento/tese”.

³ Tradução livre da autora: “as dinâmicas em música são absolutamente fracas e encontram-se por desenvolver”.

he called for a ‘tonometer’ with a light column with which performers could control their dynamics”⁴.

A esta mudança estética corresponde um “pico de poder” na construção dos pianos, o qual, de acordo com Kreidy (2012, p. 65), terá ocorrido durante a primeira década do século XXI, embora “the instrument’s main organological characteristics [were] consolidated”⁵ desde o início do século anterior (Chiantore, 2019, p. 702). Ao mesmo tempo, de acordo com Martingo (2018, p. 146):

The extension of corporal media goes along [...] with the exploration of the instrument’s space, corresponding to the progressive enlarging of the medium register to the extremes, the development of the instrument’s percussive capabilities, the introduction of non-conventional techniques, either on the keyboard (e.g. clusters) or on the strings of the piano, or the interaction with electronics, which may be understood as an extension of the instrument and/or the body’s possibilities⁶.

Martingo afirma, em seguida, que “[...] musical performance historically presents a continuous extension of the body apparatus, whose domain of fine motor skills implies a corporal discipline, repetition, and deferred bonus that configure a rationalized practice with a high level of self-control”⁷ (Martingo, 2018, p. 148).

Pode parecer bastante surpreendente notar que, enquanto se desenvolvia uma expansão dos meios corporais associados aos repertórios e técnicas de piano ao longo de todo o século XX, a teorização sobre

⁴ Tradução livre da autora: “já desde 1967 ele apelava ao uso de um ‘tonómetro’ com uma coluna de luz com a qual os músicos poderiam controlar as suas dinâmicas”.

⁵ Tradução livre da autora: “as características organológicas do instrumento [estivessem] consolidadas”.

⁶ Tradução livre da autora: “A extensão dos meios corporais acompanha [...] a exploração do espaço do instrumento, que corresponde ao alargamento progressivo do registo médio para os extremos, ao desenvolvimento das capacidades percussivas do instrumento, à introdução de técnicas não convencionais, quer no teclado (por ex. clusters) quer sobre as cordas do piano, ou a interacção com a electrónica, que pode ser entendida como uma extensão do instrumento e/ou das possibilidades do corpo”.

⁷ Tradução livre da autora: “[...] a execução musical apresenta historicamente uma extensão contínua do aparelho corporal, cujo domínio das competências motoras finas implica uma disciplina corporal, repetição, e o bónus diferido que configuram uma prática racionalizada com um alto nível de auto-controle”.

movimentos corporais, ou técnicas de piano, diminuiu a partir de 1929, data em que foi publicada a obra *The Physiological Mechanics of Piano Technique* de Otto Rudolf Ortmann. Por outro lado, a maioria dos trabalhos sobre a técnica pianística oferece soluções para os problemas colocados pela execução do repertório pianístico padrão, que se estendeu desde a segunda metade do século XVIII até às primeiras décadas do século XX (Chiantore, 2019, pp. 700-702), baseando-se principalmente em repertórios defasados do nosso próprio tempo cronológico.

Contudo, a proliferação de livros e tratados sobre técnica pianística no início do século XX, alguns dos quais citarei brevemente nos meus comentários abaixo⁸, pode ser vista como uma resposta natural à revolução operada pela música para piano de Franz Liszt. Segundo Chiantore (2019, p. 345):

Liszt's piano technique reveals a hitherto unknown variety in touch. We are still a long way from the systematising of Tobias Matthay or Rudolf Maria Breithaupt, because Liszt's focus was, from the beginning, figurations, rather than the actual process of converting them into sound⁹.

Essas figurações incluíam oitavas (simples e quebradas), *tremolos* (em notas simples e duplas, incluindo trilos e notas repetidas), notas duplas e notas simples. A sua realização física dependia de um conjunto de “fundamental mechanisms”¹⁰, como a rotação do braço ou o peso (Chiantore, 2019, p. 346). Ainda nas palavras de Chiantore:

It is impossible to say whether Liszt perceived this conceptual distinction between written formulas and muscular resources with the

⁸ Irei focar-me sobretudo em obras de eminentes pianistas da chamada Escola Pianística Russa, visto que, enquanto intérprete, me identifico particularmente com ela, tendo sido formada de acordo com os princípios dessa escola pelas pianistas Tânia Achot (na Escola Superior de Música de Lisboa, entre 1991 e 1995) e Nina Svetlanova (na Manhattan School of Music de Nova Iorque, entre 1995 e 1999). Para uma análise abrangente das escolas pianísticas europeias do século XX, v. Fonseca, 2004.

⁹ Tradução livre da autora: “A técnica de piano de Liszt revela uma variedade no toque até então desconhecida. Ainda estamos muito longe da sistematização de um Tobias Matthay ou de um Rudolf Maria Breithaupt, pois Liszt desde o início que se focou sobre as figurações, e não sobre o processo de convertê-las em som”.

¹⁰ Tradução livre da autora: “mecanismos fundamentais”.

same clarity we find in some 20th-century treatises, but there is no doubt that his own production was the first to allow and foment proposals of this kind¹¹ (Chiantore, 2019, pp. 346-347).

