

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LETÍCIA FAIS

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE *THE COMPLETE PIANO ETUDES* DE PHILIP GLASS

THE COMPLETE PIANO ETUDES BY PHILIP GLASS: THE CREATION OF A PERFORMANCE

CAMPINAS
2020

LETÍCIA FAIS

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE *THE COMPLETE PIANO ETUDES* DE PHILIP GLASS

THE COMPLETE PIANO ETUDES BY PHILIP GLASS: THE CREATION OF A PERFORMANCE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA LETÍCIA FAIS, E ORIENTADO PELO PROF. DR. ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

F17c

Fais, Letícia, 1992-
A construção da performance de *The Complete Piano Etudes* de Philip Glass / Letícia Fais. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Alexandre Zamith Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Glass, Philip, 1937-. 2. Piano - Instrução e estudo. 3. Piano - Execução. 4. Estratégias de aprendizagem. I. Almeida, Alexandre Zamith, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *The Complete Piano Etudes* by Philip Glass: the creation of a performance
Palavras-chave em inglês:
Glass, Philip, 1937-
Piano - Instruction and study
Piano - Performance
Learning strategies
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Mestra em Música
Banca examinadora:
Alexandre Zamith Almeida [Orientador]
Mauricy Matos Martin
Catarina Leite Domenici
Data de defesa: 23-11-2020
Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0001-9103-6268
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/1905654364578434

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LETÍCIA FAIS

ORIENTADOR: ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA

MEMBROS:

1. PROF. DR. ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA
2. PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN
3. PROF^{A}. DRA. CATARINA LEITE DOMENICI

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 23.11.2020

Dedico este trabalho a você.

Esta escrita nasceu dos meus sinceros desejos de compartilhar descobertas, questionamentos, de viver a experiência do aprimoramento de minhas habilidades musicais de forma conectada à realidade e de contribuir com o crescimento de qualquer pessoa que se identifique com minhas investigações. Com detalhes mais técnicos, pretende contribuir à prática de outros pianistas.

Para mim, nunca fora tão nítido o quanto zelar por transmitir minhas reflexões provocaria uma intensificação na minha intimidade com o piano e, ao mesmo tempo, em uma reveladora antítese, conectasse-me ao coletivo. Por vezes, buscar soluções para desafios técnicos e expressivos me levou a diálogos mentais e concretos com pianistas, alunos, professores, outros instrumentistas, compositores, pintores, bailarinos e profissionais de tantas outras áreas do conhecimento! Respostas, e ainda mais perguntas, surgiam, não só a partir dessas pessoas, mas também, com os ruídos do metrô, das chuvas, aroma de café, com o “Bom dia!” e sorrisos de pessoas desconhecidas.

Fui surpreendida tantas vezes pelos efeitos da música de Philip Glass sobre mim, mas, o mais incrível, foi descobrir que tudo que vivo por meio dela também pode ser vivido por cada ser que se conecta a mim. Quando a toco, sou parte e me sinto parte de tudo que vibra e de tudo que se transforma no universo. Percebo o quão natural é o movimento e a transformação. A música é construção direta da minha ação conectada ao piano, ao ambiente, às pessoas presentes e também às experiências que vivi previamente e, por mais estranho que pareça, posteriormente.

Para Philip Glass, a música é um lugar. Então, que esta leitura lhes leve a lugares belos e encantadores, para viagens esclarecedoras e inspiradoras, especialmente neste período íntimo de reclusão que estamos vivendo.

Desejo que encontrem nestas páginas um pouco do que procuram, muita música e que também encontrem, pelo menos, um elemento inesperado. Afinal, nada como a sensação de sons superando uma expectativa, não é mesmo?

Com carinho e dedicação,

Letícia Fais

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual de Campinas e ao Instituto de Artes, pela infraestrutura e pelo meio acadêmico tão diverso e profícuo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, por toda sua meticulosidade, zelo e dedicação. Seu trabalho como pianista, professor e cientista é modelo e inspiração.

Ao Prof. Dr. Maurícy Matos Martin, pelos os ensinamentos durante a graduação que evoluíram para discussões presentes nesta dissertação. Agradeço também por cada experiência performática que me encorajou a abraçar e por suas contribuições valiosas à performance dos *Etudes* de Philip Glass.

Ao Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos, pelas conversas e reflexões sobre a música de Philip Glass e sua contribuição no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Russell Hirshfield, pelas sugestões sensíveis e perspicazes de dedilhados e dinâmicas para os *Etudes* 6, 11 e 16.

Ao Prof. Dr. Paulo Gazzaneo, por me incentivar a fortalecer minhas concepções artísticas e por me amparar no processo de transformá-las em música ao piano.

Ao Prof. Dr. Tadeu Moraes Taffarello, pelo estímulo e suporte aos meus estudos da ópera *Einstein on the Beach*. Os conhecimentos cultivados foram de extrema importância para a escrita desta dissertação.

À Angela Seiler e ao Zeca Vieira, pelo trabalho cuidadoso de registro dos recitais de *The Complete Piano Etudes, Books I & II* na Unicamp.

Ao José Luiz da Silva, pela receptividade e pelo convite para tocar no aniversário d'*A Loja de Pianos*. Foi uma experiência inesquecível tocar Philip Glass em seu Yamaha CFX.

Ao maestro e amigo Akira Miyashiro, por cada valiosa conversa sobre Philip Glass, pelos materiais compartilhados e pela oportunidade de ser entrevistada sobre *The Complete Piano Etudes* em seu programa de divulgação da música clássica.

À Geovana Felice Rocha e à Marianne Dahmen Nunes por todo o acolhimento físico, emocional e musical nas viagens a Campinas para realização desta pesquisa.

À Sofia Suzuki Ruzzon, pela prontidão em reparar o piano para o recital *The Complete Piano Etudes – Book II* em situação imprevista.

À Isabela Siscari Campos, pela amizade e companheirismo durante todo o curso deste mestrado.

Ao Pedro Brack, pelas discussões acerca da multidimensionalidade aplicada à perspectiva da forma musical e outras convergências entre a música e ciências exatas.

Ao Arthur Kauffmann Novas, por ter proporcionado minha primeira experiência de ouvir uma obra de Glass para piano solo, ao vivo. Aquela tarde de quinta-feira, na sala 24, ao som de *Glassworks* foi o início das ideias que afloraram neste trabalho.

À Gloria Raimondi e Islan Santos, por terem dividido comigo os momentos de expectativa, trabalho árduo e culinária que precederam a aprovação no processo seletivo para cursar o mestrado. Sonharam comigo em transformar a construção da performance de *The Complete Piano Etudes* em uma pesquisa científica.

À Ana Maria Meirelles Reis, por toda sua dedicação, companheirismo e seu conjunto de habilidades tão concordante com o acabamento desta dissertação. Agradeço pelo trabalho primoroso em editar os exemplos musicais e figuras, pela criação das ilustrações e diagramação do programa do recital de conclusão e por ter se aberto a conhecer profundamente os princípios artísticos por trás do evento.

À Maria do Carmo Branco Ribeiro, pela revisão do programa do recital.

Ao Adriano Muniz de Carvalho, pelo auxílio na fotografia utilizada no programa.

À Olivia Helena Margoto, por sua colaboração na elaboração dos graus de complexidade conferidos a cada *Etude*.

À Amanda Soler Elias, pelas explicações referentes à Anatomia, a cada dúvida que eu tinha sobre como expressar em palavras os movimentos do corpo ao tocar piano.

À Isabel Orlando, por dividir comigo as horas anteriores ao recital *The Complete Piano Etudes – Book II*. A pureza da sua cumplicidade me acompanhou durante toda a performance.

Ao Daniel de Carvalho, por ter trazido a mim a riqueza da experiência da criança com a música de Glass.

À Lira e ao Fagote, por terem acompanhado de perto e com muito carinho a escrita deste trabalho.

Ao meu pai, Marcelo Fais, pelo apoio incondicional.

À minha mãe, Eliane Orlando Fais, por ter sempre confiado na música que vive dentro de mim. Agradeço, também, por todo o amor e conhecimento da língua portuguesa envolvidos na revisão desta dissertação.

Ao meu marido, Bruno Costa Ramos, por tudo que me ensina, tudo que compartilhamos e tudo que construímos. Este trabalho e a habilidade de desenvolvê-lo são frutos de seu suporte. Com muito amor e carinho, agradeço por ser a música mais bela que já ouvi!

RESUMO

Esta pesquisa aborda a construção da performance da obra *The Complete Piano Etudes* (TCPE) de Philip Glass, publicada em 2014. Os *Etudes* foram compostos em um período de 21 anos e são um retrato da maturidade composicional do compositor, que possui bastante apreço dentre públicos heterogêneos e de grandes instrumentistas. Contudo, ainda não havia material científico sobre o processo para apresentação da obra completa. O principal objetivo foi, com embasamentos teóricos e empíricos, solucionar questões técnicas, interpretativas e expressivas para criar a performance. Os contextos criativo e de vida musical do compositor foram estudados visando criar um cenário favorável à concepção artística. Os princípios metodológicos usados foram de pesquisa-ação, com a prática contribuindo ao seu aprimoramento ciclicamente, envolvendo planejamento da ação, execução, registro e análise, estabelecendo ciclos reiterativos. Procedimentos de estudo e recitais públicos foram considerados resultados parciais ou finais desta investigação por contribuírem à expansão do conhecimento na área de performance pianística e da música de Philip Glass. Fisicamente, destaca-se a importância verificada na sustentação do corpo do(a) pianista desde os calcanhares, passando pelos ísquios, baixo abdômen e escápulas, até o relaxamento de braços, antebraços, flexibilidade dos punhos, e firmeza dos dedos, levando a um melhor comando de timbres e intensidades sonoras. Grandes gestos, associados aos menores, aprimoraram fluência, repetições e fraseados. Foram detalhados procedimentos de estudo técnico de paralelismos entre mãos, escalas, arpejos, intervalos melódicos e harmônicos, sequências de acordes, notas presas, repetidas, trinados, saltos, pedalização, compassos assimétricos, polirritmias, polimetrias, e correlações entre forma e memorização. Com o respaldo de tais investigações, elaborou-se uma escala de complexidade de 1 a 9 para os *Etudes*, otimizando sua análise tanto para fins pedagógicos como de adequação a combinações com outros repertórios. Conceitos caros à idiomática de Glass, tais como a estrutura musical aqui denominada *padrão-glass*, o recurso da repetição, macroestruturas flexíveis, escrita bastante aberta à criatividade do performer, harmonia diatônica com encadeamentos pouco polarizados, polirritmia, polimetria audível e sensação de moto-contínuo, foram percebidos como próximos a elementos da filosofia budista tibetana, como o princípio da

impermanência (realidade dos constantes movimentos e transformações), renúncia ao ego em favor da percepção da realidade da conexão de um ser com todos ao seu redor e processos meditativos. A meditação, desenvolvendo a capacidade de foco e percepção, leva ao estado de relaxamento alerta que, para mim, é muito próximo do estado mental ideal para o desenvolvimento técnico instrumental, pensando em usar exatamente os músculos que se sabe que levam ao som desejado, relaxando aqueles que não precisam agir e potencializando a consciência corporal e audição na percepção dos resultados obtidos. Por fim, para mim, TCPE vai além de habilidades pianísticas, abrindo a possibilidade de investigar conexões não apenas do pianista com o piano, mas também, da mente com o corpo, do som com o espaço, do artista com a coletividade. Os *Etudes* acontecem em meio a repetições, mas não são sobre elas. São sobre o que acontece enquanto elas são tocadas e ouvidas e sobre a constante transformação do ser humano e do universo.

Palavras-chave: Estudos para piano, The Complete Piano Etudes de Philip Glass, Philip Glass, Técnica pianística, Procedimentos de estudo.

ABSTRACT

This research is about the creation of a performance for *The Complete Piano Etudes (*TCPE*)* by Philip Glass, published in 2014. The Etudes were composed over a period of 21 years and are a portrait of Glass's compositional maturity, which is highly appreciated among heterogeneous audiences and renown musicians. There was still no scientific material describing a process of development of a performance for TCPE. The main goal was, with theoretical and empirical bases, to solve technical, interpretive and expressive questions for the creation of a performance. The creative context and musical life of the composer were studied in order to create a favorable context for the conception of the performance. The methodological principles used were those of a performative-research, which means that the action contributed to its own improvement cyclically, according to steps of planning, execution, recording, and analysis. Both study procedures and public performances were considered results of this investigation for contributing to the expansion of knowledge in the area of pianistic performance and Philip Glass's music. Physically, the importance of supporting the pianist's body from the heels, passing through the ischia, lower abdomen and scapulae, as well as the relaxation of the arms, forearms, flexibility of the wrists, and firmness of the fingers, stands out, leading to a better command of tones and sound intensities. Large gestures, associated with smaller ones, improved fluency, repetitions and phrasing. Here, we detailed procedures for technical study of parallel intervals, scales, arpeggios, chord sequences, repeated notes, trills, jumps, pedaling, asymmetric bars, polyrhythms and polymetries, form and memorization. With the support of such investigations, a scale of complexity from 1 to 9 was elaborated for the *Etudes*, optimizing their analysis for both pedagogical purposes and suitability for combinations with other repertoires. Typical items from Glass's idiomatism, such as the musical structure here called the glass-pattern, repetition, flexible macrostructures, openness to performer's creativity, diatonic harmony, little polarized chord sequences, polyrhythm, audible polimetry and a feeling of continuous motion, were perceived as close to elements of Tibetan Buddhist philosophy, such as the principle of impermanence (reality of constant movements and transformations), renouncing the ego in favor of perceiving the reality of collectivity and meditative processes. Meditation, as the development of the capacity for focus and perception, leads to a

state of alert relaxation that, for me, is very close to the ideal mental state for instrumental technical development, thinking about using exactly the muscles that are known to lead to the desired sound, relaxing those who do not need to act and enhancing body awareness and hearing in the perception of the results obtained. Finally, for me, TCPE goes beyond pianistic skills, opening the possibility to investigate connections not only between the musician and the piano, but also, between mind and body, sound and space, the artist and the community. The *Etudes* happen among repetitions, but they are not about them. They are about what happens while they are played and heard and about the constant transformation of the human being and the universe.

Keywords: Piano Etudes, The Complete Piano Etudes by Philip Glass, Philip Glass, Piano Technique.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Obra sem título, Donald Judd, 1975, feita em ferro galvanizado, 10 unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 cm. 30
Fig. 2: Figuras A, B e C, formadoras do padrão-glass. 38
Fig. 3: Padrão-glass na seção 6 do *Etude* 6. 39
Fig. 4: Representação possível de polimetria audível na seção 6 do *Etude* 6. 40
Fig. 5: Padrão Glass na seção 7 do *Etude* 6. 40
Fig. 6: Representação possível de polimetria audível na seção 7 do *Etude* 6, com 3 colcheias da pauta superior equivalentes a 2 colcheias da pauta inferior. 41
Fig. 7: Baixo de Alberti no Etude 14. 41
Fig. 8: Padrão Glass no *Etude* 10. 42
Fig. 9: Seção 7 do *Etude* 2 exemplificando a combinação de demandas técnicas em um único trecho. 51
Fig. 10: Seção 30 do *Etude* 11 exemplificando paralelismo entre mãos. 52
Fig. 11: Início da seção 2 do *Etude* 12, com destaque para paralelismos não contabilizados. 52
Fig. 12: Primeiro compasso da seção 21 do *Etude* 17 exemplificando como não foi considerado o paralelismo entre mãos na tabela. 52
Fig. 13: Exemplo de compasso assimétrico na seção 5 do *Etude* 3. 53
Fig. 14: Exemplo de compasso assimétrico na seção 12 do *Etude* 3. 53
Fig. 15: Exemplo de "salto grande" no Etude 1, entre seções 25 e 26. 54
Fig. 16: Pausa na seção 13 do *Etude* 4. 63
Fig. 17: : Pausa entre seções 4 e 5 do *Etude* 20. 64
Fig. 18: Final do *Etude* 5 e início do *Etude* 6. 65
Fig. 19: Seções 2 e 3 do *Etude* 2. 66
Fig. 20: Início do *Etude* 5. 67
Fig. 21: Subdivisão binária na seção 24 do *Etude* 1 seguida de subdivisão ternária na seção 25. 68
Fig. 22: Subdivisões binárias e ternárias em compassos 7/8 do *Etude* 2. 69
Fig. 23: Justaposição e simultaneidade de subdivisões binárias e ternárias no *Etude* 3. 69
Fig. 24: Seção 7 do *Etude* 6. 70
Fig. 25: Início do *Etude* 8. 71
Fig. 26: Transição de Lá maior para Ré Bemol maior no *Etude* 3. 72
Fig. 27: Início do *Etude* 7 e análise harmônica. 73
Fig. 28: Seções 5 e 6 do *Etude* 7 com trinados ininterruptos para a mão direita. 74
Fig. 29: Início do *Etude* 19. 76
Fig. 30: Seções 15 e 16 do *Etude* 17. 77
Fig. 31: Sobreposição dos acordes de Ré maior e Lá Bemol maior no segundo compasso da seção 7 do *Etude* 11, formando o acorde *Petrushka*. 78
Fig. 32: Sobreposição dos acordes de Ré maior e Lá Bemol maior no último compasso da seção 26 do *Etude* 11, formando o acorde *Petrushka*. 78
Fig. 33: Redução para piano do início do 2º movimento do Concerto para Piano n. 2, Op. 102 de Shostakovich. 78
Fig. 34: Versão para dois pianos dos com passos 54 a 57 do 2º movimento do Concerto para Piano n. 2, Op. 102 de Shostakovich. 78
Fig. 35: Seções 31 e 32 do *Etude* 11 de Philip Glass. 79
Fig. 36: Compassos finais do *Etude* 8. 79
Fig. 37: Seções de 1 a 4 do *Etude* 16. 80
Fig. 38: Seções 11 e 12 do *Etude* 5. 81
Fig. 39: Seções 24 a 27 do *Etude* 20. 81
Fig. 40: Textura em tercinas paralelas do *Etude* 1. 82
Fig. 41: Representação do contorno do punho para a tríade ascendente da mão direita. 83
Fig. 42: Representação do contorno do punho para a 4 tercinas da mão direita na textura A. 83
Fig. 43: Variações rítmicas para estudo das tercinas da textura A. 84
Fig. 44: Representação do contorno do punho para a tríade ascendente da mão esquerda. 84
Fig. 45: Paralelismo entre mãos na seção 8 do *Etude* 2 e numeração de 1 a 15 das notas para explicação do gesto. 86
Fig. 46: Representação gráfica dos gestos elípticos utilizados no início da seção 8 do *Etude* 2 para a mão direita. 86
Fig. 47: Representação gráfica dos gestos elípticos utilizados no início da seção 8 do *Etude* 2 para a mão esquerda. 86
Fig. 48: segunda metade da seção 4 do *Etude* 3 e numeração de 1 a 6 das notas para explicação do gesto. 87
Fig. 49: gesto utilizado para tocar as notas de 1 a 6 com a mão direita. 87
Fig. 50: Padrão Glass A no início do Etude 8. 87
Fig. 51: Dois compassos finais da seção 12 do *Etude* 8. 87
Fig. 52: Ângulos entre antebraço e dedos. Em a), a situação mais próxima à posição de repouso da mão, em b), a condição que foi evitada. 88
Fig. 53: Alinhamento da mão em repouso. 88
Fig. 54: Seção 30 a 32 do *Etude* 11. 89
Fig. 55: Início do *Etude* 20. 89
Fig. 59: Exemplo padrão-glass tipo A no *Etude* 8. 90
Fig. 60: Exemplo de padrão-glass tipo A no *Etude* 9. 90

Fig. 61: Exemplo de padrão-glass tipo A no *Etude* 12. 91
Fig. 62: Exemplo de padrão-glass tipo A no *Etude* 20. 91
Fig. 63: Em a) mostra-se o alinhamento entre antebraço e mão, em b) (desvio radial) e c) (desvio ulnar) encontram-se os ângulos entre antebraço e mão evitados. 92
Fig. 64.: Exemplo de padrões-glass em ambas as mãos em um caso de preenchimento na seção 22 do *Etude* 19. 93
Fig. 65: Padrão-glass presente no Etude 18. Destaque para a linha de baixo descrita pelas notas mais graves do padrão-glass tocado pela mão esquerda na seção 11. 94
Fig. 66: Seções 1 a 4 do *Etude* 10. 95
Fig. 67: Em a), ângulo bastante fechado entre dedo 5 e antebraço (desvio ulnar). Em b), o aprimoramento de alinhamento após ajustes do banco e do tronco. 96
Fig. 68: Exemplo na seção 1 do *Etude* 3 de linha melódica contida em um padrão-glass (mão direita) e de polimetria audível entre mãos provocada pela diferença entre os padrões-glass tocados por cada mão. 97
Fig. 69: Exemplo na seção 1 do *Etude* 5 de linha de baixo contida em um padrão-glass (mão esquerda). 97
Fig. 70: Exemplo de linha melódica em voz interna contida no padrão-glass de tipo B tocado pela mão direita na seção 2 do Etude 7. 98
Fig. 71: Exemplo de polirritmia sustentada por diferentes padrões-glass entre as duas mãos na seção 2 do *Etude* 11. 99
Fig. 72: Exemplo de escrita que pode ser tocada como ornamental em padrão-glass na mão direita na seção 9 do *Etude* 14. 100
Fig. 80: Trecho da seção 5 do *Etude* 1 cuja escala foi praticada por blocos sonoros. 101
Fig. 81: Estudos por blocos sonoros da escala tocada pela mão direita na seção 5 do *Etude* 1. 101
Fig. 82: Estudo de notas simultâneas para escala da seção 5 do *Etude* 1. 101
Fig. 83: Trajetória elíptica aproximada sobre o teclado durante a execução da escala da seção 5 do *Etude* 1. 102
Fig. 84: Seção 9 do Etude 1 com escala para a mão esquerda. 102
Fig. 85: Seções 7 a 9 e princípio da seção 10 do *Etude* 4 e dedilhado empregado na escala. 103
Fig. 86: Seção 7 do *Etude* 6 e dedilhado empregado nas escalas. 104
Fig. 87: a) forma buscada de firmeza nos dedos b) forma evitada de firmeza nos dedos. 105
Fig. 88: Seções 3 e 4 do *Etude* 13. 106
Fig. 89: Seções 10 e 11 do *Etude* 13. 107
Fig. 90: Seção 15 do *Etude* 13. 108
Fig. 91: Escalas cromáticas ao fim da Seção 23 do *Etude* 15. 109
Fig. 92: Forma de abertura da mão evitada em a) e forma adotada em b). 110
Fig. 93: Forma de abertura da mão evitada em a) pelo desalinhamento do punho e forma adotada em b). 111
Fig. 94.: Seção 28 do *Etude* 12. 111
Fig. 95: Análise de melhores pontos das teclas para a incidência dos dedos, tocando no ar para simular um piano com teclas mais estreitas. Os acordes praticados são aqueles envolvidos nos arpejos da seção 28 do *Etude* 12. 112
Fig. 96: Seção 5 do Etude 14. 114
Fig. 97: Dois dos métodos de estudo empregados para o primeiro arpejo tocado pela mão direita na seção 5 do *Etude* 14. 114
Fig. 106: Seção 14 do *Etude* 18. 115
Fig. 107: Exemplos de métodos de estudo para a mão esquerda nos dois primeiros compassos da seção 14 do *Etude* 18. 116
Fig. 108: Exemplos de métodos de estudo para a mão esquerda nos dois primeiros compassos da seção 14 do *Etude* 1. 116
Fig. 109: Gesto grande utilizado para a mão direita na seção 14 do *Etude* 1. Os números abaixo das notas correspondem aos números no desenho do gesto. As elipses seriam sobrepostas, mas foram separadas para possibilitar visualização. 117
Fig. 110: Sequência de acordes e de intervalos harmônicos das seções 3 e 4 do *Etude* 20. 118
Fig. 111: Seção 1 do *Etude* 8 com destaque para a melodia do tema. 119
Fig. 112: Uma forma de estudo aplicada aos acordes tocados pela mão direita na seção 1 do *Etude* 8. 120
Fig. 113: Seção 4 do *Etude* 20. 120
Fig. 114: Notas presas na seção 6 do *Etude* 9. 121
Fig. 122: Notas repetidas na seção 2 do Etude 6. 121
Fig. 123: Opções I, II, III e IV de dedilhados, testadas para a seção 2 do *Etude* 6. 122
Fig. 124: Seção 3 do Etude 6. 125
Fig. 125: Oitavas repetidas na seção 5 do *Etude* 6. 125
Fig. 126.: Coda do *Etude* 4. 127
Fig. 127: Seção 6 do *Etude* 7. 128
Fig. 128: Método de estudo da seção 6 do *Etude* 7. 128
Fig. 129: Último sistema do *Etude* 8. 129
Fig. 130: Compassos iniciais do *Etude* 16. 129
Fig. 131: Ornamento do *Etude* 16. 130
Fig. 132: Três dos métodos empregados no estudo do ornamento característico do *Etude* 16. 130
Fig. 139: Saltos para ambas as mãos entre as seções 25 e 26 do *Etude* 1. 131
Fig. 140: Saltos para ambas as mãos na seção 5 do *Etude* 6. 133
Fig. 141: Sequência de saltos presente nas seções 15 e 16 do *Etude* 13. 134
Fig. 142: Forma de estudo aplicada nas seções 15 e 16 do *Etude* 13. 135
Fig. 143: Seção 1 do *Etude* 7. 136
Fig. 144: Seção 1 e primeiro sistema da seção 2 do *Etude* 3. 137

Fig. 145: Seção 4 do *Etude* 11. 138
Fig. 146: Seção 4 do *Etude* 11. 138
Fig. 147: Compasso final do *Etude* 5. 139
Fig. 148: Compasso inicial do *Etude* 6. 139
Fig. 149: Seção 1 do *Etude* 16. 139
Fig. 150: Seção 29 a 32 do *Etude* 17. 140
Fig. 151: Seção 7 do *Etude* 2. 141
Fig. 152: Seções 9 a 11 do *Etude* 20. 142
Fig. 155: 4 primeiros compassos da seção 5 do *Etude* 3. 143
Fig. 156: Seção 7 do *Etude* 8. 143
Fig. 157: 3 primeiros compassos o *Etude* 20. 143
Fig. 158: Seção 9 do *Etude* 16. 143
Fig. 159: 4 primeiros compassos da seção 12 do *Etude* 3. 144
Fig. 160: Seção 6 do *Etude* 5. 144
Fig. 161: 4 primeiros compassos do *Etude* 2. 144
Fig. 162: Representação gráfica do estudo da polirritmia 3 x 2 com subdivisão do tempo em 6 partes. 145
Fig. 163: Compassos iniciais da seção 13 do *Etude* 11. 146
Fig. 164: Simplificação da polirritmia presente no segundo compasso da seção 13 do *Etude* 11. 146
Fig. 165: Último compasso da seção 20 do *Etude* 11 e início do primeiro compasso da seção 21. 146
Fig. 166: Simplificação da polirritmia presente no último compasso da seção 20 do *Etude* 11 para estudo. 146
Fig. 167: Primeiro compasso da seção 10 do *Etude* 17 147
Fig. 168: Simplificação da polirritmia do primeiro compasso da seção 10 do *Etude* 17 para estudo. 147
Fig. 169: Seções 1 e 2 do *Etude* 12. 148
Fig. 170: Seção 21 do *Etude* 12. 149
Fig. 171: Seção 31 do *Etude* 12. 149
Fig. 172: Seção 2 do *Etude* 4. 150
Fig. 173: Seção 7 do *Etude* 4. 150
Fig. 174: Seção 7 do *Etude* 18. 151
Fig. 189: Seções 4 e 5 do *Etude* 6. 152
Fig. 190: Seções 4a e 5a do *Etude* 6. 152
Fig. 191: Seção 9 do *Etude* 6. 153
Fig. 192: Exemplos de espaços unidimensional, bidimensional e tridimensional, em ordem, da esquerda para a direita. 154
Fig. 193: : Gráfico representativo de uma maneira de visualizar tridimensionalmente a forma do *Etude* 1. As seções correspondentes a cada legenda estão a seguir: intro (introdução) – 1; A – 2,3; trans (transição) – 4; B dim 1 – 5, 6; B – 7, 8, 9; B dim 2 – 10; A – 11,12,13 (com a ressalva de que tem uma variação, mas, por não ser do tipo das variações presentes no gráfico, não visualizei como uma nova dimensão, apenas memorizei a alteração); B text 1 – 14, 15, 16; B dim 2 – 17; A – 18, 19, 20 (mesmo caso das seções 11, 12 e 13); B text 2 – 21, 22, 23; B dim 2 – 24; A dim 3 – 27. 155
Fig. 194: Módulo identificado como refrão no *Etude* 10 (seções 11 a 13). 160
Fig. 195: Módulo identificado como refrão no *Etude* 1 (seções 7 a 9). 161
Fig. 196: Notação simplificada em cifras para seção 8 do *Etude* 11. O asterisco simboliza a linha adicionada no baixo. 162
Fig. 197: Notação simplificada em cifras para seção 8 do *Etude* 11. O asterisco simboliza a linha adicionada no baixo. 162
Fig. 198: Seção 2 do *Etude* 12. 164
Fig. 199: Seção 1 do *Etude* 3. 164
Fig. 200: Variação rítmica da segunda metade da seção 1 do *Etude* 3 sem modificar a fórmula de compasso. 164
Fig. 201: Variação da fórmula de compasso da segunda metade da seção 1 do *Etude* 3. 165
Fig. 202: Variação da fórmula de compasso da segunda metade da seção 1 do *Etude* 3 em uma segunda variação rítmica. 165
Fig. 203: *Etude* 5, seção 4 pertencente à primeira parte. 166
Fig. 204: *Etude* 5, seção 9 pertencente à segunda parte. 166
Fig. 205: *Etude* 5, seção 14 pertencente à terceira parte. 166
Fig. 206: *Etude* 5, seção 19 pertencente à quarta parte. 166
Fig. 212: Opções de dedilhado testadas e analisadas com o auxílio do software *Sonic Visualiser* para o *Etude* 9. 168
Fig. 56: Haydn, J. – *Sonata em Dó Menor, Hoboken XVI:20. Mov. 1 – Moderato*. Compassos 59 a 64. 170
Fig. 57: Beethoven, L. van – *Sonata em Mib Maior, Op.7. Mov. 3 – Allegro - Minore*. Compassos 96 a 111. 171
Fig. 58: Chopin, F. – *Etude Op. 10, n. 8* – Compassos 89 a 91. 172
Fig. 73: Compassos 1 a 20 de *Pe Loc, Sz. 56, n. 3* de Béla Bartók. 173
Fig. 74: Compassos 21 a 25 de *A Capela de Guilherme Tell, Anos de Peregrinação – Primeiro Ano: Suíça, S. 160,* de Franz Liszt. 174
Fig. 75: Compassos 26 a 30 de *A Capela de Guilherme Tell, Anos de Peregrinação – Primeiro Ano: Suíça, S. 160*, de Franz Liszt. 175
Fig. 76: Esquema da vista superior do piano e da linha entre escápulas do pianista, em sugestão de rotação com inclinação para baixo (lado direito) para os trechos de cruzamento entre braços no exemplo de padrão-glass extraído de *A Capela de Guilherme Tell, S.1*. 176
Fig. 77: Compassos 136 a 142 da *Toccata BWV 914 em Mi menor*, de J. S. Bach. 176
Fig. 78: Compassos 109 a 114 do *mov. I* da *Sonata Op. 57* (Apassionata), de Beethoven. 177
Fig. 79: Seção 1 do *Etude* 19, de Philip Glass. 178

Fig. 98: 1º tema do *mov. I* da *Sonata em Dó Maior KV 545,* de Mozart. 179
Fig. 99: Compassos 141 a 153 do 1º movimento da *Sonata para piano Op. 7 em Mi Bemol Maior* de Beethoven. 180
Fig. 100: Compassos iniciais do *Études Tableaux Op.39 n.6* de Sergei Rachmaninoff. 181
Fig. 101: Compassos 250 a 257 da *Balada n. 1* de Chopin, *Op. 23*. 182
Fig. 102: Compassos 140 a 145 de *Seis Variações, KV 398*, de Mozart. 184
Fig. 103: Seção 12 do *Etude* 15 de Philip Glass. 184
Fig. 104: Compassos 1 a 6 de *Passepied*, *Suite Bergamasque* de Debussy. 185
Fig. 105: Compassos 1 a 15 da *Fuga VII* do Op. 87, de Shostakovich. 186
Fig. 115: Compassos 21 a 26 do 3º movimento da *Sonata em Dó Menor* Hob. XVI:20 de Haydn. 187
Fig. 116: Posição aproximada do punho da mão direita no momento de supinação descrito a), pronação b) e a linha paralela ao teclado imaginada na estratégia descrita c). 188
Fig. 117: Compassos 26 a 30 do 3º movimento da *Fantasia em Fá# Menor Op. 28* de Mendelssohn. 188
Fig. 118: Parte da mão direita dos compassos 29 e 30 do 3º movimento da *Fantasia em Fá# Menor Op. 28* de Mendelssohn e dois procedimentos de estudo aplicados ao trecho. 189
Fig. 119: Compassos 84 a 106 de *Elegia*, *Morceaux de Fantaisie Op. 3 n.1* de Rachmaninoff. 190
Fig. 120: Procedimentos de estudo aplicados a duas sextas harmônicas consecutivas do compasso 85 de *Elegia*, *Op. 3 n. 1*, de Rachmaninoff. Procedimentos análogos podem ser empregados nos outros pares de terças e sextas encontrados na peça. . 191
Fig. 121: Compassos 1 e 2 de *Quatro Improvisos, Op. 90 n. 3* de Schubert. 191
Fig. 133.: Compassos 1 a 6 do 1º movimento da *Grande Sonata em Mib Maior, Op.7,* de L. van Beethoven. .....
Fig. 134: Compassos 1 a 10 da *Sonata K. 141* de D. Scarlatti. .....
Fig. 135: Compassos 1 a 4 da *Toccata* de S. Prokofiev. .....
Fig. 136: Compassos 1 a 3 do *Prelúdio XVI, BWV 861*, de J. S. Bach. 196
Fig. 137: Compassos 18 a 20 da *Fuga XXIV em Si Menor, BWV 893* de J. S. Bach. 196
Fig. 138: Procedimentos de estudo passíveis de empregabilidade no trinado do compasso 18 da *Fuga XXIV em Si Menor, BWV 893* de J. S. Bach. 197
Fig. 153: Compassos 1 e 2 de *Polichinelle*, *Op. 3 n. 4* de S. Rachmaninoff. 198
Fig. 154: Compassos 46 a 51 de *Prelúdio em Dó# Menor, Op. 3 n. 2* de S. Rachmaninoff. 199
Fig. 175: Exemplo de assimetria nos compassos 38 e 39 do *Op. 16 n. 1* de Rachmaninoff. 200
Fig. 176: Compassos 1 a 6 de *Op. 16, n. 3* de Rachmaninoff. 201
Fig. 177: Compassos 98 a 102 do 1º movimento da Sonatina, de Edino Krieger. 201
Fig. 178: Compassos 1 a 10 do 1º movimento da *Sonatina* de Edino Krieger. 202
Fig. 179: Compassos 49 a 56 do *Intermezzo Op. 118, n.2* de Brahms. 203
Fig. 180: Compassos 1 a 8 do *Noturno em Dó# Menor, n. 20 Opus Póstumo* de Chopin. 203
Fig. 181.: Compassos 1 a 13 do 3º movimento da *Sonata em Mi menor, Op. 7*, de Grieg 204
Fig. 182: Compassos 49 a 52 do *Noturno em Dó Menor, Op. 48, n. 1* de Chopin. 205
Fig. 183: Compassos 38 e 39 do *Prelúdio* das *Bachianas Brasileiras, n. 4* de Villa-Lobos. 206
Fig. 184: Compassos 1 a 6 do *Estudo Op. 42, n. 1* de Scriabin. 207
Fig. 185: Simplificação da polirritmia do compasso 1 do *Estudo Op. 42, n.1* de Scriabin. 207
Fig. 186: Esquema para coordenação da simplificação da polirritmia entre mãos no *Etude Op. 42, n. 1* de Scriabin. 207
Fig. 187: Esquema para coordenação da polirritmia entre mãos no *Etude Op. 42, n. 1* de Scriabin. 208
Fig. 188: Esquema para coordenação da polirritmia entre mãos no *Etude Op. 42, n. 1* de Scriabin sem subdivisões internas auxiliares. 208
Fig. 207: Compassos 20 a 23 do *Prelúdio em Sol# menor, Op.32 n. 12* de Rachmaninoff. 209
Fig. 208: Exemplo de visualização bidimensional do acompanhamento tocado pela mão esquerda nos compassos 20 a 23 do *Prelúdio em Sol# menor, Op.32 n. 12* de Rachmaninoff. Os pontos mostram quais notas do eixo vertical devem ser tocadas enquanto a nota do eixo horizontal é sustentada. 210
Fig. 209: Compassos 1 a 16 do 1º movimento da *Sonata n. 5*, Op. 38, de Prokofiev. 211
Fig. 210: Compassos 191 a 202 do 1º movimento da *Sonata n. 5, Op. 38*, de Prokofiev. 212
Fig. 211: Compassos 13 a 20 do *mov. III* da *Sonata em Fá menor, Op. 57*, de Beethoven. 213
Fig. 213: Melodia da seção 7 em textura B e suas variações. 238
Fig. 214: Melodia da mão esquerda na seção 6 do estudo de Glass e as variações tocadas por Batagov (var. 1) e Hovarth (var. 2 e var. 3). 238
Fig. 215: Início do *Etude* 8. 240
Fig. 216: Seções 1 a 4 do *Etude* 8. 241
Fig. 217: Seções 7 a 12 do *Etude* 8. 242
Fig. 218: Linhas destacadas por J. van Veen na performance do *Etude* 8, entre as seções 11 e 12. 243
Fig. 219: Linhas destacadas por J. van Veen na performance do *Etude* 8, entre as seções 1a e 2a. 243
Fig. 220: Seção 3 do *Etude* 8. 244
Fig. 221: Seção 11 do *Etude* 8. 244
Fig. 222.: Seções 13 e 14 (B' e coda) do Etude 8, sendo o último compasso da seção 13 aquele que apresenta uma variação harmônica da parte B. 245
Fig. 223: Seções de 1 a 4 do *Etude* 17. 247
Fig. 224: Seção 5 do *Etude* 17. 248

Fig. 225: Seção 5 do *Etude* 17 com a indicação de voicing usado por Anton Batagov. 248
Fig. 226: Seção 6 do *Etude* 17 com indicação de andamento por Philip Glass. 249
Fig. 227.: 4 compassos iniciais da seção 13 do *Etude* 17. 250
Fig. 228: Seção 15 do *Etude* 17. 251
Fig. 229: Seção 20 do *Etude* 17. 252
Fig. 230: Seções 24 e 25 do *Etude* 17, com notas adicionadas na gravação de Maki Namekawa em destaque. 253
Fig. 231: Último compasso da seção 22 do *Etude* 20. 255
Fig. 232: 2 últimos compassos do *Etude* 20. 255
Fig. 233: Seções 9 a 11 do *Etude* 20. 256
Fig. 234.: Principal motivo constituinte do *Etude* 20 apresentado no 1º compasso. 256
Fig. 235: Primeira parte do *Etude* 20. 258
Fig. 236: Seção 5 do *Etude* 20. 258
Fig. 237: Seção 13 do *Etude* 4. 259
Fig. 238: Seção 7 do *Etude* 20. 260
Fig. 239: Seções 9 a 11 do *Etude* 20. 261
Fig. 240: Seção 20 do *Etude* 20. 262
Fig. 241: 3 compassos iniciais da seção 12 do *Etude* 5. 262
Fig. 242: Seções 24 a 27 do *Etude* 20. 263

LISTA DE TABELAS

Tab. 1: Características presentes nos *Etudes* do *Book I*. 55
Tab. 2: Características presentes nos *Etudes* do *Book II*. 56
Tab. 3: Principais habilidades técnicas exploradas em cada *Etude* de TCPE. 58
Tab. 4: Tabela de atribuições qualitativas e suas correspondências numéricas para cálculo de nível de complexidade. 60
Tab. 5: Nível de complexidade calculado para cada *Etude* do *Book I* de TCPE. 61
Tab. 6: Nível de complexidade calculado para cada *Etude* do *Book II* de TCPE. 61
Tab. 7: Prós e contras de opções de dedilhado para a mão direita na seção 2 do *Etude* 6. 124
Tab. 8: Tipos de compassos assimétricos e *Etudes* nos quais se encontram. 145
Tab. 9: Tipos de polirritmias e *Etudes* nos quais se encontram. 145
Tab. 10: Tipos de polimetria e *Etudes* nos quais se encontram. 148
Tab. 11: Formas associadas a todos os *Etudes*. 157
Tab. 12.: Referências pontuais usadas durante o Recital do *Book I* de TCPE, para lembrar a ordem dos *Etudes*. 158
Tab. 13: Referências pontuais usadas durante o Recital do *Book II* de TCPE, para lembrar a ordem dos *Etudes*. 158
Tab. 14: Atribuição de complexidade para cada aspecto performático de cada *Etude* e cálculos para obtenção de nível de complexidade numérico. 232
Tab. 15: Cálculo para obtenção de 17 classes (níveis 1, 1/2, 2, 2/3, 3, 3/4, 4, 4/5, 5, 5/6, 6, 6/7, 7, 7/8, 8, 8/9, 9 de complexidade) 232
Tab. 16: *Etudes* pertencentes a cada nível de complexidade. *Etudes* do Book I em laranja claro, *Book II* em laranja escuro. 233

LISTA DE QR CODES

QR code 1: Lista de reprodução na plataforma YouTube do recital de TCPE - *Book I*. 62
QR code 2: Lista de reprodução na plataforma YouTube do recital de TCPE - Book II. 62
QR code 3: Vídeo explicativo seção 2.2.1 Paralelismo entre mãos. 85

LISTA DE SIGLAS

TCPE – *The Complete Piano Etudes*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **22**

1. O CONTEXTO DE *THE COMPLETE PIANO ETUDES* (TCPE*)* **25**

1.1. A ESCRITURA DE TCPE 25
O gênero estudo *25*
O virtuosismo na música de Philip Glass *27*
Idiomatismo *34*
Padrão-glass *38*
Repetições *42*
1.2. A PERFORMANCE DE TCPE 44
A pesquisa em performance musical *44*
Métodos da pesquisa guiada pela prática *46*
A pesquisa-ação e a técnica pianística *47*
Habilidades técnicas e os Etudes que as exploram *50*
Categorização dos Etudes de Philip Glass visando à performance pública *56*
Escala numérica de níveis de complexidade de cada Etude *58*

2. A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE **62**

2.1. PARTICULARIDADES DO *BOOK I* E DO *BOOK II* 67
Book I *68*
Book II *75*
2.2. O DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES NECESSÁRIAS À PERFORMANCE 82
2.2.1. Paralelismo entre mãos *82*
2.2.2. Padrão-glass *90*
2.2.3. Escalas e arpejos *100*
2.2.4. Intervalos melódicos em alternância, intervalos harmônicos, sequências de acordes e notas presas 115
2.2.5. Notas repetidas, trinados e outros ornamentos *121*
2.2.6. Saltos e pedalização *130*
2.2.7. Compassos assimétricos, polirritmias e polimetrias *142*
2.2.8. Forma e memorização *151*
2.2.9 Uso do Software Sonic Visualizer para suporte à performance *167*

3. ESTRATÉGIAS USADAS NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE TCPE APLICADAS NO REPERTÓRIO ERUDITO PADRÃO **169**

3.1.1. Paralelismo entre mãos *169*
3.1.2. Padrão-glass *172*
3.1.3. Escalas e arpejos *178*
3.1.4. Intervalos melódicos em alternância, intervalos harmônicos, sequências de acordes e notas presas 187
3.1.5. Notas repetidas, trinados e outros ornamentos *192*
3.1.6. Saltos e pedalização *197*
3.1.7. Compassos assimétricos, polirritmias e polimetrias *199*
3.1.8. Forma e memorização *209*

4. CONCLUSÃO **215**

5. REFERÊNCIAS **225**

6. APÊNDICES **232**

6.1. TABELAS DE CÁLCULO DE NÍVEIS DE COMPLEXIDADE: 232
6.2. ANÁLISE DE GRAVAÇÕES 234
Etude 1 ..... *235*
Etude 8 ..... *239*
Etude 17 ..... *246*
Etude 20 ..... *254*

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se originou com objetivo de propor estratégias para solucionar questões expressivas, interpretativas e, principalmente, técnicas para a construção da performance de *The Complete Piano Etudes*, de Philip Glass, com embasamentos teóricos e empíricos. Essas estratégias também foram estudadas sob a perspectiva de suas aplicabilidades na performance de outras peças do repertório pianístico, com elementos técnicos e musicais semelhantes aos encontrados nesse *Etudes*.

Ao longo das investigações, também foram motivadores outros objetivos mais detalhados. São eles:

- Aprofundar conhecimentos sobre métodos passíveis de serem empregados em pesquisas guiadas pela prática.
- Investigar possíveis intenções sonoras do compositor presentes nos estudos e formas de abordá-las por meio da performance.
- Explorar os principais elementos harmônicos, melódicos, motívicos, rítmicos, texturais e estruturais caracterizadores de cada estudo, bem como os meios técnicos e musicais de executá-los.
- Propor indicações das principais habilidades exigidas em cada estudo e os métodos empregados para adquiri-las.
- Investigar possíveis diferenças de pensamento composicional do primeiro ao último estudo e suas implicações performáticas.
- Comparar os estudos em termos de tipos e graus de dificuldades técnico-expressivas.
- Experimentar e propor diferentes formas de tocar estruturas musicais repetitivas.
- Investigar diferentes dedilhados, pedalizações, manulações, andamentos e construções dinâmicas, bem como suas consequências na sonoridade.
- Detalhar as etapas percorridas para identificar e resolver dificuldades técnicas.
- Propor métodos que viabilizem a execução fluente das seções musicais constituídas por polirritmias entre as mãos.
- Analisar os caminhos harmônicos de cada estudo e seus efeitos na macroestrutura.

- Identificar elementos possivelmente influenciados por filosofias orientais nos *Etudes* e propor maneiras de evocá-las ao tocar.

A referência primária utilizada no estudo da obra ao instrumento foi o álbum de partituras *Philip Glass – The Complete Piano Etudes*, editado pela *Chester Music* (2014). A gravação da obra completa por Maki Namekawa (2014) pela Orange Moutain Music (OMM), a gravadora oficial de músicas de Philip Glass, também teve bastante peso na investigação da obra. A autobiografia de Philip Glass *Words Without Music: A Memoir,* (2015) foi importante referência contextual na exploração de elementos da história do compositor com impacto direto sobre sua obra musical.

Para discussões sobre o virtuosismo na obra de Glass e contextualização geral da obra do compositor, foram usados, principalmente, *Music of the Twentieth Century – Style and Structure,* de Bryan R. Simms (1986), o livro *O Piano*, de Claude Helffer e Catherine Michaud-Pradeilles (2003), o artigo *From Pulsation to Sensation: Virtuosity and Modernism in Ligeti's First and Ninth Piano Études* de Amy Bauer (2019) e entrevistas com pianistas que tocaram *Etudes* de Philip Glass para o compositor: Timo Andres (2017) e Víkingur Ólafsson (2017).

Paralelos entre a obra de Philip Glass e a filosofia budista foram encontrados e explorados com base no livro *Budismo – uma introdução concisa*, de Philip Novak e Huston Smith (2004) e, para as especificidades da linha budista tibetana, o livro *O Mundo do Budismo Tibetano*, de Tenzin Gyatso (1995).

Os estudos específicos em pesquisa ação contaram com embasamentos nos artigos *Pesquisa – ação: Uma introdução metodológica*, de David Tripp (2005), e A Manifesto for Performative Research: *Practice-led Research*, de Brad Haseman (2006), além do video de palestra de Adrian Piper entitulado *What, exactly, is the Idea of Artistic Research?* (2018).

Discussões sobre técnica pianística contaram com a contribuição da tese de doutorado *Learning an teaching healthy piano technique: training as an instructor in the Taubman Approach*, de Therese Milanovic (2011) e a dissertação de mestrado *O desenvolvimento técnico-artístico do pianista colaborador através do repertório de Lied*, de Nathália Yuri Kato da Silva (2013). Ao escrever sobre gestos, músculos, ângulos e movimentos, buscou-se utilizar termos mais recorrentes em aulas de piano, ou seja, muitas vezes a nomenclatura anatômica ou descrições geométricas foram preteridas para potencializar a compreensão do texto. Ainda sobre escolha de termos,

foram privilegiados aqueles que são mais próximos da fisicalidade do movimento em detrimento de termos mais abstratos para centrar a discussão na consciência corporal. Por exemplo, em casos de movimentação contrária, são discutidos gestos espelhados.

O nível de complexidade numérico para cada *Etude* em TCPE foi calculado com base no livro *Multiple attribute decision making - an introduction,* de K. Paul Yoon e Ching-Lai Hwang (1995) e nas informações contidas no texto *Levels of* difficulty, presente no website da editora G. Henle sobre a experiência de Rolf Koenen (2010) em delegar graus numéricos e qualitativos de dificuldade para as publicações da editora.

1. O CONTEXTO DE *THE COMPLETE PIANO ETUDES* (TCPE*)*

Philip Glass, na década de 1980, deparou-se com o fato de que, apesar de receber muitos convites para se apresentar em recitais de piano solo, possuía pouco repertório próprio para tocar. Pensando nisso, na década seguinte, começou a compor uma obra que levou 21 anos para ser concluída. *The Complete Piano Etudes – Books I & II* foi concebido entre os anos de 1991 e 2012 e publicado em dezembro de 2014, quando a gravadora *Orange Mountain Music* lançou a primeira gravação da obra completa com a pianista Maki Namekawa. Havendo transcorrido 21 anos até a conclusão do trabalho, esses *Etudes* se transformaram em um retrato da trajetória composicional de Glass e de suas ideias harmônicas e estruturais.

A estreia nos palcos foi feita logo em seguida, por alunos da *Brooklyn Academy of Music*. No *Book I*, a ideia do compositor era explorar uma variedade de tempos, texturas e técnicas pianísticas (THRASCHER, 2014: 1), mas a grande motivação foi de fato escrevê-los para se tornar um pianista melhor. Um cuidado que o compositor teve nessa parte da obra, foi o de escrever estudos em diferentes graus de complexidade para que pudessem ser tocados por pianistas de variados níveis técnicos, incluindo iniciantes. Já o *Book II*, nas palavras de Glass, “é sobre a linguagem da Música em si, desenvolver novas estratégias a respeito de movimentos rítmicos e harmônicos” (ANDRES; YANG, 2017, tradução nossa)[1].

Em TCPE, Philip Glass explora habilidades como: notas e acordes repetidos, paralelismo entre mãos, acúmulos de estruturas repetidas e suas implicações na pedalização, polirritmias, saltos, cruzamentos de mãos, trinados, arpejos, escalas, oitavas, polimetria e polifonias. Questões como essas, são muito recorrentes na escrita para piano. Logo, para pianistas, o aprimoramento no domínio dessas habilidades é crucial não só para tocar a obra para piano de Glass, mas, sobretudo, aprimorar sua desenvoltura ao instrumento como um todo.

1.1. A escritura de TCPE

O gênero estudo

[1] the second book became a series of exercises in what Glass described as “the language of music itself— developing new strategies regarding rhythmic and harmonic movement”.

Um estudo – enquanto gênero musical – é uma composição com intenção e conteúdo pedagógicos ou de aprimoramento técnico-instrumental, contendo questões que demandem do instrumentista não apenas uma ação mecânica, mas também, recursos de expressividade.

Por vezes, estudos são também um meio de o compositor expressar habilidades instrumentais importantes para a compreensão e performance especificamente de sua obra e podem ser concebidos ou estudados com a intenção de serem apresentados ao público, ou não.

No início do século XX, vários compositores publicaram estudos muito importantes para o repertório pianístico, considerando que ainda hoje muitos são apresentados em recitais e concursos. Alguns exemplos são os estudos de Claude Debussy, Leopold Godowsky, Sergei Rachmaninoff, Aleksandr Scriabin, Igor Stravinsky, Karol Szymanowski, Béla Bartók e Sergei Prokofiev. Em comum, esses estudos apresentam desafios aos pianistas e, motivações para se aprimorarem, sem deixarem de ser peças feitas para apreciação pública.

A partir da metade do século XX, surgiu uma tendência de compositores escreverem estudos para piano com teor mais experimental – sob o ponto de vista composicional - do que necessariamente voltados ao virtuosismo instrumental. Enquadram-se nessa situação *Quatre Études de Rythme* (1950), de Olivier Messiaen, explorando o serialismo em durações e alturas; *Corona* de Toru Takemitsu (1962), explorando notações gráficas em azul, vermelho, amarelo, cinza e branco para estudos, respectivamente de vibração, entonação, articulação, expressão e conversação; seis estudos de Einojuhani Rautavaara (1969), cada um baseado em um intervalo musical específico; e *Études Australes* (1975) e *Études Boreales* (1978), de John Cage, explorando a indeterminação na composição e acatando as cartas celestes como inspiração.

Pode-se dizer que a tradição de composição de estudos para piano com intenções mais virtuosísticas e para serem apresentados ao público foi retomada por György Ligeti e Nikolai Kapustin na década de 1980, voltando a incluir em cada estudo a aquisição de habilidades específicas, assim como os *Etudes* de Philip Glass, que começaram a ser escritos na década de 1990 e foram publicados no século XXI. Em 2009, Marc-André Hamelin publicou seus *12 Etudes* em todas as tonalidades menores, também dentro dessa tradição.

O virtuosismo na música de Philip Glass

Durante o Romantismo, no século XIX, e com a valorização da subjetividade, alguns compositores tocavam suas criações como um caminho rumo ao estrelato. Nesses casos, obras para piano eram compostas visando a exibir um grande virtuosismo no instrumento. Alguns pianistas eram bastante próximos aos fabricantes de piano, como Frederik Chopin e Franz Liszt foram próximos a Pleyel e Erard (HELFFER; MICHAUD-PRADEILLES, 2003: 77), e buscavam explorar as possibilidades do instrumento ao máximo, no sentido de chamar a atenção da audiência tanto para suas habilidades como para as qualidades do piano.

Repetições de notas, trinados longos, intervalos paralelos em alta velocidade, legatos cada vez mais contínuos, são exemplos de artifícios que foram possibilitados pela evolução da engenharia do instrumento e do domínio técnico dos pianistas. Em uma época em que a ópera cresceu tanto, descobriu-se que, principalmente na região média do piano, era possível imitar a voz humana, trazer a expressividade do *bel canto* para escrita pianística.

Essa combinação de fatores trouxe à concepção de virtuosidade a ideia do artista-herói, a performance tornou-se um espetáculo de conquistas sobre-humanas, enaltecimento de seu nome, e a audiência admirava o quão grandes deveriam ser os sacrifícios do artista por sua arte, pela transcendência. Esperava-se, desses sacrifícios, que abrangessem desde a vida pessoal do músico até sua performance no palco. Essa mesma audiência era complacente com a fantasia de enxergar na performance uma “arena de batalha cheia de riscos e perigos, um território desconhecido e imprevisível”[2], como dito pela pesquisadora Amy Bauer (2019, 346: tradução nossa). De forma mais contundente, o pianista Glenn Gould, na década de 1960, abandonou a carreira nos palcos a favor da reclusão em estúdios argumentando que concertos de piano são comparáveis a touradas, pela sua “crueldade, ferocidade e idiotice” (NATTIEZ, 2005: 104).

Vale ressaltar que, inclusive nos dias de hoje, muito desse pensamento romântico ainda é bastante presente no universo da música erudita. Em grandes concursos de piano, por exemplo, nos quais há exibição das provas por *live streaming*, é possível acompanhar os comentários dos espectadores e constatar a ansiedade do

[2] arena of risk and danger, an uncharted, unpredictable territory (2019, 346).

público pelas músicas com andamentos mais rápidos, acordes mais fortes, trechos repletos de saltos sucessivos, e como esbarros ou falhas de memorização são interpretados por muitos com decepção, como derrota ou algo que fez a performance perder seu valor.

Compositores buscaram desconstruir vários elementos desse cenário descrito no início do século XX. Depois da 1ª Guerra Mundial, o mundo ocidental, em recuperação do impacto das tragédias da Guerra, sofreu tantas transformações científicas e tecnológicas que a ruptura com o passado e a confiança no racionalismo, determinismo e na matemática transformaram-se em ideias sedutoras, inclusive no mundo da Música. Devido à alta especialização, tanto da arte da composição como da performance, a figura do compositor-performer tornou-se menos comum no meio musical. No meio acadêmico, a admiração recebida pelos compositores passou a ser muito mais associada à complexidade de sua obra e a outros fatores abstratos relacionados a ela, do que ao seu apelo ao público geral.

Nesse contexto, Arnold Schoenberg sistematizou o dodecafonismo. O não-favorecimento estatístico de nenhuma das 12 notas da escala cromática foi uma forma de romper com a tonalidade e expansões dela. O avanço do pensamento serial a outros parâmetros sonoros e musicais, como nas séries de intensidades sonoras, timbres e duração, também mostra a expectativa de que o performer reproduza a música escrita com o máximo de acurácia possível. A criação de séries a serem manipuladas matematicamente transforma a figura do compositor em um controlador da performance, como aquele que assegura que a racionalidade imperará sobre o homem, tratando essa premissa como uma garantia de resultados satisfatórios. Assim, o desafio performático também passa a ser sobre-humano, mas, em vez do sentido romântico de grandiosidade de um sacrifício, o “deixar de ser humano” associado ao grau de virtuosismo do performer acontecia no sentido da aproximação da sua precisão àquela de uma máquina.

Na década de 1960, nos Estados Unidos, o serialismo já não era hegemônico, e dividia espaço com outras propostas de atonalidade, indeterminação e música eletrônica. Diferentes vertentes de composição estavam em voga, mas, na visão de Philip Glass, era uma época de reaproximar a audiência popular da música de concerto. Bryan Simms, no livro “Music of the Twentieth Century: Style and Structure” (1986) denomina esse movimento de “novo conservadorismo” (421, tradução nossa),

no qual inclui vertentes como o minimalismo, neorromantismo, música para teatro e multimídia e fusões entre música erudita e o *rock*.

Após se formar pela Juilliard School em Nova Iorque, Philip Glass foi estudar em Paris, onde além de se submeter aos métodos didáticos intensos de Nadia Boulanger, trabalhou com Ravi Shankar, o que o instigou a viajar pelo oriente para ampliar suas percepções. Em 1964, Glass voltou a Nova Iorque certo de que desenvolvera uma linguagem própria.

Em sua autobiografia, publicada em 2015, no capítulo “Four Paths”, Glass afirma que estudando e praticando há quase 60 anos tradições do *hatha* ioga, e do Budismo Tibetano, dentre outras práticas esotéricas, ele enxerga semelhanças na forma de aprendizado delas com o aprendizado profundo musical. Diz que, em comum, os grandes professores são extremamente habilidosos e conhecedores de suas especialidades e fornecem um “passo-a-passo” a ser seguido pelo aluno ao qual cabe intensa dedicação pessoal para adquirir o conhecimento.

O compositor também defende que a compreensão de mundo por parte do ser humano está fortemente ligada à cultura na qual se é criado, mas que é possível enxergar além. Afirma que busca continuamente essa transcendência em seu dia a dia. Sobre como suas buscas pessoais se conectam com a música, declara:

> [...] a concentração mental e a resistência física resultantes desses ensinamentos [hatha ioga, Budismo e outros conhecimentos esotéricos] é praticamente idêntica àquela necessária à composição e à performance musical. Nesse ponto, nem posso dizer qual vem primeiro. Minha experiência pessoal diz que elas se nutrem e suportam uma à outra. A questão não é como pude ter tempo e energia para perseguir tanto o desenvolvimento pessoal quanto o musical, mas, como eu poderia ter feito isso de outra maneira? (GLASS, 2015: s. p.)3

Esses dizeres mostram que sua ideia de desenvolvimento musical se afasta daquela descrita anteriormente de sacrifício pessoal em nome de conquistas artísticas, comum durante o Romantismo.

---

3 [...] the mental concentration and physical stamina that result from these disciplines is virtually identical to that needed in music making and performing. To this point, I can`t even say which comes first. My personal experience is that they nourish and support each other. The question is not how could I have had the time and energy to pursue both personal and musical development, but how could I have done it any other way? (GLASS, 2015: s. p.)

Ainda na década de 1960, o termo “minimalista” foi cunhado para descrever o estilo de escultores como Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris e Carl Andre. O termo era a bandeira de um movimento de escultores e pintores maduros que desejavam se opor ao que consideravam “excessos expressionistas” nas artes visuais. Na foto a seguir, a obra de arte sem título de Donald Judd é constituída de dez blocos retangulares iguais, dispostos verticalmente de forma equidistante (Judd Foundation, 2019). A obra completa chama atenção para a natureza e cor do material, para o formato das unidades e para a sombra, resultando no que se chama “arte literal”, em que a escultura não remete a algo diferente de sua natureza nem busca criar ilusões, simplesmente destaca o que ela é.



Fig. 1: Obra sem título, Donald Judd, 1975, feita em ferro galvanizado, 10 unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 cm.

Para Glass, o termo “minimalista” foi mal-empregado quando associado a ele, a La Monte Young, Terry Riley e a Steve Reich. Eles eram compositores em início de carreira que não objetivavam criar um movimento artístico para combater alguma ideologia, apenas não desejavam seguir as práticas serialistas e atonais e estavam, cada um à sua maneira, desenvolvendo novas técnicas composicionais.

Como a música de Philip Glass explora a repetição de pequenas estruturas, o termo “minimalismo” é, até hoje, bastante empregado para se referir ao seu estilo composicional, por mais que seja um termo ineficaz em traduzir a variedade de métodos e de motivações em sua música nessas mais de seis décadas de produção.

No *Etude* 20, por exemplo, apesar de arpejos abertos serem bastante utilizados durante os mais de dez minutos de música, não se pode dizer que o foco seja a repetição deles ou apenas a ambientação que criam. Características muito mais marcantes são as cores harmônicas, as mudanças de textura, a expressividade das linhas melódicas e a possibilidade de explorar as diversas ressonâncias de diferentes tipos de toque combinados ao pedal de sustentação. É possível incluir ainda a percepção de uma narratividade e diversidade de emoções evocadas. Essas características não são esperadas de uma música dita minimalista. É mais fácil percebê-la próxima de *Intermezzi* de Johannes Brahms, do que de *Piano Phase* de Steve Reich, por exemplo.

Um fato interessante é o de que a repetição de estruturas na obra de Philip Glass faz alguns estudos serem “metalinguísticos”. Esse conceito emprestado da Linguística corresponde à autorreferência em determinada linguagem. Quando um pianista se depara com uma dificuldade em uma música, é comum ele parar de tocar a peça, isolar a dificuldade, buscar uma solução e memorizar os aspectos físicos, sonoros e intelectuais envolvidos na solução por meio da repetição. Como em muitos estudos de Glass há questões técnicas que na própria obra aparecem repetidas consecutivamente, em grau progressivo de dificuldade, é como se a própria seção da peça musical fosse um método de estudo para aquela habilidade a ser adquirida, assim como o método de estudo também é a seção da peça em questão.

Em TCPE, o tipo de virtuosidade requerido do pianista se afasta muito da ideia de reproduzir exatamente o que o compositor escreveu. Em vez disso, Glass fornece poucas indicações de dinâmica e frases, o que não explicita ao pianista o que ele deve fazer, principalmente considerando as repetições de pequenos padrões, repetições de seções e possibilidades de articulação e pedalização. Assim, uma primeira forma de virtuosismo esperada do instrumentista que toca esses estudos é a de criação. Não é desprezível o fato de que muitas das gravações de destaque desses estudos sejam de pianistas que além de performers, são compositores e arranjadores (vide seção “Análise de Gravações” deste relatório).

Nesse ponto, destaca-se a valorização tanto da identidade do compositor, como do intérprete. Ambas têm bastante espaço para se manifestarem nessas peças, resultando em um processo intencionalmente cocriativo. Abaixo, o pianista e compositor Timo Andres se manifesta quanto ao seu processo de preparo da performance de estudos de Philip Glass:

> [...] e você olha para essas peças no papel, e não há uma grande quantidade de informação ali. Há dinâmicas básicas e marcações de fraseado, mas para a quantidade de notas e para a quantidade de vezes que essas notas se repetem – módulos de música que se repetem e se desenvolvem – você realmente tem que adicionar algo seu. (ANDRES, 2017: 1-2)[4]

Essa valorização do indivíduo, tanto compositor como performer, pode lembrar um pouco a ideia romântica de explorar a música enquanto um espaço da subjetividade, situação na qual ideias, emoções e sensações do pianista podem se manifestar sonoramente. Em concordância com esse raciocínio, Timo Andres continua relatando uma conversa que teve com Philip Glass:

> [...] ele [Philip Glass] me incentivou a tomar muito mais liberdades e tocar de forma bem mais romântica. Eu estava tocando o No. 20, o último estudo, e ele disse: "Toque como se fosse Schubert". E eu não sabia sobre esse lado da música dele, não tinha percebido que ele é romântico! Isso abriu as portas a mim para interpretar os Etudes: isso me libertou para interpretá-los como eu faria com qualquer tipo de música que eu escolha tocar.[5]

Philip Glass tem uma postura bastante aberta a receber influências, seja de músicas de diversas partes do mundo, seja de instrumentistas que tocam sua obra. Mas, acima disso, não tem a intenção de cercear como sua música deve ser tocada. O pianista islandês Víkingur Ólafsson tocou o *Etude* n. 6 para Glass, que comentou: "Soa maravilhoso! Alguém deveria lhe dar uma multa por excesso de velocidade, mas esse alguém não serei eu. Eu faria outra escolha, mas se é convincente, mantenha, pois é seu" (ÓLAFSSON, 2017, tradução nossa).

Enquanto, no virtuosismo romântico, enfatiza-se o músico-herói, a fama, o poder de sedução de uma audiência, sacrifícios em nome da arte, o virtuosismo em Glass inclui reconhecer-se enquanto indivíduo que integra uma coletividade e se abre

---

4 [...] And you look at these pieces on the page, and there isn't a huge amount of information there. There are basic dynamics and phrase markings, but for the amount of notes and the amount of times those notes repeat—modules of music repeat and develop—you really have to add your own thing. (ANDRES, 2017: 1-2)

5 […] he [Philip Glass] encouraged me to take many more liberties and to play much more romantically. I was playing No. 20, the last étude, and he said, 'Play it like Schubert.' And I didn't know about that side of his music, really. Because the early works were my basis of understanding his music, I didn't realize that he is a Romantic! That opened up this door for me in interpreting the études: it freed me to interpret them as I would any sort of music that I choose to play.

a transformações, uma vez que sua música é tão aberta e suscetível a influências externas e transforma seus elementos e ambientações continuamente.

