



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Estratégias de otimização aplicadas no estudo de *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgsky

Anderson da Mata Daher

Orientadores

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Alvares

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho, e do Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Alvares do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro, 2016

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo
Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Orientador:

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares
Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Arguente Principal:

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho
Professor Adjunto do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Agradecimentos

Aos meus colegas do Departamento de música da Universidade Federal de Ouro Preto pela confiança e empenho, concedendo-me afastamento para realizar este mestrado

Ao meu orientador Paulo Álvares, por proporcionar-me sua amizade e carinho, além desta grande experiência acadêmica.

À minha co-orientadora, professora “Lili”, que aceitou orientar um aluno “desesperado”, conduzindo-me na escrita deste trabalho com sua organização e prontidão.

Aos entrevistados que colaboraram com esta pesquisa.

À minha família, pelo afeto e presença.

À querida amiga Joana Radicchi, que me ajudou a organizar as ideias, afastando meu medo da escrita.

Ao meu companheiro Danillo que apoiou com carinho todas minhas inquietudes e anseios.

Aos meus novos amigos que tornaram a caminhada mais feliz: Michele, Jorge, António, Bárbara, Elias e Sr. Francisco.

Aos velhos amigos sempre presentes: Igor, Gabriel, Saulo, Cassio, Gutiele, Júlio,

Aos meus alunos, por sempre me fazerem refletir sobre o estudo de piano.

À toda administração da ESART, que tornaram a burocracia mais fácil.

Resumo

Esta dissertação apresenta uma investigação a respeito de estratégias para otimizar o estudo individual de piano. Para a realização desta tarefa, além da pesquisa na literatura, foram entrevistados 5 pianistas e/ou professores experientes. Os dados obtidos demonstraram que pianistas e professores experientes possuem uma relação profunda com o estudo individual de piano, com estratégias que auxiliam na eficiência da aprendizagem influenciando positivamente a performance musical. Algumas destas estratégias são: planejamento e organização; estudo não linear; estudo mental; técnicas de estudo. Estes e outros recursos foram utilizados no processo de aprendizagem da obra *Quadros de uma exposição* de M. Mussorgsky. As conclusões apontam que o estudo individual de piano pode ser beneficiado através do uso de estratégias eficientes.

Palavras chave

Estratégias; otimização do estudo; *Quadros de uma exposição*; piano; planejamento da performance.

Abstract

The present dissertation is an investigation into strategies to optimize individual piano study. This study combines literature review with interviews with five pianists and experienced teachers. The collected data reveal that, for pianists and teachers, individual practice is of paramount importance in learning efficiency and positively influence musical performance. A set of mechanisms characteristic of the interviewees' individual practice was identified and analyzed: planning and organization; nonlinear study: mental study; study skills. At a final stage, these and other resources were used to learn the work *Pictures at an Exhibition* by Modest Mussorgsky, thus demonstrating how the individual piano study can benefit from the use of efficient strategies and performance planning.

Keywords

Strategy; optimization study; *Pictures at an Exhibition*; piano; performance planning

Índice geral

Composição do júri.....	III
Agradecimentos.....	V
Resumo	VII
Abstract.....	IX
Índice de figuras	XIII
Introdução	1
Capítulo 1 – Performance e estratégias de estudo individual	5
1.1 Relação entre Performance e estudo individual	5
1.2 Estratégias de Estudo	10
1.3 Estratégias de estudo individual propostas por Jorgensen	12
1.3.1 Fase de planejamento e preparação para o estudo.....	13
1.3.2 Fase de execução do estudo	16
1.3.3 Fase de avaliação.....	19
Capítulo 2 – Entrevistas a pianistas e professores experientes	21
2.1 Planejamento e organização do estudo	22
2.2 Estudo não linear	24
2.3 Estudo mental.....	25
2.4 Técnicas de estudo.....	27
Capítulo 3 – Estratégias de otimização aplicas no estudo de <i>Quadros de uma Exposição</i> de M. Mussorgsky.....	31
<i>Quadros de uma Exposição</i>	32
Promenade	33
Gnomus.....	35
2ª Promenade	41
Il Vecchio Castello	43

3ª Promenade.....	44
Tuileries (dispute d'enfants après Jeux).....	45
Bydlo.....	47
4ª Promenade.....	48
Ballet der unausgeschlüpften Küken.....	49
“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle”.....	53
5ª Promenade.....	54
Limoges. Le Marché (la grande nouvelle).....	55
Catacombae.....	58
Con mortuis in lingua mortua.....	60
A Cabana sobre pés de galinha.....	62
O grande portão de Kiev.....	68
Capítulo 4 – Considerações finais e Conclusões.....	71
Bibliografia.....	74
Anexos.....	77
Anexo A - Entrevistas.....	77
Anexo B – Partitura dos <i>Quadros de uma exposição</i> de M. Mussorgsky, Ed. Breitkopf & Härtel.....	114

Índice de figuras

Figura 1 - Promenade, compassos 1 e 2. Exposição do tema sem harmonia e dedilhados que proporcionaram melhor qualidade do toque.	33
Figura 2 – Promenade, compasso 10. Mão direita com acordes densos impossibilitando o legato.	34
Figura 3 – “Gnomus” por Victor Hartmann (disponível em: http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-690)	35
Figura 4 – <i>Gnomus</i> , compasso 1. Divisão de eixos para o estudo.	36
Figura 5a – <i>Gnomus</i> , compassos 7, 8 e 9. Divisão de eixos para o estudo	37
Figura 5b – <i>Gnomus</i> , compasso 1. Aplicação de variações rítmicas para reforçar a ação digital. .	38
Figura 6 - <i>Gnomus</i> , compasso 10. Saltos em si bemol.....	38
Figura 7a – <i>Gnomus</i> , compassos 72 e 73. Trinados seguidos de cromatismo ascendente com a primeira nota da sextina ligada. Edição de Harold Bauer (G. Schirmer inc. 1950)	39
Figura 7b – <i>Gnomus</i> , compassos 72 a 74. Trinados seguidos de cromatismo ascendente com a primeira nota da sextina articulada e indicação de <i>p</i> na primeira nota do trinado. Edição Breitkopf & Hartel.	40
Figura 8 - <i>Gnomus</i> , compasso 87. Divisão dos tempos e eixos para o estudo separado.....	41
Figura 9 – 2ª <i>Promenade</i> , compassos 3 e 4. Dedilhados de passagem para auxiliar o legato.	42
Figura 10 – <i>Il vecchio Castello</i> , compassos 7 a 12. Nota pedal em sol# e contracantos na mão esquerda e <i>apogiaturas</i> na melodia da mão direita.	44
Figura 11 – <i>Tuileries</i> , compassos 1 e 2. Divisão de eixos para o estudo da mão direita e passagem de notas da mão direita para a mão esquerda.	46
Figura 12 - <i>Bydlo</i> , compassos 1 a 5. Acordes com fôrmas diferentes na região grave do piano, e melodia da mão direita executada com dedos 1 e 2 agrupados.	48
Figura 13 – 4ª <i>promenade</i> , compassos 1 e 2. Escrita na região aguda do piano, com a variação do tema nas notas superiores dos acordes.	49
Figura 14 – <i>Ballet dos pintinhos na casca de ovo</i> . Gravura de Victor Hartmann (disponível em http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-687).....	49
Figura 15 – <i>Ballet dos pintinhos na casca do ovo</i> , compassos 1 a 4. Opção de dedilhado para que <i>apogiaturas</i> e acordes soassem mais precisos.	51
Figura 16 - <i>Ballet dos pintinhos na casca do ovo</i> , compassos 5 a 8. Definição de blocos na mão esquerda para facilitar o aprendizado das posições da mão.	51
Figura 17 - <i>Ballet dos pintinhos na casca do ovo</i> , compassos 23 a 26. Trinados contínuos na mão direita e dedilhados escolhidos para auxiliar a continuidade.	52
Figura 18 - Samuel Goldenberg, e Schmuyle, dois judeus poloneses, um rico e um pobre. Gravuras de Victor Hartmann (disponíveis em http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-6859)	53

Figura 19 – Samuel Goldenberg e Schmuyle, compassos 9 e 10. Marcação de dedilhados para notas repetidas.	54
Figura 20 – Limoges. Le marché, compassos 17 e 18. Fragmentação de trechos e pausas fictícias para que a mão se posicione com precisão no próximo fragmento.	56
Figura 21 – Limoges. Le marché, compasso 37. Exemplos de células rítmicas aplicadas durante o estudo.	57
Figura 22 – Catacombae (sepucrum romanum), gravura de Victor Hartmann (disponível: http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-680)	58
Figura 23 – Catacombae compassos 1 a 3. Indicações de dinâmicas e “crescendo” em notas longas.	59
Figura 24 – Com mortuis in lingua mortua compassos 1 a 4. Estratégia utilizada para dividir os acordes entre melodia (em mp) e harmonia (em pp) para priorizar a linha melódica.	62
Figura 25 - A Cabana sobre pés de galinha. Gravura de Victor Hartmann (disponível em: http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-677)	62
Figura 26 – Baba Yaga, compassos 17 e 18. Estudo entre pausas possibilitando o ataque das notas com precisão.	64
Figura 27 – Baba Yaga, compassos 25 a 27. Progressão de notas com as mãos juntas.	65
Figura 28 – Baba Yaga, compassos 61 a 64. Organização de eixos entre notas próximas e pausas fictícias entre eles para a precisão do deslocamento da mão.	66
Figura 29 – Baba Yaga, compasso 95. Valorização da nota sol de forma a ouvir tercinas para precisão rítmica.	67
Figura 30 – O grande portão de Kiev, gravura de Victor Hartmann. (disponível em : http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-674)	68
Figura 31 – O grande portão de Kiev, compassos 89 a 91. Exemplos de eixos para que o deslocamento da mão pudesse ser mais ágil e sem esbarros.	69
Figura 32 – O grande portão de Kiev, compassos 114 a 116. Saltos em movimentos contrários.	70

Introdução

Um dos grandes desafios encontrados pelos estudantes de música que percorrem o caminho da performance é o de vislumbrar técnicas e/ou estratégias que otimizem seu estudo, de modo a propiciar-lhes um resultado satisfatório no palco. É muito comum, durante o estudo diário instrumental, a sensação de ansiedade, assim como a falta de objetivos claros para resolver problemas técnico-interpretativos específicos. Isto significa que às vezes, gasta-se muito tempo e energia em determinadas passagens musicais sem que a meta almejada pelo instrumentista – uma performance clara e expressiva – seja satisfatoriamente alcançada.

Ao longo de minha experiência enquanto estudante do curso de Bacharelado em Piano da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pude observar diferentes situações ao caminhar pelos corredores da escola, onde ouvia colegas estudarem seus respectivos instrumentos sem aparentemente nenhum foco. Muitos deles limitavam-se, por exemplo, a tocar obras do início ao fim repetidamente, ou então a repetir trechos com notas erradas ou desafinadas por longos períodos de tempo, sem que houvesse uma estratégia específica premeditadamente traçada por eles ao realizarem seus estudos.

Este tipo de ocorrência ficou ainda mais evidente em minha experiência como professor, pois pude observar de perto que a maneira com que meus alunos estudavam era ineficaz e não havia qualquer reflexão por parte deles a respeito de como deveriam encarar seus estudos para que existisse um rendimento satisfatório.

Desse modo, o plano principal de minhas aulas de instrumento foi tentar fazer com que o estudante alcançasse mais autonomia em seus estudos individuais e que este estudo fosse mais objetivo. Ou seja, durante as aulas, os problemas eram constatados e a partir disso desenvolvíamos e experimentávamos estratégias eficientes para resolvê-los. Após certo tempo, os alunos constataram que estavam mais seguros para tocar determinadas passagens, que o processo de memorização acontecia mais naturalmente e que se sentiam mais confiantes e independentes durante o estudo semanal. Além disso eles conseguiam solucionar mais dificuldades consumindo menos tempo de estudo.

Para o pianista Boris Berman (2000, p.118) “Muitos estudantes transformam suas sessões de estudo em repetições superficiais do início ao fim. Este hábito é muito prejudicial porque ele cristaliza todas as falhas e imperfeições na mente do pianista quando ele tenta executar uma peça que ainda não foi aprendida corretamente”¹. Em outras palavras, é preciso que o estudante, além da dedicação diária com o instrumento, saiba planejar e aplicar estratégias de estudo que o auxiliem em resoluções de problemas técnicos/interpretativos e tornem suas sessões de estudo mais inteligentes e eficientes. Dessa forma, o discurso de Berman citado acima, vem de encontro aos meus questionamentos relacionados ao tema que será objeto de pesquisa deste trabalho: as estratégias de otimização no estudo de piano, ou mais especificamente, estratégias de otimização aplicadas no estudo de *Quadros de uma*

¹ Many students turn their practice sessions into repeated run-throughs. This habit is very harmful because it ingrains in the pianist's mind all the faults and imperfections of attempting to perform a piece that has not been learned properly.

exposição de M. Mussorgsky, partindo do pressuposto que as estratégias são aplicadas no estudo de uma obra.

Assim, surgiram as seguintes perguntas de partida para este estudo de investigação:

- Quais são as estratégias para otimizar o estudo de piano?
- Como se aplicam estas estratégias no estudo de *Quadros de uma exposição* de M. Mussorgsky?

Para dar resposta a estas questões, os seguintes objetivos foram propostos:

- Realização de um levantamento bibliográfico sobre estratégias de otimização do estudo.
- Levantamento de dados por meio de entrevistas para conhecer as estratégias de estudo utilizadas por pianistas e professores experientes.
- Análise da eficiência do uso de estratégias para a otimização do estudo com base na bibliografia levantada, bem como nos dados obtidos por meio de entrevistas.
- Apresentação de exemplos de alguns trechos de *Quadros de uma exposição* que foram solucionados a partir do uso de estratégias no estudo da obra.
- Realização de um recital de piano com os *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgsky.

A metodologia deste trabalho assumiu a forma de uma investigação aplicada de natureza descritiva, que segundo Carmo e Ferreira (2008, p. 227) “é conduzida com o propósito de aplicar ou testar a teoria e avaliar a sua utilidade”.

Para a recolha de dados, foram feitas:

- Pesquisa bibliográfica no campo da otimização do estudo instrumental.
- Análises de artigos, livros e dissertações sobre o estudo instrumental e técnica pianística.
- Entrevistas a professores/pianistas experientes.
- Aplicações de estratégias no estudo de *Quadros de uma exposição*.

Este trabalho está organizado em quatro capítulos, onde o primeiro consta de uma breve revisão da literatura que trata da relação entre o estudo individual e a performance, além de apresentar estratégias, sob o ponto de vista de alguns pesquisadores, para a otimização do estudo instrumental.

O segundo capítulo são os resultados e discussões dos dados obtidos através de entrevistas a pianistas e professores experientes. Neste capítulo apresento algumas estratégias que os entrevistados utilizam em suas sessões de estudo de piano.

No terceiro capítulo apresento o emprego das estratégias de otimização no estudo de *Quadros de uma exposição*. O processo se deu através da seleção de alguns trechos da obra que me apresentaram dificuldades e a partir disso, aponto algumas estratégias de estudo que auxiliaram no planejamento de minha performance.

O quarto capítulo são as considerações finais e conclusões.

Capítulo 1 - Performance e estratégias de estudo individual

1.1 Relação entre Performance e estudo individual

A Performance musical, entendida neste trabalho como execução instrumental em público, exige, na maioria dos casos, que o músico ou músicos ligados a ela, tenham passado anteriormente por um período de estudo da obra a ser executada, e, a qualidade deste estudo, irá refletir diretamente na qualidade da performance (Hallam et al., 2012; Jorgensen, 2004; Williamon, 2004).

A busca por métodos que otimizem o estudo de uma obra musical é um aspecto inerente à trajetória de todo instrumentista e representa, por isto mesmo, um fator de fundamental importância no desenvolvimento e exploração de suas habilidades artísticas. Planejar estratégias para a resolução de desafios técnicos em seu instrumento e/ou traçar métodos de estudo que auxiliem na automatização corporal da performance, são elementos indissociáveis da trajetória de qualquer intérprete, seja ele um estudante, um músico amador, ou um artista profissional.

Dessa forma, para se alcançar uma performance de alto nível, é preciso voltar o olhar para o nosso estudo individual, que, de acordo com Jorgensen (2004), na maior parte do tempo é um processo solitário, e o estudante precisa confiar em suas habilidades para alcançar objetivos e resolver problemas. Isto significa que, embora o professor de instrumento, em certa medida seja responsável por estabelecer algumas estratégias de estudo, cabe ao aluno encontrar meios para desenvolvê-las, e a maneira

com que o estudante lida com esta autonomia é crucial para seu desenvolvimento musical.

Em um estudo realizado em 2012 (Hallam et al., 2012), observou-se o desenvolvimento de estratégias de estudo em 3.325 jovens estudantes de música de diversos instrumentos e em diferentes níveis, e uma das conclusões apontadas pela pesquisa é que iniciantes, ou mesmo estudantes mais avançados adotam estratégias de estudos ineficientes, como por exemplo, tocar a obra do início ao fim repetidamente, revelando a falta de autonomia e de objetivos específicos.

Para desenvolver tal autonomia no estudo, Gabrielson (2003, p. 236), define o termo “planejamento da performance”² que consiste em organizar o estudo sob três pilares: 1. “Formar representações mentais da música”³ que está relacionado ao estudo sem o instrumento, treinando a memória da partitura, ou o que Leimer e Giesecking (1949, p. 11) dão o nome de “reflexão”; 2. “Idealizar planos para a execução”, o que Jorgensen (2004) dá o nome de “planejamento e preparação”⁴ onde são selecionados e organizados todo o material a ser estudado, além de idealizar metas e objetivos para cada sessão de estudo; 3. “Estratégias para tornar o estudo eficiente” onde o estudante aplica, de forma consciente, estratégias para alcançar os objetivos idealizados anteriormente da forma mais rápida e eficiente possível.

² *Planning of performance*

³ *How to form mental representations of the music, devise performance plans and strategies for efficient practice*

⁴ *Planning and preparation*

Chaffin e Lemieux (2004) definem cinco características fundamentais para que o planejamento da performance seja bem solidificado e como resultado disso, a excelência musical seja alcançada. Segundo os autores estas são características gerais de estudo eficiente e são baseadas na literatura da *expertise* e não são limitadas apenas às questões musicais.

Concentração

“Quanto maior a concentração (...), melhor o resultado”⁵ (Neuhaus, 1973 p.4)

A habilidade para concentrar-se completamente em um trabalho que envolva coordenação motora é provavelmente a mais importante ferramenta para que o estudo se torne eficiente. Com esta habilidade, o estudante torna-se mais alerta e visualiza problemas mais rapidamente, fazendo com que ele desenvolva estratégias objetivas e eficazes. Para que um indivíduo mantenha completa atenção e torne seus resultados melhores, os autores recomendam sessões de estudo com duração máxima de uma hora, intercaladas com um tempo para descanso. De forma a comprovar esta recomendação, citam uma pesquisa de Ericsson et al. (1993) em que os estudantes de violino mais assertivos em suas performances realizavam mais pausas e sonecas entre o estudo do que aqueles estudantes com um desenvolvimento inferior.

⁵ *the greater the(...)concentration, the better the result*

Leimer e Giesecking (1949), recomendam que as sessões de estudo sejam curtas, principalmente para iniciantes, pois um estudo de alta concentração provoca um desgaste, e se este estudo for contínuo, ao invés de útil, pode se tornar prejudicial. Segundo estes autores, é melhor dividir o estudo durante o dia, pois desta forma há tempo para que haja um descanso mental, podendo às vezes ser maior do que a própria sessão de estudo.

Estabelecer metas⁶

Uma segunda característica de um estudo efetivo envolve estabelecer metas para se alcançar em cada sessão de estudo. Ou seja, pequenos trechos que apresentem dificuldades são selecionados pelo estudante para que possam ser trabalhados durante a sessão de estudo com a atenção voltada para solucioná-los. Desse modo, pequenos objetivos são alcançados em relativamente pouco tempo. Isso faz com que o estudante se sinta motivado a selecionar novos trechos problemáticos e buscar suas resoluções. Segundo Barry & Hallam (2002) este é o porquê de estudantes avançados geralmente começarem a estudar uma nova peça por pequenos trechos, limitando o número de problemas e focando toda a atenção em resolvê-los de uma vez, ao invés de retornarem à mesma passagem por vários dias de estudo. Evitando de “seguir em frente” com passagens mal resolvidas, o músico evita de adquirir maus hábitos motores, como por exemplo reforçar o erro por diversas vezes.

⁶ *Goal setting*

Auto avaliação

Para saber quando uma meta é alcançada, o performer precisa de *feedback* sobre seu sucesso ou falha. Os professores desempenham um papel fundamental no desenvolvimento deste *feedback*, porém, eles não podem estar presentes em todas as sessões de estudo do aluno e, com isso, não podem providenciar um parecer contínuo da microestrutura do estudo. Sendo assim, para que a auto avaliação seja desenvolvida, é preciso que o estudante avalie suas sessões de estudo diário, questionando quais as ferramentas que possibilitaram um estudo efetivo, e quais aquelas que não trouxeram resultados satisfatórios, bem como porque determinadas ferramentas conduziram a estes resultados ineficientes.

Estratégias

A Habilidade de se alcançar objetivos depende do quão efetivas são as estratégias aplicadas no momento do estudo individual. Um estudo eficiente sempre está baseado em uma gama imensa de estratégias que podem flexivelmente ser implantadas dependendo da necessidade do estudante. Isso significa que para alcançar bons resultados no estudo, o músico precisa desenvolver e aplicar estratégias desde o primeiro contato com a partitura. Estas estratégias podem estar ligadas a uma escolha de dedilhado, ao estudo por pequenos trechos, ao estudo de mãos separadas, dentre muitas outras, dependendo de qual o objetivo traçado pelo estudante.