Quando William Mason, discípulo de Liszt, se propôs elaborar sobre a natureza da técnica de piano de seu mestre, nos quatro volumes do seu *Touch and Technic, or the Technic of Artistic Piano Playing by means of a New Combination of Exercise-Forms and Method of Practice, Op. 44* (Mason, 1892)¹², considerou três tipos básicos de movimentos: toques de dedos, toques de mão e toques de braço (Chiantore, 2019, p. 348).

Os toques de braço são particularmente importantes, pois combinam os dois elementos fundamentais, peso e impulsos musculares, que vieram desde então a ser considerados “the two forces that rule pianistic actions – gravity and the kinetic energy produced by the muscular apparatus”¹³ (Chiantore, 2019, p. 352). Além disso, Liszt estava plenamente consciente do “balouçar”, ou movimento ascendente do braço resultante da batida anterior das teclas, a que Adolph Kullak chamou *Ausschwung* (Kullak, 1855).

Ao combinar esses gestos essenciais do braço para cima e para baixo numa variedade infinita de possibilidades, a técnica pianística derivada de Liszt permitiu aos intérpretes “organically [...] handle [...] devilish passages”¹⁴ (Chiantore, 2019, p. 352), fomentando simultaneamente o desenvolvimento de modulações tímbricas até então inconcebíveis.

Num trabalho seminal publicado em 1995, *On piano playing: motion, sound and expression*, Gyorgy Sandor associa os mesmos princípios fundamentais à dinâmica, afirmando que a produção de volume na execução do piano depende apenas da “speed with which the hammer hits the string”¹⁵ (Sandor, 1995, p. 6). Afirma ainda que:

¹¹ Tradução livre da autora: “É impossível saber se Liszt percebia essa distinção conceptual entre fórmulas escritas e recursos musculares com a mesma clareza que encontramos nalguns tratados do século XX, mas não há dúvida de que a sua própria produção foi a primeira a permitir e fomentar propostas desse tipo”.

¹² Philadelphia: Th. Pressler, 1890 (Vol. 1), 1891 (Vols. 2 and 3), 1892 (Vol. 4). Uma edição revista, mais completa, foi editada posteriormente, em 1906.

¹³ Tradução livre da autora: “as duas forças que regem as acções pianísticas – a gravidade e a energia cinética produzida pelo aparelho muscular”.

¹⁴ Tradução livre da autora: “manipularem [...] organicamente [...] trechos difíceis”.

¹⁵ Tradução livre da autora: “velocidade com que o martelo atinge a corda”.

In order to mobilize the playing apparatus and generate the desired speed in the hammers, there are no other but two sources of energy available: the force of gravity [...] and muscular energy. [...] These forces, and their combinations, provide all the sources of energy available to activate the entire playing equipment. [...] It will be up to us to determine when to utilize the force of gravity exclusively, when to use muscular energy exclusively, and when and how to combine both¹⁶ (Sandor, 1995, p. 7).

Após prevenir contra a futilidade de aplicar pressão extra sobre as teclas depois de as tocar, Sandor conclui:

Weight alone is also of little use, unless it is set in motion. [...] Muscular force is of use only in generating speed in the hammers, not as energy spent statically. The simultaneous and extended activation of an antagonistic set of muscles [...] is unproductive, and in spite of a vigorous feeling of energy and tension in the arm, it is totally superfluous and therefore should be avoided. All it causes is immobility and stiffness, which ultimately result in a poor sound. The inescapable conclusion is that technique must concern itself with setting the hammers in motion, using the force of gravity, and expending a minimal and efficient amount of our own muscular energy. A maximum fortissimo as well as the lightest pianissimo can be produced by these procedures in a completely effortless manner¹⁷ (Sandor, 1995, p. 8).

¹⁶ Tradução livre da autora: “Para mobilizar o aparato instrumental e gerar a velocidade desejada nos martelos, há unicamente duas fontes de energia disponíveis: a força da gravidade [...] e a energia muscular. [...] Essas forças, e suas inter-combinações, fornecem todas as fontes de energia disponíveis para activar todo o equipamento instrumental. [...] Cabe-nos a nós determinar quando devemos utilizar exclusivamente a força da gravidade, quando devemos usar exclusivamente a energia muscular e quando e como devemos combinar ambas”.

¹⁷ Tradução livre da autora: “O peso, por si só, é também pouco útil, a menos que seja posto em movimento. [...] A força muscular é apenas útil para gerar velocidade nos martelos, não como energia gasta estaticamente. A activação simultânea e prolongada de um conjunto antagónico de músculos [...] é improdutiva e, apesar de gerar uma vigorosa sensação de energia e tensão no braço, é totalmente supérflua, e deve por isso ser evitada. Produz apenas imobilidade e rigidez, o que resulta num som medíocre. A conclusão inevitável é que a técnica deve ser dirigida para colocar os martelos em movimento, usar a força da gravidade e despendar uma quantidade mínima e eficiente da nossa própria energia muscular. Tanto um máximo fortissimo como o pianissimo mais leve podem ser produzidos por esses procedimentos sem qualquer esforço”.