Essas ideias dialogam com a filosofia e a prática do Budismo Tibetano em vários sentidos. Um deles, é o de valorizar a transformação enquanto realidade (princípio da impermanência) (GYATSO, 1995, 37, tradução nossa) e a verdadeira paz (Nirvana), que seria aquela encontrada nos conhecimentos não contaminados por emoções aflitivas, como a violência. Assim, remove-se da virtuosidade a ideia de sacrifício, pois essa seria uma forma de violência do artista contra si. Rejeita-se também a fama por ser uma forma de apego ao ego, o que, segundo a filosofia budista, seria uma forma de contaminar a verdade, deixar de enxergar que, como todos os eventos e seres vivos estão conectados, aquela apresentação musical é uma cocriação do pianista com tudo que o envolve.

Em *Words Without Music* (2015), Philip Glass explica o que é música em sua visão:

> "O que é música?". Por um tempo, a resposta que encontrei foi a de que a música é um lugar. Um lugar tão real quanto Chicago, ou qualquer outro que você queira pensar, que tem todos seus atributos de realidade – profundidade, cheiro, memória. Uso a palavra "lugar" poeticamente de certo modo, mas, ainda quero me referir à solidez da ideia. Um lugar é uma forma de delinear uma visão particular da realidade. Você pode demarcar uma visão particular e chamá-la de lugar, dessa forma, você pode retornar a ela. Quando digo que a música é um lugar tão real quanto Chicago, o que quero dizer é que, em nossas mentes, ela existe quase da mesma forma. Posso pegar um avião até Chicago, também posso imaginar Chicago, mas de ambas as formas, sei que Chicago é um lugar para mim. Da mesma forma, aquele mesmo lugar pode existir na pintura, na dança, num poema, ou em uma peça musical. (GLASS, 2015: s. p.)[6]

Também é marcante em TCPE a necessidade de um olhar atento à forma, estrutura e à memorização. Não basta saber o conteúdo musical, além da sequência sonora é necessário compreender e memorizar as lógicas estruturais e os retornos.

---

[6] "What is music?" For a while, the answer I found was that music is a place. By that, I mean a place as real as Chicago, or any other place you want to think of, that has all the atributes of reality – depth, smell, memory. I`m using the word "place" poetically in a certain sense, and yet what I want to convey is the solidity of the idea. A place is a way of outlining a particular view of reality. You can mark a particular view and call it a place, and you can go back to it. When I say music is a place as real as Chicago, what I mean to say is that in our minds it exists in very much the same way. I can take a plane to Chicago, and I can also imagine Chicago, but either way, I know Chicago is a place for me. In the same way, that same place can exist in a painting, in a dance, in a poem, or in a piece of music. (GLASS, 2015: s. p.)

Dessa forma, é destacável o quanto o virtuosismo em Glass demanda versatilidade em estratégias mentais de compreensão e expressão musical. Esse assunto será de grande importância nas discussões da seção **2.2.8. Forma e memorização** desta dissertação.

Idiomatismo

Um conceito importante nessa discussão sobre a obra TCPE de Philip Glass é o de idiomatismo. De forma abrangente, o idiomatismo pode ser visto como o conjunto de hábitos de expressão frequentes e próprios de um indivíduo ou de um grupo social. No caso coletivo, costuma ser evidência de desenvoltura e pertencimento a um grupo de pessoas que compartilham atividades ou origens. O aprendizado e a transmissão de idiomatismos efetivam-se, frequentemente, pelo método da imitação e repetição, e são indissociáveis de seu contexto.

A partir dessa definição, é possível constatar exemplos de idiomatismo em diversas formas de linguagem. Nos idiomas, por exemplo, está no uso e compreensão de metáforas (GIBBS, 1995) e de outras figuras de linguagem, assim como nas gírias, provérbios e expressões prontas.

Em música, também são encontrados diferentes tipos de idiomatismo. Izabela Alvim, em sua dissertação de mestrado “Entre estudos e polcas a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinů” categoriza-os em três tipos: aquele próprio do compositor, estilo ou época (idiomatismo composicional); aquele próprio do instrumento (idiomatismo instrumental) e o próprio do instrumentista, denominado por ela como idiomatismo interpretativo (2012: pp), que chamarei aqui de idiomatismo performativo. Ao tratar do idiomatismo instrumental específico para piano, usaremos o termo “pianístico”.

O idiomatismo performativo diz respeito à forma como um músico ou conjunto de músicos opta por tocar. Esse é o terreno das convenções e também das possibilidades. As informações que não estão na partitura, ou as aberturas para improviso, expõem o quanto o músico está habituado ao gênero que está tocando e sua inventividade.

O idiomatismo instrumental compreende uma escrita eficiente para o instrumento, no sentido de explorar as especificidades timbrísticas, considerar o conforto técnico, as possibilidades expressivas e de técnicas estendidas, além de se relacionar com o conjunto de obras já existentes para aquele instrumento (KREUTZ,

2014: 105). Muitas vezes, a escrita idiomática instrumental resulta em uma música percebida como mais virtuosística e desafiadora do que realmente é. Contudo, o idiomatismo instrumental é tanto inspirador quanto fator limitante ao compositor (HURON; BEREC, 2009: 104). Enquanto determinada característica física de um instrumento pode facilitar a produção de um som buscado, a ideia sonora também pode ser impraticável se as características do instrumento a impedirem. Ou seja, escrever idiomaticamente para um instrumento é saber lidar tanto com suas possibilidades como com suas contingências e limitações. Um fato muito interessante relacionado ao idiomatismo instrumental é que ele pode ser uma evidência do processo composicional. Se o compositor escreve uma obra para violino e depois decide transcrevê-la para flauta transversal, gestos musicais que seriam muito inerentes ao universo violinístico podem causar certo estranhamento em quem toca a obra na flauta, chamando atenção para o fato de que a peça não foi concebida originalmente para este instrumento. Aprofundando ainda esse raciocínio, o idiomatismo pode ser um recurso além da partitura sobre como o compositor pensou na sonoridade de uma passagem. Por exemplo, é comum encontrar peças para piano cuja melodia, acompanhamento ou ornamentos estejam notados em escrita típica de outros instrumentos (melodia bastante vocal, acompanhamento típico de orquestra de cordas, dentre outras possibilidades). Ao fazer suas opções de fraseado e articulação, o pianista pode levar esse fator em consideração e trazer mais sutilezas à sua performance.

As marcas do idiomatismo composicional estão presentes nas texturas, gestos musicais, harmonias, melodias, dinâmicas, polifonias, instrumentação, ritmos e sequências de notas. Esse idiomatismo composicional em música também é altamente identitário. Ao ouvir uma melodia acompanhada por um baixo de Alberti[7], revela-se a aproximação da música ao estilo de composição do Classicismo, por exemplo. É também por meio dele que identificamos quando um compositor deseja imitar o estilo de outro ou escrever uma música que pareça pertencer a outra época ou outro contexto.

---

[7] Figura de acompanhamento para mão esquerda na música para instrumentos de teclado que consiste em tríades cujas notas são tocadas na ordem: mais grave, mais aguda, media e mais aguda. O termo é restrito a essa ordenação de notas e não deve ser empregado displicentemente para outras formas de acordes quebrados](GROVE, 2019).

Tratando-se de Philip Glass, cabe um exemplo recente (STRANGER, 2019) presente na série televisiva *Stranger Things*, no episódio 6 da 3ª temporada, no qual sua música evocou não apenas sua identidade como compositor, como também, a ambientação na década de 1980. Essa série é reconhecida por reconstruir a década tanto nos figurinos e no design, quanto nos hábitos sociais dos personagens. Dando suporte a essa evocação, a trilha sonora é constituída por músicas da época e de composições atuais que exploram o idiomatismo composicional desejado. No episódio em questão, o clímax da narrativa é construído ao som de *Confrontation and Rescue*, a primeira cena do segundo ato (Rabindranath Tagore) da ópera Satyagraha, de Philip Glass, gravação de 1986 (IMDB.COM INC., 2019). Quanto às composições atuais para a trilha sonora da série, cabe destacar a presença de idiomatismo associável a Philip Glass, por exemplo, na música de abertura, composta por Kyle Dixon and Michael Stein. Nela, há um arpejo ininterrupto de C^{7+} (Dó maior com sétima maior) em movimento ascendente seguido de descendente, que é a base da música, assim como em muitas peças de Glass (grandes conjuntos de seções dos *Etudes* 4 e 18 inclusas e seções da maioria dos *Etudes* do Book II). Adicionalmente, o idiomatismo também se encontra nos timbres e na tecnologia por trás deles. Os procedimentos composicionais fazem uso de funções que passaram a existir, ou serem mais usadas, na década de 1980 em sintetizadores, como por exemplo, oitavadoras, arpejadoras, filtros de frequências e a possibilidade de sobrepor sons a uma sequência pré-gravada (THE... 2016). O próprio uso de sintetizadores também se relaciona com Philip Glass na medida em que o grupo criado por ele, *Philip Glass Ensemble*, faz amplo uso desses equipamentos, com destaque para as trilhas sonoras dos filmes Koyaanisqatsi (1982) e Powaqqatsi (1988) (PHILIP GLASS ENSEMBLE, 2020).

Outras marcas de idiomatismo composicional de Philip Glass, desta vez mais centradas em TCPE, serão descritas abaixo. Elas são responsáveis por ser possível identificar uma peça de Glass mesmo sem precisar conhecê-la previamente, ou ainda, identificar quando outros compositores mimetizam sua escrita.

Uma marca de sua música, é o diatonicismo. A construção harmônica costuma usar as notas de dada escala diatônica, tanto em seu modo menor quanto maior. Quando um acorde diferente é utilizado, costuma ser encadeado por semitons a um acorde das escalas principais em uso. Harmonicamente, também é frequente a exploração de acordes aumentados e de acordes relativos e antirrelativos àqueles usados previamente. Contrastes entre seções, às vezes, são criados migrando para

a região do acorde substituto de 5º grau (região do acorde de 6ª napolitana), como por exemplo, no *Etude* 3 (seções 5 e 6), ou para as regiões de subdominante ou acordes relativos e antirrelativos. Como resultados, as progressões harmônicas são bastante planas, mas se mantêm em movimento. A escrita dista do tonalismo no sentido de que não fortalece as relações de tônica e dominante, favorecendo a ambiguidade de acordes, funções harmônicas e passagens com menos tensão harmônica embutida, desfavorecendo estaticidade, conclusões e interrupções. É interessante apontar uma exceção presente no *Etude* 17, na qual entre seções 19 e 20 é feito um contraste por relação de dominantes de dominantes (C – G – D – G – C). Quase não soa como Philip Glass, a não ser pela insistência em um ritmo sincopado, polirritmia e escrita em camadas, o que leva aos próximos aspectos idiomáticos a serem discutidos.

A rítmica de Philip Glass frequentemente explora polirritmias, principalmente 2 notas contra 3 e 3 contra 4. Quando não estão presentes, pode-se esperar mudanças de métrica e polimetrias, mesmo que não estejam explicitamente escritas. Essas ferramentas rítmicas trazem ao contexto do pulso a sensação de ambiguidade e força motriz que já foi identificada no idiomatismo composicional harmônico recém-discutido. Essas sobreposições rítmicas relacionam-se fortemente à construção da textura feita pelo compositor.

Como em um processo criado em sintetizador, a textura de Philip Glass comumente acumula camadas. Porém, destaca-se que o foco não é necessariamente a separação das camadas, mas sim, como passam a se conectar e complementar em meio a repetições de estruturas musicais. Todos os *Etudes* possuem ao menos uma camada com identidade fortemente construída por meio de repetições de estruturas em registro específico do piano. Essas possibilidades de adições de camadas sobrepostas trazem à música de Philip Glass referências improvisatórias tanto da tradição popular ocidental, como dos métodos de aprendizado e performance da música clássica do norte da Índia.

Mais um exemplo de ambiguidade, e também de flexibilidade, no idiomatismo de Glass está na forma musical. Conjuntos de seções com relações harmônicas próximas fazem com que seja possível recombiná-las e obter variedades de macroestruturas sem perder a identidade da peça. Isso leva a uma complexidade adicional para memorização da macroestrutura. Porém, também traz a possibilidade de que uma mesma peça tenha diferentes durações. Isso pode ser conveniente quando a música

precisa ser sincronizada a outros eventos, como dança, filme e teatro, ou ainda, permitir que a música possa se adequar a limites de tempo eventualmente colocados a um recital completo. Por conta disso, é comum que recursos presentes no idiomatismo de Glass sejam tão amplamente utilizados por diferentes compositores de trilhas sonoras de filmes e jogos.

Também é parte do idiomatismo de Glass a fusão entre melodia, harmonia e ritmo. De forma recorrente, em um mesmo *Etude*, elementos que poderiam ser classificados como melódicos passam ao status de elementos de maior impacto harmônico conforme a música se desenvolve e os ouvidos se habituam às suas repetições. Os próprios padrões de repetições também passam de padrões fraseológicos melódicos para padrões rítmicos em meio às mesmas repetições. Isso acontece com frequência em sequências de arpejos com diferentes justaposições de ascendência e descendência, especialmente no *Book II* de *Etudes*. Assim, muitas vezes, para o performer que toca os *Etudes* de Glass, o trabalho ao instrumento flutua entre construções de linhas melódicas, polifonias e escolhas timbrísticas em texturas, enquanto cada caminho diferente escolhido costuma ter reflexos distintos na percepção rítmica do fluxo musical. A conexão entre seções contrastantes passa a ser um grande desafio, em busca de não interromper o movimento e, ao mesmo tempo, articular a comparação de ideias musicais.

A seguir, dois outros elementos do idiomatismo de Glass serão discutidos detalhadamente: o aqui denominado padrão-glass e as repetições.

Padrão-glass

Dentro do idiomatismo de Philip Glass, cabe destacar as figuras musicais abaixo:

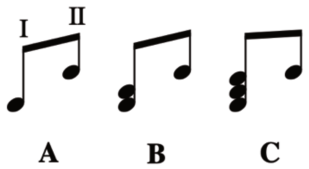


Fig. 2: Figuras A, B e C, formadoras do padrão-glass.

Apesar de a repetição dessas estruturas configurar formas de ostinato já presentes em repertórios e compositores anteriores, por conta da recorrência do seu uso em TCPE, repercussões técnicas e sua carga de idiomatismo composicional, foi produtivo criar um termo especial para elas.

Chamaremos esses tipos de ostinato de padrão-glass. Em TCPE, todos os *Etudes* possuem ao menos uma dessas três formas do padrão. Essas figuras são caracterizadas por possuírem, na posição I, uma nota ou conjunto de notas mais graves do que aquela que fica na posição II. Foi definido como padrão-glass tipo A, aquele que possui apenas uma nota na posição I. Como padrão-glass tipo B, aquele que possui duas notas tocadas simultaneamente na posição I. Já o padrão-glass tipo C, é aquele que contém três notas ou mais na posição I.

Quando uma dessas figuras, ou uma combinação em sequência delas, é repetida extensivamente, alguns efeitos sonoros se destacam:

Pulsação - o ritmo estabelecido é de um leve apoio nas notas mais graves. O apoio é maior quanto mais notas estão na posição I da figura. Às vezes, Glass combina esse padrão com alguma subdivisão rítmica diferente da binária e o resultado é uma pulsação ambígua. Por exemplo, encontra-se no *Etude* 6 a figura A agrupada em conjuntos de 3 notas, com uma ligadura conectando cada 18 notas, simultaneamente à figura B agrupada em pares de notas:

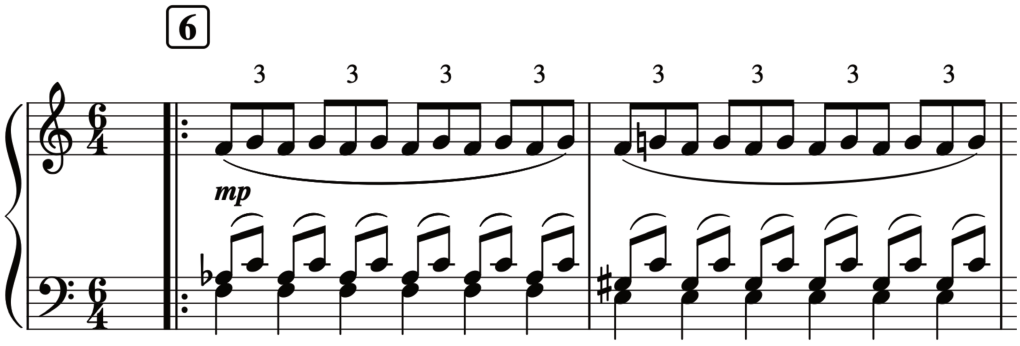


Fig. 3: Padrão-glass na seção 6 do *Etude* 6.

Como resultado, é possível perceber auditivamente tanto a subdivisão binária quanto a ternária e essa não-determinação funciona como uma força motriz para o trecho ter muita fluência.

O efeito sonoro dessa forma de escrita é o de uma polimetria entre mãos, por mais que a partitura não tenha sido escrita usando diferentes fórmulas de compasso. Uma forma de representar o trecho acima com a polimetria que pode ser ouvida está na figura abaixo:



Fig. 4: Representação possível de polimetria audível na seção 6 do *Etude* 6.

A potencialização da fluência pelo uso de polimetria audível e do padrão Glass se intensifica na seção seguinte, quando grupos de 5 notas em subdivisão ternária são colocados contra a figura B agrupada a cada 2 notas, conforme a figura a seguir:



Fig. 5: Padrão Glass na seção 7 do *Etude* 6.

A representação dessa ideia de 5 notas contra o padrão Glass a cada 2 notas explicitando a polimetria audível pode ser feita como na figura abaixo:

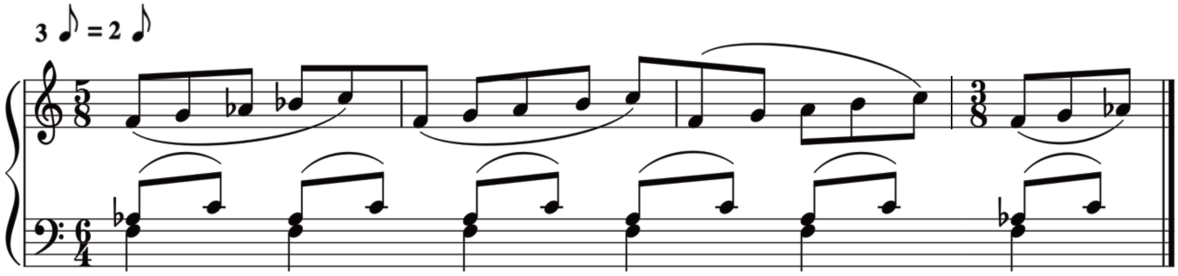


Fig. 6: Representação possível de polimetria audível na seção 7 do *Etude* 6, com 3 colcheias da pauta superior equivalentes a 2 colcheias da pauta inferior.

Situações como as duas representadas acima são muito desafiadoras ao pianista, pois exigem a sincronização e a desassociação das mãos concomitantemente. Métodos de estudo que utilizei nesses trechos serão melhor discutidos na seção **2.2.7. Compassos assimétricos, polirritmias e polimetrias.**

Textura - Uma vez que o som tradicionalmente produzido ao piano (aquele extraído por meio do ataque de martelos nas cordas) tem o comportamento ataque-decaimento, compositores com o intuito de sustentar determinada harmonia ou acorde usam diferentes estratégias de distribuição de notas durante o transcorrer da música. Arpejos, baixos de Alberti e a reiteração de padrões, típica da poética minimalista, são exemplos de tais estratégias, nisso se inclui o padrão-glass. Inclusive, a forma A do padrão-glass pode ser usada para construir um baixo de Alberti, como mostra o exemplo abaixo extraído do início do *Etude* 14:



Fig. 7: Baixo de Alberti no Etude 14.

Essas são figuras que podem ser repetidas muitas vezes, permitindo sustentar uma sonoridade bastante preenchida por longos períodos durante a música. Essa repetição reitera a identidade sonora da música e é uma grande marca do idiomatismo de Glass. No *Etude* 10, cuja performance pode durar em torno de nove minutos, o mesmo acorde quebrado sustentado e reiterado pelo padrão-glass tipo C soa pela música inteira, de forma ininterrupta, seja tocado pela mão direita ou esquerda.



Fig. 8: Padrão Glass no *Etude* 10.

Técnica - Outro aspecto importante atrelado ao padrão Glass é sua característica ergonômica. O gesto de rotação simples permite que a mão direita toque com facilidade uma ou mais notas na posição I da Fig. 2 e uma nota isolada mais aguda logo em seguida. A repetição desse gesto é bastante confortável e pode ser muito ágil se desejado. Os detalhes sobre a execução desse padrão por ambas as mãos serão discutidos na seção **2.2.2. Padrão-glass**.

Em TCPE, é possível encontrar padrões-glass em graus variados de complexidade de execução e de função. O mais comum, é sua função de preenchimento harmônico, mas, muitas vezes, a repetição do padrão-glass contém linhas melódicas ou linhas de baixo. Função ornamental é mais rara, mas também ocorre.

Repetições

Repetições, em música, podem ser abordadas de tantas formas distintas, categorizadas e hierarquizadas, que pode parecer uma tarefa árdua, passível de ser obrigatoriamente refeita a cada pequena mudança de perspectiva. Em vista de delimitar a abordagem, aqui serão discutidos alguns casos de repetições de alta força idiomática em *The Complete Etudes* e serão fornecidas referências presentes no budismo tibetano que podem fornecer uma visão de como compreendê-las e trabalhar em suas performances.

Exemplos de repetições são arpejos repetidos a cada unidade de tempo, incluindo sequências com diferentes combinações de ascendência e descendência,

progressões harmônicas curtas (4 a 6 acordes) repetidas durante toda uma parte da peça ou pela peça inteira, frases curtas em ostinato, trinados longos e o próprio padrão-glass repetido nas funções recém-discutidas. Além desses exemplos, há aqueles mais explícitos, como seções com barras de repetição ou indicações para repetição de conjuntos de seções.

Para ilustrar uma maneira de abordar tais repetições, cabe explicitar aqui alguns métodos presentes em práticas meditativas. Na filosofia budista, o dito Caminho Óctuplo é um conjunto de oito hábitos que cultivam o afastamento de qualquer sofrimento. O caminho que se relaciona com esta discussão é o da concentração correta (SMITH; NOVAK, 2004:55). De forma mais detalhada, a capacidade de foco é apontada como uma habilidade a ser aprimorada para que, dentre outras consequências, promova a percepção direta da realidade, em substituição a suposições potencialmente geradoras de sofrimento. A maneira apontada para aprimorar o foco é por meio da meditação. Destaca-se que, diferentemente de um lugar comum no qual não praticantes de meditação podem se encontrar ao tentar entender o que é feito no processo, a pessoa que medita não busca esvaziar a mente para não pensar em nada, mas sim, encontrar sua habilidade de foco e elevá-la. Diferentes vertentes do Budismo tratam diferentemente a prática meditativa. No caso do budismo tibetano, o engajamento do corpo é visto como um meio de auxiliar a mente nas buscas espirituais. Três meios são utilizados: *mudras* (gestos específicos feitos com as mãos para engajamento do movimento), *mandalas* (imagens específicas para engajamento da visão) e *mantras* (sons específicos para engajamento da voz) (SMITH; NOVAK, 2004:109). O cântico de mantras se aproxima dos *Etudes* de Philip Glass no sentido do engajamento físico na produção sonora repetitiva de efeitos potencialmente meditativos.

A entoação de mantras tem como foco o som das palavras, inclusive acima da palavra em si, pois acredita-se que o som das palavras as transcenda. A meditação é feita por meio da repetição de mantras, mantras esses que são aprendidos e ensinados exclusivamente pelo som. Ou seja, não há um texto a ser lido e memorizado. Mesmo que partes do mantra sejam repetidas segundo um padrão, ele não é previamente explicado, ele é percebido conforme a entoação é feita coletivamente. Sobreposições que sejam feitas de maneira improvisada, podem acabar se conectando à camada sonora previamente existente, dependendo de como

as vozes dos praticantes se somarem. Não há um número de repetições previamente definido, mas sim, um objetivo de estado mental a ser encontrado por meio delas.

Neste aspecto, outro idiomatismo de Glass desponta, que é a forma como suas peças convidam a uma experiência de um estado mental diferente daquele prévio à audição da peça, e como isso já faz com que a repetição de uma estrutura musical não seja a repetição da experiência do indivíduo ao escutá-la, uma vez que a mente do indivíduo modifica-se continuamente durante o processo. Assim, as repetições, na obra de Glass, por mais tempo que durem, podem ser evocativas de modificações internas ao ser humano, oportunidades de aguçamento de foco e são indicativas de movimento e transformação.

1.2. A performance de TCPE

A pesquisa em performance musical

Pesquisar a performance musical compreende explorar diversas áreas do conhecimento em busca de informações com potencial de impactar positivamente na prática do instrumento. Para elaborar a performance ao piano, por exemplo, podem ser usados dados históricos, estilísticos, analíticos e ergonômicos. Também são importantes propriedades físicas do som, experiências prévias dos músicos envolvidos, características mecânicas do instrumento e uso de recursos tecnológicos para registro e avaliação de etapas de preparação. Sobretudo, o músico que se dedica à pesquisa de sua prática compromete-se a trabalhar na investigação dos fundamentos de seu fazer e se empenha em refletir sobre seu papel em seu meio artístico e na sociedade como um todo.

Desafios estão presentes em todas as etapas da pesquisa em performance musical. Desde o estabelecimento de uma problemática a ser pesquisada, já é complexo enquadrar o objeto musical nos moldes tradicionais de pesquisa. Em vez de um problema a ser resolvido, é comum haver um terreno a ser explorado. No lugar de almejar resultados que comprovem hipóteses, deseja-se que a prática sofra mutações ao longo da pesquisa e que as hipóteses incitadoras de tais mudanças sejam continuamente superadas por outras, garantindo constante melhoria da prática. Os testes das hipóteses geram procedimentos tão, ou mais, valiosos quanto o produto sonoro final. Às vezes, não é possível precisar se determinadas melhorias foram ocasionadas pelo tempo de contato com as músicas, ou se foram devidas aos métodos de estudo aplicados. Ao propor uma pesquisa em performance, não se pode

garantir resultados objetivamente mensuráveis. Pode-se, por outro lado, assegurar o aprofundamento no conhecimento sobre a área e o maior domínio sobre a prática.

Nesse contexto, a pesquisa-ação surge como uma alternativa à dicotomia entre os modelos qualitativos e quantitativos. Afasta-se do modo quantitativo de pesquisa por não depender de resultados numéricos para comprovar sua eficácia. Aproxima-se da pesquisa qualitativa por expressar seus resultados por meios textuais. Porém, seria falacioso classificá-la puramente dessa forma, uma vez que suas maiores contribuições não estão nos resultados, mas sim, na condução das descobertas pela própria prática. Enquanto resultados qualitativos são apresentados de forma linear, a pesquisa-ação comunica o contexto e gera representações das descobertas no curso da ação.

Outro desafio é que, muitas vezes, os resultados e as análises das etapas são melhor expressos em linguagem simbólica porque grande parte do conhecimento adquirido é fruto de experiências não linguísticas ou de compartilhamento de informações em linguagem figurada. Por exemplo, em aulas de instrumento, explicações podem ser feitas com gestos, ou usando o tato (mãos, braços do aluno sob ou sobre os do professor). Ainda, a informação pode ser dada verbalmente, mas se valendo de recursos poéticos pela inadequação de aspectos abordados a descrições verbais objetivas. É muito comum, também, o(a) professor(a) explicar algo tocando para que o próprio som propicie a(o) aluno(a) uma compreensão mais direta de como pode tocar.

O que é bem estabelecida nessa forma de pesquisa, é a necessidade de análise e de documentação detalhada de cada etapa do processo. Cada estratégia buscada cria um contexto favorável a melhorias da prática. Um ponto de diferenciação entre a prática comum e a pesquisa sobre ela é que pesquisar, no sentido científico, pressupõe gerar material registrado significativo para outros práticos da mesma área.

A pesquisa tradicional compreende um problema específico a ser averiguado de forma sistemática, com previsão dos resultados a serem alcançados. Já uma investigação é um processo mais difuso, que envolve observação, inspeção de relações internas e suas implicações transcendem o próprio resultado. Como exemplo, um detetive, ao colecionar e examinar provas, contribui mais à solução de um caso do que ao dizer o nome do responsável pelo crime investigado (ADRIAN, 2015). Explorar é um conceito ainda mais expandido que investigar. É uma condução a descobertas que são tanto o objetivo como o *modus operandi* de quem busca o

conhecimento. A amplitude da exploração faz com que a área em questão seja conhecida profundamente e as atividades desenvolvidas nela sejam aperfeiçoadas. A pesquisa-ação contém traços fortemente exploratórios, uma vez que todo ato de criação depende de processos amplos e irrestritos.

A pesquisa em performance musical pode lidar com estudos de um caso específico, mas não limitado. Afirmar que ela gera conhecimento de nível equiparável ao de outras formas de pesquisa mais tradicionais é concordar que o ser humano seja capaz de aprender com sua própria experiência e com a experiência de outros.

A pesquisa-ação tem se mostrado uma ferramenta importante para as situações em que variáveis são inúmeras e a prática precisa ser continuamente aprimorada. Ultimamente, as qualidades dessa forma de pesquisa têm sido muito aproveitadas pelas áreas da educação (TRIPP, 2005), monitoramento de satisfação e experiência de clientes e usuários de produtos e serviços, pelas artes, pelo turismo e pelos estudos de fenômenos coletivos e sociais.

Métodos da pesquisa guiada pela prática

Os métodos de pesquisa guiada pela prática, no geral, respeitam uma lógica cíclica. As ações são planejadas, com base em conhecimentos teóricos e práticos, e executadas. Os efeitos da ação são monitorados e descritos, para depois serem avaliados. Com base nisso, é planejado o aprimoramento da prática e o ciclo se reinicia.

Na etapa do planejamento, para o caso da pesquisa em performance ao piano, podem ser feitas análises harmônicas e estruturais, pesquisas sobre o contexto criativo da obra, sobre a vida do compositor, escolhas de dedilhado, programação de fraseados, comparação com outras peças musicais já tocadas, e um levantamento e reconhecimento das demandas técnico-pianísticas e musicais. Parte-se da hipótese de que esses recursos contribuam para a compreensão das implicações performáticas da obra. É importante ressaltar que a pesquisa-ação musical compreende aspectos teóricos, mas não se limita ou se subordina por completo a eles.

Na etapa de execução, as ações planejadas são experimentadas. Elas são monitoradas e avaliadas em tempo real pelo pesquisador ou, em momento posterior, valendo-se de recursos de registros audiovisuais. A importância de haver um acompanhamento, além das percepções em tempo real do pesquisador, reside no fato de que, no momento da ação, ele está absorto em uma série de questões

operacionais relativas ao ato performático, tais como memorização, aspectos físicos, auditivos, lógicos, visuais e táteis, de forma a sobrecarregar a atividade cerebral. A gravação favorece percepções e análises mais dedicadas, colocando o performer como seu próprio ouvinte e observador em tempo diferido da execução.

Feitos os monitoramentos e avaliações, é planejada a melhoria da prática e o ciclo recomeça.

Na pesquisa em área artística e em outras áreas fortemente ligadas à atividade prática, é importante a revisão por outra pessoa da área quanto a procedimentos, significância e validade. Essa revisão é a chamada “auditoria artística”. O auditor precisa ter empatia pelo pesquisador e pelo contexto da performance (HASEMAN, 2006) além de ter ampla experiência em possibilidades na área de estudo. A auditoria nunca é neutra. Ela combina a percepção, experiência e o conhecimento do auditor para detectar sutilezas do fenômeno auditorado.

A pesquisa-ação e a técnica pianística

“Técnica” é um termo muito utilizado ao se abordar o conhecimento musical, especialmente quando um instrumento específico é o foco da discussão. Segundo o dicionário Aulete Digital, técnica é (TÉCNICA, 2019)**:** 1. Conjunto de processos, métodos e procedimentos de uma arte, ciência ou ofício*;* 2. Jeito próprio de se fazer algo*;* 3. Prática, perícia, habilidade especial para fazer algo.

Sob a óptica do estudo da música, todas as definições acima são aplicáveis. Em comum, elas abordam o “como fazer”, o caminho percorrido entre uma intenção musical e sua manifestação sonora.

Tratando-se da técnica pianística, questões que podem surgir no processo de concretização de ideias musicais são: O que fazer com os dedos? O que fazer com os punhos? O que fazer com braços e antebraços? O que fazer com os pés? O restante do corpo também precisa de atenção? Essas dúvidas permeiam os pensamentos de tecladistas há muito tempo, provavelmente desde a construção dos primeiros instrumentos de teclas. Em situações de ensino, elas podem ser ainda mais comuns, principalmente quando o aluno não está conseguindo obter um resultado sonoro específico.

No século XVII e início do século XVIII, quando os principais instrumentos de teclado eram o cravo, o clavicórdio e o órgão, tecladistas reconhecidos discutiam sobre qual seria a melhor forma de condicionar o corpo para a atividade de tocar.

Lembrando que, à exceção do órgão, as teclas desses instrumentos são muito mais leves do que as teclas dos pianos modernos, muitos tecladistas se ocupavam exclusivamente de falar sobre movimentação dos dedos, ou citavam brevemente o braço e o punho (XU, 2018: 22).

A invenção do forte-piano, no século XVIII, começou a transformar um pouco essas discussões. A maioria dos tecladistas usava no forte-piano as mesmas técnicas empregadas nos outros instrumentos citados. Porém, destaca-se a insatisfação de Ludwig van Beethoven com tal abordagem. Em suas investigações, acreditava que o peso do braço deveria ser usado para auxiliar todos os dedos. Estendia suas reflexões ao âmbito de dizer que a técnica pianística deveria ser natural e livre, como uma forma de se relacionar com aspectos profundos espirituais da música (XU, 2018: 26).

Principalmente a partir do período romântico, quando os pianos passaram a ser mais robustos, grandes, potentes e com mecanismos mais pesados, muitos pianistas começaram a adotar estratégias técnicas não só centradas nos dedos, mas pensando no corpo como um todo. Frédéric Chopin, por exemplo, defendia a importância de mover mãos, punhos e braços pela extensão do teclado, especialmente quando passagens amplas estavam em questão. Por outro lado, também havia defensores de versões mais exageradas da técnica centrada nos dedos, como por exemplo, a *escola do dedo alto*. (ZHU, 2017: 237, tradução nossa).

Ainda hoje, diferentes pianistas encontram diversas soluções técnicas distintas, às vezes até mesmo opostas, enquanto buscam satisfazer suas ideias musicais ou transmitir seus conhecimentos a seus alunos. Assim como Philip Glass afirma não ser possível se separar por completo da cultura na qual alguém foi criado, é frequente as soluções técnicas dos pianistas se aproximarem daquelas sugeridas e/ou utilizadas por seus professores, familiares músicos, ou pela maioria dos pianistas que tocam em sua região geográfica. Também é aplicável sua ideia de abrir-se a novas perspectivas, por exemplo, quando um pianista tenta utilizar uma estratégia diferente da sua habitual em determinada situação pelo seu aparente potencial e acaba aprendendo com ela e incorporando-a a seu repertório de ferramentas de estudo.

A situação acima ilustra bem como o conceito de pesquisa-ação se aplica à presente pesquisa. No terreno da técnica pianística, ou seja, nas buscas de maneiras de expressar ideias musicais ao piano, não é possível dizer de forma determinística que uma seleção de procedimentos levará todos os pianistas que as usarem ao mesmo resultado sonoro, mas pode-se garantir que a experiência de um pianista

contribui ao conhecimento na área como um todo e no conhecimento de outros pianistas, quer seja por concordarem com os métodos usados ou não.

No próximo capítulo, mostro alguns procedimentos de estudo que empreguei no decorrer do trabalho de preparação dos estudos de Philip Glass. Não é a intenção reduzir como foi o processo de estudo aos procedimentos descritos, tampouco postulá-los como as únicas formas de praticar as passagens apontadas. A intenção foi registrar, dentre as táticas utilizadas, quais se mostraram mais proveitosas na satisfação de minhas ideias sonoras. Categorizá-las de acordo com suas características técnicas mostrou-se uma forma prática de utilizar as informações tanto para os estudos de Philip Glass, quanto para aplicação em outros repertórios com situações semelhantes.

Quanto às minhas opções técnicas, não diria que pertencem a uma escola específica, mas alinham-se àquelas que exploram a consciência do envolvimento do corpo todo no ato de tocar em busca de gestos que não provoquem dores ou lesões e busquem o relaxamento dos músculos que não precisarem trabalhar em busca de uma economia que possibilite concentrar minhas energias na emissão e percepção do som do piano.

Muitos procedimentos apontados envolvem ideias difundidas na abordagem de Taubman da técnica pianística. Abaixo, encontram-se alguns princípios dessa abordagem que auxiliarão na compreensão das discussões do próximo capítulo:

Unidade de toque (*play unit*): dedo, mão e antebraço são utilizados de forma síncrona. Para qualquer deslocamento descrito de uma dessas partes, pode ser entendido que as outras acompanham para favorecer a ação do conjunto.

Rotação (rotation): movimentação iniciada pelo antebraço de alternância entre pronação e supinação sem comprometer a estrutura da unidade de toque. A ideia é que esteja por trás de todos os gestos de toque feitos por todos os dedos. Uma **rotação-simples** é uma sequência de pronação seguida de supinação e vice-versa, para se tocar duas notas (ou conjunto de notas) em sequência. Uma **rotação-dupla** é aquela que repete o gesto feito anteriormente, seja ele de pronação ou supinação para tocar duas notas (ou conjunto de notas) em sequência. Entre a repetição do gesto (repetição de pronação, por exemplo), há um pequeno impulso feito pelo gesto oposto (impulso obtido na supinação, neste exemplo).

Entrar e sair do teclado (*in and out*): pensando no comprimento da tecla como um eixo, entrar seria tocar mais no sentido de onde a tecla se encontra com a

caixa acústica do piano. Sair, seria o oposto. Importante ressaltar que, independentemente de o gesto ser de entrada ou saída, ele ocorre ligeiramente antes do ato efetivo de acionar a tecla. Este, por sua vez, é sempre feito com a intenção para dentro do instrumento (mesmo se precedido por uma saída).

Contorno (shaping): é o gesto da unidade de toque de afastamento ou aproximação ao corpo do pianista. Nele, com maleabilidade dos punhos, os antebraços descrevem sutis arcos elípticos.

Agrupamento (grouping): agrupamento de trechos musicais segundo critérios de dedilhado, posição da mão, ritmos ou sentido da movimentação das notas, em tamanho suficientemente pequeno para ser organizado física e mentalmente.

Habilidades técnicas e os *Etudes* que as exploram

Na tabela ao fim desta seção, algumas questões concernentes à performance dos *Etudes* foram apontadas e os estudos que as exigem foram indicados. É importante destacar que essas questões não costumam aparecer isoladas, mas sim, combinadas. Por exemplo, no *Etude* 2, o padrão-glass tipo C aparece de forma a também se enquadrar em uma situação de paralelismo entre mãos e saltos grandes.



Fig. 9: Seção 7 do *Etude* 2 exemplificando a combinação de demandas técnicas em um único trecho.

No capítulo 2, essas demandas técnicas serão discutidas em termos de como foram trabalhadas e de desafios encontrados durante o processo.

O “paralelismo entre mãos” foi o nome dado à situação em que ambas as mãos tocam as mesmas notas separadas por uma ou mais oitavas do instrumento.

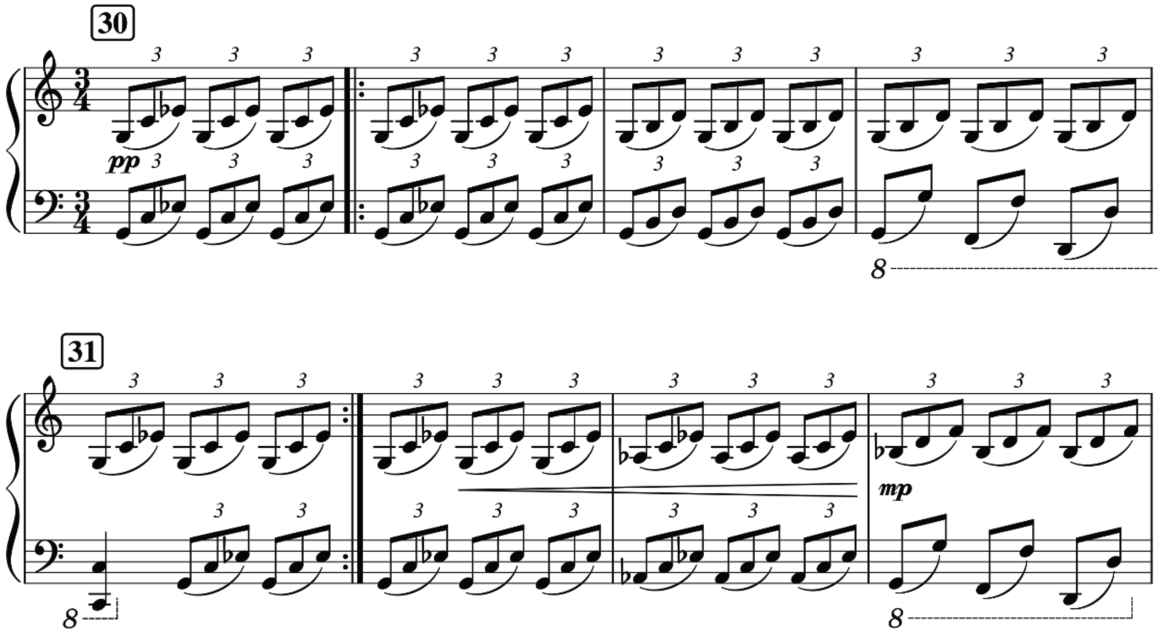


Fig. 10: Seção 30 do *Etude* 11 exemplificando paralelismo entre mãos.

Não foram contabilizadas como situações de paralelismo entre mãos quando ele ocorre em apenas duas ou poucas notas consecutivas como no exemplo abaixo:



Fig. 11: Início da seção 2 do *Etude* 12, com destaque para paralelismos não contabilizados.

Também não foram contabilizadas as situações em que as mãos tocam as mesmas notas separadas por uma ou mais oitavas, porém dessincronizadas.

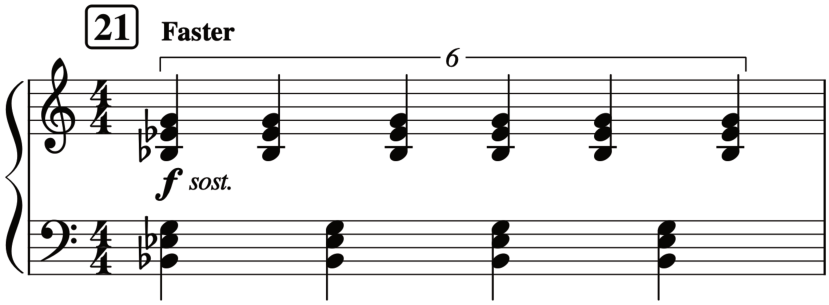


Fig. 12: Primeiro compasso da seção 21 do *Etude* 17 exemplificando como não foi considerado o paralelismo entre mãos na tabela.

Foram consideradas como “escalas” para a tabela, as situações em que escalas maiores, menores, cromáticas ou modos gregorianos são tocados sem excluir

nenhuma nota ou trocar de sentido (ascendente para descendente e vice-versa) por ao menos o intervalo de uma oitava.

Na linha padrão-glass, foram marcados os tipos de padrão-glass que aparecem em cada *Etude*.

Foram indicados como estudos com compassos assimétricos aqueles que apresentavam ao menos um compasso com pulsações internas de valores diferentes entre si. Abaixo, seguem dois exemplos extraídos do *Etude* 3:



Fig. 13: Exemplo de compasso assimétrico na seção 5 do *Etude* 3.



Fig. 14: Exemplo de compasso assimétrico na seção 12 do *Etude* 3.

Foram denominados “saltos” as situações nas quais a mão como um todo precisa se deslocar de um intervalo maior ou igual a uma 4ª justa, sem pausa no momento do deslocamento. Por exemplo, na passagem da seção 25 para a 26, o polegar da mão esquerda precisa se deslocar rapidamente em um intervalo de 5ª justa, como mostrado abaixo:

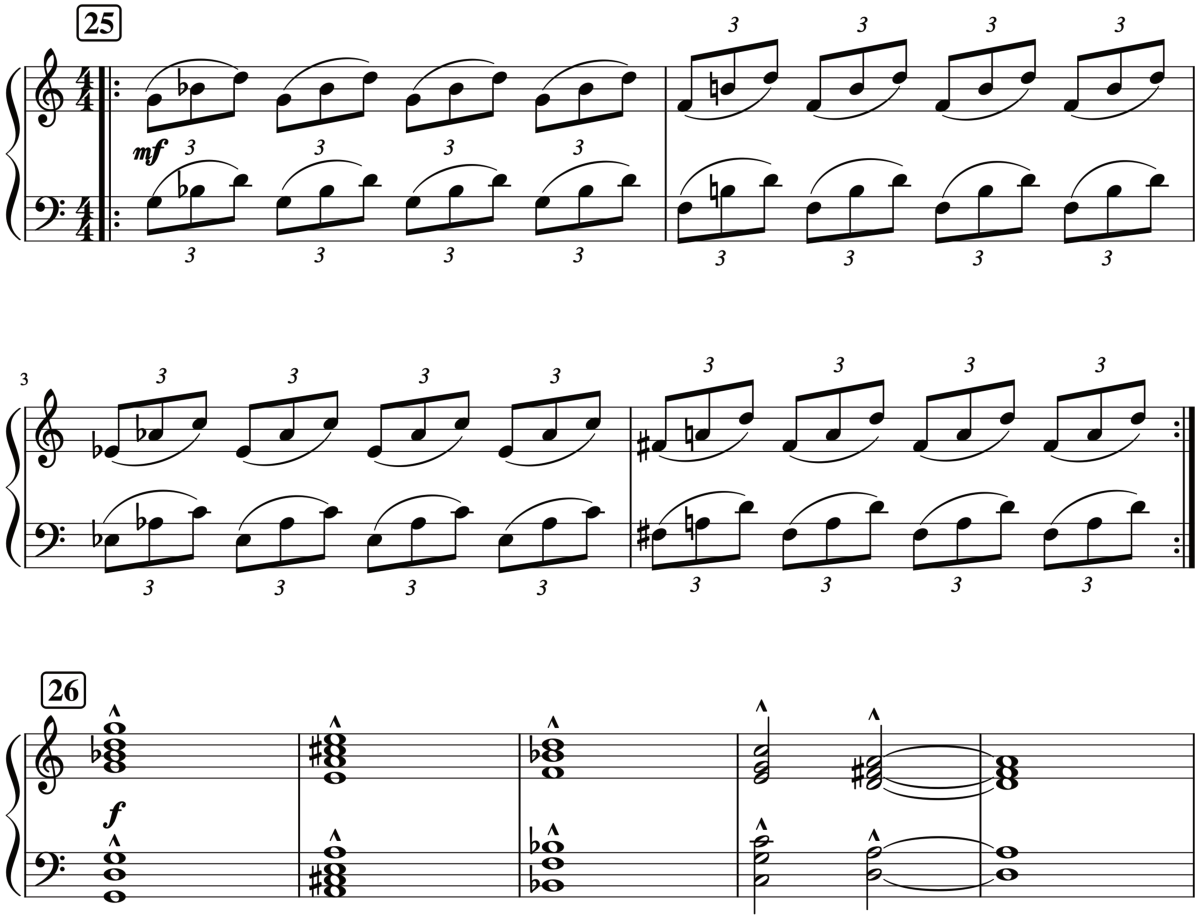


Fig. 15: Exemplo de “salto grande” no Etude 1, entre seções 25 e 26.

Na linha “*voicing* de acordes”, foram apontados os estudos nos quais a habilidade de destacar uma nota dentre as outras do acorde gera mais impacto no produto sonoro da música em sua totalidade.

Arpejos com amplitude maior que uma 8ª justa foram destacados para melhor discussão de fatores técnicos específicos. A situação de arpejos com amplitude inferior a uma 8ª justa coincide com aquela discutida no paralelismo encontrado na seção 2 do *Etude* 1.

A “complexidade macroestrutural destacável” foi a maneira encontrada para definir os estudos que não seguem uma forma A B A’, ou que a seguem, porém com repetições e variações de módulos de música (conjuntos de seções) mais complexas, que dificultam compreender a organização macroestrutural em um primeiro momento.

A “alta complexidade de memorização” foi apontada para os estudos que apresentaram mais desafios ao serem tocados sem acompanhar a partitura, ou que eram esquecidos mais rapidamente quando passado um tempo sem tocá-los.

Em “velocidades desafiadoras” foram marcados estudos extremamente lentos ou rápidos, ou em andamentos que, quando combinados às figuras rítmicas usadas, apresentavam dificuldades técnicas expressivas em sua execução.

Na linha “destaque para a polifonia”, foram indicados os estudos com trechos polifônicos mais proeminentes.

***Book I*:**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Paralelismo entre mãos	■	■	■				■	■		
Escalas	■			■		■				
Padrão Glass	B	C	ABC	AB	A	B	B	AB	AC	AC
Compassos assimétricos		■	■		■	■		■	■	
3as, 6as e 8as paralelas ou quebradas em uma mão	■	■			■	■	■	■	■	■
Saltos grandes (≥ 4ª justa)	■	■	■				■	■	■	
***Voicing* de acordes**	■		■	■	■		■	■	■	
Arpejos com amplitude maior que uma 8ª				■				■		
Repetição rápida de notas e acordes	■		■	■		■		■		■
Complexidade macroestrutural destacável	■		■	■					■	■
Alta complexidade de memorização*			■	■	■					■
Trinados e mordentes				■		■	■	■		■
Velocidades desafiadoras	■	■	■	■	■	■				
Substituição de dedos					■		■	■		
Destaque para polifonia					■		■	■		

Tab. 1: Características presentes nos *Etudes* do *Book I*.

Book II:

	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Paralelismo entre mãos	■									■
Escalas			■		■					
Padrão Glass	B	AB	BC	AB	B	B	B	AB	ABC	ABC
Compassos assimétricos	■					■				■
3as, 6as e oitavas paralelas ou quebradas em uma mão	■					■	■			■
Saltos grandes (≥ 4ª justa)	■		■		■	■	■	■	■	■
***Voicing* de acordes**	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Arpejos com amplitude maior que uma 8ª	■	■		■						■
Repetição rápida de notas e acordes	■		■	■	■					
Complexidade macroestrutural destacável	■	■		■	■					■
Alta complexidade de memorização										
Trinados e mordentes										
Velocidades desafiadoras	■	■		■			■			■
Substituição de dedos								■	■	
Destaque para polifonia			■			■	■		■	■

Tab. 2: Características presentes nos *Etudes* do *Book II*.

Categorização dos *Etudes* de Philip Glass visando à performance pública

Ao selecionar repertório para um recital de piano, para um bom equilíbrio, tanto para o pianista, como para a audiência, normalmente, algumas características das peças são consideradas, dentre elas as seguintes: velocidade predominante, dinâmica predominante, presença ou não de melodias mais líricas (mais facilmente

memorizáveis pela plateia) e a duração. Abaixo seguem os estudos de Philip Glass separados segundo essas características.

Estudos mais rápidos e com predominância de dinâmicas mais fortes:
1, 3, 6, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18.

Estudos lentos:
5, 20.

Estudos com predominância de dinâmicas *piano*:
2, 4, 5, 7, 8, 12, 14, 16, 19.

Estudos contendo linhas melódicas mais líricas:
7, 8, 16, 17, 18, 19, 20.

Ao cogitar peças para o repertório de um recital, também é necessário considerar suas durações. Abaixo, os *Etudes* de Philip Glass foram separados por faixa de duração, com base nas minhas performances deles, nos dois recitais dos *Book I* e *Book II* completos apresentados no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp em 26 de setembro de 2018 e em 22 de agosto de 2019.

Estudos com até 5 minutos de duração:
3,4,6*,7*, 9, 10*, 13.

*esses estudos foram tocados sem algumas de suas repetições de seções, para se adequarem ao recital apresentado

Estudos com 5 minutos a 8 minutos de duração:
1, 2, 5, 8, 11, 12, 14, 16, 17, 18.

Estudos com mais de 8 minutos de duração:
15, 19, 20.

Principal/principais habilidades exploradas em cada *Etude*:

***Etude* 1**	Paralelismo entre mãos	***Etude* 11**	Polirritmia e grandes saltos
***Etude* 2**	Imitação entre mãos	***Etude* 12**	Polirritmia e arpejos
***Etude* 3**	Mudança de fórmula de compasso e grandes saltos	***Etude* 13**	Escalas
***Etude* 4**	Ostinato em arpejo de amplitude maior que uma 8ª	***Etude* 14**	Arpejos
***Etude* 5**	Memorização e andamento lento	***Etude* 15**	Mudanças rítmicas, melodia em acordes e arpejos
***Etude* 6**	Teclas repetidas, grandes saltos e polirritmia	***Etude* 16**	Ornamentação seguida de intervalo de 8ª justa em uma mão
***Etude* 7**	Polifonia	***Etude* 17**	Acordes defasados entre mãos e polirritmia
***Etude* 8**	Melodia em acordes	***Etude* 18**	Ostinato em arpejo de amplitude maior que uma 8ª
***Etude* 9**	Padrão Glass e polirritmia	***Etude* 19**	Polifonia, polirritmia e memorização
***Etude* 10**	Padrão Glass em alta velocidade com longa duração	***Etude* 20**	Arpejos paralelos entre mãos em amplitude maior que 8a

Tab. 3: Principais habilidades técnicas exploradas em cada *Etude* de TCPE.

Escala numérica de níveis de complexidade de cada *Etude*

Dentre as atividades recorrentes no fazer pianístico, são destacáveis os momentos de escolha de repertório de estudo. Por trás de uma seleção de peças, há fatores muito relevantes, como por exemplo, objetivos a serem atingidos, motivações e os recursos disponíveis no momento dos estudos para que a performance seja preparada.

Por exemplo, os objetivos podem ser: apresentar um recital em determinada ocasião, tocar em uma prova de admissão, tocar em um concurso, tocar em estudos particulares sem visar à apresentação pública, praticar leitura à primeira vista, ou ainda, aprimorar habilidades a serem mais exploradas em repertórios futuros. Dentre

os outros fatores relevantes à escolha, podem-se destacar gostos pessoais, a natureza da experiência a ser oferecida a um público, o tempo disponível para estudo, a compatibilidade entre anatomia da mão e demandas de abertura, habilidades técnico-expressivas já adquiridas e a serem adquiridas em futuro próximo.

Em vista desse panorama multifatorial que envolve a escolha de repertório, essa própria sensibilidade de análise pode ser também uma habilidade desenvolvida durante os estudos do instrumento. É comum, no princípio, professores fazerem escolhas de peças para seus alunos, e posteriormente, professores e alunos definirem conjuntamente o repertório, para que o aluno adquira cada vez mais independência em suas escolhas. Mesmo pianistas experientes podem se beneficiar de discussões com seus pares na área, ao fazer escolhas sobre seus repertórios.

Desvendar se dada música atende aos objetivos delineados pode ser uma tarefa bastante trabalhosa, que pode incluir tocar trechos da peça, ouvir gravações, analisar a partitura e discutir com pessoas que já tenham tocado a peça em questão.

Outra estratégia é o uso de dados numéricos de níveis de dificuldade fornecidos por algum sistema de comparação. Por exemplo, a Editora G. Henle oferece uma escala de 1 a 9 de nível de dificuldade para suas peças publicadas, sendo 1 a 3 consideradas peças de nível fácil, 4 a 6 níveis médios e 7 a 9 níveis difíceis. Pode-se, por exemplo, fazer uma filtragem com base nesses dados numéricos antes de se fazer outras análises mais profundas e detalhadas na escolha do repertório.

Dada a conveniência de possuir dados numéricos como esses à disposição, abaixo, forneço níveis de complexidade de cada *Etude* de Philip Glass.

Neste ponto, justifico o termo “nível de complexidade”, em vez de nível de dificuldade, por buscar um resultado que seja o menos subjetivo que eu possa fornecer.

Segundo o dicionário Dicionário Michaelis (2015), “difícil” é aquilo “1. Que não é fácil; 2. Que custa a fazer, que dá trabalho; 3. Árduo, trabalhoso, laborioso”. Essa definição fornece uma variedade de termos que podem ser altamente subjetivos e que, às vezes, são empregados sem que um parâmetro de comparação seja oferecido. Por exemplo, há músicos que dizem “esta peça é difícil”, quando na verdade, às vezes, o mais preciso seria dizer “as habilidades técnico-expressivas necessárias à performance dessa peça ainda são desconhecidas por mim”, ou ainda, “a performance desta peça demandará dedicação de mais tempo de estudo comparada a outras que já toco” e isso é altamente dependente das experiências

prévias do indivíduo. Dada, ainda, a definição de difícil como “árduo, laborioso”, alta subjetividade pode ser encontrada quando diferentes pessoas possuem diferentes perspectivas quanto à quantidade de horas dedicadas a um trabalho, no que tange dizer se são muitas ou poucas.

Não há pretensão que os graus de complexidade atribuídos aos *Etudes* nesta seção sejam definitivos ou absolutamente objetivos, uma vez que a análise musical não é completamente desvinculável da perspectiva do ser humano que a faz. Nas palavras de KOENEN (2010), “Qualquer avaliação de arte ou música sempre será subjetiva, mesmo que vise a ser objetiva”.

Na proposta desta seção, o que se garante é a definição de parâmetros a serem relevados para comparar os *Etudes* e que os números finais reflitam de forma estimada a maturidade musical mínima demandada por cada um e diferenças expressivas entre eles.

Para chegar ao valor numérico da complexidade, foi criada a tabela a seguir:

Grau de complexidade	**1**	**3**	**5**	**7**	**9**
Significado qualitativo	Inexistente ou irrelevante	baixo	mediano	alto	altíssimo

Tab. 4: Tabela de atribuições qualitativas e suas correspondências numéricas para cálculo de nível de complexidade.

Para decidir a atribuição dos significados qualitativos a cada aspecto performático de cada *Etude*, relembrei o processo de construção da performance de cada um. Começando a atribuição pelos extremos (graus baixo e altíssimo), ficava mais precisa a comparação dos *Etudes* em casos de complexidade intermediários (graus mediano e alto). Ressalta-se que essas definições valem para o campo amostral dos *Etudes* de Philip Glass, ou seja, não são informações absolutas em comparação com o repertório pianístico geral.

Os aspectos performáticos relevados na classificação por complexidade foram os seguintes: leitura à primeira vista; coordenação entre mãos, acordes/intervalos harmônicos; macroestrutura; saltos; ornamentação; memorização; polirritmia; ritmo harmônico; padrão-glass; polifonia; contraste entre seções; agilidade. Ao fazer as análises, usei regras para que eu não contabilizasse em dois aspectos diferentes uma mesma dificuldade. Por exemplo, ao analisar a complexidade de acordes/intervalos

harmônicos, isso era feito excluindo os eventuais acordes e intervalos harmônicos presentes nos padrões-glass do *Etude*. Também, ao analisar a coordenação entre mãos, excluíram-se as situações de polirritmia. A tabela completa se encontra na seção **6. Apêndices**.

Posteriormente, todos os graus de dificuldade atribuídos a cada *Etude* foram multiplicados. Os *Etudes* foram organizados em ordem crescente desses produtos. Foram feitas a normalização e a linearização do gráfico com os valores da complexidade de cada *Etude*.

Como uma parcela da comunidade de pianistas já está habituada à expressão de dificuldade numérica feita pela editora G. Henle, optou-se por expressar os resultados de complexidade usando a mesma escala de 1 a 9 (apenas números inteiros) e 1/2, 2/3, 3/4, 4/5, 5/6, 6/7, 7/8, 8/9 para dificuldades intermediárias aos níveis consecutivos.

Assim, o resultado encontrado para a expressão dos níveis de complexidade dos *Etudes* de Philip Glass encontra-se abaixo:

***BOOK I*: Etude**	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**
NÍVEL	4/5	4	6/7	4/5	3	6/7	6	6	3	5/6

Tab. 5: Nível de complexidade calculado para cada *Etude* do *Book I* de TCPE.

***BOOK II*: Etude**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**
NÍVEL	9	7	7/8	7/8	9	5	8	4	9	8/9

Tab. 6: Nível de complexidade calculado para cada *Etude* do *Book II* de TCPE.

2. A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

Neste capítulo, serão detalhados procedimentos diretamente relacionados ao processo da construção da performance dos *Etudes* de Philip Glass. Em **2.1 Particularidades do *Book* I e do *Book* II**, destaquei características de cada livro que se mostraram de maior impacto durante o preparo de minha performance. Em **2.2 O desenvolvimento de habilidades necessárias à performance**, destaco os principais procedimentos técnicos que, sob minha perspectiva, foram destacáveis na aquisição e aprimoramento de cada habilidade técnica presente nas subseções.

Os resultados performáticos referentes aos estudos do *Book I* foram apresentados em recital, em 26 de setembro de 2018, no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp.

A lista de reprodução contendo a gravação do recital do *Book I* é acessível pelo *QR code*[8] abaixo:

QR code 1: Lista de reprodução na plataforma YouTube do recital de TCPE - *Book I*.

A lista de reprodução contendo a gravação do recital do *Book II*, apresentado em 22 de agosto de 2019, é acessível pelo *QR code* abaixo:

QR code 2: Lista de reprodução na plataforma YouTube do recital de TCPE - Book II.

[8] QR code é uma marca registrada por DENSO WAVE INCORPORATED.

Cabe destacar que algumas características práticas são comuns a todos os estudos.

Primeiramente, todos possuem um ou mais tipos de *padrão-glass* a serem bastante repetidos, o que eleva a importância de se encontrar conforto técnico nessas situações, em busca de aprimorar o controle sobre a sonoridade e não provocar estafa da musculatura envolvida. A discussão aprofundada desses aspectos técnicos encontra-se na seção **2.2.2. Padrão-glass** e na seção **2.2.5. Notas repetidas, trinados e outros ornamentos**.

Outra questão é a de que, na maioria dos estudos, não há pausas para ambas as mãos ao mesmo tempo, o que exige um nível de concentração bastante alto no fluxo das sonoridades, para não comprometer a qualidade da sensação de continuidade que a escrita proporciona. As únicas duas situações nas quais há uma pausa para as duas mãos ao mesmo tempo são no *Etude 4* e no *Etude 20*. No *Etude 4*, apesar do silêncio, por conta do trecho anterior e do posterior, é como se a pausa não existisse, pois, a música pode continuar mentalmente.

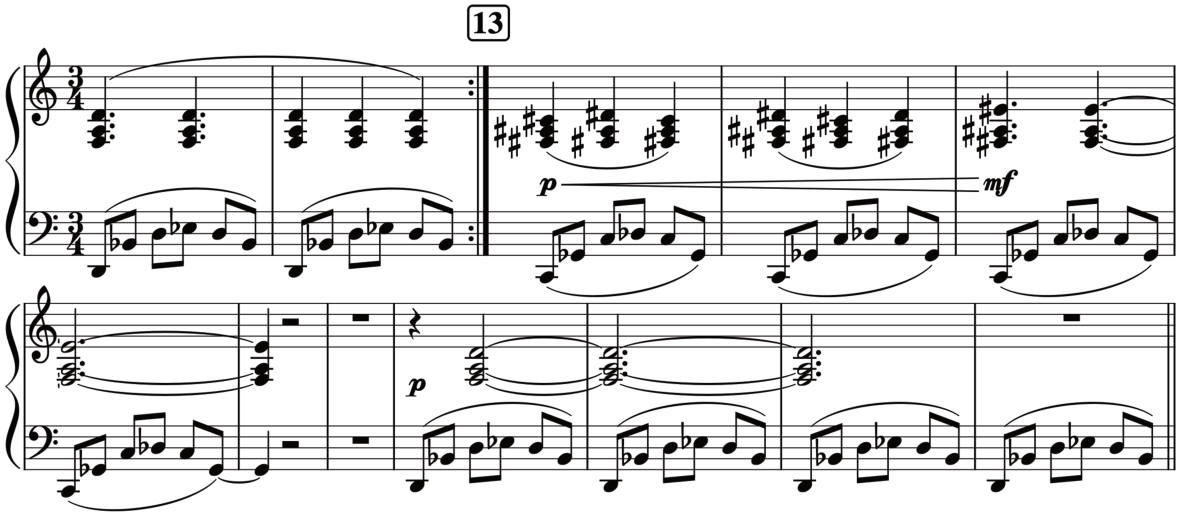


Fig. 16: Pausa na seção 13 do *Etude* 4.

Já no *Etude 20*, ocorre o único momento em que o silêncio é usado na mudança entre seções, interferindo na sensação de continuidade sonora. Esse silêncio acaba

valorizando muito a textura delicada que o segue e tem forte papel estrutural.

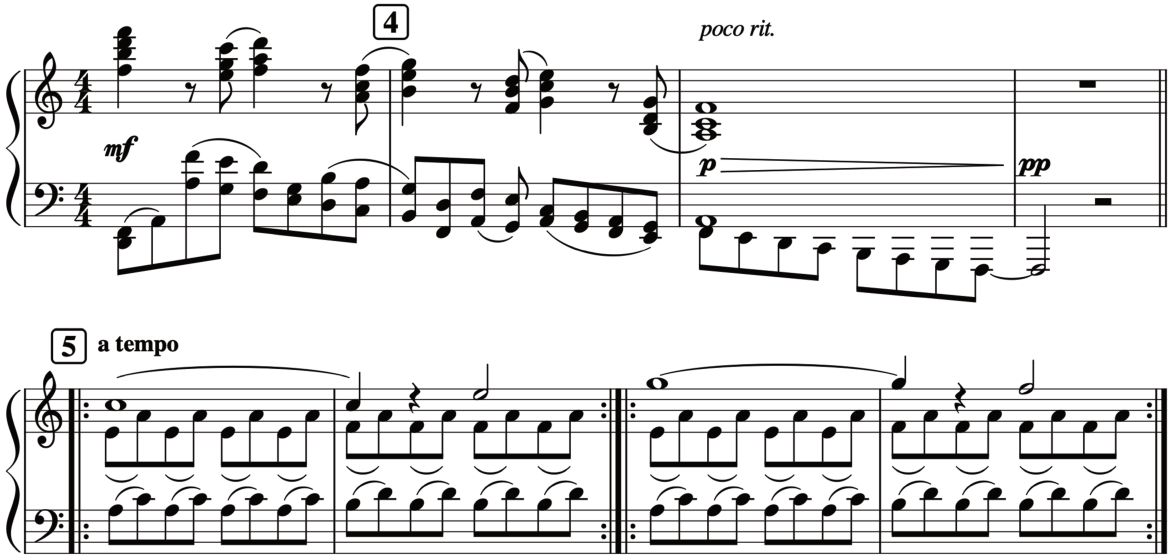


Fig. 17: : Pausa entre seções 4 e 5 do *Etude* 20.