*Visão ampla*⁷

Outra característica de um estudo efetivo é a habilidade de ter uma visão ampla da obra musical. Ou seja, uma habilidade em que o performer apresente uma ideia da forma expressiva de toda a obra e de como ela deve soar. Com esta “visão” o músico pode tomar decisões no processo inicial de estudo, que influenciarão diretamente o resultado final. Por exemplo, para a escolha de um dedilhado em determinada passagem, é importante levar em consideração se ela é uma passagem extremamente rápida, se é um “efeito sonoro” ou um *cantabile expressivo*. A partir do momento em que o músico desenvolve este tipo de *visão ampla*, ele aplicará a melhor opção de dedilhado que condiz com a sonoridade daquela passagem.

Quando essa visão geral da obra não ocorre no período inicial de estudo, os resultados podem ficar aquém do objetivo esperado, fazendo com que o estudante tome decisões e faça mudanças tardias consumindo mais tempo de estudo.

1.2 Estratégias de Estudo

O termo “estratégias de estudo”⁸ tem sido debatido por diversos autores que fundamentam este trabalho (Ginsborg, 2004; Halam et al., 2012; Jorgensen, 2004; Nielsen, 1999; Pitts & Davidson, 2000; Williamon, 2004; dentre outros). Diante disso,

⁷ *The big Picture*

⁸ *Practice/Learning Strategies*

faz-se necessário esclarecer este conceito de forma a conhecer sua aplicação, para que o planejamento da performance seja mais consistente.

Na pesquisa de Nielsen (1999), um estudo de caso de um estudante de órgão de igreja preparando uma obra para um concerto, a autora observa o autocontrole de estratégias de aprendizado durante o estudo, e apresenta duas definições sobre o conceito de estratégias. A primeira, é embasada na pesquisa de Schneider e Weinert (1990) e diz que a “pesquisa recente considera estratégias de aprendizado como processos deliberados ou intencionais, originalmente aplicadas de forma consciente, mas normalmente submetidas a automatização como resultado do desenvolvimento e da prática⁹” (Nielsen 1999, pp. 218-219). Ou seja, estratégias de estudo, são, em princípio, um conjunto de atividades sistemáticas aprendidas de forma consciente, mas que através do estudo e da repetição tornam-se automatizadas.

A segunda definição que Nielsen apresenta e utiliza em seu artigo é definida por Weinstein e Mayer (1986) que consiste em:

Comportamentos e pensamentos que um aluno se envolve durante a aprendizagem e que se destinam a influenciar seu processo de codificação. Assim, o objetivo de qualquer estratégia de aprendizagem pode ser o de afetar o estado motivacional ou afetivo do aluno ou o caminho em

⁹ According to Schneider and Weinert (1990), recent research conceives learning strategies as deliberate or purposeful processes, originally consciously applied, but normally undergoing automatization as a result of development and practice

que o aluno seleciona, adquire, organiza ou integra novos conhecimentos¹⁰ (Weinstein e Mayer, 1986, como citado em Nielsen, 1999, pp.218-219).

Jorgensen (2004) em seu artigo sobre estratégias para o estudo individual, adapta este conceito de Weinstein e Mayer (1986), dizendo que estratégias de estudo são:

Pensamentos e comportamentos que músicos abordam durante o estudo com o intuito de influenciar seu estado afetivo e motivacional, ou o caminho no qual eles selecionam, organizam, integram e exercitam novos conhecimentos e habilidades (Jorgensen, 2004 p. 85).

Um outro conceito de estratégias de estudo é definido por Barros (2008) apresentado como “o conjunto de táticas e técnicas empregadas durante a prática do instrumento com o intuito de alcançar um objetivo específico” (Barros, 2008, como citado em Araújo, 2010, p. 17). Através de determinadas práticas, aplicadas de forma consciente, o estudo pode se tornar mais eficaz, evitando com que trechos considerados difíceis pelo estudante, sejam apenas repetidos inúmeras vezes sem qualquer delineamento ou objetivo.

1.3 Estratégias de estudo individual propostas por Jorgensen

Harald Jorgensen (2004) em seu artigo sobre “estratégias para o estudo individual”¹¹, diz que desde 1700 existem materiais para a prática instrumental como

¹⁰ *behaviors and thoughts that a learner engages in during learning and that are intended to influence the learner's encoding process. thus, the goal of any learning strategy may be to affect the learner's motivational or affective state or the way in which the learner selects, acquires, organizes or integrates new knowledge*

¹¹ *Strategies for individual practice*

por exemplo os métodos de Quantz -1752, Tosi -1723, Türk, 1789, porém, a maioria destes métodos possuem opiniões muito divergentes de cada autor, gerando diversas contradições a respeito da abordagem instrumental. No artigo, o autor apresenta-nos diversas “estratégias para o estudo individual”, divididas em três fases: 1, fase de planejamento e preparação para o estudo; 2, fase de execução do estudo; 3, fase de avaliação do estudo. O objetivo de Jorgensen é promover um estudo eficiente, definido por Hallam como “aquele que alcança o produto final desejado, em um espaço de tempo mais curto possível, sem interferências de objetivos de longo prazo”¹². (Hallam,1998, como citado em Jorgensen, 2004, p.85). Desta forma, uma maior eficiência para identificar e resolver problemas técnicos ou interpretativos, trará os resultados esperados em menor tempo, e, de forma mais consistente.

1.3.1 Fase de planejamento e preparação para o estudo

Esta primeira fase apresentada por Jorgensen, diz respeito ao planejamento e organização da sessão de estudo que está por vir. Desta forma, o estudante, na fase seguinte de estudo (fase executiva) é conduzido por objetivos anteriormente

¹² *That which achieves the desired end product, in as short a time as possible, without interfering with long term goals*

delimitados. Fazendo que mantenha o foco para resolver o que foi apontado nesta fase de planejamento.

Estratégias para seleção e organização de atividades

Como observado anteriormente, a qualidade da performance depende da qualidade do estudo, que está diretamente ligada aos objetivos específicos que o estudante se empenha a alcançar. Dessa forma, é extremamente importante a organização da rotina de estudo para que seja mais clara possível e contenha objetivos concretos de serem alcançados. Ou seja, delimitar “quando” e “o quê” estudar. Além disso, o autor diz que a maior parte dos músicos apenas fazem uso de “atividade com o instrumento”¹³ e sugere que sejam programadas e organizadas “atividade sem o instrumento”¹⁴ que consistem por exemplo, em estudar a partitura de forma que não haja atividade digital. Este tipo de estudo é sugerido por Leimer e Giesecking (1949), de forma sistemática, e durante este processo de “visualização”, um dos objetivos é escrever toda a notação musical observada de memória.

Estratégias para fixar metas e objetivos

Metas e objetivos são necessários para que o desenvolvimento do estudo seja crescente. Desta forma ainda na fase de planejamento de cada sessão do “estudo prático” que está por vir, é preciso delinear de forma mais específica possível, o que será trabalhado e desenvolvido. Os objetivos podem ser de ordem técnica ou interpretativa, e devem ser pensados a curto prazo, e para isso, é necessário o

¹³ *Playing practice*

¹⁴ *Nonplaying practice*

estudante ter consciência de seus pontos fracos e fortes, caso contrário, poderá haver resultados que não sejam satisfatórios. Embora, de acordo com Jorgensen, alguns músicos optam por separar os estudos técnicos da interpretação da obra, outros trabalhos de pianistas (Berman,2000; Senise,1992; Kaplan, 1985) sugerem que o estudo técnico do instrumento deve ser abordado durante o estudo de uma obra musical.

Estratégias de organização do tempo

Outro ponto importante para o aprendizado eficiente cai na questão da organização do tempo de cada sessão de estudo individual, pois muitas das vezes, gasta-se muito tempo e energia em determinados trechos, fazendo com que outras passagens fiquem desfavorecidas em função da falta de planejamento do tempo de estudo. É importante enfatizar que, em um estudo eficiente não basta “preencher” o tempo com o estudo “irracional”, o ideal é que sejam planejados horários em que o estudante estará descansado e concentrado. Segundo Emil Sauer (como citado em Cooke, 1913, p. 238) “uma hora de estudo com concentração, com a mente fresca e o corpo descansado é melhor que quatro horas de estudo dissipado com a mente e corpo cansados”¹⁵.

¹⁵ *one hour of concentrated practice with the mind fresh and the body rested is better than four hours of dissipated practice with the mind stale and the body tired*

1.3.2 Fase de execução do estudo

Como exposto anteriormente, a fase de planejamento do estudo e suas respectivas estratégias, formam uma base importante para que esta fase, a de execução do estudo, seja bem organizada e objetiva. Nesta parte, o autor apresenta algumas estratégias a serem aplicadas durante a prática do estudo, desenvolvendo-o com alternativas sofisticadas e objetivas.

Estudo sem o instrumento ou estudo com o instrumento

Segundo Jorgensen, o estudo sem o instrumento, pode ser definido como “estudo cognitivo ou imaginário de uma tarefa física, sem que haja movimento muscular evidente”¹⁶ (Jorgensen, 2004, p. 92). Com este tipo de estratégia de estudo, podemos desenvolver a memória e facilitar a absorção de detalhes da partitura. Além disso, este tipo de abordagem é uma alternativa para evitar danos musculares causados pelo excesso de esforço muitas vezes aplicado no estudo com o instrumento, logo, é interessante intercalar sessões de estudo com o instrumento e sem o instrumento.

Estratégias para melhorar a peça inteira versus pequenos trechos

Qual abordagem seria melhor? Tocar a peça sempre do início ao fim, sem qualquer interrupção, ou, estudar de forma gradativa, por pequenos trechos, ou ainda, tocar a peça inteira para se ter uma noção total da obra e selecionar os trechos que deverão ser estudados em separado? De acordo com Jorgensen, as três abordagens são as mais adotadas por músicos e a aplicação delas dependerá das circunstâncias e dos

¹⁶ *Cognitive or imaginary rehearsal of a physical skill without overt muscular movement.*

objetivos de cada estudante. Quando o instrumentista está próximo de uma performance, é interessante estudar toda a apresentação por diversas vezes sem interrupções para treinar a memória e a resistência por exemplo. Já em um estudo inicial, recomenda-se dividir a obra e estudar por pequenos trechos para diminuir a ansiedade e alcançar objetivos de curto prazo. Desta forma, resolvendo-os gradativamente, o indivíduo fica mais motivado para seguir em frente. Quando o estudante sentir que já possui uma grande quantidade de problemas resolvidos, é importante tocar toda a peça com o objetivo de avaliar o que ainda pode melhorar.

Estratégias para partes difíceis e desafiadoras

É evidente que partes difíceis ou desafiadoras é uma questão que depende de cada indivíduo. Ou seja, o que é difícil para um, pode não ser difícil para outro. Independentemente de questões pessoais, o importante é identifica-las para que possam ser resolvidas. Para tal tarefa o autor recomenda usar exercícios “gerais” e “études” que são aplicados fora do contexto em que a parte desafiadora se encontra, e têm apenas que ter alguma similaridade técnica com ela. Desta forma, a intenção de estudá-los separadamente, faz com que aquele contexto musical complexo seja simplificado, e assim, o estudante consegue observar melhor o problema e resolvê-lo com menos esforço para depois encaixá-lo no contexto musical.

“Uma outra estratégia é praticar a parte difícil da peça em questão repetidamente até que seja melhorada” (Jorgensen, 2004, p.93). Berman (2000) discorda desta última abordagem enfatizando que o estudo regular necessita de

repetições, mas é necessário fazê-las de forma consciente evitando assim a perda de tempo em atividade irracional. Kaplan (1985) diz que a repetição não deve ser mecanicamente realizada e tem de ter um caráter seletivo, o que implica em saber “o que” e “como” iremos repetir aquilo que queremos aprender

Estratégias ligadas ao andamento da performance

Quando um estudante não se sente apto o bastante para estudar a obra no andamento em que ela deve ser tocada, é recomendável que o estudo seja em andamento lento, e, a partir do momento em que se sente seguro, vai aumentando o tempo até chegar ao andamento ideal para a performance. Leimer e Giesecking (1949) ressaltam que este seria o melhor caminho para se chegar a uma performance de qualidade, levando em conta que no andamento lento o estudante estará mais atento aos erros e suas correções. Os autores enfatizam que no estudo lento, estes erros, geralmente de notas ou ritmos, nunca devem ser cometidos, pois desta forma a construção da performance vem desde o início do aprendizado sem erros “enraizados”.

Estratégias para a distribuição do estudo durante o dia

De acordo com Jorgensen, é importante que a prática seja distribuída ao longo do dia, e a melhor recomendação desta distribuição é a de Fleischmann e Parker (1962), estes autores sugerem que as sessões de estudo sejam longas o bastante para apresentar melhorias e que o tempo de descanso seja longo o bastante para superar a fadiga, mas não tão longo para que o esquecimento ocorra. Leimer e Geisecking (1949) também recomendam este tipo de distribuição do estudo durante o dia, pois desta forma, havendo tempo para o descanso, o indivíduo apresenta melhor concentração e rendimento.

Estratégias de preparação para a performance pública

Quando um músico está próximo de uma performance, é importante que o estudo esteja direcionado para isso. Treinar a resistência corporal tocando todo o repertório sem interrupções é uma estratégia que pode interferir positivamente no resultado final. Neste tipo de estudo deve ser levado em conta a perspectiva da plateia e desta forma, o estudante precisa focar na comunicação expressiva que ele deseja passar. Além disso, é importante observar todos os movimentos corporais avaliando se eles estão ajudando ou atrapalhando o desenvolvimento da performance.

1.3.3 Fase de avaliação

Compreensão de resultados ou feedback informativo é essencial para o processo de aprendizado. Isso significa que o estudante deve ter um diagnóstico claro de seus pontos fortes e fracos para determinar a resolução de problemas ¹⁷(Jorgensen, 2004, p. 95).

Estratégias para o processo de auto avaliação

Para o processo de auto avaliação, é importante que o estudante tenha em mente referências para guiar a performance. Com isso, é importante conhecer

¹⁷ *Knowledge of results, or informative feedback, is essential to the learning process. This means that a practitioner should explicitly diagnose his or her strengths and weaknesses in prescribing solutions to problems.*

gravações da obra (se houver) com diferentes intérpretes. Uma alternativa de grande valia para este processo de auto avaliação é a gravação da sessão de estudo em áudio e vídeo, para que posteriormente o estudante possa ouvir e avaliar o que pode ser melhorado. Atualmente, os gravadores possuem uma boa captação e é uma ferramenta de fácil acesso a todos podendo ser utilizado até os gravadores de telemóveis.

Estratégias para detectar e corrigir erros

É evidente que para corrigir os erros o músico deve primeiro detectá-los e reconhecê-los. Os erros podem ser de qualquer natureza, desde afinação ou notas que são mais evidentes, até os menos evidentes, como por exemplo uma mudança sutil de entonação ou de dinâmica. Segundo o autor, há duas alternativas mais comumente usadas por músicos. A primeira, é ignorá-los e continuar a tocar, esperando que eles desaparecerão da próxima vez. Hallam (1997) e Leimer e Giesecking (1949) discordam deste tipo de abordagem dizendo que quando os erros ocorrem, a tendência é de permanecerem ao invés de desaparecerem. Dessa forma, a segunda alternativa é corrigi-los sempre que acontecem. Ou ainda, segundo Leimer e Gisecking, o ideal é que nunca ocorram erros! De qualquer forma, as duas abordagens acima têm suas vantagens e desvantagens, principalmente em relação à fluência musical, pois esta pode ficar prejudicada se no desenvolver do estudo sempre houver paradas para correções.

Capítulo 2 - Entrevistas a pianistas e professores experientes

Para a realização deste trabalho, principalmente sob o ponto de vista metodológico, foi fundamental coletar dados através de entrevistas a pianistas e professores experientes. Isso possibilitou-me uma melhor compreensão de como os entrevistados realizam o estudo do instrumento, e quais as estratégias que lhes permitem otimizar este estudo. Além disso, pude aplicar as estratégias citadas por eles na entrevista em meu estudo individual dos “Quadros de uma exposição”, relatadas no capítulo 3.

Foram escolhidos 5 indivíduos entre pianistas e/ou professores de piano considerados eficientes e experientes quer por *ranking* de concursos de piano, ou por identificação pelos pares. As entrevistas semiestruturadas, que se encontram no apêndice deste trabalho, passaram por testes antes de serem encaminhadas via *e-mail* para os entrevistados, que responderam livremente às nove questões.

Para que todos os entrevistados se sentissem mais confortáveis ao responder às perguntas, e posteriormente publicar suas respostas neste trabalho, seus nomes não serão revelados. Dessa forma, cada um será designado por uma letra, como “Entrevistado A”, “Entrevistado B” assim por diante. A seguir, apresento alguns parâmetros relativos ao estudo individual dos entrevistados obtidos através das entrevistas.

2.1 Planejamento e organização do estudo

Na primeira parte da entrevista, busquei informações relevantes a respeito do planejamento do estudo do instrumento, ou seja, se os entrevistados organizam o estudo diário, se realizam uma ou mais sessões de estudo por dia e se efetuam pausas para descanso. Com estes dados, pude estabelecer alguns critérios para a eficiência da organização do estudo.

O primeiro ponto em comum a todos os entrevistados diz respeito à realização de mais de uma sessão por dia de estudo, ou seja, o estudo é dividido em pequenas porções ao decorrer do dia, e mesmo quando há pouco tempo, existem pausas para descanso. O entrevistado B por exemplo, diz que a duração destas pausas para descanso depende do tempo que ele tem disponível. “Se tenho o dia todo para estudar faço pausas maiores a cada 1 ou duas horas. Se tenho pouco tempo para estudar faço aproximadamente 15 minutos de pausa a cada 50 minutos” (Entrevistado B).

Um ponto interessante é que durante as pausas, todos os entrevistados procuram realizar tarefas que são distantes da atividade musical, como caminhar, alongar, assistir TV ou entrar em redes sociais. Além disso, a duração de cada sessão de prática e a quantidade destas sessões por dia de estudo são distintas. Sobre esta questão, o Entrevistado E conclui da seguinte forma: “Durante o dia realizo várias sessões de estudo, intercaladas com pausas. Não sei dizer ao certo quantas sessões e pausas faço por dia, isso depende muito de minha disposição e concentração” (Entrevistado E).

Para Jorgensen (2004), um dos principais suportes para um estudo efetivo é a capacidade de o músico organizar o tempo de estudo, e este comportamento pôde ser observado nas respostas de todos os entrevistados. O Entrevistado A organiza o estudo

semanalmente com metas gerais, e para alcançá-las de forma efetiva, ao fim de cada dia de estudo ele seleciona o que irá estudar no dia posterior. Uma estratégia de organização similar também foi observada nas respostas do Entrevistado D, quando diz planejar anteriormente o que pode estudar ao decorrer do dia.

Por outro lado, o Entrevistado E diz que esse planejamento já se tornou um hábito, fazendo com que ele não organize seu estudo de forma tão precisa:

...isso já se tornou um hábito quase que “inconsciente”. Ou seja, eu não planejo minhas sessões de estudo de forma sistemática. Isso já aconteceu há alguns anos atrás, mas devido à prática constante, meu pensamento já consegue organizar o tempo e os objetivos que pretendo alcançar sem qualquer “esforço” (Entrevistado E).

Um fato interessante relatado na resposta do Entrevistado D, é a compreensão de que nem sempre os resultados e as metas são alcançados de acordo com o planejado, fazendo com que a organização do dia posterior seja modificada dependendo dos resultados do dia anterior. “Penso o que seria possível estudar para um dia e, no outro me programo de acordo com o resultado do primeiro dia” (Entrevistado D).

Muitas vezes a questão da organização do estudo está ligada a uma necessidade do músico de cumprir não só exigências e metas pessoais, mas também profissionais. Isso pôde ser notado na resposta do Entrevistado B, quando diz: “Por causa do meu trabalho tenho sempre uma quantidade muito grande de repertório para aprender, por isso só consigo dar conta de tudo no pouco tempo que tenho para estudar, se organizo bem o meu estudo” (Entrevistado B).

2.2 Estudo não linear

Além do planejamento e organização do estudo, um outro objetivo do questionário enviado aos participantes, foi explorar como se dava a disposição e continuidade do estudo individual de piano, principalmente quando se trata de uma obra inédita. Apesar do processo de estudo de cada entrevistado apresentar características distintas, os resultados obtidos apresentaram um ponto em comum, o estudo não linear da obra, ou seja, um estudo cuja característica é de fragmentar toda a obra a ser estudada, diferentemente daquele onde o músico começa o estudo pelo primeiro compasso, e termina no último.

No caso do estudo não linear relatado pelos entrevistados, o processo muitas vezes começa por um trecho final da peça, delimitado anteriormente por dificuldade, interesse ou similaridade. A partir disso, ligam-se outros pequenos trechos que apresentem as mesmas dificuldades, ou mesmo apresentem características completamente diferentes. Assim vai se costurando uma grande “colcha de retalhos”, com pequenos segmentos costurados e trabalhados um a um: “Começo por um trecho final e um inicial, raramente sigo o estudo do início da obra ao final” (Entrevistado A).

É interessante notar que anteriormente ao estudo não linear, alguns entrevistados relataram uma “leitura linear exploratória” da obra, ou seja, uma leitura do início ao fim com o intuito de reconhecer e identificar passagens mais complicadas.

Primeiro tento ler a obra toda para entender como funciona e quais são as passagens mais complicadas. Depois estudo aos poucos cada parte, e costumo sempre estudar de trás para frente, aprendo primeiro o fim e depois vou voltando até chegar no início da peça. (Entrevistado B).

Este comportamento também foi identificado na resposta dos Entrevistados C e D, onde o primeiro especifica que a leitura de toda obra é feita em “câmera lenta”

(Entrevistado C), e o segundo diz fazer uma “leitura consciente das notas, dos ritmos, analisando o que o compositor está desejando com a obra” (Entrevistado D).

Por outro lado, os entrevistados A e E não relataram esta primeira “leitura linear exploratória” de toda a peça, o que o Entrevistado E descreve, parece ser uma fusão entre a leitura exploratória e o estudo não linear da obra, ou seja, ao mesmo tempo em que ele lê a peça pela primeira vez, já toma decisões e executa o processo de estudo:

Leio as mãos separadas em pequenos trechos ou frases, já tentando observar todos os detalhes, as dificuldades, e com o objetivo de memorizar. Geralmente faço esta leitura sem o uso de pedal, e vou parando para anotar os dedilhados e outros detalhes como respirações etc. (Entrevistado E).