Sandor avisa ainda sobre as limitações da produção do som no instrumento, afirmando que:

[...] the piano, like any other musical instrument, is limited in the amount of sound it can produce and in the responsiveness of its mechanism. [...] Under no circumstances must one exert oneself when playing fortissimo! Although the piano can produce a tremendous volume, its maximum sonorities will come about not when the maximum amount of energy is used, but when the limits of elasticity in its mechanism are arrived at but not surpassed¹⁸ (Sandor, 1995, pp. 14-15).

Lev Oborin, por sua vez, destaca dois aspectos fundamentais: por um lado, afirma que o “successful development of technique”¹⁹ depende antes de tudo da “psychological and physical freedom”²⁰ (Oborin, 2008, p. 70), definindo esta última da seguinte forma: “The sense of freedom I am talking about means that only the essential muscles are involved in my work, and the whole of piano playing is in fact based on the rapid successive tensing and relaxing of muscles”²¹ (Oborin, 2008, p. 71). Por outro lado, realça a importância do envolvimento de todo o aparelho de braço, mão e dedos ao tocar. Segundo Oborin, “sound is obtained from the piano in various ways, by various movements, depending on the character of the music, but basically it should be created by using the entire arm, properly coordinated”²² (Oborin, 2008, p. 73).

A ideia de se poder obter um volume elevado através do envolvimento de todo o tronco superior é expressa por Grigori Prokofiev, pianista

¹⁸ Tradução livre da autora: “[...] o piano, tal como qualquer outro instrumento musical, é limitado na quantidade de som que pode produzir e na capacidade de resposta do seu mecanismo. [...] Sob circunstância alguma se deve esforçar ao tocar *fortissimo*! Embora o piano possa produzir um volume tremendo, as suas sonoridades máximas serão atingidas não quando a quantidade máxima de energia for despendida, mas quando os limites de elasticidade do seu mecanismo forem atingidos, embora não ultrapassados”.

¹⁹ Tradução livre da autora: “desenvolvimento bem-sucedido da técnica”.

²⁰ Tradução livre da autora: “liberdade psicológica e física”.

²¹ Tradução livre da autora: “A sensação de liberdade que refiro significa que se encontram envolvidos no meu trabalho apenas os músculos essenciais, e tocar piano baseia-se de facto no rápido e sucessivo distender e relaxar dos músculos”.

²² Tradução livre da autora: “o som é obtido no piano de várias maneiras, por vários movimentos, dependendo do carácter da música, mas basicamente deve ser criado usando todo o braço, correctamente coordenado”.

soviético que estudou com Konstantin Igumnov no Conservatório de Moscovo: “In a large forte the initial fundamental energy even comes from the torso – all the remaining links of arm and hand are merely transmitters of energy. Here all the links of the hand, upper arm, shoulder, and torso are called into play”²³ (Igumnov, 2008, p. 81). Por seu turno, Joseph Lhevinne afirmou: “Of course strength, real physical strength, is required to play many of the great masterpieces demanding a powerful tone; but there is a way of administering this strength to the piano so that the player economizes his force”²⁴ (Lhevinne, 1972, p. 29). Lhevinne introduz a seguir dois elementos distintivos: a postura e o papel dos pulsos como “amortecedores”.

Ao comentar um esboço de Anton Rubinstein tocando piano, Lhevinne nota que: “[...] instead of sitting bold upright, [...], he is inclined decidedly toward the keyboard. In all his forte passages he employed the weight of his body and shoulders”²⁵ (Lhevinne, 1972, p. 29). E continua assinalando que, se não há ruído de “batida” nas passagens de maior volume de Rubinstein, isso explica-se porque os seus “wrists were always free from stiffness in such passages and he took advantage of the natural shock absorber at the wrist which we all possess”²⁶ (Lhevinne, 1972, p. 31). A sua conclusão realça a importância da qualidade do som na execução de dinâmicas de volume elevado: “There is an acoustical principle involved in striking the keys. If the blow is a sudden, hard, brutal one, the vibrations of the wires seem to be far less pervading than when the hammers are operated so that the wires are ‘rung’ as a bell”²⁷ (Lhevinne, 1972, p. 32).

Para resumir, devemos notar que, desde a época de Franz Liszt, a ênfase tem sido colocada na conectividade entre os movimentos dos

²³ Tradução livre da autora: “Num grande forte a energia inicial fundamental até vem do tronco – os elos restantes do braço e da mão são meros transmissores de energia. Aqui, são accionados todos os elos da mão, braço, ombro e tronco”.

²⁴ Tradução livre da autora: “É claro que a força, a força física real, é necessária para tocar muitas das grandes obras-primas que exigem um tom potente; mas há uma maneira de transmitir essa força ao piano para que o instrumentista economize a sua própria força”.

²⁵ Tradução livre da autora: “[...] Em todas as suas passagens em forte, ele usava o peso do corpo e dos ombros”.

²⁶ Tradução livre da autora: “pulsos estavam sempre livres de rigidez nessas passagens e ele tirava partido do amortecedor natural no pulso que todos possuímos”.