Os números das seções musicais foram fornecidos pelo próprio compositor e facilitam a compreensão estrutural das peças.

É possível emendar a maioria dos *Etudes* do *Book I*, na ordem proposta pelo compositor, sem que as passagens sejam muito abruptas. Apenas o início do *Etude* 3 soa um pouco brusco se comparado ao fim do *Etude* 2. Um efeito bastante interessante é obtido conectando os *Etudes* 5 e 6, pois, apesar de ambos estarem em Fá menor, eles possuem caráteres bastante distintos, sendo o *Etude* 5 lento (♩=76 bpm) e contemplativo, enquanto o *Etude* 6 é mais rápido (♩=132 bpm), insistente e expansivo.



Fig. 18: Final do *Etude* 5 e início do *Etude* 6.

Quanto à duração de certas notas longas dos estudos, além de se considerar a pedalização e a manutenção das teclas abaixadas, é importante avaliar as características do instrumento utilizado e o espaço acústico em torno dele para prever a sonoridade resultante. Em alguns casos, como na seção 3 do *Etude 2*, optei por manter as teclas abaixadas na parte da mão direita, avançando um pouco sobre as pausas, para aproveitar o decaimento natural do som do piano. Já na seção 2 do mesmo estudo, a mesma estratégia era eficaz na maioria dos pianos verticais em que toquei, porém, em pianos de cauda, optei por liberar as teclas no momento da pausa, pois o som demorava muito para decair, potencializando a região grave do instrumento em uma seção na qual era intenção produzir um som mais delicado.



Fig. 19: Seções 2 e 3 do *Etude* 2.

Para o *Etude 5*, o decaimento do som foi um fator importante para a escolha de seu andamento. Em pianos cuja potência sonora era grande para o ambiente no qual estava posicionado era possível escolher andamentos mais lentos sem que o início do estudo soasse demasiadamente vazio, diferentemente da situação de pianos em ambientes maiores ou em salas com muitos materiais absorventes acústicos.



Fig. 20: Início do *Etude* 5.

A maioria dos estudos começa e termina em dinâmicas menos fortes e se intensifica nas seções mais centrais. Seguindo a ideia de Philip Glass de pensar na música como um lugar, conforme discutido na seção **1.1. A escritura de TCPE**, é como se nos aproximássemos aos poucos da música, ouvindo-a cada vez mais intensa pela proximidade, e depois, ouvindo-a menos intensa, como se nos afastássemos dela. Esse efeito coloca o *ouvinte-performer* em movimento e estabelece a música como algo perene (como uma cidade, por exemplo), como se sua existência não fosse restrita à duração da performance, mas que esta fosse apenas uma das formas de acessá-la.

2.1. Particularidades do *Book I* e do *Book II*

Philip Glass aponta o *Book I* de estudos como um compêndio de habilidades pianísticas que visava ao aprimoramento técnico pessoal e como uma obra que acolhesse pianistas em diversos estágios de aprendizado no instrumento. Para o *Book II*, sua intenção era experimentar novas formas de trabalhar a harmonia e a estrutura. Por conta de outros trabalhos que surgiram em meio à composição dos *Etudes*, aproximadamente de 1996 a 2007, após concluir o *Book I*, nenhum *Etude* foi escrito. Ao retomar o trabalho, Glass constatou que a música estava indo por um novo caminho. O compositor diz que sua intenção não era criar um autorretrato por meio dessa obra, mas isso era algo inevitável (GLASS, 2014).

Book I

Os 10 primeiros estudos possuem muitas semelhanças entre si. Uma das mais aparentes talvez seja a exploração de ritmos com subdivisões ternárias e binárias. Os *Etudes 1* e *2* apenas trabalham a justaposição dessas subdivisões, como se fossem uma preparação para os próximos *Etudes*:



Fig. 21: Subdivisão binária na seção 24 do *Etude* 1 seguida de subdivisão ternária na seção 25.

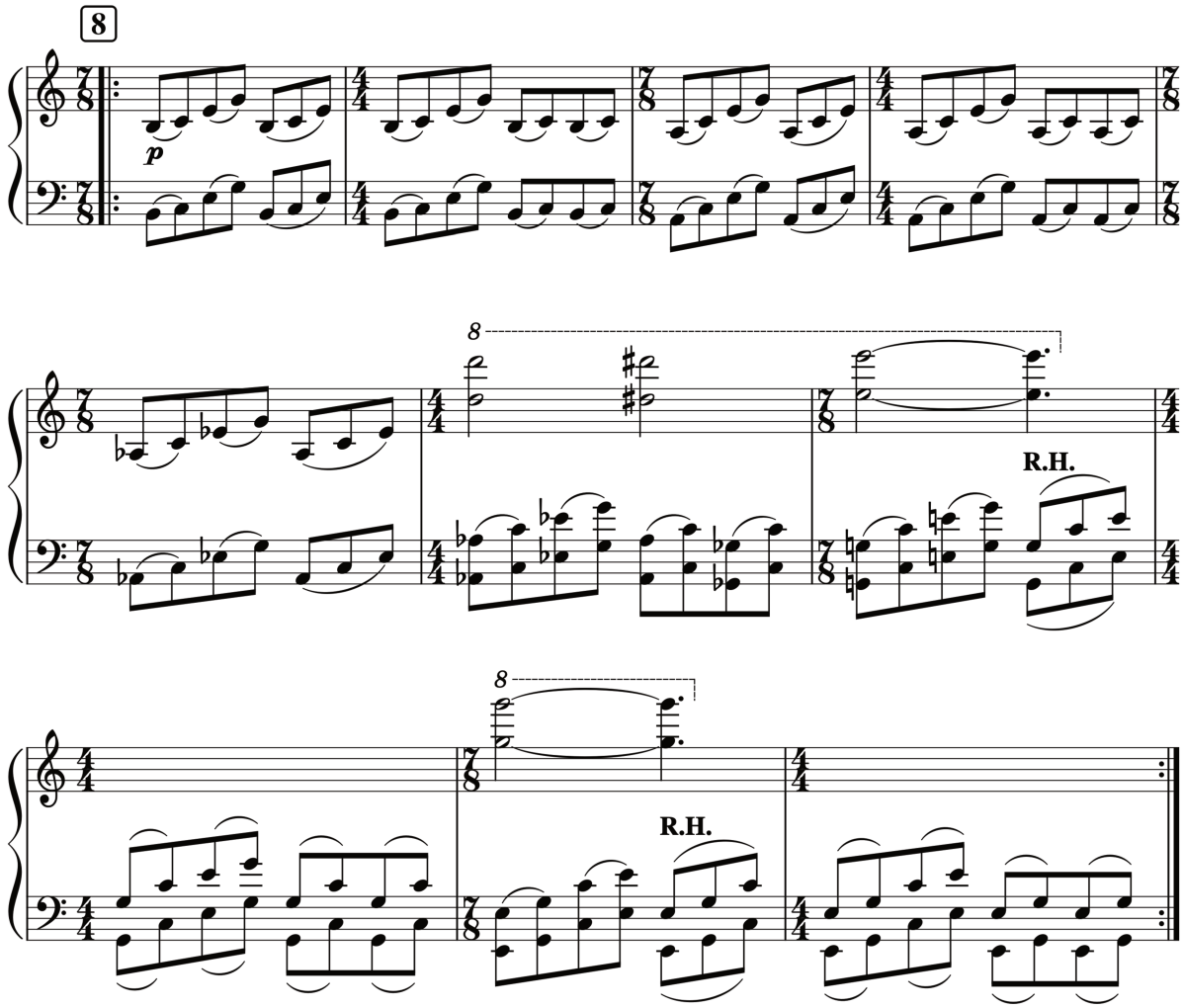


Fig. 22: Subdivisões binárias e ternárias em compassos 7/8 do *Etude* 2.

O *Etude 3* trabalha tanto essa justaposição quanto a simultaneidade dessas subdivisões, em efeito polimétrico audível, conforme o exemplo abaixo:



Fig. 23: Justaposição e simultaneidade de subdivisões binárias e ternárias no *Etude* 3.

Destaca-se o *Etude* 6 pela alta complexidade de sua seção 8, na qual dentro dos compassos em 6/4, é possível ouvir a subdivisão em 6 semínimas, simultaneamente a 12 colcheias, 18 colcheias tercinadas, além da pulsação decorrente da melodia que se organiza em uma sequência de três grupos de 5 colcheias tercinadas com 3 colcheias tercinadas ao fim:

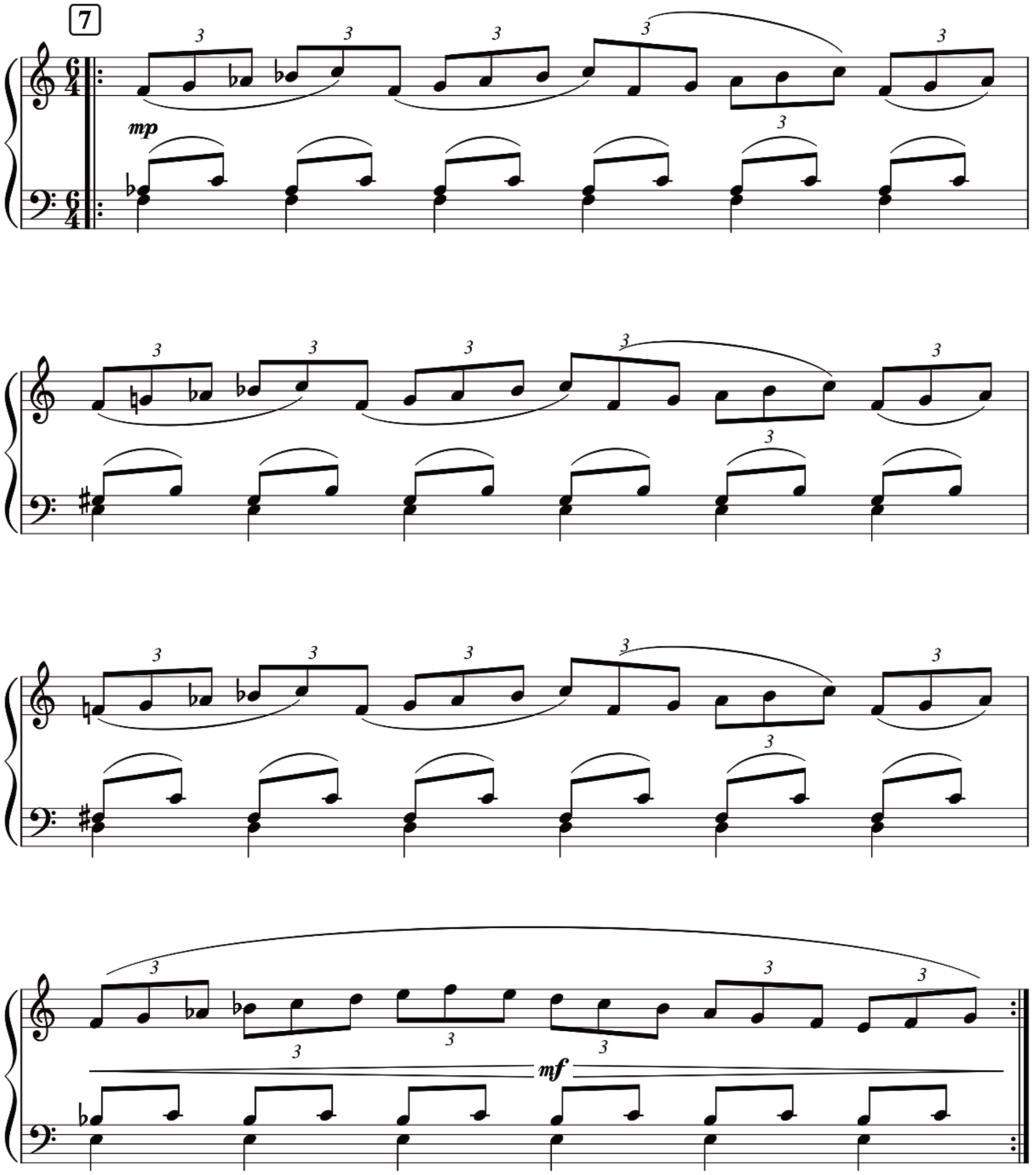


Fig. 24: Seção 7 do *Etude* 6.

Harmonicamente, esse primeiro livro se concentra em tonalidades menores. Os únicos *Etudes* em tonalidades maiores são os *Etudes* 3 e 10. O *Etude 8*, apesar de poder ser visto com centro em Dó Maior, trabalha com cadências de engano e dá bastante ênfase ao acorde de Lá Menor.



Fig. 25: Início do *Etude* 8.

Como resultado, apenas os *Etudes* 3 e 10 soam em tonalidades maiores por uma duração significativa. Considerando a performance completa do *Book I*, esses dois *Etudes* se destacam por soarem mais abertos e luminosos.

O *Etude 3* intercala trechos em Lá maior com trechos em Lá menor que se destacam pela riqueza de variações rítmicas ao longo da peça. Os compassos que enfatizam o acorde de Lá Maior sempre estão com a 7ª Maior. As notas (Dó$^{\#}$-Sol$^{\#}$) que são aproveitadas para a aparição do acorde de Ré Bemol Maior por enarmonia (Ré^{b}-Lá^{b}):



Fig. 26: Transição de Lá maior para Ré Bemol maior no *Etude* 3.

Destaca-se, no *Etude* 10, o fato de que, ininterruptamente, o acompanhamento é feito no mesmo acorde dentro do padrão-glass tipo C. O acorde é o dominante de Mi bemol Maior, mas não é feita nenhuma cadência e a nota Mi Bemol só é tocada como nota de passagem. Isso exige muito controle do pianista para não perder a fluência dentro de gestos repetitivos e uma harmonia estática. Os meios para assegurar tal fluência são a precisão rítmica (inclusive após o *accelerando*), variações de dinâmica e fraseado nas melodias.

Muitas das progressões harmônicas nesse livro são encaminhamentos do acorde de tônica para seus acordes homônimos em outro modo, relativos e antirrelativos. Dessa forma, a harmonia traz a sensação de “planar em movimento” em vez de destacar pontos de repouso ou estagnação. Como se tratam de acordes

com funções semelhantes, possibilitam uma variedade de opções de dinâmica maior do que situações cadenciais explícitas. Um exemplo pode ser considerado no *Etude* 7 abaixo:



Fig. 27: Início do *Etude* 7 e análise harmônica.

Apesar de cada estudo possuir uma combinação distinta de demandas técnicas, é possível apontar aqueles mais acessíveis e os mais desafiadores. No livro I, o estudo mais acessível, apesar da complexidade para sua memorização, é o *Etude* 5, seguido pelo *Etude* 9. Os mais desafiadores são o *Etude* 3 (pela grande quantidade de variações rítmicas e saltos amplos em andamento rápido), *Etude* 6 (pela complexidade de sua polirritmia e saltos grandes simultâneos entre mãos, com quase duas 8ªs para a mão esquerda e aproximadamente uma 8ª para a direita) e *Etude* 7 (pela grande quantidade de possibilidades de *voicing* dentro de sua polifonia e trinados ininterruptos para a mão direita por 32 compassos, incluindo trinados simultâneos a notas sustentadas na mesma mão).



Fig. 28: Seções 5 e 6 do *Etude* 7 com trinados ininterruptos para a mão direita.

Book II

O segundo conjunto de estudos é, de forma geral, mais complexo que o primeiro. A maioria desses estudos requer andamentos mais rápidos para mostrar as movimentações harmônicas dentro das texturas e apenas os *Etudes* 13 e 20 não possuem semicolcheias, apenas figuras mais longas.

Enquanto o *Book I* é bastante didático na forma como apresenta as pulsações com subdivisões binárias e ternárias, o *Book II* requer que o pianista já tenha domínio dessas situações rítmicas para se concentrar em outros aspectos musicais e expressivos dos trechos nos quais eles aparecem. Além disso, de forma recorrente, é usada a sobreposição de subdivisões ternárias e quaternárias da pulsação.

Situações técnicas presentes no *Book I* reaparecem no *Book II*, porém, nele, requerem maturidade pianística suficiente para poder destinar a maior atenção a aspectos mais expressivos. Por exemplo, no *Book II* também há padrões-glass em todos os estudos, mas eles aparecem em maiores velocidades, dentro de situações de polirritmia, em situações contrapontísticas e com ritmo harmônico mais agitado.



Fig. 29: Início do *Etude* 19.

Com maior movimentação harmônica, as repetições de estruturas em arpejo envolvem mais variedade de notas e sentidos (padrões de movimentos ascendentes e descendentes) do que os trechos com arpejos no *Book I*.

Enquanto o *Book I* apresenta recorrentemente a situação de justaposição ou simultaneidade de subdivisões binárias e ternárias, no *Book II*, outra característica típica do idiomatismo de Glass é bastante explorada: a textura decorrente da simultaneidade do padrão-glass com arpejos que intercalam gestos ascendentes e descendentes. Apenas os *Etudes 13*, *16* e *20* não possuem essa textura.

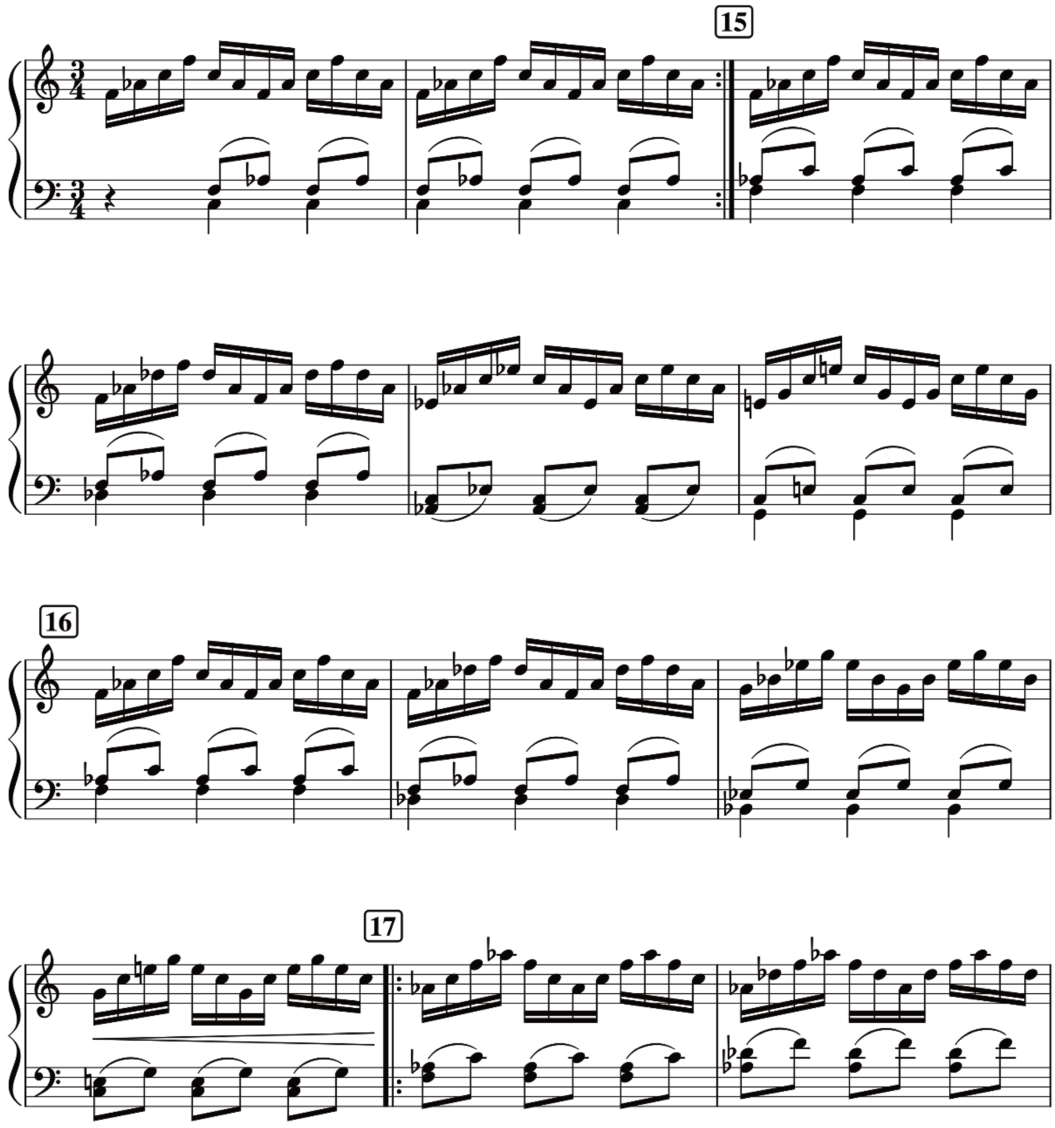


Fig. 30: Seções 15 e 16 do *Etude* 17.

Também, uma característica marcante do *Book II* é como, de forma sutil, a música de Glass mostra influências de compositores como Schubert, Stravinsky e Shostakovich. No *Etude* 11, por exemplo, nos dois últimos tempos do segundo compasso da seção 7, é possível ouvir a mesma harmonia do acorde *Petrushka* (sobreposição de duas tríades maiores separadas pelo intervalo de trítono). O acorde volta de forma mais explícita no último compasso inteiro da seção 26:



Fig. 31: Sobreposição dos acordes de Ré maior e Lá Bemol maior no segundo compasso da seção 7 do *Etude* 11, formando o acorde *Petrushka*.



Fig. 32: Sobreposição dos acordes de Ré maior e Lá Bemol maior no último compasso da seção 26 do *Etude* 11, formando o acorde *Petrushka*.

Ainda no *Etude* 11, na seção 31, é possível ouvir uma melodia que lembra o segundo movimento (*Andante*) do Concerto para Piano n. 2 de Shostakovich, Op. 102. Trata-se da melodia apresentada pelas cordas nos dois primeiros compassos do movimento, posteriormente retomada pelo piano.

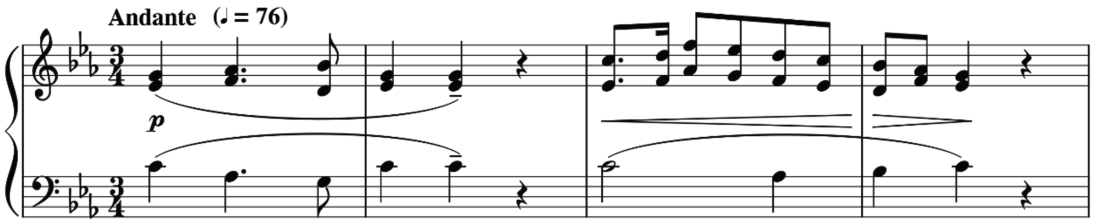


Fig. 33: Redução para piano do início do 2º movimento do Concerto para Piano n. 2, Op. 102 de Shostakovich.



Fig. 34: Versão para dois pianos dos com passos 54 a 57 do 2º movimento do Concerto para Piano n. 2, Op. 102 de Shostakovich.



Fig. 35: Seções 31 e 32 do *Etude* 11 de Philip Glass.

No exemplo acima, as primeiras notas da mão direita de cada compasso, do compasso 2 ao compasso 5, formam a mesma melodia destacada no concerto de Shostakovich. A sonoridade é próxima, pois ambas as músicas estão em Dó Menor e Glass explora uma subdivisão ternária, assim como Shostakovich.

O Book II também contém referências ao *Book I*. Por exemplo, um ornamento que finaliza o *Etude* 8 reaparece no *Etude* 16 como um padrão repetitivo de grande importância.

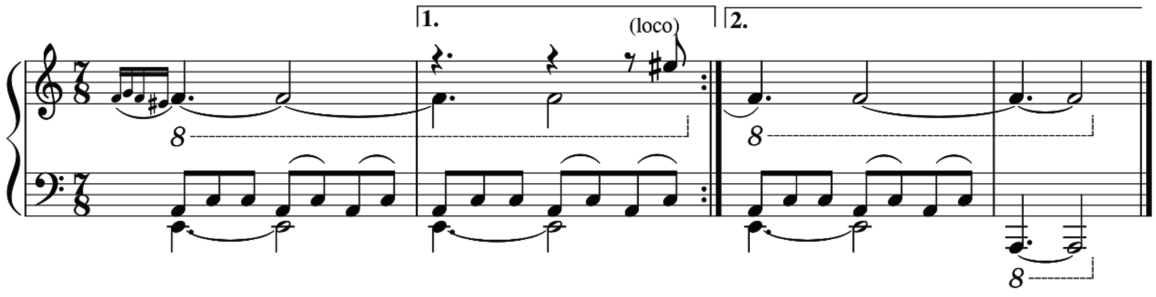


Fig. 36: Compassos finais do *Etude* 8.



Fig. 37: Seções de 1 a 4 do *Etude* 16.

No fim do *Etude 20*, nota-se uma semelhança muito grande com o *Etude 5* em termos terturais e rítmicos. Esses dois estudos também são os mais lentos em TCPE.



Fig. 38: Seções 11 e 12 do *Etude* 5.



Fig. 39: Seções 24 a 27 do *Etude* 20.

Remetendo à analogia da música vista como um lugar, no *Book II*, a aproximação e distanciamento da "música-cidade" não se dão apenas pela intensificação e da redução da dinâmica. No *Book II*, a maioria dos *Etudes* também tem figuras mais curtas conforme a música avança ao centro e volta a ter figuras mais longas conforme se aproxima do fim. Como se, vistos de perto, fossem notados mais detalhes do lugar observado.

2.2. O desenvolvimento de habilidades necessárias à performance

2.2.1. Paralelismo entre mãos

O objeto de estudo desta seção são os exemplos extraídos dos *Etudes* nos quais ambas as mãos devem tocar as mesmas notas, simultaneamente, em 8as diferentes. Foram encontradas situações como essa nos seguintes *Etudes*: 1,2,3,7,8,11 e 20.

No *Etude* 1, uma das texturas mais exploradas se fundamenta no paralelismo, no qual arpejos em tercinas são tocados por ambas as mãos em movimento ascendente e em distância de 8ª entre si.



Fig. 40: Textura em tercinas paralelas do *Etude* 1.

Ao praticar as mãos separadamente, priorizei a precisão rítmica e de qualidade de toque das tercinas, ouvindo atentamente a qualidade sonora de cada nota tocada. Para a mão direita, o contorno descrito pelo punho usado para cada tercina foi o seguinte: punho em posição mais baixa ao tocar a nota mais grave usando o polegar, punho em ponto intermediário ao tocar a 2ª nota e punho em posição mais alta para tocar a nota mais aguda. Essa última nota foi tocada buscando o impulso necessário para retornar ao polegar. Esses pontos do contorno descrevem uma pequena elipse

inclinada, com seu ponto mais baixo no polegar (posição a na figura), conforme figura abaixo:

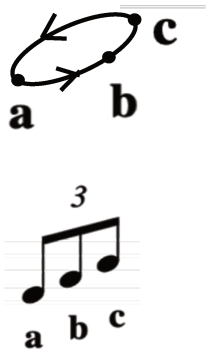


Fig. 41: Representação do contorno do punho para a tríade ascendente da mão direita.

Quando tocando tercinas de um mesmo acorde, evitei que um mesmo dedo tocasse a mesma tecla da tercina anterior no mesmo ponto. Para isso, conforme a exigência da posição do polegar do arpejo pertencente à harmonia seguinte, durante a repetição de tríades eu gradativamente entrava ou saía do teclado.

Para adquirir velocidade, mais um gesto foi colocado nessa combinação de movimentos. Ciclos de queda e ascensão do punho foram usados para adquirir controle e melhorar a fluência das notas. Com isso, comecei com uma tercina para cada queda seguida de ascensão do punho. Posteriormente, acelerei um pouco e passei a inserir duas tercinas nesse mesmo gesto. Acelerando mais, passei a inserir três tercinas nesse gesto. No andamento final que escolhi, em torno de ♩=170bpm, inseri 4 tercinas em cada gesto. A combinação das 4 elipses inclinadas com esse gesto de queda e ascensão pode ser visualizada na figura abaixo:

Para memorizar esse gestual, deixá-lo sutil, contínuo e homogêneo, usei alguns métodos de repetição:



Fig. 42: Representação do contorno do punho para a 4 tercinas da mão direita na textura A.

Método 1: Escolhi uma nota dentre as três de cada tercina para ser sempre enfatizada e pratiquei em andamento lento, cuidando sempre da qualidade sonora e buscando relaxamento dos músculos do antebraço, cabeça longa do bíceps, peitorais

e trapézio. Gradualmente, aumentei o andamento. Depois, repeti esses procedimentos para as outras duas notas da tercina.

Método 2: Foram feitas variações rítmicas dentro de cada tercina, com os mesmos cuidados do método 1, procurando não acentuar nenhuma das notas. Os ritmos escolhidos foram os mostrados na figura a seguir:



Fig. 43: Variações rítmicas para estudo das tercinas da textura A.

Esses dois primeiros métodos contribuíram, principalmente, com a garantia da transferência de peso do braço entre todas as notas e controle e firmeza dos dedos.

Método 3:

Pratiquei segundo os métodos 1 e 2 em dinâmica *pp*. Comecei em andamento lento e aumentei a velocidade aos poucos. Esse método contribuiu, principalmente, para controlar o relaxamento de ombros, músculos peitorais, braço e antebraço.

Método 4:

Pratiquei os gestos sobre a tampa do piano fechada.

Para a mão esquerda, todos esses métodos também foram aplicados. Porém, como o trecho trata as duas mãos em paralelismo (e as nossas mãos são espelhadas) há uma diferença no contorno descrito pelo punho. Como a posição do punho escolhida para o polegar é a mais baixa do gesto, a elipse descrita pelo gesto de execução da tercina pela mão esquerda é o espelho daquela para a mão direita, mas as notas se encontram no arco superior dela, diferentemente da mão direita, conforme figura abaixo:

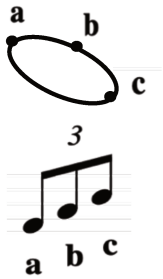


Fig. 44: Representação do contorno do punho para a tríade ascendente da mão esquerda.

Para tocar essa textura com ambas as mãos, todos os métodos acima foram empregados com destaque para dois fatores: os contornos dos punhos direito e esquerdo são diferentes e é crucial que seja empregada uma leve contração do baixo abdome para dar sustentação ao tronco e garantir o relaxamento dos braços sem que o corpo se desequilibre.

Os gestos de contorno de ambos os punhos foram minimizados ao máximo para potencializar a precisão, agilidade e controle. Porém, esses gestos se mostraram necessários para evitar dores e fadiga decorrentes de tensões no antebraço.

Como as mãos tocam muito próximas entre si sentar-se um pouco mais distante do teclado, ou, simplesmente, não se inclinar em direção a ele, contribui ao relaxamento dos punhos e peitorais.

Abaixo, encontra-se um *QR Code* para acesso a um vídeo explicativo sobre a combinação de gestos elípticos descrita acima para ambas as mãos:



QR code 3: Vídeo explicativo seção 2.2.1 Paralelismo entre mãos.

Apesar de haver pouca indicação de dinâmica fornecida pelo compositor, a movimentação harmônica sutil e bastante plana permite pequenos *crescendo* e *decrescendo* que contribuem à fluência dos trechos nessa textura. Por exemplo, nos compassos 6 a 10, o acorde de tônica é seguido por seu antirrelativo maior, depois pelo antirrelativo menor para voltar à tônica. Muitas opções dinâmicas funcionam bem para esses acordes, principalmente por serem tão próximos, terem tão pouca diferença de tensão harmônica. Isso pode ser usado a favor da performance em termos de aguçar mais a criatividade do pianista e também de promover a possibilidade de variar a opção interpretativa a cada vez que esse trecho é retomado na peça.

Na seção 8 do *Etude 2*, acontece algo semelhante à textura acima discutida.



Fig. 45: Paralelismo entre mãos na seção 8 do *Etude* 2 e numeração de 1 a 15 das notas para explicação do gesto.

Enquanto, no *Etude* 1, só lidávamos com três notas em sequência ascendente a cada tempo, no *Etude* 2 há momentos nos quais 4 notas serão colocadas dentro do mesmo gesto utilizado para o *Etude* 1. A figura abaixo mostra o recorte vertical do gesto e os números correspondem às notas numeradas na partitura acima. Em suma, a elipse correspondente ao gesto das notas 5 a 7 é apenas menor do que aquela das notas 1 a 4 e 8 a 11. As elipses e os segmentos de retas das duas figuras abaixo deveriam estar sobrepostos para realmente representarem o gesto utilizado (números 1, 5, 8 e 12 estariam sobrepostos), porém, isso dificultaria a visualização.

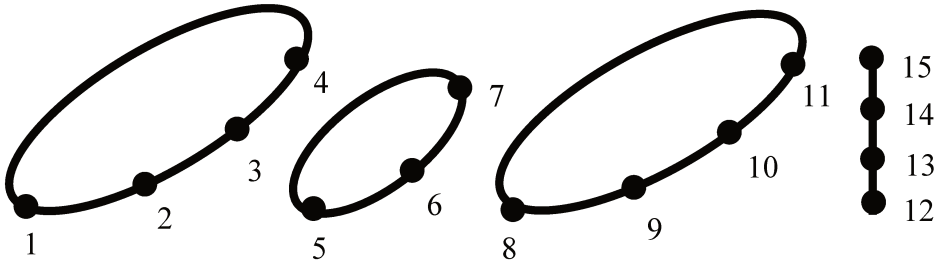


Fig. 46: Representação gráfica dos gestos elípticos utilizados no início da seção 8 do *Etude* 2 para a mão direita.

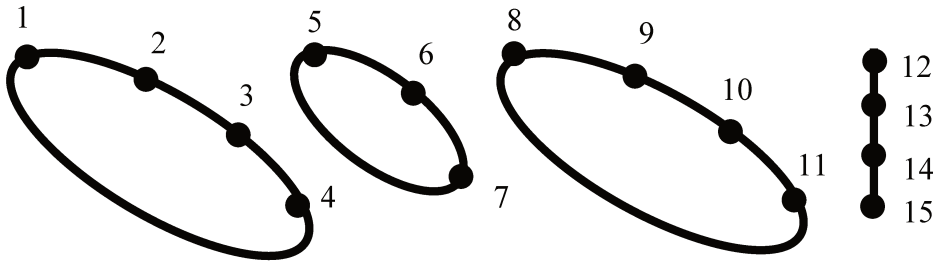


Fig. 47: Representação gráfica dos gestos elípticos utilizados no início da seção 8 do *Etude* 2 para a mão esquerda.

Apesar de o recorte vertical dos gestos utilizados para as notas 12 a 15 ser um segmento de reta (representando subida e descida do punho), mais um deslocamento foi feito (na direção perpendicular ao representado na figura) pelo braço como um todo entrando no teclado (considerando a mão direita) e saindo do teclado (considerando a mão esquerda).

No *Etude* 3 as situações de paralelismo são muito semelhantes às já contempladas pelos *Etudes* 1 e 2. Abaixo, destacamos a segunda metade da seção 4 na qual as notas ficarão dispostas no gesto já discutidos conforme a figura abaixo:



Fig. 48: segunda metade da seção 4 do *Etude* 3 e numeração de 1 a 6 das notas para explicação do gesto.

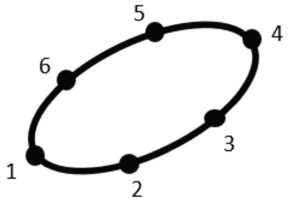


Fig. 49: gesto utilizado para tocar as notas de 1 a 6 com a mão direita.

No *Etude 8* há duas situações a serem destacadas: a primeira é o paralelismo de uma sequência em *padrão-glass tipo A* (será melhor discutido na seção *3.2.2. Padrão-glass* desta dissertação), a segunda é um compasso com notas em movimentação similar seguido de um compasso em movimentação espelhada.

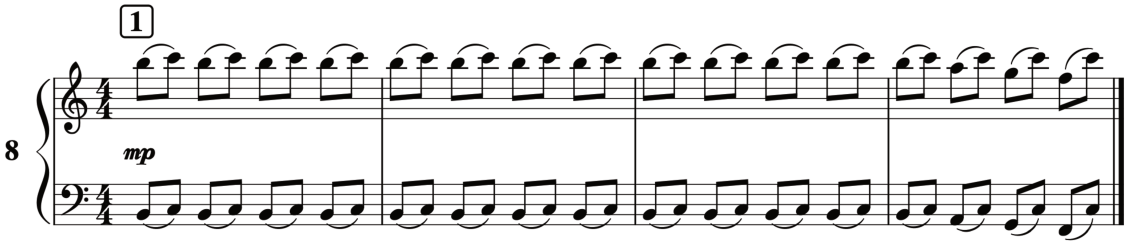


Fig. 50: Padrão Glass A no início do Etude 8.

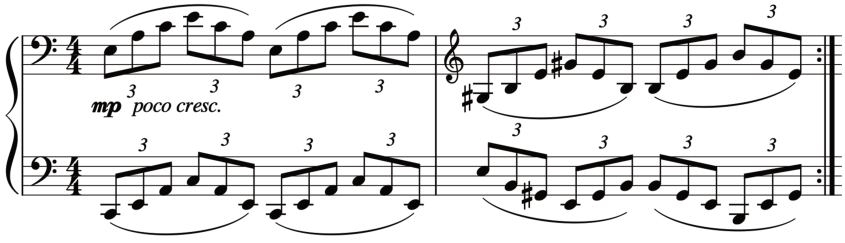


Fig. 51: Dois compassos finais da seção 12 do *Etude* 8.

No primeiro compasso representado na figura acima, a movimentação similar permite usar os mesmos contornos empregados na execução do exemplo dado sobre o *Etude* 3. Um diferencial importante é o fato de as notas da mão direita serem bastante graves. Para que minha mão não ficasse como na Fig. 52 b), afastei ligeiramente o tronco para trás e para a esquerda, além de posicionar os dedos 3, 4 e

5 bem para dentro do teclado. O resultado pode ser visto na Fig. 52 a). Dessa forma, os dedos ficam em ângulos mais próximos aos da posição de repouso da mão (Fig. 53) e o punho mais livre para se movimentar.



a) b)

Fig. 52: Ângulos entre antebraço e dedos. Em a), a situação mais próxima à posição de repouso da mão, em b), a condição que foi evitada.



Fig. 53: Alinhamento da mão em repouso.

No segundo compasso da Fig. 51, os gestos empregados para tocar a passagem foram espelhados entre as mãos, assim como a escrita é espelhada.

No *Etude 11*, a passagem é bastante similar àquela discutida para o *Etude* 1. Como a mão direita está em região bastante grave, a mesma solução já citada de inclinar o tronco para trás e para a esquerda foi empregada.

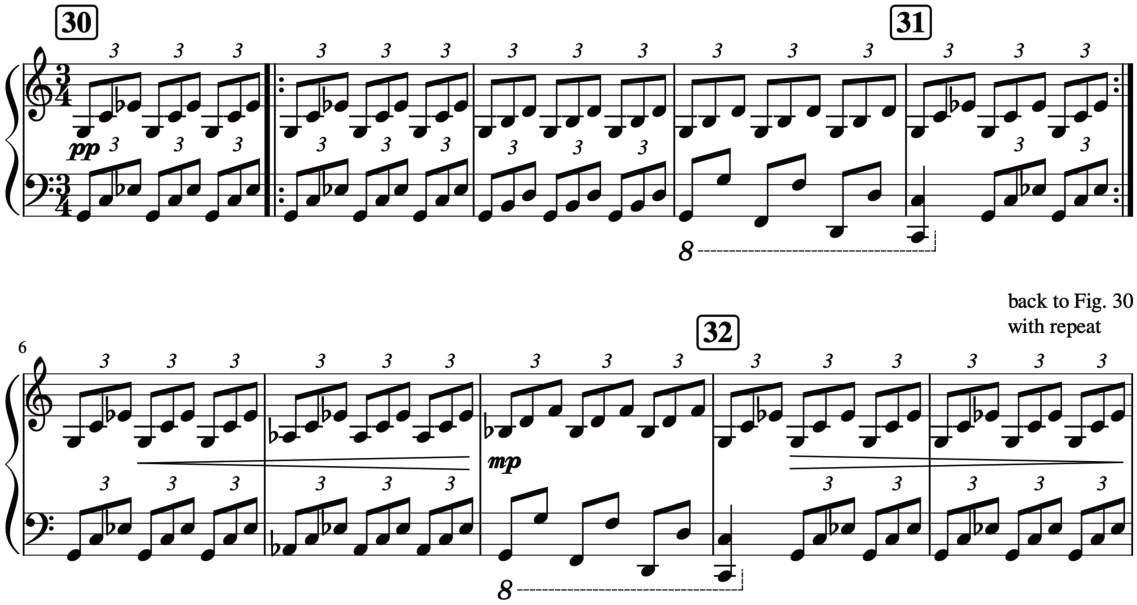


Fig. 54: Seção 30 a 32 do *Etude* 11.

Por fim, no *Etude* 20, são encontradas muitas situações de movimentação paralela ou similar entre mãos. Porém, é frequente a escrita dos arpejos bastante abertos. Como consequência, as elipses resultantes são maiores, mais alongadas do que as anteriores. Nessa situação, o mesmo cuidado adotado com o punho, quando o gesto foi executado pela mão direita em notas bastante graves, foi aplicado aqui quando a mão esquerda toca notas muito agudas (compasso 3, por exemplo) e quando a mão direita também toca notas muito agudas (polegar acaba tocando mais para dentro do piano e tronco foi inclinado para a direita).

Como eu desejava um timbre distinto entre as mãos nessa seção do *Etude* 20, optei por tocar a mão direita com os dedos mais próximos da direção vertical, usando mais as pontas, e a mão esquerda com os dedos mais próximos da direção horizontal.



Fig. 55: Início do *Etude* 20.

As demandas de paralelismo neste estudo, quando envolvendo notas presas, também podem contar com as estratégias discutidas na seção **2.2.4. Intervalos melódicos em alternância, intervalos harmônicos, sequências de acordes e notas presas**.

2.2.2. Padrão-glass

Conforme definido na seção **1.1 A escritura de TCPE**, o *padrão-glass* consiste na alternância entre uma nota (ou acorde) e uma nota mais aguda. Este tópico será organizado, primeiramente, pelo tipo de padrão-glass e, em seguida, pelas funções texturais encontradas para cada tipo.

Abaixo, seguem exemplos do padrão-glass tipo A em *Etudes*:



Fig. 56: Exemplo padrão-glass tipo A no *Etude* 8.



Fig. 57: Exemplo de padrão-glass tipo A no *Etude* 9.



Fig. 58: Exemplo de padrão-glass tipo A no *Etude* 12.



Fig. 59: Exemplo de padrão-glass tipo A no *Etude* 20.

Nos casos acima (Fig. 59 a Fig. 62), o método mais utilizado para começar a aprender as peças foi o de separar duas etapas: primeira etapa: aquisição de conforto físico, controle e profundidade de sonoridade; segunda etapa: controle da articulação descrita pelas ligaduras.

Conforto, controle e profundidade foram explorados tocando os padrões com gestos de rotação simples atentando para as considerações a seguir:

- Relaxamento da musculatura do antebraço;
- Sustentação do equilíbrio do tronco pela musculatura da região das escápulas e do baixo abdômen;
- Transferência do peso do braço entre os dedos envolvidos no gesto de rotação, atentando para o fato de que intervalos maiores exigem mais impulso que os menores. Um segundo passo desse estudo, foi praticar em várias dinâmicas (de *pp* a *ff*) despertando a consciência para a economia de movimento, percebendo qual o menor gesto de rotação para o resultado desejado;
- Firmeza dos dedos e escolha do ângulo de toque entre o dedo e a tecla;
- Atenção ao equilíbrio entre pronação e supinação na rotação simples e ao alinhamento da mão para evitar ao máximo quebras do punho para a esquerda (desvio radial) e para a esquerda (desvio ulnar). Os ângulos evitados encontram-se explicitados na figura abaixo:



a) b) c)

Fig. 60: Em a) mostra-se o alinhamento entre antebraço e mão, em b) (desvio radial) e c) (desvio ulnar) encontram-se os ângulos entre antebraço e mão evitados.

Nas etapas de estudo envolvendo o controle da articulação sonora, os seguintes métodos foram explorados:

- Queda do punho na primeira nota da ligadura seguida de ascensão para a nota ou para as notas seguintes, muitas vezes incluindo esse pequeno gesto dentro de um gesto maior;
- Estudo de economia de movimento para obtenção do som desejado;
- Testes de pedalização para buscar a compatibilidade entre a ambientação sonora e o caráter que se desejava evocar em cada diferente *Etude*, englobando a articulação;

- Escolha do tipo de toque usado na última nota das ligaduras, testando toques com mais ou menos articulação do dedo envolvido e escolha de ângulos mais ou menos fechados entre dedo e tecla.

Sobre as funções assumidas pelos *padrões-glass*, provavelmente a de preenchimento seja a mais evidente, como por exemplo, no caso do *Etude* 19:

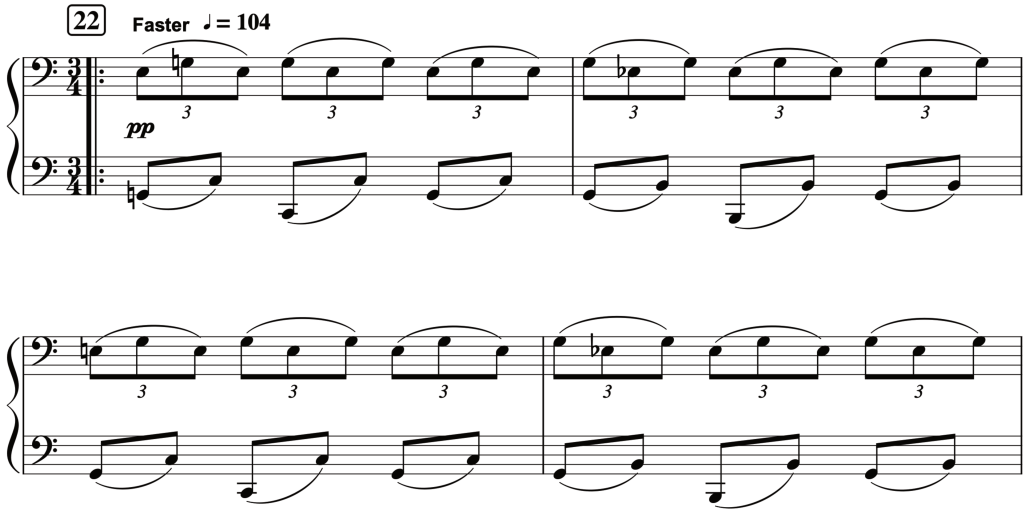


Fig. 61.: Exemplo de padrões-glass em ambas as mãos em um caso de preenchimento na seção 22 do *Etude* 19.

Em situações como essas, foi favorecida a sonoridade menos articulada, com mais uso do pedal de sustentação, às vezes não interrompendo o som a cada ligadura, mas sim, marcando com mais intensidade as primeiras notas de cada ligadura.

Quando linhas de contracantos ou de baixos se encontraram no padrão, buscou-se tocá-las com muito mais intensidade do que as notas repetidas, muitas vezes usando o recurso do pedal de sustentação para ligar as notas da linha, como por exemplo, no caso abaixo, no *Etude* 18:



Fig. 62: Padrão-glass presente no Etude 18. Destaque para a linha de baixo descrita pelas notas mais graves do padrão-glass tocado pela mão esquerda na seção 11.

Já os *padrões-glass* tipo B e C, exigiram algumas diferenças na abordagem técnica para não provocarem dores ou estafas musculares indesejadas. Um ótimo *Etude* para exemplificar a diferença de abordagem é o *Etude* 10.



Fig. 63: Seções 1 a 4 do *Etude* 10.

A repetição do padrão-glass tipo C nesse *Etude* segue ininterruptamente por aproximadamente 9 minutos, no andamento sugerido de ♩=176, se todas as repetições forem feitas. Apesar de ser possível intercalar a sequência de padrões-glass entre mãos, ainda assim é uma situação que pode provocar dores e cansaço extremo no antebraço esquerdo, seja durante a performance completa ou

durante os estudos de trechos. Três ajustes foram feitos e, por consequência, as dores e estafa no antebraço esquerdo e no punho esquerdo foram eliminadas.

1- Posicionei o banco mais alto: o efeito foi uma maior facilidade em tocar as notas do acorde com a ponta dos dedos, reduzindo assim o atrito com a tecla (menor superfície de contato), facilitando os gestos de entrada e saída do teclado para não provocar estafa muscular.
2- Afastei meu tronco do piano: por consequência, houve uma facilidade maior de alinhamento do punho, conforme figura abaixo:



a) b)

Fig. 64: Em a), ângulo bastante fechado entre dedo 5 e antebraço (desvio ulnar). Em b), o aprimoramento de alinhamento após ajustes do banco e do tronco.

3- Em vez de usar rotações simples para tocar o padrão-glass, usei rotações duplas (pronação tanto para os acordes quanto para as notas soltas). Essa opção técnica inclusive facilita a execução do padrão conforme a notação, sustentando as notas Fá e Lá Bemol, enquanto as colcheias são tocadas.

Aqui, é importante ressaltar que esse terceiro ajuste, de uso da rotação dupla para tocar o padrão-glass tipo C, foi aplicado em todos os *Etudes* que apresentam padrões-glass tipo B e C. Essa conduta, associada à firmeza dos dedos e ao toque profundo da tecla, auxiliam que o próprio retorno da tecla impulsione as repetições. Somando a deslocamentos de entrada e saída do teclado e a gestos discretos e demorados de queda e ascensão do punho (ciclos de 1 ou 2 compassos) a sonoridade é mais facilmente controlada em termos de precisão rítmica e de intenções dinâmicas, enquanto braço e antebraço encontram-se livres de tensões extras.

Importante ressaltar que essa necessidade de rotação dupla foi sentida para os casos de padrões-glass B e C tocados pela mão esquerda. Quando aparecem para a

mão direita, o acorde já se encontra em uma posição na qual a pronação é feita quando o gesto escolhido é de rotação simples.

Independentemente da mão envolvida, usando a rotação dupla para a mão esquerda e a simples para a direita, a flexibilidade dos punhos, a economia de gestos, a entrada e saída do teclado, a firmeza dos dedos e o aproveitamento do rebote da tecla mostraram-se cruciais para o conforto técnico e o controle expressivo.

Essas condutas também se mostraram muito favoráveis quando padrões-glass tipo B e C aparecem contendo linhas de contracanto, baixos, formação de polirritmias ou ornamentos. Abaixo, alguns exemplos:

Neste exemplo do *Etude* 3, para evidenciar a linha superior em graus conjuntos da mão direita, dentro do gesto de rotação simples já discutido, somei uma maior articulação dos dedos usados na linha a ser mais projetada, sem perder a sonoridade em *legato*.



Fig. 65: Exemplo na seção 1 do *Etude* 3 de linha melódica contida em um padrão-glass (mão direita) e de polimetria audível entre mãos provocada pela diferença entre os padrões-glass tocados por cada mão.

Neste exemplo do *Etude* 5, sem deixar de usar o gesto de pronação em todas as notas, intensifiquei a firmeza e articulação dos dedos escolhidos para tocar a linha de baixo. Também utilizei o *legato* entre as notas do baixo, substituindo dedos em uma mesma tecla quando necessário.



Fig. 66: Exemplo na seção 1 do *Etude* 5 de linha de baixo contida em um padrão-glass (mão esquerda).

No *Etude* 7, há um ótimo exemplo de linha melódica em região de contralto, a ser tocada pelo dedo 1 da mão direita. Construí essa linha usando um ângulo maior entre o polegar e a tecla e focando em construir o *legato*, mesmo com a repetição do

dedo. Obtive esse resultado usando o menor gesto possível entre as notas e valendo-me do rebote da tecla em cada gesto. A pedalização também foi essencial para o efeito desejado e a fiz acionando o pedal de sustentação parcialmente e trocando o pedal com a mudança harmônica, para não acumular sons demasiadamente, o que ou provocaria o excesso de harmônicos para a textura escolhida, ou a troca de pedal ficaria muito evidente acarretando ruptura da ambientação sonora que estava sendo construída.



Fig. 67: Exemplo de linha melódica em voz interna contida no padrão-glass de tipo B tocado pela mão direita na seção 2 do Etude 7.

No *Etude* 11, é possível notar como os diferentes padrões-glass entre mãos constroem a polirritmia. Os métodos de estudo aplicados neste caso, além daqueles já discutidos, serão encontrados no item **2.2.7. Compassos assimétricos, polirritmias e polimetrias** desta dissertação.



Fig. 68: Exemplo de polirritmia sustentada por diferentes padrões-glass entre as duas mãos na seção 2 do *Etude* 11.

No *Etude* 14, há um exemplo de como o padrão-glass pode ser tocado como ornamento pela mão direita. A linha de baixo presente no padrão-glass tocado pela mão esquerda foi praticada de forma semelhante à já discutida para o *Etude* 5.

Para a mão direita, meu objetivo foi construir uma textura brilhante e ornamental, aproveitando o fato de o padrão-glass estar em região bastante aguda e em figuras rítmicas mais aceleradas, se comparadas com as colcheias e figuras mais longas bastante comuns no *Etude*. Para intensificar a projeção das notas mais agudas, dentro dos gestos já discutidos para o padrão-glass, planejei a rotação simples em torno de uma posição central mais supinada da mão, favorecendo o peso do braço a intensificar a projeção das notas mais agudas. Isso, somado a maior firmeza e articulação dos dedos utilizados nessas notas mais agudas.



Fig. 69: Exemplo de escrita que pode ser tocada como ornamental em padrão-glass na mão direita na seção 9 do *Etude* 14.

2.2.3. Escalas e arpejos

Escalas:

Escalas aparecem em 3 diferentes situações dos *Etudes*. A primeira, escalas tocadas por uma mão, acompanhadas pelo padrão-glass na outra. A segunda situação é de escalas acompanhadas por acordes em figuras mais longas e a última, escalas em movimentação oposta entre mãos (gesto espelhado).

Para todas elas, alguns procedimentos de estudo foram comuns:

No estudo das mãos separadas, para a mão que toca a escala, toquei em blocos sonoros todas as notas da escala que não exigiam mudar a mão de posição, como no exemplo abaixo:



Fig. 70: Trecho da seção 5 do *Etude* 1 cuja escala foi praticada por blocos sonoros.

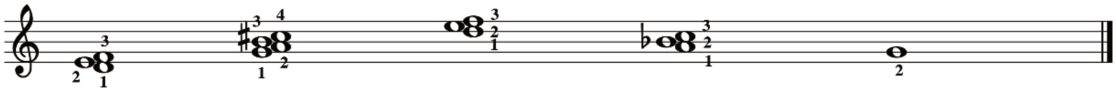


Fig. 71: Estudos por blocos sonoros da escala tocada pela mão direita na seção 5 do *Etude* 1.

Em cada bloco sonoro, o foco era conferir o relaxamento do braço e antebraço, bem como a firmeza dos dedos. Praticando de olhos abertos e fechados, busquei sentir se o peso do braço realmente estava distribuído entre todos os dedos e se a mão não estava pronada ou supinada excessivamente em nenhuma das posições.

De um bloco de notas para o próximo, tocando em dinâmica pp, busquei o menor deslocamento possível para escolher o ponto da tecla no qual tocaria cada nota da escala. Também, para auxiliar nessa investigação, quando possível, toquei simultaneamente os dedos envolvidos na mudança de posição. Para essa mesma escala, a ideia está representada a seguir:



Fig. 72: Estudo de notas simultâneas para escala da seção 5 do *Etude* 1.

Um ponto importante desse estudo é que essas notas que envolvem “cruzamentos de dedos” só foram sustentadas simultaneamente quando isso era possível sem tensionar braço e antebraço e sem levar o cotovelo para dentro ou para fora de sua posição de alinhamento. Esse estudo foi feito com o único objetivo de encontrar caminhos menores para a mudança de posição. No momento de realmente tocar a escala, não forcei a sustentação desse cruzamento para não exercer tensões excessivas no antebraço nem na parte interna da mão (especialmente na musculatura que leva o polegar em direção aos outros dedos).

Para praticar o fraseado, separei as partes ascendente e descendente da escala. Tocando todo o gesto ascendente, conferi se estava soando um leve crescendo homogêneo, sem notas acentuadas inadvertidamente. Às vezes, pratiquei apenas fragmentos do gesto para aprimorar o controle sonoro no trecho específico. O

mesmo foi feito para a movimentação descendente, porém, com dinâmica decrescente.

Para trabalhar melhor a fluência da escala, busquei colocar todos os pequenos gestos dentro de um grande arco de elipse, conforme representado na figura abaixo:

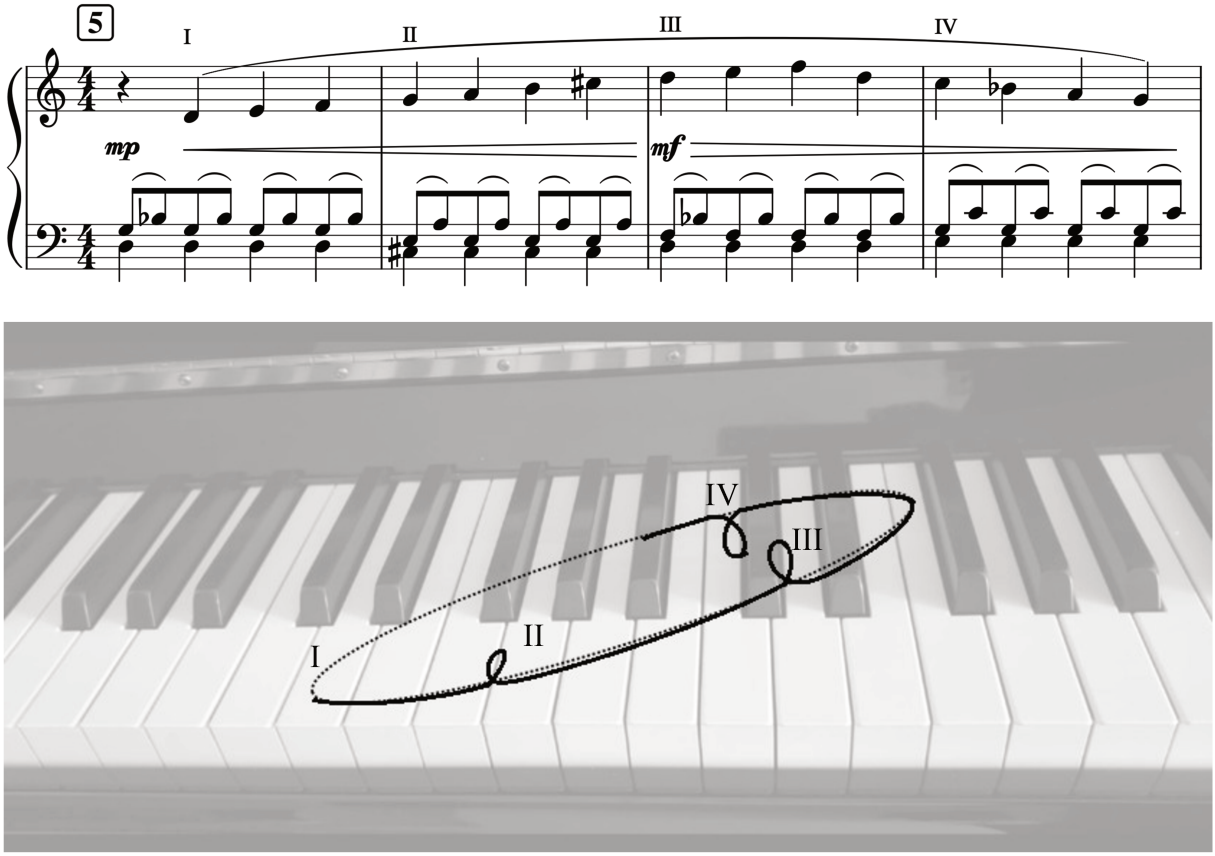


Fig. 73: Trajetória elíptica aproximada sobre o teclado durante a execução da escala da seção 5 do *Etude* 1.

Desde a primeira nota de cada escala, busquei usar o impulso do rebote da tecla para o deslocamento lateral necessário à construção da elipse.

Esses procedimentos também foram empregados para a seção na qual a escala é executada pela mão esquerda:



Fig. 74: Seção 9 do Etude 1 com escala para a mão esquerda.

Na situação escalar da seção 7 do *Etude* 4, cabe destacar uma particularidade detalhada a seguir: como a mão direita começa a escala na nota Dó Bemol central e as duas notas seguintes estão em teclas pretas, uma supinação excessiva do conjunto "mão e antebraço" compromete a fluência para as próximas notas da escala. Ao corrigir essa questão, o dedo 3 na nota Mi Bemol passou a ter melhores condições de impulso para transferência de peso de braço de uma tecla para a próxima.

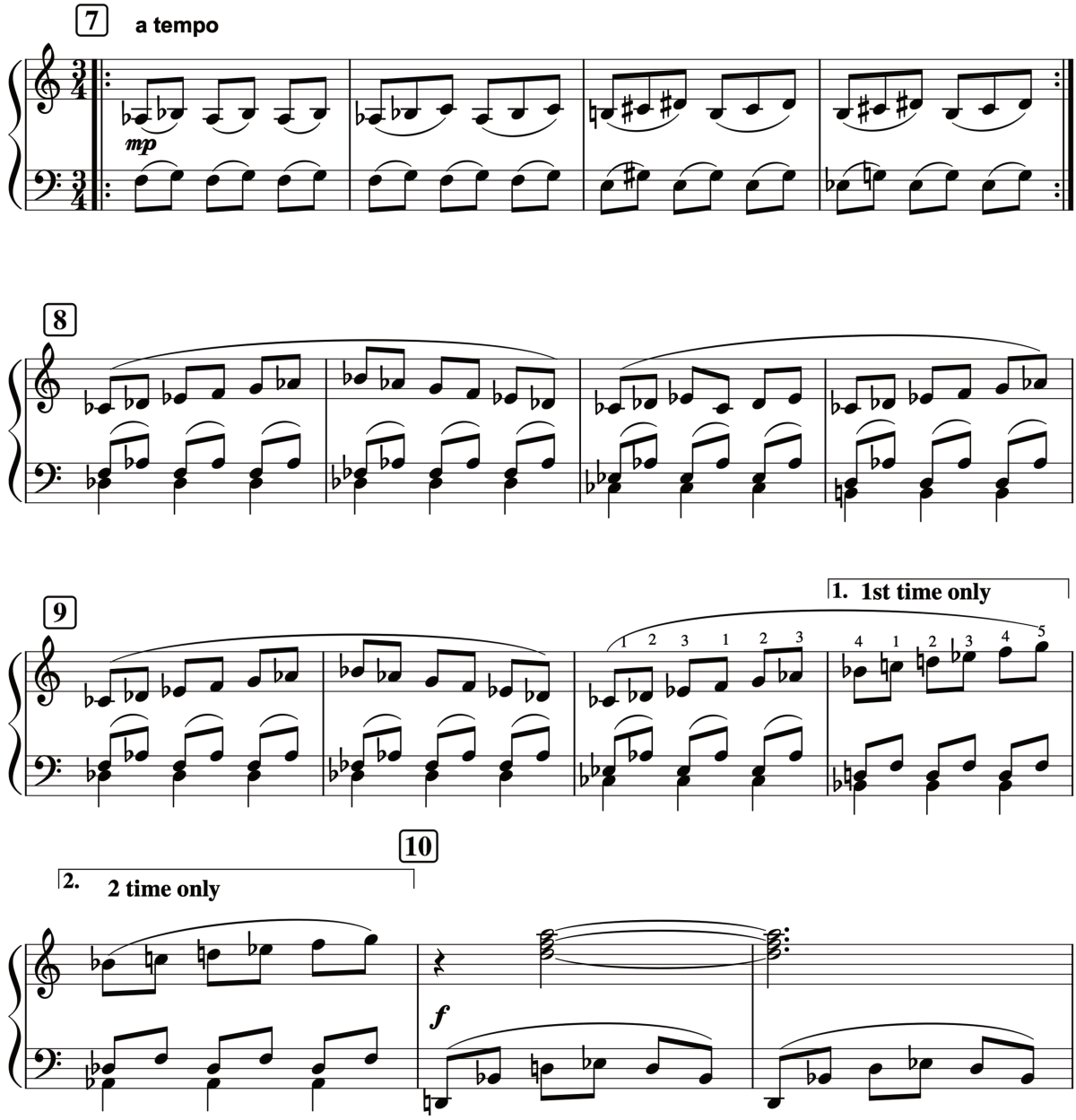


Fig. 75: Seções 7 a 9 e princípio da seção 10 do *Etude* 4 e dedilhado empregado na escala.

No *Etude 6*, na seção 7, a situação escalar é um pouco mais complexa, devido ao andamento mais rápido e por se tratar de uma escala menos confortável do que as anteriores, considerando a topografia do teclado e a anatomia da mão.