O entrevistado A também não descreve a “leitura linear exploratória”, o que leva a subentender que no seu processo de estudo há uma prévia observação da partitura para que ele tome as decisões mencionadas:

Quando abordo uma nova obra, busco estabelecer formas internas que me ajudem a dividir o estudo por técnicas e dificuldades em comum. Por exemplo, ao estudar uma sonata escolho para cada dia trechos parecidos ou com dificuldades técnicas parecidas, como um tema e o trecho do seu desenvolvimento ou modulação (Entrevistado A).

2.3 Estudo mental

Uma outra característica relatada no processo de estudo dos entrevistados diz respeito ao estudo mental. Este tipo de estudo, já descrito no capítulo 1 deste trabalho, é definido por Jorgensen (2004) como um “estudo cognitivo ou imaginário de uma

tarefa física, sem que haja movimento muscular evidente”¹⁸ (Jorgensen, 2004, p. 92). Este mesmo autor afirma que existem uma infinidade de técnicas que podem ser aplicadas neste tipo de estudo, e que nenhuma delas pode ser denominada como a “correta” ou a “melhor”, e como evidência desta afirmação, as respostas dos entrevistados apresentaram diferentes caminhos.

Sobre este processo de estudo mental, o Entrevistado C diz o seguinte: “procuro ouvir internamente o que devo tocar e visualizar a execução com o objetivo de internalizar efetivamente a obra e memoriza-la” (Entrevistado C). Ou seja, além do treino cognitivo da execução da obra, o Entrevistado C demonstra exercitar o ouvido interno, criando condições para uma memorização eficaz.

Além deste objetivo de memorização relatado pelo Entrevistado C, as repostas demonstraram que o estudo mental muitas vezes é um caminho para a tomada de decisões, isso pode ser notado no relato do Entrevistado B:

Quando estou preparando as óperas, o estudo começa sempre sem o piano. Primeiro tenho que fazer um “reconhecimento” da redução para piano, comparar com a partitura de orquestra para entender quais foram as escolhas feitas pelo arranjador para assim fazer as minhas próprias escolhas do que seria mais eficiente para tocar nos ensaios (Entrevistado B).

Outra aplicação do estudo mental também foi mencionada com a finalidade de resolução de problemas técnicos:

Esta observação consciente me mostra detalhes que tornam minha execução ao piano mais fácil. Às vezes noto alguns movimentos melódicos escritos pelo compositor que são extremamente anômicos e que, sem essa observação da partitura eu não havia percebido (Entrevistado E).

¹⁸ *Cognitive or imaginary rehearsal of a physical skill without overt muscular movement.*

2.4 Técnicas de estudo

Além das estratégias relatadas anteriormente, um último ponto que explorei nas entrevistas diz respeito às técnicas de estudo utilizadas pelos entrevistados. Essas técnicas muitas vezes são vistas como superficiais por estudantes: “Ultimamente eu tenho percebido que alguns métodos e estratégias aprendidos durante meus primeiros anos de estudos, e como de costume não levados a sério pelos iniciantes, são altamente eficientes para mim hoje” (Entrevistado A). A seguir, apresento algumas das técnicas de estudo, que segundo os entrevistados, fazem parte de seus processos de estudo e produzem resultados eficientes, quando aplicadas de forma adequada.

Mãos separadas: Um exemplo de técnicas de estudo amplamente citada pelos entrevistados, é o estudo de mãos separadas, com objetivos e aplicações que vão muito além daqueles vistos por iniciantes: “[...]este estudo não é aquela leitura inicial de uma obra com mãos separadas, é um estudo que, mesmo depois de já estar tocando com as duas mãos, é feito com o objetivo de ouvir e focar toda a atenção em apenas uma mão” (Entrevistado E). Este estudo, como o próprio nome diz, consiste em trabalhar uma das mãos em separado, com um objetivo pré-determinado pelo músico, podendo ser a resolução de um problema técnico, a busca por uma sonoridade e fraseado mais adequados, a memorização, etc. Em outras palavras, é uma forma de concentrar um menor número de informações, para que sejam trabalhadas profundamente.

Estudo lento: Outro tipo de estudo tido como enfadonho por iniciantes, e aplicado apenas em um período inicial de aprendizado é o estudo lento. Os entrevistados

relataram que esta ferramenta é tida como uma das principais nos seus processos de estudo, e que é utilizada não somente no período inicial, mas por toda a etapa de aprendizado: “A principal ferramenta que utilizo é estudar em câmera lenta (slow motion), aplicada normalmente a tudo que estudo” (Entrevistado C). O estudo lento, que é caracterizado pela execução em um andamento vagaroso e confortável para o músico, tem por objetivo a observação visual e auditiva da execução, e através disso, são percebidos importantes detalhes a serem trabalhados. O que acontece muitas vezes em um estudo com andamento precocemente rápido, é que estes detalhes técnico/interpretativos são deixados de lado em função da velocidade.

Dedilhado: Uma ferramenta básica para um estudo eficiente, a busca por um dedilhado é uma das primeiras tarefas a ser realizada no estudo. É importante que o músico procure um dedilhado de acordo com as características físicas de sua mão, mas não deixando de lado as exigências da obra estudada. Os entrevistados sugerem que após a escolha dos dedilhados, é importante trabalhar para fixá-lo na mão, não deixando espaço para que hajam dúvidas. Por exemplo, se a mão executa determinada passagem por várias vezes, e, a cada vez utilizar inconscientemente um dedilhado diferente, o processo de aprendizagem pode se tornar insatisfatório.

Consciência dos movimentos: A consciência corporal e dos movimentos aplicados na execução pianística é um outro aspecto determinante para o desenvolvimento de um estudo eficiente: “O estudo dos movimentos pianísticos aplicados corretamente auxiliam na boa execução e interpretação da obra, portanto, de acordo com a grafia musical, escolho o movimento que mais se aplica, e o utilizo musicalmente” (Entrevistado D). É pertinente que o estudante observe seus movimentos corporais no ato da execução, e se questione sobre a contribuição dos mesmos para a execução

pianística. Alguns destes questionamentos podem ser: “Tenho consciência dos movimentos que realizo?”; “os movimentos estão exagerados, ou não condizem com a execução?”; “Meus movimentos são imperceptíveis e minha mão parece estar rígida?”; Estas e outras questões devem fazer parte do processo de aprendizagem de um músico, principalmente se ele busca um melhor estado de relaxamento e consciência corporal.

Estudo sem pedal: A execução do estudo sem a utilização do pedal direito (*sustain*), faz com que o pianista ouça com clareza “o que” realmente está tocando. Esta prática descrita pelos entrevistados gera bons resultados relacionados ao *legato* e à qualidade sonora no geral, pois as imprecisões de toque ficam mais evidentes sem o “disfarce” proporcionado pelo uso do pedal.

Variações rítmicas: Neste tipo de estudo, pequenas células rítmicas diferentes do ritmo original são aplicadas em um trecho ou frase pré-determinado pelo estudante. As células rítmicas permitem inúmeras combinações de ritmos, e podem ser aplicadas de mãos juntas ou separadas. Um dos objetivos deste estudo é a busca de um toque preciso e enérgico. Além disso, Brasil e Galvão (2015) enfatizam que: “Através deste mecanismo, o dedo ‘fixa’ a nota e raramente esquece, uma vez que o dedilhado ‘ganha força’” (p. 126).

Staccato de dedo: Outra ferramenta ligada diretamente à precisão do toque é o *staccato* de dedo. Este mecanismo normalmente é aplicado em andamento lento e com as mãos separadas. A execução deste estudo consiste em “beliscar” ou “puxar” as teclas com o dedo. Este *staccato* de dedo se difere do *staccato* comum, principalmente por

haver muita ação digital e em geral não é aplicado na performance, por exigir grande esforço físico.

Delineamento de fôrmas/eixos: Outra ferramenta citada pelos entrevistados foi o delineamento de eixos, blocos ou fôrmas. Este recurso permite que o pianista tome consciência da posição da mão no teclado evitando esbarros e tensões. Um exemplo banal é a escala de Dó maior, que na mão direita usam-se os dedos: 1-2-3-1-2-3-4-5, onde um primeiro bloco é formado entre os dedos 1-2-3 (dó, ré, mi) e um segundo bloco entre os dedos 1-2-3-4-5 (fá, sol, lá, si, dó), ou seja, esta escala apresenta duas fôrmas que podem ser estudadas separadamente. Este artifício simplifica a execução de trechos complexos, além de promover mais segurança na performance.

Gravação do estudo: utilizada como um artifício de auto avaliação, a gravação das sessões de estudo exerce um importante papel no desenvolvimento de qualquer performance. Através da audição de suas sessões de estudo (e visualização, no caso de áudio e vídeo), o músico consegue perceber e avaliar a sua prática diária de maneira muito mais precisa, criando mecanismos para aprimora-la. Um fator favorável é que nos dias atuais, qualquer aparelho *celular* realiza gravações com qualidade de áudio e vídeo satisfatórios para a tarefa.

Capítulo 3 - Estratégias de otimização aplicadas no estudo de *Quadros de uma Exposição* de M. Mussorgsky

Neste capítulo apresento uma breve contextualização da obra, e em seguida algumas estratégias de otimização aplicadas durante o meu estudo dos *Quadros de uma exposição*. O meu primeiro contato com a partitura dos *Quadros* aconteceu no mês de maio de 2016. Desde então, como já havia coletado alguns dados para a realização deste trabalho, comecei a aplica-los em minha prática de piano.

Todas as sessões foram organizadas e planejadas de acordo com o tempo disponível e com meus objetivos. Antes de cada sessão, eram delineadas pequenas metas, além das estratégias que seriam necessárias para alcançá-las. O desenvolvimento através da obra foi linear, ou seja, estudava por algum tempo a primeira peça, depois a segunda peça, assim por diante. Porém, o estudo separado de cada uma das peças caracterizou-se de forma não linear, onde eu iniciava por trechos distintos sem me ater à continuidade musical. Este tipo de estudo não linear me proporcionou uma melhora na concentração, fazendo com que eu trabalhasse com mais atenção e com a mente descansada em trechos que considerei difíceis. Obviamente, à medida em que as dificuldades eram vencidas, o estudo não linear deixou de ser presente, dando lugar à linearidade total da obra.

Outra estratégia que colaborou no desenvolvimento de minha execução foi o estudo mental. Procurei sempre que possível, solfejar com nomes de notas, ou “visualizar” minha execução em trechos cuja complexidade e velocidade me exigiam muito preparo.

Este estudo me proporcionou uma melhor compreensão, memorização e execução da obra. Obviamente, por questões de objetividade e extensão, nem todas as estratégias foram citadas neste trabalho.

Quadros de uma Exposição

O ciclo dos *Quadros de uma exposição* composto por Modest Mussorgsky (1839-1881) em 1874 é inquestionavelmente sua mais importante obra escrita para piano (Weber-Bockholdt, 1992). A peça foi inspirada após a visita de Mussorgsky a uma exposição póstuma (em 1874) de gravuras e pinturas de seu falecido amigo, o arquiteto e ilustrador Victor Hartmann (1842 – 1873). A amizade entre Mussorgsky e Hartmann provavelmente aconteceu em meados de 1870 quando foram apresentados entre si pelo amigo em comum Vladimir Stasov (1824 – 1906) a quem esta obra foi dedicada. Das gravuras e pinturas que inspiraram Mussorgsky na composição deste ciclo, restam hoje apenas as que fizeram referência para as peças: nº 5 – *Ballett dos pintinhos na casca do ovo*, nº6 - *Samuel Goldenberg e Schmuyle*, nº8 – *Catacumba*, nº9 – *A cabana sobre pernas de galinha – Baba Yaga* e nº10 - *O grande Portão de Kiev* (Weber-Bockholdt, 1992).

Para o tema inicial, o compositor dá o nome de “Promenade”, este tema reaparece de forma variada no decorrer da obra, de forma a retratar a caminhada do espectador através da exposição dos quadros. A seguir, apresento uma breve descrição de cada peça da suíte, bem como as minhas dificuldades para executá-las, e algumas estratégias de estudo que foram úteis para tornar meu estudo mais proveitoso. A partitura utilizada em meu estudo foi a da editora Henle Verlag de 1992.

Promenade

Com um tema pentatônico que se desenvolve para si bemol maior, a descrição do andamento é *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto* e a fórmula de compasso se alterna entre 5/4 e 6/4 podendo sugerir uma caminhada inconstante do espectador através da exposição dos quadros. Nos dois primeiros compassos o tema principal é exposto sem qualquer harmonia, a maioria das notas são marcadas com *tenutas*, e a única dinâmica escrita pelo compositor em toda a peça é um *f*, no compasso 1. Meu primeiro desafio foi conseguir nestes compassos, um som uniforme e sem agressividade. Para tal objetivo a escolha do dedilhado desde o início do estudo foi de grande importância. Em todas as notas grafadas com a *tenuta* optei por atacar cada tecla com os dedos indicador e polegar agrupados e com uma pedalização seguindo a rítmica da escrita. Isso possibilitou a igualdade do ataque e da sonoridade (ver figura 1).



Figura 1 - Promenade, compassos 1 e 2. Exposição do tema sem harmonia e dedilhados que proporcionaram melhor qualidade do toque.

A partir do compasso 9, há um adensamento harmônico e, apesar do compositor não escrever nenhuma linha de legato, optei por ligar as frases para que soassem de

forma mais contínua. Desta forma, o compasso 10 (Figura 2) apresentou uma dificuldade de legato pelo fato de haver acordes densos em que não eram possíveis de se ligar com passagens de dedos. Diante disso, o estudo da mão direita foi aplicado separadamente tocando cada acorde sem preocupação rítmica para que a musculatura da mão pudesse sentir cada acorde de forma mais natural possível, sem sofrer nenhuma “fadiga muscular”. Quando pude sentir uma melhora sonora e mais segurança da “fôrma” de cada acorde na mão, fui lentamente encaixando o ritmo escrito e observando as mudanças de posição da mão, para que fossem as mais sutis e próximas do teclado possíveis. Como resultado deste estudo, pude notar um melhor delineamento da melodia e um som consistente sem agressividade. O mesmo processo foi adotado no compasso 13 que apresenta a mesma estrutura em tonalidade diferente.



Figura 2 - Promenade, compasso 10. Mão direita com acordes densos impossibilitando o legato.

Gnomus



Figura 3 - “Gnomus” por Victor Hartmann (disponível em: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-690>)

Em Mi bemol menor, possui diversas mudanças súbitas de andamento entre *sempre vivo*, *meno vivo*, *poco meno mosso*, *pesante*, *poco a poco accelerando*, *velocissimo*. A fórmula de compasso é em 3/4 e 4/4 embora como resultado final ouve-se o compasso a 1 tempo (3/4) ou a 2 tempos (4/4). Uns dos meus principais objetivos para a execução desta peça foram clareza rítmica e a precisão do toque. Logo no primeiro compasso, onde as mãos aparecem em uníssono, já é possível de se notar tal dificuldade devido a um certo desconforto de posição da mão em dinâmica *ff*, em atacar todas as notas com precisão e clareza. Para tal objetivo, uma das estratégias utilizadas foi a de fragmentar a escrita em 3 colcheias iniciais mais as 3 colcheias finais (ver figura 4).

Desta forma, pude delimitar pequenos “fragmentos” ou “posições” mais confortáveis para minha mão. O processo de estudo foi o de executar cada um dos “fragmentos” ou “eixos” fazendo pequenas pausas entre eles, para que o objetivo de um toque claro e enérgico fosse alcançado em pequenas “porções”.

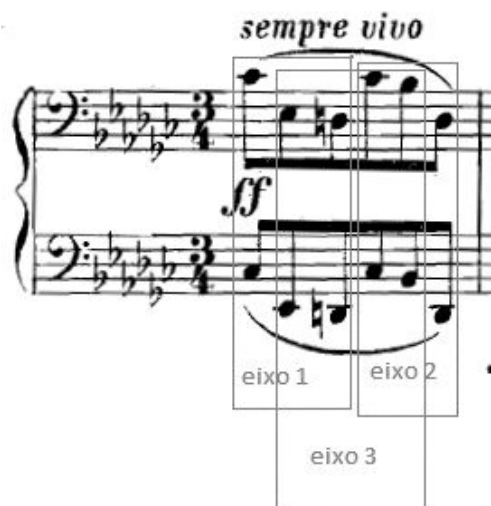


Figura 4 - *Gnomus*, compasso 1. Divisão de eixos para o estudo.

Após sentir que cada fragmento ou “eixo” estava com o toque bastante seguro e claro, o objetivo era o de emenda-los para que o gesto musical pudesse soar inteiro. Para tal tarefa, delimitei mais um fragmento contendo as notas finais do primeiro fragmento e as notas iniciais do segundo. O resultado deste terceiro fragmento ou “eixo” foram as notas “mi bemol, ré, dó bemol, si bemol”. Com estes 3 eixos criados, como se fossem pequenos “études”, pude me focar diretamente à resolução do problema de “desconforto anatômico” entre minha mão e o teclado do piano. Assim, com o estudo separado de cada eixo pude estipular pequenos objetivos e o resultado foi alcançado em pouco tempo em um andamento razoavelmente rápido.

A mesma estratégia de fragmentação da execução, simplificando e focando o problema em pequenos trechos da obra, foi usada nos compassos 7, 8 e 9. Nestes compassos, além das notas em *ff*, o compositor acrescenta *sfz* em tempos fracos quebrando o equilíbrio do compasso ternário e dificultando sua execução. Na figura 5a apresento a forma com que pude simplificar este problema através do mesmo tipo de estudo feito no primeiro compasso. Cada “eixo” foi dividido e estudado separadamente e nunca de forma contínua, ou seja, entre cada eixo fiz pequenas pausas para que a musculatura da mão não ficasse sobrecarregada e a absorção das informações fosse gradativa.

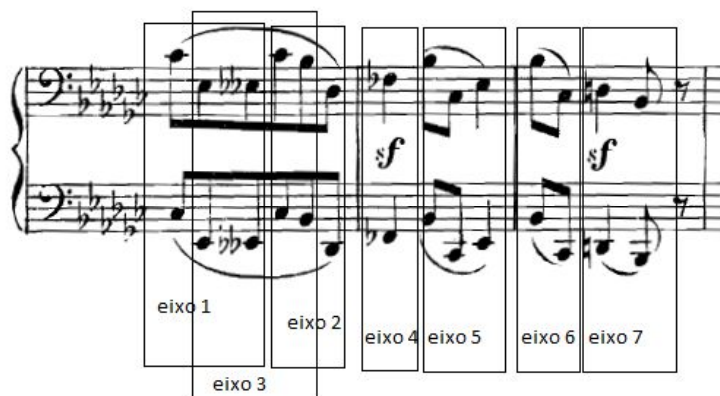
The image shows a musical score for the piece 'Gnomus' by Mussorgsky, specifically measures 7, 8, and 9. The score is written in bass clef with a key signature of three flats. The music is divided into seven distinct segments, each labeled as an 'eixo' (axis) for study. 'eixo 1' and 'eixo 2' are grouped together in the first measure. 'eixo 3' is a single note in the second measure. 'eixo 4' and 'eixo 5' are grouped in the third measure. 'eixo 6' and 'eixo 7' are grouped in the fourth measure. The dynamic markings 'ff' (fortissimo) and 'sfz' (sforzando) are placed above the notes in measures 7 and 8 respectively. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 5a - Gnomus, compassos 7, 8 e 9. Divisão de eixos para o estudo.

As estratégias apontadas para o estudo destas passagens pelos entrevistados também ajudaram na clareza e segurança do trecho. Os entrevistados A e C e D por exemplo, sugeriram o estudo de variações rítmicas, ou seja, executar pequenas células rítmicas diferentes do ritmo original escrito na partitura. Este tipo de estudo

“valorizou” as notas mais longas (pontuadas), fazendo com que a articulação/ação dos dedos ganhasse mais força e precisão (ver figura 5b).

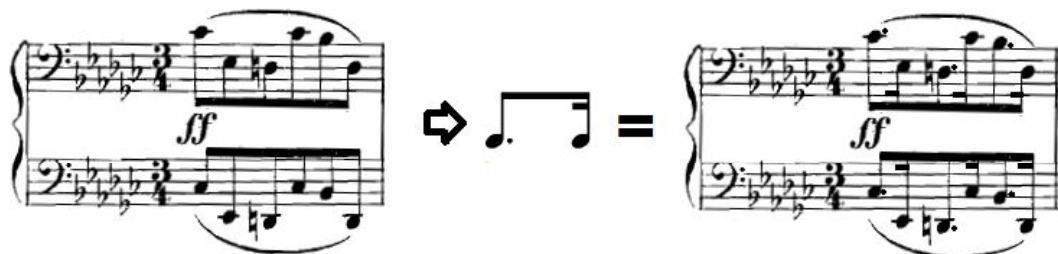


Figura 5b - *Gnomus*, compasso 1. Aplicação de variações rítmicas para reforçar a ação digital.

No compasso 10 (figura 6), um outro desafio foi identificado, um salto de duas oitavas em si bemol, que facilmente, devido à velocidade, podiam sofrer “esbarros” indesejáveis. Para que isso não acontecesse durante meu estudo, a estratégia de “nunca errar” recomendada por Leimer e Giesecking (1949) foi, na medida do possível adotada. Dessa forma, os saltos foram estudados lentamente e sempre sentindo a distância entre as teclas, e, além disso, a mão deveria estar posicionada na tecla pretendida, no caso o si bemol, antes de atacá-lo. Com esse tipo de estratégia de estudo há tempo para se “pensar” e calcular o salto até que ele se torne natural. O mesmo tipo de estudo foi abordado no compasso 17.



Figura 6 - *Gnomus*, compasso 10. Saltos em si bemol.