²⁷ Tradução da autora: “Existe um princípio acústico envolvido em tocar nas teclas. Se a batida for repentina, dura, brutal, as vibrações das cordas parecem ser muito menos penetrantes do que quando os martelos são operados de modo que as cordas sejam ‘tocadas’ como um sino”.

dedos, das mãos e dos braços, assumindo estes um papel preponderante através de infinitas combinações de micro-movimentos que dependem tanto da força de gravidade como dos impulsos musculares, os quais, por sua vez, geram movimentos ascendentes e descendentes. A liberdade de movimento, em sentido mais amplo, que daí resulta, tem sido aclamada por pianistas, professores e teóricos, associados particular, mas não exclusivamente, à chamada escola russa de piano, tais como Lev Oborin, Grigorii Prokofiev, Joseph Lhevinne, Arthur Rubinstein e outros, para os quais a execução de dinâmicas de volume extremamente elevado foi considerada mais eficaz quando se mobiliza o tronco por inteiro; a qualidade do som, mesmo nessas circunstâncias extremas, era considerada indispensável e teria de ser assegurada pelo pianista, que deveria evitar “bater” no piano a favor de uma abordagem comparável ao “toque de sinos”. Da mesma forma, apoiando-se numa explicação completa das questões anatômicas relevantes, Gyorgy Sandor salientou que a dinâmica *fff* depende apenas da velocidade de descida do martelo, que por sua vez é condicionada pelo “peso” do braço do pianista e pelos impulsos musculares; advertiu igualmente que o próprio instrumento tem limitações físicas no que respeita às dinâmicas extremas.

Do ponto de vista do bem-estar físico do pianista, sabemos que um esforço muscular repetitivo pode resultar em lesões potencialmente graves, e que a promoção de um “high-quality movement”²⁸ pode, pelo contrário, promover uma execução “free, expressive, and secure”²⁹ (Mark, 2003, p. 5). Esse movimento de elevada qualidade, que pode ser atingido através do desenho, ensaio e execução de uma coreografia específica para cada peça musical, com base em movimentos parciais menores, corresponde em grande parte à noção de “liberdade” de tocar a que aludi anteriormente.

De acordo com Thomas Mark (2003, pp. 6-7):

Every piece of music consists of a series of notes different from any other piece of music [...], so every piece requires its own series of movements. It is appropriate to insist, as some teachers do, that the movement should be as complex as the music. Complex, varied movement is indeed what we see in free players. But it is not usually what

²⁸ Tradução livre da autora: “movimento de elevada qualidade”.

²⁹ Tradução livre da autora: “livre, expressiva e segura”.

we see in injured pianists. [...] Stereotyped movement makes piano playing more repetitive than it needs to be and is an important cause of injury³⁰.

Por outro lado, Mark (2003, p. 130) alerta para o facto de que “many pianists use excessive force, which is a cause of injury. [...] It can also contribute to a harsh, inexpressive tone”³¹. Nesse sentido, o autor reflecte as observações de Sandor e Lhevinne, a partir de uma perspectiva anatómica e fisiológica.

Parece, de facto, existir uma correspondência muito forte entre as perspectivas recentes e cientificamente informadas de Mark (2003), Sandor (1995) e Fink (1992), e os preceitos com base na prática dos pianistas, professores de piano e teóricos de épocas anteriores. No entanto, como já referi, a maioria delas ou aborda, ou se baseia, exclusivamente, nos repertórios de entre o século XVIII e o início do século XX, excluindo toda uma gama de música para piano escrita desde 1950 até ao século XXI, a qual, como já foi referido, pode ser extremamente exigente no que diz respeito a dinâmicas fortes e modos de ataque. Ao mesmo tempo, devemos notar que a maioria dos livros que tratam de questões contemporâneas de interpretação pianística não abordam especifica ou profundamente a questão das dinâmicas extremas. Catherine Vickers (2008, pp. 3-11), por exemplo, sugere uma série de exercícios para desenvolver a diferenciação dinâmica, mas não oferece conselhos sobre como obter tais efeitos dinâmicos, inclusive os extremos. Alan Shockley (2018), por sua vez, elenca um número significativo de técnicas e recursos pianísticos contemporâneos, mas também não aborda as especificidades dos movimentos corporais envolvidos na obtenção do som correspondente a essas técnicas e recursos. Uma série de teses e dissertações académicas (por exemplo, Vaes, 2009; Proulx, 2009; Ishii, 2005; Hudicek, 2002) fornecem uma visão interessante e extensa sobre as técnicas mais amplas do piano, mas deixam de lado as questões que pretendo elucidar neste estudo.

³⁰ Tradução livre da autora: “Cada peça musical consiste numa série de notas diferentes de qualquer outra peça musical [...], por isso, cada peça exige a sua própria série de movimentos. É oportuno insistir, como fazem alguns professores, que o movimento deve ser tão complexo quanto a música. Movimento complexo e variado é de facto aquilo a que assistimos em intérpretes livres. Mas geralmente não é o que vemos em pianistas lesionados. [...] O movimento estereotipado torna a execução pianística mais repetitiva do que o necessário e é uma causa comum de lesões”.