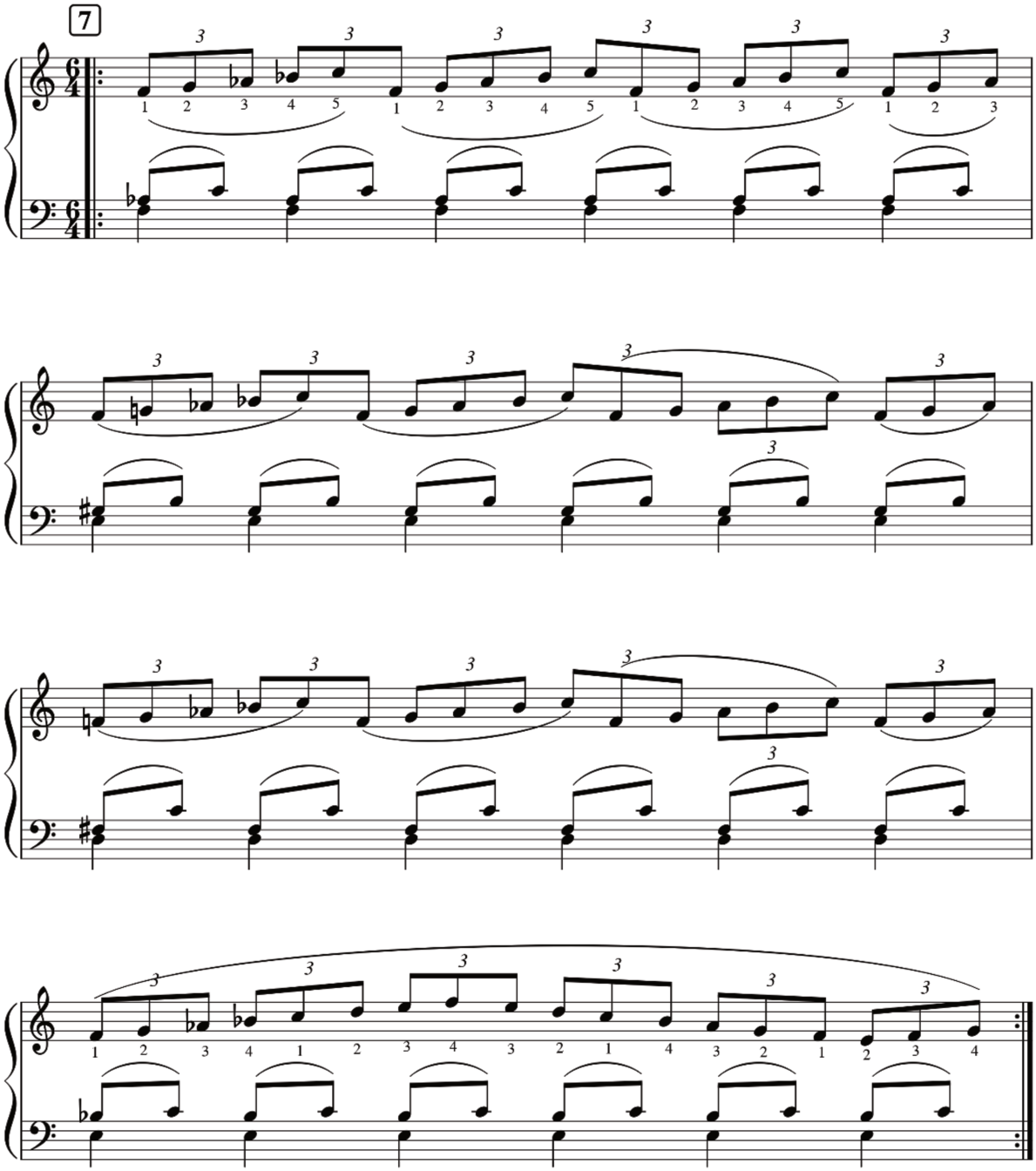
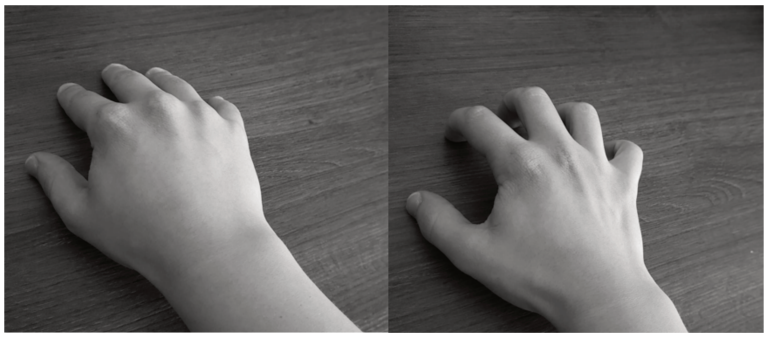


Fig. 76: Seção 7 do *Etude* 6 e dedilhado empregado nas escalas.

Uma das estratégias acatadas nesse estudo foi sentar-me ao piano levemente deslocada para a esquerda, um deslocamento sutil de aproximadamente 2 teclas. Isso facilitou a execução tanto da seção 5 (que será discutida detalhadamente na seção **2.2.6. Saltos e pedalização**) quanto da seção 7. Não foi conveniente deslocar mais para a esquerda para não dificultar a execução do padrão-glass.

No último compasso da seção 7, estudei as 5 primeiras notas da escala com especial atenção à firmeza dos dedos, especialmente do polegar. Sem essa firmeza,

não seria possível tocar com precisão em andamentos mais rápidos. Também sobre o polegar, pratiquei garantindo que ele tocasse com um gesto de pronação, independentemente da velocidade, o que melhorou o som produzido e ajudou no impulso para as demais teclas a serem tocadas em seguida. Importante ressaltar que a firmeza dos dedos foi buscada mantendo os dedos em arcos, o mais próximo da situação de repouso possível, não fazendo garras ou ganchos com os dedos. A imagem abaixo ilustra a situação buscada e a evitada com respeito a essa firmeza.



a) b)

Fig. 77: a) forma buscada de firmeza nos dedos b) forma evitada de firmeza nos dedos.

Durante o estudo dessas 5 notas, explorei diferentes andamentos e pratiquei com dinâmica crescente. Intercalava com o estudo desse compasso, com o dedilhado escolhido, o estudo das mesmas notas com a sequência de dedilhado 12345, para buscar aproximar ao máximo as sonoridades, principalmente porque o dedilhado 12345 é repetido muitas vezes para essas notas nos 3 compassos anteriores.

Ainda sobre o dedilhado, na repetição da seção 7, presente na Fig. 86, mudei os último 3 dedos para a sequência 345, facilitando a conexão com a seção seguinte.

No *Book II*, o *Etude 13* é dedicado principalmente a escalas. Diferentemente dos exemplos do *Book I*, aqui as escalas aparecem após saltos grandes.

A qualidade do salto está intimamente relacionada com as qualidades sonoras do início e do fim dessas escalas. Primeiramente, pratiquei as escalas sustentando a última nota. Durante essa sustentação, averiguei o relaxamento do braço, antebraço e a firmeza do polegar.

Assegurando a qualidade da chegada na última nota do salto, pude começar a praticar o salto em si. Busquei, em um único gesto em arco, tocar a nota anterior ao salto e chegar à primeira nota da escala seguinte. Ao chegar nela, primeiramente sem tocá-la, apenas posicionando, conferi se todos os outros dedos da mão estavam em boa posição para tocarem as próximas notas da escala. Depois, continuei praticando esse salto, porém, efetivamente tocando a primeira nota da escala seguinte. Nessa

etapa do estudo, voltei minha atenção para chegar à primeira nota da escala seguinte com impulso na direção para dentro do instrumento e para cima.

Para cada compasso, o gesto grande associado foi de uma elipse inclinada em direção ao polegar, com as notas sendo tocadas no arco superior e o salto pertencendo ao arco inferior dessa elipse. O trecho em questão encontra-se a seguir:

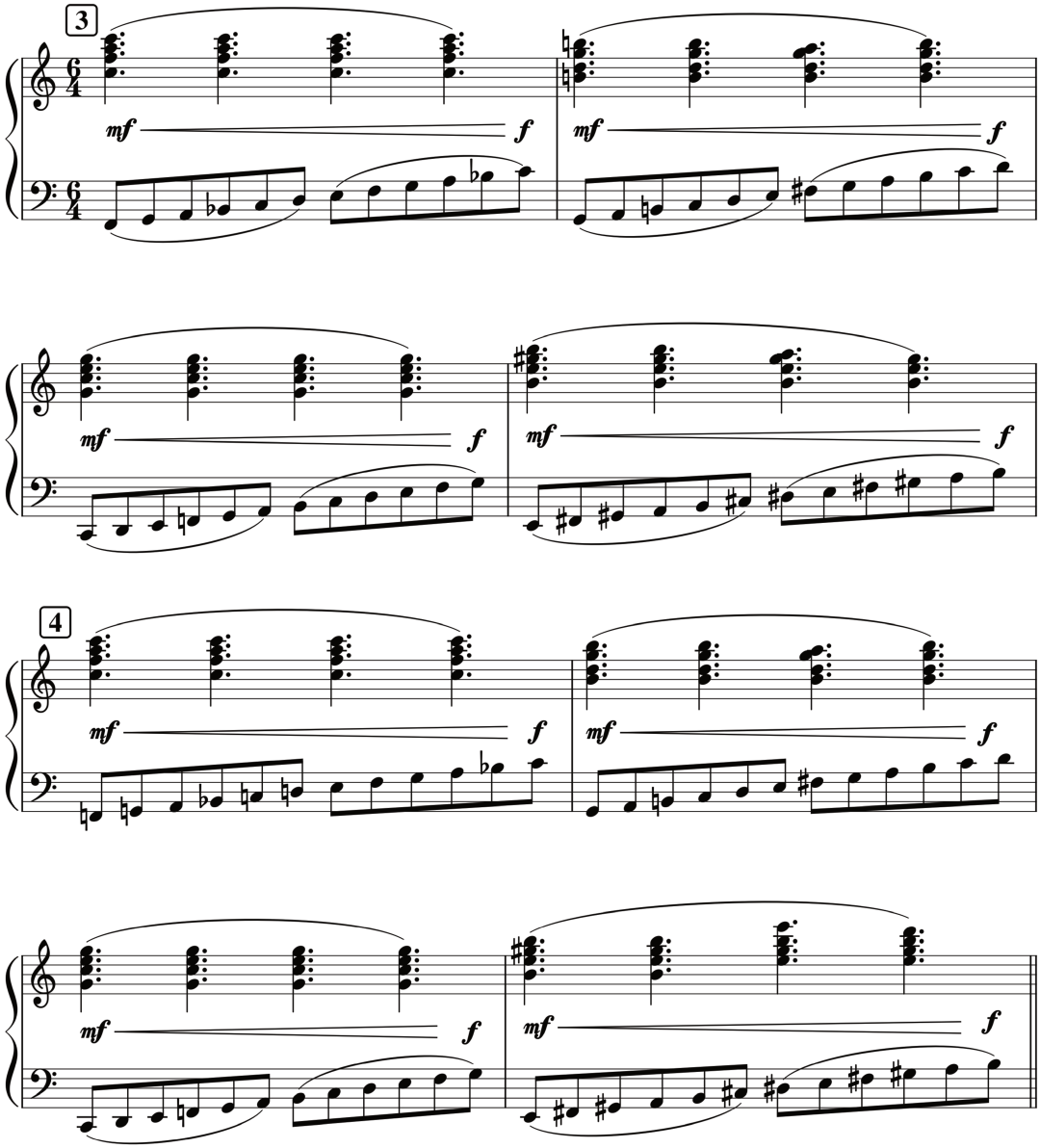


Fig. 78: Seções 3 e 4 do *Etude* 13.

O mesmo foi feito para as escalas tocadas pela mão direita. Porém, nessa situação com a elipse inclinada em direção ao polegar, as notas da escala ficam no arco inferior e o salto no arco superior da elipse.



Fig. 79: Seções 10 e 11 do *Etude* 13.

Na seção 15 do mesmo *Etude*, as escalas são feitas simultaneamente, em movimentação oposta entre as mãos. Depois do estudo com mãos separadas, três medidas principais foram tomadas para auxiliar a tocar com mãos juntas.

A primeira, foi sustentar a região do baixo abdômen contraída para garantir equilíbrio do corpo sobre a banqueta do piano e dar mais liberdade aos braços.

A segunda, deslocar levemente o tronco para posições que facilitem os saltos de ambas as mãos. Por exemplo, para tocar o primeiro compasso da seção 15, posicionei o tronco bem de frente para a nota Mi da oitava central, sem me deslocar no banco do piano. Aos poucos, desloquei-me para ficar de frente para a nota Mi

Bemol no segundo compasso, entre Mi e Fá no terceiro e Dó Sustenido no último compasso da seção. Isso faz com que o salto fique equidistante para os braços, aumentando a segurança no trecho e reduzindo as chances de esbarrar nas teclas. Esse deslocamento do tronco é muito pequeno e discreto (apenas uma ou duas teclas de distância), mas mostrou-se muito produtivo.

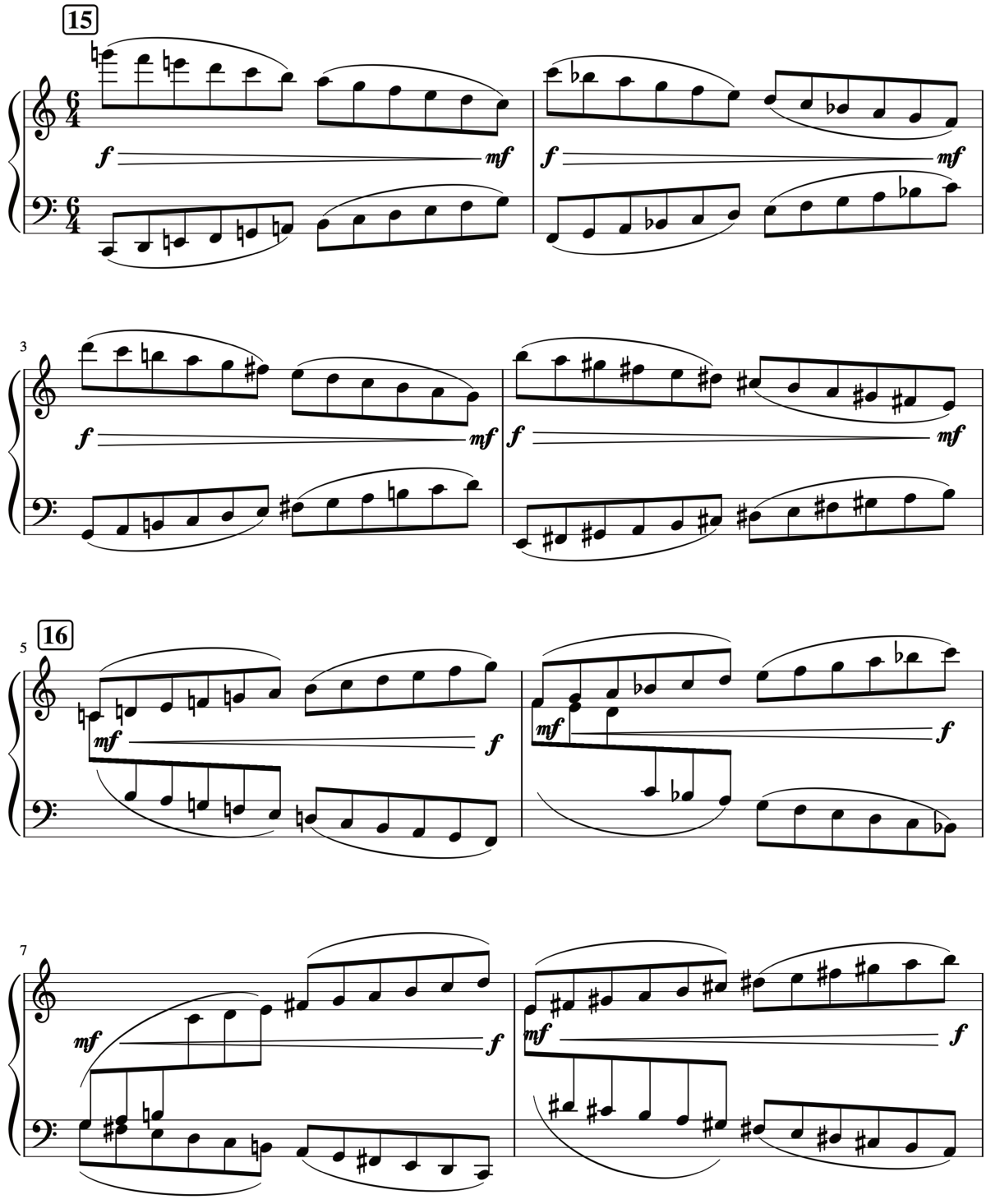


Fig. 80: Seção 15 do *Etude* 13.

A terceira medida foi praticar as passagens entre os compassos. Como há situações de saltos para ambas as mãos na mudança de compasso, pratiquei para que uma mão se preparasse um pouco antes da outra, fazendo com que o salto não ficasse simultâneo. Por exemplo, do segundo para o terceiro compasso da Seção 15, como o salto da mão direita é menor que o da esquerda, pratiquei com mãos juntas chegar à primeira nota da mão direita do compasso seguinte antes de tirar a mão esquerda da última nota da escala anterior. Somente depois, fiz o deslocamento da mão esquerda.

A Seção 16 foi praticada de forma semelhante. Entretanto, enquanto na seção 15 as notas das escalas foram tocadas no arco superior de gestos elípticos inclinados em direção ao polegar, na Seção 16 elas se encontram no arco inferior.

A última discussão sobre escalas a ser feita é suscitada pelo *Etude* 15. Nele, escalas cromáticas fazem a passagem entre as Seções 23 e 24.

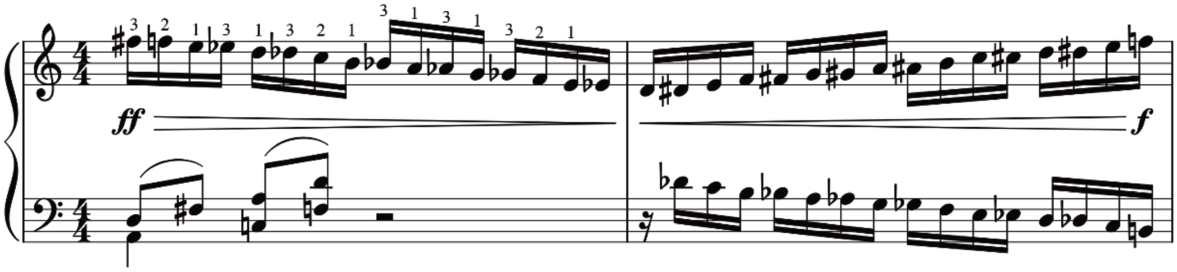


Fig. 81: Escalas cromáticas ao fim da Seção 23 do *Etude* 15.

Pela repetição dos dedos 1 e 3 acontecer muitas vezes, foi necessário praticar a firmeza e os impulsos envolvidos na escala, associados ao relaxamento dos braços e antebraços, assim como a leveza dos punhos para a fluência do trecho.

Fora do piano, sobre uma mesa em altura similar à do piano, pratiquei a queda do punho tocando levemente segundo o dedilhado da escala descendente da mão direita, mas sem o deslocamento horizontal. Depois, fiz o mesmo para a escala ascendente da mão direita, mas em um gesto de elevação do punho. Ao piano, fiz a mesma prática, porém com o deslocamento pelo teclado.

Para praticar a firmeza dos polegares, pratiquei as escalas descendentes tocando rapidamente as notas referentes aos dedos 3 e 2 e parando na nota referente ao polegar. Fiz o mesmo para a escala ascendente. Em busca de não perder os impulsos no dedo 3, segui a mesma estratégia, porém parando nas notas relativas ao dedo 3, sempre conferindo se foram tocadas com um leve impulso para dentro do

teclado, sem pressionar a tecla para baixo para permitir os impulsos dados pelo rebote das teclas.

Em todas essas escalas, algumas variações rítmicas foram empregadas no estudo quando verificado que algumas de suas partes não estavam consistentes, precisas e fluentes. As variações usadas foram, majoritariamente, aquelas da Fig. 43, presente na seção **2.2.1 Paralelismo entre mãos**.

Arpejos:

A maioria dos arpejos de amplitude de até uma oitava foi praticada principalmente utilizando as estratégias discutidas no início da seção **2.2.1. Paralelismo entre mãos**. É importante ressaltar que, principalmente nos *Etudes* do *Book II*, maiores aberturas foram necessárias. As adaptações empregadas para essas demandas foram principalmente duas: abertura da mão usando uma maior supinação e prática da firmeza dos polegares na intenção de pegar impulsos maiores para percorrer maiores distâncias nos teclados.

Sobre a abertura, no exemplo abaixo, pode ser notada a forma evitada e aquela explorada para conter as distâncias necessárias:

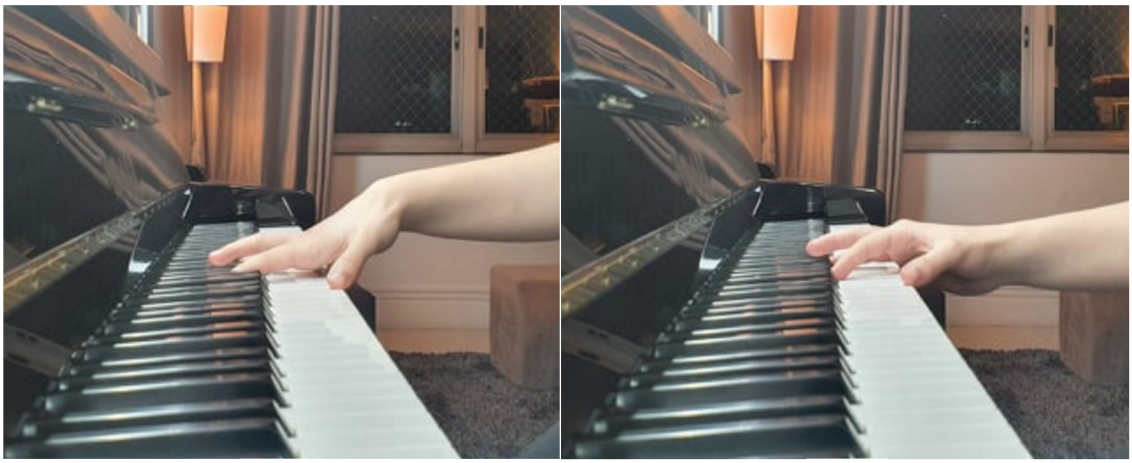


a) b)

Fig. 82: Forma de abertura da mão evitada em a) e forma adotada em b).

A primeira opção foi evitada por ter provocado dores e tensões extras na região do antebraço. Como é possível observar pela foto, essa forma de abertura leva a quase 180º o ângulo entre dedos e palma da mão, perdendo-se a flexibilidade dessas articulações durante o ato de tocar. A sobrecarga nos punhos nessa situação é grande, pois na falta do equilíbrio entre dedos e palma da mão, é possível procurar

esse equilíbrio colocando os punhos em um ângulo muito mais fechado do que seria a posição natural dessa articulação. A imagem abaixo elucida essa questão:



a) b)

Fig. 83: Forma de abertura da mão evitada em a) pelo desalinhamento do punho e forma adotada em b).

A segunda forma de abertura se vale da liberdade de articulação dos dedos sem comprometer demasiadamente o ângulo inferior a 180º entre dedos e palma da mão. Como consequência, o equilíbrio entre peso do braço e atrito com a tecla se dá na mão, permitindo que o punho fique livre para fazer pequenos movimentos e trazendo mais conforto à região superior do antebraço.

Na seção 28 do *Etude* 12, os arpejos da mão direita foram estudados da seguinte maneira:



Fig. 84.: Seção 28 do *Etude* 12.

O arpejo do primeiro compasso foi tocado como um acorde para buscar o ponto da tecla mais confortável para acomodar os dedos no arpejo.

Posteriormente, sem encostar no teclado, apenas acionando os dedos no ar, conferi se o comando do dedilhado necessário ao trecho estava ágil e preciso o suficiente. Ao fazer esse estudo de articulação de dedos isolado dos deslocamentos e impulsos necessários à transferência de peso do braço entre dedos, não o fiz efetivamente acionando teclas para não favorecer lesões decorrentes da imobilidade do punho e da atividade isolada dos dedos. Nesse exercício tocando “no ar”, busquei agilidade e sustentação dos dedos em arcos (não fazer formas de gancho). Ao transferir o estudo para o piano, combinei essa ação digital aos gestos que favoreceram transferir o peso do braço entre os dedos.

A partir da metade do segundo compasso da seção 28 do *Etude* 12, eu já não conseguia alcançar todas as notas do arpejo simultaneamente para fazer a prática em acorde. Para que, ainda assim, eu conseguisse encontrar os melhores pontos das teclas para o toque, fiquei de pé em frente ao piano na posição onde posteriormente eu me sentaria e posicionei meu braço no ar como se estivesse tocando em um piano com teclado mais alto. Por questão de perspectiva, foi possível visualizar como minha mão ficaria disposta no teclado caso eu alcançasse todas as notas do arpejo simultaneamente (dada a distância, o teclado ficou “menor”). Isso possibilitou encontrar o melhor ponto de cada tecla para tocar, minimizando deslocamentos.

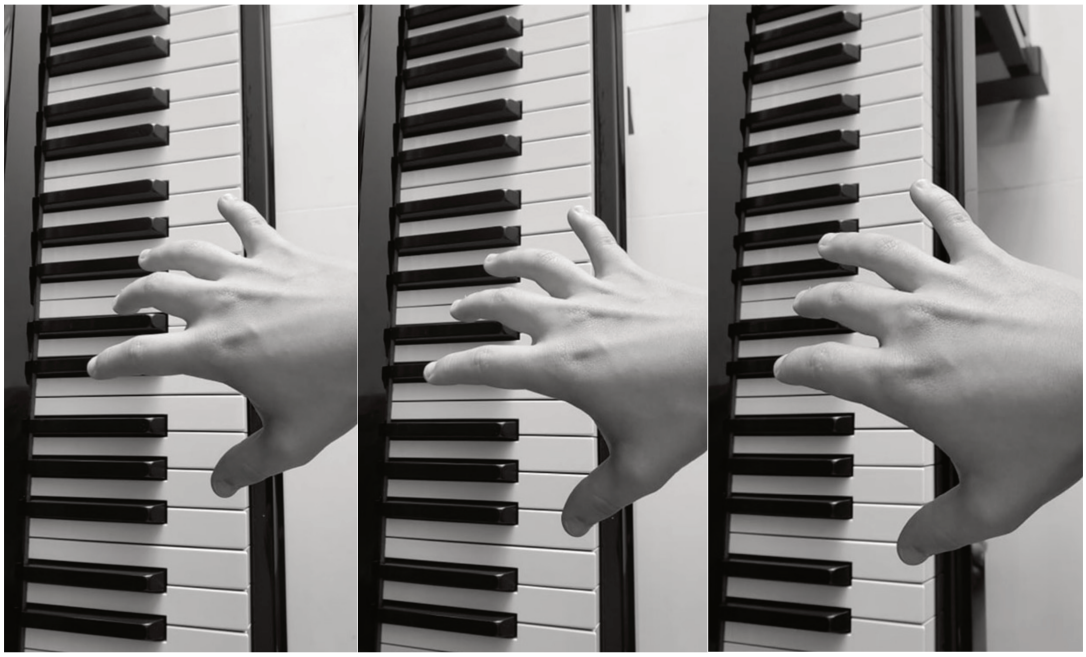


Fig. 85: Análise de melhores pontos das teclas para a incidência dos dedos, tocando no ar para simular um piano com teclas mais estreitas. Os acordes praticados são aqueles envolvidos nos arpejos da seção 28 do *Etude* 12.

Todas as notas dos arpejos praticados foram tocadas dentro do gesto já discutido de contorno do punho em forma de uma elipse inclinada em direção ao polegar. É importante ressaltar que, quanto maior o deslocamento exigido, maior o impulso necessário ao tocar a nota correspondente ao polegar. Para melhor aproveitar o rebote da tecla, pratiquei a firmeza do polegar associada à flexibilidade dos punhos tocando apenas a nota do polegar e liberando o braço para descrever os contornos dentro do tamanho ideal de gesto para o arpejo, porém, sem tocar as outras notas do arpejo.

Arpejos que exigem mudança de posição da mão durante a execução foram estudados combinando as estratégias discutidas para escalas e arpejos sem mudança de posição, especialmente no sentido de que, ao mudar de posição, mostrou-se crucial acomodar o quanto antes a posição dos dedos em todas as notas seguintes.

Por exemplo, na seção 5 do *Etude* 14, há vários arpejos em amplitude de duas oitavas:



Fig. 86: Seção 5 do Etude 14.

Duas das formas de estudo empregadas encontram-se a seguir:

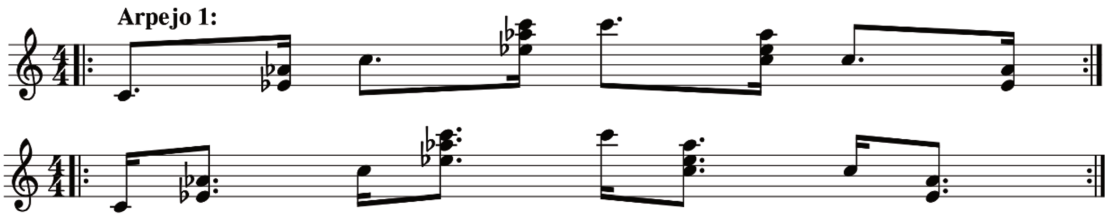


Fig. 87: Dois dos métodos de estudo empregados para o primeiro arpejo tocado pela mão direita na seção 5 do *Etude* 14.

Práticas como essas foram empregadas em cada um dos diferentes arpejos e nos trechos de passagem de um arpejo para outro. Importante ressaltar que, ao tocar segundo a Fig. 97, as seguintes questões técnicas foram perseguidas:

- Tocar todas as notas com boa projeção sonora, garantindo que todos os dedos tocassem firmes;
- Não permitir colapso da arcada da mão ao tocar com o polegar;

- Permitir que o próprio rebote da tecla fornecesse a propulsão necessária ao deslocamento;
- Tocar as notas do gesto ascendente com ascensão do punho, especialmente ao final do trecho mais agudo e tocar com a queda gradual do punho no trecho descendente (equivalente ao contorno em elipse inclinada). Destaca-se o fato de que esse gesto é pequeno e a percepção maior de ascensão e queda se dá nas notas mais agudas, onde fica a parte mais elevada da elipse;
- Pensar na velocidade entre notas tocadas co um grande componente lateral, pois o deslocamento lateral necessário é de grande amplitude (duas oitavas).
- Quando as notas a serem tocadas ficam na região central, convém afastar um pouco o tronco ligeiramente para trás e para a esquerda para favorecer a liberdade do braço direito no deslocamento e/ou posicionar o cotovelo à frente do tronco.

2.2.4. Intervalos melódicos em alternância, intervalos harmônicos, sequências de acordes e notas presas

Intervalos melódicos em alternância:

Em vários *Etudes*, texturas e variações de temas são geradas pela alternância de notas que, caso fossem simultâneas, descreveriam terças, sextas e oitavas paralelas. Também há situações que exploram variações dos intervalos na mesma estética de alternância de alturas gerando possível polifonia. Tecnicamente, os métodos de estudo dessas situações tiveram muitas semelhanças que serão discutidas a seguir.



Fig. 88: Seção 14 do *Etude* 18.

Na figura acima, a seção completa trabalha, para a mão esquerda, a alternância de alturas. É possível tocar o trecho todo com gestos de rotação simples (alternância entre pronação e supinação) associados à firmeza e articulação dos dedos. Nos dois primeiros compassos, o gesto do dedo 3 para o dedo 1 foi sempre o de pronação. Já do dedo 1 para o 3, foram feitos gestos de supinação. Como cada gesto de supinação cobriu diferentes intervalos, o gesto de pronação anterior precisou ser praticado de modo a memorizar motoramente os diferentes impulsos necessários. Foram feitos estudos como o representado abaixo:



Fig. 89: Exemplos de métodos de estudo para a mão esquerda nos dois primeiros compassos da seção 14 do *Etude* 18.

As variações rítmicas da figura acima e outras foram criadas visando à prática específica das maiores dificuldades que surgiam e eram feitas atentando ao relaxamento dos braços, bíceps, peitorais, suporte fornecido pelo abdômen, projeção sonora e fluência. Ideias como essas da Fig. 107 também foram aplicadas a outros pares de compassos e, depois, estendidas a números maiores de compasso até resultarem em um bom domínio da seção como um todo. Tocar a parte da mão direita durante essas práticas também contribuiu ao domínio e à fluência.

O mesmo princípio vale para situações com intervalos maiores como a parte da mão direita na Fig. 108:



Fig. 90: Exemplos de métodos de estudo para a mão esquerda nos dois primeiros compassos da seção 14 do *Etude* 1.

Apesar de os gestos de supinação abrangerem uma oitava, os gestos de pronação são de tamanhos variáveis. A princípio, ignorei as marcações de articulação a cada duas notas para isolar a aquisição da habilidade de aprender mecanicamente as distâncias e os impulsos que resultariam nos menores esforços. Assim, encontrei o maior conforto e habilidade de controlar dinâmica e fraseado conforme minha preferência.

Em especial, quando a pronação envolvia intervalos maiores que a oitava (partes descendentes da melodia), isolei a prática desses intervalos atentando para os itens a seguir:

- Comandar ação e firmeza do dedo 5.
- Tocar usando o rebote da tecla como impulso para cobrir o intervalo necessário.
- Descobrir exatamente o impulso necessário para que, em um único gesto, o polegar chegasse exatamente sobre a nota a ser tocada por ele.

Posteriormente, além desses gestos pequenos praticados, ao tocar a seção completa, eles foram incorporados a gestos maiores e graduais que contribuíram à fluência. Por exemplo, o gesto na Fig. 109.

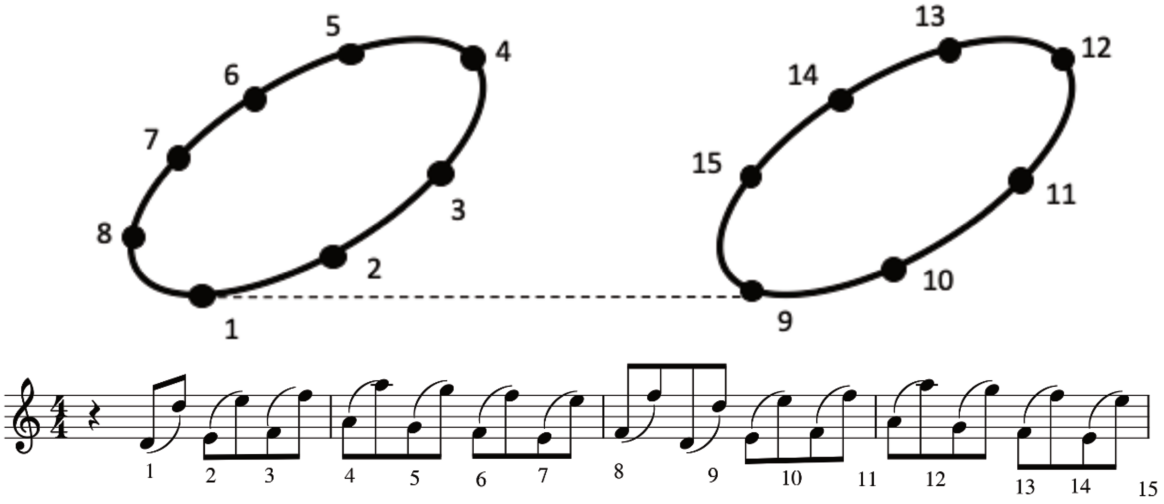


Fig. 91: Gesto grande utilizado para a mão direita na seção 14 do *Etude* 1. Os números abaixo das notas correspondem aos números no desenho do gesto. As elipses seriam sobrepostas, mas foram separadas para possibilitar visualização.

Por fim, para adicionar a articulação, optei por intensificar o som das notas tocadas pelo polegar, aumentando um pouco o impulso em direção a ele.

Intervalos harmônicos, sequência de acordes e notas presas:

Como já introduzido na seção **3.2.2. Padrão-glass**, para os casos nos quais mais de uma nota precisa ser tocada simultaneamente, o gesto escolhido foi o de pronação. Abaixo, seguem alguns exemplos extraídos do Etude 20:

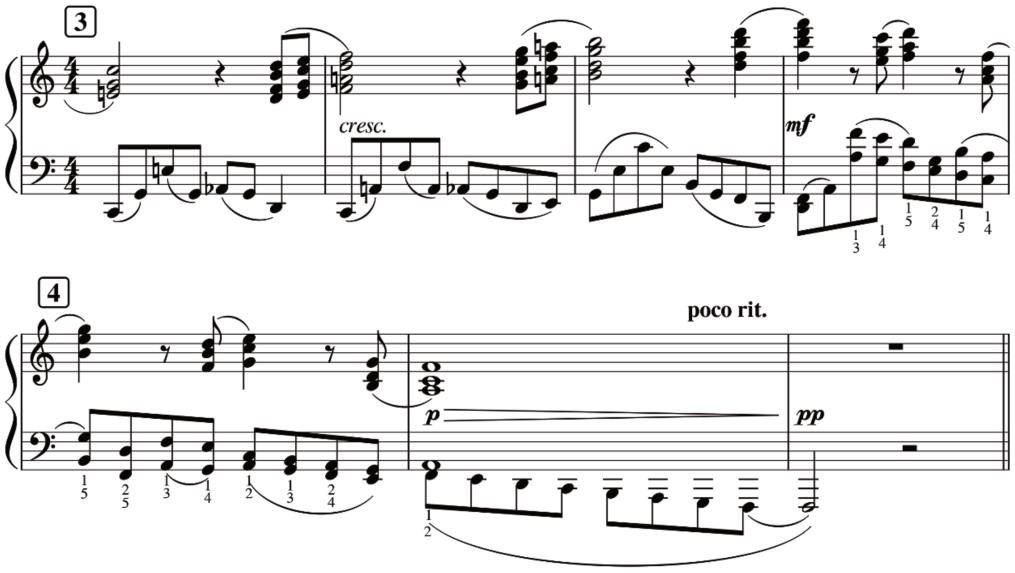


Fig. 92: Sequência de acordes e de intervalos harmônicos das seções 3 e 4 do *Etude* 20.

Para as sextas paralelas tocadas pela mão esquerda no quarto e quinto compassos, foi planejado um dedilhado que permitisse que ao menos uma das notas do intervalo harmônico fosse digitalmente ligada ao próximo intervalo. O dedilhado também foi planejado buscando equilibrar as possibilidades de *legato* digital à simplicidade de padrões que pudessem ser mais facilmente memorizados.

Para destacar as notas mais agudas desses intervalos, o próprio gesto de pronação já auxilia na questão, porém, foi muito importante articular e firmar em posição de arco os dedos responsáveis pelas notas a serem destacadas.

Na seção 3, há sequências de acordes de 4 notas a serem tocados pela mão direita. Para condicionar a tocar o trecho sem tensões no punho e antebraço, provocadas pela dificuldade da abertura e desejo de obter uma sonoridade em legato, usei alguns métodos de estudo combinados:

- Tocar apenas a nota correspondente ao polegar nesses acordes, porém, usando os dedos 1, 2 e 3, em sequência. Em seguida, tocar apenas com o polegar buscando aproximar ao som que escolhi para o fraseado ao tocar com o dedilhado alternativo.
- Tocar apenas a nota correspondente ao polegar com o polegar, com bastante volume sonoro, para aprimorar a ideia de relaxamento dos braços e

aproveitamento do rebote da tecla na obtenção de uma sonoridade em *legato*. Em seguida, voltar à dinâmica planejada para o trecho, lembrando inclusive que a nota do polegar teria uma intensidade bastante inferior à nota mais aguda a ser tocada com o dedo 5.

- Aplicar as duas estratégias acima também para o dedo 5, praticando também sua articulação para projetar com um timbre diferenciado. Atentou-se para realmente tocar o dedo 5 usando o gesto de pronação, mesmo que o mais instintivo talvez seja o gesto de supinação, pois, na situação real de tocar todas as notas do acorde, o gesto que traria mais conforto seria o de pronação.
- Fazer as mesmas práticas acima tocando combinações de 2 notas do acorde, posteriormente 3 e, ao fim, 4.

Essas estratégias também foram adotadas em outras situações de outros *Etudes* com acordes que demandam deslocamentos da mão completa, principalmente nas situações que exigiam mais abertura.

Já em casos com mais alternativas de dedilhados e com menos abertura envolvida, esses métodos também se mostraram eficazes, mas foi crucial ainda selecionar dedilhados que possibilitassem o legato digital, prioritariamente, da melodia.



Fig. 93: Seção 1 do *Etude* 8 com destaque para a melodia do tema.

Na figura anterior (Fig. 111), vê-se o exemplo do *Etude* 8, no qual a melodia se encontra majoritariamente em acordes. Abaixo, estão a escolha de dedilhado feita e uma forma de praticar simultaneamente a projeção da melodia em destaque e o fraseado.

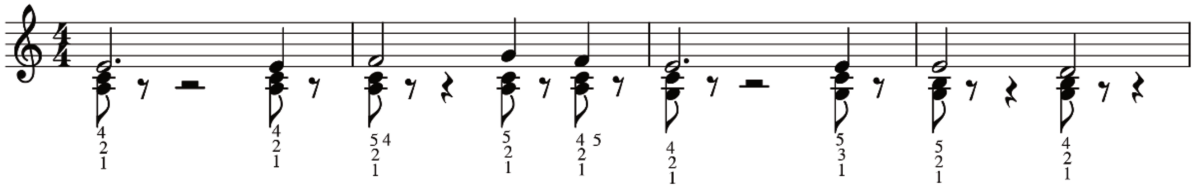


Fig. 94: Uma forma de estudo aplicada aos acordes tocados pela mão direita na seção 1 do *Etude* 8.

Uma situação que foi abordada de forma semelhante às sequências de intervalos harmônicos e acordes é a de notas presas. Destaca-se, nos dois últimos compassos da seção 4 do *Etude* 20, a escrita de uma semibreve enquanto a outra voz se move em colcheias. O exemplo está retomado abaixo:

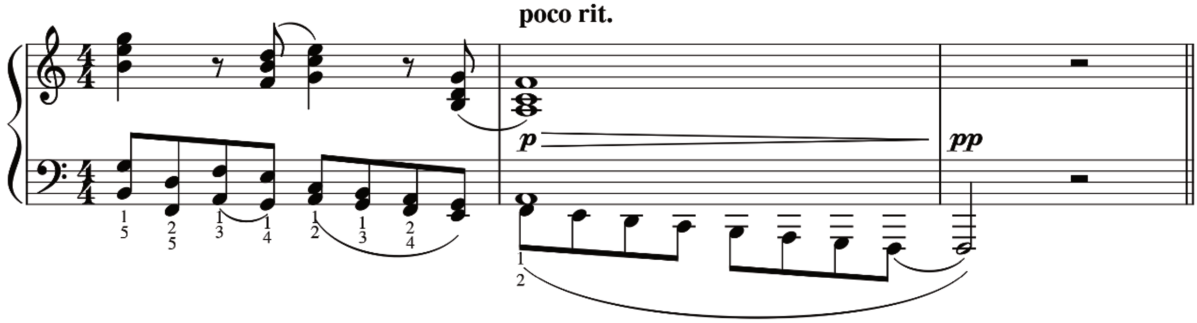


Fig. 95: Seção 4 do *Etude* 20.

Como o acionamento dos dedos que tocam as colcheias acontece com outro dedo já em uso (o polegar na semibreve) esse esforço é comparável ao de tocar uma sequência de intervalos harmônicos. Nessas situações, optei por usar o gesto de pronação em todas as colcheias e pratiquei repetindo a nota do polegar como se fosse uma sequência de 8 colcheias em homofonia com a movimentação do baixo. Isso foi feito atentando à sustentação oferecida pela musculatura abaixo das escápulas e pelo baixo abdômen, além da flexibilidade dos punhos. Essa estratégia foi adotada em outras situações como a indicada abaixo:



Fig. 96: Notas presas na seção 6 do *Etude* 9.

É importante ressaltar, que esse método levou à percepção de que as vozes internas são tocadas com mais conforto e qualidade de projeção sonora se o dedo que sustenta a nota longa se adapta a necessidades de deslocamento para dentro ou para fora do teclado, provocadas pelas notas curtas. Assim, ao tocar com a nota presa, busquei manter o dedo firme, mas sem pressionar a tecla, e livre para deslizar na tecla tanto quanto as notas curtas exigissem.

2.2.5. Notas repetidas, trinados e outros ornamentos

Notas, oitavas e acordes repetidos:

O *Etude* 6 é bastante representativo de situações de notas repetidas.

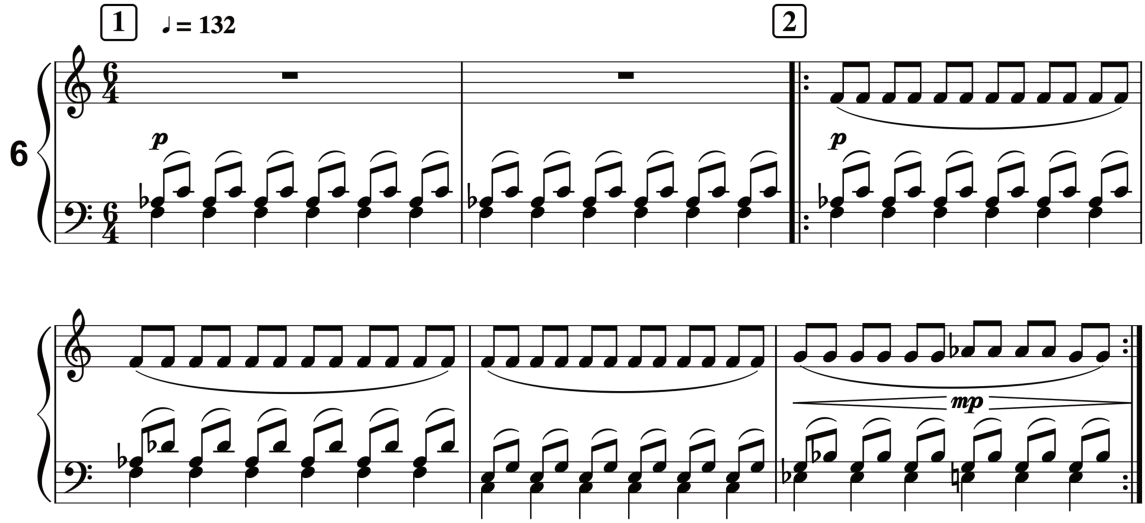


Fig. 97: Notas repetidas na seção 2 do Etude 6.

Para as notas tocadas pela mão direita na seção 2 do Etude 6, algumas possibilidades de dedilhado foram testadas. Encontram-se a seguir:



Fig. 98: Opções I, II, III e IV de dedilhados, testadas para a seção 2 do *Etude* 6.

Opção	Prós	Contras
I	Padrão repetitivo a cada duas notas, contribuindo mecanicamente à sensação de pulsação em 6 tempos por compasso; Uso dos dedos 1 e 2 que oferecem menos demanda por deslocamentos grandes do braço; No 4º compasso da seção, o dedo 2 já está posicionado nas notas Sol (do início do compasso) e Lá Bemol, antes de serem tocadas. A parte descendente da sequência de notas, apesar de exigir deslocamento da posição da mão, ele é mínimo.	Por haver bastante repetição do dedo 1, necessita-se de muita concentração e controle do som para as notas tocadas por ele não ficarem acentuadas.
II	• Padrão de dedilhado com pouca repetição do dedo 1; • Uso dos dedos 1, 2 e 3 que comumente são explorados	• Complexidade em coordenar a repetição de dedilhado a cada 3 colcheias na mão direita, sendo que a mão esquerda tem um padrão que

	em situações de demanda de mais velocidade;	se repete a cada 2 colcheias. Mesmo coordenando essa questão, às vezes, o dedilhado pode contribuir para a sonoridade de uma polimetria não-intencional; • Nas últimas 3 colcheias da seção, há a necessidade de mudar de tecla antes de terminar o padrão de dedilhado (3 2 1), aumentando muito a complexidade mecânica do compasso.
III	• Baixa complexidade do dedilhado por não envolver troca de dedo em uma mesma tecla; • Favorecimento do timbre retirado com a parte mais macia do dedo, caso essa seja a intenção; • Facilitação na construção de sonoridade em legato.	• Dado o alto número de repetições de tecla por um mesmo dedo (36 colcheias na nota Fá apenas nessa seção), é alta a chance de lesão e estafa muscular, principalmente se não for adotado um conjunto de deslocamentos que não provoquem a monotonia muscular. Ao praticar com esse dedilhado, toquei entrando no teclado a cada 6 colcheias e saindo nas próximas 6, de forma cíclica. Ao entrar, discretamente elevava o punho e, ao sair, o abaixava; • No caso de uma nota, em meio a todas as repetidas, não ser tocada com o dedo suficientemente firme, um grande número de notas seguintes tem sua projeção sonora comprometida pela falta de impulso e por tensões excessivas que podem

		surgir no braço e antebraço na tentativa de homogeneizar os sons.
IV	• Padrão repetitivo a cada duas notas, contribuindo mecanicamente à sensação de pulsação em 6 tempos por compasso; • Uso dos dedos 1 e 2 que oferecem menos demanda por deslocamentos grandes do braço;	• Tocar a primeira nota Lá Bemol do 4º compasso é bastante desconfortável, por exigir, além do deslocamento lateral de posição da mão, um gesto grande de entrada no teclado para o dedo 1 chegar à tecla preta; • As mudanças de teclas são iniciadas pelo dedo 1, aumentando chances de acentos indesejados.

Tab. 7: Prós e contras de opções de dedilhado para a mão direita na seção 2 do *Etude* 6.

Combinações das lógicas das opções I a IV também foram testadas, mas, por adicionarem complexidade mecânica de forma que julguei não justificável pelo resultado sonoro, não foram adotadas.

Acatei a opção I, que se mostrou bastante favorável por propiciar o melhor legato digital e controle mais preciso da sonoridade.

Ao praticar, os tópicos seguintes foram considerados:

- Sustentação do polegar pelo músculo abdutor para que ele não colapsasse com o dedo 2. Isso se mostrou crucial para o aproveitamento do rebote da tecla e o ganho na agilidade quando optei por tocar o *Etude* 6 sem andamentos mais rápidos.
- Gestos de rotação simples entre polegar e dedo 2 garantiram o relaxamento dos músculos do antebraço posterior.
- Uso de gestos de entrada e saída do teclado. Optei por entrar no teclado na primeira metade dos compassos e sair na segunda.
- Busquei tocar dedos 2 e 1 aproximadamente no mesmo ponto da tecla, para depois deslocar pelo teclado. Uma vez que há troca de dedo, ao menos tocar no mesmo ponto da tecla (mesmo tamanho de braço de alavanca até o martelo que percutirá a corda), contribuiu à maior precisão do controle sonoro.
- Prática cautelosa quanto à qualidade timbrística de todas as notas.



Fig. 99: Seção 3 do Etude 6.

Na seção seguinte, a melodia se movimenta mais e, associado aos procedimentos já listados, foi incluído o deslocamento lateral síncrono do antebraço.



Fig. 100: Oitavas repetidas na seção 5 do *Etude* 6.

Na seção 5 do *Etude* 6, na repetição de oitavas, usei um gesto de ascensão do punho que começa na oitava de Fá e atinge seu ápice na oitava de Dó. Sobre a tampa do teclado do piano fechada, pratiquei a sequência de oitavas apenas percutindo com a mão em posição de repouso e atentando para pegar impulso, ao chagar à oitava de Dó, suficiente para chegar à posição aproximada na qual os acordes seguintes são tocados.

Dessa forma, foi possível isolar o aprendizado das sequências de impulsos, do aprendizado das notas.

Para praticar as oitavas em si, toquei apenas as notas correspondentes ao polegar, tanto com um dedilhado mais confortável para chegar ao fraseado intencional, quanto apenas com o polegar para simular a situação real do *Etude*. Fiz o mesmo para os dedos 4 e 5, lembrando de usar gestos de pronação para tocá-los, pois esse é o gesto que optei por usar na situação real de oitavas.

Destaca-se que, apesar do gesto de pronação ter sido utilizado para não provocar fadiga muscular, o dedo 5 foi praticado com bastante firmeza para seu som ser mais intenso que o do polegar e o timbre do trecho ficar mais “limpo”.

Para não perder a qualidade de impulsos e relaxamentos praticados, foi importante adequar a posição da mão para não torcer o punho lateralmente e abri-la sem perder o espaço de sua arcada. Essas duas questões já foram bastante discutidas em **2.2.2 Padrão-glass** e **2.2.3 Escalas e arpejos**. Também, na seção 5, há repetição de acordes, que foram tratados de forma semelhante às oitavas.

Trinados:

Os trinados foram agrupados à esta seção contendo notas repetidas, pois, apesar de serem alternâncias entre notas, a alternância é tão rápida que, mal uma tecla é solta, já precisa ser acionada novamente, como no caso da repetição de notas.

Destaca-se que, tanto para trinados quanto para repetições de notas, evitar a rigidez no punho e imobilidade da unidade de toque nas repetições é essencial para não provocar dores ou mesmo lesões decorrentes da monotonia da ação muscular. Algumas estratégias aplicadas foram:

- Variar um pouco a altura do punho em ciclos, dessa forma, em cada nota tocada ele estará em uma posição diferente (gesto bastante pequeno para não comprometer a homogeneidade do som nem provocar ângulos extremos nos punhos, demasiadamente afastados de sua posição de repouso);
- Programar gestos de entrada e saída do teclado, atentando para a firmeza dos dedos para não acabarem ficando em posições semelhantes a ganchos no gesto de entrada. Também atentar para fazer gestos de saída antes do ato de tocar (que acontece com intenção para dentro);
- Praticar em diferentes dinâmicas;
- Não torcer lateralmente o punho (desalinhamento da mão).

No caso dos trinados, rotações simples sempre foram empregadas. Associadas a elas, a ação e firmeza dos dedos envolvidos contribuiu à agilidade e à precisão rítmica. Um exemplo de frase com demanda de longos trinados está a seguir:



Fig. 101.: Coda do *Etude* 4.

Nesse exemplo, também é bastante importante o deslocamento lateral do tronco para a esquerda, para propiciar ângulos mais cômodos ao braço direito.

Abaixo, um exemplo de trinado simultâneo à sustentação de intervalos em uma única mão:

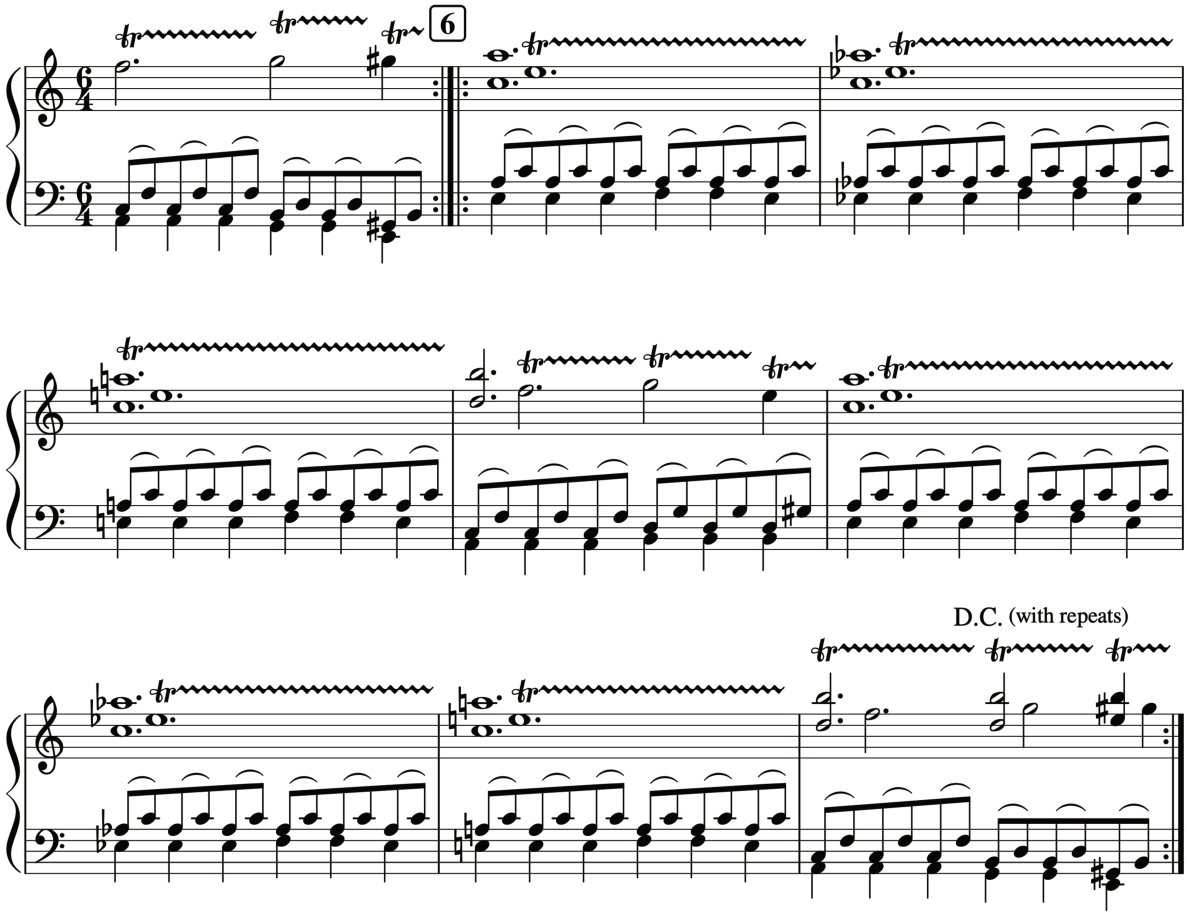


Fig. 102: Seção 6 do *Etude* 7.

Primeiramente, estudei tocando apenas a sequência de acordes, mas incorporando a nota do ornamento, conforme a Fig. 128 abaixo:

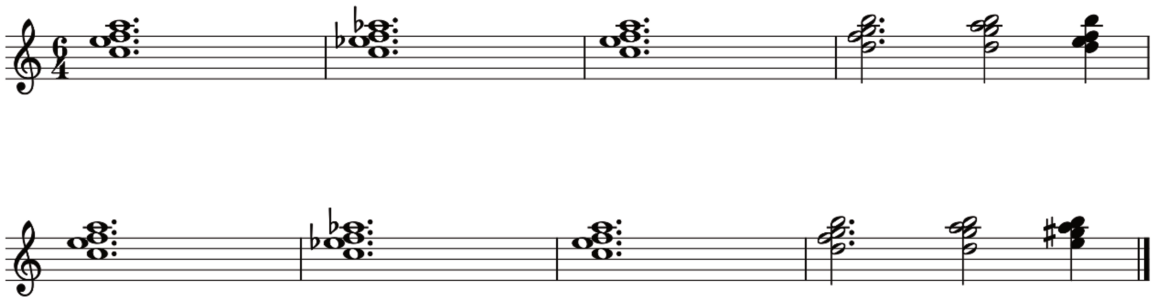


Fig. 103: Método de estudo da seção 6 do *Etude* 7.

Durante essa prática, busquei destacar bastante o som da nota mais aguda do conjunto e procurei as menores distâncias entre os acordes, considerando possibilidades de tocar mais para dentro ou para fora do piano. Minimizando o deslocamento, foi possível focar na questão de execução dos trinados.

A melhor forma que encontrei de tocar o trecho, foi contar com a pedalização para sustentar o som dos intervalos e usar a variação de altura do punho para auxiliar a execução do trinado. Para sustentar os intervalos, busquei tocar com bastante

projeção e acionar o pedal de sustentação, mas deixar de sustentar a tecla abaixada, deixando apenas o peso dos dedos abaixando pouco a tecla. Simultaneamente, usei gestos de rotação simples enquanto articulava os dedos envolvidos na ornamentação. Como não estava sustentando os dedos tocando os intervalos, gestos de entrada e saída do teclado não eram uma opção. Para não provocar fadiga muscular, usei, aproximadamente, dois gestos de ascensão e queda dos punhos para cada compasso.

Cabe discutir aqui, também, o seguinte ornamento:



Fig. 104: Último sistema do *Etude* 8.

No terceiro compasso do último sistema do *Etude* 8, vê-se uma sequência de semicolcheias como *appoggiatura* que, no *Etude* 16, é retomada também em caráter ornamental, porém escrita como uma sequência de notas reais.



Fig. 105: Compassos iniciais do *Etude* 16.

No caso do *Etude* 8, o ornamento traz a necessidade de agilmente tocar a nota Lá, três vezes seguidas. Usei o dedilhado 34321, tocando a nota Lá com o dedo 3 na sua segunda ocorrência mais para dentro do teclado do que na primeira. A nota Lá real, toquei com o dedo 1. Para diferenciar o tipo de toque dessa sequência de notas entre os *Etudes* 8 e 16, optei por um som mais articulado para as semicolcheias no

Etude 8 (liberando mais agilmente as teclas já tocadas e enfatizando a nota real) buscando também um toque mais *legato* e *cantabile* no *Etude* 16.

Essa sequência ornamental também aparece no *Etude* 16 como na figura a seguir:



Fig. 106: Ornamento do *Etude* 16.

A necessidade de chegar em uma oitava após as semicolcheias nesse caso é um fator complicador, porém, após testes de algumas opções de dedilhados, aquela indicada na Fig. 131 foi adotada por requerer menos deslocamento da mão e possibilitar poucas repetições de dedos em pouco tempo, mesmo havendo a repetição da nota Ré. Para praticar esse trecho, métodos como os indicados a seguir foram utilizados:



Fig. 107: Três dos métodos empregados no estudo do ornamento característico do *Etude* 16.

No método I, busquei, principalmente, encontrar a região do teclado que possibilita menor deslocamento, especialmente no momento da repetição do dedo 1. No método II, o foco foi o controle de fraseado, atentando para não hesitar antes de tocar a nota correspondente ao dedo 5.

No método III, foi prolongada a última nota antes do intervalo de oitava, para averiguar questões de relaxamento de braço e antebraço e firmeza do polegar nessa nota. A importância dessa verificação consiste no fato de que ela fornecerá o impulso para tocar a oitava seguinte.

2.2.6. Saltos e pedalização

Saltos:

Saltos[9] podem ser uma questão bastante complexa ao piano, principalmente, considerando o fato de que o teclado é bastante extenso, se comparado, por exemplo, aos braços de instrumentos de cordas (até mesmo de um contrabaixo acústico), e no piano, há a possível demanda de saltos com ambas as mãos simultaneamente.

De forma geral, sempre que se apresentavam essas situações de saltos, pratiquei primeiro o salto de uma e, em seguida, o salto da outra. Inclusive, no momento de tocar com ambas as mãos, procurei formas de executar os saltos em tempos diferidos, nem que fosse por frações de segundo. Dessa forma, a mão que está sem contato com o teclado tem uma referência espacial baseada na outra para se deslocar.

Um exemplo de salto para ambas as mãos ao mesmo tempo pode ser encontrado no *Etude* 1. Nele, enquanto a mão direita faz um pequeno salto, a mão esquerda faz um salto maior.

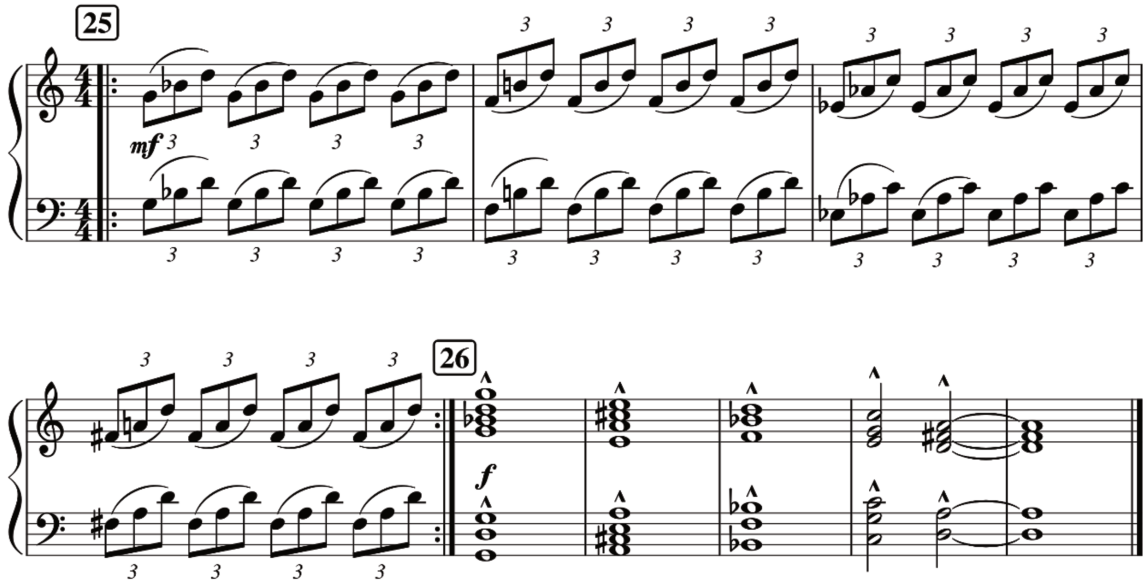


Fig. 108: Saltos para ambas as mãos entre as seções 25 e 26 do *Etude* 1.

As seguintes estratégias foram adotadas para praticar o salto com mãos separadas:

- Prática do salto (última nota antes dele e apenas repousar os dedos sobre as notas do acorde a ser tocado em seguida);

[9] Aqui, foram denominadas como *saltos* situações nas quais a mão como um todo precisa se deslocar de um intervalo maior ou igual a uma 4ª justa, sem pausa escrita no momento do deslocamento.

- Prática do salto e do acorde de chegada (última nota antes dele e tocar o acorde logo em seguida);
- Prática do último arpejo antecedente ao salto, seguido apenas do salto e seguido pelo salto mais o acorde seguinte;

Esses métodos foram aplicados sempre buscando relaxamento dos braços, sustentando o tronco com a musculatura do abdômen inferior e com a musculatura da região das escápulas. Foram feitos também tanto de olhos abertos como fechados, olhando para o teclado e para o horizonte. Como decidi que olharia para a mão esquerda no momento de tocar as duas mãos juntas, pratiquei o salto da mão direita olhando para a região do teclado onde seria tocado o acorde da mão esquerda. Estudando mãos separadas, procurei repousar a mão que não estava em estudo sobre o teclado para simular melhor as questões de equilíbrio do corpo, aproximando à situação de tocar ambas as mãos. Mostrou-se muito produtivo o estudo buscando usar um único gesto preciso partindo do impulso fornecido pelo rebote da tecla antecessora ao salto e finalizando sobre as teclas a serem tocadas no acorde, minimizando tensões desnecessárias e buscando as menores distâncias possíveis.
Para estudar mãos juntas, a contração dos músculos do abdômen inferior foi crucial, principalmente por ser responsável por garantir a estabilidade da cabeça. Como o sistema de equilíbrio do corpo humano se situa na orelha interna e é bastante sensível a inclinações da cabeça e ao direcionamento do olhar, quando os saltos exigiriam deslocamentos do tronco, eles foram praticados juntamente com o movimento do tronco mesmo se, ao tocar mãos separadas, esse deslocamento não fosse necessário.

Esses cuidados foram fundamentais ao praticar, por exemplo, a seção 5 do *Etude* 6.