A seção dos compassos 72 a 87 apresentou diversas dificuldades a serem vencidas durante o estudo. A mão esquerda é composta por trinados a partir do mi bemol seguidos de sextinas em cromatismo ascendente até o lá natural também com trinado, e seguido de sextinas em cromatismo descendente até o mi bemol. É interessante de se notar uma modificação que simplifica o desafio sem que se perca o efeito pretendido pelo compositor feita pelo pianista Harold Bauer, em sua edição desta obra, impressa pela *G. Schirmer inc.* em 1950. A estratégia usada pelo pianista foi de omitir, ou ligar ao trinado a primeira nota da sextina (ver figura 7a). Isso facilita a fluência da passagem cromática e acrescenta mais energia ao toque. Outras edições (Henle Verlag, Breitkopf & Hartel) apresentam a primeira nota da sextina articulada (ver figura 7b). Além desta modificação, Bauer acrescenta um *fp* no ataque do trinado fazendo com que gere mais som inicialmente e o intérprete possa “equilibrar” a execução do trinado antes de fazê-lo na dinâmica anotada pelo compositor, um *p*.



Figura 7a - *Gnomus*, compassos 72 e 73. Trinados seguidos de cromatismo ascendente com a primeira nota da sextina ligada. Edição de Harold Bauer (*G. Schirmer inc.* 1950)



Figura 7b - *Gnomus*, compassos 72 a 74. Trinados seguidos de cromatismo ascendente com a primeira nota da sextina articulada e indicação de *p* na primeira nota do trinado. Edição Breitkopf & Hartel.

Para que eu conseguisse a fluência necessária desta passagem, optei por uma estratégia de estudo inicial de fazer cada tempo do trinado também em sextinas e articular o mi bemol da sextina como anotado pelo compositor. Esta estratégia de executar o trinado metricamente fez com que a parte da mão esquerda deste compasso e dos seguintes, soasse ritmicamente uniforme e, desta forma, a dificuldade da passagem do trinado para a sextina pudesse ser minimizada e, posteriormente pude acrescentar a mão direita na passagem. A respeito desta abordagem o entrevistado B diz:

Neste trecho o que seria mais difícil para mim é manter uma pulsação que não oscile. Para isso eu estudaria muito lento com metrônomo para fixar exatamente em que momento o trinado acaba e começa a escala cromática da mão esquerda. Este estudo lento também ajuda a planejar quanto de crescendo e diminuindo vou fazer durante as cromáticas (Entrevistado B).

No compasso 87, um grupo de 11 semicolcheias na mão esquerda fez-me separar ritmicamente cada grupo de semicolcheias de forma a sentir cada tempo do compasso ternário. Assim, dividi um grupo de 3 semicolcheias em um tempo, e dois grupos de 4 semicolcheias para os dois tempos finais do compasso (ver figura 8). Com esta estratégia pude executar cada tempo delimitado pelos “eixos” separados entre pausas fictícias, possibilitando pequenos objetivos de execução imediata. Após constatar que

o desempenho de cada eixo separado estava satisfatório, a emenda de todo o gesto ascendente tornou-se mais fácil.

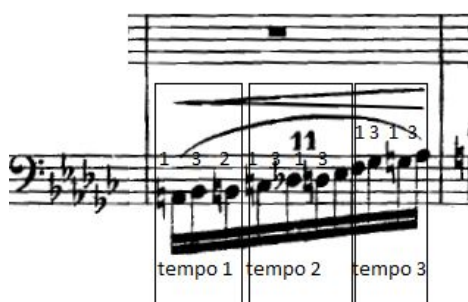


Figura 8 - *Gnomus*, compasso 87. Divisão dos tempos e eixos para o estudo separado.

2ª Promenade

A “promenade” seguinte, apesar de não ser intitulada pelo compositor, é claramente uma variação do tema inicial. As edições Breitkopf & Härtel e G. Schirmer inc. 1950 apresentam este título para esta peça. As fórmulas de compasso são basicamente as mesmas da promenade inicial (5/4 e 6/4), porém, o caráter é completamente diferente. Nesta pequena variação, Mussorgsky apresenta o andamento como *Moderato commodo assai e com delicatezza sugerindo* assim um clima de nostalgia e tranquilidade. O tema principal é agora exposto na mão esquerda em uma grande linha de legato, enquanto a mão direita apresenta função harmônica com acordes também em legato.

O desafio técnico-interpretativo exposto nesta peça é o oposto da peça anterior. Aqui, o legato tem papel fundamental para se conseguir um caráter nostálgico e a

delicatezza anotada pelo compositor. Para alcançar este legato nos acordes da mão direita, usei, na medida do possível, nas notas superiores dos acordes, dedilhados de passagem (ver figura 9), que consistem em mudar os dedos enquanto as teclas ainda estão abaixadas. Para deixar estas mudanças de dedilhado seguras foi empregado o seguinte esquema: toca-se o primeiro acorde, logo depois deste ataque, soltam-se os dedos inferiores deixando presa apenas a nota superior que fará o legato, e toca-se o próximo acorde, soltam-se os dedos inferiores deixando presa a nota que fará o legato para o próximo acorde, assim por diante... Dessa forma, além de reforçar as passagens de dedos em cada acorde, o legato é intensificado e ouvido de forma clara e o ataque de cada acorde torna-se mais preciso.

Nem todos os acordes da mão direita puderam ser executados com o legato através de passagem de dedos. Nos compassos 7 e 8 por exemplo, esta mudança de dedos não foi abordada pois os acordes são muito extensos e possuem quatro notas cada um. Sendo assim, foi necessário um estudo de cada acorde da mão direita juntamente com o pedal procurando uma sonoridade extremamente regular em cada um para que o legato pudesse ser alcançado.

The image shows a musical score for the right hand of the 2nd movement of Chopin's Nocturne Op. 9, No. 2. The score consists of two staves. The first staff contains a series of chords, and the second staff contains a melodic line. Above the first staff, fingerings are indicated: 4 5 4 5-3 5 for the first five notes, and 4-5 3 4-3 5-3 4 for the next five notes. The music is in 3/4 time and features a series of chords with a descending melodic line in the right hand.

Figura 9 - 2ª Promenade, compassos 3 e 4. Dedilhados de passagem para auxiliar o legato.

Il Vecchio Castello

O *velho castelo* possui um caráter lírico e solene em compasso binário composto (6/8) e andamento *Andantino molto cantabile e com dolore*. Nas notas da edição de Harold Bauer (1950 p. 1) consta a seguinte sugestão: “um castelo medieval, em frente do qual um trovador está cantando”¹⁹.

O início da peça é apresentado pela mão esquerda que, além de possuir frases de contracanto, apresenta uma nota pedal em sol# por toda a peça. E este foi um dos desafios encontrados na obra, pois as melodias da mão esquerda são ricas em detalhes de articulação, ao mesmo tempo que é executada uma nota pedal em sol# que não pretendi valorizar tanto quanto a melodia. Para se atingir tal resultado sonoro, optei por estudar todas as partes melódicas da mão esquerda juntamente com o dedilhado previsto, mas sem a nota pedal. Com essa “limpeza” sonora pude perceber melhor as articulações anotadas pelo compositor e ao mesmo tempo ajustar a fraseologia pretendida para estas melodias.

A nota pedal em sol# também foi estudada separadamente. Sempre tocada com o dedo 5, o objetivo foi fazer soar a célula rítmica de forma contínua e sutil e para isso acontecer, o dedo cinco teria que articular a tecla sem levantá-la completamente. Após constatar que as melodias da voz superior da mão esquerda estavam interiorizadas e a

¹⁹ *A castle of the middle ages, in front of which a troubadour is singing*

nota pedal estava sendo articulada de forma sutil, a junção das duas partes pôde ser mais natural. Na mão direita as *apogiaturas* da melodia também foram estudadas com o dedo mais próximo da tecla possível, fazendo com que a articulação das notas soasse de forma elegante (ver figura 10).



Figura 10 - *Il vecchio Castello*, compassos 7 a 12. Nota pedal em sol# e contracantos na mão esquerda e *apogiaturas* na melodia da mão direita.

3ª Promenade

A 3ª promenade é composta basicamente por oitavas em ambas as mãos, e a descrição de andamento é *Moderato non tanto, pesamente*. A respeito do termo *pesamente* escrito pelo compositor, o dicionário Grove sugere a seguinte definição: “pesado, denso: uma direção geralmente aplicável a uma passagem inteira ou uma peça inteira, em vez de notas ou frases individuais”²⁰ (Sadie, 2002, vol.19 p.479). Dessa forma, a própria definição de andamento já remete a um caráter incisivo, que é completamente diferente da promenade anterior. Para alcançar tal caráter com um som consistente, redondo e regular, foi interessante tomar consciência de que no

²⁰ (It.: ‘heavy’, ‘weighty’). A direction usually applying to a whole passage or a whole piece rather than to individual notes or phrases.

ataque das oitavas e dos acordes presentes em toda a peça, não poderia haver ação digital e nem de pulso, ou seja, as mãos e pulsos permaneciam firmes e os dedos sempre com a mesma “fôrma”, fazendo com que o braço executasse todo o movimento para atacar as teclas. Essa estratégia, deixando os dedos, mãos e pulsos firmes e encarregando o braço de exercer o movimento, fez com que todas as oitavas soassem com a mesma regularidade de ataque e ao mesmo tempo eliminou qualquer tipo de movimento desnecessário.

Tuileries (dispute d'enfants après Jeux)

Na edição dos “Quadros de uma exposição” impressa pela G. Schirmer inc. em 1950, Harold Bauer apresenta a seguinte tradução para o título desta peça: “duelo entre crianças depois de seus jogos no jardim das Tulherias, em Paris” (p. 1).²¹ De fato há no caráter da peça uma “leveza infantil” e as repetições dos motivos rítmicos sugerem tal “duelo”.

Em andamento *Allegretto non troppo, capriccioso* apresentou-me grande dificuldade na execução dos *staccatos* em semicolcheias na mão direita (ver figura 11). O estudo inicial foi feito com as mãos separadas e andamento extremamente lento para a definição dos dedilhados e, as semicolcheias em *staccatos*, foram executadas em

²¹ *Children quarreling after their games in the garden of the Tuileries, Paris.*

legato com o objetivo de fixar o aprendizado das notas e dos movimentos necessários para executá-las pois quando se toca em legato, a aplicação e a aprendizagem do fraseado e dos movimentos torna-se mais fácil.

Para dar mais liberdade e deixar a mão direita menos “sobrecarregada”, algumas notas, no compasso 2 ou em compassos similares através da peça, foram passadas para que a mão esquerda pudesse tocar. Além dessas estratégias, foram identificados “eixos” na mão direita para que pudessem ser estudados separadamente entre pausas. Essa estratégia de fragmentação do trecho musical, como já descrevi anteriormente, facilita o aprendizado de forma a delimitar etapas para que o estudante possa executar cada “eixo” sem a ansiedade de tocar todo o trecho e se sobrecarregar com diversas informações. Este tipo de estratégia de estudo foi abordado em todas as passagens similares e, após sentir que o toque estava suficientemente seguro, os *staccatos* e a mão esquerda foram adicionados, aumentando gradativamente o andamento.

The image shows a musical score for two measures of a piece titled "Tuileries". The tempo is marked "Allegretto non troppo, capriccioso". The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure is divided into four vertical sections labeled "eixo 1", "eixo 2", "eixo 3", and "eixo 4". Below the staff, two boxes labeled "mão esquerda" (left hand) indicate the transfer of notes from the right hand to the left hand.

Figura 11 - Tuileries, compassos 1 e 2. Divisão de eixos para o estudo da mão direita e passagem de notas da mão direita para a mão esquerda.

Bydlo

Em sol# menor, com andamento descrito como *sempre moderato, pesante* as indicações de dinâmica vão de **ff** a **ppp**. A respeito do título *Bydlo*, Harold Bauer (1950, p.1) diz o seguinte: “uma carroça polonesa com grandes rodas, puxada por bois”²². Através desta descrição de *Bydlo*, torna-se mais fácil compreender o porquê de acordes densos em **ff** na região grave do piano.

A estratégia para conseguir tal densidade harmônica e volume sonoro na mão esquerda, foi a mesma aplicada na 3ª promenade. Ou seja, para obter-se um som consistente sem haver demasiado esforço da mão, é preciso usar um toque de braço mantendo sempre a fôrma da mão e os pulsos “enrijecidos”. A dificuldade de executar este tipo de toque nesta peça foi um pouco maior, porque a fôrma da mão sempre se alternava e evidentemente não era possível de se manter a mão com a mesma fôrma “enrijecida” (ver figura 12).

Foi necessário também na fase inicial de estudo desta peça, tocar a mão esquerda em dinâmica muito inferior daquela escrita pelo compositor, pois nesta fase ainda era preciso reconhecer as fôrmas dos acordes não havendo necessidade de se tocar em **ff** e gastar ainda mais energia. Após perceber que estas fôrmas já estavam

²² A polish cart with great wheels, drawn by oxen.

bastante seguras, o objetivo foi buscar estes *ff* com o ataque do braço e a ajuda do pedal direito.

Para fazer soar a melodia em *tenuta*, como escrito pelo compositor, optei por tocar cada nota com os dedos 1 e 2 agrupados. Este tipo de dedilhado tornou a melodia da mão direita mais sonora e regular.



Figura 12 - Bydlo, compassos 1 a 5. Acordes com fôrmas diferentes na região grave do piano, e melodia da mão direita executada com dedos 1 e 2 agrupados.

4ª Promenade

Após toda a densidade sonora da composição anterior, surge a 4ª promenade, em ré menor na região aguda do piano. O andamento descrito pelo compositor é *tranquilo* e os compassos se alteram entre 5/4, 6/4 e 7/4. Apesar da escrita “simples” desta peça, a dificuldade em alcançar uma sonoridade convincente tornou o estudo bastante complexo.

O caráter introspectivo e reflexivo evoca uma sonoridade serena e extremamente expressiva. Para alcançar esse tipo de sonoridade, principalmente na apresentação dos acordes iniciais da mão direita, onde aparece o tema, além do estudo do legato destes acordes, ou seja, o estudo da passagem de um acorde para o outro, houve necessidade

de equilibrá-los, “destacando” todas as notas superiores das demais (ver figura 13). Assim, estas notas realçaram a melodia ao mesmo tempo que o restante das notas do acorde dava a sustentação harmônica necessária.



Figura 13 - 4ª promenade, compassos 1 e 2. Escrita na região aguda do piano, com a variação do tema nas notas superiores dos acordes.

Ballett der unausgeschlüpften Küken



Figura 14 - Ballet dos pintinhos na casca de ovo. Gravura de Victor Hartmann (disponível em <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-687>)

Em Fá maior, e com andamento em *Vivo, leggiero* é composto por um *Scherzino* na primeira parte (compassos 1 a 22), um *trio* na segunda parte (compassos 23 a 38) e uma *coda para* finalizar a peça (compassos 39 a 42). – O *Ballet dos pintinhos na casca do ovo* possui um caráter saltitante e leve, e isto pode ser constatado pelo termo *leggiero* na indicação de andamento.

Observando a partitura, alguns desafios técnico-interpretativos foram identificados afim de formular estratégias para um estudo eficiente: nos compassos 1 a 4, a estrutura é basicamente composta por acordes em **pp**, alternados entre as mãos, sendo que na mão direita, os acordes são precedidos por *apoggiaturas* da nota superior. Para que desde o estudo inicial, em andamento mais lento, estes acordes e *apoggiaturas* da mão direita pudessem soar de forma precisa, optei por executar todos os acordes com o mesmo dedilhado (1º, 2º e 3º dedos – ver figura 15) e as *apoggiaturas* com o dedo 5, pois, percebi que a passagem do dedo 5 para o dedo 3 (nota superior de cada acorde) era mais clara e nítida, do que o dedilhado habitualmente empregado (dedo 5 para *apoggiatura* e 4 para a nota superior do acorde).

Após esta escolha de dedilhado, as duas mãos foram executadas juntas sem que a mão direita tocasse as devidas *apoggiaturas*, esta “simplificação” do trecho ajudou-me a deixar o ritmo das duas mãos mais preciso, além de fixar melhor as notas da mão direita. Após constatar que este trecho já estava seguro o suficiente, as *apoggiaturas* foram acrescentadas lentamente progredindo o andamento em função da clareza sonora. O mesmo tipo de estudo foi empregado nos compassos 9 a 12 pelas similaridades apresentadas entre estes compassos iniciais.

Scherzino.
vivo, leggiero

Figura 15 - Ballet dos pintinhos na casca do ovo, compassos 1 a 4. Opção de dedilhado para que apogiaturas e acordes soassem mais precisos.

Nos compassos 5 a 8, além de realizar o mesmo tipo de estudo na mão direita, o de suprimir as *apogiaturas*, na fase inicial de leitura da peça, as notas da mão esquerda foram agrupadas de 4 em 4, formando-se pequenos blocos ou *clusters* que facilitaram a memorização da frase e auxiliaram no aprendizado das posições da mão esquerda no teclado (ver figura 16). Estas mesmas estratégias de estudo foram aplicadas nos compassos 13 a 16 por apresentarem similaridades.

Figura 16 - Ballet dos pintinhos na casca do ovo, compassos 5 a 8. Definição de blocos na mão esquerda para facilitar o aprendizado das posições da mão.

Uma outra abordagem de estudo foi aplicada entre os compassos 23 e 30, onde a mão direita é constituída em sua maioria por intervalos de terças com um trinado na nota superior (ver figura 17). Para alcançar a clareza e a continuidade, além de ajudar a fixar o dedilhado escolhido, os trinados foram estudados separadamente e com os tempos de duração aumentados, para criar na mão direita uma resistência de trinar por bastante tempo consecutivo. Para juntar com a mão esquerda, os trinados foram encaixados metricamente, ou seja, para cada tempo de trinado foram executadas 4 semicolcheias.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The piece is in 8/8 time and is marked 'TRIO. 8'. The right hand part features a continuous trill on a single note, with fingerings indicated above the notes: 1, 2 3, 1, 3 5, 1, 2 3, and 2 4. The left hand part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a slur over the first two measures and a sharp sign over the last two notes of the second measure.

Figura 17 - Ballet dos pintinhos na casca do ovo, compassos 23 a 26. Trinados contínuos na mão direita e dedilhados escolhidos para auxiliar a continuidade.

“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle”

Segundo Korschmin (2015), para a composição desta peça Mussorgsky inspirou-se em duas gravuras de Hartmann que retratam dois judeus poloneses, um rico -Samuel Goldenberg, e um pobre – Shcmuyle (ver figura 18).

A peça é apresentada com as duas mãos em uníssono em dinâmica *f*, com ritmos “ornamentais” que lembram uma melodia “melismática”. Nesta parte inicial, para facilitar a compreensão da rítmica escrita, mesmo sabendo que o resultado sonoro final pode conter certa flexibilidade, todas as frases foram estudadas levando em consideração a subdivisão rítmica em semicolcheias. Isso facilitou o aprendizado dos ritmos fazendo com que soassem claros e precisos.

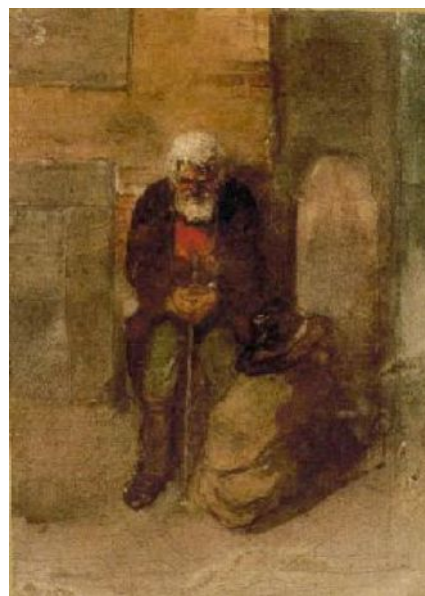


Figura 18 - Samuel Goldenberg, e Schmuyle, dois judeus poloneses, um rico e um pobre. Gravuras de Victor Hartmann (disponíveis em <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-6859>)

A partir do compasso 9, na mão direita é apresentada uma célula rítmica com notas repetidas, em tercinas de semicolcheias, seguidas de *apogiaturas* com duas notas (ver figura 19). Para que a execução destas notas repetidas seguidas de *apogiaturas* fosse precisa, a escolha do dedilhado, desde a primeira leitura da peça, foi de extrema importância, além disso, uma outra estratégia aplicada foi a de manter os dedos o mais próximo possível das teclas a serem tocadas, possibilitando uma repetição mais sutil sem que a tecla fosse levantada completamente. Esta última estratégia também foi aplicada na seção a partir do compasso 15, onde aparece o mesmo motivo rítmico com oitavas na mão direita.



Figura 19 - Samuel Goldenberg e Schmuyle, compassos 9 e 10. Marcação de dedilhados para notas repetidas.

5ª Promenade

A primeira e a quinta promenade são as únicas peças do ciclo em que o compositor designa com este nome. Com exceção destas duas, todas as outras peças denominadas como “Promenade” neste trabalho, são variações do tema principal, ou seja, o tema é exposto, mas o caráter, a tonalidade e a sonoridade por exemplo são completamente diferentes da promenade inicial. Nesta quinta promenade, apesar de existirem algumas mudanças na escrita em relação à primeira, o material usado pelo

compositor é igual e desta forma, as dificuldades e desafios encontrados nesta peça são similares às apresentadas na 1ª Promenade.

Limoges. Le Marché (la grande nouvelle)

Na edição de Harold Bauer (1950, p.1) a seguinte descrição para o título é apresentada: “Mulheres pechinchando no mercado em Limoges”²³. Segundo Weber-Bockholdt (1992), para esta peça o compositor escreveu dois breves textos de introdução que não foram publicados. Os textos, escritos em francês tratam com humor alguns diálogos que podiam ser ouvidos no mercado de Limoges - França.

Em mi bemol maior e andamento em *Allegretto vivo, sempre scherzando*, esta composição pode ser considerada um *moto perpetuo*, ou seja, um movimento contínuo, geralmente rápido e persistente (Tilmouth, 2002), pois sua escrita baseia-se em semicolcheias e o resultado sonoro ouvido não possui silêncios ou pausas.

Em complemento à continuidade rítmica, as dinâmicas estão entre *f* e *ff*, aparecem *sf* em tempos fracos do compasso e as articulações oscilam entre *staccatos* e *legatos*. Estas observações da partitura tiveram uma contribuição importante para determinar como o estudo seria prosseguido, sem que houvesse um gasto excessivo de energia.