³¹ Tradução livre da autora: “muitos pianistas usam força excessiva, o que causa lesões. [...] Também pode contribuir para um tom áspero e inexpressivo”.

Como pode um pianista lidar com essas exigências mantendo simultaneamente uma abordagem saudável e sustentável à execução pianística? Serão os conselhos compilados nas linhas acima úteis para um pianista do século XXI que terá de executar obras extenuantes de Pierre Boulez, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis³² e tantos outros compositores? Em caso afirmativo, será necessária alguma adaptação que possa actualizar a técnica do piano tal como foi herdada da tradição Lisztiana, especificamente no que diz respeito a dinâmicas de volume extremamente elevado?

Tomando como ponto de partida os grandes temas consensuais da técnica pianística evocados acima, e confiando na minha própria experiência prática como intérprete dedicada à música para piano do nosso tempo, proponho um itinerário através de diferentes obras que recorrem a nuances dinâmicas extremas, a partir das quais irei desenhar um repertório de movimentos que me permitiram gerir, sem lesões, a minha actividade pianística ao longo de uma carreira que se estende por mais de duas décadas.

Começemos pelo uso da força da gravidade. Gyorgy Sandor (1995, pp. 41-51) oferece instruções detalhadas sobre o que o pianista e autor chama de “free-fall”³³ e sugere exercícios específicos para desenvolver essa técnica. Afirma: “There is no question that the piano’s biggest sonorities can be achieved by the free-fall motion”³⁴ (Sandor, 1995, p. 46). A queda livre supõe três fases: levantar as estruturas envolvidas (dedos, mão, antebraço ou braço inteiro), deixá-las cair de acordo com a força da gravidade, e aterrar. Como a queda livre está dependente do tempo e da distância para que o processo de aceleração se possa desenrolar, aplica-se apenas a “passages in moderate tempo”³⁵ (Sandor, 1995, p. 45).

Utilizei o aparelho inteiro do braço em queda livre quando pretendia produzir um potente *fff* em *Le Courlis cendré* de Olivier Messiaen (de *Catalogue d’Oiseaux*, Vol. 7). De facto, na página 16 da edição Alphonse Leduc (1964), o compositor apela a essa nuance, que define como

³² A respeito das exigências técnicas das obras para piano dos compositores citados, v. Caillet (2007, p. 55).

³³ Tradução livre da autora: “queda livre”.

³⁴ Tradução livre da autora: “Não há dúvida de que as maiores sonoridades do piano podem ser alcançadas pelo movimento de queda livre”.

³⁵ Tradução livre da autora: “passagens em andamento moderado”.

“épais”³⁶, orientando o pianista para “jouer de haut”³⁷, com “attaques profondes”³⁸.

Mais à frente, na mesma peça (p. 17 da mesma edição), Messiaen dá a indicação de uma nuance *fff* num motivo que retrata a sirene de um farol à noite, contrastando nitidamente com os sons da natureza envolvente que a peça evoca. De modo a aumentar a altura da queda livre e a aplicar todo o tronco ao fazer soar a nota mais baixa do piano nesse motivo, optei por tocá-la não com a mão esquerda, como seria de esperar, mas com a mão direita; utilizei o terceiro dedo devido ao seu alinhamento central com a mão e o braço, ligeiramente curvado e caindo de forma totalmente vertical, como sugerido por Sandor (1995, p. 46).

Note-se que ambas as passagens que usei para exemplificar movimentos puros de queda livre se desenrolam em andamento lento, o que permite a aplicação dessa técnica. No entanto, em passagens em que se pede que sejam tocadas notas diferentes, nas quais existe o risco de se tocar as teclas erradas, a técnica de queda livre deve ser substituída pela abordagem de “thrust”³⁹, a qual, de acordo com Sandor (1995, p. 108):

[...] is executed purely by active muscles, and neither the force of gravity nor weight are employed. Instead of raising the arm, hand, and fingers and exposing them to the gradual acceleration of the force of gravity, we place the fingers right on the surface of the keys and push the keys down with a sudden instantaneous contraction of some of the strongest body and arm muscles [...]⁴⁰

Adoptei essa abordagem na minha interpretação de *A Casa do Cravo* de Carlos Marecos (2019), obra para piano e electrónica, na qual, embora o andamento seja moderado, algumas alterações de notas são suficientemente rápidas para gerar um risco potencial de erro se for aplicada a queda livre. Claro que a utilização de uma tal contracção muscular

³⁶ Tradução livre da autora: “espessa”.

³⁷ Tradução livre da autora: “tocar a partir de cima”.

³⁸ Tradução livre da autora: “ataques profundos”.

³⁹ Tradução livre da autora: “impulsão”.

⁴⁰ Tradução livre da autora: “[...] é executada unicamente por músculos activos, e nem a força da gravidade nem o peso são utilizados. Em vez de levantar os braços, as mãos e os dedos, e sujeitá-los à aceleração gradual da força da gravidade, colocamos os dedos na superfície das teclas e empurramos as teclas para baixo com uma súbita e instantânea contracção de alguns dos músculos mais fortes do corpo e dos braços [...]”.

“instantânea e súbita” exige uma correspondente libertação de tensão, razão pela qual tenho seguido cada ataque por um grande ressalto, sob a forma de um movimento rápido para cima de todo o braço (cf. Figura 1).

Carlos Marecos

A
brillante ma lontano, ♩ = ca. 69 (♩ = 34,5)

Piano

Ped. sempre

Pno.

6
4

—(Ped.)—

Figura 1 – Carlos Marecos, *A Casa do Cravo*, p. 1. Nota: Edição do compositor

Para as notas sobre as quais apliquei impulsão (e frequentemente, também, nas passagens em queda livre sobre notas individuais), escolhi o 2.º, o 3.º ou uma combinação desses dois dedos. Esta prática de utilizar mais do que um dedo (forte) numa única nota remonta na verdade a Carl Czerny, como aponta Luk Vaes (2009, p. 426):

The very last chapter of part two (devoted to fingerings) of Czerny’s grand piano method opus 500 (1839) discusses the use of two fingers on one key. Czerny advises this technique to obtain a powerful sound and he indicates how the two fingers should be pressed together so that a strong finger can supplement a weak one⁴¹ [...].

Utilizei dedilhações semelhantes para passagens de notas rápidas, repetidas ou diferentes, tocadas com mãos alternadas, nas quais combinei

⁴¹ Tradução livre da autora: “O último capítulo da segunda parte (dedicado à dedilhação) do grandioso método de piano de Czerny opus 500 (1839) discute a utilização de dois dedos numa só tecla. Czerny aconselha o uso desta técnica para obter um som potente e indica como os dois dedos devem ser pressionados juntos para que um dedo forte possa complementar um outro fraco”.

técnicas de impulsão e de queda livre, por exemplo no *Essay VIII* de Christopher Bochmann (cf. Telles, 2020).

No entanto, em certos casos, em deslocções rápidas ou sobretudo quando procuro uma qualidade sonora semelhante ao som de sinos, substituo a dedilhação descrita pelo uso do punho, uma técnica que aprendi com Yvonne Loriod-Messiaen, com quem tive o grande privilégio de trabalhar em privado nos anos de 1999-2001⁴². Esta técnica permite uma maior precisão e segurança na utilização da queda livre, especialmente nas teclas pretas ou *clusters*. Vários exemplos podem ser extraídos da própria obra de Messiaen: o início da grande cadência a solo para piano em *Oiseaux Exotiques* (Figs. 2 e 3), na qual Loriod me aconselhou a usar o punho direito na primeira nota do intervalo Mi Bemol – Lá Bemol ou uma passagem específica semelhante a um “carrilhão”, baseada na série de harmônicos, em *Par lui tout a été fait*, de *Vingt regards sur l’enfant Jésus* (Figs. 4 e 5). Usando exclusivamente a força da gravidade, este efeito – que deve ser executado num gesto amplo, em forma de meia-lua (em contraste com um golpe vertical e agudo) – resulta num som amplo, cheio de ressonâncias.

PIANO SOLO
Grive des bois, d'Amérique
Très modéré (un peu rubato, laissez longuement vibrer)
♩ = 80
éclatant ensoleillé
f
ff
laissez vibrer
Red.
par hop lent.
3

Figura 2 – Olivier Messiaen, *Oiseaux Exotiques* (parte de piano), p. 3. © Copyright 1959 by Universal Edition (London) Ltd, p. 3, com anotações a lápis de Yvonne Loriod-Messiaen dentro do quadrado azul acrescentado pela autora

⁴² A minha experiência como aluna de Yvonne Loriod ficou registada num texto de reflexão que escrevi para o livro de Catherine Lechner-Reydellet *Messiaen, L’empreinte d’un géant*, publicado em 2008; cf. Lechner-Reydellet, 2008, pp. 93-103.

Grive des bois, d'Amérique
Très modéré (*un peu rubato, laissez longuement vibrer*)
 (♩ = 80)

éclatant ensoleillé
f
 Ped.
 4
 2
 3
 5
 2
 3
 8va
ff
 (laissez vibrer)
 2
 4
 1
 4
 1
 5
 (laissez vibrer)
 Ped.
 Ped.
 Ped.

Figura 3 – Olivier Messiaen, *Oiseaux Exotiques* (partitura de estudo), p. 3. Nota: Transcrito da *Universal Edition* (1959)

Très modéré
Pressez

ff
 Ped.
 peding
Très vif
 1 2 3 5
 8
 3
 long
 long

Figura 4 – Olivier Messiaen, *Par lui tout a été fait*, p. 45, com anotações a lápis de Yvonne Loriod-Messiaen dentro dos quadrados azuis acrescentados pela autora. *Vingt Regards sur L'enfant Jésus*, Composer: Olivier Messiaen © 1947 Les Éditions Durand, With the kind permission of Les Éditions Durand

Figura 5 – Olivier Messiaen, *Par lui tout a été fait*, de *Vingt regards sur l'enfant Jésus*, p. 45. Nota: Transcrito da Edição Durand (1944)

Utilizei tão frequentemente a técnica do punho, que certos compositores começaram a incluí-la nas obras que escreveram para mim; *Triste Triade* de Christopher Bochmann (2018) e *Monólito. Ébano* de Jaime Reis (2019) são apenas dois exemplos disso. Na primeira destas obras, o compositor pretende obter um som grande e ressonante no Mi Bemol grave isolado, na página 4 (Figura 6).

Figura 6 – Christopher Bochmann, *Triste Triade*, p. 4. Nota: Edição do compositor, com quadrado azul adicionado pela autora

Na obra de Reis, a resistência física necessária para realizar uma sequência tão extensa de *clusters* com o volume de som mais elevado possível, num movimento alternado e progressivamente mais rápido, é muito reforçada pelo uso ilimitado da gravidade (em gestos verticais progressivamente mais pequenos à medida que a velocidade aumenta) através dos braços e punhos, sem que o pianista tenha de usar os dedos, que são naturalmente mais fracos e mais vulneráveis ao stress extremo, sobre as teclas (Figura 7).

2019

The figure shows a musical score for piano. At the top, there is a diagram of the hammer and string mechanism with durations of 10", 40", 10", and 15". Below this, the piano part is written on a grand staff. The first measure is marked with a dynamic of *sffz* and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score consists of a series of chords, each with a duration: 3x, 3x, 4x, 5x, 7x, and 10x. The final measure is marked *Ad. lib.* and has a duration of 10". The score is marked with *Ped. Sos.* throughout.

Figura 7 – Jaime Reis, *Monólito. Ébano*, p. 1. Nota: Edição do compositor

Um dos exemplos acima evocados, o do motivo representativo do som do farol na p. 17 da edição Leduc do *Courlis cendré* de Messiaen, inclui um acorde particularmente denso de onze notas, distribuídas por ambas as mãos do pianista. Dada a extensão de ambas as mãos na configuração efectiva desse acorde, que torna a “thrust”⁴³ (ou impulso muscular) particularmente difícil (Sandor, 1995, p. 45), tentei (com sucesso) levantar-me do banco do piano imediatamente antes do ataque e usar todo o peso do meu corpo sobre o piano, sentando-me de novo enquanto tocava simultaneamente esse acorde.

Utilizei a mesma técnica em *De l'étant qui le nie*, para piano e electrónica, de Miguel Azguime, a obra fisicamente mais desafiante que alguma vez toquei. Sugiro a visualização de um extracto de uma interpretação ao vivo dessa peça, apresentada no Centro Cultural de Cascais em Junho de 2010, com o compositor a operar a electrónica (vídeo; cf. 10'30"-12'30" e Figura 8). Note-se não apenas o “efeito de sentar-se enquanto se toca”, mas também a amplitude dos movimentos de queda livre para baixo e os correspondentes movimentos de libertação de tensão para cima.

⁴³ Tradução livre da autora: “impulsão”.



Figura 8 – Miguel Azguime, *De l'étant qui le nie*, p. 15 (mm. 162-165).

Nota: Excerto da edição CIMP / PMIC (2019)



Apliquei um tipo diferente de envolvimento do tronco na minha execução do Estudo n.º 1- *Mémoire d'une présence absente*, de Jorge Peixinho (Figura 9). Neste caso, após uma longa e encantatória repetição de uma fórmula quase hipnótica de notas, o público ficou chocado com um *cluster fff* tocado no registo central do piano. Obtive esse efeito simplesmente deixando todo o meu tronco cair no teclado, sobre ambos os antebraços lateralmente estendidos.

♩ = 96
Sempre regolare

ripetere fra 35 e 50 volte

(5/16) mp p (10 volte)

fff (avambraccio)

Figura 9 – Jorge Peixinho, *Estudio I: Mémoire d'une présence absente*, p. 4. Nota: Transcrito do manuscrito autógrafa reeditado pelo CIMP / PMIC, com quadrado vermelho adicionado pela autora

Antes de concluir, gostaria ainda de salientar uma estratégia que tenho vindo a utilizar para eliminar ao máximo a rigidez quando compelida pelos compositores a executar notas ou acordes repetidos, de volume extremamente elevado (em passagens onde alternar as mãos não é uma opção). Em tais circunstâncias, mudo deliberadamente a posição dos ombros várias vezes durante a passagem, e movo a parte superior do tronco em movimentos irregulares e circulares que ajudam a dissipar a tensão acumulada. É o caso do *De l'étant qui le nie*, de Miguel Azguime, uma obra já discutida acima.

Como espero ter demonstrado, é possível adoptar uma abordagem saudável e sustentável na execução de música para piano, numa época que exige a realização de nuances dinâmicas de volume extremamente elevado, por vezes por extensos períodos de tempo, se combinarmos as lições da tradição pianística proveniente de Liszt e teorizada no início do século XX com abordagens mais recentes e cientificamente orientadas. No entanto, as adaptações relacionadas com a dedilhação, o movimento do corpo inteiro e a utilização de partes do corpo menos convencionais, tais como o punho, são também úteis e necessárias. A ênfase na qualidade do som permanece actual, mas precisa de ser perspectivada à luz das exigências de um repertório mais recente e em constante expansão. Do mesmo modo, estudos sobre soluções performativas para questões específicas levantadas por repertórios recentes devem ser desenvolvidos por pianistas no activo e por investigadores baseados na prática. Em particular, devem ser fomentados os estudos relacionados com as coreografias complexas dos movimentos corporais envolvidos na execução de obras contemporâneas. Também se deverá ter em linha de conta que uma utilização eficaz dos recursos corporais do pianista em contextos tão exigentes precisa de ser complementada com estratégias eficientes de condicionamento físico e mental para serem desenvolvidas na execução instrumental e em geral; estas incluem a aprendizagem e prática de actividades de relaxamento e tonificação, que devem fazer parte de um estilo de vida saudável mais amplo.

REFERÊNCIAS

- Albeniz, I. (1961). Fête Dieu à Séville. *Iberia (1er Cahier)*, 20-45. Madrid: Union Muical Española.
- Azguime, M. (2019). *De l'étant qui le nie*. Parede: CIMP / PMIC.
- Bochmann, C. (2018). Triste Tríade (Partitura não publicada). Évora.
- Caillet, L. (2007). Les Exigences du piano contemporain. In D. Pistone (Ed.), *Pianos & Pianistes dans la France d'aujourd'hui* (Série Conférences et Séminaires ed., Vol. 29, pp. 55-65). Paris: Université de Paris – Sorbonne | Observatoire Musical Français.
- Chiantore, L. (2019). *Tone Moves: A History of Piano Technique*. Barcelona: Musikeon Books.
- Fink, S. (1992). *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers and Performers*. Portland: Amadeus Press.
- Fonseca, S. I. (2004). *As Escolas de Piano Europeias: Tendências da Interpretação Pianística no Século XX*. Évora: Universidade de Évora.
- Hudicek, L. (2002). *Off key: a comprehensive guide to unconventional piano techniques*. College Park: University of Maryland College Park.
- Igumnov, K. (2008). Some Technical Observations. In C. Barnes (Ed.), *The Russian Piano School: Russian Pianists and Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano* (C. Barnes, Trans., 2 ed., pp. 78-83). Londres: Kahn & Averill.
- Ishii, R. (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*. Tallahassee: Florida State University.
- Kreidy, Z. (2012). *Les avatars du piano*. Paris: Beauchesne.
- Kullak, A. (1855). *Die Kunst des Anschlags: Ein Studienwerk für vorgerückterer Klavier-spieler und Leitfaden für Unterrichtende*, Op. 17. Leipzig: Hoffmeister.
- Lechner-Reydelle, C. (2008). Ana Telles: Témoignage sur Yvonne Loriod-Messiaen. In C. Lechner-Reydelle, *Messiaen, L'empreinte d'un géant* (pp. 93-103). Paris: Séguier.
- Lhevinne, J. (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Nova Iorque: Dover.
- Marecos, C. (2019). A Casa do Cravo (Partitura não publicada). Lisboa.
- Mark, T. (2003). *What every pianist needs to know about the body*. Chicago: GIA Publications.
- Martingo, Â. (2018). Um corpo elíptico: a expressão e o gesto sob o signo da civilização. In *A música e o corpo* (pp. 145-162). Lavra: Letras & Coisas.
- Mason, W. (1892). *Touch and Technic, or the Technic of Artistic Piano Playing by means of a New Combination of Exercise-Forms and Method of Practice*, op. 44. Philadelphia: Th. Pressler.

- Messiaen, O. (1944). Par lui tout a été fait. *Vingt regards sur l'enfant Jésus*. Paris: Editions Durand.
- Messiaen, O. (1959). *Oiseaux exotiques*. Londres: Universal Edition.
- Messiaen, O. (1964). Le Courlis Cendré. *Catalogue d'Oiseaux*, Vol. 7. Paris: Alphonse Leduc.
- Oborin, L. (2008). Some principles of pianoforte technique. In C. Barnes (Ed.), *The Russian Piano School: Russian Pianists and Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano* (C. Barnes, Trans., 2 ed., pp. 68-77). Londres: Kahn & Averill.
- Oortmann, O. R. (1929). *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. Londres e Nova Iorque: Kegan, Trench, Trubner & Co.
- Peixinho, J. (n.d.). *Estudo I: Mémoire d'une présence absente*. Parede: CIMP / PMIC.
- Proulx, J.-F. (2009). *A pedagogical guide to extended piano techniques*. Philadelphia: Temple University.
- Reis, J. (2019). Monólito. Ébano (Partitura não publicada). Lisboa.
- Sandor, G. (1995). *On piano playing: motion, sound and expression*. Belmont: Schirmer books.
- Shockley, A. (2018). *The contemporary piano: a performer and composer's guide to techniques and resources*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Telles, A. (2020, April 23). *Essay VIII*. Retirado de Portfolios: <https://portfolios.esml.ipl.pt/index.php/obras-e-textos/item/194-essay-viii>
- Vaes, L. (2009). Extended piano techniques: In *theory, history and performance practice*. Leiden: Leiden University.
- Vickers, C. (2008). *Die Hoerende Hand* (Vol. 2). Mainz: Schott.