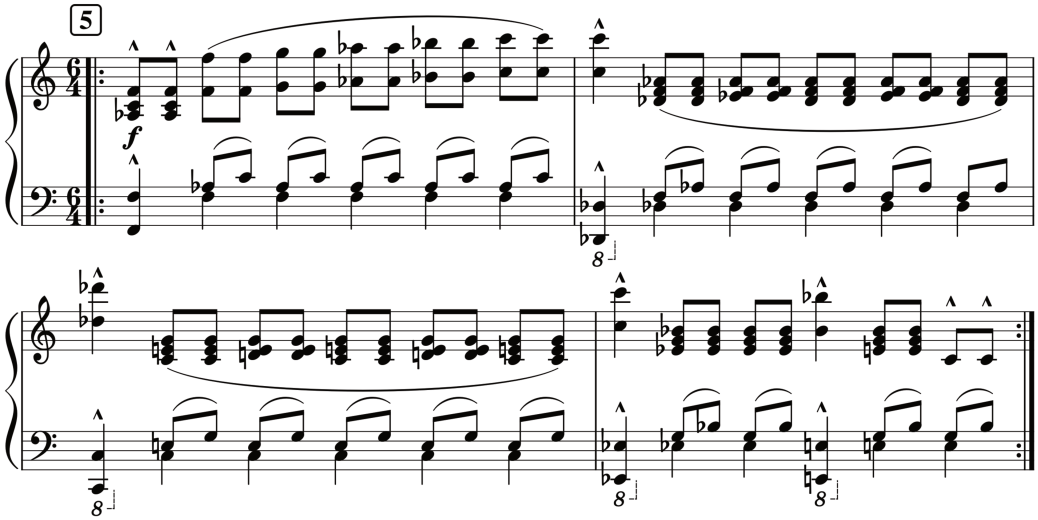


Fig. 109: Saltos para ambas as mãos na seção 5 do *Etude* 6.

Nesse caso, em específico, optei por praticar considerando que a mão direita sempre saltaria antes da esquerda, a cada passagem de compasso. Como os saltos da mão direita eram menores, era mais rápido já deixá-la pronta antes de focar no salto da mão esquerda. Destaca-se, também, que no conjunto de movimentos ao tocar as mãos juntas, buscou-se um resultado que fosse preciso, contínuo (gestos em arco, sem quinas) e ininterrupto (utilizar o impulso oferecido pela tecla para tocar a oitava seguinte ao salto). A coordenação de todos esses gestos foi feita em andamentos mais lentos e no andamento real do *Etude*, durante o processo de aprendizado da coreografia resultante. A flexibilidade dos punhos também foi um objeto de atenção por garantir a transferência de peso do braço entre as teclas e a qualidade da projeção sonora.

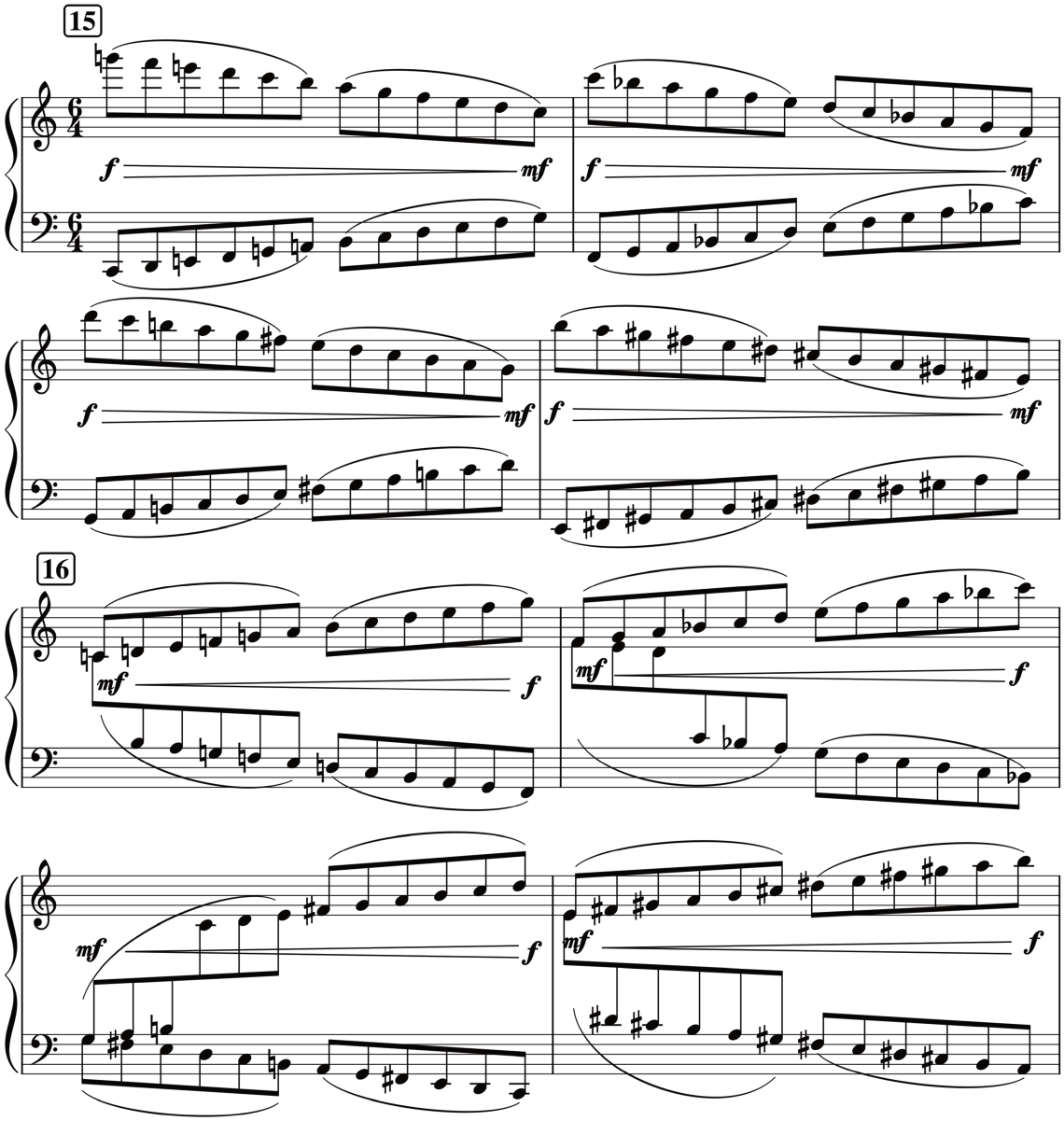


Fig. 110: Sequência de saltos presente nas seções 15 e 16 do *Etude* 13.

Nas seções 15 e 16 do *Etude* 13, a movimentação espelhada das notas da mão esquerda e direita possibilita que os gestos também sejam espelhados. Enquanto as escalas da seção 15 são tocadas com os punhos de ambas as mãos em queda (contorno superior de uma elipse inclinada em direção ao polegar), a seção 16 propicia o gesto de ascensão dos punhos durante a escala.

Os métodos de estudo de saltos já discutidos anteriormente foram utilizados, tanto tocando o trecho conforme a partitura, como no exercício presente na figura a seguir (Fig. 142):



Fig. 111: Forma de estudo aplicada nas seções 15 e 16 do *Etude* 13.

O mesmo exercício foi feito em cada mudança de compasso, tanto da seção 15 quanto 16, desse *Etude*. O objetivo era encontrar a melhor posição de chegada na primeira nota do compasso seguinte de forma a possibilitar a agilidade na execução da escala seguinte. Importante ressaltar que buscou-se alinhar mãos, antebraço e braço, mesmo tocando notas distantes do corpo, para não comprometer a transferência do peso do braço aos dedos (o cotovelo não foi projetado para fora por meio da força do braço).

Outra estratégia adotada nesse trecho foi bastante sutil, mas contribuiu muito à execução. Para que os saltos da seção 15 fossem aproximadamente equidistantes a ambas as mãos, por volta de duas colcheias antes do salto, eu já posicionava meu tronco centralizado com respeito a nota que fica no meio da distância entre as notas tocadas simultaneamente após o salto. Enquanto no primeiro compasso da seção 15 meu tronco estava centralizado com a nota Mi da oitava central, antes do segundo compasso, gradualmente desloquei-o para a esquerda até centralizar com a nota Mi Bemol, no terceiro, entre as notas Mi e Fá da oitava central, no quarto, centralizei o tronco com a nota Dó Sustenido da oitava central. Na seção 16, o procedimento foi semelhante, porém, centralizando com a primeira nota a ser tocada após o salto.

Em todas as situações de saltos discutidas, o pedal de sustentação foi acionado na nota anterior ao salto, ou várias notas antes, de forma a não deixar o piano em silêncio durante o tempo em que ambas as mãos estavam na trajetória do salto.

Pedalização:

Além das situações nas quais o pedal de sustentação foi utilizado para auxiliar na sonoridade de trechos envolvendo saltos, o pedal de sustentação também foi explorado nos *Etudes* auxiliando em funções melódicas, rítmicas, harmônicas, dinâmicas, estruturais e idiomáticas do compositor.

Um exemplo de uso do pedal de sustentação na construção de melodia está no *Etude* 7:



Fig. 112: Seção 1 do *Etude* 7.

Para conectar as notas da melodia presentes nos acordes da mão esquerda, o pedal de sustentação foi acionado e sua ação renovada a cada mudança de acorde. Para este estudo, optou-se por acionar o pedal de sustentação com pouca profundidade, tornando a troca de pedal mais ágil e discreta. Ao acionar profundamente o pedal de sustentação nesta seção, acumulam-se bastante dissonâncias tocadas pela mão direita e a troca de pedal se torna mais brusca.

No *Etude* 3, há um exemplo de possibilidade de uso do pedal na construção rítmica:



Fig. 113: Seção 1 e primeiro sistema da seção 2 do *Etude* 3.

Na seção 1, usei o pedal sincronizado com a mão direita, acionando junto com o acorde e soltando ao tocar a nota Lá. Já no início da seção dois, acionei o pedal de sustentação a cada semínima da mão direita. Dessa forma, enfatizei dois apoios rítmicos por compasso na seção 1 (quase criando a sensação de um compasso em métrica 6/8) e também enfatizei a subdivisão ternária na seção 2. Como esse estudo explora várias mudanças de métrica e polimetrias implícitas, o pedal de sustentação foi um aliado na construção de cada uma das variações.

No *Book II* de *Etudes*, é bastante comum a escrita em arpejos consecutivos em semicolcheias. Nesses casos, o acúmulo dessas notas usando o pedal de sustentação e trocando-o a cada mudança harmônica ajuda na ênfase às sutilezas harmônicas, principalmente, por ser comum a mudança de apenas uma ou duas das notas do arpejo por grau conjunto. Também foi usado o pedal sem acioná-lo até o limite, para a obtenção de um resultado mais sutil nas trocas de pedal. Um exemplo no *Etude* 11 encontra-se a seguir:



Fig. 114: Seção 4 do *Etude* 11.

O pedal de sustentação foi usado no auxílio da construção dinâmica, por exemplo, do *Etude* 17:



Fig. 115: Seção 4 do *Etude* 11.

Para potencializar o efeito de *decrescendo*, acionei o pedal em seu limite de profundidade e, gradualmente, de forma síncrona à diminuição da intensidade do som tocado, fui levantando o pedal para diminuir o acúmulo sonoro bem como o potencialde ressonância e reverberação do instrumento.

A ordem do *Etudes* foi pensada por Glass de forma que cada um dos livros tivesse a evolução de um programa de recital completo em si. No livro 1, tanto o *Etude*

5 quanto o *Etude* 6 são em Fá menor. Ao tocá-los em sequência, optei por conectar o fim do *Etude* 5 ao início do *Etude* 6, gradualmente soltando ao fim do *Etude* 5, mas iniciando o *Etude* 6 antes do fim do som do *Etude* 5.

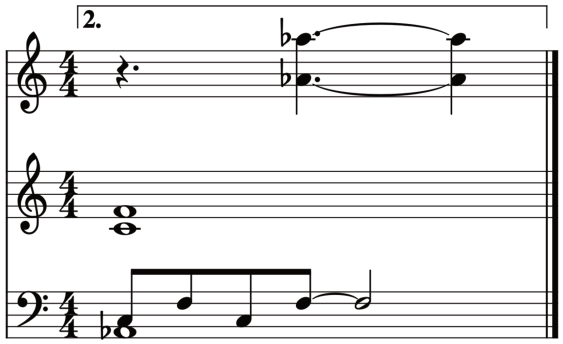


Fig. 116: Compasso final do *Etude* 5.

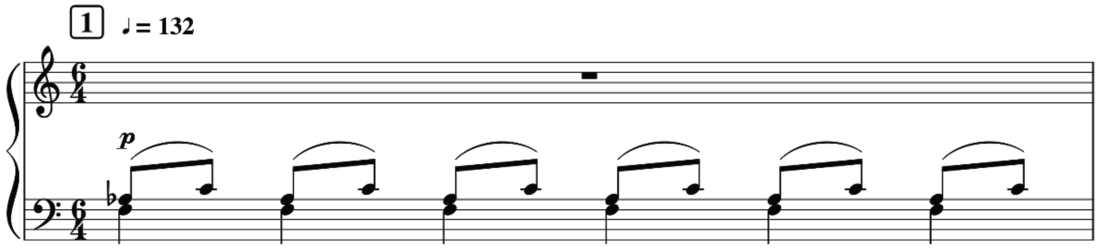


Fig. 117: Compasso inicial do *Etude* 6.

O pedal *una corda* foi utilizado tanto por sua característica timbrística quanto por diminuir a potência sonora do piano.

Por exemplo, no início do *Etude* 16, buscando um efeito de leve crescendo no início, mas dentro da dinâmica *piano*, acionei parcialmente o pedal *una corda* e, aos poucos, o soltei.



Fig. 118: Seção 1 do *Etude* 16.

No fim do *Etude* 17, as seções 29, 31 e 32 são bastante semelhantes e ocorrem duas vezes cada uma. Enquanto optei por tocar a seção 29 em pianíssimo sem uso de pedal *una corda*, usei-o parcialmente acionado na seção 31 e completamente acionado na seção 32. Assim, obtive timbres que, no contexto deste *Etude*, cada vez mais fortaleceram o caráter nostálgico e a sensação de algo espacialmente distante.

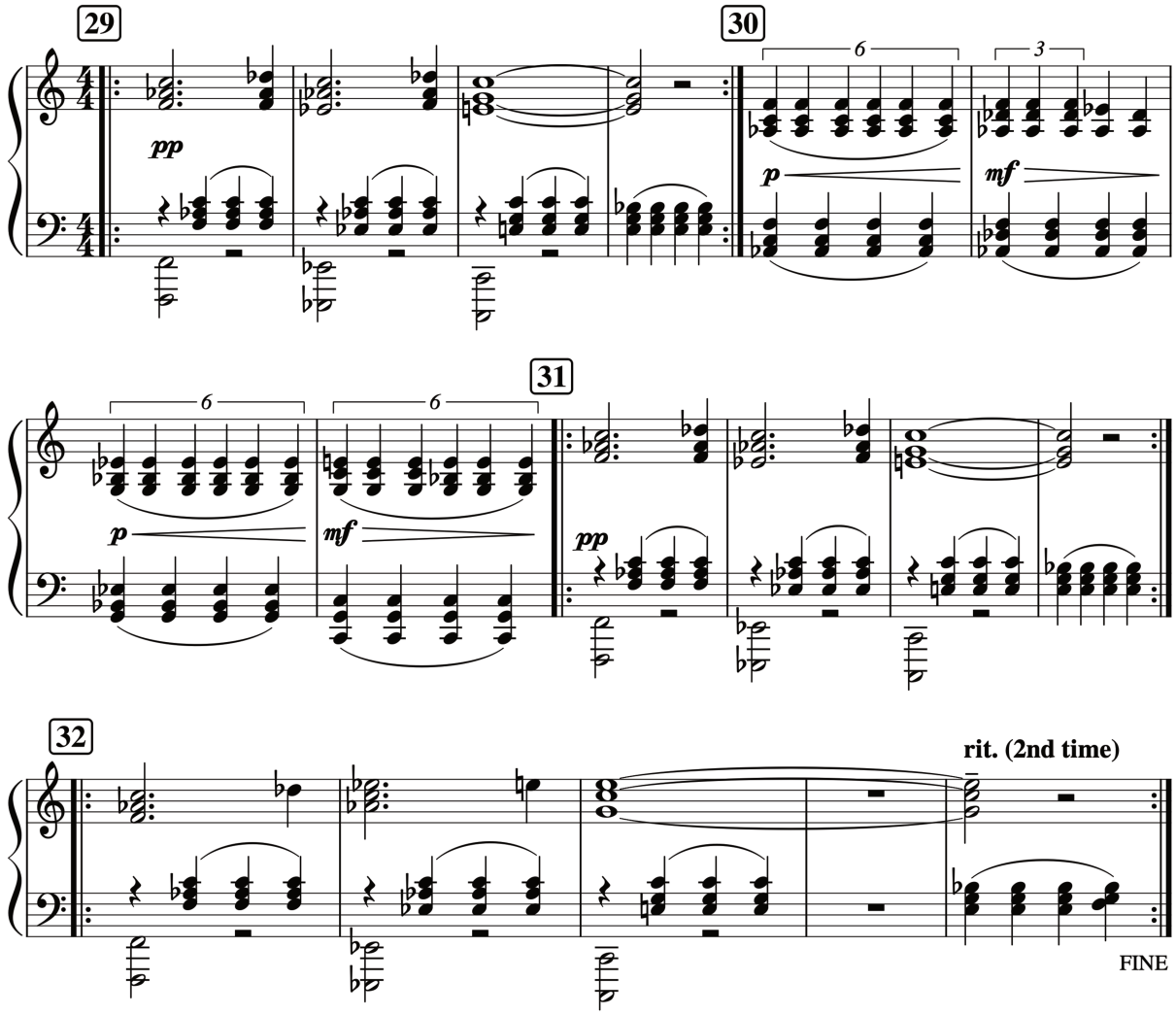


Fig. 119: Seção 29 a 32 do *Etude* 17.

Por fim, cabe discutir o uso do pedal tonal. A escrita de Glass é bastante sugestiva ao uso de tal pedal, porém, devido ao fato de não ter tido muito acesso a pianos com essa possibilidade, pontuo aqui apenas dois *Etudes* nos quais pude praticar e constatar a contribuição positiva desse pedal à construção da peça.

No *Etude* 2, o uso do pedal tonal potencializa o caráter grandioso e a escuta de camadas sonoras na seção 7 do *Etude* 2. Tocando os baixos oitavados com bastante projeção sonora e sem pressa de soltar a tecla para executar o salto seguinte a eles (estudo do salto feito de acordo com os métodos já discutidos nesta seção), há tempo para acionar o pedal tonal logo após o toque.



Fig. 120: Seção 7 do *Etude* 2.

De forma semelhante, foram construídas as seções 9 a 11 do *Etude* 20:

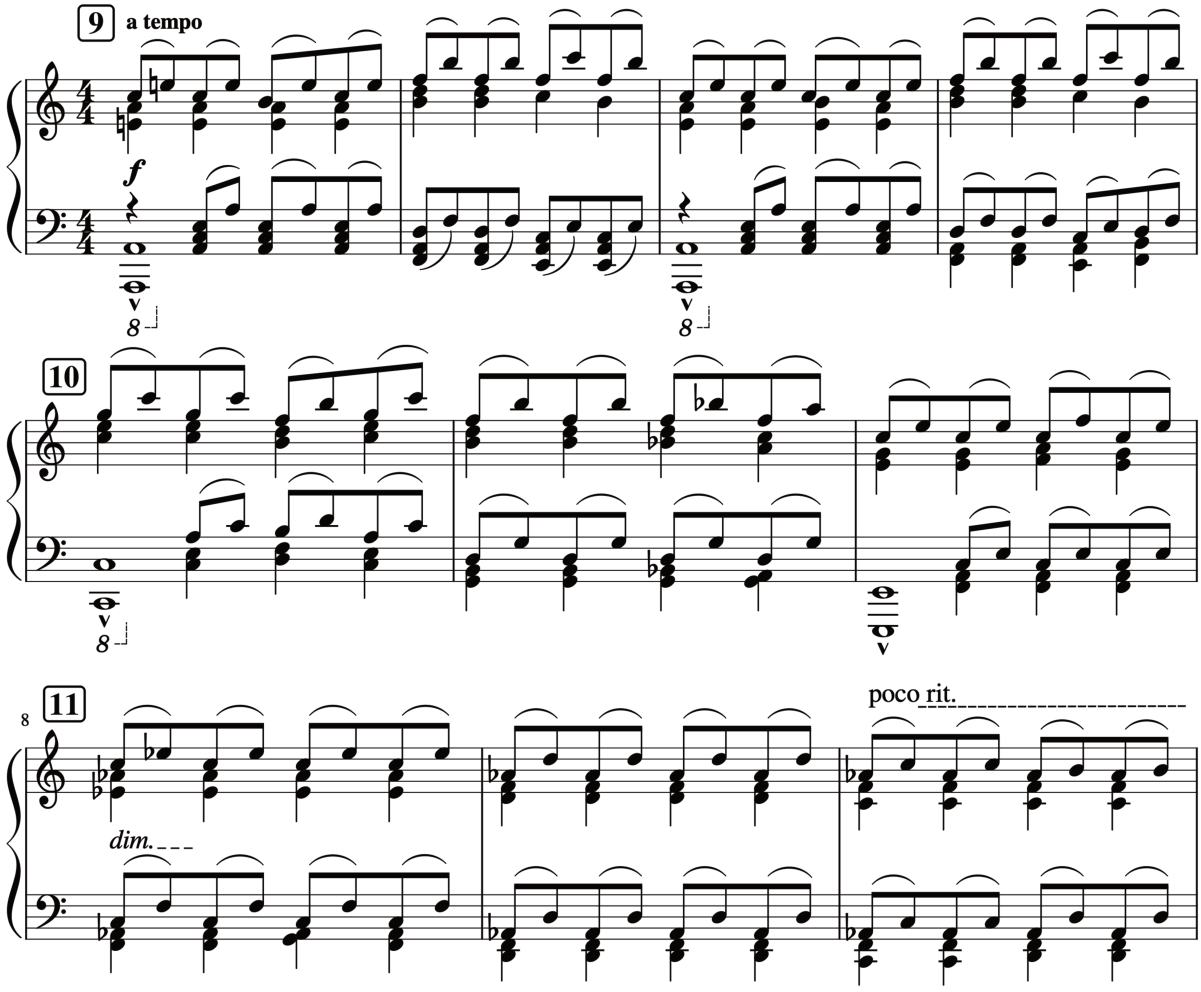


Fig. 121: Seções 9 a 11 do *Etude* 20.

2.2.7. Compassos assimétricos, polirritmias e polimetrias

Em TCPE, um grande desafio é o domínio preciso e o controle do pianista sobre variações rítmicas e métricas. Aqui discuto alguns métodos de estudo empregados especificamente nas situações de compassos assimétricos, polirritmias e polimetria.

Compassos assimétricos:

O compasso assimétrico mais comum dentre os *Etudes* é o de fórmula 7/8. É encontrado tanto com organização interna em 2♪ + 2♪ + 3♪ quanto 3♪ + 2♪ + 2♪. Também há assimetria em compassos de fórmula 5/4 (3♪ + 4♪ + 3♪), como no *Etude* 9.



Fig. 122: 4 primeiros compassos da seção 5 do *Etude* 3.



Fig. 123: Seção 7 do *Etude* 8.



Fig. 124: 3 primeiros compassos o *Etude* 20.



Fig. 125: Seção 9 do *Etude* 16.

Um método de estudo foi separar a questão rítmica do aprendizado das notas, pois elas trariam uma série de outras variáveis a serem controladas concomitantemente, como opções fraseológicas, dinâmicas e aspectos técnicos, por exemplo. Para isso, procurou-se caminhar batendo palmas ou batendo as mãos nas pernas como colcheias, sincronizando a pisada com a primeira nota de cada grupo de colcheias das subdivisões internas. Quando melodias cantáveis estavam presentes, o canto foi incluído nessa prática.

Ao tocar, os métodos seguintes fizeram parte do estudo:

- Tocar apenas com uma mão enquanto batia a subdivisão em colcheias com a outra mão na perna;

- Tocar apenas as notas posicionadas nas primeiras colcheias de cada subdivisão interna;
- Tocar e gravar pequenos trechos e assistir percutindo as colcheias.

Em todos esses procedimentos, era foco a precisão sonora aliada à precisão dos gestos envolvidos no ato de tocar, evitando excessos de deslocamento e aproveitando os impulsos fornecidos pelo rebote da tecla.

Métodos como esses também foram aplicados em compassos nos quais, em um primeiro momento, poderiam ser vistos como simétricos, mas que, dadas a distribuição e articulação das notas, na realidade possuem subdivisões internas irregulares.



Fig. 126: 4 primeiros compassos da seção 12 do *Etude* 3.



Fig. 127: Seção 6 do *Etude* 5.

Os princípios seguidos na abordagem dos compassos assimétricos também foram empregados em situações de mudanças de fórmula de compasso tendo a colcheia como referência.



Fig. 128: 4 primeiros compassos do *Etude* 2.

Métrica do compasso (subdivisão interna em colcheias)	*Etudes*		
7/8 (2+2+3)	2	3	
7/8 (3+2+2)	3	8	16
4/4 (3+3+2)	3	5	20
6/4 (5+5+5+3)	6		
5/4 (3+4+3)	9		

Tab. 8: Tipos de compassos assimétricos e *Etudes* nos quais se encontram.

Polirritmia:

Uma questão rítmica comum nos *Etudes* são as polirritmias. Em 7 dos 20 *Etudes*, encontra-se a divisão de um tempo em 3 notas para a mão direita e 2 para a mão esquerda. As formas de polirritmia e os *Etudes* nos quais elas se encontram estão a seguir:

Notas na mão direita x mão esquerda (por tempo)	*Etudes*						
3 x 2	6	8	11	12	14	15	19
3 x 8	11						
8 x 6	11						
3 x 4	14	17					

Tab. 9: Tipos de polirritmias e *Etudes* nos quais se encontram.

A polirritmia 3 x 2 foi praticada percutindo com as mãos. Para isso, um esquema como o da figura abaixo foi desenhado. Nele, explicita-se uma subdivisão interna de 1 tempo em seis partes (mínimo múltiplo comum entre 2 e 3). Onde há estrelas, são os sextos nos quais a mão direita toca, onde há círculos, é a parte da mão esquerda. Mentalmente pulsando as subdivisões, pratiquei percutir ambas as mãos, memorizando como soa a polirritmia. Percutir cada mão sobre um material diferente também colaborou ao desenvolvimento dessa coordenação. Dessa forma, cada vez que essa polirritmia era usada em um *Etude*, bastava lembrar da combinação de sons consequente.



Fig. 129: Representação gráfica do estudo da polirritmia 3 x 2 com subdivisão do tempo em 6 partes.

As polirritmias 3 x 4 e 3 x 8 foram praticadas, principalmente, reduzindo-as à polirritmia 3 x 2 já discutida como uma primeira forma de estudo. Assim como 8 x 6 foi reduzida a 2 x 3. Nas figuras abaixo, forneço alguns exemplos dessas reduções:

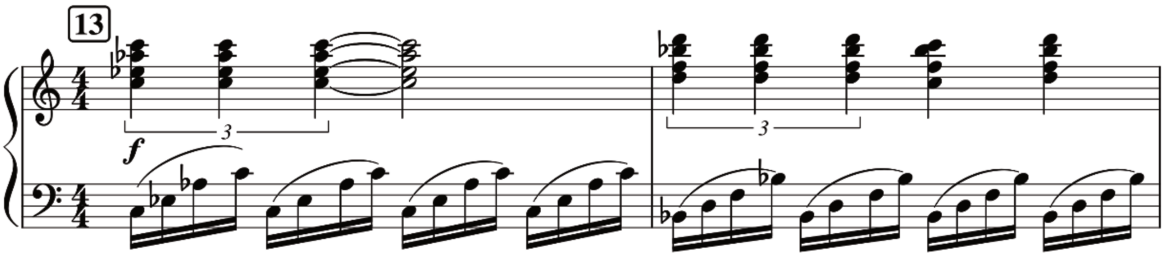


Fig. 130: Compassos iniciais da seção 13 do *Etude* 11.

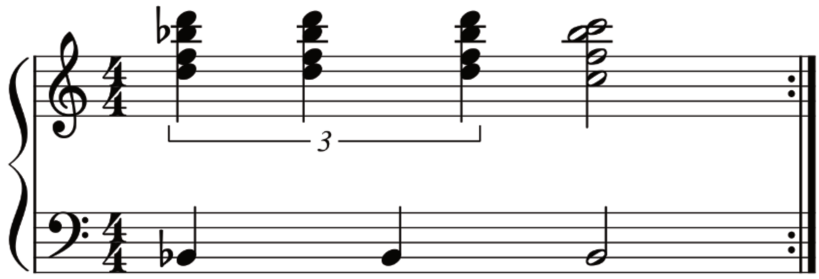


Fig. 131: Simplificação da polirritmia presente no segundo compasso da seção 13 do *Etude* 11.



Fig. 132: Último compasso da seção 20 do *Etude* 11 e início do primeiro compasso da seção 21.

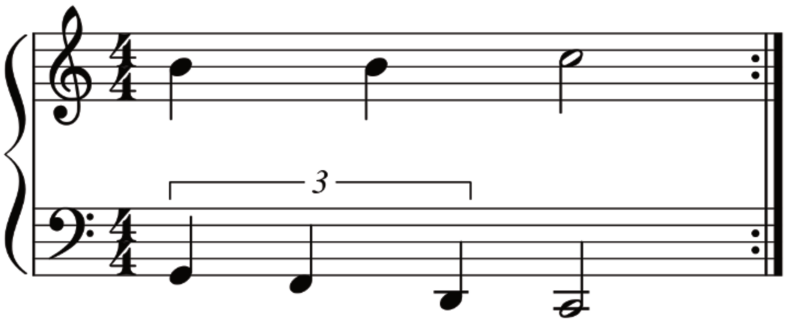


Fig. 133: Simplificação da polirritmia presente no último compasso da seção 20 do *Etude* 11 para estudo.

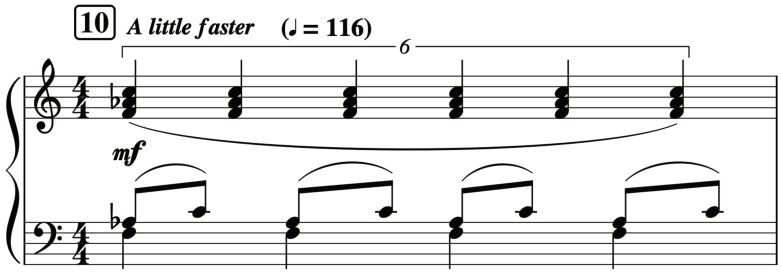


Fig. 134: Primeiro compasso da seção 10 do *Etude* 17



Fig. 135: Simplificação da polirritmia do primeiro compasso da seção 10 do *Etude* 17 para estudo.

Tais estudos reduzidos foram feitos em forma de *ostinato*, atentando-se ao seguinte:

- Na redução, uso do dedilhado exato a ser aplicado na versão completa;
- Conforto técnico e qualidade da projeção do som de ambas as mãos;
- Memorização auditiva da resultante rítmica.

Estudando mãos separadas, principalmente no caso das figuras mais rápidas ou acordes mais complexos, buscou-se aprendê-los e repeti-los de forma a contribuir à memória mecânica a ponto de não precisar despender muitos esforços cognitivos para tocá-los.

Ao estudar mãos juntas, procurou-se encaixar a totalidade das notas dentro do padrão sonoro memorizado no estudo reduzido.

Polimetria:

Apesar de nenhum *Etude* apresentar uma escrita explicitamente polimétrica, esse recurso é muito explorado por Philip Glass por consequência das organizações e repetições rítmicas e melódicas ao longo da obra (apenas os *Etudes* 1, 2, 5, 8, 14, 16 e 20 não apresentam o recurso).

Abaixo, segue uma tabela com as formas de polimetria implícita encontradas:

Número de pulsos na mão direita x na mão esquerda (número de repetições de padrões antes de os primeiros pulsos das duas métricas voltarem a coincidir)	*Etudes*									
2 x 3	3	4	9	10	11	13	15	17	18	19
8 x 12	12									
4 x 6	13									
6 x 4	4	7	11	17	18					
5+5+5+3 x 2	6									

Tab. 10: Tipos de polimetria e *Etudes* nos quais se encontram.

Para tocá-las, foi prioridade fazer com que soassem realmente polimetrias, o que significa respeitar a hierarquia de intensidade de cada tipo de compasso para cada mão. Essa medida foi adotada por ser um recurso performático altamente efetivo na potencialização da sensação de movimento e fluência das seções musicais, algo bastante importante, por exemplo, em trechos com alto número de repetições em mesma harmonia que poderiam, de outra forma, soar monótonos e estagnados.

Um exemplo é o caso do *Etude* 12:

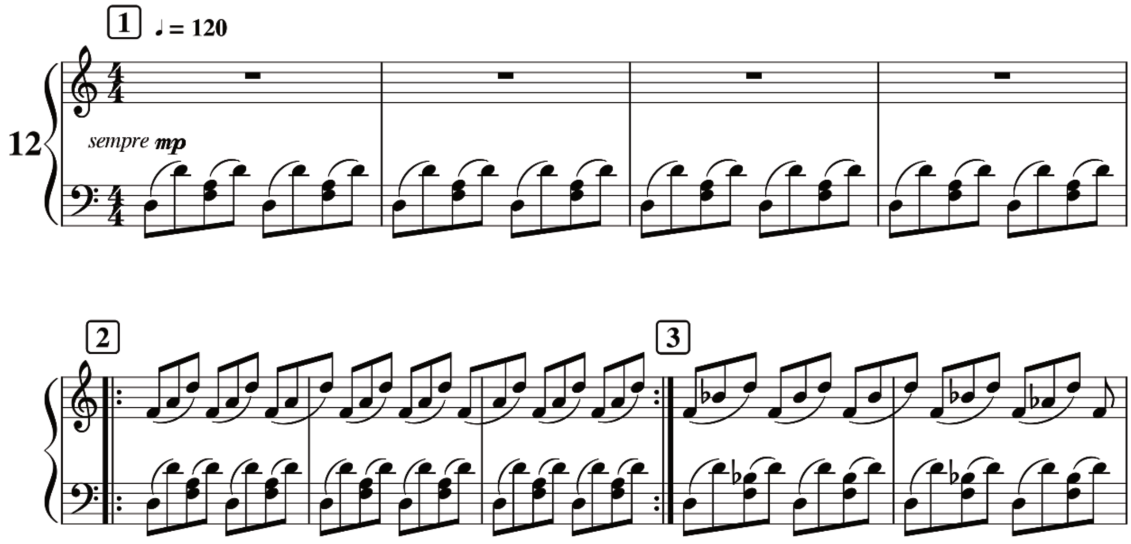


Fig. 136: Seções 1 e 2 do *Etude* 12.

Nele, optei por pensar como se a parte da mão direita fosse em métrica 12/8. Em detalhes, a partir da seção 2, pensei no primeiro trio de colcheias mais forte, no segundo menos, no terceiro mais forte (porém menos que o primeiro) e quarto trio de colcheias menos fortes também. O mesmo valeu para os 4 trios de colcheias seguintes presentes na seção. Já na mão esquerda, a própria escrita contribuiu para

isso, mas pensei em tocar em 4/4, o que significou não acentuar a nota tocada pelo dedo 1 e atentar para a intensidade do intervalo de terça não sobrepujar à do baixo.

Essa polimetria audível é fortalecida durante o *Etude*, conforme nas figuras abaixo:



Fig. 137: Seção 21 do *Etude* 12.

Essa seção com semicolcheias para a mão direita e em polimetria audível com respeito à organização da parte da mão esquerda é uma textura muito recorrente no *Book II*. É encontrada em seções dos *Etudes* 11, 12, 15, 17 e 19.



Fig. 138: Seção 31 do *Etude* 12.

Já a organização em semínima pontuada para a mão direita simultânea à organização quaternária da esquerda é notada nos *Etudes* 3, 9, 10, 11, 12, 13, 18 e 19.

Nos *Etudes* 4 e 18, destaca-se a alta ambiguidade métrica do acompanhamento que, ao longo da peça, é explorada para garantir a sensação de fluxo ininterrupto, mesmo havendo mudança no padrão métrico da outra parte (justaposição de compassos de 2 e 3 pulsos).



Fig. 139: Seção 2 do *Etude* 4.

É possível, ainda, nesse caso, interpretar os dois primeiros compassos da seção 2 tocados pela mão direita como um compasso assimétrico 12/8 (3+3+2+2+2) sobreposto a um compasso 6/4 tocado pela mão esquerda. Esse possível compasso assimétrico, define uma sequência rítmica que funciona como um motivo rítmico encontrado tanto no *Etude* 4 quanto no 18. No *Etude* 4, ele ainda aparece invertido no início da seção 7, conforme a figura abaixo:



Fig. 140: Seção 7 do *Etude* 4.

Abaixo, encontra-se seu uso no *Etude* 18:



Fig. 141: Seção 7 do *Etude* 18.

2.2.8. Forma e memorização

Entender a forma e memorizar os estudos de Philip Glass talvez sejam os maiores desafios de performance de TCPE. A complexidade da ordenação de seções, repetições, repetições de conjuntos de seções e suas variações, está tanto na quantidade e duração das seções, quanto na necessidade de antever o suficiente a ponto de preparar conexões e transições consistentes para concatenar a peça e construir unidade e identidade para cada *Etude*.

Discutir forma é um exercício tanto objetivo, no sentido de seguir regras e definir nomenclaturas, como subjetivo, uma vez que diferentes pessoas podem ter diferentes perspectivas quanto a quais regras devam ser estipuladas, qual deva ser a postura diante de exceções a elas, e quais características específicas à escrita do compositor devam pesar nessas definições.

Em um primeiro momento, ao observar as partituras dos *Etudes*, saltam aos olhos números dentro de quadrados, escritos pelo compositor, acima de alguns compassos. Apesar da grafia semelhante a números de ensaio, um olhar mais cauteloso traz a informação de que essas numerações são, na verdade, informações estruturais. Quando uma seção é repetida em um lugar distante de onde foi apresentada pela primeira vez, Glass adiciona letras ao mesmo número de seção. Isso auxilia tanto na compreensão macroestrutural, quanto na agilidade de leitura.



Fig. 142: Seções 4 e 5 do *Etude* 6.



Fig. 143: Seções 4a e 5a do *Etude* 6.

Tenho chamado de **seção**, cada conjunto de compassos iniciado por um número indicado por Glass e de **módulo**, um conjunto de seções que o compositor indica para ser repetido.

Chamo de **macroestrutura,** a organização total de cada *Etude*, levando em consideração todos os números, números com letras, repetições e a observação de quais seções são variações de outras. Chamarei de **forma,** a organização total de cada *Etude*, porém, aquela que leva em consideração o caráter e/ou textura e seus contrastes em conjuntos de seções. Enquanto a macroestrutura é uma longa lista de números e números e letras minúsculas, a forma será representada por um pequeno número de letras maiúsculas, valendo-se de nomenclaturas já muito utilizadas na música erudita. Por exemplo, formas comumente encontradas nos *Etudes* são *ternárias* (ABA), *rondò* (ABACABA) e *tema e variações*.

A estratégia de organização dos conjuntos de compassos em número e número + letra (em repetições) associada a marcações de *"back to Fig."* e avisos, entre parênteses, *"with repetitions"*, quando repetições devem ser feitas durante a repetição de um módulo de música, fazem com que a notação fique muito clara, mesmo quando a macroestrutura seja bastante complexa. Isso não seria facilmente obtido, caso o compositor tivesse optado por usar símbolos de *coda*, *segno*, e anotações baseadas neles. Abaixo, encontra-se um exemplo de como, no *Etude* 6, Glass explica uma repetição de um módulo de música (seções 5a, 6, 7, 8 e 9) a ser feita, incluindo as repetições de seções marcadas por barras de repetição.



Fig. 144: Seção 9 do *Etude* 6.

Uma maneira possível de explicar a complexidade formal dos *Etudes* seria, por exemplo, visualizá-los por número de dimensões. As dimensões de um sistema são a quantidade de informações necessárias para localizar um ponto nele. Por exemplo,

para localizar um ponto em uma reta, precisa-se apenas de uma informação de distância, portanto, trata-se de um sistema unidimensional. Para localizar um ponto em um plano, precisa-se de duas informações de distância, logo, trata-se de um sistema bidimensional. Para localizar um ponto em um cubo, precisa-se de três informações de distância, portanto, trata-se de um sistema tridimensional.

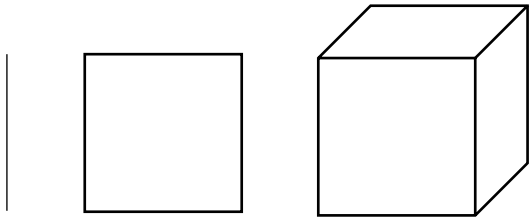


Fig. 145: Exemplos de espaços unidimensional, bidimensional e tridimensional, em ordem, da esquerda para a direita.

Em termos de forma musical, quando dizemos que uma música está em forma ternária, representamos essa informação linearmente (em uma dimensão) como ABA, o mesmo ocorre quando nomeamos exposição, desenvolvimento e recapitulação em uma forma-sonata.

Em *The Complete Etudes*, muitas vezes, a macroestrutura compreende variações de diferentes tipos, além de variações de variações. Com isso, passei a visualizar alguns *Etudes* com macroestruturas tridimensionais. Dependendo do detalhamento dos procedimentos variacionais de composição, ao visualizar a macroestrutura, é possível chegar a formas quadridimensionais, até pentadimensionais. No entanto, esse tipo de raciocínio não foi esclarecedor para mim no momento da performance, dada sua complexidade. No geral, pensei nas macroestruturas bidimensionalmente ou tridimensionalmente.

Usando o Etude 1 como exemplo, para localizar uma frase musical, podemos fazer 3 perguntas:

1 – Em qual parte ela se encontra?

Resposta: introdução, parte A, transição ou parte B.

2 – Em qual variação de tamanho ela se encontra?

Resposta: diminuição, aumentação ou sem variação.

3 – Em qual variação textural ela se encontra?

Resposta: tipo 1, tipo 2 ou sem variação.

Como resultado, podemos visualizar o Etude 1 como sendo tridimensional, definindo como parâmetros de localização a parte, a variação textural e a variação de tamanho.

Abaixo, encontra-se um gráfico com essa possibilidade de visualização da macroestrutura do *Etude* 1, segundo os parâmetros definidos:

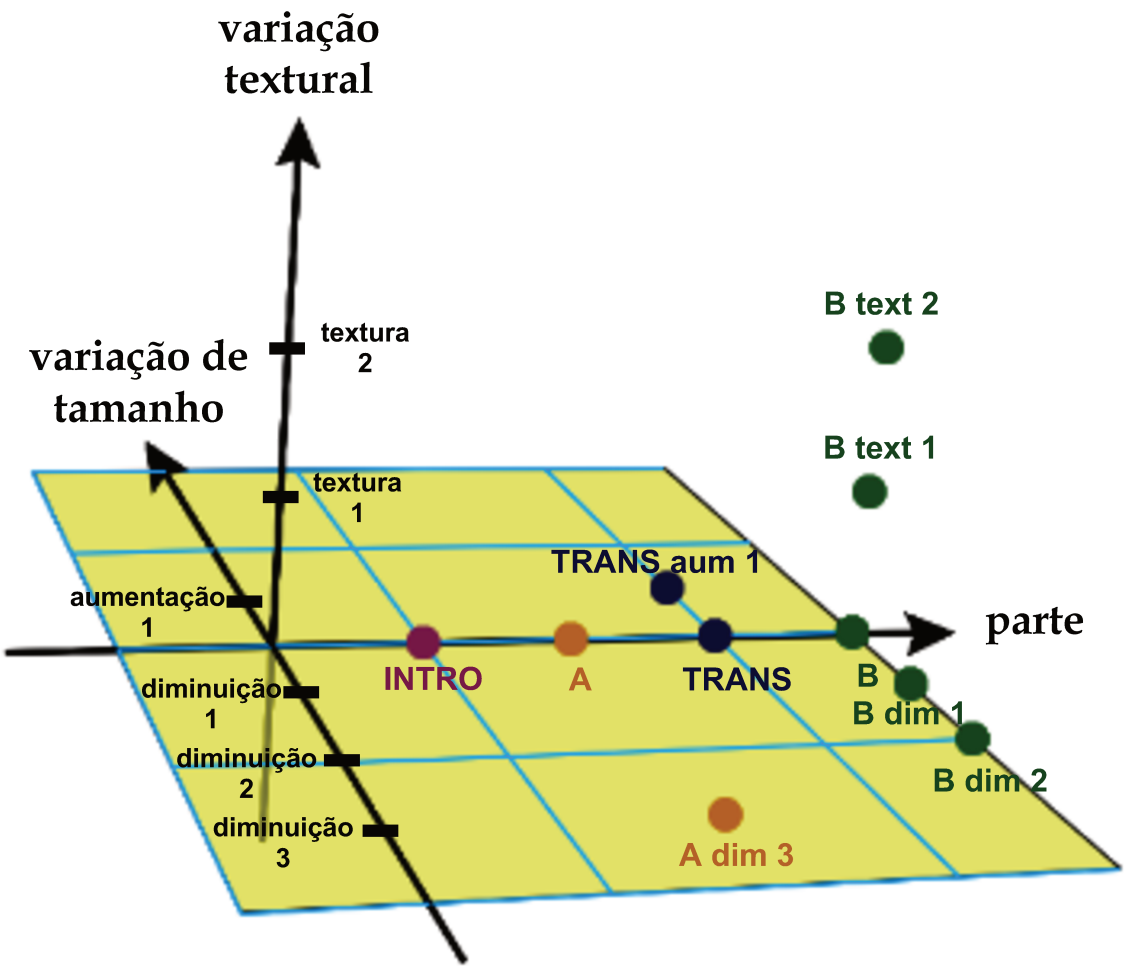


Fig. 146: : Gráfico representativo de uma maneira de visualizar tridimensionalmente a forma do *Etude* 1. As seções correspondentes a cada legenda estão a seguir: intro (introdução) – 1; A – 2,3; trans (transição) – 4; B dim 1 – 5, 6; B – 7, 8, 9; B dim 2 – 10; A – 11,12,13 (com a ressalva de que tem uma variação, mas, por não ser do tipo das variações presentes no gráfico, não visualizei como uma nova dimensão, apenas memorizei a alteração); B text 1 – 14, 15, 16; B dim 2 – 17; A – 18, 19, 20 (mesmo caso das seções 11, 12 e 13); B text 2 – 21, 22, 23; B dim 2 – 24; A dim 3 – 27.

Destaco que o raciocínio tridimensional da macroestrutura não é algo tão comum para mim ao tocar peças de outros compositores ao piano. Contudo, macroestruturas bidimensionais para alguns trechos de peças de outros compositores têm fornecido uma otimização do meu processo de aprendizado, tanto acelerando a leitura e memorização, quanto propiciando a compreensão dos trechos dentro da estrutura

total. Nos exemplos desta seção, entrarei em detalhes sobre isso em um trecho do *Prelúdio Op. 32 n.12* de Sergei Rachmaninoff.

Ao tocar Philip Glass, essa maneira de visualizar a música em duas ou três dimensões e percorrê-la é muito esclarecedora e facilitadora. Já a visualização com mais dimensões, provavelmente, não tenha colaborado com o processo de entendimento da obra por fugirem muito da percepção humana comum do cotidiano, apesar de serem possíveis. Para nós, humanos, é bastante natural visualizar um espaço tridimensional (altura, largura e profundidade, por exemplo) e nos imaginar dentro dele com o transcorrer do tempo (o tempo sendo uma quarta dimensão desse sistema). Da mesma maneira, musicalmente, pensar na macroestrutura como tridimensional coloca o ato da performance também em quatro dimensões, sendo a quarta dimensão, o tempo. Isso significa que, durante a performance da música, eu a visualizo tridimensionalmente e a informação temporal é aquela que uso para compreender a sequência das seções.

Na prática, em situações de performance pública dos *Etudes* de Philip Glass, o mais comum foi pensar na macroestrutura como tridimensional e, em algumas performances mais longas, vê-la com uma ou duas dimensões a mais. As questões de tempo, timbre, articulação, dinâmica e caráter, tenho a sensação de ter comandado de maneira próxima a que habitualmente faço em outros repertórios de outros compositores, no sentido de não ter visualizado cada uma dessas questões como um novo parâmetro, uma nova dimensão.

Ao refletir sobre o fato de que, além das notas a serem tocadas, costumamos, ainda, escolher a dinâmica delas e o timbre, já estamos lidando com um sistema adicionado de mais duas dimensões. Se, além das variações de grandes trechos, também considerarmos outras pequenas variações internas a seções, que podem ser de aumentação, harmonia, ritmo, métrica, melodia, textura etc., muitas outras dimensões estarão sendo percebidas no sistema. O próprio fato de repetir ou não, ou quantas vezes repetir, também pode adicionar uma dimensão ao sistema. Enquanto músicos, temos a prática habitual de estudar pequenos trechos e, assim, reduzimos as dimensões do sistema que estamos comandando localmente. É possível que um dos maiores desafios ao tocar uma peça completa, que foi estudada por pequenos trechos, seja exatamente a quantidade de dimensões a serem observadas e controladas. Em suma, um único *Etude*, dependendo de como o concebemos em sua existência abstrata, pode facilmente ser um sistema de muitas dimensões.

Curiosamente, este é mais um momento no qual minha maneira de conceber a música de Philip Glass se encontra com o relato do compositor em sua autobiografia sobre a música ser um lugar. Essa experiência tridimensional da forma e o passar do tempo na ordenação da macroestrutura, para mim, estão intimamente conectados à minha forma de conhecer e me deslocar por lugares. Por vezes, em situações de aprofundamento de concentração durante a performance de vários *Etudes* seguidos, comecei a entender e a vivenciar a forma em mais dimensões e isso mudava minha maneira de me perceber nos lugares por onde andava por algumas horas (ou até dias, no caso após o recital do *Book II*). Isso me levou a pensar se essa experiência musical de tocar TCPE não seria uma das formas mais próximas que, enquanto humana, eu poderia sentir e perceber meus arredores sob a perspectivas das teorias que explicam o universo com mais do que as três dimensões espaciais e uma dimensão temporal.

Uma vez já discutida a maior estratégia que apliquei na compreensão das macroestruturas, cabe observar mais amplamente as formas dos *Etudes*, considerando contrastes de caráter e textura. Abaixo, registro as formas que relacionei a cada *Etude*:

Etude	**Forma identificada**	***Etude***	**Forma identificada**
1	*Rondò*	**11**	Tema e variações dentro da seção contrastante de uma ternária
2	Ternária	**12**	Tema e variações
3	Tema e variações em cada parte de um *rondò* assimétrico	**13**	Tema e variações
4	Ternária	**14**	Ternária
5	Tema e variações dentro de um tema e variações	**15**	Tema e variações
6	*Rondò* sonata	**16**	Ternária
7	Tema e variações	**17**	Tema e variações dentro da primeira seção de uma ternária
8	*Rondò*	**18**	Binária
9	*Rondò* sonata	**19**	Ternária
10	*Rondò*	**20**	Ternária

Tab. 11: Formas associadas a todos os *Etudes*.

Discutir forma e macroestrutura relaciona-se diretamente com aspectos de memorização. Por exemplo ao realizar o recital do *Book I*, precisei de referências para lembrar a ordem dos *Etudes*. Abaixo, encontram-se as principais características texturais, formais e/ou macroestruturais que relacionei a cada *Etude* do *Book I* durante o recital. Destaco que muitas das referências são características da forma e da macroestrutura:

Etude	Referências para memorização	*Etude*	Referências para memorização
1	Parte A em textura com paralelismos de arpejos.	**6**	Notas repetidas.
2	Ostinato com material de arpejo em compasso assimétrico na parte A. Variações por adições de camadas.	**7**	Tema e variações com bastante polifonia.
3	Variações métricas a cada seção da parte A.	**8**	Início com repetição da sequência Si-Dó em paralelo em ambas as mãos.
4	Acompanhamento com arpejo ascendente e descendente do acorde de Dm^{9-} e acorde de Dm na mão direita.	**9**	Ostinato em Dó menor e métrica 5/4 para a mão direita na parte A.
5	Tema e variações em Fá menor, tanto dento de um módulo de música quanto entre módulos.	**10**	Padrão-glass na região central do piano, no acorde de Bb7 em 2ª inversão, durante o estudo inteiro.

Tab. 12.: Referências pontuais usadas durante o Recital do *Book I* de TCPE, para lembrar a ordem dos *Etudes*.

Etude	Referências para memorização	*Etude*	Referências para memorização
11	Em Dó menor, polirritmia 6 contra 4 no início.	16	Métrica em 7/8, tema em Sol menor com variações por adições de camadas.
12	Polimetria audível pelo estudo completo, a cada variação do arpejo de Ré menor.	17	Tema e variações em Fá menor, com seções líricas nostálgicas ao final.
13	Escalas.	18	Polimetria audível entre acompanhamento da mão esquerda similar ao Etude 4 e melodia em acordes feita pela mão direita.
14	Passacaglia e arpejos	19	Polirritmia entre mãos, com melodia no baixo em região extremamente grave.
15	Tema e variações por aumentação em Ré maior. Caráter grandioso.	20	Motivo principal em arpejo de Dó maior ascendente, seguido por Láb maior descendente, arpejos abertos em paralelo entre mãos, variados por aumentação.

Tab. 13: Referências pontuais usadas durante o Recital do *Book II* de TCPE, para lembrar a ordem dos *Etudes*.

É evidente que estratégias de memorização são bastante particulares para cada pianista. Contudo, isso não significa que mais de um pianista não possa adotar uma

mesma estratégia, ou que a estratégia usada por outra pessoa não possa contribuir ou substituir aquela que já se está usando.

Com base nisso, descrevo, a seguir, algumas técnicas de memorização que apliquei aos *Etudes* que mais suscitaram desafios nesse quesito, e algumas ideias gerais a respeito do assunto.

São desafios de memorização, tanto repetições de notas e motivos quanto suas variações. Trechos contrastantes, no geral, foram mais facilmente memorizados. Sobre as repetições, o maior desafio foi contá-las e saber quantas vezes aconteceriam, principalmente quando ocorriam em trechos com polirritmia, polimetria ou outra questão que demandasse muito em termos de técnica e raciocínio. Quanto a variações, quanto mais sutis, mais desafiador é conferir uma identidade a elas e lembrar suas sequências de apresentação.

De forma geral, o *Book II* exigiu muito mais esforço de memorização por ter músicas mais longas (seu recital totalizou aproximadamente 80 minutos, contra 60 minutos do *Book I*) e por ter muito mais figuras curtas do que no primeiro livro (muitos arpejos em semicolcheias) e muito mais polifonia, resultando em um número muito maior de notas a serem aprendidas.

Algumas estratégias amplamente utilizadas foram: a) em situações com sequências de acordes e/ou arpejos para ambas as mãos, busquei lógica nas escolhas das inversões que normalmente se encontravam em bom encadeamento das notas mais graves e agudas, ou consistência textural; b) procurei reconhecer padrões de ascendência e descendência na distribuição de arpejos; c) sondei vozes internas que trazem sentido à escolha das notas alternadas em trechos com polirritmia; d) reconheci padrões rítmicos resultantes da distribuição das notas dos arpejos.

Destaco, agora, estratégias específicas aplicadas a trechos dos *Etudes* 10, 11, 12, 3 e 5.

***Etude* 10:**

O *Etude* 10 é bastante longo e o acompanhamento é um padrão-glass feito com o acorde de $Si^{b}7$ ininterrupto ao longo do *Etude*. As melodias e acordes criados sobre ele, também sempre acontecem com notas da escala de Mi Bemol maior. Assim, a música toda soa como uma harmonia de acorde dominante, logo, alterações harmônicas não são uma realidade ou possibilidade de auxiliar na memorização de

cada parte e das sequências. Uma importante estratégia, nesse caso, foi ter identificado um módulo de música recorrente e compreendê-lo como um refrão. Conforme a sequência da música passava pelas minhas ideias durante a performance, a chegada desse módulo era resumida pela ideia de refrão. Assim, uma informação grande passou a ser resumida e evocada de forma simples. Isso foi aplicado a outros estudos com situações similares. Por exemplo, no *Etude* 1, a parte que identifiquei como B é um módulo de música que retorna outras duas vezes. Apenas uma mesma seção desse módulo sofre variações a cada repetição.

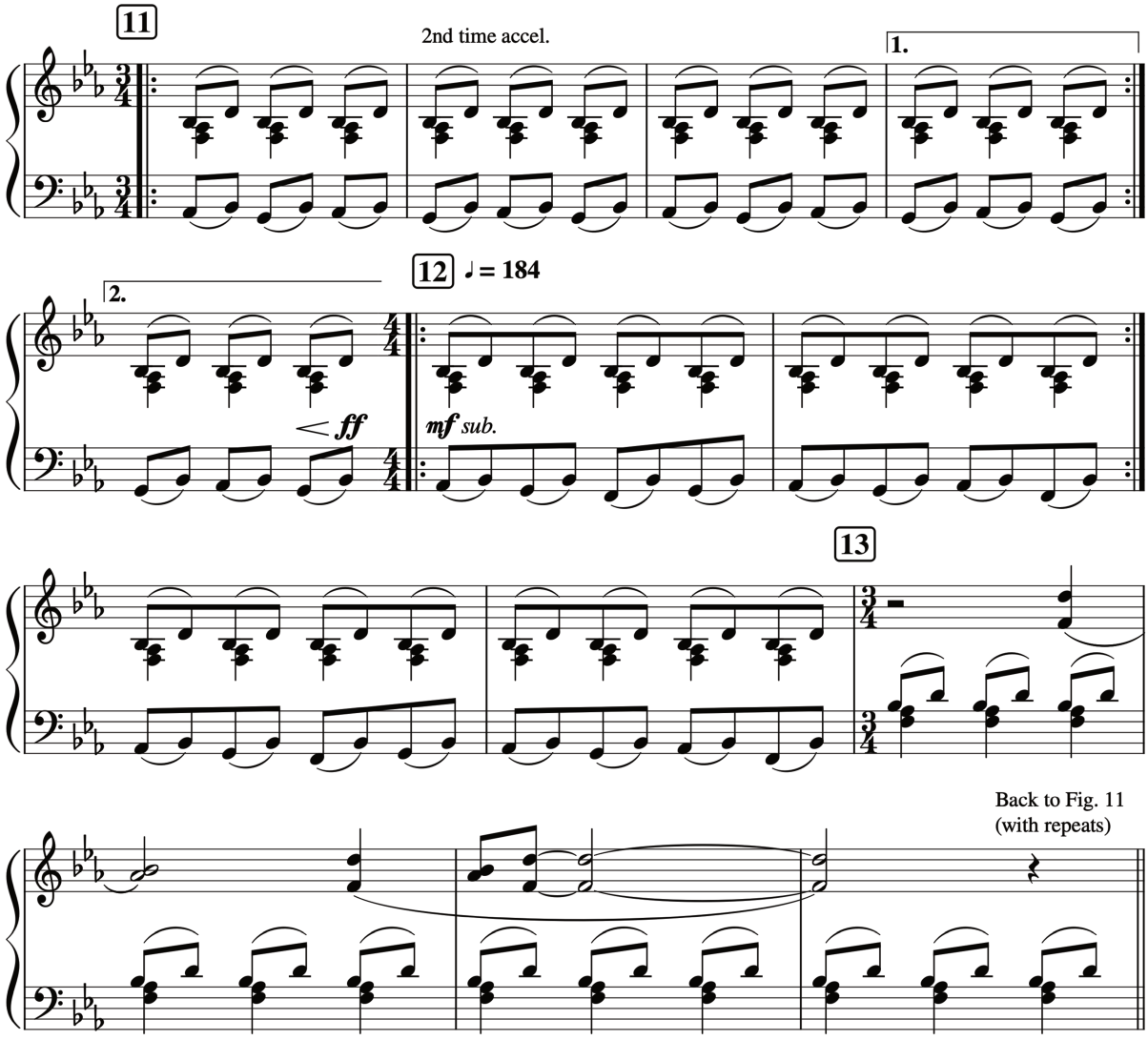


Fig. 147: Módulo identificado como refrão no *Etude* 10 (seções 11 a 13).



Fig. 148: Módulo identificado como refrão no *Etude* 1 (seções 7 a 9).

Outra estratégia de simplificação que usei no *Etude* 10, foi a de conferir uma identidade mais clara a cada conjunto de compassos que, para mim, pareciam constituir uma ideia única. Assim, optei por associar animais a cada conjunto de compassos e, durante a performance, ao lembrar do nome do animal ou de sua imagem em movimento, eu já me lembrava do trecho completo a ser tocado. A trechos semelhantes, associei animais segundo alguma semelhança. Como resultado, em vez de memorizar o equivalente a aproximadamente 10 minutos de música (46 seções de, no mínimo, 4 compassos cada, com combinações de barras de repetição e indicações de retornar a seções anteriores), apenas memorizei 9 animais em uma sequência específica.

***Etudes* 11 e 12:**

Estratégias de abstração simplificada foram convenientes em situações como aquelas nas quais um trecho da peça acumula alto número de repetições de estruturas pequenas (um arpejo, por exemplo).

No *Etude* 11, a simplificação foi feita nas seções 8 e 30 a 32. Ambas têm textura de acúmulo de arpejos em paralelo, porém, a do módulo iniciado na seção 30 é em registro mais grave do piano.

A seguir, mostro uma notação simplificada que usei em cada trecho:



Fig. 149: Notação simplificada em cifras para seção 8 do *Etude* 11. O asterisco simboliza a linha adicionada no baixo.

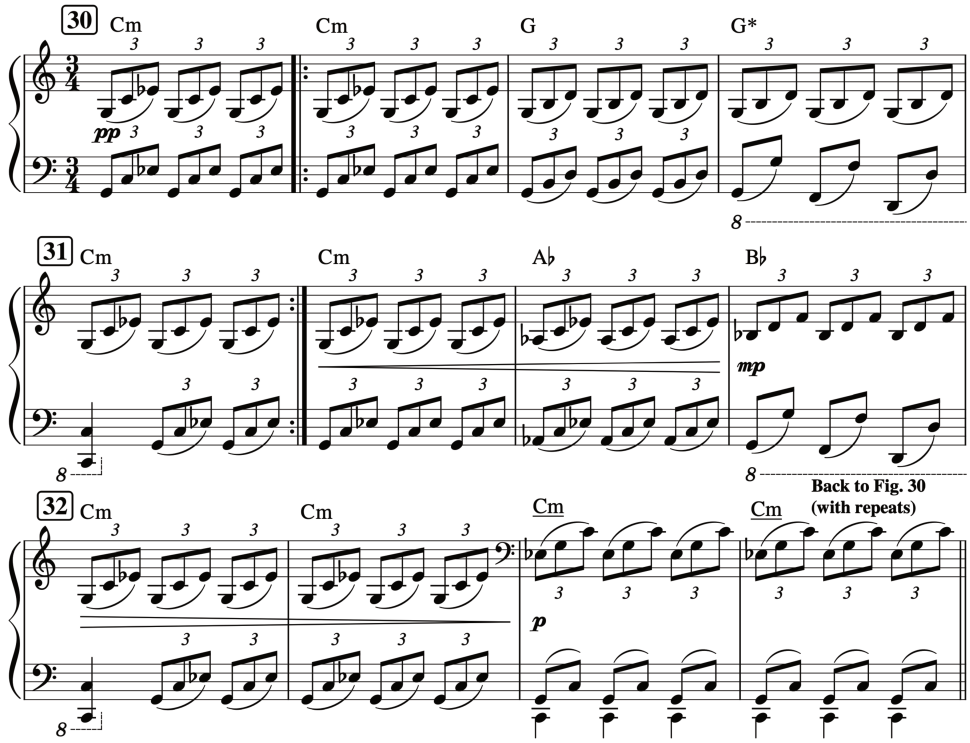


Fig. 150: Notação simplificada em cifras para seção 8 do *Etude* 11. O asterisco simboliza a linha adicionada no baixo.

A sequência resultante para a seção 8 do *Etude* 11 é:

Cm G Cm G Cm G*
Cm Cm G G* } 2x

De forma análoga, a sequência para a seção 30 é a seguinte:

Cm Cm G G*
Cm Cm G G*
Cm Ab Bb Cm Cm Cm Cm } 2x

Como a última linha da sequência traz uma melodia que também existe no segundo movimento do concerto para piano n. 2, Op. 102 de Dmitri Shostakovich, e para mim, os caracteres evocados tanto no trecho do *Etude* 11 quanto no início do desse movimento do concerto são próximos, simplifiquei mais a notação da sequência, embutindo, ainda, a informação de caráter.

Cm Cm G G*
Cm Cm G G*
Shostakovich } 2x

Além dessa simplificação de notação, outro princípio que adotei foi o de imaginar gestos de regência para os compassos em questão, em vez de contar os números dos tempos nas repetições. O maior ganho dessa técnica foi o fato de que, contando mentalmente, a informação sonora dos nomes dos números se acumula ao som das próprias notas, o que diminui o foco da minha atenção no controle da sonoridade da textura. Visualizando a regência mentalmente durante a performance, eu não perdia a conta de quantos arpejos estava repetindo e, concomitantemente, tinha um controle muito mais claro e profundo da textura criada.

No *Etude* 12, há uma polimetria audível entre as partes da mão direita e da esquerda. Como a textura tem muitas repetições de arpejos na mão direita e de padrões-glass na esquerda, precisei buscar uma maneira de contar durante a performance, sem comprometer a sonoridade que eu desejava ser polimétrica. A mão esquerda, dada sua escrita, já soa mais facilmente em 4/4 do que a mão direita soa em 12/8, segundo minha perspectiva. Assim, em vez de contar 3 compassos 4/4 na seção 2 e em todas as outras que são variações dela, contei 2 compassos 12/8. Neste caso, também foi conveniente visualizar mentalmente a regência em vez de contar tempos mentalmente pelas mesmas razões do exemplo do *Etude* 11.



Fig. 151: Seção 2 do *Etude* 12.

Esse método propiciou que eu conseguisse controlar os apoios nos tempos mais fortes dos compassos que eu gostaria de tocar como se fossem 12/8.

***Etude* 3:**

Nesse *Etude*, a segunda metade da seção 1 é variada de 7 maneiras distintas. Às vezes, a variação está na fórmula de compasso e, às vezes, no ritmo.



Fig. 152: Seção 1 do *Etude* 3.



Fig. 153: Variação rítmica da segunda metade da seção 1 do *Etude* 3 sem modificar a fórmula de compasso.



Fig. 154: Variação da fórmula de compasso da segunda metade da seção 1 do *Etude* 3.



Fig. 155: Variação da fórmula de compasso da segunda metade da seção 1 do *Etude* 3 em uma segunda variação rítmica.