²³ *Women haggling in the marketplace at Limoges*

O estudo lento e com as mãos separadas foi uma estratégia aplicada no estudo desta peça, não apenas para a “leitura”, mas durante todo o processo de amadurecimento, devido às complexidades descritas no parágrafo anterior. Além disso observei que, quanto mais movimentos minhas mãos faziam, mais energia era consumida. Em consequência disso, os *staccatos* da mão esquerda foram executados com os dedos “colados” nas teclas evitando o gasto de energia com movimentos excessivos durante a execução.

Para que a aprendizagem de notas e do fraseado da mão direita pudessem ser fixados mais eficientemente, todos os *staccatos* e outras indicações de articulação foram executadas em alguns momentos em *legato*. Uma outra estratégia bastante usada no processo de aprendizagem desta peça foi o de fragmentação de alguns gestos musicais (ver figura 20). Isso possibilitou o estudo em separado de trechos em que o ataque dos acordes necessitava de precisão e clareza. O estudo consistiu em selecionar os trechos e, antes de atacar cada acorde, foram feitas pequenas pausas para que a mão se posicionasse com precisão antes da execução.

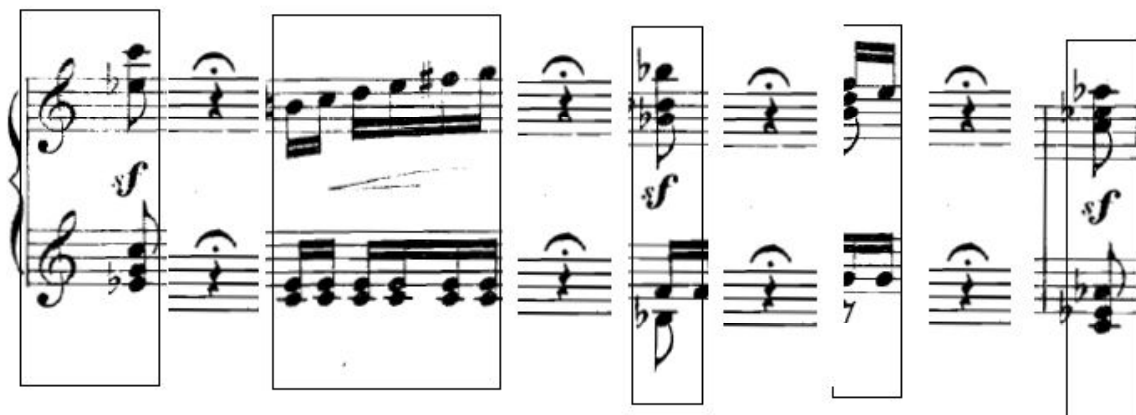


Figura 20 - Limoges. Le marché, compassos 17 e 18. Fragmentação de trechos e pausas fictícias para que a mão se posicione com precisão no próximo fragmento.

Nos compassos 37 a 40, é desenvolvida uma *coda* em *ff* onde a mão esquerda apresenta uma melodia acompanhada por acordes na mão direita. A estratégia de estudo abordada nesta passagem foi a de variação rítmica, ou seja, aplicar pequenas células rítmicas diferentes do ritmo original (ver figura 21), com o intuito de equilibrar a passagem, valorizando com as notas mais longas da célula rítmica a melodia da mão esquerda ou os acordes da mão direita.

ex. de variações
rítmicas

1

2

Figura 21 - Limoges. Le marché, compasso 37. Exemplos de células rítmicas aplicadas durante o estudo.

Catacombae (sepulcrum romanum)

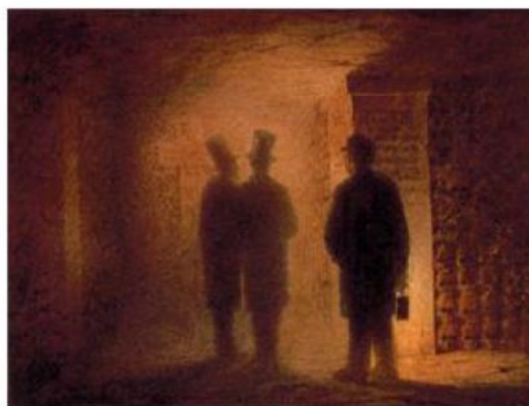


Figura 22 - Catacombae (sepulcrum romanum), gravura de Victor Hartmann (disponível: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-680>)

A Edição de Harold Bauer (1950, p.1) traz a seguinte descrição para figura 22: “Mostra o artista Hartmann contemplando o interior das catacumbas de Paris, iluminadas por um lampião”.²⁴ *Catacombae* é composta em andamento *Largo* e com fórmula de compasso 3/4. O compositor explora um caráter fúnebre, além do descrito pelo título, através da ausência de movimentos melódicos por quase toda a peça (com exceção da passagem entre os compassos 17 a 21), ausência de pulso constatada pelo uso de acordes suspensos com *fermatas*, onde as harmonias são ríspidas e as dinâmicas se alternam entre *ff* e *p* muito rapidamente.

Um dos maiores desafios encontrados nesta peça foi o de conduzir harmonicamente os acordes para que a intenção do compositor, escrita através da dinâmica, fosse

²⁴ Shows the artist Hartmann himself, contemplating the interior of the Paris catacombs by the light of a lantern.

respeitada. Uma das estratégias usadas para isso consistiu em retirar as *fermatas* para que o ritmo e pulso pudessem ser sentidos com o valor “real” escrito. Uma análise da partitura também foi usada com a intenção de eleger quais acordes seriam mais valorizados em termos de tensão e repouso harmônicos.

Um dos resultados desta análise apontou que a escrita da peça é extremamente orquestral, pois em determinados trechos, o compositor escreve movimentos de condução de dinâmica como *crescendo* em notas longas com *fermatas* (ver figura 23). Apesar desses tipos de indicações serem fisicamente impossíveis de se executar ao piano, a audição de gravações, principalmente de orquestrações feitas pelo compositor Maurice Ravel (1875-1937), favoreceu e enriqueceu minhas escolhas interpretativas, fazendo com que eu criasse referências sonoras a fim de serem aplicadas em minha performance.



Figura 23 - *Catacombae* compassos 1 a 3. Indicações de dinâmicas e “crescendo” em notas longas.

Con mortuis in lingua mortua

Além do título, no manuscrito Mussorgsky adiciona uma nota de rodapé que faz referência à gravura da peça *Catacombae*. “O espírito criativo de Hartman conduziu-me aos crânios, delicadamente cintilantes que intimavam-me até eles.”²⁵ (Weber-Bockholdt, 1992).

Neste *Andante non troppo, con lamento* em si menor, Mussorgsky apresenta mais uma variação da “promenade” inicial. O tema variado é apresentado sempre pela mão esquerda, ora com acordes, ora com notas oitavadas. A mão direita, do primeiro ao último compasso realiza trêmulos de oitavas na região aguda do piano, e que geralmente se movimentam por cromatismos. Todo este conjunto em uma dinâmica entre **pp** e **ppp**, faz com que a peça apresente um caráter sombrio e fúnebre deixado pela peça anterior.

Apesar de trêmulos contínuos oferecerem certa liberdade de execução, pois na maioria das vezes são usados na escrita pianística como “efeitos sonoros”, nesta peça a melhor estratégia para equilibrar e delinear suas melodias cromáticas foi executa-los metricamente. Além disso, para manter a dinâmica **pp**, os dedos foram mantidos próximos das teclas e para acioná-las, o pulso realizava movimentos rotacionais, evitando dessa forma qualquer ação digital desnecessária que comprometesse a sonoridade desejada.

²⁵ *Hartman's creative spirit leading me to the skulls, summoning me to them, the skulls gently glowing.*

O desafio principal enfrentado nesta obra, foi achar uma sonoridade para os acordes e melodias da mão esquerda. Nos acordes, o objetivo foi de se destacar as notas superiores que remetiam ao tema da promenade e ligá-las através de dedilhados de passagem de dedos, mas a maior dificuldade encontrada foi a de equilibrar a sonoridade entre esta melodia “destacada” e o restante das notas dos acordes com a dinâmica em **pp**.

A estratégia que produziu melhores resultados para alcançar esta sonoridade foi a de “quebrar” ou dividir os acordes em duas partes, a da melodia e a da harmonia. Dessa forma, tocava-se primeiro a melodia em dinâmica **mp** e depois a harmonia em **pp** (ver figura 24). Esta estratégia foi aplicada sempre com mãos separadas, até que se pudesse ouvir claramente, quando se tocava os acordes “completos”, que a melodia estava evidenciada, mas sem descaracterizar a dinâmica **pp** e o caráter fúnebre.

Sempre que possível, todas as oitavas da mão esquerda foram ligadas digitalmente através do uso de dedilhados de passagem, priorizando o legato da oitava superior utilizando os dedos 1 e 2. Esse tipo de legato, apesar de ser menos anatômico que aquele geralmente usado para ligar notas inferiores da mão esquerda, com os dedos 4 e 5, produziu uma sonoridade mais adequada para esta peça, além de delinear melhor as melodias da mão esquerda.



Figura 24 - Com mortuis in lingua mortua compassos 1 a 4. Estratégia utilizada para dividir os acordes entre melodia (em *mp*) e harmonia (em *pp*) para priorizar a linha melódica.

Die Hütte auf Hühnerfüßen

(Baba-Jaga)

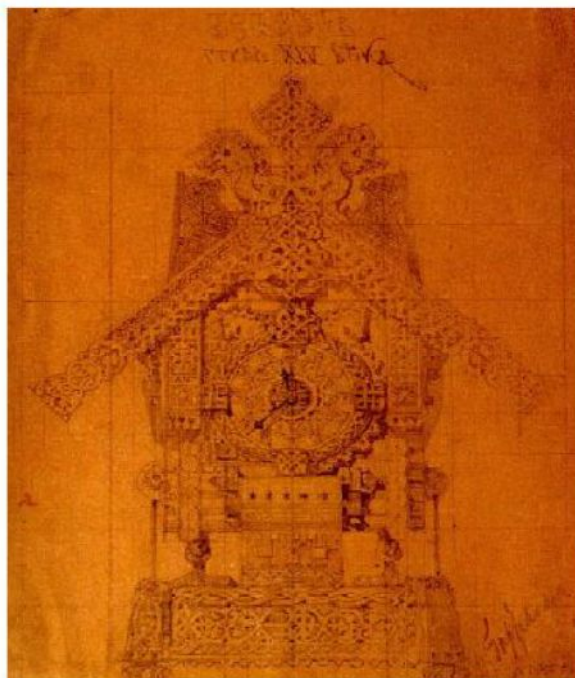


Figura 25 - A Cabana sobre pés de galinha. Gravura de Victor Hartmann (disponível em: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-677>)

Em *A cabana sobre pés de galinha*, Mussorgsky se inspirou na gravura feita por Victor Hartman (figura 25) que mostra uma cabana em formato de relógio sobre pés de galinha, na qual retrata a morada da bruxa Baba Jaga, cuja história faz parte do folclore russo.

A peça possui um caráter “selvagem” e “agressivo” em forma ABA e coda. Na parte inicial A, um *Allegro con brio, feroce*, o compositor explora uma sonoridade brilhante e sobrecarregada, isso pode ser notado principalmente pelo uso da dinâmica **ff**, pelo excesso de oitavas na região grave do piano, além de acordes maciços e **sf** em diversas passagens.

Na parte central B, além da mudança de andamento para *Andante mosso* o tratamento sonoro é alterado para **p** acompanhado de trêmulos que remetem a um caráter obscuro com certa dose de suspense que conduzem à volta da parte A em *Allegro molto crescida* de uma coda final.

O processo de estudo desta composição, foi bastante complexo e minucioso, tendo em vista suas dificuldades técnica-interpretativas, além de certa resistência física para executá-la. Para que houvesse maior rendimento e concentração, na fase inicial de estudo, optei por fragmentá-la em seções que houvessem similaridades ou repetições dos mesmos motivos.

Um dos primeiros desafios foi constatado na seção entre os compassos 17 a 24, onde as mãos realizam um motivo com movimentos paralelos e uníssono, ou seja, com as mesmas notas, e o objetivo foi executar esta seção sem que houvessem esbarros. Um estudo separado da mão esquerda fez-se necessário pois a mão permanece em uma fôrma de oitava, mas os movimentos melódicos apresentam saltos com intervalos de “quartas” ascendentes. Uma das estratégias para fazer com que a mão não esbarrasse foi estudar toda a passagem (que se repete nos compassos seguintes) entre pequenas

pausas (ver figura 26). Este tipo de estudo, também abordado em outras peças como em *Limoges* (ver figura 20), auxiliou de forma com que meus dedos pudessem chegar nas teclas antes de acioná-las, ou seja, possibilitou-me precisão nos ataques das oitavas e no deslocamento entre os saltos de “quartas”. Após os deslocamentos dos saltos apresentarem mais segurança, o mesmo estudo “entre pausas” foi executado com as duas mãos aumentando gradativamente a velocidade.



Figura 26 - Baba Jaga, compassos 17 e 18. Estudo entre pausas possibilitando o ataque das notas com precisão.

Na próxima seção, entre os compassos 25 a 30, a mão esquerda continua realizando o mesmo motivo do exemplo citado acima, porém, na mão direita surgem acordes antecidos por *apogiaturas*. Uma estratégia inicial foi o estudo separado destes acordes da mão direita sem as *apogiaturas*, para que o deslocamento da mão entre os acordes fosse estabelecido de forma clara e, quando isso foi alcançado, as devidas *apogiaturas foram* acrescentadas, mas como se estivessem escritas com notas mais longas, para que o ataque de cada uma pudesse ser ouvido com clareza. Após este estudo da mão direita, para que a junção das duas mãos pudesse ser eficaz, sem que

houvessem esbarros, uma outra estratégia foi abordada, a de progressão de notas. Ou seja, cada “gesto” era atacado e se necessário, repetido, sempre seguido de pequenas pausas. Após constatar que este primeiro “gesto” estava seguro, era acrescentado um outro, e assim sucessivamente (ver figura 27). Esta estratégia possibilitou maior clareza na execução das mãos juntas além de favorecer o deslocamento das mãos com maior segurança. Este tipo de estudo também foi aplicado nos compassos 43 -44, 47-48 e 51-52, além de outros que apresentassem saltos e excessivos deslocamentos das mãos.

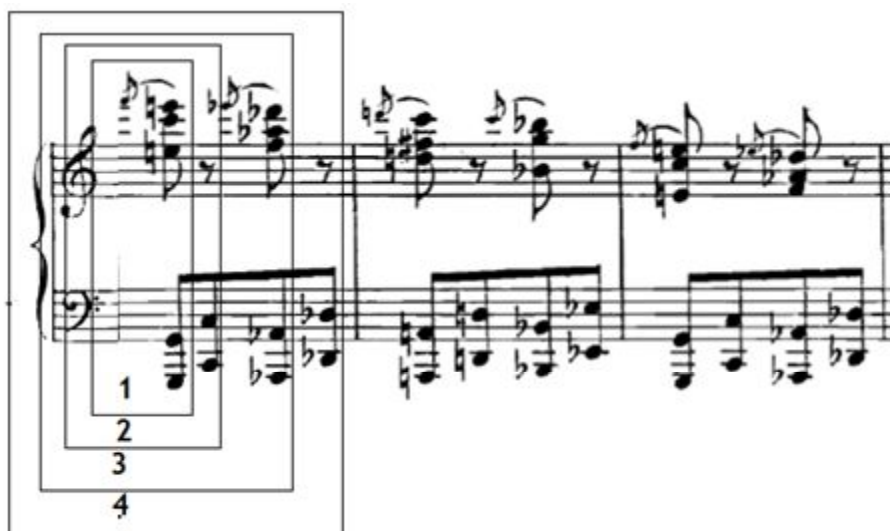


Figura 27 - Baba Yaga, compassos 25 a 27. Progressão de notas com as mãos juntas.

Uma outra estratégia para o estudo de saltos também foi aplicada entre os compassos 61 e 64. Nesta passagem, um uníssono é realizado com as mãos em oitavas e a sinuosidade da melodia entre teclas brancas e pretas dificulta a precisão do ataque destas notas. Para aumentar esta precisão, esta pequena frase foi fragmentada em

“eixos” com as notas mais próximas umas das outras (ver figura 28). Com isso, cada fragmento foi estudado separadamente entre pequenas pausas com o intuito de facilitar o deslocamento das mãos e delimitar o início e fim de cada eixo.

Figura 28 - Baba Jaga, compassos 61 a 64. Organização de eixos entre notas próximas e pausas fictícias entre eles para a precisão do deslocamento da mão.

Uma das dificuldades encontradas na parte B, foi a precisão rítmica dos trêmulos em “sextinas” entre as notas mi 3 e sol 3. A estratégia mais eficiente para a resolução deste problema foi valorizar as notas superiores desta sextina (sol 3). Desta forma, estes “sóis” tornam-se tercinas e sua precisão e controle desenvolveram-se mais facilmente (ver figura 29).

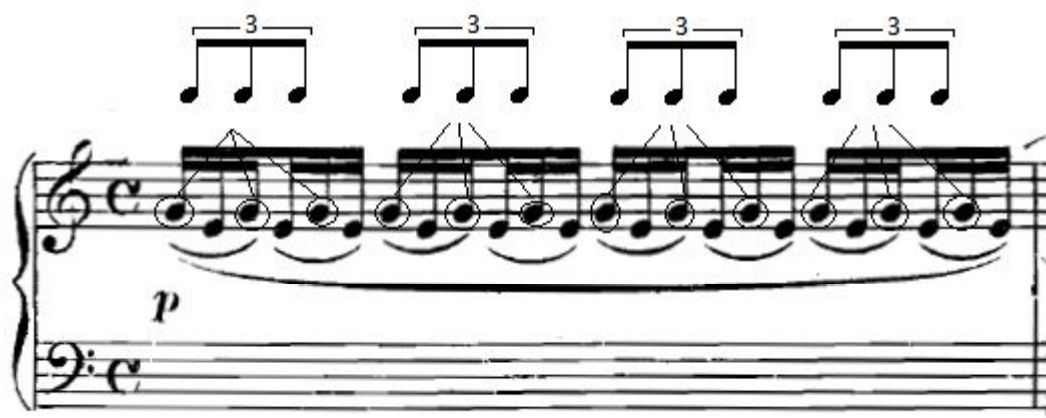


Figura 29 - Baba Yaga, compasso 95. Valorização da nota sol de forma a ouvir tercinas para precisão rítmica.

Para finalizar a peça, o tema A é reexposto com pequenas modificações acrescido de uma coda final. Assim, todas as estratégias usadas no estudo da parte inicial da peça auxiliaram na aprendizagem desta reexposição.

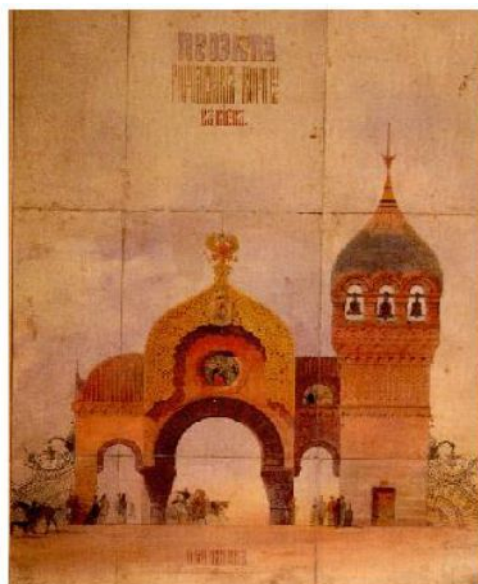
Das Heldentor (in der alten Hauptstadt Kiew)

Figura 30 - O grande portão de Kiev, gravura de Victor Hartmann. (disponível em : <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/#jp-carousel-674>)

Na última peça da obra, *O grande portão de Kiev*, Mussorgsky se inspira na gravura de Hartmann que retrata um projeto de um portão para a cidade de Kiev. A peça, que é o clímax de todo o ciclo, apresenta um caráter brilhante e grandioso com andamento em *Allegro alla breve*.

Todo o estudo desta peça foi feito em andamento lento e em determinadas passagens, outras estratégias foram aplicadas para que o estudo se tornasse mais eficiente. Na passagem entre os compassos 47 e 63 por exemplo, as escalas ascendentes e descendentes em oitavas foram estudadas com as mãos separadas e, para que não houvesse desperdício de movimentos e de energia, os dedos permaneceram na fôrma da oitava fazendo com que os braços executassem o movimento necessário para atacar as teclas. Isso favoreceu um toque preciso e enérgico, além de evitar tensões desnecessárias para a execução da passagem.

Na passagem dos compassos 89 a 96, Mussorgsky usa acordes “quebrados” na mão direita que se descolocam entre oitavas diferentes do piano. Para resolver esta passagem, uma primeira estratégia foi a de tocar estes acordes completos, ou seja, reunindo todas as notas em apenas um acorde e tocando-o nas diferentes oitavas do piano. Isso favoreceu o estudo do deslocamento da mão, fazendo com que os saltos fossem mais precisos e rápidos. Após este tipo de estudo, houve a delimitação de “eixos” para que os acordes fossem tocados da forma que foram escritos. Estes “eixos” foram executados com pequenas pausas entre eles para que a mão pudesse se localizar no próximo “eixo” com precisão, sem que houvessem esbarros. (Ver figura 31)

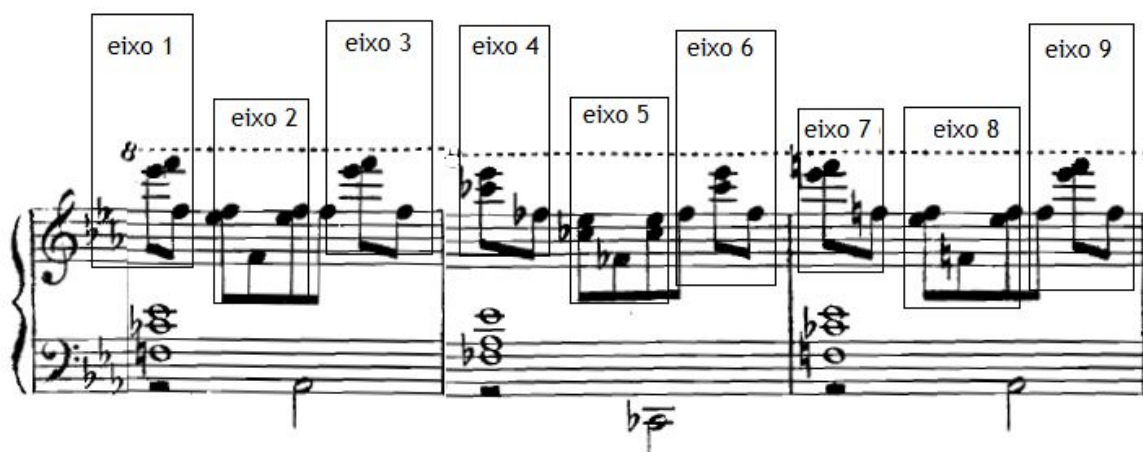


Figura 31 - O grande portão de Kiev, compassos 89 a 91. Exemplos de eixos para que o deslocamento da mão pudesse ser mais ágil e sem esbarros.

A partir do compasso 114 (ver figura 32), uma nova variação do tema exposto no início da peça é apresentada, constituída por acordes e saltos em movimentos contrários. A estratégia para fazer com que a mão realizasse estes saltos de forma segura, foi relatada pelo “entrevistado A”, que sugeriu o estudo de “mudança de

posição” que adaptado para este trecho da peça, consistiu em tocar o primeiro acorde com as duas mãos e instantaneamente levar as mãos para a posição do próximo acorde, sem que este seja tocado até que se tivesse completa certeza de sua exatidão. Este tipo de estudo foi trabalhado de forma progressiva, ou seja, do primeiro acorde para o segundo, do segundo para o terceiro, assim por diante, até o final da peça fazendo com que os saltos e acordes pudessem ser tocados sem qualquer dúvida.



Figura 32 - O grande portão de Kiev, compassos 114 a 116. Saltos em movimentos contrários.

Capítulo 4 - Considerações finais e Conclusões

Desde meus primeiros estudos de piano há cerca de 20 anos atrás até os dias atuais, meu comportamento diante do processo de estudo de instrumento sempre foi acompanhado de questionamentos e inquietudes, que se tornaram ainda mais intensos nos últimos anos. A consequência desta atitude, motivou-me na elaboração deste trabalho.

A partir dos dados expostos no capítulo 1 pude constatar que, de acordo com a literatura, uma performance de qualidade está diretamente ligada a um estudo consciente, organizado e planejado. Para que isso ocorra de forma conveniente, é necessário antes de tudo, que o músico reflita sobre todo o seu processo de aprendizagem musical e instrumental. Ou seja, os questionamentos e “insatisfações” diante do estudo abrem caminhos para que mudanças de comportamento no ato da aprendizagem sejam assumidas pelo músico.

Lamentavelmente, muitos estudantes iniciantes ou mesmo os mais avançados, apresentam comportamentos de estudo que prejudicam, ou fazem com que o caminho para a construção de uma performance sólida seja sinuoso e ineficiente. (Hallam et al., 2012; Jorgensen, 2004; Williamon, 2004; Chaffin e Lemieux, 2004; Berman, 2000; Neuhaus, 1973;). Além disso, o que agrava mais a situação é que muitos dos estudantes com este tipo de comportamento, esperam bons resultados na performance. Ora, não

há nada que seja maior evidência de insanidade que repetir o erro, e esperar resultados diferentes!

Diante disso, o capítulo 2 vem com o objetivo de expor o comportamento de pianistas e professores experientes em seus estudos individuais. Os dados obtidos através de entrevista semiestruturada, demonstraram que estes indivíduos possuem uma relação com o estudo muito mais consciente, fazendo com que todo o processo seja bem planejado e conseqüentemente, as dificuldades são vencidas de forma mais objetiva. Assim, os capítulos 1 e 2 respondem à questão proposta no início deste trabalho, apresentando algumas estratégias utilizadas na otimização do estudo de piano.

Através disso, é possível que qualquer estudante de piano, em nível básico ou avançado, tire proveito das estratégias apresentadas nos capítulos 1 e 2 deste trabalho, contribuindo para que ele reflita sobre suas formas de estudo e tome iniciativas para aprimorá-las. É importante salientar que nenhuma das estratégias expostas têm finalidade generalista, ou seja, não são “receitas mágicas” que devem ser aplicadas em qualquer ocasião, muito pelo contrário, são processos que contribuem para uma aprendizagem eficiente, e devem ser praticados conscientemente.

O capítulo 3 apresenta respostas para a outra questão exposta no início deste trabalho. Este capítulo é um exemplo da utilização consciente de algumas estratégias de estudo, aplicadas em meu processo de aprendizagem dos *Quadros de uma exposição*. O uso destas ferramentas possibilitou-me um trabalho de reflexão e observação, tornando minha prática mais autônoma. Além disso, o tempo necessário para o estudo foi melhor aproveitado, tanto que pensava não ser possível redigir este trabalho ao mesmo tempo em que estudava ao piano uma obra de tamanha envergadura.

Por fim, concluo que o uso de estratégias de otimização aplicadas em um estudo instrumental disciplinado, auxiliam estudantes a encontrar um caminho objetivo no estudo individual, e isso influenciará positivamente sua performance.

Bibliografia

Araújo, M. V. (2010). *Estratégias de estudo utilizadas por dois violonistas na preparação para a execução musical da Elegy (1971) de Alan Rawsthorne* (Master's thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Sul) Retrieved from <http://hdl.handle.net/10183/25223>

Bauer, H. (1950). *Modest Mussorgsky, Pictures at an exhibition*. New York: G. Schirmer inc.

Bary, N. H., & Hallam, S. (2002). Practice. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The Science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning* (pp. 151-165). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Brasil, A. I. C. G. & Galvão A. C. T. (2015). Processos de aprendizagem expert de pianistas e cravistas, desde a infância até uma idade adulta. *Revista da ABEM*, 23(35), 120-132.

Berman, B. (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. Yale, USA: Yale University Press.

Chaffin, R. & Lemieux, A. F. (2004). General perspectives on achieving musical excellence. In A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence* (pp. 19-40). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Cooke, J. F. (1913). *Great pianists on piano playing: study talks with foremost virtuosos*. Philadelphia, USA: Theo. Presser Co.

Ericson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(03), 363-406.

Gabrielson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31(3), 221-272.

Ginsborg, J. (2004). Strategies for memorizing music. In A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence* (pp. 123-142). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Hallam, S. (1997a). What do we Know about practising? Towards a model synthesing the research literature. In H. Jorgensen & A. C. Lehmann (Eds.), *Does the practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (pp. 179-231). Oslo: Norwegian Academy of Music.

Hallam, S. (1998). *Instrumental teaching: a practical guide to better teaching and learning*. Oxford, United Kingdom: Heinemann.

Hallam, S., Rinta, T., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, L., Gomes, T., & Lanipekun, J. (2012). The development of practising strategies in Young people. *Psychology of Music*, 40(5), 652-680.

Jorgensen, H. (2004). Strategies for individual practice. In A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence* (pp. 85–103). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Kaplan, J. A. (1985). *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre, Brasil: Schott & Musas.

Leimer, k. & Giesecking, W. (1949). *Como devemos estudar piano*. São Paulo, Brasil: A Melodia.

Neuhaus, H. (1973). *The art of piano playing*. London, United Kingdom: Kahn & Averill.

Nielsen, S. (1999). Regulation of learning strategies during practice: a case study of a single church organ student preparing a particular work for a concert performance. *Psychology of Music*, 27, 218-229.

Pitts, S. & Davidson, J. (2000). Developing Effective Practise Strategies: Case studies of three young instrumentalists, *Music Education Research*, 2(1), 45-56.

Sadie, S. (2002) *The new Grove Dictionary of music and musicians*. 2nd Edition Vols. 17 and 19.

Senise, L. H. (1992). *Da importância dos movimentos pianísticos* (Unpublished master's thesis). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Tilmouth, M. (2002). *The new grove dictionary of music & musicians*. Vol. 17

Weber-Bockholdt, P. (1992). *Mussorgsky – Bilder einer Ausstellung*. München, Germany: G. Henle Verlag.

Williamon, A. (2004). A guide to enhancing musical performance. In A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence* (pp. 03-18). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Anexos

Anexo A - Entrevistas

Entrevistado A

Entrevista para o trabalho “estratégias de otimização aplicadas ao estudo de Quadros de uma exposição de M. Mussorgsky”

Profissão e grau acadêmico que possui

Técnico em Educação - Músico / Bacharel em Piano, Bacharel em Composição Musical, Mestre em Performance e Doutorando em Interpretação Musical (Piano).

Com que frequência você estuda piano? Indique uma média de horas por dia de estudo.

Cinco horas por dia.

Você realiza apenas uma sessão de estudo durante o dia? Ou realiza pausas para descanso? Se realiza pausas, o que geralmente faz durante este tempo?

Realizo pausa de 30 a 45 min. para fazer um lanche, telefonar e/ou responder mensagens, conversar com alguém.

Você tem o hábito de organizar seu tempo de estudo ao piano de forma a selecionar trechos ou as obras que irá estudar, e estabelecer metas e objetivos para a sessão de estudo?

Sim. Normalmente, eu seleciono durante o estudo do dia anterior alguns desafios mais complicados que não consegui ou me senti disposto a resolver naquele dia, assim como planejo no início da semana as minhas metas gerais.

Você possui “ferramentas” ou “estratégias” (ex.: estudo de mãos separadas, estudo lento, sem pedal, etc...) pré-estabelecidas para a resolução de problemas técnico-interpretativos? Caso positivo, descreva quais são e com qual objetivo são aplicadas.

Sim. Ultimamente, eu tenho percebido que alguns métodos e estratégias aprendidos durante meus primeiros anos de estudos, e como de costume não levados a sério pelos iniciantes, são altamente eficientes para mim hoje. Em parte, essa descoberta foi motivada por reflexões e observações das aulas de piano que lecionei à alguns alunos particulares. Alguns desses métodos são: estudo e estabelecimento do melhor dedilhado, tendo com preocupação maior a ergonomia, legato e sonoridade; estudo de mãos separadas, objetivando melhor ouvir as vozes; estudo sem pedal e com o pedal; estudo do movimento de braço, buscando estado de melhor relaxamento e eficiência; estudo da partitura fora do instrumento, para criar estratégias de expressividade, musicalidade, reconhecimento das grandes formas e diálogos motivicos internos, etc...

Você realiza algum tipo de estudo mental (sem o instrumento)? Caso positivo, como ele geralmente é feito e com qual objetivo?

Sim. Tenho o costume de analisar a obra algumas vezes durante o processo de estudo, buscando relações de intervalos de segundas que anteriormente ao tocar não foram percebidas auditivamente; também tento relacionar os motivos, estabelecendo conexões e hierarquizando as vozes, no caso de uma textura polifônica. Obviamente, observo a macro forma e tento recriar mentalmente o percurso sonoro numa perspectiva espacial, como blocos ou cubos, por exemplo, e me imagino no lugar do ouvinte para estabelecer estratégias interpretativas que tornem o discurso mais interessante.

Próximo de um concerto, você aumenta o tempo de estudo por dia? Você faz modificações no modo de estudar que vinha utilizando anteriormente ou mantém o mesmo método de estudo durante todo o período de preparação para uma apresentação?

Aumento o tempo de estudo.

Como você aborda o aprendizado de uma obra nova? Tente descrever de forma detalhada o processo de estudo.

Quando abordo uma nova obra, busco estabelecer formas internas que me ajudem a dividir o estudo por técnicas e dificuldades em comum. Por exemplo, ao estudar uma sonata escolho para cada dia trechos parecidos ou com dificuldades técnicas parecidas, como um tema e o trecho do seu desenvolvimento ou modulação. Para peças que essa estratégia não se aplica, começo por um trecho final e um inicial, raramente sigo o estudo do início da obra ao final.

Cite uma obra que você considera difícil (nome da obra e compositor). Quais foram as dificuldades encontradas nessa obra e quais as estratégias que lhe auxiliaram para superar as dificuldades.

Atualmente, eu poderia citar as Goyescas do compositor espanhol Enrique Granados. Foi um grande desafio para mim porque a obra desenvolve uma textura extremamente polifônica, com grandes dificuldades Mecânicas, mas também com grandes dificuldades interpretativas. Por conter um grande volume de informações, a grande dificuldade interpretativa que enfrentei foi em descobrir uma maneira de comunicar ao público as ideias do compositor da forma mais “digestível” possível. Para isso o primeiro passo foi vencer os desafios técnicos e tocar, ou parecer estar tocando, com a facilidade de uma improvisação, ou seja, sem a pretensão de passar uma suposta perfeição acadêmica. Atingido o objetivo, iniciei o trabalho de hierarquização das vozes. Minha grande pergunta era: Qual das diversas vozes seria o meu fio condutor? E como eu poderia me diferenciar das demais gravações? Com o que de novo eu poderia contribuir? Esse compositor abriu as portas de um universo desconhecido para mim até então, o ambiente da música espanhola. Encontrar o sotaque musical e o estilo de um compositor menos conhecido e tocado dentre os demais foi outro grande desafio.

A seguir, estão alguns trechos da obra “quadros de uma exposição” de Modest Mussorgsky. Observando estes trechos, quais os desafios você consegue reconhecer e, se tivesse que executa-los quais estratégias de estudo você julga serem eficientes para resolvê-los?

Gnomus - compassos 1 a 10

The musical score for Gnomus, measures 1 to 10, is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 10. The music is written for piano in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The tempo markings are *sempre vivo* (measures 1-2, 7-8) and *meno vivo* (measures 3-6). Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *p* (piano). The score features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. A first ending bracket with an 8-measure repeat sign is shown above measure 8. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 10.

A princípio, o primeiro desafio que me chama a atenção é justamente para o uníssono das vozes. As mãos executam movimentos diretos (ou paralelos), contudo, através de dedos diferentes. A minha maior preocupação seria então com a clareza das notas. Estudar com ritmos diferentes, seria uma ferramenta possível para resolver uma suposta dificuldade. Obs.: Neste caso eu não estudaria de mãos separadas, justamente por ser um trecho onde se exige a habilidade psicomotora de ativação dos dedos, sem a necessidade de mudança das mãos para outras regiões nos teclados, “saltos” (excetuando-se o compasso 10, neste caso, se o salto for uma dificuldade eu trabalharia a mudança de posição tendo como referência o polegar e o quinto dedo). Outra questão que envolve esse trecho é transformar esse grupo de notas e dedilhados em um gesto.

Para isso eu criaria imagens gestuais, através de braços e paradas nas fermatas (como a brincadeira da estátua, por exemplo). No caso de um aluno, eu sugeriria a escuta e comparação com o início do Scherzo 3 de Chopin.

Gnomos – compassos 72 a 80



Aparentemente, a primeira e grande preocupação poderia ser com a habilidade motriz da mão esquerda. Tendo em vista que o resultado sonoro seja o meu maior e mais importante objetivo, se a realização do trinado na mão esquerda for uma dificuldade, eu sugeriria uma troca de mãos. Neste caso, a mão direita executaria o trinado e a mão esquerda interviria executando o trecho cromático. O problema seria quando o trinado fosse realizado simultaneamente com a execução da mão direita. Contudo, o trecho não está mais exposto como antes e alguma dificuldade técnica pode ser superada ou camuflada com a atenção da outra voz. Para o trinado, cada corpo reage à um determinado dedilhado, isso porque temos proporções e habilidades diferentes. Entretanto, costuma ser mais eficiente utilizar dedos alternados (por exemplo: 1 e 3, 2 e 4, 3 e 5 etc....).

Outro problema que pode ser enfrentado é quanto ao controle do pulso e apoio do compasso. Em minha opinião o intérprete deve ficar atento a contagem e enfatizar o apoio do tempo forte do compasso principalmente através dos acordes da mão direita, devido ao fato de o segundo acorde (no tempo fraco do compasso) ter maior duração e correr o risco de soar como tempo forte com anacruse do acorde anterior. Entendo também que trata-se de uma preocupação sonora, pois os acordes em movimento diretos me sugerem uma imagem de timbre. Portanto, eu particularmente me preocuparia em timbrar o intervalo do extremo agudo de cada acorde (Quinta e quarta).

Tuileries - compassos 1 e 2



Aqui, eu teria como maiores preocupações o *legatto* e *staccato*. O contraste sugerido pela escrita me inspira a criar imagens como plano de fundo e personagem principal. No primeiro compasso eu utilizaria o pedal *sostenuto* apenas no tempo 1 e 3 do compasso, contudo o desafio é maior no segundo compasso onde os estratos sonoros se interpõe. Neste caso, eu privilegiaria a voz que escolhesse mais importante, que na minha opinião seria o estrato em *staccato*, e, portanto, não utilizaria pedal no terceiro

tempo do compasso 2 para enfatizar o *staccato*. Existem algumas possibilidades de *staccato*, dentre elas, para esse caso eu escolheria o *staccato* de dedo.

“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle” - compassos 9 e 10

(♩ = 56)

The image shows a musical score for two measures, 9 and 10, from the piece 'Samuel Goldenberg und Schmuyle' by Maurice Ravel. The score is written for piano and is in 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 56. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) features a complex rhythmic pattern of triplets, starting with a forte dynamic (mf) and ending with a decrescendo (dim.). The left hand (bass clef) has a simple bass line with a few notes and rests. The score is marked with 'Ped.' (pedal) and 'dim.' (decrescendo).

Um dos grandes trunfos dessa obra é justamente a sua famosa orquestração, feita por Ravel. No caso desse trecho, não há como não me vir a mente a imagem sonora do trompete! Imaginar o piano como orquestra sempre foi um forte estímulo que recebi de meus professores e uma valiosa ferramenta de criatividade e significação sonora. No trecho acima, a hipotética dificuldade mais aparente seria a repetição de notas e o controle do tempo (pulso e apoio). O próprio compositor fornece uma pista importante de como chegar ao melhor resultado, através da acentuação da primeira nota do grupo de repetições. Todo movimento envolve uma ação mecânica do corpo (dedo, pulso, braço...) e também do instrumento. O pianista é submetido à diversos pianos, com diversas reações mecânicas distintas. A repetição das notas no caso depende do mecanismo de duplo-escape, por isso o instrumentista deve se preparar para as diversas reações. No momento de repetição da nota, quanto menor o movimento do deslocamento dos dedos e da tecla, mais rápido pode-se produzir um ataque. As

alternativas são trocas de dedos para cada nota repetida ou executar o movimento com um mesmo dedo. Eu sugeriria estudar as duas possibilidades e observar a reação para cada instrumento diferente.

Contudo, eu entendo que a voz inferior, realizada em terças paralelas, seja na minha opinião o motivo melódico mais importante. Portanto, apesar de todo o trabalho com a repetição das notas, eu escolheria como “fio condutor” musical a voz inferior, executada pela mão esquerda. Neste caso, um bom planejamento de fraseado é necessário tendo em vista que o piano é um instrumento de ataque e não pode sustentar uma nota longa como um instrumento de sopro ou cordas friccionadas.

Obrigado pela entrevista!

Entrevistado B

Entrevista para o trabalho “estratégias de otimização aplicadas ao estudo de Quadros de uma exposição de M. Mussorgsky”

Profissão e Grau acadêmico que possui: Pianista correpetidor. Graduação em música com habilitação em piano

Com que frequência você estuda piano? Indique uma média de horas por dia de estudo.

Estudo todos os dias, quando possível. A quantidade de horas depende de quanto trabalho tenho naquele dia, quanto mais trabalho menos estudo. Mas consigo estudar pelo menos de 3 a 4 horas por dia

Você realiza apenas uma sessão de estudo durante o dia? Ou realiza pausas para descanso? Se realiza pausas, o que geralmente faz durante este tempo?

Realizo sempre pausas durante o estudo. A duração das pausas depende de quanto tempo tenho pra estudar. Por exemplo, se tenho o dia todo pra estudar faço pausas maiores a cada 1 ou duas horas. Se tenho pouco tempo pra estudar faço aproximadamente 15 minutos de pausa a cada 50 min. Durante os descansos procuro fazer algo que tire minha cabeça completamente do estudo. Assisto TV, entro nas redes sociais, faço alguma tarefa da casa, como lavar louça ou cozinhar, etc.

Você tem o hábito de organizar seu tempo de estudo ao piano de forma a selecionar trechos ou as obras que irá estudar, e estabelecer metas e objetivos para a sessão de estudo?

Por causa do meu trabalho tenho sempre uma quantidade muito grande de repertório pra aprender, por isso só consigo dar conta de tudo no pouco tempo que tenho pra estudar se organizo bem o meu estudo. Divido sempre as óperas em trechos e faço um planejamento do que exatamente tenho que estudar cada dia pra que consiga aprender a obra toda antes do primeiro ensaio. Esse tipo de organização de estudo me ajudou muito a estudar o repertório solo quando tenho que tocar algo.

Você possui “ferramentas” ou “estratégias” (ex.: estudo de mãos separadas, estudo lento, sem pedal, etc...) pré-estabelecidas para a resolução de problemas técnico-interpretativos? Caso positivo, descreva quais são e com qual objetivo são aplicadas.

Costumo estudar sempre lento de mãos separadas, mas já buscando todas as intenções que quero dar quando estiver no andamento. Tento localizar quais as passagens que serão mais difíceis e fico mais tempo estudando esses trechos. Geralmente gosto de estudar com metronomo aumentando gradualmente a velocidade. E para passagens muito rápidas procuro sempre chegar num andamento mais rápido do que o indicado pelo compositor. Assim, quando tenho que tocar no andamento certo na maioria das vezes não parece mais tão difícil.

Você realiza algum tipo de estudo mental (sem o instrumento)? Caso positivo, como ele geralmente é feito e com qual objetivo?

Quando estou preparando as óperas o estudo começa sempre sem o piano. Primeiro tenho que fazer um “reconhecimento” da redução pra piano, comparar com a partitura

de orquestra para entender quais foram as escolhas feitas pelo arranjador para assim fazer as minhas próprias escolhas do que seria mais eficiente para tocar nos ensaios. Este estudo me ajuda muito, pois quando vou ao piano a estrutura da musica ja está entendida na minha cabeça, só preciso então fazer um trabalho técnico de passar para o corpo aquilo que já sei.