Usando parte, variação de fórmula de compasso e variação rítmica como parâmetros, visualizei esse estudo tridimensionalmente e consegui memorizá-lo. Normalmente, antes de tocá-lo, preciso rememorizar, o que parece significar que a estratégia funcionou apenas na memória de curto prazo da estrutura. Talvez, no futuro, seja conveniente associar outras estratégias a essa para tentar guardar a macroestrutura deste *Etude* na memória de longo prazo.

***Etude* 5:**

No artigo *Renúncia ao sacrifício – uma perspectiva de profundidade de conexões na virtuosidade artística em* TCPE *de Philip Glass* (FAIS, 2019), discuto uma forma de conceber a virtuosidade na obra *The Complete Etudes* por meio do aprofundamento do foco, percepção auditiva e consciência corporal durante a performance dos *Etudes*. Para explicar detalhadamente, uso o exemplo do *Etude* 5.

No que tange às questões de memorização levantadas nesta seção, destaco a estratégia que utilizei para memorizar este *Etude*.

A macroestrutura do *Etude* 5 segue a seguinte lógica: apresenta 4 partes, sendo que apenas a primeira não é repetida. Cada parte é subdividida em 5 seções com progressões harmônicas e características rítmicas muito semelhantes. A primeira parte tem uma linha de baixo e uma segunda voz mais movimentada, como pode-se notar a seguir:



Fig. 156: *Etude* 5, seção 4 pertencente à primeira parte.

A segunda parte apresenta, para cada uma das 5 seções, as mesmas notas das duas vozes da parte anterior, porém, é acrescida uma camada sonora de notas mais agudas oitavadas.



Fig. 157: *Etude* 5, seção 9 pertencente à segunda parte.

Na terceira parte, as duas linhas já construídas na primeira parte recebem a adição de uma outra camada sonora na região mais central do piano.



Fig. 158: *Etude* 5, seção 14 pertencente à terceira parte.

Por fim, na parte 4, todas as camadas criadas são sobrepostas.



Fig. 159: *Etude* 5, seção 19 pertencente à quarta parte.

A ordem das 5 seções apresentadas na primeira parte não é alterada nas partes seguintes.

Como a diferença entre essas 5 seções é muito sutil, criei uma referência externa a cada uma delas. Como haveria duas camadas a serem adicionadas, busquei referências que fossem facilmente associadas a outras duas referências. Mais especificamente, associei a cada uma das 5 seções um continente do planeta Terra. Ao adicionar a camada da segunda parte, associei a ela países desses continentes. Por fim, na adição da terceira camada, associei as capitais desses países ao todo. Durante a performance, eu traçava mentalmente a rota no mapa-múndi e isso não me deixava esquecer a sequência, por mais que as variações fossem sutis. As associações também auxiliaram em termos expressivos, pois cada seção passou a ter uma identidade mais forte do que antes de fazer as associações.

2.2.9 Uso do Software Sonic Visualizer para suporte à performance

Atualmente, a análise de performances musicais tem uma vasta gama de possibilidades. Sem a necessidade de nos limitarmos a performances ao vivo ou à nossa memória delas, buscamos gravações em áudio e vídeo e temos a possibilidade de analisá-las então não apenas por meio da visão e audição, mas também com o auxílio de *softwares.* Nesta seção, será discutido o uso do software *Sonic Visualiser*, como ferramenta técnica de análise de áudios.

Sonic Visualiser, como o nome sugere, é um *software* que tem por finalidade prioritária oferecer representações gráficas de fenômenos sonoros. São gerados espectrogramas dos áudios dos quais é possível escolher a forma de visualização que favoreça a interpretação almejada. Além disso, o *software* permite gerar dados numéricos e fazer anotações no espectro a respeito de andamento, acordes e outras anotações gerais. Ainda possui vários plug-ins para funcionalidades mais específicas, como por exemplo, a extração apenas da melodia de um áudio.

Durante a construção da performance de TCPE, o *software* foi utilizado para auxiliar na decisão do melhor dedilhado para obtenção dos resultados sonoros que eu buscava em um trecho da mão direita do *Etude 9*. A análise gerou o artigo “A construção da performance dos 20 estudos para piano de Philip Glass: uso do *software Sonic Visualiser* na escolha de dedilhado para o *Etude 9*”, apresentado e publicado nos Anais do Simpósio Internacional Performa Clavis (FAIS, 2018).

Na figura a seguir, encontram-se as duas opções de dedilhado testadas:



Fig. 160: Opções de dedilhado testadas e analisadas com o auxílio do software *Sonic Visualiser* para o *Etude* 9.

Como a sequência é bastante repetida ao longo da peça, durante a prática, minha memória não era capaz de precisar qual dedilhado estava propiciando um fraseado mais próximo ao que eu intencionava para todas as repetições. Por fim, constatou-se que o software auxiliou não só na conquista desse objetivo inicial, mas também contribuiu à memorização da macroestrutura do *Etude 9* e ao amadurecimento da habilidade de antever aquilo que se deseja executar musicalmente durante a performance.

3. ESTRATÉGIAS USADAS NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE TCPE APLICADAS NO REPERTÓRIO ERUDITO PADRÃO

Neste capítulo, serão trazidos trechos de peças recorrentes no repertório pianístico erudito com sugestões de procedimentos de estudo, quando estes se aproximam daqueles discutidos no capítulo **2. A construção da performance**. Alguns exemplos são bastante diretos e a semelhança com os casos em TCPE são muito evidentes, porém optei por levantá-los pelos seguintes motivos: às vezes, ao estudar uma peça de determinado período histórico, é comum recorrermos a estratégias já habitualmente aplicadas a peças desse período, correndo o risco de não perceber a aplicabilidade de estratégias já sabidas comumente aplicadas em outros contextos ou repertórios; outra razão é o fato de que uma habilidade que pode parecer facilmente transponível entre situações pianísticas parecidas, muitas vezes demanda ajustes finos para produzir os timbres, andamentos e dinâmicas almejados, decorrendo no fato de que, apesar de os gestos terem muito em comum, a necessidade de foco pode ser diferente. Abaixo, detalho semelhanças e adaptações técnicas nesse contexto.

3.1.1. Paralelismo entre mãos

Um grande desafio técnico do *Etude 1* é a movimentação paralela em alta velocidade entre as mãos, separadas pelo intervalo de 8ª justa.

Abaixo, em ordem decrescente de semelhança com esse quesito técnico trabalhado na textura A, encontram-se três exemplos retirados do repertório erudito padrão de trechos nos quais os mesmos artifícios metodológicos de estudo podem auxiliar na habilidade técnica, economia de gestos e efetividade expressiva.

Exemplo 1:



Fig. 161: Haydn, J. – *Sonata em Dó Menor, Hoboken XVI:20. Mov. 1 – Moderato*. Compassos 59 a 64.

Nesse exemplo de Haydn, no compasso 61, vê-se uma situação muito próxima à do *Etude 1* de Glass. Em uma pulsação que divide de forma ternária as notas de cada arpejo em andamento rápido, as mãos se movimentam em oitavas paralelas. É semelhante, inclusive, o fato de a mão esquerda tocar em uma região bastante desconfortável por ser muito aguda.

No compasso 62 desse exemplo de Haydn, uso as mesmas estratégias gestuais do compasso 61, com uma diferença: enquanto os punhos descrevem contornos que formam uma elipse a cada 3 semicolcheias no compasso 61, no compasso 62 pode-se trabalhar com uma elipse completa a cada 6 semicolcheias.

Exemplo 2:

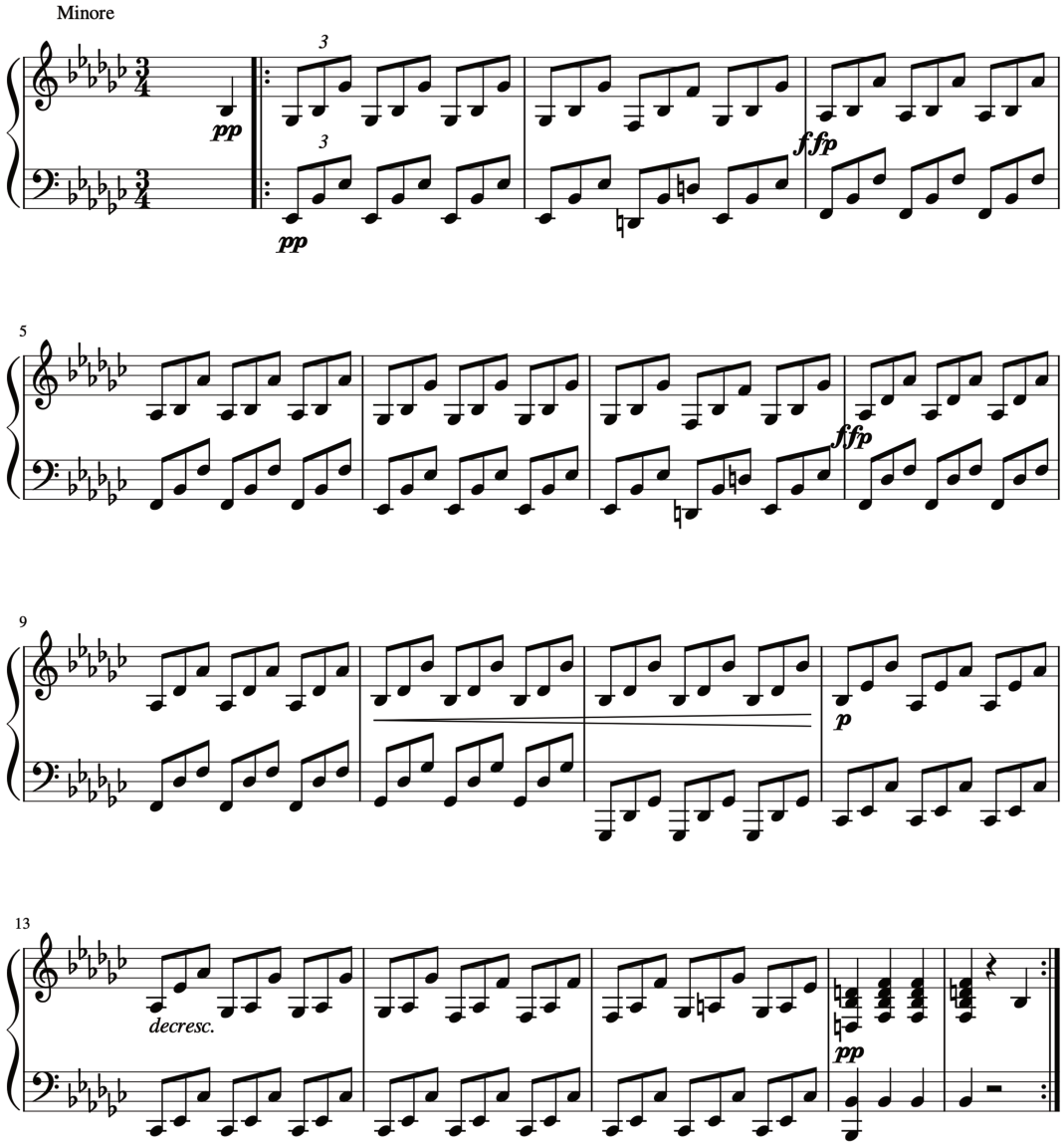


Fig. 162: Beethoven, L. van – *Sonata em Mib Maior, Op.7. Mov. 3 – Allegro - Minore*. Compassos 96 a 111.

Nesse exemplo de Beethoven, as mãos não tocam em paralelo, mas ambas fazem uma movimentação em sentido ascendente, a cada 3 notas, arpejando acordes em andamento rápido, assim como no *Etude 1* de Glass. Por mais que esse exemplo de Beethoven exija recursos a mais do pianista do que o do *Etude 1* de Glass (abertura maior da mão, maior movimentação melódica e harmônica, mudanças abruptas de dinâmica), os métodos aplicados também valem para ele.

Destaca-se, aqui, a importância de encontrar conforto técnico nesse exemplo de Beethoven, pois como no *Etude 1*, há trechos longos e praticamente ininterruptos dessa movimentação entre mãos aqui discutida. A seção completa “Minore” desse movimento de Beethoven possui 54 compassos (70 compassos considerando a barra

de repetição) com 3 tercinas em cada um, dos quais apenas 6 não envolvem esses gestos discutidos e 8 têm a figura arpejada apenas para a mão esquerda.

Exemplo 3:



Fig. 163: Chopin, F. – *Etude Op. 10, n. 8* – Compassos 89 a 91.

Nesse estudo de Chopin, o compositor explora o paralelismo entre mãos, assim como o *Etude* 1 de Glass. A principal diferença é que Chopin usa aqui, além do paralelismo, uma amplitude grande do teclado e dos registros do piano. Em vez de pensar em uma elipse a cada 3 semicolcheias, aqui faz sentido pensar a cada 4. Os acentos escritos também favorecem o gestual sugerido para o paralelismo no *Etude 1*. Aqui, o padrão repetitivo é mais sutil, apesar de haver uma recorrência a cada 3 tempos, por acontecer a cada momento em uma oitava inferior. Além das práticas sugeridas, é também podem ser eficazes estudos dos ângulos dos braços e da movimentação do tronco.

3.1.2. Padrão-glass

No repertório erudito, em geral, é bastante recorrente o padrão-glass tipo A, principalmente em situações de baixo de Alberti. Nestes exemplos a seguir, o foco foi mostrar ocorrências dos padrões-glass tipo B e C em situações repetitivas. Foram selecionados exemplos de Béla Bartók, Franz Lizst, Johann Sebastian Bach e Ludwig van Beethoven.

O primeiro exemplo é extraído das Danças Romenas, SZ. 56 de Béla Bartók. Na terceira dança, *Pe Loc* (*No Local*, em tradução livre), a mão esquerda constrói uma ambientação misteriosa com o acúmulo de padrões-glass tipo B e pedal de sustentação em andamento lento, em sua totalidade.



Fig. 164: Compassos 1 a 20 de *Pe Loc, Sz. 56, n. 3* de Béla Bartók.

Nesse exemplo, destaco as discussões feitas nesta seção sobre o relaxamento do braço e alinhamento do punho. Ambos são cruciais para manter a qualidade das dinâmicas p e pp encontradas na peça. Para um timbre mais aveludado, pode ser associado aos gestos de rotação dupla já discutidos o uso de um ângulo dos dedos que propicie que a parte mais macia das pontas dos dedos esteja em contato com as teclas. Como esses padrões-glass encontram-se em regiões bastante agudas do piano, da perspectiva da mão esquerda, para mais conforto e controle do acompanhamento, pode ser conveniente inclinar bastante o tronco para a direita, ou,

até mesmo, sentar-se mais para a direita no banco do piano (um deslocamento de aproximadamente 4 teclas para a direita).

O próximo exemplo está no *S. 160* de Franz Liszt, *Anos de Peregrinação – Primeiro Ano: Suíça, 1. A Capela de Guilherme Tell*. Nele, os padrões-glass tipo B aparecem tanto para a mão direita quanto para a esquerda, construindo uma textura de alto valor identitário para a peça. A passagem de padrões-glass tipo B para C, e vice-e-versa, são um recurso composicional, neste caso, que colabora muito à construção dinâmica, ou seja, o adensamento de notas na primeira posição do padrão-glass é um meio de a própria escrita impulsionar a dinâmica marcada pelo compositor.

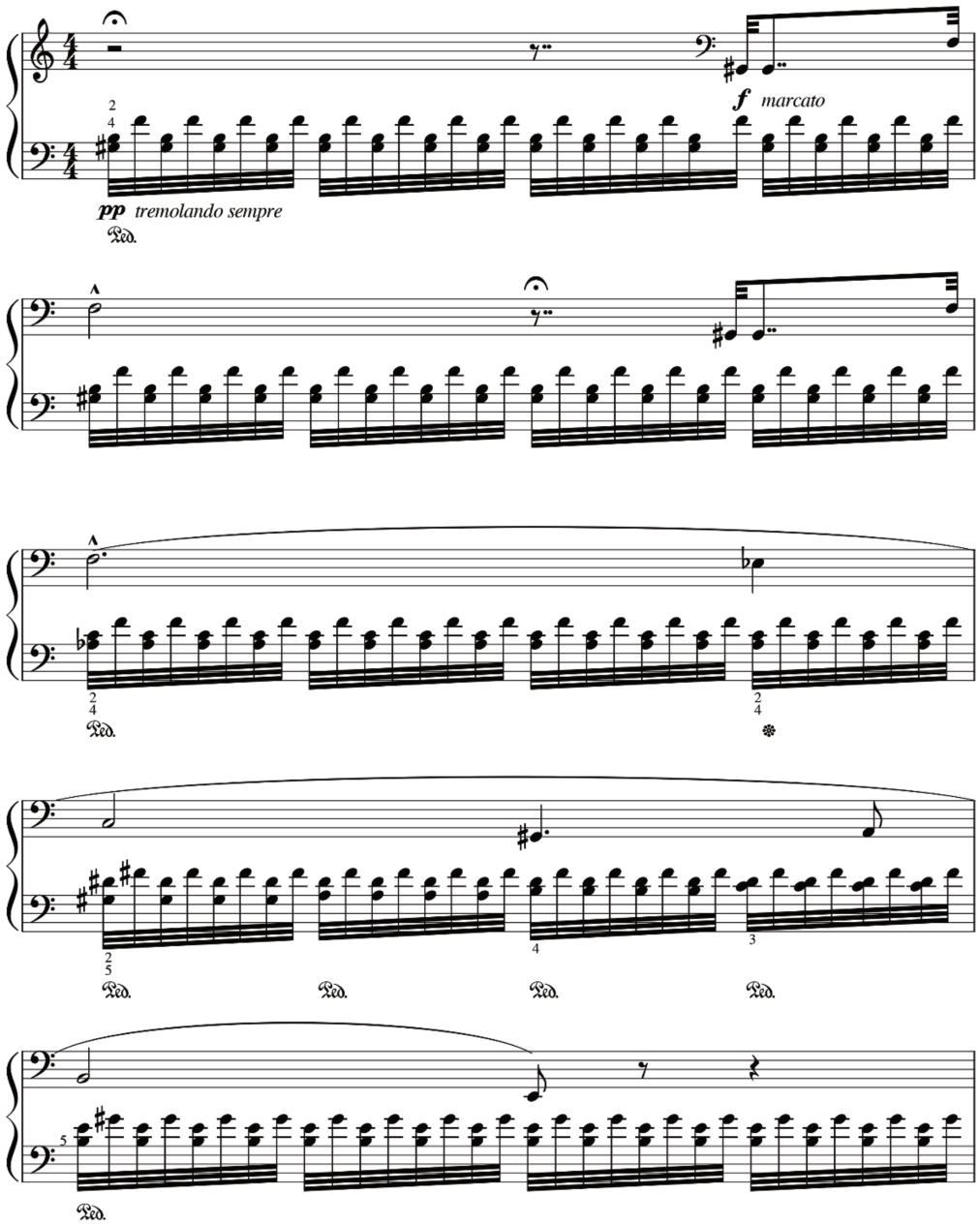


Fig. 165: Compassos 21 a 25 de *A Capela de Guilherme Tell, Anos de Peregrinação – Primeiro Ano: Suíça, S. 160,* de Franz Liszt.

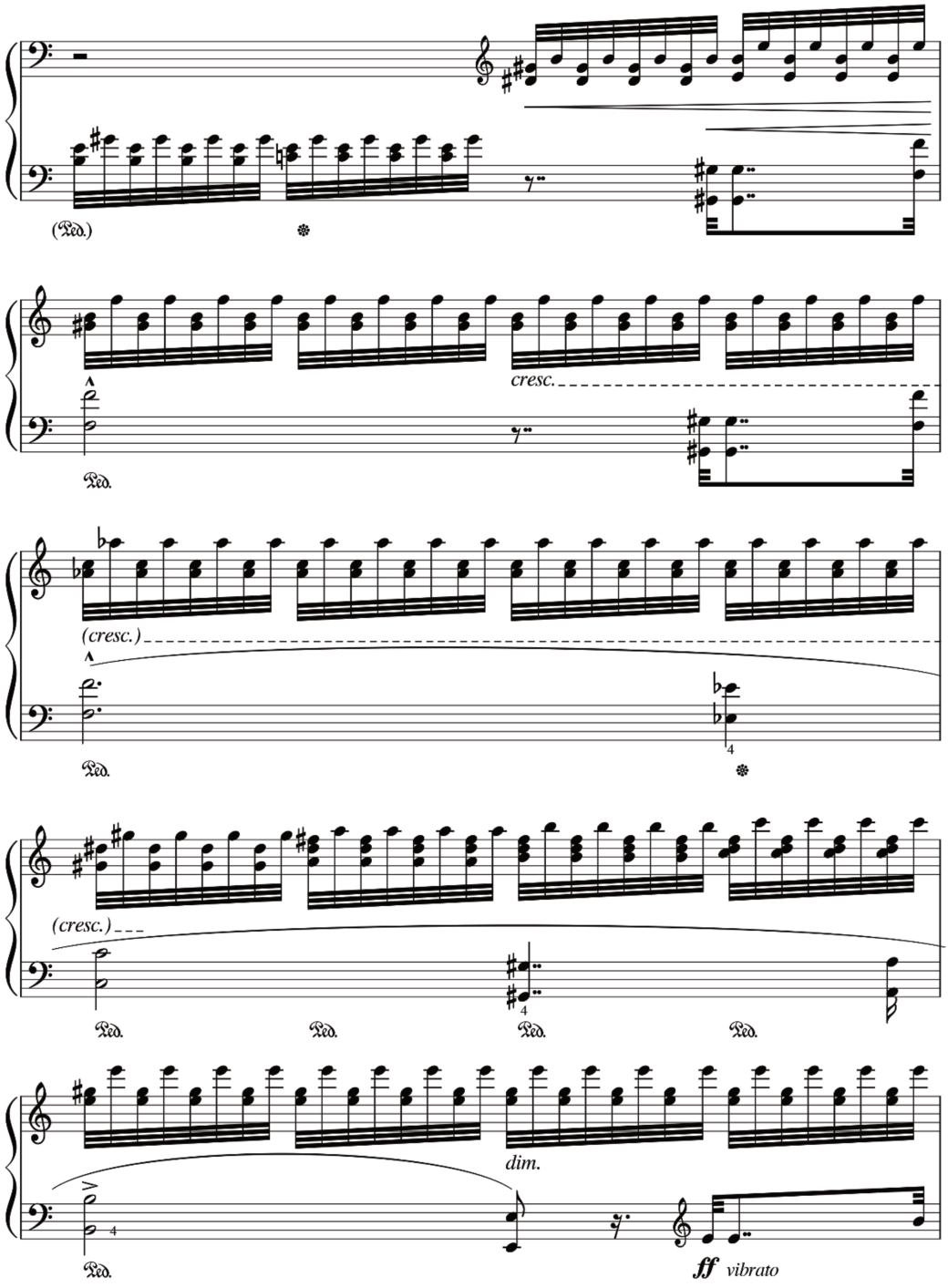


Fig. 166: Compassos 26 a 30 de *A Capela de Guilherme Tell, Anos de Peregrinação – Primeiro Ano: Suíça, S. 160*, de Franz Liszt.

Nos trechos nos quais o padrão-glass se encontra na mão esquerda, assim como no exemplo de Bartók, seria conveniente deslocar o tronco para a direita. Contudo, as notas a serem tocadas pela mão direita, com um cruzamento entre braços, é impeditiva a essa estratégia. Uma solução possível, é uma rotação do tronco apenas para os trechos com esse tipo de demanda. Na figura abaixo, está evidenciada

a forma de rotação sugerida. A linha desenhada representa a linha de uma escápula a outra do pianista. Além da rotação evidenciada pela vista superior da figura, também pode ser usada uma inclinação para baixo. Quanto mais econômicas em amplitude forem a inclinação e a rotação, mais conforto técnico e controle do instrumento são obtidos.

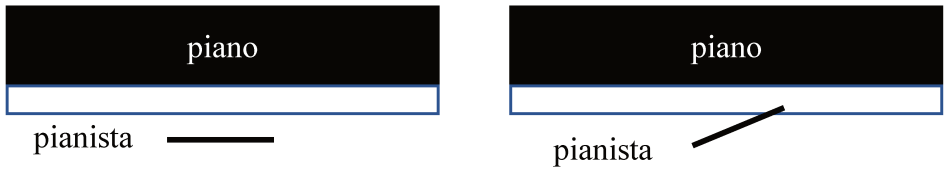


Fig. 167: Esquema da vista superior do piano e da linha entre escápulas do pianista, em sugestão de rotação com inclinação para baixo (lado direito) para os trechos de cruzamento entre braços no exemplo de padrão-glass extraído de *A Capela de Guilherme Tell, S.1*.

No caso dos padrões-glass tocados pela mão direita, quanto maior o intervalo a ser tocado e quanto maior a quantidade de notas sobrepostas na posição 1 do padrão, maior é o impulso necessário dentro do gesto de rotação simples.

O terceiro exemplo está na Fuga da *Toccata* BWV 914, em Mi menor, de Johann Sebastian Bach. Do compasso 136 ao 139, as estruturas repetitivas tocadas pela mão direita têm um papel de contribuir à grandiosidade da sonoridade final desta fuga.



Fig. 168: Compassos 136 a 142 da *Toccata BWV 914 em Mi menor*, de J. S. Bach.

Destaca-se, aqui, uma questão a ser mais explorada neste exemplo que é a importância do *voicing*. Conforme mais aprofundado na seção **2.2.4 Intervalos melódicos em alternância, intervalos harmônicos, sequências de acordes e notas presas**, uma maior ação e firmeza de um dedo dentro de uma situação de simultaneidade de notas em uma mesma mão, resulta em uma maior projeção da nota envolvida. Muitas vezes, esse efeito é buscado para obter timbres mais “limpos” e valorizar vozes. Nesse exemplo de Bach, é possível evidenciar as notas destacadas tocadas no padrão repetitivo tocado pela mão direita e obter um timbre mais brilhante, além de valorizar o intervalo harmônico formado com a voz tocada pela mão esquerda.

O último exemplo selecionado está na *Sonata Op. 57 em Fá menor* (*Apassionata*), de Ludwig van Beethoven.



Fig. 169: Compassos 109 a 114 do *mov. I* da *Sonata Op. 57* (Apassionata), de Beethoven.

Um dos efeitos obtidos por Beethoven nesse trecho é o de extrema fluência que, dentre outros fatores, também é resultado do fato de, apesar de o acompanhamento estar escrito em padrão que se repete a cada 2 colcheias, a métrica se apoiar a cada

3 colcheias. Esse recurso também é encontrado no *Etude* 19 de Philip Glass, conforme a figura abaixo:



Fig. 170: Seção 1 do *Etude* 19, de Philip Glass.

Quanto à execução de ambos os acompanhamentos, destaca-se a importância da firmeza dos dedos e da precisão da simultaneidade das notas que realmente são simultâneas para não afetar a fluência da polimetria audível. É importante também, destacar que, por mais que os acompanhamentos de ambos os exemplos precisem ter dinâmica inferior em intensidade à melodia, isso não significa deixar de utilizar o gesto de rotação simples (caso da mão direita no *Etude* 19) e o de rotação dupla (caso da mão esquerda no exemplo de Beethoven). A não utilização da rotação pode contribuir à estafa muscular e a todas as perdas em sonoridade consequentes disso. A dinâmica de baixa intensidade pode ser obtida associada aos gestos de rotação buscando economia da amplitude do gesto e programando trajetórias de entrada e saída do teclado que levem de um acorde a outro gradualmente (sem gestos abruptos de mudança de posição).

3.1.3. Escalas e arpejos

Escalas:

Escalas e seus fragmentos são um material muito explorado pela música tonal. Os exemplos abaixo foram selecionados por poderem envolver métodos de estudo semelhantes aos aplicados nos *Etudes* de Glass.

Na escritura de Mozart, por exemplo, escalas são parte de seu idiomatismo, tamanha sua recorrência e seu papel fundamental na construção de materiais e

texturas. Abaixo, na *Sonata em Dó Maior, KV 545*, no 1º tema do 1º movimento, por 6 compassos, o material utilizado pela mão direita é principalmente escalar. Assemelha-se à situação da Seção 15 do *Etude 13* de Glass, porém, em vez de haver saltos, as escalas são tocadas por completo, tanto o movimento ascendente quanto o descendente. Isso faz com que, dentro dos grandes gestos elípticos, as escalas ascendentes estejam nos arcos inferiores e as descendentes nos superiores.



Fig. 171: 1º tema do *mov. I* da *Sonata em Dó Maior KV 545,* de Mozart.

Nas sonatas para piano de Beethoven, há muitas situações nas quais escalas são tocadas simultaneamente pelas duas mãos em gestos espelhados, ou alternando

gestos espelhados com movimentações no mesmo sentido. Abaixo, um trecho do 1º movimento da *Sonata para piano Op. 7 em Mi Bemol Maior* se assemelha ao exemplo cromático de Glass (Fig. 91) no sentido da movimentação entre mãos:



Fig. 172: Compassos 141 a 153 do 1º movimento da *Sonata para piano Op. 7 em Mi Bemol Maior* de Beethoven.

Nesse caso, trabalhar a delicadeza do som produzido pelo polegar da mão esquerda no início das escalas contribui muito à fluência do trecho. Isso pode ser feito usando os métodos discutidos nos exemplos de Glass no que se diz respeito à firmeza do polegar associada à flexibilidade do punho. Outra ideia de forma de estudo é tocar o trecho parando exatamente nas entradas da mão esquerda, sustentando a primeira nota para conferir se o som está na intensidade desejada e se o punho está flexível.



Fig. 173: Compassos iniciais do *Études Tableaux Op.39 n.6* de Sergei Rachmaninoff.

No trecho acima, extraído do início do *Études Tableaux* Op. 39 n. 6 de Sergei Rachmaninoff, vê-se um caso no qual todos os métodos de estudo de escalas discutidos sobre os *Etudes* de Glass podem ser empregados. Inclusive, o estudo de saltos usados no *Etude 13* pode contribuir à execução do salto que aparece na parte da mão esquerda no terceiro tempo do primeiro compasso. Também vale aqui a atenção extra ao equilíbrio entre pronação e supinação principalmente para a mão direita, pois ela toca em uma região bastante grave. Isso acaba requerendo bastante sustentação no abdômen, um deslocamento do tronco para a esquerda e um pouco para trás, para não precisar entrar muito no teclado do piano no decorrer da escala. Deve-se ressaltar também que, como há paralelismo, a combinação de grandes gestos elípticos será a mesma discutida na seção *Paralelismo entre mãos*, que seria o punho direito descrevendo o arco inferior de uma elipse inclinada em direção ao polegar, enquanto o punho esquerdo descreve o arco superior.

Ainda sobre escalas em paralelo, cabe o exemplo a seguir, extraído da *Balada n.1, Op. 23* de Chopin:

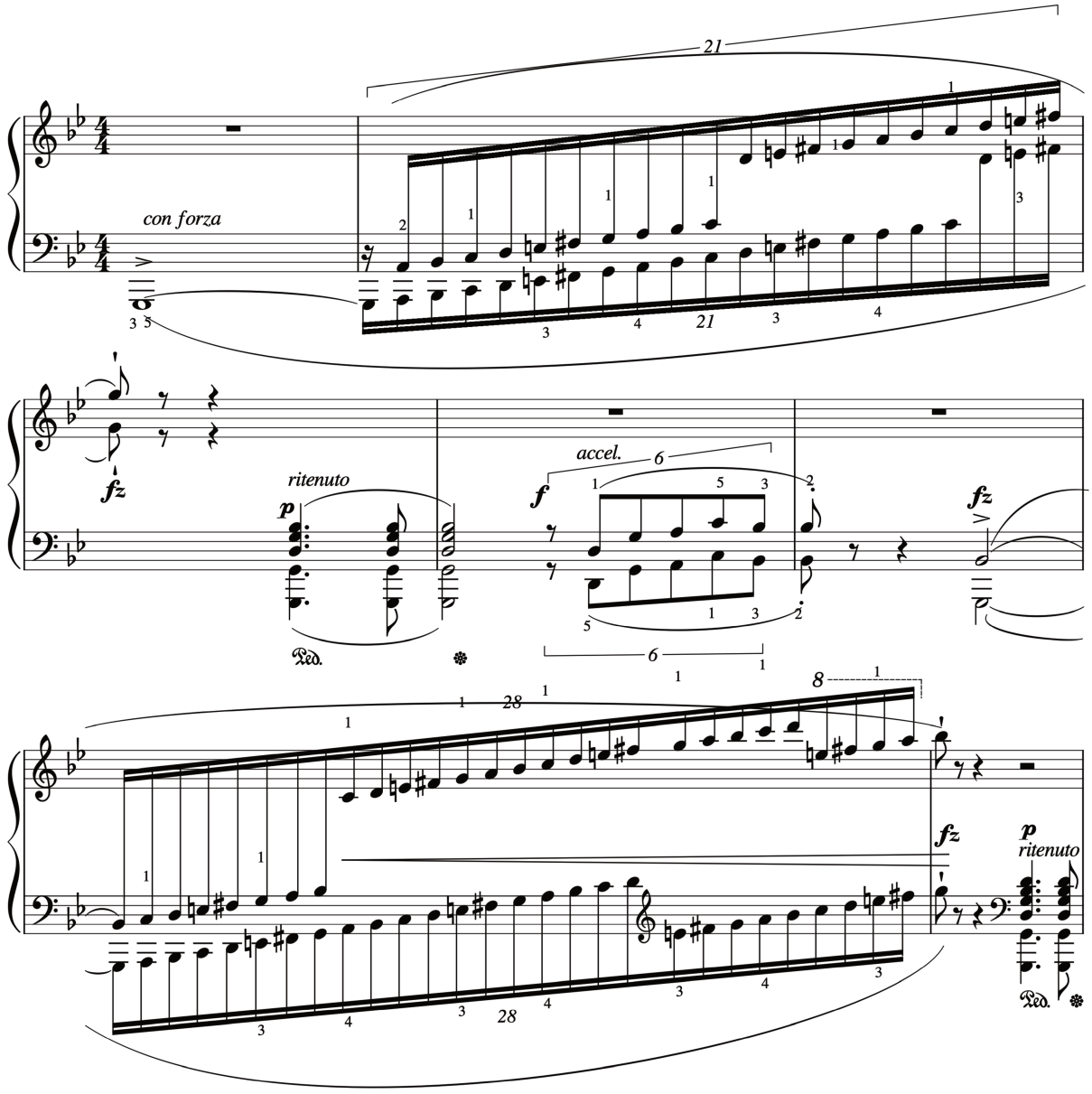


Fig. 174: Compassos 250 a 257 da *Balada n. 1* de Chopin, *Op. 23*.

Destaca-se, neste caso, o quanto a grande extensão horizontal do piano pode ser um fator complicador em várias formas de escrita. Dominar tocar uma escala com as mãos em paralelo em determinada 8ª do teclado e com dada distância de 8as entre mãos não é sinônimo de dominá-la em quaisquer combinações de 8as nem sinônimo de dominar tocá-la por mais de uma 8ª de forma contínua. Isso ocorre pelo fato de os ângulos dos dedos em relação às teclas mudarem muito pela extensão do instrumento, pela distância entre mãos e pelo fato de que grandes deslocamentos exigem o deslocamento também do tronco que, por consequência move a cabeça, o que interfere na percepção de equilíbrio. Uma forma de praticar esse tipo de escalas em paralelo é pesquisar o deslocamento necessário do tronco encontrando um

equilíbrio entre o deslocamento suficiente para o conforto ao tocar na escala e o mínimo de deslocamento possível para interferir menos nas noções de equilíbrio.

Outro tópico relevante é decidir entre deslocar o tronco paralelamente ao chão ou prevendo inclinação. Enquanto o deslocamento paralelo previne que a cabeça se incline, minimizando o impacto nas noções de equilíbrio e mantendo ambos os braços na mesma altura, é um deslocamento que exige força e controle muscular de um movimento bastante incomum no dia a dia (comum em algumas formas de dança que separam a movimentação do tronco da movimentação nos quadris). Outro aspecto positivo de deslocar o tronco paralelamente ao chão é a menor perda do apoio dos ísquios na banqueta, apesar de um pouco de perda ser inevitável pela mudança do centro de massa do corpo, comprometendo menos o apoio dos calcanhares no chão e o controle dos pedais. Já deslocar o tronco prevendo a inclinação tem como pontos negativos a grande perda de apoio na banqueta e no chão além do fato de que um dos ombros estará em altura maior que o outro. Dependendo do planejamento sonoro, por exemplo, se for desejado que a escala da mão esquerda soe menos que a da mão direita, pode até ser interessante a inclinação que tem por consequência o ombro esquerdo mais alto. Contudo, se o desejo é esse planejamento sonoro ao longo de toda a escala, no trecho mais grave será necessário trazer essa diferença de dinâmica de outras formas que não sejam a inclinação do tronco e compensá-la ao longo da escala. Um grande ponto positivo é que essa inclinação exige menos esforço.

Sobre formas de praticar, cabem, além das estratégias já discutidas, métodos como tocar uma sequência de notas rapidamente, sustentando a última nota. Por exemplo, pode-se tocar duas notas, sustentando a segunda e, em seguida, tocar 3 notas, sustentando a terceira, e assim sucessivamente. Em cada nota sustentada, é importante verificar o relaxamento dos braços, firmeza e precisão dos dedos. Nas notas tocadas rapidamente, é importante a projeção sonora e a igualdade em duração. Também, é produtivo tocar apenas a primeira nota da escala e depois ir adicionando mais uma nota, até cobrir o trecho escalar completo. Estudar mãos separadas pode contribuir para refinamento, mas é importante reproduzir o posicionamento do tronco que ocorrerá quando as mãos tocarem juntas, para que o estudo de mãos separadas não seja incompatível com a realidade das mãos tocando juntas.

Arpejos:

O primeiro exemplo selecionado encontra-se na variação *VI* das *Seis Variações sobre Salve, tu Domine de Os filósofos imaginários* de G. Paësiello, de Wolfgang Amadeus Mozart, *KV 398*.



Fig. 175: Compassos 140 a 145 de *Seis Variações, KV 398*, de Mozart.

Esse exemplo é muito próximo da segunda variação textural do tema apresentado no *Etude* 15 de Philip Glass:

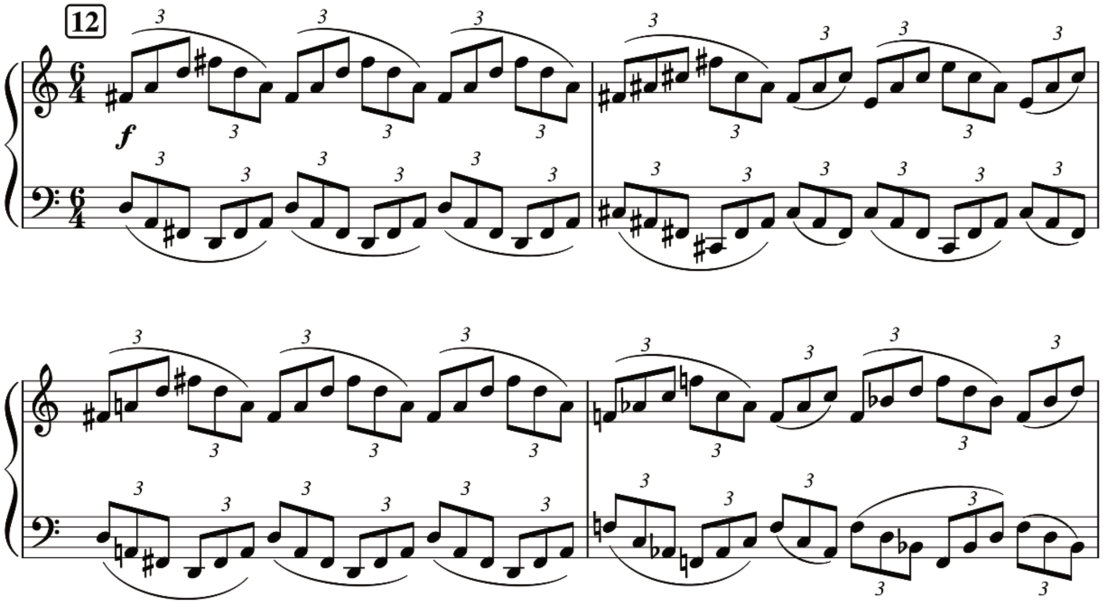


Fig. 176: Seção 12 do *Etude* 15 de Philip Glass.

Em ambas as situações, a textura é construída por arpejos em movimentação espelhada entre mãos e são tanto melódicos quanto definidores rítmicos. Quanto à execução, em ambos os casos cabem contornos dos punhos em elipses contínuas, espelhadas entre as mãos. Destaca-se que a própria escrita já ressalta ritmo e melodia, quando todas as notas têm seus sons bem projetados. Opções de maior acentuação de uma das notas de cada arpejo (a primeira nota de cada tempo ímpar, por exemplo) podem resultar em texturas monótonas e excessivamente percussivas, especialmente no caso do exemplo acima, no qual essas notas se encontram em região mais central do piano, consequentemente, de maior potência do instrumento.

Um cuidado extra cabe no trecho apontado do *Etude* 15 para não derrubar abruptamente os punhos sobre as notas tocadas pelos polegares, mas sim, pensar em gestos sutis e graduais, combinados a dedos firmes e toque profundo das teclas. Já no caso levantado de Mozart, após tocar as notas mais agudas com boa projeção, é fundamental não perder a projeção das notas tocadas imediatamente após. Contribui a esse efeito sonoro, a combinação da elipse do contorno descrito pelos punhos com a entrada e saída do teclado (entrada síncrona à parte mais alta da elipse).

O segundo exemplo é extraído de *Passepied*, da *Suite Bergamasque*, de Claude Debussy.



Fig. 177: Compassos 1 a 6 de *Passepied*, *Suite Bergamasque* de Debussy.

Assim como na situação já descrita nesta seção sobre arpejos do *Etude* 12 de amplitude maior do que aquela cujas notas podem ser tocadas simultaneamente, o início do *Passepied*, de Debussy conta com um acompanhamento em *ostinato* de

quatro arpejos com amplitudes de 10ª menor e 10ª maior. Para pessoas que não alcançam o intervalo harmônico de 10ª, a técnica de levantar-se e posicionar os acordes à distância pode colaborar à decisão de dedilhado e ajudar a encontrar o menor caminho entre as notas. Neste caso, como o arpejo é em articulação *staccato*, cabe a prática como *legato* para contribuir à memorização do deslocamento horizontal, antes de adicionar a articulação desejada. A busca por economia de gesto aqui é fundamental para construir a dinâmica piano e minimizar esbarros e erros. Um bom relaxamento dos braços, sincronizado às necessidades de deslocamento, colabora à qualidade timbrística.

O último exemplo está na *Fuga VII* em Lá maior (a 3 vozes), dos *24 Prelúdios e Fugas para piano*, Op. 87, de Dmitri Shostakovich.



Fig. 178: Compassos 1 a 15 da *Fuga VII* do Op. 87, de Shostakovich.

Essa fuga tem seu tema constituído exclusivamente por notas pertencentes a arpejos. Dada a quantidade de saltos, é desafiadora a tarefa de sustentar a projeção e linearidade da melodia, principalmente depois da entrada de todas as vozes. A escrita colabora na direção de enfatizar, com maior duração e posicionamento métrico estratégico, notas compensadoras de saltos consecutivos no mesmo sentido. Ainda assim, andamentos muito lentos não contribuem à construção performática da fuga e os arpejos precisam ser tocados com boa projeção, precisão e velocidade.

Os métodos sugeridos nessa seção contribuem bastante a esse resultado, especialmente aqueles envolvendo mudança de posição, estudos por blocos e minimização de deslocamentos, visando à construção de fraseados contínuos e expressivos. A partir da entrada da terceira voz, começam a ficar recorrentes situações de notas presas de uma voz concomitantes à movimentação de outra em uma mesma mão. Nesse caso, as estratégias apontadas na próxima seção: **2.2.4. Intervalos melódicos em alternância, harmônicos, sequências de acordes e notas presas,** podem contribuir à superação desses desafios.

3.1.4. Intervalos melódicos em alternância, intervalos harmônicos, sequências de acordes e notas presas

O primeiro exemplo selecionado está presente no 3º movimento da *Sonata em Dó Menor*, Hob. XVI:20 de Joseph Haydn:



Fig. 179: Compassos 21 a 26 do 3º movimento da *Sonata em Dó Menor* Hob. XVI:20 de Haydn.

Este exemplo traz a oportunidade de aplicar uma estratégia, além daquelas já discutidas para alternância de alturas, que é focar no equilíbrio entre pronação e supinação em busca de projeção sonora e agilidade. Em detalhes, se pensarmos,

para a mão direita, em um no ângulo máximo usado entre punho e teclado na supinação (Fig. 116 a) e no ângulo máximo entre punho e teclado na pronação (Fig. 116 b) em um trecho completo de rotações simples (compasso 21 do exemplo acima, por exemplo), a ideia seria encontrar um equilíbrio no qual, na média de todas as rotações, obter-se-ia um ângulo aproximadamente nulo entre punho e teclado (punho paralelo ao teclado, Fig. 116 c)), levando em consideração possíveis necessidades de maiores e menores impulsos de acordo com a topografia do teclado. Isso é uma aproximação e uma maneira de visualizar mentalmente o movimento a ser executado, não um cálculo realmente feito. Essa ferramenta de visualização mental é produtiva e simplificadora, principalmente em trechos que abrangem grande amplitude do teclado.



a) b) c)

Fig. 180: Posição aproximada do punho da mão direita no momento de supinação descrito a), pronação b) e a linha paralela ao teclado imaginada na estratégia descrita c).

Ressalto que quando o excesso de supinação na mão direita nessas sucessivas rotações simples pode levar a menos controle da ação dos dedos 3, 4 e 5, enquanto o excesso de pronação pode comprometer a ação dos dedos 1 e 2.



Fig. 181: Compassos 26 a 30 do 3º movimento da *Fantasia em Fá# Menor Op. 28* de Mendelssohn.

Nesse exemplo de Felix Mendelssohn, as mesmas estratégias já discutidas são aplicáveis, no entanto, a variedade de intervalos próximos pode ser bastante confusa,

prejudicando o equilíbrio nas rotações ou o ato de tocar a nota realmente desejada sem esbarrar. Um procedimento de estudo aplicado no trecho encontra-se na figura abaixo:



Fig. 182: Parte da mão direita dos compassos 29 e 30 do 3º movimento da *Fantasia em Fá# Menor Op. 28* de Mendelssohn e dois procedimentos de estudo aplicados ao trecho.

Esses procedimentos foram aplicados no trecho todo do exemplo, incluindo variações rítmicas deles.

O exemplo a seguir, de Sergei Rachmaninoff, conta com uma escrita bastante recorrente na obra do compositor, que é a de melodias em sextas paralelas:



Fig. 183: Compassos 84 a 106 de *Elegia*, *Morceaux de Fantaisie Op. 3 n.1* de Rachmaninoff.

Nesse mesmo exemplo, há também terças paralelas e o procedimento de estudo a ser descrito a seguir, contribui à precisão da simultaneidade, projeção da nota mais aguda e à qualidade do controle do *legato*. Essa forma de estudar foi aplicada a cada par de terças ou sextas consecutivas:



Fig. 184: Procedimentos de estudo aplicados a duas sextas harmônicas consecutivas do compasso 85 de *Elegia*, *Op. 3 n. 1*, de Rachmaninoff. Procedimentos análogos podem ser empregados nos outros pares de terças e sextas encontrados na peça.

Importante destacar que, especialmente por conta da nota presa dos dois primeiros procedimentos de estudo apontados, todos os gestos usados foram de pronação.



Fig. 185: Compassos 1 e 2 de *Quatro Improvisos, Op. 90 n. 3* de Schubert.

Nesse exemplo de Schubert, em vista de aprimorar a fluência e o fraseado da melodia, além das estratégias já apresentadas para notas presas (especialmente aquela de tocar a nota presa repetidamente, simultaneamente às notas mais movimentadas), pode ser muito produtivo programar gestos de ascensão e queda do punho da mão direita. Buscando o mínimo de movimento e um gesto contínuo e gradual, pode ser bastante efetivo buscar uma queda do punho no primeiro tempo de cada compasso, com pequena ascensão durante os tempos seguintes que vai se tornando uma nova queda aproximadamente na metade do quarto tempo.

3.1.5. Notas repetidas, trinados e outros ornamentos

O primeiro exemplo a seguir, trata de notas repetidas no acompanhamento criado por Beethoven no 1º movimento da *Grande Sonata em Mib Maior, Op. 7.*

De forma semelhante à discussão de dedilhados levantada para o *Etude* 6, cada opção possui prós e contras a serem considerados para a decisão. Dependendo da técnica do pianista, da anatomia de sua mão e de características do piano, uma opção pode parecer mais conveniente que outra. Dadas as particularidades dessas notas repetidas, dois dedilhados pareceram mais promissores: repetição do dedo 1, ou o dedilhado explicitado a seguir, envolvendo alternância do dedo 1 com outros dedos:

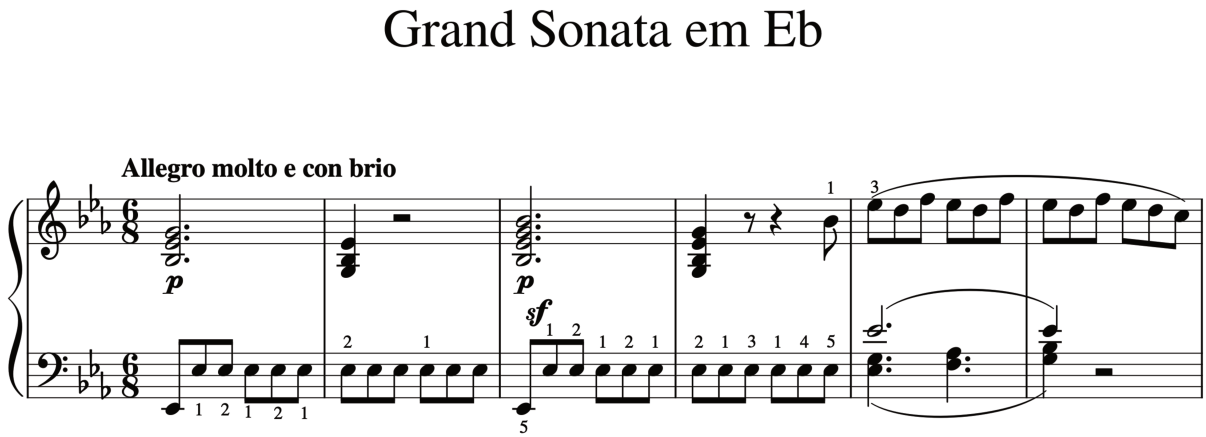


Fig. 186.: Compassos 1 a 6 do 1º movimento da *Grande Sonata em Mib Maior, Op.7,* de L. van Beethoven.

O dedilhado marcado no exemplo apresentou um ponto positivo muito forte que foi a facilidade e proximidade promovida à nova posição na qual mão esquerda precisa se ajustar para tocar o compasso 5. Como não há pausa entre a repetição de tecla e o acorde, apenas repetir o dedo 1 e depois fazer rapidamente um deslocamento de uma oitava com o mesmo traz alto risco de esbarrar em alguma tecla ao tocar o

acorde. O dedilhado proposto já leva a mão à posição do acorde sem grandes esforços.

Contudo, é importante ressaltar que, para o dedilhado sugerido decorrer em homogeneidade no som, alguns cuidados foram efetivos, por exemplo: dedos firmes em posição de arco; agilidade em liberar dedos que já tocaram; busca por tocar os dedos que alternam com o dedo 1 no mesmo ponto da tecla que o dedo 1 toca, porém, no geral, planejar trajetórias de entrada e saída do teclado.

Não é simples decidir o dedilhado para essas teclas repetidas nesse movimento, principalmente, porque no desenvolvimento e na recapitulação elas aparecem em situações ligeiramente diferentes, ora sugerindo que a repetição do dedo 1 seja mais efetiva, ora sugerindo trocas dos dedos na repetição. Em suma, qualquer que seja a opção de dedilhado escolhida, é um grande desafio executá-la com sonoridade consistente em todas as aparições de teclas repetidas nesse movimento. Outra boa estratégia aqui, é destacar esses trechos e estudá-los, um após o outro, testando os diferentes dedilhados, com audição extremamente atenta à textura, ao equilíbrio entre baixos, preenchimento e melodia, até que se chegue à conclusão do melhor dedilhado para cada caso específico.

O próximo exemplo foi extraído da *Sonata K. 141* de Domenico Scarlatti. Neste exemplo, as teclas são repetidas em velocidade alta, dada a indicação *Allegro* e a métrica em 3/8. Ressalto que a possibilidade de tocar em piano com mecanismo de escape otimiza muito a performance nesses casos de repetição de tecla, especialmente quando há a necessidade de se repetir em alta velocidade.

Utilizando o dedilhado 3-2-1 para a mão direita nas repetições, obtém-se um padrão bastante coerente com a métrica e de ágil execução.

Aqui, ao praticar em andamento mais lento, alguns pontos podem resultar em efeitos desejáveis ao tocar no andamento final, por exemplo: leve acentuação da primeira nota de cada compasso, sustentação do braço pela musculatura das costas para liberar a movimentação do braço, movimento de entrada no teclado ao tocar dedos 2 e 1 e de saída antes de tocar o dedo 3, dedos firmes em arco, liberação da tecla agilmente após o toque, punho relaxado, movimentos de pequena queda da mão e restituição da altura para cada nota tocada (pequena variação do ângulo entre antebraço e costas da mão).



Fig. 187: Compassos 1 a 10 da *Sonata K. 141* de D. Scarlatti.

Por fim, o último exemplo de teclas repetidas está na *Toccata*, de Sergei Prokofiev. Este exemplo foi selecionado tanto por estar em uma tocata (cuja força motriz do discurso musical recorrentemente se encontra em repetições), quanto por pertencer a Prokofiev, cuja obra é repleta de situações de repetição altamente identitárias das peças, idiomáticas do compositor e estruturalmente motívicas.

Aqui, a tecla é repetida com alternância entre mãos. Todas as estratégias já discutidas podem ser aplicadas com o acréscimo de uma atenção especial ao polegar da mão esquerda para que ele toque com firmeza e sem colapsar com o dedo 2, ou seja, sem achatar a arcada da mão. Uma dificuldade extra na situação de repetição com alternância de mãos é a precisão da coordenação dessa alternância. Isso pode ser praticado percutindo com as mãos no colo ou em uma mesa com altura que permita ângulo igual ou superior a 90º entre braço e antebraço. Fazer a repetição próxima ao fim da tecla também otimiza a execução, por contar com um maior braço de alavanca. Por se tratar de um trecho em que ambas as mãos tocam em região mais grave do piano, deslocar o tronco para a esquerda o suficiente para os ângulos dos braços ficarem confortáveis colabora muito para a agilidade e o controle da dinâmica. Para o obter o *pianissimo*, também cabe contrair a musculatura entre as escápulas. Essa estratégia não compromete a firmeza dos dedos, nem a transferência de peso dos braços aos dedos, contribuindo para que o *pianissimo* seja bem projetado, apesar da baixa intensidade sonora.



Fig. 188: Compassos 1 a 4 da *Toccata* de S. Prokofiev.

O primeiro exemplo de trinado selecionado foi extraído do *Prelúdio XVI em Sol menor, BWV 861*, de Johann Sebastian Bach.

No primeiro compasso, para a mão direita poder tocar 4 tempos de trinado na nota sol, além dos procedimentos de estudo já discutidos (rotação simples, gestos de entrada e saída do piano, queda e ascensão do punho) cabe ressaltar que o dedilhado escolhido tem grande impacto timbrístico. Dedos 1 e 3 em alternância, por exemplo, resultarão em timbre mais incisivo, por conta do ângulo entre dedos e tecla. Caso seja desejado um timbre mais doce, para poder usar melhor a parte mais macia das pontas dos dedos (ângulo menor entre dedo e tecla), dedos 2 e 3 podem ser mais convenientes. Nesse caso, como haverá maior atrito entre tecla e dedos (maior superfície de contato), a firmeza necessária nos dedos é ainda maior, para sustentar o movimento. Lembrando de adotar o sistema braço, antebraço, punho e mão como uma unidade que trabalha em sinergia, um melhor controle da velocidade e da intensidade do trinado pode ser obtido. A concentração no suporte oferecido pela musculatura entre as escápulas durante o trinado pode auxiliar no relaxamento de braço e antebraço.

Para a mão esquerda, procedimentos de estudo enunciados na seção **2.2.2. Padrão-glass** podem ser aplicados. Em especial, as semicolcheias podem ser praticadas separadamente do restante, com foco no uso de rotações duplas e escolha do fraseado desejado.

No compasso 3, quando a mão direita novamente toca um trinado longo, destaca-se o fato de essa nota ficar bastante próxima ao corpo. Para obter uma sonoridade consistente com a do primeiro compasso, uma estratégia é usar o mesmo

dedilhado e ter a cautela de não entortar o punho (desalinhar mão e antebraço), o que impossibilita um movimento de rotação simples efetivo.

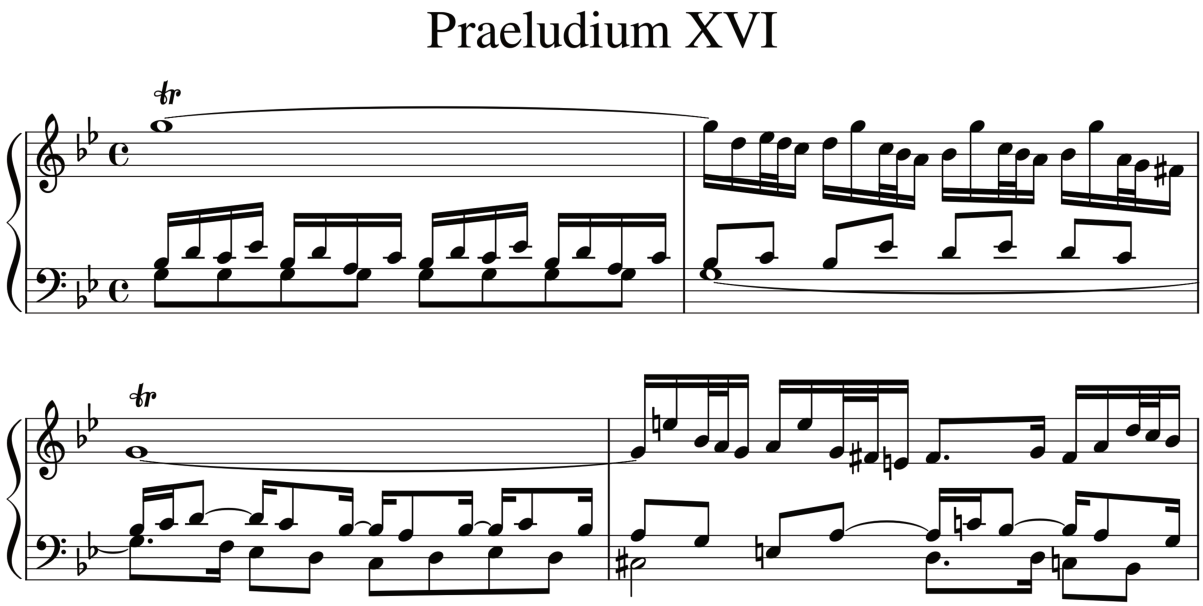


Fig. 189: Compassos 1 a 3 do *Prelúdio XVI, BWV 861*, de J. S. Bach.

O próximo exemplo também é de Bach, extraído da *Fuga XXIV em Si Menor, BWV 893*.

Aqui, veem-se notas em trinados, simultâneas a notas presas. É uma situação que, tecnicamente, pode emprestar estratégias da seção 6 do *Etude* 7 de Philip Glass para ser tocada. Por exemplo, as notas necessárias (tanto a nota presa quanto as duas pertencentes ao trinado), podem ser tocadas em forma de acorde para acomodar os melhores ângulos dos dedos e melhor posicionamento nas teclas. Adotar uma posição mais alta para o punho contribui a uma melhor acomodação do dedo 4 mais para dentro no teclado.



Fig. 190: Compassos 18 a 20 da *Fuga XXIV em Si Menor, BWV 893* de J. S. Bach.

Uma possível forma de estudo das duas vozes superiores, no momento do trinado do compasso 18, encontra-se abaixo, bem como uma sugestão de dedilhado acomodando a anatomia da mão à topografia do teclado:



Fig. 191: Procedimentos de estudo passíveis de empregabilidade no trinado do compasso 18 da *Fuga XXIV em Si Menor, BWV 893* de J. S. Bach.

Esse estudo foi feito com muita atenção à firmeza dos dedos, à consistência sonora, simulando ao máximo o resultado desejado ao tocar as notas presas (inclusive hierarquias de intensidades entre notas). Todos os acordes e intervalos foram praticados com gestos de pronação, gestos estes que foram aplicados a todas as notas do trecho, mesmo ao tocar com as notas presas indicadas na partitura. Dada a possível limitação de movimentação de entrada e saída, dependendo do tamanho da mão, pode-se contar também com a variação de altura do punho. Também é importante tocar todas as teclas até o fundo e liberá-las logo após o toque para não comprometer as repetições e a agilidade.

3.1.6. Saltos e pedalização

Talvez, tão recorrente quanto notas repetidas em tocatas, sejam saltos em polichinelos (vide 3 movimentos de *Petrushka*, de Stravinsky, *Polichinelo* de Villa Lobos, ou o exemplo de *Polichinelle* de Rachmaninoff a seguir, todos referentes ao mesmo personagem da *Comedia dell`Arte*).

Neste exemplo, retirado do *Op. 3, Peças de Fantasia*, de Sergei Rachmaninoff, todas as estratégias técnicas já apresentadas podem ser aplicadas. Uma ressalva é o fato de ocorrerem muitos saltos consecutivos para ambas as mãos ao mesmo tempo. Além das medidas de estudo de pequena defasagem entre os saltos e substituir o estudo dos saltos como estão escritos na partitura por tocar notas reais simultaneamente a notas do ornamento, dentre outras já apresentadas nesta dissertação, pode ser feito um estudo dos impulsos necessários por acúmulo, ou seja, estudar o primeiro salto, em seguida, o primeiro e o segundo, depois o primeiro, segundo e terceiro, assim sucessivamente, até englobar todos os saltos do trecho em um único grande gesto. Para obter o *ppp*, cabem soluções de distanciamento do teclado, contração da musculatura atrás das escápulas e acionamento do pedal *una corda*, seja por completo ou parcialmente.

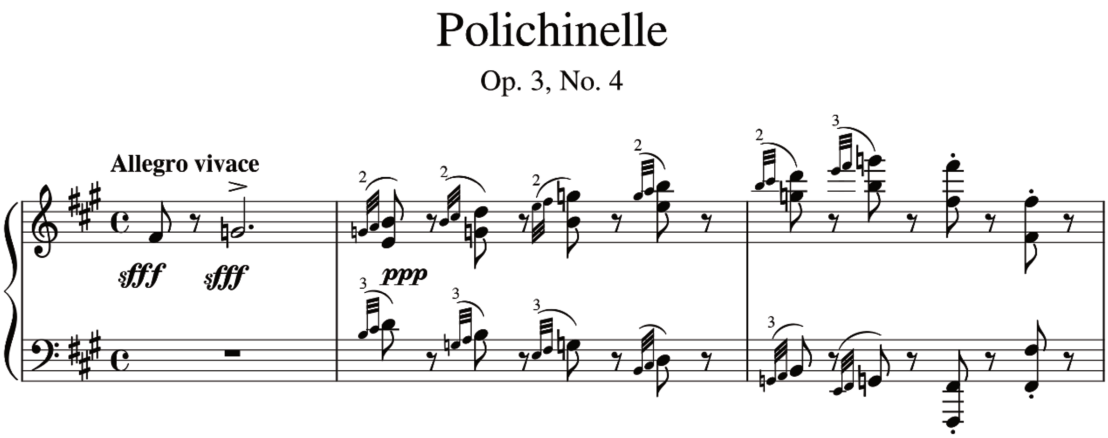


Fig. 192: Compassos 1 e 2 de *Polichinelle*, *Op. 3 n. 4* de S. Rachmaninoff.

No mesmo *Op. 3* de Rachmaninoff, na peça n. 2, há o exemplo dos compassos 46 a 51 destacados abaixo, sendo que os compassos seguintes, até o fim da música, podem contar com as mesmas estratégias aqui discutidas. Como, neste caso, há acordes com grande quantidade de notas, em *fortissimo*, e deslocamentos laterais grandes no teclado, a movimentação do tronco é desejável para um resultado sonoro mais efetivo. Para praticá-la, pode-se, por exemplo, tocar apenas as oitavas presentes nos acordes, em *fortissimo*, atentando para a amplitude, precisão e fluidez do deslocamento do tronco. Associando essa movimentação à prática de deslocar as mãos em tempos diferidos, é possível praticá-la em andamentos mais lentos e *a tempo,* sem perder a precisão e fluidez dos deslocamentos do tronco e dos braços. O estudo bastante lento contribui à remoção de gestos desnecessários que podem dificultar a passagem. Estudando isoladamente cada salto, convém, assim que tocado o acorde antecessor a ele, já preparar a posição do próximo acorde no ar. Inclusive, esse preparo para a situação futura também pode ser aplicado no estudo do uso do recurso da visão. Não sendo necessário olhar para o acorde que já se está tocando, é produtivo praticar a ação de olhar para a região do teclado (ou nota específica de referência) que será tocada em seguida. Como as mãos se deslocam em tempos diferidos, é possível, inclusive, olhar para o que cada uma delas tocará. Apesar da possibilidade, quanto menos dependente da visão e mais atrelado à memória mecânica for o estudo, mais segurança e precisão podem ser obtidos no trecho.



Fig. 193: Compassos 46 a 51 de *Prelúdio em Dó# Menor, Op. 3 n. 2* de S. Rachmaninoff.

3.1.7. Compassos assimétricos, polirritmias e polimetrias

Compassos assimétricos:

O primeiro exemplo selecionado de compassos assimétricos foi extraído do *Momento Musical Op. 16, n. 1*, de S. Rachmaninoff.

Enquanto a primeira parte da peça acontece na tonalidade de Si Bemol menor, a parte contrastante, onde há compassos assimétricos, é em Sol Bemol maior. Opondo-se à primeira parte que soa aérea e desimpedida, esta segunda parte soa mais aterrada, por contar com mais fragmentos fraseológicos téticos. O caráter também ganha agitação e anseios, em grande parte, pelos compassos assimétricos em 7/8 empregados.

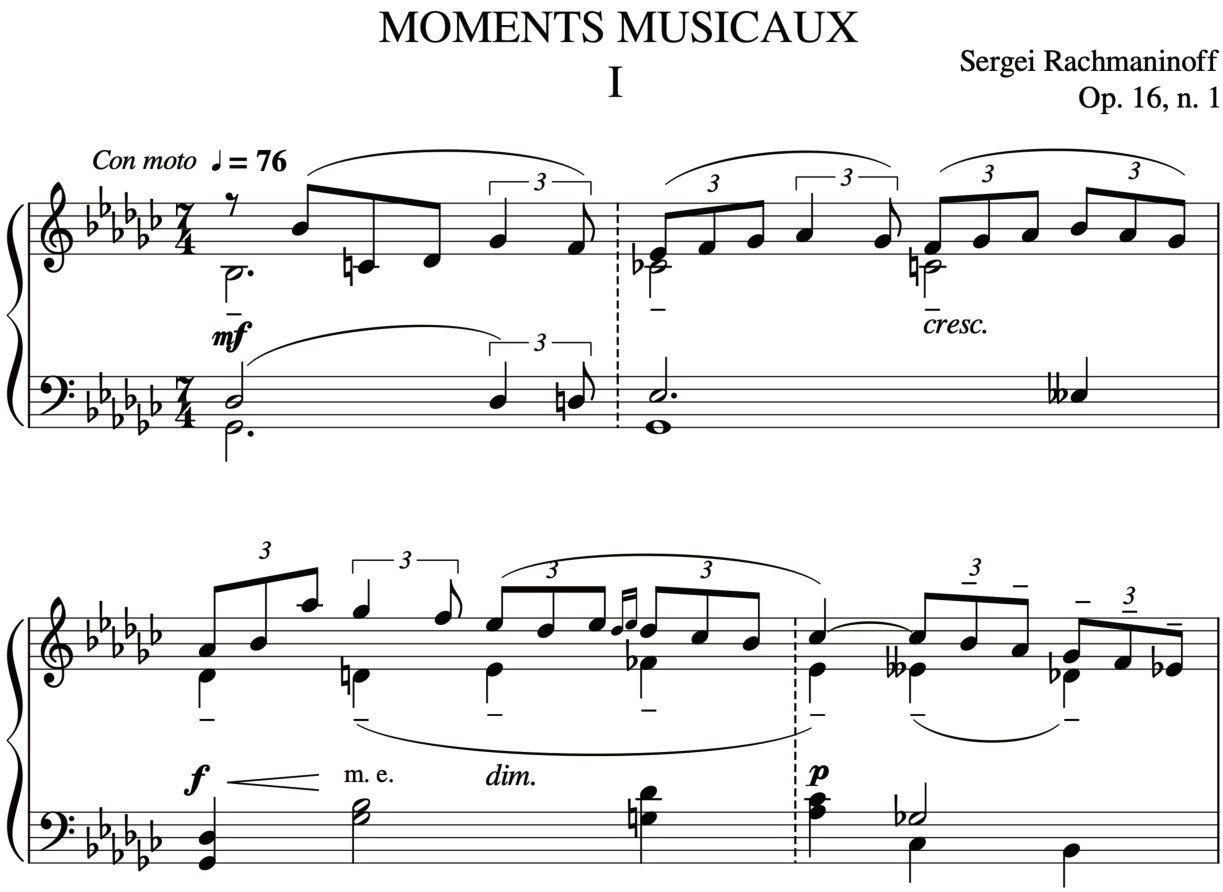


Fig. 194: Exemplo de assimetria nos compassos 38 e 39 do *Op. 16 n. 1* de Rachmaninoff.

A própria escrita, em termos métricos, constrói um forte contraste com a parte anterior, e a assimetria é evidenciada por linhas pontilhadas fornecidas pelo próprio compositor, explicitando o primeiro compasso construído em 3 + 4 pulsos, e o segundo, em 4 + 3. Cabe, aqui, um cuidado agógico de não atrasar os 3 pulsos ou acelerar os 4 pulsos, de forma a esconder a assimetria. Respeitar a hierarquia de apoios no tempo 1 (para pulso em 3) e tempos 1 e 3 (para pulso em 4) também é uma forma de potencializar os efeitos da escrita assimétrica.

É interessante ressaltar que, no *Momento Musical, Op. 16, n.3*, a mesma estratégia de justaposição de pulsos ternários ou quaternários aparece, gera similar sensação de ansiedade e instabilidade, porém, dentro de um caráter bastante diferente, mais fatídico, em andamento mais lento, e em Si menor. Desta vez, em substituição à escrita em 7/4, compassos 3/4 e 4/4 são justapostos.



Fig. 195: Compassos 1 a 6 de *Op. 16, n. 3* de Rachmaninoff.

Agitação também é construída com compassos assimétricos no exemplo a seguir, extraído da *Sonatina*, de Edino Krieger, 1º movimento:



Fig. 196: Compassos 98 a 102 do 1º movimento da Sonatina, de Edino Krieger.

Aqui, a precisão da pulsação também é uma ferramenta importante para contribuir ao fluxo musical. Destaca-se que imprecisões nos deslocamentos entre oitavas ou acordes, tensões no braço e antebraço ou falta de firmeza em algum dedo são aspectos técnicos que podem comprometer esse fluxo. O trecho pode ser praticado com a tampa do teclado do piano fechada, primeiramente, apenas percutindo as mãos em cada momento que cada uma toca e, em seguida, percutindo de forma a simular os deslocamentos horizontais a serem feitos. Dessa maneira,

pode-se concentrar em questões de relaxamento dos braços e ritmo, por exemplo, sem a preocupação de acertar as notas, o que pode ser praticado posteriormente.

Polimetria:

O exemplo de polimetria selecionado para discussão é de um caso semelhante aos casos encontrados no *Etudes* de Glass. Aqui, apesar de as fórmulas de compassos concorrentes não serem diferentes, a organização de durações e alturas sugere uma polimetria entre a mão esquerda e a direita, sugerindo um efeito de polimetria audível.

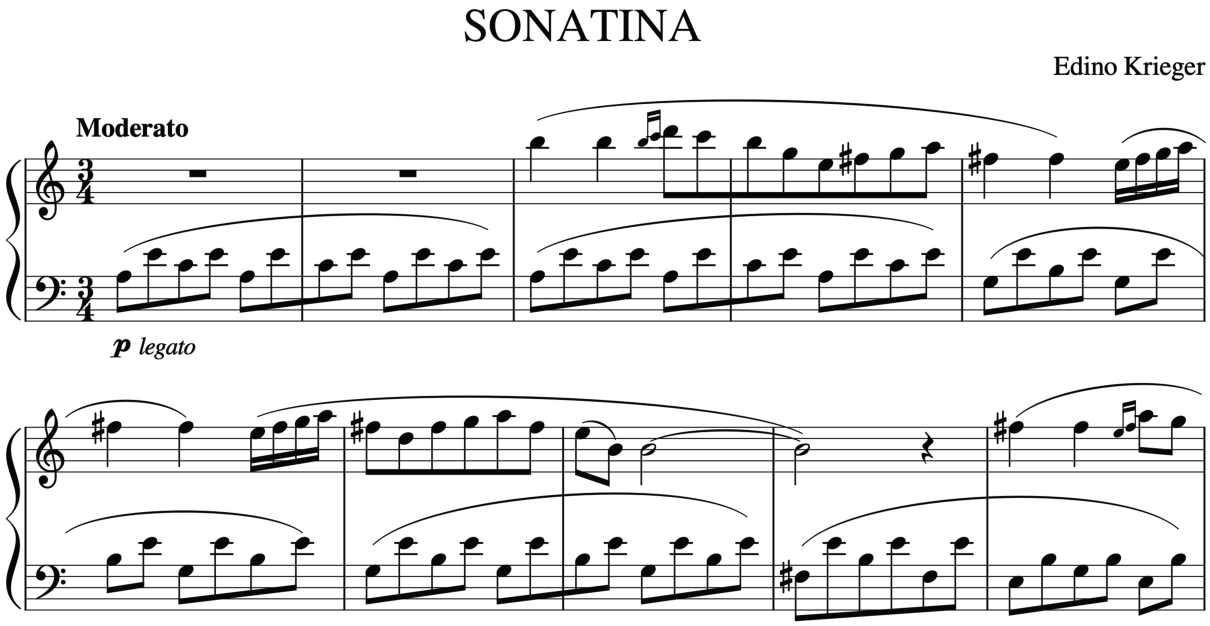


Fig. 197: Compassos 1 a 10 do 1º movimento da *Sonatina* de Edino Krieger.

No início do 1º movimento da *Sonatina* de Edino Krieger, a métrica é em 3/4, contudo, a mão esquerda pode soar em 4/4. Como a própria escrita já define o pulso da mão esquerda, o estudo pode ser feito no sentido de dar muita precisão e controle ao toque, para construir a textura em um toque *legato* e em *piano*. Não acentuar todas as notas mais graves dos baixos de Alberti da mão esquerda contribui muito à fluência do trecho. Além de dedos firmes e punho flexível, a inclinação lateral e um pouco para trás do tronco podem auxiliar na sonoridade, promovendo ângulos mais confortáveis para o braço se alinhar com o antebraço e com os dedos. A adequação à pulsação ternária fica compatível com a construção melódica e é bastante conveniente não acentuar as notas da melodia que soam juntamente com as notas mais graves do baixo de Alberti.

Polirritmia:

A polirritmia, no repertório erudito padrão para piano, é muito comum em situações de melodia acompanhada, seja como recurso de fluência ou como intensificação da independência de um canto com respeito ao seu acompanhamento. O caso de 3 notas contra 2 ou 4 contra 3 é bastante comum nessas situações.

Abaixo, seguem alguns casos de polirritmia como os descritos, em obras do Romantismo:



Fig. 198: Compassos 49 a 56 do *Intermezzo Op. 118, n.2* de Brahms.



Fig. 199: Compassos 1 a 8 do *Noturno em Dó# Menor, n. 20 Opus Póstumo* de Chopin.

Sonata

em Mi Menor

E. Grieg Op. 7



Fig. 200.: Compassos 1 a 13 do 3º movimento da *Sonata em Mi menor, Op. 7*, de Grieg



Fig. 201: Compassos 49 a 52 do *Noturno em Dó Menor, Op. 48, n. 1* de Chopin.

No geral, em situações como as desses exemplos, o estudo das mãos separadas contribui muito ao resultado sonoro, se for feito de maneira a alimentar a memória mecânica das teclas a serem tocadas a ponto de demandar o mínimo de esforço cognitivo para ser executado. Dessa forma, pode-se ocupar o raciocínio, ao tocar mãos juntas, com a expressividade da linha e com o fluxo da polirritmia.

Uma possível forma de praticar a independência entre mãos e aprimorar a memória mecânica é tocar pequenos conjuntos de notas e repeti-los, com consistência de dedilhado, e procurar tocar enquanto se raciocina sobre algo que não seja o som ou os nomes das notas do trecho. Por exemplo, podem-se fazer gestos improvisados com um braço enquanto a mão do lado oposto toca as notas estudadas. Ainda, podem-se falar nomes de meses do ano ou nomes de cores enquanto se toca.

Para o estudo da polirritmia, os procedimentos já descritos também se aplicam. Dependendo das opções agógicas e dos recursos de manipulação dos fraseados na construção do caráter da peça, é possível que a intenção do pianista não seja a de tocar a polirritmia a tempo ou exatamente polirrítmica, contudo, saber como ela soa e

como executá-la *a tempo* traz muito controle e domínio para fazer escolhas conscientes, e não, simplesmente, alterar a duração das notas por não ter adquirido domínio da polirritmia. A aquisição desse domínio contribui à desenvoltura e à fluência da performance.

Os próximos exemplos são de composições do início do século XX. O primeiro é de 3 notas para a mão direita contra duas na mão esquerda, em uma duração de 2 tempos. Encontra-se no *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras n. 4*, de Heitor Villa-Lobos:



Fig. 202: Compassos 38 e 39 do *Prelúdio* das *Bachianas Brasileiras, n. 4* de Villa-Lobos.

Aqui, um possível fator complicador são os saltos para a mão esquerda e os acordes para ambas as mãos. Novamente, pode-se isolar o estudo da sincronia entre mãos do aprendizado das notas. Por exemplo, pode-se bater 3 palmas por tempo, acentuando a primeira, enquanto se canta a melodia das notas mais agudas da mão direita. Depois, trocar as palmas por tocar apenas as oitavas da mão esquerda. Em seguida, acrescentar os acordes da mão esquerda. Os saltos podem ser estudados como descritos na sessão **2.2.6 Saltos e Pedalização**. Por fim, pode-se adicionar a parte da mão direita.

O último exemplo de polirritmia selecionado está no *Estudo Op. 42, n. 1*, de Alexander Scriabin.

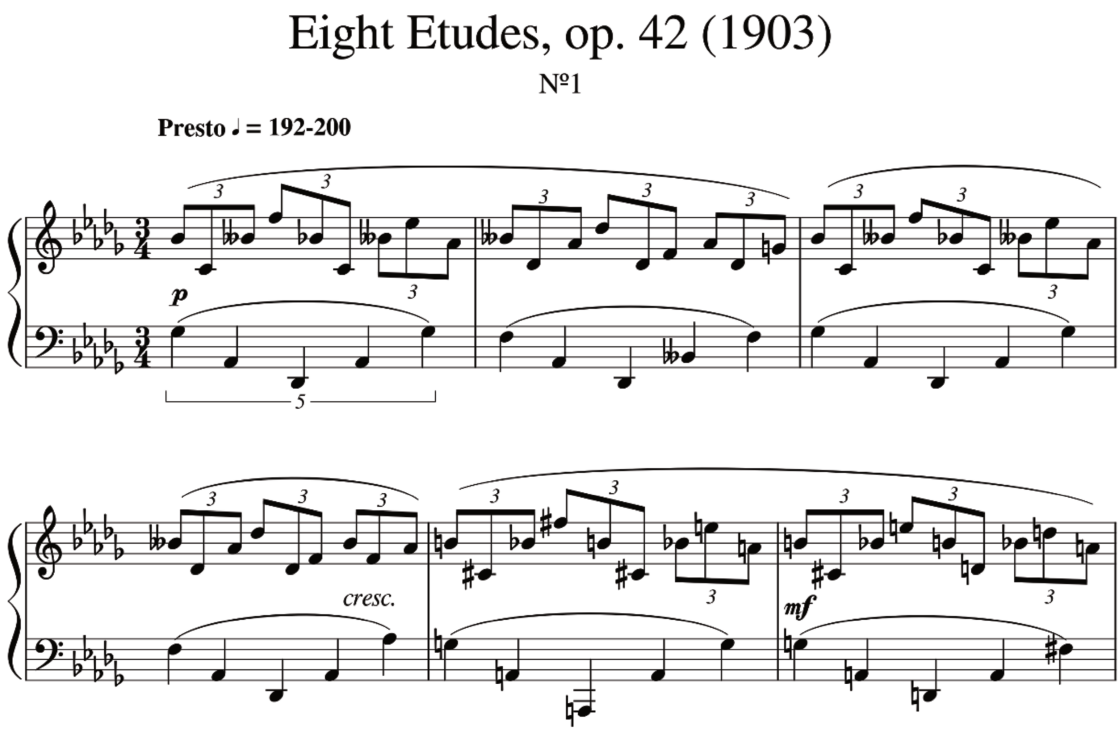


Fig. 203: Compassos 1 a 6 do *Estudo Op. 42, n. 1* de Scriabin.

Apesar da conveniência de praticar mãos separadas em andamento bastante lento para aprendizado das notas e abastecimento das memórias mecânica, visual do teclado e auditiva, a polirritmia pode ficar mais complexa para ser executada lentamente do que em andamento mais rápido. Para seu estudo, uma possibilidade é reduzir a complexidade de 9 notas contra 5 a 3 notas contra 5, como na figura a seguir:

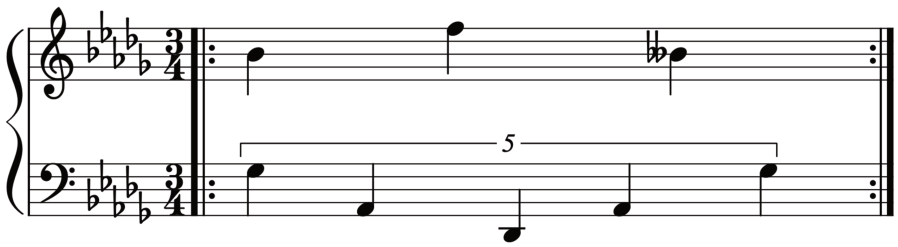


Fig. 204: Simplificação da polirritmia do compasso 1 do *Estudo Op. 42, n.1* de Scriabin.

Um esquema para praticar essa simplificação percutindo as mãos, encontra-se abaixo:

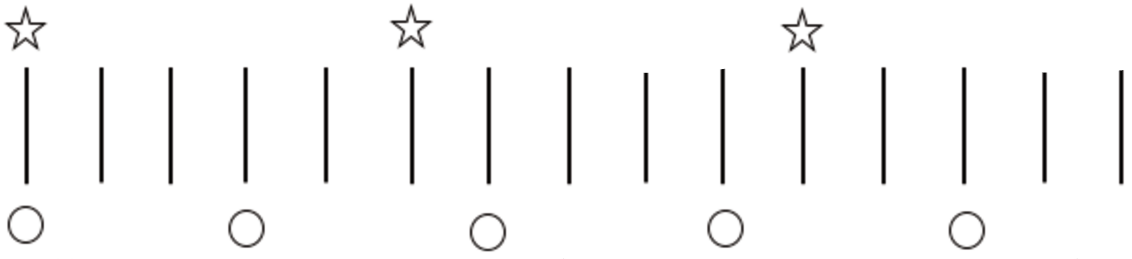


Fig. 205: Esquema para coordenação da simplificação da polirritmia entre mãos no *Etude Op. 42, n. 1* de Scriabin.

Durante o estudo percutindo, pode-se, por exemplo, começar apenas com a mão esquerda e depois adicionar a direita. É importante já praticar em velocidade próxima à almejada para memorizar o som resultante da combinação entre mãos e depois apenas substituir a percussão pelas notas. Na polirritmia 3 contra 5, a cada uma nota e 2/3 da mão esquerda, toca-se uma na mão direita. Por isso, no esquema desenhado, foram colocadas 3 subdivisões internas para cada uma das 5 notas da mão esquerda. Uma forma de adquirir fluência nessa prática é garantir que ambas as mãos estejam sempre em movimento (não travar o braço após uma percussão, por exemplo).

Tocando a simplificação ao piano, convém repeti-la até que todos os gestos sejam muito contínuos, sem movimentos abruptos.

Pode-se alternar tocar a simplificação e o caso real, de forma a memorizar os gestos do caso real, mas sem perder a precisão aprendida com a simplificação.

Ao passar do estudo simplificado para o caso real, desenhando o esquema, ainda seguindo as proporções, tem-se:

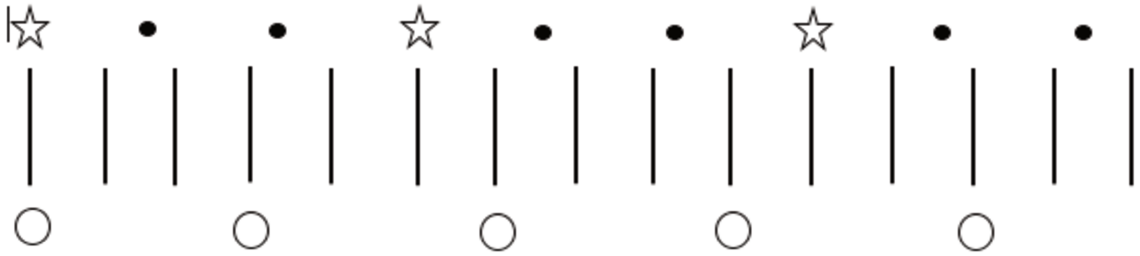


Fig. 206: Esquema para coordenação da polirritmia entre mãos no *Etude Op. 42, n. 1* de Scriabin.

Removendo as subdivisões auxiliares, a visualização do esquema seguinte, enquanto se toca o primeiro compasso em *loop*, pode ser bastante produtiva.

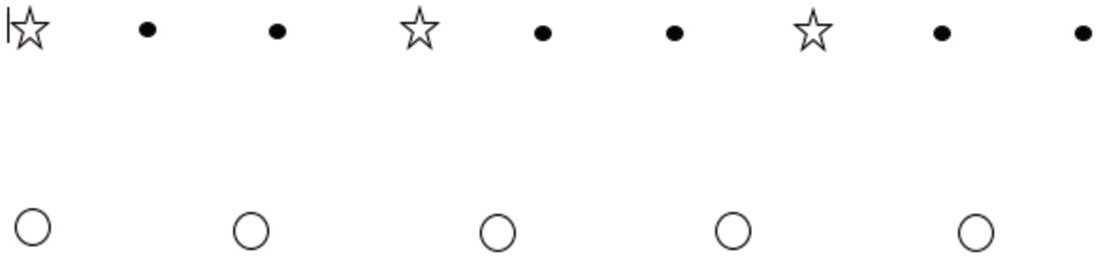


Fig. 207: Esquema para coordenação da polirritmia entre mãos no *Etude Op. 42, n. 1* de Scriabin sem subdivisões internas auxiliares.

O estudo feito para o primeiro compasso também pode ser aplicado aos próximos. Conforme o estudo avança, a combinação de sons da polirritmia é mais bem memorizada, facilitando tocar os compassos seguintes. Quanto maior o domínio

do ritmo e das notas, maior pode ser o controle da expressividade e a qualidade do timbre decorrentes do conforto técnico por não se fazer gestos abruptos.

3.1.8. Forma e memorização

O exemplo selecionado abaixo, extraído do *Prelúdio Op.32 n. 12* de Rachmaninoff, contém uma lógica no acompanhamento que pode ser visualizada em duas dimensões, de forma análoga às discussões sobre macroestrutura deste capítulo.



Fig. 208: Compassos 20 a 23 do *Prelúdio em Sol# menor, Op.32 n. 12* de Rachmaninoff.

Explicando em detalhes, musicalmente, é comum discutir sobre acompanhamentos como esse falando-se em camadas, denominando como uma camada, a linha de contralto formada pelas semínimas e colcheias pontuadas, com hastes para baixo, e como outra camada, as semicolcheias.

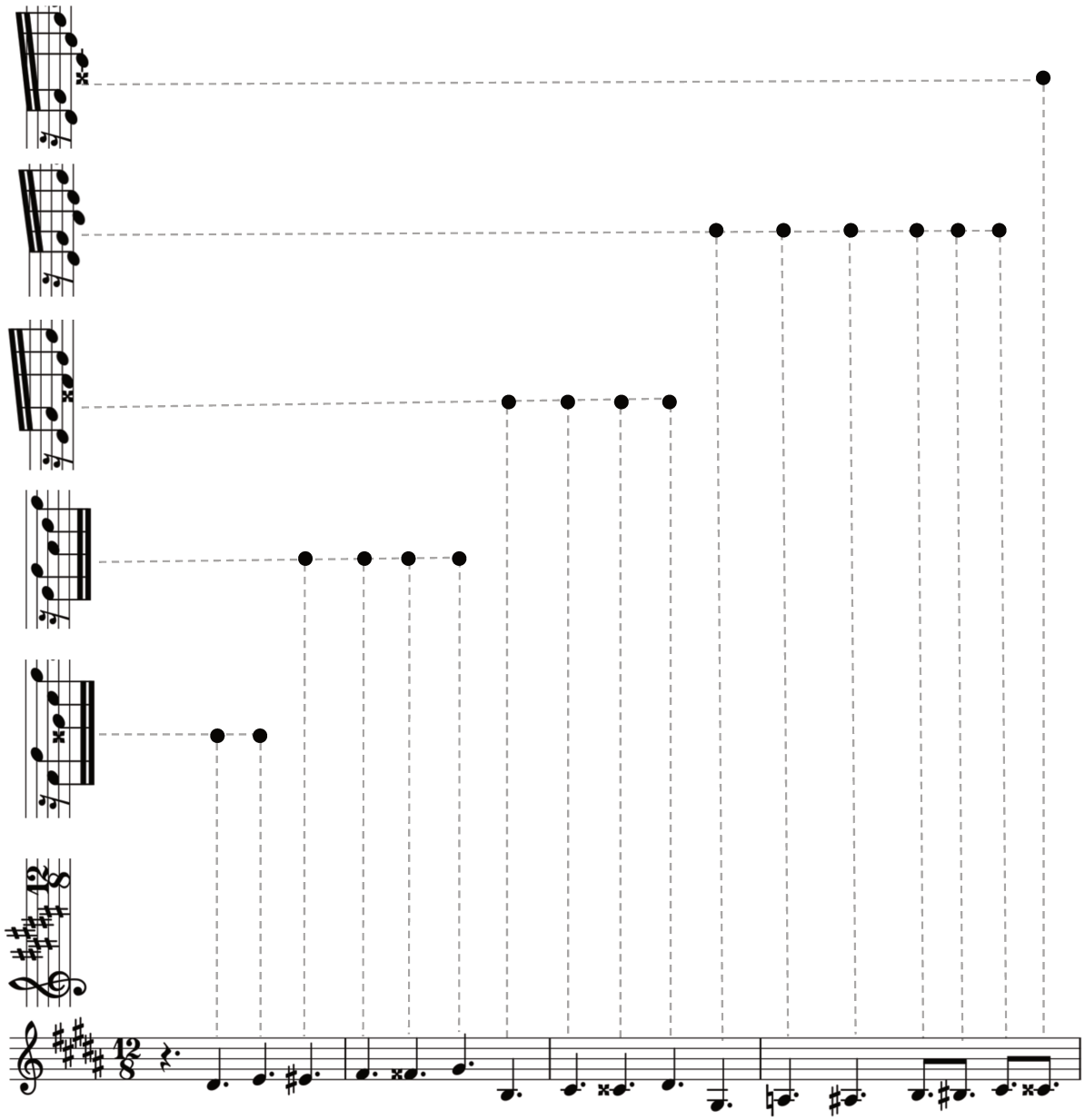


Fig. 209: Exemplo de visualização bidimensional do acompanhamento tocado pela mão esquerda nos compassos 20 a 23 do *Prelúdio em Sol# menor, Op.32 n. 12* de Rachmaninoff. Os pontos mostram quais notas do eixo vertical devem ser tocadas enquanto a nota do eixo horizontal é sustentada.

Os dois próximos exemplos são de uso de estratégias de memorização discutidas. O primeiro foi extraído do 1º movimento da *Sonata 5, Op. 38* de Prokofiev. Pode-se notar que uma mesma melodia (1º tema) aparece duas vezes na exposição (uma oitava de distância entre si) e uma vez na recapitulação com acompanhamentos ligeiramente distintos. Pode ser desafiador lembrar a ordem na qual aparecem, ou mesmo qual acompanhamento a mão esquerda faz em qual aparição da melodia.



Fig. 210: Compassos 1 a 16 do 1º movimento da *Sonata n. 5*, Op. 38, de Prokofiev.



Fig. 211: Compassos 191 a 202 do 1º movimento da *Sonata n. 5, Op. 38*, de Prokofiev.

Nesse caso, há tanto a dificuldade de atribuir diferentes identidades às diferentes aparições da melodia, quanto de associação da melodia ao acompanhamento. Quanto à identidade, pode ser frutífero atribuir nomes a cada aparição, principalmente se já carregarem suas posições na ordem, por exemplo, usando números 1, 2 e 3, ou as letras A, B e C. Como números e letras em música também podem ser confundidos com dedilhados e nomes de notas, também pode ser produtivo optar por usar outras catalogações, por exemplo, escolher três meses do ano, ou três estações do ano. A opção por estações do ano também pode auxiliar na questão de lembrar da associação entre melodia e acompanhamento, por exemplo, associando características de cada estação do ano às características que distinguem cada acompanhamento. Quanto a esse caso de associação, também pode funcionar

atribuir nomes de países e suas capitais. Nesse caso, perde-se a informação direta da ordem das partes, mas pode-se buscar formas de ordenar os países, por exemplo, escolhendo um país bastante próximo do país de nascimento do pianista (ou do compositor) e os outros dois serem progressivamente mais distantes.

O próximo exemplo pode ser um caso no qual é difícil contabilizar repetições no ato da performance e foi retirado do início do 3º movimento da Sonata em Fá menor, Op. 57 de Beethoven:



Fig. 212: Compassos 13 a 20 do *mov. III* da *Sonata em Fá menor, Op. 57*, de Beethoven.

Nesse exemplo, as 4 notas tocadas no segundo tempo do compasso 13 são repetidas mais 4 vezes e as 4 notas do primeiro tempo do compasso 16 são repetidas mais 5 vezes. Uma maneira simples de pensar no trecho pode ser aproveitando o *diminuendo* que está no compasso com as duas últimas repetições do segundo conjunto de 4 notas. Excluindo o compasso onde há a indicação de *diminuendo* e excluindo a segunda metade do compasso 13, restariam 4 repetições do primeiro conjunto e 4 repetições do segundo. Assim, durante a performance, pode-se pensar na segunda metade do compasso 13 como um tempo de ajuste, contar 4 repetições, depois contar as 4 vezes nas quais o segundo padrão é tocado e, por fim, fazer as duas repetições do segundo padrão em *diminuendo*. Contar até quatro pode parecer simples, mas também pode ser uma informação confusa para ser comportada mentalmente. Por exemplo, os nomes dos números podem se misturar aos nomes das notas sendo mentalizadas muito rapidamente no caso de pessoas com ouvido absoluto, ou ainda, podem se misturar com o comando dos números dos dedos em ação, caso o(a) pianista tenha o hábito de memorizar padrões de digitação. Neste caso, visualizar mentalmente gestos de regência especificamente nesses compassos

pode ser uma solução prática. Os gestos podem até não ser de regência de compassos binários, pode-se visualizar como se fossem quaternários para auxiliar na lembrança da mudança das notas após 4 repetições apenas nesses compassos em questão (desde que isso não comprometa a sonoridade em pulsação binária).

4. CONCLUSÃO

Os caminhos da execução e do registro desta **pesquisa-ação** fazem parte da própria metodologia cíclica aplicada neste estudo. Planejamento, execução, monitoramento e avaliação fecham um ciclo que não só fomenta as descobertas científicas práticas, como também reproduzem a realidade de como habilidades costumam ser adquiridas. De forma mais ampla, o próprio ato de estudar, qualquer que seja o tópico, demanda ações como aquelas aqui aplicadas. Assim sendo, o registro de procedimentos de estudo, aulas, apresentações públicas, vídeos de estudo, percepções sobre TCPE e ideias performáticas funcionaram como uma parte de um estudo autorregulado, além de serem uma etapa metodológica.

O nível de detalhamento do registro dos processos de estudo foi subordinado ao método de registro (anotação, gravação de vídeo, gravação de áudio) e à capacidade de memorização ao fazer ou interpretar o registro. Mais detalhadamente, ao anotar o que foi feito em uma sessão de estudo, na verdade, anotava-se o que fora mais memorável nela. Dessa forma, há uma maior concentração de registros de procedimentos que levaram aos resultados desejados, do que daqueles que não foram efetivos. Para não ignorar a importância das tentativas que não levavam ao resultado desejado, busquei registrar os procedimentos mais efetivos em forma de uma contraposição ao que não tinha a mesma efetividade. Como resultado, além de obter o resultado performático buscado, fui adquirindo consciência mais detalhada sobre como consegui obtê-lo. Esse aprimoramento de consciência se transformou em uma ferramenta de ampla aplicabilidade e versatilidade. Essa forma de otimização dos estudos ao instrumento foi estendida também a músicas de outros compositores e um pouco disso pode ser notado no capítulo **3 Estratégias usadas na construção da performance de TCPE aplicadas no repertório erudito padrão**, em trechos de obras de Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Grieg, Schubert, Brahms, Liszt, Rachmaninoff, Prokofiev, Scriabin, Debussy, Bartók, Shostakovich, Villa-Lobos e Krieger.

O “como fazer” foi aqui apresentado como definição de **técnica**. O estudo da técnica pianística permite e demanda perspectivas distintas, e cada uma delas tem algo a acrescentar no resultado sonoro. Pode-se, por exemplo, atentar para como os dedos estão se movendo, como o punho está se movendo, e também os braços, antebraços, tronco, a coordenação entre lado direito e esquerdo, polirritmias, cabeça,

olhar, respiração. Além do que está em maior movimento, pode-se atentar às partes do corpo que tragam estabilidade, como abdômen, apoio nos ísquios, musculatura de sustentação das escápulas e calcanhares. Todas essas observações, subordinadas à percepção do resultado sonoro e consciência corporal. Esse "como fazer" não se resume ao corpo do pianista. Outra perspectiva é a da análise dos pensamentos, por exemplo, em como comandar o corpo da melhor forma e no momento certo, além de manter a atenção necessária para se obter os resultados sonoros desejados. A descoberta de gestos corporais que resultem em uma sonoridade específica traz uma grande independência à(ao) performer, no sentido de possibilitar que diferentes timbres, intensidades, *voicings*, dedilhados, manulações e andamentos sejam testados em busca de estruturar a música que se deseja apresentar e ter a liberdade de se expressar como quiser, não apenas da maneira como porventura aconteça.

Ainda sobre a mente, nela estão todos os processos de **memorização** e resgate de informações memorizadas. O "como tocar um *Etude* de Philip Glass", assim como qualquer outra música ao piano, entrelaça-se à memorização sonora (alturas, harmonias, timbres, articulações e dinâmicas), à memorização da organização musical no tempo (motivos, variações, texturas, ritmos, progressões harmônicas e forma), à memorização de aspectos visuais (partitura e dedos no teclado do piano), táteis (topografia do teclado) e à memorização das questões físicas envolvidas no ato de tocar. Cada uma dessas formas de memorização pode ser aprimorada diferentemente, mas, em comum, dependem de repetição e foco. Nesse ponto, cabe destacar como o idiomatismo de Glass em TCPE, no quesito repetição de pequenas estruturas musicais e de seções, é metalinguístico. Ainda mais, considerando o fato de que a forma, em muitos *Etudes*, é construída por processos de adição de camadas. O próprio *Etude* propicia a ambientação sonora a ser apresentada e pode criar a ambientação sonora de sala de estudo para aquisição das habilidades ali necessárias. Cabe destacar que o uso responsável de repetições no estudo é bastante importante, no sentido de não se ficar repetindo um gesto que não está condizente com o resultado sonoro desejado ou que traga dores e desconfortos. O ato de atentar para tal questão é grande oportunidade de crescimento técnico e artístico do(a) pianista. Durante as repetições, é possível aprofundar e aguçar, cada vez mais, a consciência sobre o corpo e a conexão do corpo com o instrumento e do instrumento com o som.

Os **níveis de complexidade** numéricos fornecidos para os *Etudes* de TCPE foram uma maneira encontrada para resumir e comparar, aproximadamente, as

demandas técnicas dos 20 *Etudes*. O processo buscou relevar os aspectos técnicos mais recorrentes em TCPE e compará-los, resultando em um dado que pudesse ser usado por pianistas que estejam escolhendo repertório para si, ou para alunos.

Os *Etudes* 5 e 9 (nível 3) são ótimas recomendações de porta de entrada à obra, pois, além de serem peças que podem ser integradas a apresentações públicas, podem ser acessíveis a pianistas iniciantes e, para pianistas mais experientes, podem ser uma boa forma de se habituarem à linguagem do compositor em TCPE.

Já os *Etudes* 1, 2, 4, 7, 8, 10, 16 e 18 (níveis 4 a 6) exigem que os pianistas usem habilidades técnicas em grau superior de complexidade. Muitos desses estudos são boas oportunidades de aprimorar agilidade, toque *pianissimo*, repetições de acordes, trinados, *voicing*, memorização de macroestruturas grandes e fluência. Contudo, recomenda-se que tais questões já tenham sido estudadas pelo(a) pianista antes, pois aparecem em situações de combinação com outras questões técnicas, de forma a aumentar a complexidade. Por exemplo, as tríades arpejadas rapidamente e repetidamente no *Etude* 1 estão em uníssono entre mãos. O *pianissimo* das seções finais do *Etude* 2 inclui tocar um *ostinato* com material de arpejos em oitavas, na região central do piano, em *pianíssimo* e *legato*. Os trinados do *Etude* 7 são tocados simultaneamente a intervalos harmônicos, ambos com a mão direita.

Os *Etudes* 3, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20 (níveis 6/7 a 9) requerem que o(a) pianista já seja bastante experiente, pois organizar o discurso musical, escolher *voicing*, dinâmica, articulações, manipulações agógicas, andamento e timbres são questões cruciais à performance e dependem que outras questões técnicas (como agilidade em tocar arpejos, escalas e saltos grandes, habilidade de tocar polirritmias, compreensão de macroestruturas grandes com padrões mais complexos de repetições e variações) já estejam bastante dominadas para serem abordadas.

Cabe destacar alguns motivos pelos quais os níveis de complexidade dos *Etudes* 11, 15, 19 e 20 são os mais altos. O *Etude* 11 tem muitos casos de polirritmia em andamento rápido e com presença de muitos saltos. Além disso, há grandes contrastes entre seções que dificultam a construção de uma transição que não rompa a fluência que é tão marcante na escrita. O *Etude* 15 demanda alta velocidade de arpejos que, às vezes, acontecem ao mesmo tempo entre as mãos, alternando gestos espelhados com gestos paralelos. Há também muitos saltos grandes e cada nova parte é variação da anterior e a progressão harmônica recebe adições de acordes. O *Etude* 19, assim como os outros dois citados neste parágrafo, possui saltos grandes,

arpejos que apresentam complexidade acima dos *Etudes* com níveis de complexidade mais baixos (neste caso pelos padrões de ascendência e descendência variarem e o ritmo harmônico ser agitado) mas um grande desafio é o registro do piano utilizado em trechos polirrítmicos e polifônicos, em *mezzo piano*, com a melodia na linha do baixo. O *Etude* 20 tem como principais estruturas arpejos abertos. O andamento é lento e há muitas dinâmicas pouco intensas. A escrita também inclui sextas e terças paralelas, em uma ambientação altamente dependente da sonoridade *legata* do toque. A estrutura sugere certa narratividade e evolução que demandam construção precisa dos momentos mais intensos e fluência que não seja quebrada pela verticalização do toque nas notas simultâneas. A macroestrutura não tem uma combinação simples das seções e as repetições existentes são cruciais ao equilíbrio da forma. O piano é usado em quase toda sua extensão, começando pela sua tecla mais grave e tendo como extremo agudo a sua última nota Mi. Um bom domínio do uso dos pedais de sustentação, *una corda* e tonal é bastante recomendável para tocar esse *Etude*.

Todos esses aspectos da performance recebem os cuidados do(a) pianista e são muitos. Com o transcorrer do tempo em uma apresentação, por exemplo, o(a) pianista controla a sequência de notas tocadas, o acionamento de pedais, a dinâmica, o timbre, o fraseado, a articulação, o discurso geral, dentre outros aspectos. Dependendo da peça, todos esses aspectos citados podem ser independentes. É como se o(a) pianista se deparasse com um sistema **multidimensional** ao tocar. Na música de Philip Glass, o raciocínio multidimensional foi recorrente para mim, principalmente considerando a forma dos *Etudes*. Enxergar a forma como um espaço de 2, 3, 4 dimensões foram maneiras de compreender as macroestruturas e até mesmo suas flexibilidades. Ao tocar, estar nesse espaço multidimensional aprofundava meu foco e as percepções sensoriais do meu corpo. Durante esse aprofundamento, eu acessava diferentes estados mentais aos quais cada *Etude* me levava. Ao ler que, para Philip Glass, a música é um lugar, essas sensações e percepções ficaram cada vez mais claras, assim como entender onde eu estou nesses espaços. Pode parecer algo difuso e abstrato, mas, é comparável a viajar a um lugar muito diferente do habitual, no qual o idioma falado é outro, hábitos culturais são outros, pessoas à sua volta são outras, e a situação fortalece a percepção do “eu” além de evidenciar como esse “eu” se conecta a tudo a sua volta, mesmo que em um lugar tão atípico.

O olhar sobre o “eu” leva a refletir sobre conquistas desse “eu” no processo de estudar piano e aprimorar habilidades. Discutir o conceito de **virtuosismo** torna-se, assim, essencial. Enquanto o ideal do músico virtuoso romântico é o da figura heroica, que se sacrifica para fazer algo sobre-humano, a virtuosidade em Glass, para mim, vem como um convite a desvendar mistérios e, gradualmente, integrar transformações e compreensões. Em vez de buscar sobrepujar tudo que seja humano, quase criando uma figura mitológica, essa virtuosidade acolhe o que é humano, usa as sensações e percepções humanas para acessar espaços na mente que, muitas vezes, nem sabíamos que poderiam ser encontrados lá. Essa virtuosidade também está em reconhecer-se como ser humano que também é integrado a uma coletividade, que se abre a transformações e o quão cativante essa percepção pode ser.

A obra TCPE pode ser vista como um conjunto de estudos voltados a apresentações públicas e ao aprimoramento do pianista, bem como um conjunto de peças musicais que trazem a sensação de movimento, fluidez, flexibilidade e transformação. Movimento, fluidez e transformação são sustentados pela escrita majoritariamente ininterrupta, com polirritmias, *ostinatos*, texturas em transformação e procedimentos variacionais. Melodia, ritmo e harmonia também trazem flexibilidade, no sentido de que um fragmento musical, dependendo da velocidade, dinâmica e tipo de toque escolhidos pode fortalecer um desses elementos musicais, assim como os outros. O padrão-glass, aqui definido, é um exemplo forte de ideia musical repetida que traz tais efeitos. O efeito de um moto-contínuo, a fluência, as transformações sutis são tão idiomáticas do compositor quanto o próprio padrão-glass. A flexibilidade se estende à ambiguidade de funções harmônicas, às diversas maneiras possíveis de se tocar um mesmo *Etude*, e, sob meu ponto de vista, às possibilidades macroestrurais. Uma vez compreendida a regra de organização, ordenamento e repetições por trás de um *Etude*, é possível fazer versões mais curtas ou mais longas dele, de acordo com a situação de apresentação, sem que percam sua identidade, manipulando as repetições. Uma exceção talvez seja o *Etude* 20 que, por articular ideias musicais diferentemente dos demais em termos de contrastes, tensões, clímaxes e relaxamentos, não tem sua estrutura tão modificável sem que haja uma perda na sensação de equilíbrio que ele traz ao fim. Sobre a diversidade de performances, foi muito enriquecedor analisar gravações de diferentes pianistas e constatar o impacto de diferentes escolhas de andamento, pedalização, fraseado, articulação, *tempo rubato*, dentre outros aspectos, nos sentimentos, emoções e efeitos obtidos. Por mais

aspectos subjetivos que permeiem a interpretação do significado por trás dos sons, enquanto pianistas, temos intenções musicais. Saber, por exemplo, os tipos de manipulação agógica que costumam ser mais evocativas de paz e tranquilidade, na percepção do(a) pianista em questão, é uma habilidade a ser levada a qualquer outro repertório no qual tais intenções também estejam presentes. O mesmo vale para quaisquer outros efeitos como ansiedade, tristeza, agitação, nostalgia, medo, grandiosidade, animação e flutuação.

Comparando **intenções explicitadas por Glass** ao compor TCPE à minha experiência ao tocá-los, foi confirmado o cunho altamente didático do *Book I*. Nele, arpejos, acordes e escalas são explorados em repetições, às vezes em grau progressivo de dificuldade. Em prol de uma boa sonoridade, o(a) pianista precisa encontrar conforto técnico em cada uma dessas situações. Nesse livro, fortaleci minha consciência da importância de sustentar o tronco ao tocar, especialmente pelo baixo abdômen e pelas musculaturas próximas às escápulas. Evitar a sobrecarga de músculos em gestos repetitivos de alta frequência também foi algo mais desenvolvido nesse livro. A compreensão da formação das macroestruturas também começou a ser melhor desenvolvida e foi essencial ao estudo do livro seguinte. Ao apresentar o recital com os 10 primeiros *Etudes*, tive o contato com os efeitos de uma profundidade de foco sobre meu corpo, tanto no sentido de aguçar a audição, o tato e as sensações musculares durante a performance. Essas sensações também ocorreram em situações de apresentações públicas nas quais toquei apenas um ou poucos *Etudes*, porém, em menor grau.

Sobre o *Book II*, é possível perceber o quanto o compositor explora a linguagem da música e demanda maturidade do(a) performer. Questões de agilidade, precisão, qualidade timbrística, saltos, escalas, arpejos, polirritmias, polimetrias audíveis e polifonia não são os maiores desafios dos *Etudes*, apesar de demandarem muita perícia na execução. São caminhos que levam às descobertas de macroestruturas, sensações, emoções e estados mentais identitários a cada peça. É possível elencar principais habilidades almejadas em cada *Etude*, como repetições de notas no *Etude* 6, de padrão-glass no *Etude* 10, escalas no *Etude* 13 e *arpejos* no *Etude* 14. Porém, pode-se levantar um objetivo maior e ser alcançado por meio de todos os *Etudes* que é o de determinar intenções musicais e se investigar enquanto pianista e ser humano para ser capaz de cada vez expressá-las melhor, de maneira mais clara e comandando o direcionamento da própria atenção. Após apresentar o recital com os

Etudes 11 a 20, as sensações de refinamento dos sentidos também foram presentes, mas muito mais intensas. Minha lembrança desse recital foi como a de uma viagem para um lugar que parece muito distante e exótico, porém, está acessível e próximo a todos que quiserem conhecê-lo. Por dois dias, após esse recital, continuei com a sensação de que minha audição estava capaz de perceber sons muito mais sutis e distantes do que o habitual e também com a impressão de que meu tato estava extremamente mais sensível. Ao tocar piano, mesmo que peças de outros compositores, era uma experiência mais intensa e, ao mesmo tempo, mais serena. Lembro-me até de perceber meu olfato e paladar mais aguçados que o habitual, além de preferências por me manter em ambientes menos ruidosos e por me movimentar de forma mais calma do que estava acostumada. Aos poucos, esses efeitos foram se diluindo, porém, percebo que esse recital foi um marco em meu desenvolvimento, em termos de consciência corporal e auditiva.

Os mais de 20 anos de período de escrita de TCPE não apenas resultaram em um autorretrato composicional de Glass, de 1991 a 2012, mostram também reverência a **compositores do passado** que marcaram a história dos instrumentos de teclas, em forma de entrelaçamento das técnicas de escrita de Glass com técnicas desses compositores, ou mesmo trechos de melodias criadas por eles. Algumas dessas conexões estão, por exemplo, em trechos longos com arpejos em alternância ascendente-descendente em padrões que se modificam, algo bastante recorrente em sonatas de Beethoven. Outra lembrança de Beethoven surgiu ao tocar os arpejos paralelos do *Etude* 1. Há forte semelhança com a ambientação criada no trio do *mov. II* da *Sonata Op. 7* de Beethoven e a sonoridade desse trecho do *Etude* 1 de Glass. Há, inclusive, a coincidência da presença do acorde de Mi bemol menor em ambos. O *Etude* 14 pode ser visto como uma *passacaglia*, forma tão amplamente utilizada no período barroco e por compositores da primeira metade do séc. XX. Dentre eles, Dmitri Shostakovich, cuja música era muito ouvida e admirada por Glass em sua infância. Do mesmo compositor, parece ser a origem de um fragmento melódico de uma das camadas sonoras da seção 31 do *Etude* 11. A linha melódica lembra a abertura do mov. II do *Concerto Op. 102* de Shostakovich. Em ambas as situações, a tonalidade é de Dó menor e há semelhanças de caráter. Schubert é apontado por Glass como uma referência para tocar sua obra. Semelhanças entre os compositores acontecem de forma textural, mas eu destacaria ainda as proximidades de escolhas de progressões harmônicas, especialmente daquelas nas quais usam um acorde

maior seguido do acorde antirrelativo (ou relativo) maior de seu homônimo menor. Em TCPE essa sequência acontece com frequência, com destaque para o *Etude* 20, cuja abertura é uma tríade ascendente de Dó maior, seguida de uma descendente de Lá Bemol Maior. Nesse mesmo *Etude*, pode-se apontar uma proximidade com peças de Rachmaninoff. Alguns pontos são a exploração de arpejos com notas bastante espaçadas, variedades de texturas em uma única peça, linhas melódicas longas, linhas melódicas em terças e sextas paralelas. Ainda, a estrutura também lembra algumas usadas pelo compositor russo.

A possibilidade de visualizar tantas influências externas à TCPE relembra as relações encontradas durante esta pesquisa entre os *Etudes* e elementos da **filosofia budista**, como por exemplo, a opção de olhar sob a perspectiva de não centralização no ego ser uma forma de aproximação com a realidade, pois não existe isolamento, cada ser se conecta aos outros e ao espaço à sua volta. A escrita aberta de Glass, no sentido de não restringir ou buscar controlar todos os aspectos da performance em sua notação musical, é um exemplo de acolhimento da cocriação entre compositor e instrumentista, um reconhecimento da impossibilidade de separação ou isolamento entre tais funções. Outra possibilidade de comparação com a filosofia budista está no princípio da impermanência. A percepção de como tudo está constantemente em movimento e transformação é um grande efeito dos *Etudes* de Philip Glass. Mesmo em repetições, o fato de haver acúmulo sonoro e de a memória reconhecer algo como repetição já faz com que seja sempre uma informação nova, pois o ouvinte é uma pessoa nova, no sentido das informações sonoras que já experimentou e carrega em si. Outra referência da filosofia, budista, desta vez, especificamente da linha tibetana, é justamente a repetição de sons, mas com o objetivo específico de alcançar certos estados mentais. O canto de mantras, no budismo tibetano, repete sons como forma de engajar o corpo no processo meditativo o que resulta numa forma de conquistar um aprimoramento de capacidade de foco, consequentemente, uma maior proximidade com a realidade por aguçar os sentidos e percepções do ser humano. O estado mental resultante varia de acordo com os sons, mas pode ser descrito como uma sensação de relaxamento alerta. Não é um relaxamento corporal completo, pois não é um processo de sono, mas é o relaxamento suficiente para que haja abertura à elevação da percepção do mundo real em detrimento de invenções ou conjecturas mentais. Esse estado de relaxamento alerta remete, para mim, ao exercício da técnica pianística. A partir deste, é possível, por meio de repetição consciente, encontrar o

ponto de relaxamento ideal bem como perceber as partes do corpo a serem idealmente relaxadas para potencializar a qualidade da ação dos músculos vistos como necessários aos sons que se deseja obter. Nesse processo, busca-se o aprimoramento do foco na consciência corporal, tato e audição e uma maior conexão com a realidade sonora resultante dessas ações.

O episódio da série televisiva *Stranger Things*, citado em **1.1 A escritura de TCPE**, o qual conta com uma música da ópera *Satyagraha* de Glass tem como título *E Pluribus Unum*. Essa frase em latim, cujo significado é "de muitos, um" [10], segundo o *Dictionary of American History* (2020) remete ao fato de que uma grande quantidade de elementos diversos pode se conectar e formar uma unidade. Tais dizeres retratam grande parte da experiência que tive com TCPE. Foi um processo de intensa conexão com minhas próprias percepções e, desde o primeiro recital do *Book I*, senti com muita força o quanto compreender melhor minha forma de fazer música me conecta a cada ser vivo à minha volta. Cada apresentação de um *Etude* de Philip Glass fortalece minha percepção de como a performance musical é, na realidade, um evento cocriado entre compositor, pianista, cada pessoa que destina sua atenção a ela, e tudo que emite sons e vibrações ao redor. Assim como melodia, harmonia e ritmo se fundem no efeito que a música provoca sobre nós.

Para mim, os *Etudes* de Glass não são apenas sobre habilidades pianísticas. Além de arpejos, escalas, acordes e saltos, são sobre o ser humano que produz a música. São sobre a mente e como ela se conecta com o corpo, sobre o corpo e como ele se conecta ao instrumento. Sobre o piano e como ele se conecta ao som. Sobre o ser humano e como ele se conecta à humanidade. Os *Etudes* acontecem em meio a repetições, mas não são sobre elas. São sobre o que acontece enquanto elas são tocadas e ouvidas. São sobre a transformação do ser humano e do universo.

Em meio às experiências de conhecer TCPE, cheguei a me perguntar: Quem sou eu? Como me conecto com a orquestração cósmica à minha volta? Quais são esses estados mentais que estou acessando? Aonde a flexibilidade, o movimento e a fluidez podem me levar?

Continuamente, aprimoro minhas respostas a tais perguntas, mas sei que o fato de ter levantado tais questionamentos à luz dessa obra me transformou enquanto

---

[10] "Out of many, one" (IRVIN, 2020)

pianista, artista e ser humano, além de me trazer o desejo de conhecer muitos outros lugares musicais.

Sou pianista, professora e cientista, e, a cada passo, meu olhar científico constrói pontes entre minha manifestação artística e minha manifestação pedagógica. Essa integração, em mim, é indissociável de como me conecto a meus alunos e como criamos e potencializamos a música juntos.

A conclusão deste trabalho vem com o convite para que pianistas continuem se aventurando e se questionando. Também convida à conexão com a paz e a serenidade de se movimentar e se transformar em concordância com o autorrespeito, com seus sonhos, motivações e encantamentos.

Bom espetáculo a todos!

5. REFERÊNCIAS

GLASS, P. *Philip Glass – The Complete Etudes.* 1. ed. Londres: Chester Music Ltd., 2014.

PHILIP GLASS: The Complete Piano Etudes. Philip Glass (compositor). Maki Namekawa (intérprete, piano). Nova Iorque: Orange Moutain Music, 2014. Plataforma de Streaming. Faixas 1 – 20.

GLASS, P. *Words Without Music:* a Memoir. 1. ed. New York: W. W. Norton & Company Inc., 2015.

SIMMS, B. R. *Music of the Twentieth Century – Style and Structure*.1. ed. Nova Iorque: Schirmer Books, 1986.

HELFFER, C.; MICHAUD-PRADEILLES, C. *O piano*.1. ed. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

BAUER, A. From Pulsation to Sensation: Virtuosity and Modernism in Ligeti's First and Ninth Piano Études. Contemporary Music Review, 38:3-4, 344-365. 2019.

ANDRES, T; YANG, C. The Complete Piano Etudes by Philip Glass: depoimento [6 fev. 2017]. Carolina do Norte: *Glassat80*. Entrevista concedida a William Robin.

ÓLAFSSON, V. The Pianist Vikingur Olafsson on Why Philip Glass Matters: depoimento. [11 ago. 2017]. Nova Iorque: *The New York Times*. Entrevista concedida a Joshua Barone.

SMITH, H.; NOVAK, P. **Budismo**: uma introdução concisa. São Paulo: Pensamento Cultrix Ltda., 2004. 208 p.

GYATSO, T. The Four Seals of Buddhism. In: __. *The World of Tibetan Buddhism*. Tradução Geshe Thupten Jinpa. 1. Ed. Somerville: Wisdom Publications, 1995.

TRIPP, D. Pesquisa – ação: Uma introdução metodológica. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443 – 466, 2005.

HASEMAN, B. A Manifesto for Performative Research. *Practice-led Research*, Brisbane, n. 118, p. 98 – 106, 2006.

PIPER, A. *What, exactly, is the Idea of Artistic Research?* 2015. 59 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tYZLg9-x3g4>. Acesso em: 14 jun. de 2018.

MILANOVIC, T. E. Learning an teaching healthy piano technique: training as an instructor in the Taubman Approach. Tese (Doutorado em Filosofia) – Griffith University, Queensland. 2011.

KATO, Natália Yuri. **O desenvolvimento técnico-artístico do pianista colaborador através do repertório de Lied**. 2013. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

YOON, K. Paul; HWANG, Ching-Lai. **Multiple Attribute Decision Making**: an introduction. Thousand Oaks: Sage Publications, 1995. 75 p.

KOENEN, Rolf (org.). **Levels of difficulty**. 2010. G. Henle Verlag Website. Disponível em: https://www.henle.de/en/about-us/levels-of-difficulty-piano/. Acesso em: 20 ago. 2020.

THRASHER, S. Philip Glass`s Etudes: the sound of a lifetime. *The Guardian*, Londres, 8 dez., 2014.

NATTIEZ, J. J. *O Combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

Judd Foundation. Judd, 2019. Disponível em: https://juddfoundation.org/artist/art/. Acesso em 24 jun. 2019.

GIBBS, R. W. Idiomaticity and Human Cognition. In: EVERAERT, M.; LINDEN E.; SCHENK, A.; SCHREUDER, R. (org.). *Idiom – Structural and Psychological Perspectives.* New York: Lawrence Erlbaum Associates Inc., 1995. p. 97-103.

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. Entre Estudos e Polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav MArtinu (1890 – 1959). Dissertação de Metrado. Escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de edino krieger: um estudo do idiomatismo técnicoinstrumental e processos composicionais*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

HURON, D.; BEREC, J. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review*, Columbus, v.4, n. 3, 103 – 122, 2009.

ALBERTI BASS. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2019. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000447>. Acesso em: 15 mai. 2019.

STRANGER Things T3:E6 Capítulo seis: E pluribus unum. Direção de Uta Briesewitz. Atlanta: Netflix, 2019. (60 min.), son., color. Legendado. Série Stranger Things. Disponível em: https://www.netflix.com. Acesso em: 24 ago. 2020.

IMDB.COM INC. (Estados Unidos). Amazon (org.). **Stranger Things (TV Series)**: chapter six: e pluribus unum soundtrack. Chapter Six: E pluribus unum Soundtrack. 2019. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt7911914/soundtrack?ref_=ttloc_ql_trv_7. Acesso em: 24 ago. 2020.

THE Synth Sounds of Stranger Things | Reverb.com. Realização de Justin Delay. Música: Main Title, Kids, Castle Byers. [S.I.]: Michael Lux, 2016. (15 min.), vídeo na plataforma YouTube, son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8vFtEuP5SiQ. Acesso em: 24 ago. 2020.

S. A. **Philip Glass Ensemble**. 2020. Disponível em: https://philipglassensemble.com/. Acesso em: 24 ago. 2020.

TÉCNICA. In: Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexicon Editora digital, 2019. Disponível em: < http://www.aulete.com.br/t%C3%A9cnica>. Acesso em: 2 jul. 2019.

XU, Mo. *The high finger piano technique in China: past, present, and future*. Tese de doutorado, Universidade de Iowa DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa, 2018.

ZHU, Yiyu. Study on the evolution of piano playing techniques. 6th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research 2017, Sanya, v.185 p. 236 – 239, 2018.

DIFÍCIL. In: ROSANA TREVISAN (ed.). **Dicionário Michaelis**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2015. p. S. N. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/dif%C3%ADcil/. Acesso em: 20 ago. 2020.

GLASS, P. *Philip Glass discusses The Etudes (Exclusive).* 2014. 22m22s, son., col. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=TjSXbPVmVEM>. Acesso em 27 jun. 2019.

FAIS, Letícia. Renúncia ao sacrifício -: uma perspectiva de profundidade de conexões na virtuosidade artística em the complete piano etudes de philip glass. **Performus'19**, Campinas, n. 7, p. 1-10, 2020. Anual. Disponível em: https://abrapem820566276.files.wordpress.com/2020/03/performus19-pp219-228.pdf. Acesso em: 30 set. 2020.

FAIS, Letícia. A construção da performance dos 20 estudos para piano de Philip Glass: uso do software sonic visualiser na escolha de dedilhado para o etude 9. In: PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL, 7., 2018, Campinas. **ANAIS Performa Clavis Internacional 2018 "Diálogos entre repertórios históricos e atuais para**

instrumentos de teclado". Campinas: Unicamp, 2018. p. 1-10. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/wp-content/uploads/2019/11/anais-performa-clavis-2018.pdf. Acesso em: 30 set. 2020.

Análise de gravações:

<u>*Etude* 1</u>

BATAGOV, A. *Philip Glass. The Complete Etudes, Book 1*. Anton Batagov, piano. 2017. 1h10m45s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rwqyiTNpo2A&t=3708s>. Acesso em 23 mai. 2019.

CHUBB, A. *Philip Glass – Etudes 1-10*. 2016. 1h07m53, son., color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=hebUyOR6B2c>. Acesso em 23 mai. 2019.

EARHART, E. *Philip Glass Piano Etudes 1-10 (performed by Emili Earhart*). 2016. 57m16s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-PoOxwZ7edk&list=PLxEAb0N12ea7bHft5vGF39Yac6YKwfMtS&index=23&t=3042s> . Acesso em: 23 mai. 2019.

ETUDES FOR PIANO: Vol. 1, no. 1-10. Philip Glass (compositor). Philip Glass (intérprete, piano). Nova Iorque: Orange Moutain Music, 2001. Plataforma de Streaming, Faixa 1.

ETUDES, VOL.1: No. 1, -. Philip Glass (compositor). Nicolas Horvath (intérprete, piano). Franklin: Grand Piano Naxos Music, 2015. Plataforma de Streaming, Faixa 1.
FAIS, L. *Letícia Fais - Philip Glass Etude 01*. 2018. 6m38s, son., color. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=hX9eQMFtwQ8>. Acesso em 23 mai. 2019.

GLASS, P. *Philip Glass – Works for solo piano live Catania*. 2013. 1h07m18s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aXJVVeF37tA&list=PLxEAb0N12ea7bHft5vGF39Yac6YKwfMtS&index=15&t=3343s>. Acesso em: 23 mai. 2019.

GLASS: Études. Philip Glass (compositor). Jacopo Salvatori (intérprete, piano). Vicenza: Aevea Classics, 2018. Plataforma de Streaming, Faixa 1.

LIN, J. *Études, Book 1: No. 1*. 2017. 6m41s, son., color. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=So3RWGRD1bc>. Acesso em 23 mai. 2019.
PHILIP GLASS: The Complete Piano Etudes. Philip Glass (compositor). Maki Namekawa (intérprete, piano). Nova Iorque: Orange Moutain Music, 2014. Plataforma de Streaming.

VASILIAUSKAITE, V. *Philip Glass – Etudes for Piano, Book I. (Etudes 1-10). Augustina Vasiliauskaite.* 2017. 1h05m14s, son., color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=fH3u9KDCLGE&list=PLxEAb0N12ea7bHft5vGF39Yac6YKwfMtS&index=24&t=3477s>. Acesso em 23 mai. 2019.

VEEN, J. V. *Glass: Complete Piano Etudes*. 2018. 2h23m01s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NGwVvePQc0Q>. Acesso em 23 mai. 2019.

WHITWELL, S. *Glass: Études - No. 1*. 2018. 7m55s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLZsYAcDQcc>. Acesso em 23 mai. 2019.

<u>*Etude* 8</u>

BARNES, P. Paul Barnes - Philip Glass Etude No. 8.3m27s, son., color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uComH0crNqI&ab_channel=PaulBarnes>. Acesso em 10 set. 2020.

BONGELLI, F. Philip Glass Etude n 8. 5m17s, son., color. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=jbtCjvcG03A&ab_channel=FaustoBongellipiano>. Acesso em 10 set. 2020.

CHUBB, A. *Philip Glass – Etudes 1-10*. 2016. 1h07m53, son., color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=hebUyOR6B2c>. Acesso em 23 mai. 2019.

ETUDES FOR PIANO: Vol. 1, no. 1-10. Philip Glass (compositor). Philip Glass (intérprete, piano). Nova Iorque: Orange Moutain Music, 2001. Plataforma de Streaming, Faixa 8.

FAIS, L. *Letícia Fais - Philip Glass Etude 08*. 2018. 6m39s, son., color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=VQ9BNjqBJao&ab_channel=Let%C3%ADciaFais >. Acesso em 23 mai. 2019.

GLASS: Études. Philip Glass (compositor). Jacopo Salvatori (intérprete, piano). Vicenza: Aevea Classics, 2018. Plataforma de Streaming, Faixa 8.

LIN, J. *Études, Book 1: No. 8*. 2017. 4m48s, son., color. Disponível em : < https://www.youtube.com/watch?v=Wnb0jrDPorM&ab_channel=JennyLin-Topic>. Acesso em 10 set. 2020.

PHILIP GLASS: The Complete Piano Etudes. Philip Glass (compositor). Maki Namekawa (intérprete, piano). Nova Iorque: Orange Moutain Music, 2014. Plataforma de Streaming.

VEEN, J. V. *Glass: Complete Piano Etudes*. 2018. 2h23m01s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NGwVvePQc0Q>. Acesso em 23 mai. 2019.

<u>*Etude* 17</u>

BATAGOV, A. *Philip Glass. The Complete Etudes, Book 1*. Anton Batagov, piano. 2017. 1h10m45s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rwqyiTNpo2A&t=3708s>. Acesso em 21 dez. 2019.

DJORDJEVIC, A. Etude 17 by Philip Glass. 2017. 8m33s, son., color. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=hp7QhUxLAMI>. Acesso em 21 dez. 2019.

FAIS, L. *Letícia Fais - Philip Glass Etude 17*. 2018. 7m54s, son., color. Disponível em : < https://www.youtube.com/watch?v=ZKA6Ts9-WqE>. Acesso em 21 dez. 2019.

GLASS: Études. Philip Glass (compositor). Jacopo Salvatori (intérprete, piano). Vicenza: Aevea Classics, 2018. Plataforma de Streaming, Faixa 17.

HORVATH, N. *Etudes, Vol. 2: No. 17, -.* 2016. 6m14s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qjz06dzfucw>. Acesso em 21 dez. 2019.

LIN, J. *Études, Book 1: No. 17*. 2017. 8m04s, son., color. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=5zE7Sb7XA6A>. Acesso em 21 dez. 2019.

PHILIP GLASS: The Complete Piano Etudes. Philip Glass (compositor). Maki Namekawa (intérprete, piano). Nova Iorque: Orange Moutain Music, 2014. Plataforma de Streaming. Faixa 17.

VEEN, J. V. *Glass: Complete Piano Etudes*. 2018. 2h23m01s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NGwVvePQc0Q>. Acesso em 21 dez. 2019.

WHITWELL, S. *Glass: Études - No. 17*. 2018. 8m31s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opVOZ30SUSA>. Acesso em 21 dez. 2019.

Etude 20

BATAGOV, A. *Philip Glass. The Complete Etudes, Book 1*. Anton Batagov, piano. 2017. 1h10m45s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rwqyiTNpo2A&t=3708s>. Acesso em 21 dez. 2019.

CONTI, A. *Philip Glass, Etude No. 20 – Alessandro Conti.* 2018. 10m33s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QQStVicTc9g>. Acesso em 27 dez. 2019.

FAIS, L. *Letícia Fais - Philip Glass Etude 20*. 2019. 11m09s, son., color. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=hkM1gG5VnHo>. Acesso em 27 dez. 2019.

LIN, J. *Études, Book 1: No. 17*. 2017. 8m04s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5zE7Sb7XA6A>. Acesso em 21 dez. 2019.

OLAFSSON, V. *Glass : Etude No. 20.* 2019. 11m31s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nz7EQVBEDPM>. Acesso em 27 dez. 2019.

PHILIP GLASS: The Complete Piano Etudes. Philip Glass (compositor). Maki Namekawa (intérprete, piano). Nova Iorque: Orange Moutain Music, 2014. Plataforma de Streaming. Faixa 20.

SALVATORI, J. *Philip Glass: Étude XX (from the XX Études) – Jacopo Salvatori.* 2018. 9m24s, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_yUD2LgzWfM>. Acesso em 27 dez. 2019.

Conclusão:

IRVIN, Benjamin H. "E Pluribus Unum." Dictionary of American History. Acesso em: 11 ago. 2020 from Encyclopedia.com: https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/e-pluribus-unum.

6. APÊNDICES

6.1. Tabelas de cálculo de níveis de complexidade:

	Leitura à 1a vista	Coordenação entre mãos	Acordes/Intervalos harmônicos	Macroestrutura	Saltos	Ornamentação	Memorização	Polirritmia	Ritmo harmônico	Padrão-glass	Polifonia	Contraste entre seções	Agilidade	PRODUTO	normalização	x1000	log
Etude 00	3	3	3	3	3	1	3	1	3	3	3	3	3	177147	8,63383E-07	0,0009	-6,064
Etude 05	3	3	3	5	5	1	9	1	3	5	7	3	3	5740875	2,798E-05	0,0280	-4,553
Etude 09	3	5	5	3	7	1	3	1	5	7	3	5	3	7441875	3,62704E-05	0,0363	-4,440
Etude 02	3	5	5	3	7	1	5	1	5	7	5	5	3	20671875	0,000100751	0,1008	-3,997
Etude 18	5	3	7	3	5	1	5	1	5	5	7	3	5	20671875	0,000100751	0,1008	-3,997
Etude 01	3	7	7	7	5	1	7	1	5	5	3	3	7	56723625	0,000276461	0,2765	-3,558
Etude 04	3	5	7	5	3	5	7	1	5	3	3	5	5	62015625	0,000302253	0,3023	-3,520
Etude 16	5	5	7	7	7	1	9	1	5	7	5	5	3	2,03E+08	0,00098736	0,9874	-3,006
Etude 10	3	5	5	9	5	7	9	1	3	9	5	3	3	2,58E+08	0,0012591	1,2591	-2,900
Etude 08	5	3	5	5	5	3	5	5	5	7	7	5	3	5,17E+08	0,002518775	2,5188	-2,599
Etude 07	3	5	5	7	5	7	7	1	5	5	7	5	5	5,63E+08	0,002742666	2,7427	-2,562
Etude 03	5	7	7	9	5	1	7	3	5	5	5	7	7	1,42E+09	0,006911518	6,9115	-2,160
Etude 06	5	7	9	5	9	1	5	7	5	7	5	5	5	2,17E+09	0,010578854	10,5789	-1,976
Etude 12	7	7	5	3	5	5	7	1	7	5	9	7	9	2,55E+09	0,012440733	12,4407	-1,905
Etude 14	7	7	7	7	7	1	7	7	7	7	7	7	5	9,89E+09	0,048185671	48,1857	-1,317
Etude 13	7	7	9	5	9	5	7	1	7	7	9	5	7	1,07E+10	0,052251077	52,2511	-1,282
Etude 17	5	7	7	5	7	1	7	7	7	7	7	9	9	1,17E+10	0,056895617	56,8956	-1,245
Etude 20	7	5	9	9	9	5	7	1	9	9	9	9	5	2,93E+10	0,142781889	142,7819	-0,845
Etude 11	9	7	9	7	9	1	7	9	7	7	7	9	9	6,25E+10	0,30472828	304,7283	-0,516
Etude 19	9	9	3	9	7	1	9	9	9	9	9	9	9	7,32E+10	0,356873132	356,8731	-0,447
Etude 15	9	7	9	9	9	1	9	5	9	9	9	9	9	1,22E+11	0,594788554	594,7886	-0,226

Tab. 14: Atribuição de complexidade para cada aspecto performático de cada *Etude* e cálculos para obtenção de nível de complexidade numérico.

Intervalo de variação	5,8382
Intervalo de variação/17	0,34342114

Tab. 15: Cálculo para obtenção de 17 classes (níveis 1, 1/2, 2, 2/3, 3, 3/4, 4, 4/5, 5, 5/6, 6, 6/7, 7, 7/8, 8, 8/9, 9 de complexidade)

Classe 1	-6,0634	-5,720018	0		
Classe 1/2	-5,72	-5,376597			
Classe 2	-5,3766	-5,033176			
Classe 2/3	-5,0332	-4,689754			
Classe 3	-4,6898	-4,346333	5	9	
Classe 3/4	-4,3463	-4,002912			
Classe 4	-4,0029	-3,659491	2	18	
Classe 4/5	-3,6595	-3,31607	1	4	
Classe 5	-3,3161	-2,972649	16		
Classe 5/6	-2,9726	-2,629228	10		
Classe 6	-2,6292	-2,285807	7	8	
Classe 6/7	-2,2858	-1,942385	3	6	
Classe 7	-1,9424	-1,598964	12		
Classe 7/8	-1,599	-1,255543	14	13	
Classe 8	-1,2555	-0,912122	17		
Classe 8/9	-0,9121	-0,568701	20		
Classe 9	-0,5687	-0,22528	11	19	15

Tab. 16: *Etudes* pertencentes a cada nível de complexidade. *Etudes* do Book I em laranja claro, *Book II* em laranja escuro.

6.2. Análise de gravações

Na seção **2.2.9 Uso do Software Sonic Visualizer para suporte à performance**, foi explorada a análise de espectrogramas de gravações visando à escolha de dedilhado para trechos específicos do *Etude* 9.

Contudo, tal análise não exime a necessidade de se ouvir as gravações, o que significa que demanda o tempo de escuta mais o tempo de manipulação do software. Por exemplo, para o caso do Etude 9, o software foi bastante produtivo, pois como os áudios analisados foram tocados por mim, eu já sabia o conteúdo sonoro, o que me permitia buscar no espectrograma exatamente o que eu precisava, usufruindo do fato de que o espectrograma permite uma análise independente do transcorrer do tempo. Porém, se eu colocasse vários áudios de outros pianistas e analisasse apenas os espectrogramas, poderia não perceber características da performance que seriam bastante nítidas se estivesse ouvindo a gravação. Por exemplo, na Análise de gravações: Etude 1, a seguir, aponto variações melódicas feitas por Nicolas Horvath e Anton Batagov que poderiam não ter sido notadas caso apenas os espectrogramas estivessem sendo analisados.

Em vista disso, o principal método de análise de gravações utilizado para esta pesquisa foi a escuta, registros escritos e análise crítica, visando encontrar na variedade de vídeos e áudios disponíveis, ideias que inspirassem a fazer com que a performance dos estudos fosse cada vez mais rica em termos de aproveitamento da escrita do compositor.

As análises a seguir contemplam uma seleção de 4 Etudes, com o intuito de investigar estratégias de diferentes pianistas para construir ambientações, evocar emoções e definir caracteres, dentre outros aspectos do discurso musical dentro da obra TCPE. Tais análises foram feitas após a apresentação em recital dos Etudes, para evitar que escolhas de outros pianistas talvez obscurecessem minha visão das possibilidades oferecidas por cada Etude. Combinando minhas opções artísticas iniciais com as ideias das gravações analisadas, continuei transformando minha maneira de tocar a obra após os recitais dos livros completos.

Para serem objetos das análises que seguem, foram selecionadas gravações que representam aspectos da música de Philip Glass que já foram discutidos nesta dissertação, como por exemplo, a exploração de acúmulos sonoros para gerar ambientações, o destaque para polifonias, as inflexões do discurso musical para acolhimento de emoções e experiências humanas e a inventividade do pianista. Foi

dada preferência a gravações que apresentassem muitos contrastes entre si, para investigar os diferentes efeitos provocados por cada opção técnico-expressiva apresentada. Também foram selecionados pianistas de diferentes nacionalidades para enriquecer a variedade de contextos nos quais as ideias performáticas para cada Etude foram concebidas.

A seguir, ainda que algumas análises contenham aspectos mais descritivos relativos a andamento e dinâmica, o foco foi avaliar os diferentes efeitos provocados sobre mim, enquanto ouvinte, por tais aspectos nas gravações.

Os *Etudes* escolhidos para serem analisados foram aqueles de números 1, 8, 17 e 20. O *Etude* 1 foi selecionado por ser a peça inicial da obra e por lançar ideias texturais e harmônicas que serão recorrentes em todos os outros *Etudes*. O Etude 8 foi escolhido principalmente por seu lirismo, uma característica que, apesar de ser mais rara que outras formas de escrita nos *Etudes*, costuma ser de destaque e de grande importância estrutural quando aparece. O *Etude* 17 foi selecionado por conter grande variedade de texturas e contrastes de caráter entre seções, incluindo um trecho longo de escrita mais lírica e várias indicações de mudança de andamento. O *Etude* 20 foi selecionado por encerrar a obra de maneira tanto a usar elementos recorrentes em todos os *Etudes*, quanto por lançar ideias que ainda não haviam sido exploradas nos anteriores. É o fim da obra, bem como é a indicação de novos caminhos a serem percorridos.

Neste momento, é importante relembrar um aspecto da pesquisa-ação que é a dependência do pesquisador observador na análise de resultados e procedimentos. Ao abordar cada gravação, aspectos sensíveis e emotivos passam pelo subjetivismo, porém a análise não é invalidada, mas sim, potencializada pela experiência do indivíduo pesquisador, uma vez que ignorar tais aspectos privaria o leitor de estimar, projetar e imaginar os diferentes efeitos provocados por cada opção de manipulação sonora de cada pianista.

Etude 1

Durante o processo de estudo e performance pública do *Etude 1*, conforme percebia diferenças entre minha abordagem da peça e a de outros pianistas, refleti sobre andamento, pedalização, agógica e dinâmica bem como seus efeitos no discurso musical final. Abaixo, descrevo os aspectos da performance desse estudo

que mais se destacaram nessa análise. Assisti ao meu vídeo e aos vídeos dos seguintes músicos tocando o *Etude 1*:

Anton Batagov (pianista e compositor russo)
Augustina Vasiliauskaite (pianista alemã/lituana)
Emili Earhart (pianista estadunidense)
Letícia Fais

Ouvi as gravações do *Etude 1* de:

Andrew Chubb (pianista e compositor australiano)
Jacopo Salvatori (pianista e compositor italiano)
Jenny Lin (pianista taiwanesa/estadunidense)
Jeroen van Veen (pianista e compositor holandês)
Maki Namekawa (pianista japonesa)
Nicolas Horvath (pianista e compositor francês)
Sally Whitwell (pianista, compositora e regente australiana)

Além dessas gravações, assisti a um vídeo de 2013 do próprio compositor Philip Glass e ouvi uma gravação sua de 2003.

As gravações específicas encontram-se na seção **Referências**.

Nessa análise, o andamento do estudo variou entre 135 bpm e 245 bpm nos trechos em textura A (paralelismo entre mãos) e de 135 bpm a 310 para a textura B (escalas acompanhadas pelo *Padrão Glass*). Outra tendência constatada foi a de acelerar a música a cada vez que a textura A é retomada. Apenas Sally e Jenny Lin não seguem esse comportamento, ambas mantêm o andamento a cada repetição dessa textura. A retomada cada vez mais acelerada da textura A chama a atenção para essa repetição macroestrutural de forma a provocar sensações de agitação ou, até mesmo, impaciência. Dependendo da construção das outras seções, esse aumento de velocidade também pode soar como uma obstinação.

O andamento mais lento corresponde à performance de Sally Whitwell, entre 135 bpm e 140 bpm, resultando em uma performance com 8 minutos de duração. É, inclusive, ligeiramente inferior ao andamento sugerido por Glass na partitura (144 bpm). Essa opção favorece o efeito de ondulação provocado pelas tercinas, enquanto

andamentos mais rápidos constroem a peça de forma mais textural. O próprio Philip Glass, na performance de 2003 analisada, toca a 144 bpm a textura A e acelera para em torno de 210 bpm na textura B. Em 2013, o compositor toca a textura A entre 160 bpm e 180 bpm e a textura B entre 220 bpm e 240 bpm. No caso da opção de Sally Whitwell, o andamento lento também colabora para a estabilidade, facilita tecnicamente a sincronia entre mãos na textura A, mas enfrenta um fator complicador: no trecho em que a melodia na textura B é tocada em 8as paralelas, o andamento mais lento pode comprometer a fluência. A solução de Whitwell foi, apenas nesse momento, acelerar um pouco, chegando próxima a 160 bpm.

As performances mais rápidas analisadas foram as de Maki Namekawa (4 minutos e 40 segundos) e Nicholas Horvath (3 minutos e 32 segundos). Namekawa toca a textura A entre 210 bpm e 230 bpm, já Horvath, entre 235 bpm e 245 bpm. Em comum, ambos acentuam na 1ª nota das tercinas da textura A. Namekawa opta por frasear essas notas que destaca de uma forma mais lírica, enquanto Horvath as acentua com um resultado que enfatiza a insistência e a percussividade. Ambos os pianistas, a respeito da textura B, diminuem o andamento a cada vez que ela se apresenta. A razão está, provavelmente, no fato de que um trecho da melodia nessa textura é variado duas vezes dentre as repetições e cada variação é tecnicamente mais complexa e contém mais informações sonoras por tempo. Assim, o decaimento do andamento tanto ajuda na execução quanto possibilita ao ouvinte perceber o conteúdo das variações.



Fig. 213: Melodia da seção 7 em textura B e suas variações.

Horvath e Anton Batagov, explorando a ideia de variações que Glass cria para essa melodia da mão direita, tocam variações similares para uma das melodias tocadas pela mão esquerda:



Fig. 214: Melodia da mão esquerda na seção 6 do estudo de Glass e as variações tocadas por Batagov (var. 1) e Hovarth (var. 2 e var. 3).

Destaco aqui a agógica de Anton Batagov. Quando faz alterações de andamento, elas são muito sutis e equilibradas. Leves diminuições de velocidade são compensadas por leves aumentos. O produto final é um estudo muito estável e bastante expressivo. Seu andamento na textura A foi de 176 bpm a 188 bpm e de 185 bpm a 194 bpm na textura B.

Sobre a pedalização, destaca-se a gravação de Jeroen van Veen. Enquanto em todas as outras gravações analisadas os pianistas utilizam o pedal de forma a sustentar o acúmulo de sons homogeneamente durante todo o estudo, com trocas sutis do pedal de sustenção, van Veen cria contrastes, dentro de seções e entre repetições, ao usar ou cortar de forma abrupta essa sonoridade repleta de harmônicos acumulados pelo pedal.

Em minha performance gravada, o andamento foi semelhante ao de Jacopo Salvatori, em torno de 175 bpm na textura A e entre 165 bpm e 185 bpm na textura B. O andamento de 185 bpm em minha percepção foi aquele no qual obtive o resultado mais fluente para a segunda variação da melodia da mão direita já discutida.

Em suma, a escolha de andamento desse *Etude* depende fortemente da ideia de estabilidade que pode ser desejada ou não por cada instrumentista. Perseguindo essa estabilidade, nota-se que andamentos mais altos favorecem o não comprometimento da fluência da textura B. Quando são escolhidos contrastes de andamentos entre seções, andamentos mais lentos para a textura A são possibilitados e o arpejo em tercinas pode ser ouvido tanto texturalmente quanto mais melodicamente, além de ser importante elemento rítmico.

Etude 8

Para a análise de gravações do *Etude 8*, os seguintes pianistas foram ouvidos:

Andrew Chubb (pianista e compositor australiano)
Fausto Bongelli (pianista italiano)
Jacopo Salvatori (pianista e compositor italiano)
Jenny Lin (pianista taiwanesa/estadunidense)
Jeroen van Veen (pianista e compositor holandês)
Letícia Fais
Maki Namekawa (pianista japonesa)
Paul Barnes (pianista estadunidense)

Philip Glass

As gravações específicas encontram-se na seção **Referências**.

Para discutir a performance, é importante conhecer algumas características da peça. Este estudo é bastante marcado pela repetição do padrão-glass entre as notas Si e Dó em paralelismo de oitava entre as mãos, conforme a figura abaixo:



Fig. 215: Início do *Etude* 8.

Outra característica de destaque é o fato de este ser um dos estudos mais líricos da obra. A melodia principal pode ser encontrada a seguir:



Fig. 216: Seções 1 a 4 do *Etude* 8.

Ela é retomada de forma variada conforme a figura a seguir:



Fig. 217: Seções 7 a 12 do *Etude* 8.

Diferentes caracteres podem ser evocados com esse estudo. Dentre as performances analisadas, ele soou delicado, tempestuoso ou jocoso, dependendo de opções de andamento, intensidade e articulação de cada pianista. Percebe-se, por exemplo, que o destaque conferido por certas performances à melodia dos acordes tocados pela mão direita contribui à delicadeza da sonoridade, principalmente se isso for associado à estabilidade no andamento. Isso pode ser notado nas gravações de

Maki Namekawa, Jeroen van Veen e Jacopo Salvatori. Paul Barton manipula a delicadeza, alternando com um caráter menos leve, escolhendo enfatizar alguns caminhos da mão esquerda em passagens bastante graves.

Já quanto à tempestuosidade, na maior parte dos casos analisados, adveio de dinâmicas mais fortes, mudanças de dinâmica mais abruptas, rubatos mais pronunciados e andamentos mais rápidos. São exemplos de performances que evocam bastante tempestuosidade as de Philip Glass e Fausto Bongelli. Ambos tocam o *padrão-glass* nas notas Si e Dó em aproximadamente 190 bpm e o restante do estudo variando entre 120 bpm e 170 bpm.

Jeroen van Veen enfatiza a articulação a cada duas notas no *padrão-glass* entre as notas Si e Dó citado acima. Ele também faz esse padrão um pouco mais rápido do que o restante do estudo (110 bpm enquanto o restante do estudo é tocado em torno de 90 bpm). O efeito é jocoso, principalmente quando, nas repetições desse padrão, ele cria variações de articulação. A performance de van Veen é a mais lenta dentre as analisadas, mantendo-se entre 85 bpm e 95 bpm. Isso possibilita certas estratégias que andamentos mais rápidos talvez não permitam. Por exemplo, com um uso bastante econômico de pedal ele opta por mostrar certas linhas que estão em vozes médias do estudo, como as destacadas na figura a seguir:

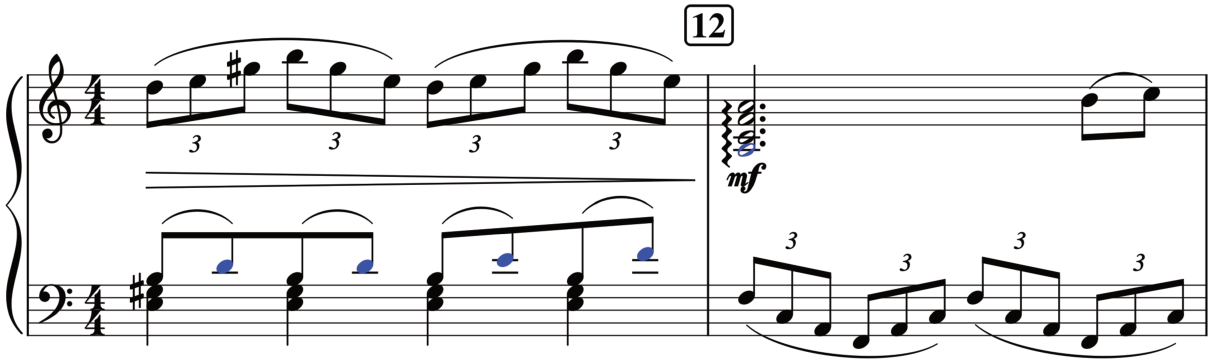


Fig. 218: Linhas destacadas por J. van Veen na performance do *Etude* 8, entre as seções 11 e 12.

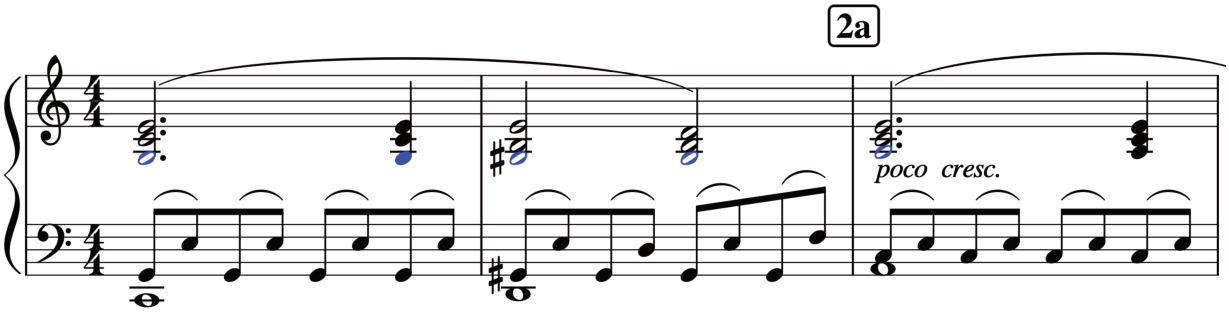


Fig. 219: Linhas destacadas por J. van Veen na performance do *Etude* 8, entre as seções 1a e 2a.

Especialmente a primeira linha destacada, por estar em notas do contratempo, em velocidades mais altas, ela é mais dificilmente ouvida.

Outra característica da performance do pianista é que ele enfatiza a articulação aos pares, não só no padrão-glass já citado, mas também em boa parte do padrão-glass que atua como acompanhamento da melodia, o que traz um contraste grande com os momentos do *Etude* nos quais ele toca com uma sonoridade em *legato* e mais uso do pedal de sustentação. É o que ele faz nas Seções 3 e 4 do estudo (Fig.215, apresentada anteriormente).

Essas Seções 3 e 4 mostraram-se bastante especiais, pois todos os pianistas buscaram tocá-las de forma diferente daquela como estavam tocando anteriormente à seção. O compositor indicou apenas uma mudança de dinâmica de *mf* para *mp* súbito, mas de forma geral, em todas as gravações analisadas havia uma preocupação em fazer o trecho soar mais terno e suave. A maioria dos pianistas analisados optou por manipular a agógica do trecho, com exceção de Jacopo Salvatori. Tanto *accelerando* quanto *ritardando* foram utilizados. Quando o *ritardando* é mais exagerado, acaba ficando bastante parecido com a variação do trecho que se encontra a seguir, na seção 11:

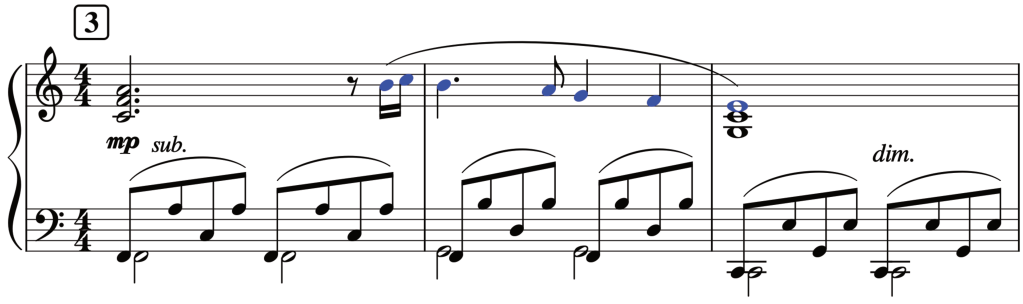


Fig. 220: Seção 3 do *Etude* 8.

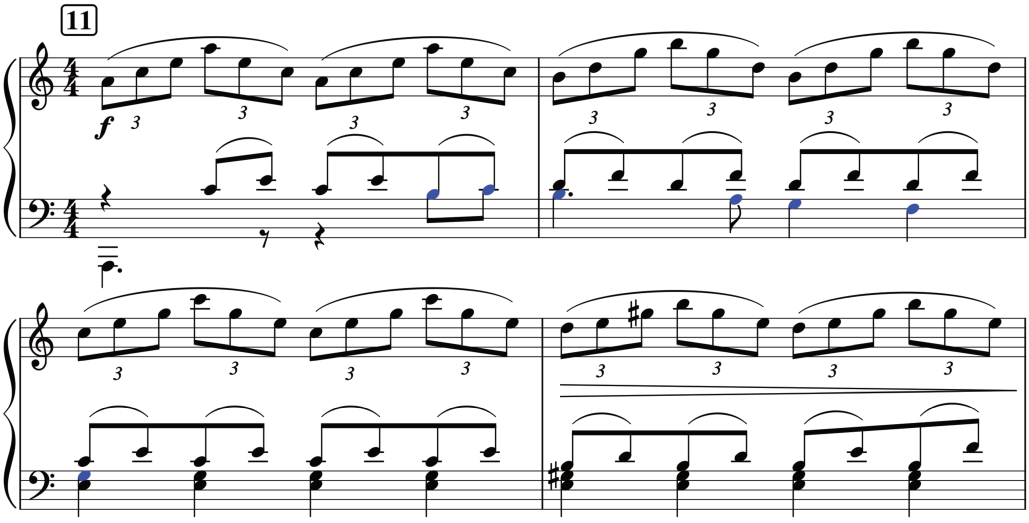


Fig. 221: Seção 11 do *Etude* 8.

A forma desse *Etude* pode ser descrita como A B A B A' A' A A B' *coda*, sendo que A' difere de A por ser uma variação principalmente métrica e rítmica, enquanto B' difere de B por uma variação harmônica. Andamentos mais estáveis favorecem a percepção dos detalhes da variação A'. Já valorizar a variação B' com respeito a B pode ser uma questão bastante abstrata, uma vez que a seção B é bem mais curta que a seção A; B' está temporalmente bastante afastado de B e a variação é bastante discreta, ocorrendo apenas na harmonia de um compasso. A escrita de B' seguida por uma *coda* em métrica igual à de A' chama atenção para essa novidade estrutural que prepara um fechamento, dependendo mais desse fator do que das opções agógicas e dinâmicas do pianista.



Fig. 222.: Seções 13 e 14 (B' e coda) do Etude 8, sendo o último compasso da seção 13 aquele que apresenta uma variação harmônica da parte B.

Etude 17

Para a análise performática deste *Etude,* foram selecionadas gravações dos seguintes pianistas:

Alexander Djordjevic (pianista estadunidense)
Anton Batagov (pianista e compositor russo)
Jacopo Salvatori (pianista e compositor italiano)
Jenny Lin (pianista taiwanesa/estadunidense)
Jeroen van Veen (pianista e compositor holandês)
Letícia Fais
Maki Namekawa (pianista japonesa)
Nicolas Horvath (pianista e compositor francês)
Sally Whitwell (pianista, compositora e regente australiana)

As 4 seções iniciais deste *Etude* são ritmicamente idênticas, porém, a seção 1 tem um papel introdutório bastante claro em todas as gravações analisadas. Enfatizando essa diferença dos papéis estruturais da seção 1 e das três seções seguintes, foi possível notar quatro formas de construção da transição da introdução para a parte seguinte: o uso de um sutil *rallentando* (como na maioria das gravações analisadas); um rallentando mais evidente (como na gravação de Jenny Lin); o corte do pedal de sustentação para usar o silêncio como fator de suspense e separação como feito por Jeroen van Veen; ou ainda, a manutenção de andamento e tipo de toque (consistência timbrística) para valorizar o poder da própria escrita musical em regiões diferentes do piano e da mudança harmônica, como explorado por Jacopo Salvatori.

Sobre a introdução, quando escolhidos andamentos mais rápidos, próximos a ♩ =200 bpm (como nas gravações de Jenny Lin, Nicholas Horvath, Maki Namekawa e na minha), ela soa mais tempestuosa. Quando esse andamento maior é atingido por um *accelerando*, como na gravação de Jenny Lin e Maki Namekawa, a tempestuosidade é acompanhada de uma sensação de urgência. Sally Whitwell, Anton Batagov, Alexander Djordjevic e Jeroen van Veen optam por tocar a introdução em andamento próximo ao sugerido pelo compositor (♩ =132) e Jacopo Salvatori opta por um andamento ainda inferior (♩ =120). Nesses casos, a introdução ainda gera uma expectativa, mas de uma forma menos emocionalmente explosiva. Outro efeito de destaque dessa opção pela introdução em andamentos próximos a ♩ =132 é que a

textura soa como um acúmulo de *padrões-glass*, mesmo a escrita sendo uma alternância de acordes entre mãos, e não o *padrão-glass* mais típico, como definido na seção **1.1. A Escritura de TCPE.** As 4 seções iniciais em questão encontram-se abaixo:



Fig. 223: Seções de 1 a 4 do *Etude* 17.

Nas seções de 2 a 4, alguns pianistas optaram pela estabilidade de andamento (Sally Whitwell, Jacopo Salvatori e Jeroen van Veen, por exemplo), enquanto outros atribuíram certa elasticidade rítmica para acompanhar certas inflexões da linha construída pelas notas mais agudas dos acordes (a exemplo de Maki Namekawa e

Anton Batagov). Quanto mais estável o andamento, mais emocionalmente estável é também o efeito do discurso musical. A seção 5 pode ser vista como uma seção de transição para uma nova parte do *Etude*, que apresentará uma nova textura. A maioria dos pianistas optou por manter a sonoridade das seções anteriores, o que provoca uma sensação de finalização, uma vez que o ritmo escrito é menos agitado e a dinâmica indicada é cada vez menos forte. Como exceção, Jacopo Salvatori usa muito menos o pedal de sustentação na seção 5 do que nas anteriores e um tipo de toque mais incisivo. Como resultado, o trecho ganha um leve caráter marcial ou até jocoso, bastante contrastante com o que soara até então. Esse contraste, tocado como se fosse uma colagem de algo vindo de fora do *Etude*, é consistente com o restante da peça, principalmente se considerada a seção 20 que ainda será discutida. Ela tem alto contraste com todo o *Etude* e, apesar disso, também tem função conectiva entre partes da estrutura.



Fig. 224: Seção 5 do *Etude* 17.

Ainda sobre esta seção 5, é interessante apontar o *voicing* escolhido por Anton Batagov. Ele enfatiza as notas indicadas na figura abaixo, valorizando uma linha audível que caminha por graus conjuntos na região média das notas deste trecho.

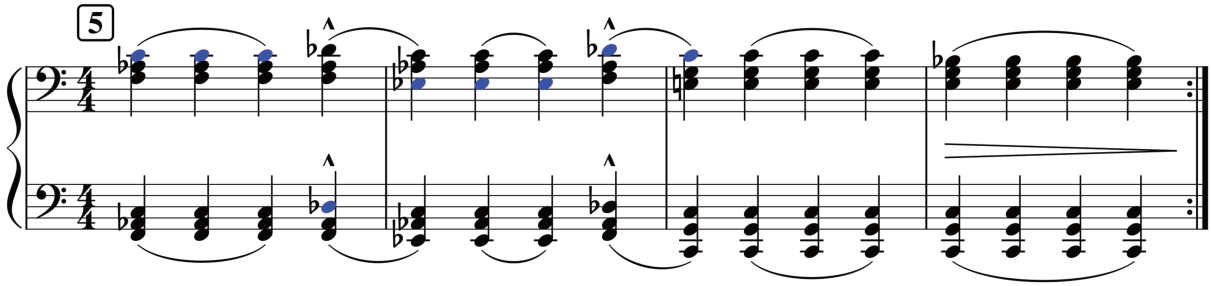


Fig. 225: Seção 5 do *Etude* 17 com a indicação de voicing usado por Anton Batagov.

As seções de 6 a 9 apresentam uma textura composta por notas em padrão-glass para a mão esquerda e arpejos ascendentes para a mão direita. A progressão harmônica é a mesma para as seções 2 a 4 e seções 6 a 8. No geral, duas formas de tocar os arpejos da mão direita foram identificadas: enfatizando a nota mais grave de todos os arpejos, ou tocando todas as notas do arpejo com intensidades semelhantes. Dentro da opção de ênfase na nota mais grave do arpejo, quando o andamento escolhido é bastante alto (entre ♩=150 e ♩=170), o resultado é que a textura parece ser composta apenas pelo *padrão-glass* combinado à nota mais grave do arpejo. As outras notas, soam como se fossem uma variação timbrística. Anton Batagov enfatiza a nota mais grave do arpejo apenas no primeiro tempo do compasso e mantém todos os outros arpejos do compasso em dinâmica menos intensa e bastante homogênea. Como resultado, há também a sensação de variação de timbre, porém com o adicional de potencializar a qualidade do arpejo de soar como um grande prolongamento da duração da nota enfatizada. Apesar de sua estratégia ter semelhanças com a de Maki Namekawa, a sonoridade resultante é mais serena e ajuda a sentir que a parte toda (seções 6 a 9) está sendo tocada mais lentamente que a anterior, algo que é sugerido pelo compositor (indicação *Slower ♩ =112*), como mostrado abaixo:



Fig. 226: Seção 6 do *Etude* 17 com indicação de andamento por Philip Glass.

Em performances com valorização de todas as notas do arpejo, como por exemplo a de Sally Whitwell, o trecho transcorre sem passar tanta sensação de insistência e, às vezes, até mesmo agressividade, como na performance analisada de Nicholas Horvath (ênfase em todas as notas mais graves dos arpejos).

Destaca-se a performance de Jeroen van Veen por seu uso do pedal de sustentação ritmicamente acionado a cada tempo. Combinada à ênfase na nota mais

grave do arpejo e à execução bem curta da segunda nota do padrão-glass, essa pedalização resultou em um efeito de maior valorização da pulsação e a insistência da nota mais grave soou como um elemento intensificador de expectativa pelo que se segue no discurso musical.

A próxima parte do *Etude* compreende as seções 10 a 13. Na seção 13, não há indicação de dinâmica por Glass. No caso de minha gravação e de Alexander Djordjevic, por exemplo, optamos por iniciar a seção 13 em dinâmica menos intensa que o fim da seção anterior e, no 4º compasso da seção 13, onde há um intervalo de 7ª maior harmônica entre notas da mão direita, valorizamos bastante o decrescendo. Como efeito, o trecho soa mais introspectivo e até mesmo levemente doloroso em comparação com outras concepções em intensidades mais fortes. Anton Batagov separa estruturalmente as seções 10, 11 e 12 da seção 13 utilizando a estratégia de tocar com pedalizações, acentuações e articulações diferentes. Enquanto faz as seções 10, 11 e 12 ligando os acordes com o pedal de sustentação e construindo uma linha contínua com as notas mais agudas, na seção 13 ele toca os acordes em *non legato*, acentua o 1º acorde de cada compasso e enfatiza a polirritmia entre mãos. Como resultado, a seção 13 soa bastante extrovertida e dançante.



Fig. 227.: 4 compassos iniciais da seção 13 do *Etude* 17.

A parte seguinte do *Etude* 17 compreende as seções 14 a 19. A textura é construída conforme a figura a seguir:



Fig. 228: Seção 15 do *Etude* 17.

Enfatizando as notas mais graves tocadas por ambas as mãos, valoriza-se uma polirritmia (2 notas da mão direita contra 3 da mão esquerda), como pode ser notado na performance de Anton Batagov. Enfatizando apenas as notas mais graves da mão direita, os compassos soam como se tivessem dois tempos (como na performance de Nicholas Horvath). Enfatizando as notas mais graves da mão esquerda, a subdivisão ternária fica mais evidente, como na performance analisada de Jeroen van Veen. Optando por não acentuar nenhuma nota da mão direita, como Maki Namekawa, Jacopo Salvatori e Sally Whitwell, a parte soa agitada, de forma a aumentar gradativamente a expectativa do ouvinte.

A seção seguinte é a mais contrastante do *Etude* 17. Enquanto o *Etude* até então explorava principalmente acordes do campo harmônico de Fá menor, a Seção 20 conta com acordes do campo harmônico de Sol Maior, uma rítmica que ainda não fora utilizada e grande espaçamento entre mãos no piano. A seção se encontra na figura a seguir:

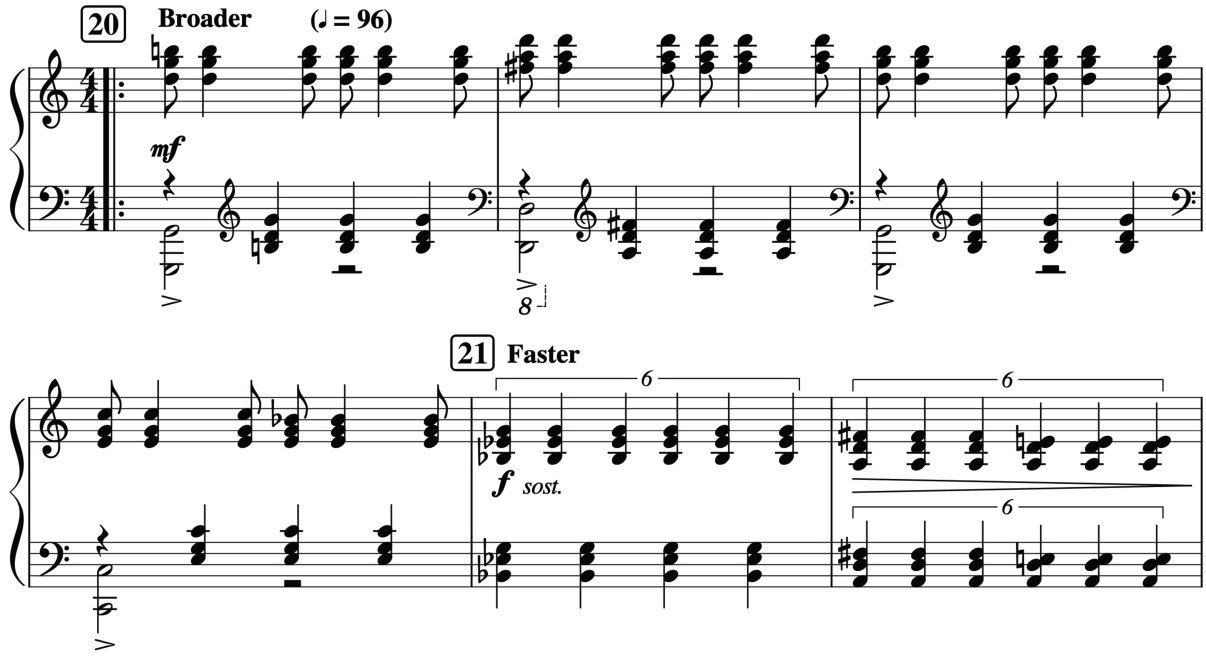


Fig. 229: Seção 20 do *Etude* 17.

A conexão da seção 19 para a seção 20 é bastante complexa. A maioria das gravações conta com essa passagem feita em sonoridade *legata,* com diferentes opções de *tempo rubato* e mudanças de dinâmica. São exceções, as estratégias de Jacopo Salvatori, que faz uma pequena respiração entre as seções e Jeroen van Veen que faz uma grande pausa entre seções, provocando uma intensificação do efeito de surpresa apresentado na seção seguinte.

Na seção 21, o trecho que fora usado como introdução, aparece com função de ponte. Desta vez, Glass indica *hurried* (apressado) como marca de andamento e também um *ritardando* nos últimos 2 compassos. A conexão é feita em direção à parte mais lírica do *Etude* 17: as Seções 22 a 25.

A seção 22 tem sua melodia acompanhada por acordes em semínimas. A seção 23, tem seu acompanhamento em colcheias, e a 24 e 25 em tercinas. Glass marca a seção 22 como *tempo primo* e a 24 como *broader* (mais amplo). A seção 23 não tem marcação de mudança de andamento. Contudo, à exceção de Jeroen van Veen que toca a parte lírica completa no mesmo andamento, todas as outras gravações apresentam variações de andamento da seção 22 para a 23. Quando o andamento é aumentado, como na gravação de Maki Namekawa, Jenny Lin e Sally Whitwell, o efeito é como o de algo que estava sendo contido e finalmente é expresso com certa urgência. Quando o andamento da seção 23 é mais lento, como na gravação de Jacopo Salvatori e Nicholas Horvath, é provocada uma sensação semelhante à de conformação com uma situação que talvez não fosse aquela

esperada. Maki Namekawa toca a seção 24 ainda mais rápidamente que a 23, aumentando o efeito de urgência da seção. Nas outras gravações analisadas, há concordância com a sugestão de diminuição de andamento dada por Glass e o produto sonoro é, em geral, mais tranquilizador e anuncia o fim do *Etude* que se aproxima. Um efeito destacável nas repetições das seções 23 e 25 é o produzido por Jacopo Salvatori. As repetições são tocadas por ele em dinâmica bastante inferior, soando como algo distante, evocando certa nostalgia.

Ainda sobre as seções 24 e 25, Maki Namekawa toca notas a mais com a mão direita conforme explicitado abaixo:

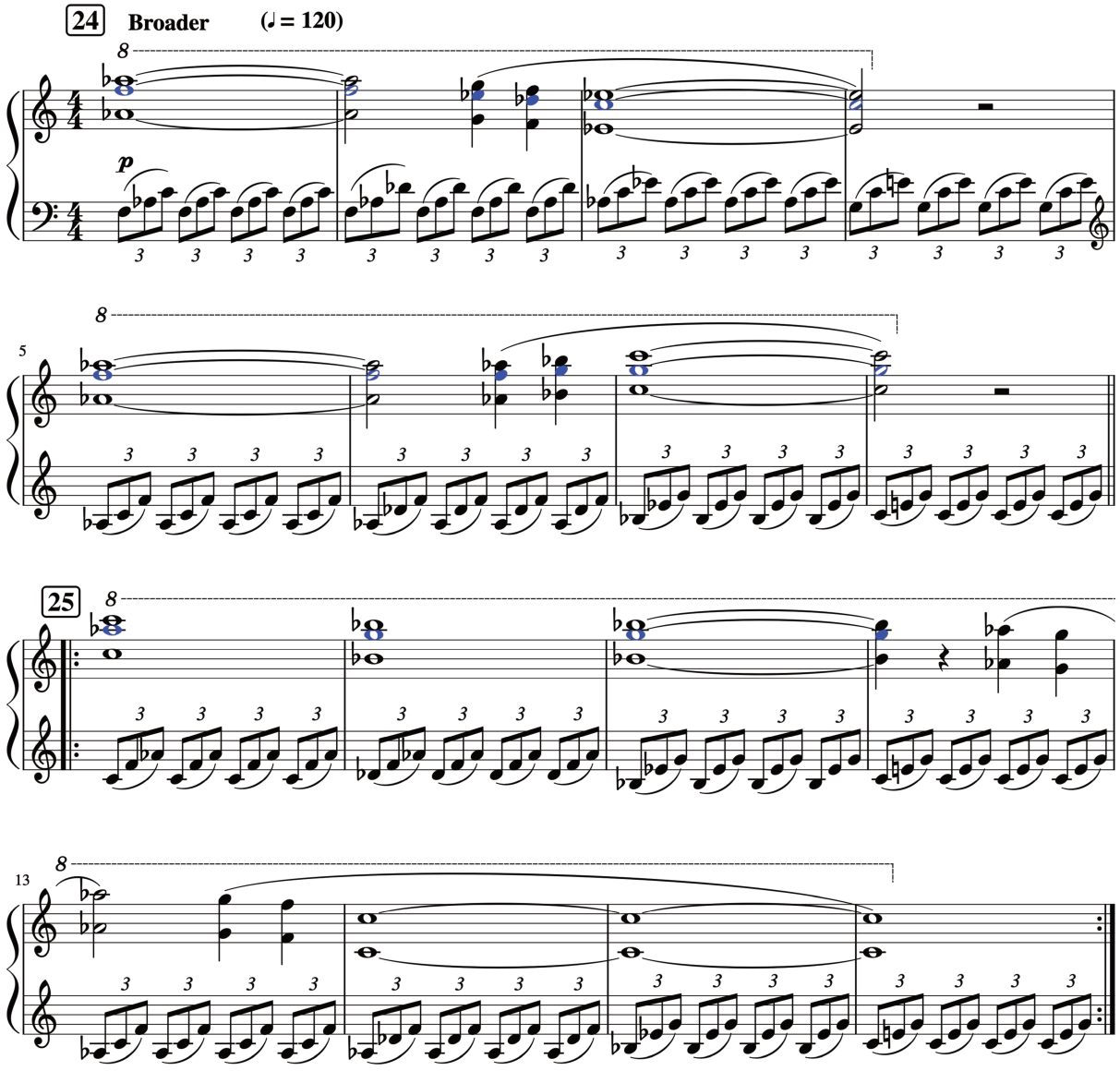


Fig. 230: Seções 24 e 25 do *Etude* 17, com notas adicionadas na gravação de Maki Namekawa em destaque.

Como resultado, a melodia fica mais bem projetada pelas notas adicionais, uma vez que a região do piano em que está escrita é de timbre frágil e de pouca

intensidade, principalmente se comparada à região central, onde está escrito o acompanhamento.

Nas seções 26 a 28 e 30, é novamente explorada a polirritmia que acontecera na seção 10. Nas seções 29 e 31 a 32, a textura é mais semelhante à seção 20. Na gravação de Alexander Djordjevic, da seção 26 à 32 ele cada vez aumenta um pouco a velocidade. Isso provoca a sensação de previsibilidade, efeito oposto ao provocado pela manutenção do andamento ou pela sua gradual e sutil redução, algo explorado nas outras gravações, que é mais efetivo em prender a atenção do ouvinte neste caso específico.

Etude 20

Para a análise da performance do *Etude* 20, as gravações dos seguintes pianistas foram utilizadas:

Alessandro Conti (pianista e regente italiano)
Anton Batagov (pianista e compositor russo)
Jacopo Salvatori (pianista e compositor italiano)
Jenny Lin (pianista taiwanesa/estadunidense)
Letícia Fais
Maki Namekawa (pianista japonesa)
Vikingur Ólafsson (pianista islandês)

Este último *Etude* fecha a obra TCPE exaltando o potencial expressivo de elementos bastante básicos do piano, do som e da música.

Sobre a forma como explora o piano, cabe destacar a escrita em regiões tanto médias quanto extremas do instrumento, desde a primeira tecla do piano (última nota Lá tocada no *Etude* 20 pela mão esquerda) até a última tecla Mi bemol (último compasso da seção 22).

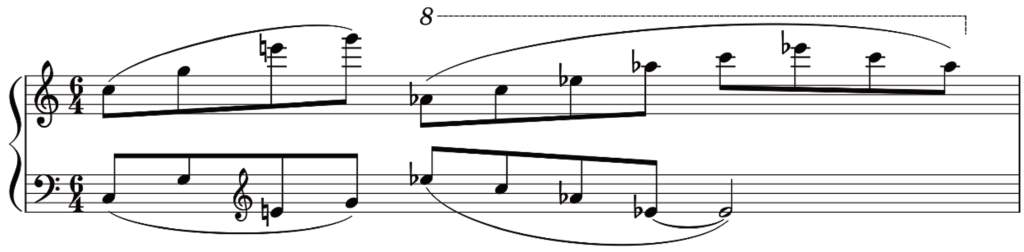


Fig. 231: Último compasso da seção 22 do *Etude* 20.

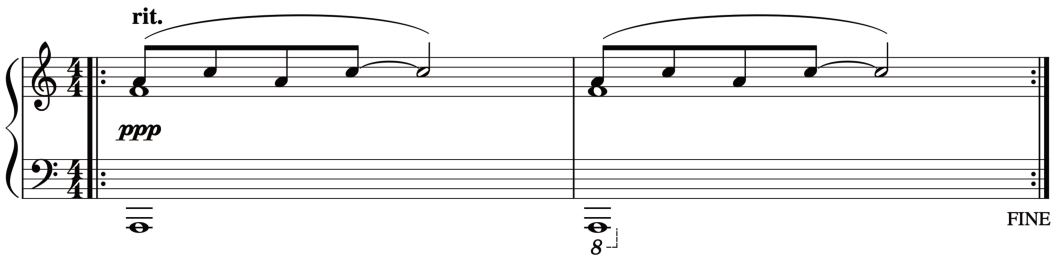


Fig. 232: 2 últimos compassos do *Etude* 20.

Ainda sobre a exploração do piano, as notas da tríade de Dó Maior e dos acordes do campo harmônico de Dó maior são bastante utilizadas. Isso faz com que topograficamente, o estudo seja bastante plano.

A escrita também permite explorar os efeitos dos pedais *una corda*, tonal e de sustentação, abrindo o piano para muitas possibilidades timbrísticas. Abaixo, um exemplo de trecho que possibilita o uso do pedal tonal:



Fig. 233: Seções 9 a 11 do *Etude* 20.

Quanto ao uso de elementos básicos do som, ressalta-se a simultaneidade de notas com duas oitavas de distância como parte do motivo principal do *Etude*, como pode ser notado abaixo:

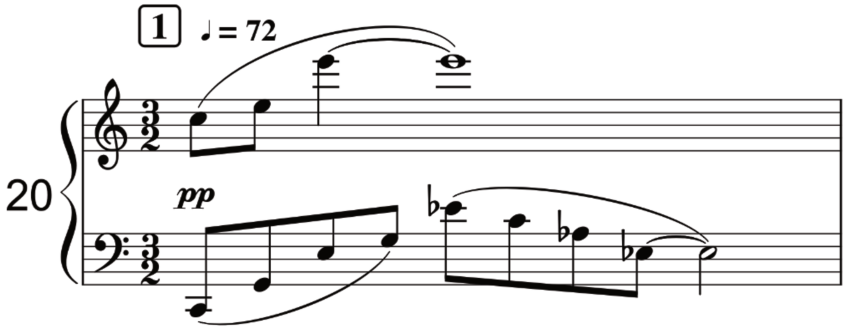


Fig. 234.: Principal motivo constituinte do *Etude* 20 apresentado no 1º compasso.

Essa forma de escrita resulta em uma sonoridade bastante limpa (bastante intensidade dos harmônicos de potência 2 da nota mais grave e pouca presença de frequências de notas diferentes). Ainda chamando a atenção para esse timbre bastante puro, as três primeiras notas do motivo são os harmônicos 1, 3 e 5 da nota Dó.

Sobre os elementos musicais básicos bem explorados, além de arpejos já comentados, são frequentes os intervalos paralelos de oitavas (uma ou mais), sextas e terças em situações de *padrões-glass* e escalas.

Considerando essa sonoridade bastante limpa e aberta, os elementos básicos musicais e o andamento mais lento, este *Etude* tem momentos muito delicados e também momentos mais imponentes. Em comum, os trechos têm inúmeras possibilidades de pedalização e é um desafio ao pianista realizar as transições de forma a sustentar o discurso musical e construir transições consistentes de atmosfera. A análise de gravações a seguir buscou destacar estratégias de diferentes pianistas e uma percepção de seus efeitos nas diferentes seções do *Etude* 20.

Na primeira parte deste *Etude* (seções 1 a 4), a cada seção, a escrita se adensa em números de notas simultâneas e o ritmo dos acordes acelera. De forma geral, nas gravações analisadas, os pianistas optaram por acelerar sutilmente o andamento conforme o transcorrer das seções, chegando a andamentos entre ♩*=60 e* ♩*=80* na seção 4. A exceção foi Jenny Lin, que tocou a primeira parte completa em andamento bastante constante, porém, como ela escolheu um andamento inicial maior (aproximadamente ♩*=90*), as seções 3 e 4 soaram agogicamente semelhantes às mesmas seções nas outras gravações. A seção 1 foi aquela mais variada em termos de andamento, que foram desde aproximadamente ♩*=40* (como na gravação de Alessandro Conti), passando por andamentos em torno de ♩*=60* até o andamento ♩*=90* de Jenny Lin. A sugestão de Philip Glass é de ♩ *=72.* Dentro da proposta de Jenny Lin, é possível captar como linha melódica as notas mais longas e agudas de cada compasso. A sensação transmitida é de um discurso mais direto e os arpejos soam como uma nova qualidade de timbre para as notas em destaque. Nas concepções mais lentas dos outros pianistas, cada nota ascendente ou descendente dos arpejos soa como parte de uma linha melódica. Como a queda de intensidade de som característica do piano é rápida, nesse andamento lento é possível soar mais “vazio” do que sonoro. Cada pianista encontrou uma forma diferente de manipular a elasticidade do tempo a favor de não perder o acúmulo sonoro sem necessariamente acelerar muito. Por exemplo, Anton Batagov optou por acelerar nos gestos ascendentes e desacelerar nos descendentes, Maki Namekawa começa cada compasso em andamento rápido e desacelera durante o arpejo descendente. Vikingur Ólafsson usa diferentes formas de *tempo rubato,* mas, predominantemente, a

prolongação da primeira colcheia do compasso, também da primeira colcheia do tempo 2 e do tempo 3. Todas essas opções mais lentas trabalham criando suspense e ambientações mais misteriosas. A primeira parte do *Etude* 20 se encontra na figura abaixo:



Fig. 235: Primeira parte do *Etude* 20.

Na seção 5, após a pausa para ambas as mãos, uma nova textura surge, como pode ser notado abaixo:



Fig. 236: Seção 5 do *Etude* 20.

Essa é a única vez, considerando todos os *Etudes*, que o completo silêncio é empregado estruturalmente durante o transcorrer da peça, em uma transição de seções. Ele pode provocar que as ideias do ouvinte se acelerem buscando compreender e preencher esse espaço que ainda não fora oferecido. É um momento em que faria sentido tanto o discurso se manter semelhante ao que já vinha sendo construído quanto ele se modificar intensamente. É diferente da pausa encontrada no *Etude* 4, o único *Etude* que emprega o completo silêncio no interior de uma seção. Nele, a maneira como a pausa foi utilizada faz com que seja mais natural preencher mentalmente o silêncio com os elementos já conhecidos, ela não instiga tanto uma variedade de interpretações quanto a pausa discutida presente no *Etude* 20.



Fig. 237: Seção 13 do *Etude* 4.

Essa pausa do *Etude* 20 precede um momento de forte função expressiva (seção 5) e, dependendo da dinâmica e do andamento da seção 5, as emoções evocadas podem ser bastante contrastantes. Em andamentos mais lentos (aproximadamente ♩ =*65*) e pulsação mais constante, como na gravação de Maki Namekawa e na minha, a sensação é de maior delicadeza e busca por tranquilidade, lembrando uma canção de ninar. Um efeito semelhante é provocado pela performance de Vikingur Ólafsson, porém, ele explora um pouco mais a elasticidade da pulsação utilizando um sutil *rallentando* após a pausa da melodia e retomando *a tempo,* no início do compasso seguinte, adicionando também ao trecho sensações de leve alívio a cada vez que o andamento é retomado. Já nas performances em andamento mais rápido, o padrão-glass deixa de soar tranquilizador para trazer emoções mais inquietas, como nas gravações de Alessandro Conti, Jenny Lin e Jacopo Salvatori,

sendo que Conti também usa bastante o recurso de *tempo rubato*, o que, no andamento mais rápido, traz certa angústia ao ambiente de inquietação.

Na parte seguinte, contendo as seções 6 a 8, destacam-se diferentes opções interpretativas para os arpejos descendentes do início da seção 7.

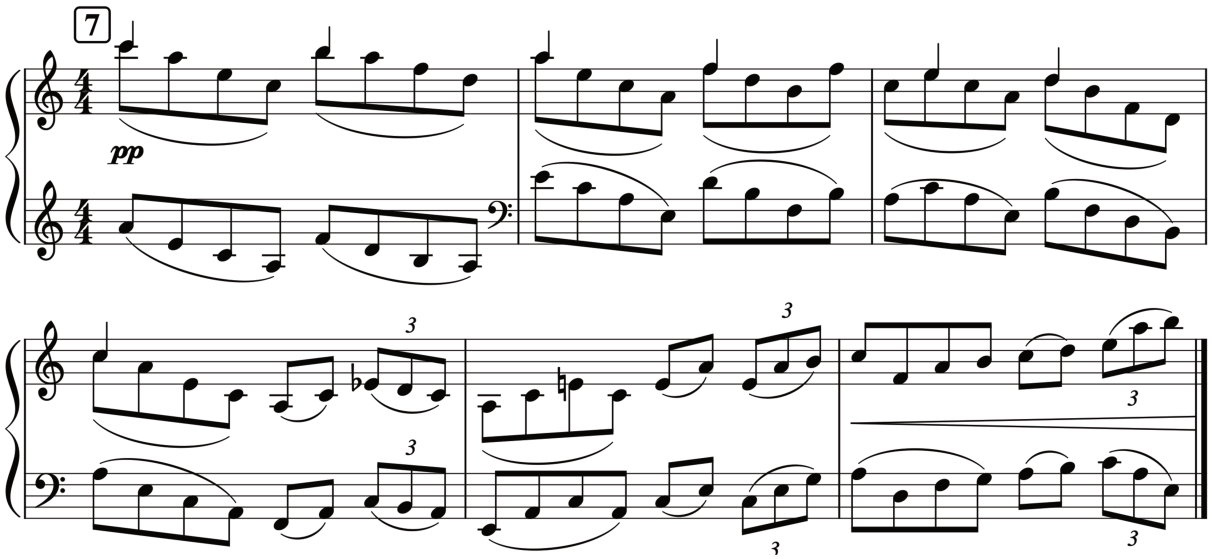


Fig. 238: Seção 7 do *Etude* 20.

Nas concepções em andamento mais rápido (aproximadamente ♩=*80)*, como de Anton Batagov e Jacopo Salvatori, é transmitida uma maior sensação de tranquilidade e clareza decorrentes da previsibilidade dos arpejos. Em outras versões (como de Maki Namekawa e Jenny Lin) ainda nesse andamento aproximado, é possível sentir como se ideias nessa seção estivessem misturadas, talvez até conflitantes, pois elas optaram por enfatizar todas as notas dos arpejos, sem destacar as semínimas que foram editadas com as hastes para cima. O trecho pode soar mais introspectivo, até mesmo doloroso, em andamentos mais lentos, como em minha gravação, ou com o prolongamento das notas mais agudas de cada arpejo, como na gravação de Alessandro Conti. Vikingur Ólafsson manipula esses arpejos prolongando sutilmente as notas mais graves de cada um, mas sem perder a constância da pulsação a cada 2 tempos. Como resultado, os arpejos soam como se vários elementos estivessem se dissolvendo gradualmente.

Nas seções de 9 a 11, no geral, duas foram as estratégias principais verificadas nas gravações analisadas: andamentos mais altos (de ♩=90 a ♩=100) ou mais lentos (por volta de ♩=70).

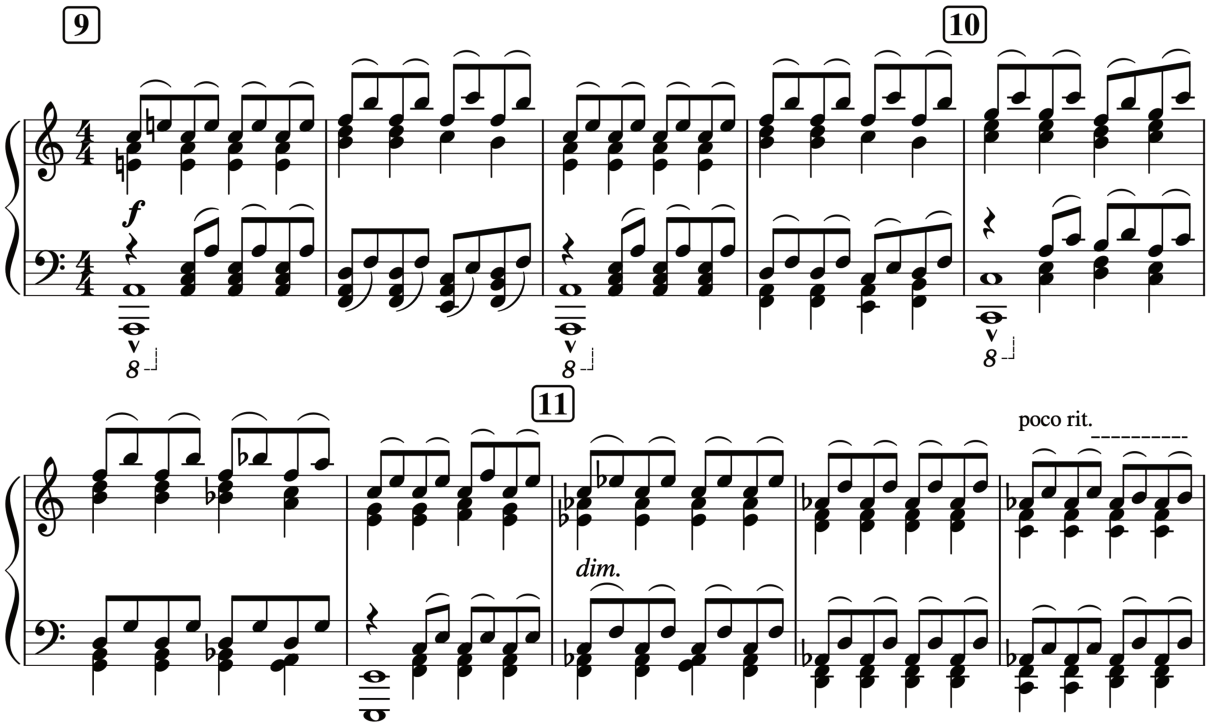


Fig. 239: Seções 9 a 11 do *Etude* 20.

As performances mais lentas enfatizam a imponência e grandiosidade do trecho, enquanto as mais rápidas valorizam a potência sonora e constroem um discurso mais vociferado.

As seções 12 e 13 têm textura semelhante à da seção 5 e, no geral, as mesmas discussões se aplicam. Inclusive, a maioria dos pianistas nas gravações analisadas escolheu andamentos e intenções semelhantes para esses dois trechos.

As seções 14 a 16 repetem as seções 6 a 8, e as seções 17 a 19 repetem as seções 2 a 4.

A seção 20 também lembra a seção 5 em termos texturais. Contudo, como desta vez a melodia está em região bastante grave do piano, outros efeitos são explorados, como por exemplo, o de mistério, que é bastante intenso principalmente nas performances mais lentas, como a de Vikingur Ólafsson, Maki Namekawa, Anton Batagov e na minha. Assim como na seção 5, as performances mais rápidas ou com mais uso de *tempo rubato*, como as de Alessandro Conti, Jacopo Salvatori e Jenny Lin, trazem sensações mais inquietantes.



Fig. 240: Seção 20 do *Etude* 20.

A seção 21 é igual à seção 1, e a seção 22 é uma variação da seção 21 que prepara o fim do *Etude* 20. A seção 23 é uma variação da seção 6 que também exerce essa função.

As seções 24 a 27 usam elementos rítmicos, intervalares e melódicos que foram recorrentes no *Etude* 20. Entretanto, há uma grande semelhança desse trecho com o *Etude* 5 que também precisa ser apontada:



Fig. 241: 3 compassos iniciais da seção 12 do *Etude* 5.

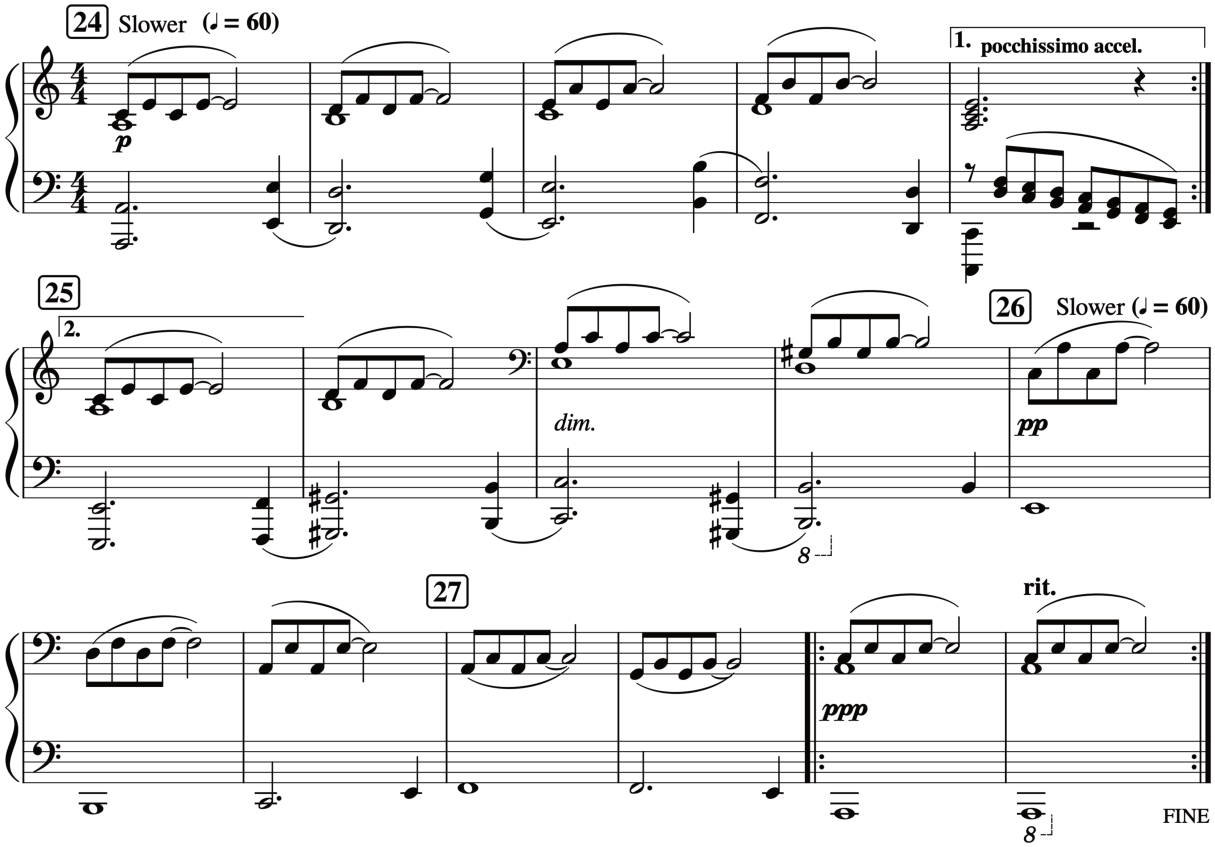


Fig. 242: Seções 24 a 27 do *Etude* 20.

Nessas últimas seções, as opções por andamentos mais lentos (entre ♩=60 e ♩=70), como a de Alessandro Conti, Jacopo Salvatori, Maki Namekawa, Vikingur Ólafsson e a minha, valorizam a ambientação misteriosa e o suspense. Já as opções mais rápidas, como a de Jenny Lin (♩ =100) contribuem para valorizar a melodia formada pelas semibreves escritas na clave de sol nas seções 24 e 25 que ela escolheu tocar em dinâmica mais intensa do que as notas mais agudas.

Em suma, as 4 análises apresentadas mostram a grande importância das opções de andamento em cada *Etude* e o quão aberta a diferentes evocações emotivas é a escrita do compositor em cada um deles. Mudanças sutis de *voicing*, pedalização e articulação decorrem, por vezes, em grandes impactos estruturais, discursivos e também emocionais.