Próximo de um concerto, você aumenta o tempo de estudo por dia? Você faz modificações no modo de estudar que vinha utilizando anteriormente ou, mantém o mesmo método de estudo durante todo o período de preparação para uma apresentação?

Próximo de um concerto busco sempre intensificar o estudo. Mas procurando revisar as passagens mais difíceis e solidificar tudo o que aprendi. Mas o método de estudo continua o mesmo.

Como você aborda o aprendizado de uma obra nova? Tente descrever de forma detalhada o processo de estudo.

Primeiro tento ler a obra toda para entender como funciona e quais são as passagens mais complicadas. Depois estudo aos poucos cada parte e costumo sempre estudar de trás para frente, aprendo primeiro o fim e depois vou voltando até chegar no início da peça. Uma vez que ja tenho as minhas ideias de como tocar escuto várias gravações, quando disponíveis, pra comparar as diferentes interpretações e pra ter uma ideia de como grandes intérpretes encaram a mesma obra. Mas tento sempre, na medida do possível, escutar gravações ao vivo, pois assim pode-se chegar mais perto de como seria uma execução real da obra. As gravações em estúdio também são boas para uma boa compreensão, mas como são geralmente feitas com muitos recortes, fica

muito longe da realidade que vamos encontrar em uma situação de concerto. Outro recurso que utilizo sempre ao final do estudo de uma obra é o de me gravar tocando. Isso ajuda muito a perceber as coisas que você pensa que está fazendo, mas na realidade não está. O gravador é o nosso melhor professor.

Cite uma obra que você considera difícil (nome da obra e compositor). Quais foram as dificuldades encontradas nessa obra e quais as estratégias que lhe auxiliaram para superar as dificuldades.

Sonata em si menor de Liszt. Pra mim a grande dificuldade ao aprender essa obra não foi somente a parte técnica, mas sim a construção de um discurso musical em uma peça tão longa. Encontrei muita dificuldade em me manter concentrado durante tanto tempo. Durante os estudos gravei muitas vezes o que estava tocando e uma coisa que me ajudou muito foi tocar a Sonata várias vezes em seguida. Isso me ajudou a ganhar resistência não só física, mas também psicológica para me manter concentrado durante toda a obra.

A seguir, estão alguns trechos da obra “quadros de uma exposição” de Modest Mussorgsky. Observando estes trechos, quais os desafios você consegue reconhecer e, se tivesse que executa-los quais estratégias de estudo você julga serem eficientes para resolvê-los?

Gnomus - compassos 1 a 10

No meu ponto de vista a principal dificuldade deste trecho é conseguir um equilíbrio entre as duas mãos, já que estão sempre em uníssono. Eu estudaria primeiro somente a mão esquerda e a escolheria como guia. Uma vez que tivesse dominado a passagem somente com a mão esquerda começaria a estudar a mão direita do mesmo jeito. Depois lentamente juntaria as mãos buscando equilibrar a mão direita com a esquerda, mas usando a esquerda como guia. Uma vez que você tem a convicção de qual mão ira guiar um trecho de uníssono, fica mais fácil de tocar junto, pois você adequa a mão direita aquilo que a mão esquerda está fazendo. Mas isto seria uma escolha pessoal minha, pois também poderia ser a mão direita o guia. Neste caso eu prefiro escolher a mão esquerda por estar em uma região muito grave e em uma tonalidade em que não é tão confortável de tocar. E tendo o controle da mão esquerda é mais fácil de adequar a mão direita a ela

Gnomos – compassos 72 a 80

(♩ = 58) *poco a poco accelerando*

dim. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *f*

Neste trecho o que seria mais difícil para mim é manter uma pulsação que não oscile. Para isso eu estudaria muito lento com metrônomo para fixar exatamente em que momento o trinado acaba e começa a escala cromática da mão esquerda. Este estudo lento também ajuda a planejar quanto de crescendo e diminuindo vou fazer durante as cromáticas.

Tuileries - compassos 1 e 2

Allegretto non troppo, capriccioso. (♩ = 128)

p

Aqui a maior dificuldade é equilibrar o acompanhamento e o solo. Primeiro eu estudaria somente o acompanhamento, primeiro de mãos separadas e depois voz por

voz, adicionando depois as vozes paralelas até obter o equilíbrio harmônico desejado. Depois estudaria só o solo, com um dedilhado confortável primeiro para entender qual a direção do fraseado. Depois adicionaria somente a mão esquerda com o solo. Por último estudaria só a mão direita com os dois componentes, solo e acompanhamento, buscando um dedilhado que seja eficiente para reproduzir a mesma sobriedade obtida anteriormente com o dedilhado confortável.

“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle” - compassos 9 e 10

(♩ = 58)



Este trecho na minha opinião tem as mesmas dificuldades que o trecho 9.3(Tuileries), portanto utilizaria as mesmas técnicas de estudo para aprender.

Obrigado pela entrevista!

Entrevistado C

Entrevista para o trabalho “estratégias de otimização aplicadas ao estudo de Quadros de uma exposição de M. Mussorgsky”

Profissão e grau acadêmico que possui: Pianista e professor de ensino superior. Doutor em música.

Com que frequência você estuda piano? Indique uma média de horas por dia de estudo.

Mais frequentemente quando há recitais e/ou concertos agendados; média de duas horas diárias de estudo.

Você realiza apenas uma sessão de estudo durante o dia? Ou realiza pausas para descanso? Se realiza pausas, o que geralmente faz durante este tempo?

Procuo dividir em sessões que não ultrapassem uma hora, por intervalos de 15 minutos, quando aproveito para fazer alguns alongamentos, caminhar, checar mensagens recebidas etc.

Você tem o hábito de organizar seu tempo de estudo ao piano de forma a selecionar trechos ou as obras que irá estudar, e estabelecer metas e objetivos para a sessão de estudo?

Sim.

Você possui “ferramentas” ou “estratégias” (ex.: estudo de mãos separadas, estudo lento, sem pedal, etc...) pré-estabelecidas para a resolução de problemas técnico-interpretativos? Caso positivo, descreva quais são e com qual objetivo são aplicadas.

A principal ferramenta que utilizo é estudar em câmera lenta (*slow motion*), aplicada normalmente a tudo o que estudo; posso, também, utilizar a aceleração gradativa do metrônomo para atingir o andamento desejado; estudar de mãos separadas e/ou sem pedal também são técnicas utilizadas, mas não necessariamente a todas as obras e/ou trechos. Todas essas ferramentas visam a compreensão, através do ouvido, da estrutura musical e pianística da obra.

Você realiza algum tipo de estudo mental (sem o instrumento)? Caso positivo, como ele geralmente é feito e com qual objetivo?

Sim. Procuo ouvir internamente o que devo tocar e visualizar a execução, com o objetivo de internalizar efetivamente a obra e memorizá-la.

Próximo de um concerto, você aumenta o tempo de estudo por dia? Você faz modificações no modo de estudar que vinha utilizando anteriormente ou mantém o mesmo método de estudo durante todo o período de preparação para uma apresentação?

Depende do tempo que foi utilizado na preparação: se foi longo, diminuo o tempo de estudo à medida que o concerto se aproxima, se foi curto o tempo é mantido ou até mesmo aumentado.

Como você aborda o aprendizado de uma obra nova? Tente descrever de forma detalhada o processo de estudo.

O primeiro passo normalmente é fazer uma leitura em câmera lenta de toda a obra, procurando identificar sua estrutura e pontos de maior dificuldade e interesse; a seguir estabeleço por onde começar, a partir da leitura inicial, e trabalho trechos diferentes em função de suas características, desenvolvendo dedilhados, dinâmicas, equilíbrio entre as vozes e fraseado; trabalho as transições/conexões entre os diferentes trechos estudados; todo esse trabalho deve visar a construção de uma interpretação inteira da obra e sua memorização (no caso de obras solo).

Cite uma obra que você considera difícil (nome da obra e compositor). Quais foram as dificuldades encontradas nessa obra e quais as estratégias que lhe auxiliaram para superar as dificuldades.

Sonata no. 3, Op. 5, em Fá menor, de Johannes Brahms.

Essa obra apresenta os mais diversos tipos de dificuldades técnico/mecânicas e musicais para o piano: execução de escalas, arpejos, notas duplas, sonoridade, fraseado e, principalmente, a conciliação entre extremo virtuosismo instrumental e grande profundidade expressiva. As estratégias utilizadas foram as mesmas listadas na questão anterior, aliadas a muita reflexão acerca dos aspectos expressivos, leitura de textos referentes ao compositor e a obra e audição de gravações da própria obra e de outras obras do compositor.

A seguir, estão alguns trechos da obra “quadros de uma exposição” de Modest Mussorgsky. Observando estes trechos, quais os desafios você consegue

reconhecer e, se tivesse que executá-los quais estratégias de estudo você julga serem eficientes para resolvê-los?

Gnomus - compassos 1 a 10

O desafio principal aqui é a execução em uníssono, movimento direto para as duas mãos, com a mesma clareza e intensidade; sugiro o estudo de mãos separadas, o estudo de uma das mãos tocando na tampa do piano (ou na perna) enquanto a outra toca normalmente no teclado; a utilização de variações rítmicas diversas também pode contribuir para uma boa sincronicidade entre as mãos.

Gnomos – compassos 72 a 80

Aqui a definição de um bom dedilhado é fundamental para a boa execução dos trilos e escalas da mão esquerda; deve-se trabalhar visando o máximo de relaxamento possível (ou o mínimo de tensão...) da mão esquerda para que os efeitos de dinâmica e agógica sejam claramente executados.

Tuileries - compassos 1 e 2



Diferentes articulações: legato entre os acordes deve ser feito com flexibilidade do pulso; articulação em staccato das semicolcheias do segundo compasso com grande atividade digital (e ataques rápidos); a coordenação entre os dois diferentes tipos de articulação executados simultaneamente no segundo compasso deve ser trabalhada em câmera lenta.

“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle” - compassos 9 e 10

(♩ = 58)

The image shows measures 9 and 10 of the piece 'Samuel Goldenberg und Schmuyle' by Felix Mendelssohn. The tempo is marked with a metronome marking of quarter note = 58. The music is in 3/4 time and B-flat major. Measure 9 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 10 features a decrescendo (*dim.*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand.

Execução rápida de notas repetidas: com as terças tocadas pela mão esquerda, deve-se avaliar se a execução das notas repetidas deve ser feita pelo mesmo dedo e com grande flexibilidade do pulso ou se com troca de dedos; minha sugestão seria de execução com o mesmo dedo, a partir de apoio com o pulso baixo nos acentos marcados e ligeira elevação do pulso nas notas subsequentes. Importante notar que a qualidade do mecanismo do piano pode influir nessa escolha.

Obrigado pela entrevista!

Entrevistado D

Entrevista para o trabalho “estratégias de otimização aplicadas ao estudo de Quadros de uma exposição de M. Mussorgsky”

Profissão e grau acadêmico que possui: pianista, Doutorado.

Com que frequência você estuda piano? Indique uma média de horas por dia de estudo.

Isso varia muito. Mas em torno de 2 horas por dia.

Você realiza apenas uma sessão de estudo durante o dia? Ou realiza pausas para descanso? Se realiza pausas, o que geralmente faz durante este tempo?

Realizo pausas durante o estudo. Faço pequenos lanches, como alguma coisa leve. Volto novamente, depois leio um pouco um livro interessante. Caminho pela casa mudando o foco da atenção da visão para descansar um pouco a mente e retornar o estudo.

Você tem o hábito de organizar seu tempo de estudo ao piano de forma a selecionar trechos ou as obras que irá estudar, e estabelecer metas e objetivos para a sessão de estudo?

Sim, penso o que seria possível estudar para um dia e no outro me programo de acordo com o resultado do primeiro dia. Se estou lendo uma obra me programo para estudar até um certo trecho e vou melhorando aquele trecho antes de ir para outra

sessão. Se for manter obras, já toco sem me ater em detalhes muito tempo. Depende do objetivo do estudo.

Você possui “ferramentas” ou “estratégias” (ex.: estudo de mãos separadas, estudo lento, sem pedal, etc...) pré-estabelecidas para a resolução de problemas técnico-interpretativos? Caso positivo, descreva quais são e com qual objetivo são aplicadas.

Sim. A técnica pianística se aplica no reconhecimento de determinados problemas técnicos a serem resolvidos e de que modo estes devem ser abordado, na minha opinião. Estudo inicialmente mãos separadas para ter consciência horizontal da peça, após esta etapa selecionando trechos que compreendem frases, estudando com as mãos juntas, para ter a consciência vertical da obra.

O estudo dos movimentos pianísticos aplicados corretamente auxiliam na boa execução e interpretação da obra, portanto de acordo com a grafia musical, escolho o movimento que mais se aplica e o utilizo musicalmente. Os movimentos pianísticos básicos são: vertical, circular, gaveta e rotação.

O estudo lendo e depois o andamento rápido, até mais rápido do que a peça pede, por exemplo, é essencial para se garantir uma margem de segurança na interpretação das mesmas.

Você realiza algum tipo de estudo mental (sem o instrumento)? Caso positivo, como ele geralmente é feito e com qual objetivo?

Sim, mentalizo o som e a grafia musical da obra “vendo” e “tocando” a obra mentalmente. Assim tenho consciência do movimento correto, da topografia do teclado e do som desejado.

Próximo de um concerto, você aumenta o tempo de estudo por dia? Você faz modificações no modo de estudar que vinha utilizando anteriormente ou, mantém o mesmo método de estudo durante todo o período de preparação para uma apresentação?

Perto de uma apresentação estudo trechos mais difíceis e procuro tocar a obra sem me desgastar demais. Acho que o estudo deve ser preparatório e estudar muito em cima de uma apresentação me deixaria cansada e fadigada. Procuro estudar menos e apenas ter consciência da obra como um todo perto de uma apresentação.

Como você aborda o aprendizado de uma obra nova? Tente descrever de forma detalhada o processo de estudo.

Leitura consciente das notas, dos ritmos, analisando o que o compositor está desejando com a obra.

Procurar aplicar os movimentos pianísticos corretos para que se atinja a sonoridade desejada.

A importância de se procurar um dedilhado que possa favorecer o movimento empregado e a facilidade na execução. Um bom dedilhado é, na maioria das vezes, um grande aliado para se evitar problemas técnicos.

Estudar trecho por trecho começando e finalizando cada trecho com sentido musical. Estudar com musicalidade, já na fase inicial, buscando o som que mais representa a intensão do compositor.

Ir aumentando o andamento aos poucos, mas, porém, estudando mais lento as obras de andamento lento e mais rápido as obras que exigem maior agilidade do intérprete.

Estudar somente no limite do andamento sugerido não é bom nem traz segurança ao intérprete.

Cite uma obra que você considera difícil (nome da obra e compositor). Quais foram as dificuldades encontradas nessa obra e quais as estratégias que lhe auxiliaram para superar as dificuldades.

Brahms op 116 Fantasias. O Capriccio nº1 por exemplo exigiu um estudo metuculoso de ligar as notas através do polegar, então, estudar a passagem do polegar nas oitavas ligando e transferindo o peso através do movimento do braço foi de extrema importância.

Os Intermezzos, de maneira geral, devem ser tocados bem cantabile na voz superior exigindo um estudo de sonoridade importante no sentido de pressionar o dedo valorizando a voz superior. Procurar valorizar as vozes, a polifonia existente através do estudo de mãos separadas e buscando escutar todas as vozes na interpretação. Movimentos calmos também fazem parte da execução, uma vez que são peças em andamento lento, nostálgicas.

A seguir, estão alguns trechos da obra “quadros de uma exposição” de Modest Mussorgsky. Observando estes trechos, quais os desafios você consegue reconhecer e, se tivesse que executa-los quais estratégias de estudo você julga serem eficientes para resolvê-los?

Gnomus - compassos 1 a 10

(♩. 92)

The musical score for Gnomus, measures 1 to 10, is presented in two systems. The first system consists of two staves (piano and bass clef) and includes markings for *sempre vivo*, *meno vivo*, and *sempre vivo*, along with dynamic markings *ff*, *f*, and *p*. The second system also consists of two staves and includes an *8va* marking and dynamic markings *f*, *ff*, and *f*.

Vejo o uníssono como um possível problema a resolver. Estudar notas repetidas, valorizando a voz superior que é apresentada em um registro onde a sonoridade é mais clara. Indicaria os Movimentos circulares de braço que auxiliem na ligadura das notas através da transferência de peso, e conseqüentemente na interpretação. A utilização do peso do corpo para a dinâmica em FF também é de grande importância. A observação dos tempos fracos e fortes é essencial para que não se pese todas as notas sem musicalidade. Deve-se respeitar as notas mais leves mesmo dentro de um trecho em Fortíssimo.

Gnomos – compassos 72 a 80

(♩ = 58) *poco a poco accelerando*

P *tr* *tr* *f* *tr*

dim. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Estudar as escalas cromáticas repetindo as notas duas e três vezes cada. O dedilhado é muito importante para que a escolha possa auxiliar no movimento dos dedos em direção das notas, ora ascendente, ora descendente. Começar a nota da semicolcheia em dinâmica *piano*, é importante para que “saia” de dentro da nota em trinado.

Tuileries - compassos 1 e 2

Allegretto non troppo, capriccioso. (♩ = 128)

p

Atenção nas notas fracas e fortes dentro do compasso quaternário simples. Apoiar no primeiro tempo aliviando a segunda nota que é retirada rapidamente pela pausa. O terceiro tempo também apoiado e o quarto leve. O acabamento desta ideia é

importante e deve ser retirado com leveza. Duas células iguais devem ser feitas diferentes. A primeira ideia mais forte (dentro de um *piano*), a segunda mais *piano*. No segundo compasso devemos observar a direção das notas em *staccatos* não pesando todas com a mesma dinâmica. O primeiro e terceiro tempo são mais apoiados, mas devemos observar a frase e a ideia musical. O acompanhamento deve ser leve sendo o segundo e o quarto tempo retirados com leveza e em *piano* (seria o movimento de gaveta, baseado na mão para baixo e em seguida tocando a próxima nota para cima).

“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle” - compassos 9 e 10

(♩ = 58)



Atenção ao dedilhado. Apoiar na primeira nota e aliviar as outras com movimentos para cima. Seria o gesto de gaveta (mão para baixo e depois para cima nas outras notas) seguir a direção da ideia musical.

Obrigado pela entrevista!

Entrevistado E

Entrevista para o trabalho “estratégias de otimização aplicadas ao estudo de Quadros de uma exposição de M. Mussorgsky”

Profissão e grau acadêmico que possui: pianista e professora de piano do ensino superior. Doutora em piano.

Com que frequência você estuda piano? Indique uma média de horas por dia de estudo.

Estudo piano praticamente todos os dias, mas sempre tiro um dia por semana para descanso. A média de horas por dia de estudo é de aproximadamente 5 horas.

Você realiza apenas uma sessão de estudo durante o dia? Ou realiza pausas para descanso? Se realiza pausas, o que geralmente faz durante este tempo?

Durante o dia realizo várias sessões de estudo, intercaladas com pausas. Não sei dizer ao certo quantas sessões e pausas faço por dia, isso depende muito de minha disposição e concentração. Durante as pausas eu geralmente procuro me distanciar um pouco do estudo. Faço um lanche, cuido da casa, do jardim, ou me distraio na internet.

Você tem o hábito de organizar seu tempo de estudo ao piano de forma a selecionar trechos ou as obras que irá estudar, e estabelecer metas e objetivos para a sessão de estudo?

Sim. Mas isso já se tornou um hábito quase que “inconsciente”. Ou seja, eu não planejo minhas sessões de estudo de forma sistemática. Isso já aconteceu há alguns anos atrás,

mas devido á prática constante, meu pensamento já consegue organizar o tempo e os objetivos que pretendo alcançar sem qualquer “esforço”.

Você possui “ferramentas” ou “estratégias” (ex.: estudo de mãos separadas, estudo lento, sem pedal, etc...) pré-estabelecidas para a resolução de problemas técnico-interpretativos? Caso positivo, descreva quais são e com qual objetivo são aplicadas.

Descrever todos aqui é quase impossível, pois o estudo de piano é uma coisa que a gente vai modificando e “reinventando” formas de estudar, dependendo do que desejamos alcançar, até porque não existe nenhuma receita que serve para tudo..., mas o tipo de estudo que penso que serve para “quase tudo” é o estudo lento. Alguns jovens estudantes até pesam que este estudo é apenas para iniciantes, mas na verdade um estudo lento, com a atenção voltada para todos os detalhes expressivos e técnicos é uma das coisas mais difíceis para se realizar, principalmente para pessoas ansiosas que querem logo “ouvir” a música no andamento. Penso que é o estudo lento que vai nos orientar e mostrar o que mais precisamos trabalhar, ou seja, este tipo de estudo é um ponto de partida para “inventarmos” outras formas de estudo, pois quando o fazemos, ouvimos todos os pormenores que as vezes passam despercebidos quando estudamos em um andamento mais rápido.

Uma outra estratégia que aplico, é o estudo de mãos separadas, que também parece ser um estudo só para iniciantes (mas não é!). Reforço que este estudo não é aquela leitura inicial de uma obra com mãos separadas, é um estudo que, mesmo depois de já estar

tocando com as duas mãos é feito com o objetivo de ouvir e focar toda a atenção em apenas uma mão. Isso nos faz ouvir melhor o que a mão está tocando, e conseqüentemente melhorar alguns detalhes. Além disso, nos dá muito mais segurança na performance.

Também realizo outras estratégias como variações rítmicas, estudo sem pedal, trocas de articulação, etc... todas elas têm o objetivo de focalizar o estudo e a atenção para determinados trechos, fazendo com que ouvimos e observemos melhor nosso comportamento diante do instrumento.

Você realiza algum tipo de estudo mental (sem o instrumento)? Caso positivo, como ele geralmente é feito e com qual objetivo?

Sim, geralmente chamo este estudo de observação da partitura. Esta observação consciente me mostra detalhes que tornam minha execução ao piano mais fácil. Às vezes noto alguns movimentos melódicos escritos pelo compositor que são extremamente anatômicos e que, sem essa observação da partitura eu não havia percebido. Também costumo solfejar com o nome das notas, isso me ajuda a memorizar facilmente o trecho estudado desta forma.

Próximo de um concerto, você aumenta o tempo de estudo por dia? Você faz modificações no modo de estudar que vinha utilizando anteriormente ou, mantém o mesmo método de estudo durante todo o período de preparação para uma apresentação?

Isso depende muito de como decorreu meu processo de estudo. Se eu já sinto que estudei o bastante aquele repertório, eu diminuo o tempo de estudo para não ficar cansada. A modificação que faço em meu estudo é tocar diversas vezes o repertório

todo de forma seguida e gravar a sessão. Isso me dá resistência física e psicológica, e depois ouço a gravação para saber o que ainda posso melhorar.

Como você aborda o aprendizado de uma obra nova? Tente descrever de forma detalhada o processo de estudo.

Leio as mãos separadas em pequenos trechos ou frases, já tentando observar todos os detalhes, as dificuldades, e com o objetivo de memorizar. Geralmente faço esta leitura sem o uso de pedal, e vou parando para anotar os dedilhados e outros detalhes como respirações etc. Depois procuro juntar as mãos muito lentamente, seguindo todos os dedilhados. Acho muito importante, desde o início do aprendizado de uma obra, o estudante definir qual o dedilhado que irá usar, pois isso faz com que a mão fixe-o desde o início, não deixando espaço para que hajam dúvidas... após este trabalho mais “básico”, quando as mãos estão juntas, em um andamento lento e sem pedal, procuro delimitar quais os trechos que são mais difíceis para que posso trabalhá-los separadamente. A partir disso, vou inventando outras formas de vencer determinadas dificuldades. Para que eu crie determinadas estratégias de estudo, observo a partitura sem o instrumento. Muitas vezes a escrita nos dá muitas dicas de como resolver a execução.

Cite uma obra que você considera difícil (nome da obra e compositor). Quais foram as dificuldades encontradas nessa obra e quais as estratégias que lhe auxiliaram para superar as dificuldades.

Beethoven, sonata op. 110. As dificuldades foram muitas, às vezes é difícil descrevê-las pois não eram apenas “dificuldades de execução”, mas também dificuldades de ordem psicológica que, a meu ver, influenciam diretamente na sonoridade da execução. Mas algumas dificuldades que posso citar, onde consegui certo êxito na resolução, foi no último andamento, uma fuga. Uma das estratégias que muito me ajudou, foi de escolher uma das vozes para cantar, enquanto executava com as duas mãos. Isso variava, às vezes eu cantava determinada voz e tocava apenas uma das mãos, ou cantava sem o instrumento. Isso me fez ouvir muito mais todas as vozes, além de me dar muita segurança para a execução da obra.

A seguir, estão alguns trechos da obra “quadros de uma exposição” de Modest Mussorgsky. Observando estes trechos, quais os desafios você consegue reconhecer e, se tivesse que executa-los quais estratégias de estudo você julga serem eficientes para resolvê-los?

Gnomus - compassos 1 a 10

As mãos em uníssono e movimentos paralelos necessitam de muita precisão do toque. Eu estudaria por variações rítmicas estes trechos de colcheias com as mãos juntas para deixar os dedos com o toque mais preciso e articulado. Além disso, no compasso 1 por

exemplo, eu dividira o trecho em dois pequenos trechos, o primeiro: dó, mi ré e o segundo: dó si ré sol. Isso me ajudaria a executar cada trecho mais facilmente como se fosse um gesto. Depois apenas juntaria estes dois trechinhos em um só gesto musical.

Gnomos – compassos 72 a 80



Na mão esquerda, estes trinados com cromatismos, eu estudaria muito lento com metrônomo para me ajudar a dosar a velocidade do trinado e o crescendo do cromatismo. Uma outra estratégia é de se executar a parte da mão esquerda com a direita e tocando as duas juntas. Geralmente a mão direita irá executar o trecho melhor que a esquerda. Como isso, o objetivo é de a mão esquerda “imitar” a execução da mão direita.

Tuileries - compassos 1 e 2



Penso que estes staccatos nesta velocidade são quase “inexistentes”. O primeiro passo que faria era de trocar a articulação, ou seja, no lugar dos staccatos da mão direita eu tocaria legato para que a mão fixe melhor os movimentos melódicos. Depois, muito lentamente estudaria estes staccatos da mão direita bastante articulados, como o staccato de dedo, em que o dedo puxa ou belisca a tecla. Isso me possibilitaria um toque mais preciso. Depois, com a velocidade, é quase impossível de se articular estes staccatos, mas o ataque rápido dos dedos resultará em um toque preciso e “seco”.

“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle” - compassos 9 e 10

(♩ = 56)

Observando a partitura, penso no seguinte dedilhado para a mão direita: 4, 3, 2, 1, - 2, 3, 2 assim por diante. Visualizo ainda na mão direita, dois gestos em cada tempo, ou seja, um gesto na tercina com um acento na primeira nota e o outro na outra metade do tempo - a colcheia precedida de apogiatura. Para a execução do primeiro gesto, penso em “cair” com o pulso na primeira nota e ir levantando aos poucos até o final da tercina. O próximo gesto, (a colcheia com apogiatura) um outro movimento de pulso para baixo. Para mim, esse estudo com os dedilhados e gestos ajudaria a mão a aprender de forma precisa estas notas repetidas sempre com um mesmo padrão de movimento do pulso.

Obrigado pela entrevista!

Anexo B - Partitura dos “Quadros de uma exposição” de M. Mussorgsky, Ed. Breitkopf & Härtel

№ 86038

Владимиру Васильевичу Стасову

КАРТИНКИ СЪ ВЫСТАВКИ

Десять пьесъ для фортепiano

Модеста Мусоргскаго

А Monsieur Wladimir Stasoff

„Tableaux d'une exposition“

Série de dix pièces
POUR PIANO
PAR
MODESTE MOUSSORGSKY

Цена 2 р. 50 коп.

Мк. 6.—

Издательство принадлежит для русских городов
В. БЕССЕЛЬ и К^о
Дистрибуция для Европы
С.-ПЕТЕРБУРГЪ и МОСКВА.

Reprinted des éditions pour tous pays
W BESSEL & C^o
Печать и издание для всех стран
СПИТЕНБРОУН и НОССЕ.

Berlin — Bruxelles — BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG — Londres — New York.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'exécution publics réservés en tous pays.

VARSOVIE, chez GEBETHNER et WOLFF.

Imprimerie de musique de W. Besses et C^o St-Petersbourg.

2

Новодомъ въ сочиненію пьесы „КАРТИНКИ СЪ ВЫСТАВКИ“ послужила посмертная выставка рисунковъ архитектора В. А. ГАРТМАНА (1874), съ которымъ МУСОРГСКІЙ былъ много лѣтъ въ большой дружбѣ.

Вступленіе носитъ названіе: „PROMENADE“

№ 1. „GNOMUS“— рисунокъ, изображающій маленькаго гнома, неуклюже шагающаго на кривыхъ ножкахъ.

№ 2. „IL VECCHIO CASTELLO“ Средневѣковой замокъ, передъ которымъ трубадуръ поетъ пѣсню.

№ 3. „TUILLERIES. DISPUTE D'ENFANTS APRES JEUX“ Аллея Тюльерійскаго сада, со множествомъ дѣтей и нянюшекъ.

№ 4. „BYDŁO“ Польская телега, на огромныхъ колесахъ, запряженная волами.

№ 5. „БАЛЕТЪ НЕ ВЫЛУПИНВШІХСЯ ПТЕНЦОВЪ“—Картинка Гартмана для постановки одной живописной сцены въ балетѣ „Трильби“

№ 6. „SAMUEL GOLDENBERG UND SCHMUYLE“ Два польскихъ еврея, богатый и бѣдный.

№ 7. „LIMOGES. LE MARCHÉ“ Французскія бабы, ожесточенно спорящія на рынкѣ.

№ 8. „CATACOMBAE“ На картинкѣ Гартмана представленъ онъ самъ, разсматривающій Парижскія катакомбы при свѣтѣ фонаря. Въ оригинальной рукописи, Мусоргскій надписалъ надъ Andante H-Moll: „Творческій духъ умершаго Гартмана ведетъ меня къ черепахъ, вынааетъ къ нимъ— черепа тихо засвѣтились“

№ 9. „ИЗБУШКА НА КУРЬИХЪ НОЖКАХЪ“ Рисунокъ Гартмана изображалъ часы въ видѣ избушки Бабы-Яги на курьихъ ножкахъ. Мусоргскій прибавилъ пожеланіе Бабы-Яги въ ступѣ.

№ 10. „БОГАТЫРСКІЯ ВОРОТА ВЪ КІЕВѢ“ Рисунокъ Гартмана представлялъ его проектъ городскихъ воротъ для Кіева, въ древне-русскомъ массивномъ стилѣ, съ главой въ видѣ Славянскаго шлема.

Le motif qui a déterminé la composition de l'oeuvre musicale „TABLEAUX D'UNE EXPOSITION“ été l'exposition des dessins de l'architecte V. Hartmann (1874), qui jusqu'à sa mort avait été, pendant plusieurs années, l'ami intime de Moussorgsky.

L'introduction porte le nom de „PROMENADE“

№ 1. „GNOMUS“— dessin représentant un petit gnome, allongeant des pas maladroits sur ses petites jambes tortes.

№ 2. „IL VECCHIO CASTELLO“ Château du Moyen-Age, au devant duquel un troubadour chante sa chanson.

№ 3. „TUILLERIES. DISPUTE D'ENFANTS APRES JEUX“ Une allée du jardin des Tuilleries, avec une nuée d'enfants et de bonnes.

№ 4. „BYDŁO“ Un chariot Polonais sur des roues énormes, attelé de boeufs.

№ 5. „BALLET DE POUSSINS DANS LEURS COUVES“ un dessin de Hartmann pour monter au théâtre une scène du ballet Trilby

№ 6. „SAMUEL GOLDENBERG UND SCHMUYLE. Deux juifs Polonais, l'un riche, l'autre pauvre.

№ 7. „LIMOGES. LE MARCHÉ“ Des femmes se disputant avec acharnement sur le marché de Limoges.

№ 8. „CATACOMBAE“ Sur ce dessin, Hartmann s'était représenté lui-même, examinant l'intérieur des catacombes de Paris à la lueur d'une lanterne. Dans son manuscrit original, Moussorgsky avait écrit au-dessus de l'Andante H-Moll: „L'esprit créateur de Hartmann défunt me mène vers les crânes, les apostrophe— les crânes s'allument doucement à l'intérieur“

№ 9. „LA CABANE SUR DES PATTES DE POULE“ Le dessin de Hartmann représentait une horloge en forme de cabane de la Baba-Yaga (sorcière fantastique) sur pattes de poule. Moussorgsky ajouta le train de la sorcière, cheminant dans son mortier.

№ 10. „LA PORTE DES BOHATYRS DE KIEW“ Le dessin de Hartmann représentait son projet de construction d'une porte d'entrée pour la ville de Kiew, de style ancien Russe massif, avec une coupole en forme de casque Slave.

PROMENADE.

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto.

1874.

Собственность издателей

1560

С. Петербургъ, у В. Бессель и Ко

1. „GNOMUS“

The musical score for "Gnomus" is presented in a grand staff format, consisting of two bass staves and two treble staves. The piece is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into several sections with distinct tempo and dynamic markings:

- Section 1:** Marked *sempre vivo* and *sf*. It begins with a strong, rhythmic bass line and a melodic line in the right hand.
- Section 2:** Marked *meno vivo* and *p*. The tempo slows down, and the dynamics become softer.
- Section 3:** Marked *sempre vivo* and *sf*. The tempo returns to the initial fast pace.
- Section 4:** Marked *Poco meno mosso, pesante* and *mf*. The tempo slows down significantly, and the music becomes more weighty and somber.
- Section 5:** Marked *Vivo* and *sf*. The tempo returns to a fast pace, ending with a strong, rhythmic flourish.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*sf*, *f*, *p*, *mf*) to guide the performer's interpretation.

1560

sempre vivo

mf *tr*

11

cresc. *tr* *bb2.*

f *f* *ff*

This system of the musical score for 'Promenade' features a piano accompaniment. The right hand begins with a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern. A first ending bracket labeled '11' spans the first two measures. The tempo is marked 'sempre vivo'. Dynamics include mezzo-forte (mf), fortissimo (ff), and a crescendo (cresc.) leading to a trill (tr) and a double flat (bb2).

velocissimo

con tutta forza

This system continues the piano accompaniment. The tempo is marked 'velocissimo' and the performance instruction is 'con tutta forza'. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

PROMENADE.

Moderato comodo assaie con delicatezza.

This system marks the beginning of the 'Promenade' section. The tempo is 'Moderato comodo assaie con delicatezza'. The music is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

p

This system continues the 'Promenade' section. The dynamics are marked piano (p). The right hand plays a series of chords, and the left hand continues with its accompaniment.

ritard. *dimin.* *pp*

This system concludes the 'Promenade' section. It includes performance instructions for a ritardando (ritard.) and a diminuendo (dimin.) leading to pianissimo (pp). The right hand features a melodic line with a trill, and the left hand provides a final accompaniment.

2. „IL VECCHIO CASTELLO.“

Andante molto cantabile e con dolore.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The music is characterized by a slow, expressive tempo and features a variety of melodic lines, including long phrases with ties and slurs, and rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

8

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is written in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score is characterized by a complex, chromatic melody in the right hand, often featuring wide intervals and rapid passages. The left hand provides a steady, rhythmic accompaniment, typically consisting of eighth or sixteenth notes. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The overall style is typical of late Romantic or early 20th-century piano music, emphasizing harmonic richness and melodic invention.

The musical score is composed of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system features a dynamic marking of *pp*. The second system also features a dynamic marking of *pp*. The third system features a dynamic marking of *pp*. The fourth system features a dynamic marking of *pp*. The fifth system features a dynamic marking of *espressivo*. The sixth system features a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

PROMENADE .

Moderato non tanto, pesamente.

The musical score for 'Promenade' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic marking. The second system concludes the piece with a 'dimin. e ritardando' instruction, indicating a gradual decrease in volume and a slowing of the tempo. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs.

3. TUILLERIES. Dispute d'enfants après jeux.

Allegretto non troppo, capriccioso.

The musical score for '3. Tuilleries' is presented in three systems. The piece is marked 'Allegretto non troppo, capriccioso' and begins with a piano (p) dynamic. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the 'Dispute d'enfants' section.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, slurs, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system features a more melodic bass line. The third system includes a 'p' (piano) dynamic marking. The fourth system continues with intricate melodic and harmonic textures. The fifth system has a 'p' dynamic marking. The sixth system begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and concludes with a double bar line.

4. BYDLO.

Sempre moderato pesante.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves: a piano part in the lower register and a violin part in the upper register. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The second system also consists of two staves, continuing the piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings: *dimin.* (diminuendo), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and several *sf* (sforzando) markings. The violin part continues its melodic development. The overall texture is dense and characteristic of Mussogsky's style.

sempre pesante e poco allargando

con tutta forza

p

pp

dimin. *e ritard.* *ppp* *perdendosi*

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system features a treble and bass staff. The second system also has a treble and bass staff. The third system consists of a single bass staff. The fourth system is a single bass staff. The fifth system is a single bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The tempo and mood are indicated by the instruction 'sempre pesante e poco allargando' at the beginning. The first system is marked 'con tutta forza'. The second system has a 'p' dynamic marking. The third system has a 'pp' dynamic marking. The fifth system includes the markings 'dimin.', 'e ritard.', 'ppp', and 'perdendosi'.

14

PROMENADE.

Tranquillo.

The musical score for 'Promenade' is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracketed with an 8-measure repeat sign. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes dynamics of forte (*f*), *dim.*, piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and concludes with *pp e poco rit.* (pianissimo and a little ritardando).

5. БАЛЕТЪ НЕ ВЫЛУПВШИХСЯ ПТЕНЦОВЪ.

Scherzino.
vivo, leggiero

The musical score for 'Ballet of the Hoploids' is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system is marked *una corda* and *pp* (pianissimo). The second system includes an 8-measure first ending bracketed with an 8-measure repeat sign.

mf

cresc. f

TRIO. 8

Da Capo il Scherzino,
senza Trio, e poi Coda.

CODA.

mf p dim. PP

6. SAMUEL GOLDENBERG UND SCHMUYLE.

Andante.

The musical score is presented in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piano part features complex textures with many triplets and slurs. The vocal part is written in a single line with lyrics in German. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *sf* (sforzando) and include *dim.* (diminuendo) markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Andante grave.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Andante grave".

- System 1:** Features a complex texture with triplets in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).
- System 2:** Continues the triplet patterns. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).
- System 3:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics range from *f* to *mf*.
- System 4:** Marked *poco ritard. con dolore* (slightly ritardando with pain). Dynamics include *sf* and *p* (piano).
- System 5:** Concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic and a final triplet.

PROMENADE.

Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto.

The musical score for "Promenade" is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as "Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto." The score begins with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The score concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

7. „LIMOGES“ LE MARCHÉ.

Allegretto vivo, sempre scherzando.

The musical score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*f*) dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) marking, and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and frequent use of slurs. The dynamics fluctuate between *f* and *sf* (sforzando) throughout the piece. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

1560

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is characterized by dense, rhythmic textures, often featuring sixteenth and thirty-second notes. Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'sf' (sforzando) throughout the piece. The final system includes a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'cresc.' (crescendo) marking. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and phrasing slurs, as well as dynamic hairpins.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music is characterized by dense, flowing sixteenth-note passages. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando).

The second system continues the piece with similar sixteenth-note textures. The dynamics are consistently *sf*.

The third system features *sf* dynamics and includes some rests in the upper staff, particularly in the second and third measures.

The fourth system includes *sf* and *cresc.* (crescendo) markings, indicating a gradual increase in volume.

Meno mosso sempre capriccioso.

The fifth system is marked with *sf* dynamics and features a more rhythmic, block-like texture in the upper staff.

The sixth system is marked with *poco accel.* (poco accelerando) and shows a transition to a more rhythmic pattern in the upper staff.

8. CATACOMBAE.

Sepulchrum komanum.

Largo.

Musical score for 'CATACOMBAE. Sepulchrum komanum.' in 3/4 time, marked 'Largo'. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamic markings: *ff*, *p*, *cresc.*, *ff*, *f*, *dim.*, *ff*, *f*, *dim.*, *ff*, *f*, *dim.*, *p*, *pp*, *ff*, and *p*. The second system includes: *poco a poco cresc.*, *dim.*, *ff*, *f*, *dim.*, *p*, *ff*, and *p*. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA.

Andante non troppo, con lamento.

Musical score for 'CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA.' in 5/4 time, marked 'Andante non troppo, con lamento'. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes the dynamic marking *pp* and the instruction *il canto marc.*. The second system includes a first ending bracket marked with an '8'. The third system also includes a first ending bracket marked with an '8'. The music is characterized by a slow, lamenting mood with complex harmonic structures.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *f* (forte). There are also repeat signs and first endings marked with '8'. The notation is dense and complex, typical of a 19th-century piano composition.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system starts with a measure marked '8' above the treble staff. The second system includes a measure with a '7' below the bass staff. The third system has a measure with an '8' above the treble staff and a '7' below the bass staff. The fourth system features a measure with a '7' below the bass staff. The fifth system concludes with a double bar line and a common time signature 'C' at the end of the piece.

20

Andante mosso.

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante mosso'. The first system includes a dynamic marking 'p' and the instruction 'non legato'. The music consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

musical score system 1, featuring piano and bass staves with dynamic markings *m.d.* and *ten. Ped.*, and the instruction *non legato*.

musical score system 2, featuring piano and bass staves with the instruction *marcato*.

musical score system 3, featuring piano and bass staves with dynamic markings *p* and *f*.

musical score system 4, featuring piano and bass staves with dynamic markings *pp*, *dimin.*, *ppp*, and *f*, and the tempo marking *Allegro molto.*

musical score system 5, featuring piano and bass staves with dynamic markings *f*, *cresc.*, *mf*, and *sf*.

The image displays a page of musical notation for the piano accompaniment of 'Quadros de uma exposição' by Modest Mussorgsky. The score is organized into five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando) are present throughout. The piece features complex textures with frequent chord changes and intricate melodic lines in both hands. The first system shows a dense texture with many notes. The second system has a more rhythmic feel with prominent eighth-note patterns. The third system features a melodic line in the right hand with a sustained bass line. The fourth system includes a section marked with a 'B' and a dotted line, indicating a repeat or a specific structural point. The fifth system concludes with a melodic flourish in the right hand and a steady bass accompaniment.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A dotted line with the number '8' above it spans across the first two systems. The score concludes with the instruction *poco ritardando* at the bottom.

Ю „БОГАТЫРСКІЯ ВОРОТА“

(Въ стольномъ городѣ Кіевѣ.)

Allegro alla breve.
Maestoso. Con grandezza.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of six staves: the top two are for piano (treble and bass clefs), and the bottom four are for harp (treble and bass clefs). The piano part begins with a dynamic marking of *mf* and includes instructions for *cresc.* and *senza*. The harp part includes the instruction *espressione*. The second system consists of two staves for harp, with a *dimin.* instruction. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the harp part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggios.

3

3

3

3

3

3

3

3

8

cresc.

f

p

cresc.

ff cresc.

poco a poco piu crescendo

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands, with a dotted line above the treble staff indicating a specific melodic line.

Meno mosso, sempre maestoso

Second system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of dense chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. A *cresc.* marking is present in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the dense chordal texture in the right hand and the bass line in the left hand.

Third system of musical notation, showing a transition in the right hand with more complex chordal patterns. A *cresc.* marking is in the left hand, and *poco a poco* is written below the system.

Fourth system of musical notation, marked *Grave, sempre allargando*. It features a triplet of sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A *rallentando* marking is written below the system.

Fifth system of musical notation, continuing the *Grave, sempre allargando* section with sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand.