

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FAZENDO O PIANO CANTAR: UMA PESQUISA ARTÍSTICA SOBRE
O APRENDIZADO DO *CANTABILE* ATRAVÉS DE UMA
ABORDAGEM HOLÍSTICA

MARIANA DO SOCORRO DA SILVA BRITO

PORTO ALEGRE
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARIANA DO SOCORRO DA SILVA BRITO

FAZENDO O PIANO CANTAR: UMA PESQUISA ARTÍSTICA SOBRE
O APRENDIZADO DO *CANTABILE* ATRAVÉS DE UMA
ABORDAGEM HOLÍSTICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título
de Doutor em Música

Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientação: Dr^a Catarina Leite Domenici.

PORTO ALEGRE
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Brito, Mariana do Socorro da Silva
Fazendo O Piano Cantar: Uma Pesquisa Artística
Sobre o Aprendizado do Cantabile Através de Uma
Abordagem Holística / Mariana do Socorro da Silva
Brito. -- 2023.
185 f.
Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. cantábile. 2. holismo. 3. Sistema Laban. 4.
gesto. 5. pesquisa artística. I. Domenici, Catarina
Leite, orient. II. Título.

*No life without art,
no art without life.*

*One does not win people's hearts
only with runs of scales and fast thirds,
but rather with a noble singing style,
clear and powerful, gentle and soft.*

*Not with scales and thirds does one win people's hearts,
but rather with beautiful song, profundity, and noble tone.*

Theodor Leschetizky

*Peace is present when things form part of a whole greater than their sum,
as the diverse minerals in the ground collect to become the tree.*

Antoine de Saint-Exupery

When you know what you're doing, then you can do what you want.

Moshe Feldenkrais

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora artística e acadêmica Dr^a Catarina Leite Domenici, pelos imensuráveis aprendizados sobre arte, música, piano e pesquisa durante todos esses anos. Por sempre incentivar um olhar crítico, sensível e criativo para tudo o que faço e por me desafiar a ser uma artista e pesquisadora melhor todos os dias.

À bailarina Juliana Vicari, por me introduzir e conduzir com tanta sensibilidade e disposição pelo universo fantástico da análise do movimento pelo Sistema Laban, sem o qual este trabalho não teria sido possível.

Às professoras Dr^a Ana Fridman, Dr^a Cristina Capparelli,, Dr^a Bibiana Bragagnolo e Dr^a Regina Antunes dos Santos cujas contribuições na banca de qualificação e de defesa foram de importância fundamental para o aprimoramento deste trabalho.

Ao meu companheiro, meu amigo, meu colega e meu amor Menan Duwe pela inestimável cumplicidade nesses anos de doutorado. Por todo carinho, cuidado, paciência e compreensão, pelo colo na dificuldade, pelo abraço na alegria, pela leveza do bom humor diário e pelo constante incentivo e apoio em todos os momentos.

À minha família, que sempre acreditou que eu era capaz. À minha mãe Socorro por todos os gestos de amor, fé e incentivo. À minha irmã Juliana por ser meu porto seguro, minha melhor amiga e cúmplice a vida inteira. Ao meu pai Roneri, por me ensinar a encontrar alegria em tudo o que faço.

À família do Menan, minha nova família, com quem criei laços de afeto muito especiais nestes anos. À minha sogra Janeth, pela escuta sensível, pelos conselhos e pela alegria compartilhada em cada conquista. À minha concunhada e amiga Juliani, que sempre esteve à disposição para me ajudar, incentivar e apoiar.

À minha amiga e irmã Anne Marques Catarin, pela cumplicidade, carinho, encorajamento e apoio constantes mesmo na distância.

Aos meus amigos de Porto Alegre, cujas vínculo de afeto e amizade foram fundamentais para me fortalecer durante todo esse processo. Isadora, Giulia, Sérgio, Patrick e Estela, gratidão por todos os diálogos, risadas, suporte e carinho.

À equipe do Instituto AGT e aos amigos do Treinamento Despertar 10, que me permitiram descobrir uma nova versão de mim mesma, mais corajosa, mais competente, mais leve e mais amorosa.

Aos colegas e amigos da UFRGS, cuja convivência e trocas me renderam aprendizados e memórias boas para a vida inteira: Nayane, Darwin, Caroline, Renan e Arilton.

Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e todo seu corpo docente, técnico e administrativo.

À CAPES, pela bolsa concedida.

RESUMO

Esta pesquisa artística teve como objetivo investigar o processo de aprendizado do cantábile no repertório para piano solo do século XIX a partir de uma visão holística das relações entre corpo e música. A investigação se apoiou na revisão de literatura sobre a concepção histórica, estilística, pedagógica e psicoacústica do cantábile e foi conduzida pelas perspectivas teórico-metodológicas da pesquisa artística, do holismo, da cognição corporificada, das relações entre gesto e som e do Sistema Laban de Análise do Movimento. Os procedimentos metodológicos abarcaram o aprendizado de sete obras dentro da dimensão estilística do cantábile do século XIX através do estudo individual, de orientações artísticas e de aulas de Laban, utilizando diário de estudos e gravações como ferramentas de documentação. A compreensão do processo criativo se deu através de uma perspectiva holística, na qual o conhecimento estético e estilístico, as estratégias de estudo, a exploração do movimento e a interação com outros agentes e produtos artísticos interagiram de forma dinâmica, influenciando a concepção gestual e sonora de cada música. Através de reflexões sobre o percurso de cada obra, o processo evidenciou o aspecto holístico na aprendizagem do cantábile. Tradicionalmente centrada na qualidade sonora da linha melódica, a aprendizagem do cantábile demonstrou estar correlacionada à qualidade da condução das outras camadas sonoras, com seus diferentes tipos de toque, e às variações de dinâmica e de tempo. A realização de qualidades sonoras distintas exigiu a coordenação de diversas partes do corpo e diferentes qualidades de movimentos de acordo com as demandas de cada obra. A reflexão sobre o processo promoveu uma reflexão crítica sobre as diretrizes pedagógicas históricas do cantábile, cuja abordagem tende a ser centrada no desenvolvimento do toque cantábile de uma perspectiva corporalmente segmentada, não considerando a complexidade que emerge da coordenação entre o toque cantábile da melodia principal e outros tipos de toques necessários para a realização das outras camadas sonoras. Por fim, esta pesquisa proporcionou à performer um incremento de seu repertório gestual, um refinamento da percepção auditiva e um desenvolvimento da autonomia e da reflexão crítica sobre o próprio processo criativo.

Palavras-chave: cantábile; holismo; Sistema Laban; gesto; pesquisa artística.

ABSTRACT

This artistic research investigates the process of learning how to make the piano sing from a holistic perspective exploring the relationship between body and music in selected piano works from the 19th century. The investigation comprehends a literature review on the historical, stylistic, pedagogical, and psychoacoustic perspectives on cantabile, and was conducted by the theoretical and methodological frameworks of artistic research, holism, embodied cognition, the relationship between gesture and sound and the Laban Movement Analysis. The methodological procedures consisted of the study of seven works within the stylistic dimension of the 19th century cantabile, using a study journal and video recordings as documentation tools. The examination of the creative process revealed a holistic process of learning the cantabile, in which aesthetic and stylistic knowledge, study strategies, the interaction with other agents and artistic products, and the exploration of the relationship between sound and gesture interacted dynamically generating the interpretative ideas for each work. In the piano pedagogy literature, the process of learning the cantabile is traditionally centered on the sound quality of the leading melodic line through the development of a singing tone carried out as a sustained, projected legato touch. This study offers a holistic perspective for learning the cantabile focusing on the correlation between the distinct sonorous and gestural qualities of the leading melody and of the subsidiary layers, and the complexity that emerges from this coordination. The execution of distinct sound qualities required the coordination of different parts of the body as well as different qualities of movement, according to the demands of each work. A review of this process afforded a critical evaluation of the historical pedagogical guidelines for making the piano sing, which is centered on the development of a singing tone from a corporally segmented perspective without consideration to the coordination with other kinds of touch. In accordance to the tenets of artistic research, the experimental and reflective character of this study has afforded an increment in the pianist's gestural repertoire, and refinement of auditory perception, as well as contributed towards the development of artistic autonomy.

Keywords: cantabile; holism; Laban System; gesture; artistic research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Canção Sem Palavras op.19 n.1 de Félix Mendelssohn. Compassos 1 a 8. Edição de Constantin von Sternberg (Schirmer).	65
Figura 2 – Canção Sem Palavras op.38 n.6 Duetto de Félix Mendelssohn. Compassos 1 a 8. Edição de Constantin von Sternberg (Schirmer).	66
Figura 3 – Estudo op.10 n.3 de Frederic Chopin. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 10. Edição de Alfred Cortot (Salabert)	67
Figura 4 – Estudo op.25 n.7 de Frederic Chopin. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 7. Edição de Alfred Cortot (Salabert)	67
Figura 5 – Casta Diva de Bellini transcrita para piano solo por Sigismond Thalberg. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 6.....	68
Figura 6 – Gretchen Am Spinnrade de Franz Schubert transcrita para piano solo por Franz Liszt. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 7. Edição de Emil von Sauer (Peters)	69
Figura 7 – Der Lindenbaum de Franz Schubert transcrita para piano solo por Franz Liszt. Trecho da introdução e primeira seção, compassos 1 a 12. Edição de Emil von Sauer (Peters).....	70
Figura 8 – Referência de posição da mão baseada a partir do exercício proposto por Frederic Chopin	72
Figura 9 – Gretchen Am Spinnrade, seção em Fá Maior, c.51-54	73
Figura 10 – Gretchen Am Spinnrade, seção final, c.93-95/	73
Figura 11 – Padrão de acompanhamento em semicolcheias realizados pelos dedos 1 e 2 das duas mãos	74
Figura 12 – Der Lindenbaum, oitavas da mão esquerda na região aguda com qualidade “pontuar”. Compassos 38-39.....	77
Figura 13 – Casta Diva, mão esquerda em qualidade “deslizar”. Compassos 41-42.....	77
Figura 14 – Posição em pé com apoio no abdômen (PIERCE, 2007, p.26). À esquerda, com braços soltos; à direita, com os braços engajados.	83
Figura 15 – Estrutura óssea do braço	85
Figura 16 – As curvas naturais da coluna (PIERCE, 2007, p.11)	86
Figura 17 – Guias gestuais baseados nas Ações Básicas de Expressividade: Canção Sem Palavras em Mi Maior de Félix Mendelssohn, compassos 1 a 5.....	89
Figura 18 – Guias Gestuais baseados nos fatores expressivos do movimento e nas Ações Básicas de Expressividade: Estudo op. 10 n.3 de Frederic Chopin, compassos 1 a 10.....	91

Figura 19 – Guias Gestuais baseados nos fatores expressivos do movimento e nas Ações Básicas de Expressividade: Estudo op. 10 n.3 de Frederic Chopin, compassos 11 a 20.....	91
Figura 20 - Guias Gestuais em Casta Diva, seção 1 compassos 4-5	97
Figura 21 - Guias Gestuais em Casta Diva, seção 2, compassos 16-17	97
Figura 22 - Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 1-3. Padrão de acompanhamento cria um caráter mais inquieto e introspectivo.....	98
Figura 23 - Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 21-23. Padrão de acompanhamento cria um caráter mais agitado e intenso.	98
Figura 24 - Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 51-52. Padrão de acompanhamento cria um caráter mais amoroso e apaixonado	99
Figura 25 - Guias Gestuais na Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior Duetto, compassos 1-2.	100
Figura 26 - Guias Gestuais na Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior Duetto, compassos 5-6.	101
Figura 27 – Exemplo de novo Guia Gestual das semicolcheias e da linha do baixo na Canção Sem Palavras Duetto em Lá Bemol Maior, compassos 21-22	103
Figura 28 – Exemplo de remodelagem de Guia Gestual nas semicolcheias na Canção Sem Palavras Duetto em Lá Bemol Maior, compassos 5-6. Para uma condução da frase com mais variação de dinâmica e rubato acrescentei variação no fator peso e tempo.	104
Figura 29 – Guia Gestuais do Estudo op.25 n.7 de Chopin, compassos 1-3.....	105
Figura 30 – Guia Gestuais do Estudo op.25 n.7 de Chopin, compassos 4-7.....	105
Figura 31 – Exemplo de remodelagem de Guia Gestuais em Casta Diva de Bellini-Thalberg, compassos 3-4, acrescentando variações no fator tempo.	106
Figura 32 – Guia Gestuais em Der Lindenbaum de Schubert-Liszt, compassos 36-39.....	107
Figura 33 – Guia Gestuais em Der Lindenbaum de Schubert-Liszt, compassos 70-72.....	107
Figura 34 – Primeiro Guia Gestual começa antes da primeira nota em Der Lindenbaum, compassos 1-2.	109
Figura 35 – Exemplos de respirações e papel da sílaba em anacruse em Gretchen am Spinnrade, compassos 3-7	110
Figura 36 – Remodelagem de Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 1-3. Nova concepção de semicolcheias executadas por pequeno movimento circular do punho.	111

Figura 37 – Remodelagem de Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 51-52. Movimento circular é ampliado para o braço.....	112
Figura 38 – Remodelagem de Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 93-94. Movimento circular ampliado para braço e ombro	112

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Descrição do toque cantábile através de metáforas	33
Tabela 2 – Polaridades dos fatores expressivos	54
Tabela 3– Ações Básicas de Expressividade	55
Tabela 4 – Caráter norteador de cada peça.....	71
Tabela 5 – Principais fatores expressivos do movimento utilizados para elaborar os Guias Gestuais	88
Tabela 6 – Principais Ações Básicas de Expressividade utilizadas para elaborar os Guias Gestuais	88
Tabela 7 – Poema Der Lindenbaum e tradução em português	92
Tabela 8 – Poema Gretchen Am Spinnrade e tradução em português	94
Tabela 9 – Comparação de performances de Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior Duetto.	102
Tabela 10 – Comparação de performances de Gretchen am Spinnrade.	102

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. REVISÃO DE LITERATURA	21
2.1. Cantabile e Toque Cantabile	21
2.1.1. Cantabile ao teclado: uma perspectiva histórica e estilística	21
2.1.2. Em busca de um toque cantabile	25
2.2. Toque cantabile na literatura pedagógica para piano	28
2.3. Perspectivas da psicoacústica sobre aspectos do toque cantabile	35
2.3.1. Toque e timbre	35
2.3.2. Cantabile	39
2.4. Considerações finais	41
3. FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	43
3.1. Pesquisa Artística	43
3.2. Holismo	44
3.3. Cognição Corporificada	47
3.4. Gesto na Performance Musical	49
3.5. Exploração criativa do movimento: Sistema Laban	51
3.5.1. Fundamentos conceituais do Sistema Laban	52
3.5.2. A categoria Expressividade e os fatores expressivos	53
3.5.3. Ações Básicas de Expressividade	55
3.5.4. O Sistema Laban na pesquisa em música	56
4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	59
4.1. A seleção do repertório	59
4.2. As ferramentas de documentação	60
4.3. As estratégias e contextos de aprendizado	62
4.4. A linha do tempo	63
5. O PROCESSO CRIATIVO	64
5.1. Primeira fase: impressões iniciais	64
5.1.1. Interações com outros pianistas e mudanças na percepção de si	73
5.1.2. Contato inicial com Sistema Laban	76
5.2. Segunda fase: Sistema Laban e exploração do movimento	77
5.2.2. Identificando os fatores expressivos na prática pianística	81
5.2.3. Explorando as Ações Básicas de Expressividade	84
5.2.4. Guias Gestuais e respiração na performance	87

5.3.	Terceira fase: interações e novos gestos	92
5.3.1.	Textos, aulas de piano e <i>insights</i>	92
5.3.2.	Escuta de gravações como estímulo criativo	101
5.3.3.	Adaptação ao momento: tocando em modo de performance	108
6.	O PERCURSO DE CADA OBRA	114
6.1.	Chopin – Estudo op. 10 n. 3.....	114
6.2.	Mendelssohn – Canção Sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior	116
6.3.	Schubert-Liszt - <i>Der Lindenbaum</i>	118
6.4.	Schubert-Liszt – <i>Gretchen Am Spinnrade</i>	121
6.5.	Mendelssohn – Canção Sem Palavras <i>Duetto</i> op.38 n.6 em Lá Bemol Maior.....	124
6.6.	Chopin – Estudo op. 25 n.7.....	126
6.7.	Bellini-Thalberg – <i>Casta Diva</i>	128
6.8.	Conclusão	130
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
8.	REFERÊNCIAS	135
	ANEXO A – Links para playlists.....	148
	ANEXO B – Partituras.....	150

1. INTRODUÇÃO

O piano pode, de fato, cantar – se o pianista quiser fazê-lo cantar e souber como. Cantores, instrumentistas de cordas, oboístas devem ser nossos modelos. Mas tocar continuamente em legato não é o segredo do cantábile; a música tem que falar também. As frases melódicas têm que ser articuladas e o pedal tem o direito de desempenhar um papel de conexão e enobrecimento. A beleza e a calidez da cantilena deve ser a necessidade mais profunda de um músico. (BRENDDEL, 2013, Cantabile)

Na literatura sobre prática pianística, existe um ponto abordado com uma frequência proporcional à sua importância na performance musical: a construção de um *singing tone*, ou seja, de um toque com a qualidade sonora do canto, que no escopo deste trabalho será traduzido livremente por *toque cantábile*. Neste contexto, o toque cantábile é entendido como uma sonoridade que busca imitar o canto no contexto estilístico das obras pianísticas do século XIX inspiradas em modelos vocais, compreendendo a projeção de uma linha melódica que se destaca de outros elementos da textura musical, realizada com som “redondo” e “cheio” através do toque legato, cujo fraseado modela-se nas respirações do canto.

Fazer o piano “cantar” é uma das habilidades mais fundamentais a ser desenvolvida e lapidada no processo de aprendizado pianístico. Durante minha trajetória como pianista de concerto, este aspecto sempre foi um desafio. Mesmo tendo orientações valiosas de renomados pianistas durante a minha vida, sentia que a minha construção de um bom toque cantábile muitas vezes se limitava a um trecho ou uma peça específica, não se enraizando em minha prática. Buscando leituras sobre o tema, encontrava descrições de diversas naturezas sobre como alcançar esta qualidade sonora: algumas relacionadas ao aspecto físico, como manter punhos flexíveis e usar peso do braço e outras mais abstratas, descrevendo a sonoridade como “rica” ou “ressonante”. Outras estavam voltadas à combinação de aspectos musicais específicos como utilização intensa de legato, equilíbrio da melodia em relação ao acompanhamento, utilização do pedal, entre outros pontos. Escutava performances de excelentes artistas buscando compreender como eles e elas conseguiam fazer o piano cantar. Porém, ainda que eu estudasse em diferentes âmbitos, sentia que não conseguia consolidar esta habilidade na minha forma de tocar.

Durante a pesquisa artística que realizei no Mestrado, na qual busquei desenvolver a construção da performance das *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók a partir de uma perspectiva corporificada e centrada no gesto (BRITO, 2018), voltei meu olhar para as potencialidades do corpo no processo de aprendizado e criação artística. Neste trabalho, elaborei a construção gestual a partir de uma experimentação de movimentos corporais

vivenciados nas aulas de piano, dança, teatro e artes marciais associados a ideias musicais desejadas em cada parte da obra de Bártok. Foi um processo que contribuiu para mudanças significativas na interação entre meu corpo e o instrumento, ampliando o repertório gestual, incrementando recursos expressivos e refinando a percepção auditiva, assim como contribuindo para o desenvolvimento da criatividade e autonomia artística. Ademais, também foram constatados os impactos deste processo criativo no resultado sonoro, que demonstraram maiores nuances de expressividade, uma organização fraseológica mais deliberada, intensificação de efeitos dramáticos, maior definição de articulações e apoios métricos (BRITO, 2018; BRITO, DOMENICI, 2019)

A partir desta experiência, um novo questionamento a respeito da aprendizagem pianística emergiu: como eu poderia aprender a fazer o piano cantar a partir de uma abordagem holística?

Para Dogantan-Dack (2011), o toque não apenas descreve a maneira de acionar as teclas do piano, mas consiste na mediação entre as intenções expressivas do pianista através de uma relação pessoal entre corpo e instrumento. Seguindo na mesma linha, Munoz (2007) postula que performers criam relações entre gestos e o caráter da música, a qualidade e a intensidade do som. De acordo com MacRitchie e Zicari (2012), estudos como Goebel e Palmer (2008), Furuya e Soechting (2010), Parncutt e Troup (2002), Furuya, Altenmuller, Katayose e Kinoshita (2010) e Kinoshita, Furuya, Aoki e Altenmuller (2007) corroboram a proposição de Dogantan-Dack (2011) de que a relação pessoal com o instrumento e a maneira como performer controla seu corpo produz diferenças no som. Em seu estudo com professores de piano de conservatórios europeus, MacRitchie e Zicari concluíram que não há apenas uma abordagem técnica para o toque, e que o controle de diferentes partes do corpo influencia a produção sonora (MACRITCHIE, ZICARI, 2012).

No caso do toque cantábile, sua concepção está diretamente relacionada à busca por uma sonoridade pianística que imitasse a voz humana no canto operístico do século XIX em sua qualidade de projeção, sustentação prolongada e condução de longas frases com rubatos e respirações bem definidas (HAMILTON, 2007). As principais características do toque cantábile no piano moderno são um toque legato próximo ao teclado, a clareza e a uniformidade timbrística de uma melodia em relevo em relação a outros elementos da textura e a continuidade temporal pela sustentação das notas por mais tempo (através de um maior uso dos pedais) (BERNAYS, TRAUBE, 2013; HURON, 2001; GOEBL, 2001).

Este tipo de sonoridade foi abordado de forma recorrente na literatura pedagógica do piano entre o final do século XIX e por todo século XX (JEONGSUN LIM, 2018). Os pianistas professores caracterizavam o toque cantábile no piano moderno através de metáforas, como um som “cheio”, “ressonante”, “rico” e “redondo”. Para alcançar esta sonoridade, existem descrições gestuais com ênfase na posição de dedos e mãos no contato com o teclado e na flexibilidade de punhos, cotovelos e ombros para conseguir transferir o peso do braço para cada tecla e conseguir mais projeção, ressonância e um legato mais profundo.

Entretanto, estes caminhos para o aprendizado do toque cantábile podem ter limitações em dois pontos. O primeiro diz respeito à visão segmentada da ação corporal, com foco apenas nos membros superiores, em contraste à visão de cadeias musculares e articulares, consolidada na literatura sobre o funcionamento do corpo humano. Segundo esta perspectiva, o sistema locomotor se organiza globalmente em grupos e cadeias, formando conjuntos “psiconeuromusculares” que são feitos e desfeitos conforme a expressão corporal, postural e gestual (DENYS-STRUYF, 1995 apud MORAES, p.28-29, 2002). O segundo ponto trata da abrangência das diretrizes fornecidas na literatura pedagógica. De acordo com Dogantan-Dack (2015), a maior parte das orientações não oferece “qualquer meio de diferenciação entre os vários tipos de qualidades cinestésicas táteis que um pianista experimentaria em diversos contextos musicais que exigem um cantábile”, defendendo que “um pianista experiente alcançaria o efeito cantábile desejado no som através de sensações corporais amplamente diferentes” (p.180). Ou seja, de uma perspectiva gestual, tanto o processo de aprendizado do cantábile quanto a sua realização ao piano seriam essencialmente individuais e particulares ao corpo de cada pianista, além de estarem sempre inseridos em contextos musicais com demandas específicas – aspectos consistentemente ignorados pela literatura pedagógica.

Norteadas por uma busca de movimentos corporais integrados e encadeados e o desenvolvimento da propriocepção¹ intimamente associada à percepção auditiva para a organização gestual contextualizada às demandas de cada obra, este trabalho teve como objetivo geral investigar formas de aprendizado pianístico do toque cantábile a partir de uma abordagem holística, buscando compreender a interação entre elementos como a percepção sonora e de movimento, a concepção dos gestos, o resultado musical e os processos cognitivos.

¹ A propriocepção (ou cinestesia) “é definida como sendo qualquer informação postural, posicional, encaminhada ao sistema nervoso central pelos receptores encontrados em músculos, tendões, ligamentos, articulações ou pele. Em outras palavras, é a consciência dos movimentos produzidos pelos nossos membros” (MELDAU, 2009)

No presente trabalho, termo “holismo” foi adotado referindo-se ao conceito filosófico desenvolvido por Smuts (1927). Atualmente usada em diferentes áreas do conhecimento, como a psicologia, a educação física, saúde e educação, a ideia do holismo surgiu inicialmente motivada por uma necessidade de compreender os conceitos de mente, matéria e vida de forma vinculada e integrada. A partir de reflexões sobre esta temática, Smuts elaborou princípios para compreender os processos evolutivos de organismos e agrupamentos orgânicos. Segundo tais perspectivas, as partes que constituem a totalidade estão encadeadas e interagem de forma dinâmica e criativa entre si e com o todo, e tais interações são regidas pelo holismo, entendido como o impulso de evolução e melhoramento durante o processo de adaptação a novos contextos (SMUTS, 1927).

Uma vez que aborda as transformações evolutivas em organismos vivos, o holismo de Smuts foi escolhido para esta pesquisa por contribuir com uma visão de processo criativo como algo orgânico, dinâmico e flexível, no qual as partes e o todo estão constantemente interconectados. Assim, na abordagem holística, o corpo da performer foi entendido como um todo composto por partes que interagem globalmente, mas também como um dos elementos das relações com materiais (gravações, textos) e outros agentes (instrutora de Laban, orientadora e colegas). Os impactos dessas relações se refletem nas interações com o instrumento, manifestando-se na concepção gestual.

A pesquisa foi conduzida pelos princípios teórico-metodológicos: da pesquisa artística, considerando a prática artística como campo de exploração e produção epistemológica de uma investigação conduzida sob um olhar situado e subjetivo, ora de dentro ora de fora do processo, dialogando constantemente com corpo de conhecimento da área (COESSENS, 2014; HANNULA et al, 2014; BORGDORFF, 2012); do holismo e das totalidades (SMUTS, 1927; JORGENFELT, PARTINGTON, 2019), compreendendo o processo artístico como uma grande totalidade composta por partes que se relacionam entre si de forma dinâmica e criativa e que são impulsionadas à mudança e adaptação a novos contextos por uma busca de crescimento artístico holístico; da cognição corporificada, considerando a estrutura do corpo da performer e a forma como este corpo sente e age como elementos intrínsecos aos processos cognitivos (DAWSON, 2013); da relação entre gesto e música, compreendendo o gesto como o movimento corporal expressivo e portador de significado na performance musical, que manifesta uma construção de sentido musical corporificada, subjetiva e contextualizada (GODOY, LEMAN, 2010); e do Sistema Laban de Análise do Movimento (FERNANDES, 2006; DAVIES, 2006) como ferramenta de exploração dos padrões de movimento, considerando a expressão corporal

como manifestação subjetiva e conduzindo a experimentação gestual através de fatores da categoria Expressividade (fluxo, peso, espaço e tempo).

Nesse estudo de caráter experimental, a investigação enfocou o aprendizado de obras do repertório pianístico do século XIX que estivessem dentro da dimensão estilística do cantábile por uma relação direta ou referência ao universo do canto. As obras dessa pesquisa foram escolhidas para compor a primeira parte do meu último recital de doutorado², considerando que fossem inéditas no meu repertório como pianista e que abordassem o cantábile através de padrões gestuais e sonoros variados. As peças selecionadas foram: Estudos Op.10 n.3 e Op.25 n.7 de Frederic Chopin; Canções Sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior e Op.38 n.6 em Lá Bemol Maior de Félix Mendelssohn; as transcrições *Casta Diva* op.70 de Bellini-Thalberg, *Gretchen am Spinnrade* e *Der Lindenbaum* de Schubert-Liszt. O processo de pesquisa foi em três fases: leitura e estudo inicial das músicas, seguida pela exploração criativa do movimento corporal e definição de gestos utilizando princípios do Sistema Laban como referência e, por fim, a síntese, compreensão e identificação de pontos chave do processo de consolidação do toque cantábile. Todo o processo foi registrado através de gravações de áudio e vídeo e anotações, descrições e reflexões feitas em um diário de estudos.

A pesquisa de um processo criativo centrado nas relações entre corpo, instrumento e música, a partir da perspectiva do artista que vivencia essas relações, buscando compreender e refletir sobre os caminhos de um aprendizado corporificado, pode contribuir para o campo de pesquisa em música de diferentes formas.

Primeiramente, podemos considerar que a centralidade do corpo nos processos cognitivos e artísticos ainda é negligenciada na prática da música de concerto. Isso se dá através de um cerceamento da corporeidade do performer, no qual o corpo de quem toca é concebido como “um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato”, que precisa “ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática” (DOMENICI, 2013, p.92). Neste contexto, o corpo do performer passou a ser visto por mestres e aprendizes, através de um enraizamento cultural a longo prazo, como uma ferramenta a serviço da interpretação, da qual é necessário corrigir “problemas” e cercear movimentos que fiquem em mais evidência do que a música na performance (TEIXEIRA, 2016; MILLANI, 2016). Assim, investigar o desenvolvimento da habilidade de fazer o piano cantar através de estratégias centradas no corpo de forma holística,

² Link para a playlist do meu ultimo recital de doutorado:
https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrZE_Yh2C2QDfUSA5BRF4_Pw

tal como o impacto deste processo no produto artístico e nos processos cognitivos, se torna pertinente ao explorar a natureza corporificada da música, aspecto abordado nos trabalhos de Pierce (2007), Godoy e Leman (2010), Dogantan-Dack (2011), Demos e colaboradores (2018), Altenmuller e Scholz (2016), para citar alguns.

Além disso, no âmbito da pesquisa em música, podemos considerar que o repertório do século XIX, o cerne da criação e desenvolvimento do toque cantábile, pertence a uma estética tradicionalmente investigada pela perspectiva musicológica centrada na obra (partitura) e, ainda que abordada pela perspectiva da performance, apenas fortuitamente é investigada sob o olhar criativo do performer como sujeito corporificado (DOGANTAN-DACK, 2011). Desta forma, uma investigação conduzida pela centralidade das relações entre corpo e música teria o potencial de propiciar ressonâncias em outros processos artísticos pela sua natureza subjetiva, situada e corporificada, característica da pesquisa artística (BORGDORFF, 2012; COESSENS, 2014), assim como contribuir para o corpo de conhecimento sobre os processos artísticos a partir de uma visão de arte inserida no mundo e distanciada de uma concepção de obra musical transcendente (DOMENICI, 2012).

Por fim, uma abordagem corporificada no processo de aprendizado do cantábile poderia ser vista como uma busca por um caminho que, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição e o conhecimento já produzido, também está centrado na subjetividade expressiva do pianista. Para o Sistema Laban, nossos padrões de movimento são expressões da nossa subjetividade (DAVIES, 2006) e, considerando que os gestos do pianista são ações que tanto expressam significados sobre a música ao mesmo tempo que modelam e influenciam a mesma (GUICHARD, 2004, p.133), podemos pensar na construção gestual como a elaboração de uma assinatura de movimento própria que dá vida à voz do performer em cada peça tocada.

Este trabalho está estruturado em sete partes, considerando esta introdução o primeiro capítulo. O segundo capítulo aborda uma revisão de literatura do cantábile pelas perspectivas históricas, pedagógicas e da psicoacústica, buscando entender as origens do toque cantábile e sua relação com o piano, as suas características e as principais orientações para sua realização no instrumento.

O terceiro capítulo trata dos pilares teóricos-metodológicos que nortearam a investigação, tais como a pesquisa artística, o holismo, a cognição corporificada, as relações entre gesto e som e o Sistema Laban de análise do movimento.

O quarto capítulo aborda os procedimentos metodológicos, tais como os critérios de seleção do repertório, as ferramentas de documentação, as estratégias e contextos de aprendizado e a disposição temporal do processo.

O quinto e sexto capítulos tratam do processo criativo, primeiro trazendo os principais pontos de *insights* na exploração gestual e na interação com materiais e pessoas, e depois abordando o percurso de cada obra de forma individual e cronológica, utilizando gravações de vídeo de diferentes momentos para compreensão das transformações no processo.

A sétima seção traz considerações finais e reflexões sobre os principais pontos que emergiram durante o aprendizado, assim como possíveis contribuições para a área de Práticas Interpretativas.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1. Cantábile e Toque Cantábile

No decorrer da história da música europeia de concerto, o termo cantábile adotou múltiplas designações. *Cantabile* pode significar uma marcação expressiva, um objetivo composicional, um padrão estético e até mesmo uma diretriz estilística (FRAKES, 2007). No escopo deste trabalho, irei adotar uma definição mais simples, porém, mais abrangente do termo cantábile, apresentada pelo Grove Music Online: “uma palavra usada em contextos musicais para significar ‘em um estilo de canto’ e, portanto, representando um ideal em certos tipos de performance” (FALLOWS, 2001, *Cantabile*). A partir desta definição, é possível refletir que o cantábile está sempre relacionado a utilização de um estilo de canto como modelo para performance, porém, este não é necessariamente fixo, uma vez que o estilo de canto se transforma junto com as mudanças estéticas e contextuais. Considerando estes pontos, podemos entender o termo “toque cantábile” a partir de um ideal de cantábile contextualizado.

O toque cantábile é um tipo de sonoridade que nasceu na estética do pianismo novecentista, na busca pela imitação do som da voz humana no canto operístico da época, mas que se consolidou como o ideal sonoro de passagens cantábiles no piano moderno. De uma forma geral, ela se manifesta em uma linha melódica através de um som redondo, cheio e bastante legato, que se destaca dos outros elementos da textura musical de forma equilibrada e que conduz a frase de forma vocal, considerando as respirações, por exemplo.

Porém, para compreender a fundo os princípios que nortearam o delineamento desse tipo de sonoridade é necessário primeiramente conhecer os caminhos estéticos do cantábile e a sua relação com o desenvolvimento dos instrumentos de teclado e, em especial, do piano.

2.1.1. Cantábile ao teclado: uma perspectiva histórica e estilística

A estética que caracterizou a música Barroca do início do século XVII surgiu do desejo de unir música e texto, não somente através do significado ou sentimento deste, mas através da própria linguagem, fazendo o diálogo se tornar a referência para a música, com todo seu conteúdo baseado em argumentação, persuasão, questionamento, negação e conflito (HARNONCOURT, 1995, p.129). Neste contexto, a prática de performance da música vocal passou por profundas transformações, dando ênfase à pronúncia, à proximidade com a fala e à

expressividade a fim de transmitir com maior clareza possível o texto e seu conteúdo dramático (p.130-131). Significativamente influenciada por estas diretrizes, a música instrumental encontrou na variedade de articulações uma forma de manifestar a valorização da pronúncia e da clareza textual presente na nova música vocal.

Assim, na estética predominante desde o século XVII até a metade do XVIII, o ideal de cantábile nos instrumentos de teclado como o cravo, o órgão e o clavicórdio estava muito mais relacionado a uma clareza retórica e diversidade de toques. Os instrumentos de teclado deste período possuíam uma ação mecânica leve, dando um controle extremamente preciso sobre o ataque inicial de cada nota e exigindo menos movimento dos dedos para execução, e, uma vez que tais instrumentos não ofereciam contrastes dinâmicos significativos, o controle da variedade de ataque se tornou essencial para tornar a música expressiva (MORONEY, 2002, p.53-55), inclusive para a própria performance cantábile.

A variedade de toque é tão essencial para o discurso musical em todos os teclados quanto as consoantes para a linguagem. Cantores sustentam sílabas nas vogais, mas usam consoantes para definir as palavras e o significado de um texto. De forma comparável, as notas sustentadas em todos os teclados (especialmente o órgão) são como vogais e a necessidade absoluta de desenvolver uma variedade de toque, ou seja, de ataque no início de cada nota, fornece as 'consoantes' para que o cantabile instrumental possa cantar com maior riqueza de significado musical. (...) Um estilo de tocar absolutamente legato remove todas as consoantes do discurso musical (Ibid, p.55)

Esta concepção se torna ainda mais evidente nos tratados escritos no período, que orientavam os instrumentistas a imitar o estilo de cantábile que transmite palavras com clareza e demonstra sensibilidade para os acentos métricos, ao invés da realização de longas linhas em legato (BUTT, 1990, p.12-15). Desta forma, pela natureza mecânica dos instrumentos e o ideal estético do período, a realização do cantábile se concentrava muito mais em um controle digital do que em engajamentos de maiores partes do corpo, como os braços ou mesmo as costas.

Porém, no século XVIII essas perspectivas começaram a mudar. Uma nova sensibilidade começa a emergir e a se estabelecer em conjunto com a estética antiga: em contraste a este estilo “escolástico” ou “estrito”, centrado no contraponto, na técnica do baixo contínuo e em um estilo melódico que trabalhava o desdobramento de linhas por meio de sequências e repetições de motivos curtos, surgia o novo estilo “galante”, guiado pelos valores da leveza, clareza, diversão e elegância e caracterizado por texturas mais magras, por uma linha de baixo com menor interesse melódico e por melodias apresentadas em frases de dois (ou múltiplos de dois) compassos (RICE, 2012, p.19-21). Nesta nova estética emergente, a ideia de expressividade na música para teclado vai aos poucos se afastando da articulação, dos efeitos

retóricos, da ornamentação e do uso dos registros para se vincular cada vez mais à ideia de acentuação e de contraste dinâmico, convertendo as propriedades dos antigos instrumentos de teclado, como órgão e o cravo, em “limitações” (CHIANTORE, 2019, p.93-94).

De forma concomitante, por volta de 1700 surge o fortepiano, invenção do construtor de instrumentos italiano Bartolomeo Cristofori na busca de um cravo com piano e forte. O novo instrumento apresentava um princípio mecânico de percussão das cordas similar ao do clavicórdio. Porém, a diferença essencial entre eles consistia no tipo de contato com as cordas e no tamanho da alavancagem:

[E]mbora uma tangente de clavicórdio permaneça em contato com as cordas enquanto a tecla na qual está embutida estiver pressionada, um martelo de piano é separado de sua tecla e volta imediatamente após o golpe. Portanto, ao contrário de um clavicordista, um pianista não pode flexionar o som variando a pressão do dedo; mas a maior alavancagem do mecanismo do piano multiplica a velocidade do martelo, aumentando enormemente o volume máximo. Depois que o martelo volta, as cordas continuam a soar até serem silenciadas por um amortecedor que entra em ação quando a tecla é solta. O material, a massa e o ponto de impacto do martelo afetam muito o som. (LIBIN, 2003, p.14)

Nos fortepianos geralmente há variação de timbre entre diferentes registros; as notas de topo são secas e de sustentação curta, as médias são mais vocais e os baixos mais magros, e a cor do som muda de acordo com o nível dinâmico (Ibid, p.16). Assim, com características sonoras tão distintas, pouco a pouco este instrumento “inspirou a busca por tipos de toque específicos a fim de aumentar a variedade sonora na realização de seus princípios construtivos” (CHIANTORE, 2019, p.29).

Apesar de sua lenta popularização no meio musical e no gosto do público, o fortepiano conseguiu se inserir de forma oportuna na nova estética. Um exemplo disso refere-se a um novo estilo expressivo de cantábile que se desenvolveu na Itália também na primeira década do século:

Compositores de música para teclado escreveram cantilenas melodicamente charmosas estruturadas em curtos períodos e tendiam a gostar de texturas mais simples com motivos característicos muitas vezes combinados com suas repetições em eco. As composições neste estilo precisavam de muitas gradações dinâmicas. Portanto, o novo cravo com piano e forte deve ter despertado o interesse de muitos músicos na Itália. No entanto, esse novo instrumento exigia um novo estilo de tocar, um novo toque sutil com todas as gradações de pressão dos dedos, mas também muito mais forte do que os toques que os músicos usam em um clavicórdio. (BADURA-SKODA, 2017, p.43)

Com o desenvolvimento de um estilo próprio de tocar, o instrumento de Cristofori aos poucos foi delineando uma nova concepção de cantábile no teclado. Em meio aos

diversos novos tratados de teclado que incluíam o fortepiano, no trabalho de Vincenzo Manfredini (1797) encontramos a primeira orientação específica sobre como executar um cantábile ao *ceballo a martelletti*, já no fim do século. De acordo com Manfredini, “[p]ara executar da melhor forma possível o cantábile nesses instrumentos não se deve percutir as teclas, e sim pressioná-las com maior ou menor intensidade, segundo cada caso, e é preciso tocar legato, levantando o dedo da tecla no momento de tocar a seguinte, e não antes” (p.24-25). Para Chiantore (2019), esta menção evidencia a conexão entre cantábile, pianoforte e legato, buscando simular o canto de um jeito antes irrealizável com o cravo, através de um instrumento com contrastes dinâmicos e de uma nova maneira de tocar, “um novo legato reservado exclusivamente à realização das peças mais expressivas, que parecia profundamente afastado da tradicional declamação articulada” (p.120).

A valorização um legato expressivo começou a se tornar um ponto em comum nos métodos para fortepiano na virada do século, ampliando um pouco mais o engajamento de diferentes partes do corpo do pianista, como dedos, mãos, punhos e, pouco a pouco, também o antebraço. Os trabalhos de Daniel Türk (1789), Muzio Clementi (1801), Francesco Pollini (1812) Héléne de Montgeroult (1816) e Carl Czerny (1839) são alguns exemplos que demonstram como a escolha de dedilhados, a forma de interação entre a mão e o teclado, o controle da velocidade da tecla e a definição de flexibilidade e elasticidade foram cada vez mais norteados pela busca por um legato (CHIANTORE, 2019). Czerny (1839) orienta que, na prática pianística do período, “o estilo legato é a regra e o staccato, a exceção” (p.189), afirmação que ilustra como a ideia de articulação da estética Barroca foi dando lugar à uma concepção de fraseado que irá caracterizar a música Romântica. Dessa forma, o século XIX inicia com uma concepção de cantábile no fortepiano já bastante distinta.

Os primeiros sinais dessa virada estética no cantábile pianístico podem ser percebidos nos ideais artísticos de dois importantes compositores. O primeiro, Ludwig van Beethoven, era conhecido por possuir um cantábile marcado por um fraseado legato cheio de contrastes dinâmicos e tinha especial interesse em encontrar formas imitar o som do canto e do violino no piano. Para tal, realizava experimentações técnicas buscando uma sonoridade específica, um legato executado com as mãos muito próximas do teclado, com o mínimo de articulação digital possível e com o auxílio do apoio do braço (CHIANTORE, 2019, p.162-173).

O segundo compositor, Franz Schubert, tinha como ideal pianístico imitar a voz humana e fazer as teclas cantarem sob seus dedos, não de uma maneira operística, e sim de uma forma íntima e simples, como seus *Lieder* (CHIANTORE, 2019, p.186-194). Ao contrário da profundidade de som que Beethoven procurava, o cantábile de Schubert privilegiava movimentos gentis e gestos mais elegantes e macios que traduzissem sua busca por um *sottovoce* e um jogo de luz e sombras (Ibid, p.189).

Considerando suas distinções, ambos compositores demonstram interesses parecidos ao buscar imitar no piano um som próprio da voz humana. E seria nessa direção que caminharia o cantábile no piano que daria origem ao ideal sonoro de um toque com qualidade de canto.

2.1.2. Em busca de um toque cantábile

No início do século XIX, com o processo de ascensão da nova burguesia, a música se inseriu no espaço privado de casas da classe média, ao mesmo tempo que se ampliou para grandes salas de concerto, teatros e casas de ópera, acessíveis a quem pudesse pagar (FRISCH, 2012, p.4). No centro desta nova dinâmica estava o fortepiano, popularizado no fim do século anterior, que se revelou ideal para o desenvolvimento da prática musical amadora, em geral realizada por jovens mulheres no ambiente doméstico (Ibid, p.6), e que foi o principal ingrediente da ascensão de uma nova espécie de músico: o virtuoso internacional.

A primeira onda de virtuosi surgiu entre 1780 e 1820 e foi caracterizada por músicos que faziam “circuitos de concerto” em cidades como Londres, Vienna, Paris, Berlin e São Petersburgo; porém, foi na capital francesa de 1830, epicentro da produção cultural e intelectual da época, que despontaram os virtuosi que redefiniriam a performance pianística (PLATINGA, 2004, p.4). Livres das demandas das cortes e igrejas, estes músicos direcionavam seus esforços quase que de forma exclusiva para o novo público e se especializavam em um grau sem precedentes na performance pianística, o que contribuiu para a súbita expansão de novas técnicas de teclado.

Os virtuosi deleitavam o público com novas figurações inventivas tocadas em velocidades nunca antes ouvidas e através de uma exploração completa dos extremos da extensão pianística. Novas texturas de teclado proliferaram; dois que se tornaram padrão foram uma figuração com oitavas e acordes repetidos (...) distribuída entre as mãos e a sonora melodia na região média de Thalberg com arpejos acima e abaixo. (PLATINGA, p.6)

O rápido desenvolvimento mecânico do instrumento também serviu de combustível para experimentações em busca de novas sonoridades. Há algumas décadas, o

fortepiano estava sendo construído sob duas principais linhas de mecanismo: a vienense, herdeira da tradição clavicórdica que oferecia clareza e leveza, e a inglesa, que favorecia um toque mais profundo e um novo tipo de legato (CHIANTORE, 2019, p.94). A partir de 1821, os pianos ingleses passaram a contar com um mecanismo de duplo escapamento que permitia que o martelo percutisse novamente a corda antes de voltar para seu ponto de repouso. Este pequeno ajuste, desenvolvido por Sébastien Érard, também foi decisivo para a técnica pianística, pois

[a]lém de possibilitar uma rápida repetição da nota, o duplo escapamento provou ser um fator determinante no início de um uso mais ativo de movimentos do braço. O resultante controle sobre a velocidade de penetração da tecla levou ao desenvolvimento de uma variedade sonora até então impensável (Ibid, p.32)

Outras mudanças que favoreceram novas perspectivas técnicas foram o aumento de amplitude e tensão dos pianos de cauda com braçadeiras de metal, introduzidos por fabricantes ingleses e franceses na década de 1820, que permitiam que o pianista empregasse o peso dos braços e ombros para aumentar a intensidade e a ressonância (PLANTINGA, 2004, p.6). Com tantas novidades na estrutura e na abordagem do instrumento, o piano poderia oferecer um maior volume e uma sonoridade mais penetrante, capaz de preencher as grandes salas de concerto das quais ele agora fazia parte (HAMILTON, 1998, p.62).

Ao mesmo tempo, a música vocal também passava por profundas transformações estéticas. Mesmo com a crescente presença da canção (*Lied*) nos lares burgueses, foi com a popularização da ópera que os limites do vocalismo foram expandidos (KOOPMAN, 1999, s/p). O movimento rítmico e florido, antes utilizados na composição operística para efeito de intensidade, estavam aos poucos sendo substituídos pelo volume, aspecto cada vez mais requerido nas casas de ópera maiores (Ibid, s/p). Características como agilidade e suavidade da voz, cultivadas no *Bel Canto*, estavam abrindo espaço para uma abordagem vocal mais dramática, com um som mais vigoroso e escuro, apontando para um ideal sonoro do “culto da voz em si mesma” (PACHECO, 2004, p.117).

Todas essas transformações exerceram profunda influência na concepção de cantábile do pianoforte. Com a mudança do modelo vocal a ser empregado na performance de teclado, os “discursos sobre a prática de cantábile em teclados começaram a demonstrar uma preocupação com a *qualidade do som e toque*” (grifos no original) (DOGANTAN-DACK, 2015, p.177), que pode ser ilustrada com a observação feita na década de 1850 pelo pianista e pedagogo russo Leschetizky sobre uma performance de Schulhoff, pupilo de Chopin:

Aquela melodia destacando-se em relevo, aquela sonoridade maravilhosa - tudo isso deve ser devido a um toque novo e totalmente diferente. E aquele cantabile, um legato como eu nunca sonhei ser possível no piano, uma voz humana se elevando acima das harmonias de sustentação! Eu podia ouvir o pastor cantar e vê-lo. (POTOCKA, 1903, p.90 apud HAMILTON, 1998, p. 70)

O ideal sonoro de uma “bela melodia cantada” começava a residir na valorização de um toque cantábil, relacionado à imitação de celebrados cantores de ópera italiana da época através de uma preocupação com a produção de som, o uso do rubato e o delineamento de frases vocais (HAMILTON, 2007, p.140). Um dos reflexos da alta estima desta sonoridade entre os pianistas está no aumento de transcrições pianísticas de óperas e canções, que encorajavam a “direta imitação de modelos vocais na produção de som do piano” (HAMILTON, 1998, p.69), além de composições originais para o instrumento inspiradas na música vocal, como os Noturnos de Chopin e de Field ou as Canções Sem Palavras de Mendelssohn, para citar exemplos. Na prática pianística da época, alguns recursos utilizados para a valorização da sonoridade melódica num contexto de toque cantábil incluíam arpejos de acordes do acompanhamento e a execução de notas da melodia de forma sincopada em relação ao baixo, o que contribuía para dar mais ressonância para a nota melódica se o pedal estivesse aberto quando o baixo fosse tocado (HAMILTON, 2007, p.142-145).

Apesar de ser relacionado de forma mais imediata com o tipo de toque ao piano, produzir uma sonoridade cantábil abarcava o equilíbrio de uma série de fatores de natureza gestual e sonora no contexto musical. Estes fatores foram abordados no prefácio da coletânea de transcrições de *Lieder* e árias de ópera de Sigismund Thalberg, intitulada *L'Art du Chant appliqué au piano* e publicada entre 1853 e 1863 (BOMBERGER, 1991, p.204). Conhecido por ser um pianista excepcional e conseguir fazer o piano cantar como poucos de sua época, Thalberg foi o pioneiro na publicação uma série de reflexões e orientações de cunho pedagógico que abordam exclusivamente o tema do toque com qualidade de canto. Nesta breve introdução, o compositor apresenta estratégias de estudo e performance para a criação de um toque cantábil, considerando diversos aspectos da prática pianística, tais como: a relação entre a sonoridade e os níveis de flexibilidade dos antebraços, punhos e dedos; as diferentes formas de interação com o teclado e velocidade de ataque das teclas de acordo com o caráter da peça; a condução clara e articulada da linha melódica em meio a outras camadas sonoras; a valorização do tempo completo de cada figura rítmica da melodia; a importância das nuances indicadas pela escrita na riqueza e variedade do discurso sonoro; o uso essencial dos dois pedais (juntos ou separadamente) de forma criteriosa, buscando aprofundar a execução, sustentar harmonias similares e produzir a ilusão de sons prolongados e inflexionados; o relação entre o andamento

e o caráter da composição; a conexão entre uma sonoridade bonita e a sobriedade e tranquilidade dos movimentos corporais; e o valor da escuta de si no momento da performance, tal como de outros músicos, em especial de grandes cantores (THALBERG, s.d, p. i-ii, apud BOMBERGER, 1991, p. 205-206).

A partir disso, a temática de como fazer o piano cantar foi se tornando cada vez mais presente na literatura pedagógica voltada para o piano moderno, como será visto na próxima seção.

2.2. Toque cantábil na literatura pedagógica para piano

*Uma vez que a base de toda música audível é o canto e uma vez que a literatura pianística está repleta de cantábil, o primeiro e maior interesse de todo pianista deveria ser adquirir uma sonoridade profunda, cheia e rica capaz de qualquer nuance, com todas as suas incontáveis gradações (...)*³ (NEUHAUS, 1993, p.67)

Na mesma direção que o texto de Thalberg, a literatura pedagógica do piano que foi produzida entre a metade do século XIX e início do XX começou a abordar com mais interesse estratégias para a construção de uma sonoridade que imitasse o canto. Em sua tese de doutorado, Jeongsun Lim (2018) realizou um levantamento e análise de como a questão da qualidade do som e do toque foi desenvolvida nos diferentes tratados históricos de performance pianística do referido período. Nos diversos textos mencionados pela autora, as estratégias para a construção de um toque cantábil são abordadas sob quatro perspectivas principais e geralmente entrelaçadas: pelo refinamento dos tipos de toque na busca por um bom *legato*; pela posição da mão e dos dedos no contato com o teclado; por uma coordenação dos membros superiores mais flexível na interação com o instrumento e o desenvolvimento de uma escuta acurada na busca pela qualidade sonora de canto.

A abordagem mais mencionada pelos pedagogos para o desenvolvimento de uma qualidade sonora de canto ao piano foi a da construção de um excelente *legato* através da busca por um toque sempre próximo do teclado. Theodor Kullak (1898), respeitado pedagogo do século XIX, pupilo de Czerny e fundador da *Berliner Musikschule*, fazia distinção entre um “toque de martelo” e “toque de pressão”, apontando seus respectivos impactos na qualidade sonora (p.3). Para realizar trechos em *legato*, recomendava um “toque de pressão”, ou seja, os

³ “Since the basis of all audible music is singing and since piano literature is full of cantabile, the first and main concern of every pianist should be to acquire a deep, full, rich tone capable of any nuance, with all its countless gradations (...).”

dedos em contato com o teclado apenas pressionando a tecla para baixo, defendendo que este toque teria importância fundamental para realizar uma *cantilena* mais redonda e cheia (Ibid).

Na mesma direção, William Mason (1906) defendia um toque mais “agarrado” (*clinging*) para alcançar um melhor *legato* em passagens melódicas e cantábile (p. 9). Pupilo de Moscheles e Liszt, o pedagogo estadunidense acreditava que a qualidade sonora seria o aspecto mais fundamental da prática pianística, sendo alcançada por diferentes gradações e métodos de toque. Desta forma, o fraseado e a expressividade poderiam ser modelados através da qualidade de som e toque (LIM, p.2018, p.39).

Da mesma maneira, o professor de piano, compositor e regente alemão Ludwig Deppe sugeria que, para conseguir um bom toque cantábile, os dedos deveriam estar sempre em contato com o teclado, evitando uma técnica de dedos isolados, que levantam muito e atacam com força, enrijecendo o punho ao tocar, pois esta abordagem corta a produção de um som com uma qualidade de canto (FAY, 1886, p.288). Deppe tinha muito interesse na relação entre o movimento físico e a produção de um som bonito ao piano, argumentando que “todos os movimentos no piano poderiam ser modelados de tal forma que a beleza do som seria a consequência natural da beleza do movimento” (CALAND, 1903, p.19 apud LIM, 2018, p.34).

A posição e movimentação da mão e dos dedos também é mencionada nesta literatura pedagógica como importante aspecto na produção de um som mais cantábile. Rudolf Breithaupt (1909), pianista, pedagogo e acadêmico alemão, afirmava que a qualidade sonora seria o esforço mental da emoção através da coordenação do movimento muscular (p.65) e sustentava que o movimento deslizante da mão pelo teclado contribuiria para criar uma sonoridade com qualidade de canto.

O fato dessa forma de toque não ser o resultado de uma ação afiada e pontiaguda, mas de um movimento líquido e deslizante da mão (afundando ou subindo das teclas) torna essa forma de movimento e contato a mais suave (o grau de velocidade sendo o mínimo), e a sonoridade a mais bonita de todas, por ser mantida (prolongada) um pouco mais (enquanto o abafador permitir) e, assim, ser evidenciada e desenvolvida ao máximo efeito de seus harmônicos. (p.69)⁴

⁴ Tradução minha. Original: “The fact of this form of touch not being the result of a sharp, pointed action but of a liquid, gliding motion of the hand (sinking into, or rising from, the keys) renders this form of motion and contact the softest (the degree of velocity being the least), and the tone the most beautiful of all, owing to its being held (spun) somewhat longer (as long as the damper permits), and thus being brought out and developed to the fullest effect of its over-tones”.

Theodore Leschetizky, pianista russo, pupilo de Czerny e fundador de uma escola pianística que tinha como premissa o desenvolvimento de um belo toque cantábile (HENDRICKS, 1988, p. 42), aprendeu a tocar melodias lindamente ouvindo as linhas melódicas do piano como se fossem vocais (PRATER, 1990, p.77 apud LIM, 2018, p. 46) e frequentemente associava a qualidade sonora do piano a de um bom cantor. Na abordagem pianística de Leschetizky, o uso da ponta dos dedos e o formato destes sobre o teclado estavam intrinsecamente relacionados à qualidade sonora, sendo os dedos curvados a posição de referência para a mão, as pontas em contato com o teclado e prontas para atuar com precisão e de forma articulada com os punhos, alternando e combinando entre si flexibilidade e firmeza (BREÉ, 1997, p.5-7).

Em contraste, o professor de piano alemão Karl Leimer e o renomado pianista Walter Giesecking (1972), seu pupilo, consideravam que para conseguir um toque cantábile seria “extremamente importante não dobrar demais os dedos, mas sim deixá-los esticados o suficiente para que a parte plana da primeira junta do dedo, em vez da ponta do dedo, repouse sobre a tecla” (p.110). Os pianistas ressaltavam ser importante construir vários estilos de toque para produzir uma bela qualidade sonora, tais quais “a queda livre, o arremesso, o ataque, o balanço, o rolamento e a pressão” (p.106).

O pianista e professor estadunidense Boris Berman (2000) sugere que as ações físicas que influenciam a produção de som são peso, massa, velocidade, a percepção de profundidade e o formato do dedo. Nesse sentido, para criar uma sonoridade com qualidade de canto de grande calidez, é importante tocar a tecla com a parte mais carnuda do dedo em uma posição mais plana em relação ao teclado e consigam manter um toque de fundo de tecla consistentemente até o final das frases (p.12-13 apud LIM, 2018, p.111).

Para além da interação da mão com o teclado, a maioria dos autores também considera essencial que a relação entre os braços e instrumento seja norteada pela flexibilidade na busca de uma sonoridade cantábile. Mason (1906) argumenta que os elementos de força e elasticidade são ambos fundamentais para a produção de diferentes tipos de toque ao piano, pois é a combinação e a medida desses elementos que determina a qualidade do som. Neste sentido, relaciona a elasticidade de toque com a criação de uma qualidade sonora de canto, dando uma explicação detalhada de como alcançar esta característica através da atenção à ação muscular coordenada e flexível:

A elasticidade do toque é adquirida com o uso adequado dos músculos flexores e extensores, estendendo-se da ponta do dedo ao cotovelo, agindo em união

harmoniosa com vários músculos do braço, dos quais o *tríceps* é o grande extensor da articulação do cotovelo, enquanto o *bíceps* e *braquial anterior* são os flexores antagonistas. Destes, o tríceps (...) fornece praticamente a chave para toda a situação, e atenção cuidadosa à sua ação adequada ao tocar (...) produzirá resultados que não podem ser obtidos de outra maneira. Isso se deve à sua importante influência no desenvolvimento de uma condição muscular geralmente relaxada e à sua ação poderosa e eficaz (...) na produção de um som de qualidade musical e ressonante, que é, ao mesmo tempo, penetrante e de caráter cantante e de grande poder de transporte. Músculos relaxados e flexíveis são indispensáveis na produção de um som musical e complacente.⁵ (p.5)

Além disso, Mason discursa sobre a importância dos músculos escapulares na produção da qualidade sonora, uma vez que a flexibilidade de movimentos dos músculos dos ombros contribui para criar uma sonoridade cheia e ressoante (p. 14).

Na pedagogia pianística de Leschetizky, os braços e punhos também têm um papel importante na produção de uma sonoridade cantábil no piano. Breé (1997), uma de suas pupilas, explica que, para conseguir uma qualidade de canto no som e produzir *cantilena*, o dedo sozinho não tem força suficiente e precisa ser auxiliado pela pressão do punho e o peso do antebraço.

A superfície da tecla é tocada levemente e o dedo então forçado para baixo por um movimento do punho que leva este para cima. Com as juntas do punho e dos dedos mantidos firmes, o punho tende a balançar a mão para baixo, mas é movido para cima pela resistência da tecla. O peso do antebraço é então colocado em jogo. O mesmo resultado pode ser obtido permitindo que o punho caia, caso em que também pode ser empregado tanto peso quanto desejado. Imediatamente após o ataque, o punho deve retornar à sua posição normal e o dedo segurar a tecla levemente. Isso dará um “som de canto” e deve ser praticado com cada dedo.⁶ (p.26 apud LIM, 2018, p.48)

Tobias Matthay (1947), um renomado e influente professor, pedagogo e autor inglês sobre técnica pianística que lecionou na Royal Academy of Music de Londres, estudou os aspectos físicos da performance pianística e enfatizou o papel do peso do braço relaxado na

⁵ Original: “Elasticity of touch is gained through the proper use of the flexor and extensor muscles, extending from fingertip to elbow, acting in harmonious union with various muscles of the upper arm, of which the *triceps* is the great extensor of the elbow-joint, while the *biceps* and *brachialis anticus* are the antagonistic flexors. Of these the *triceps* (...) affords practically the key to the whole situation, and careful attention to its proper action in playing will (...) bring about results which can be attained in no other way. This is due to its important influence in the development of a generally relaxed muscular condition and to its powerfully effective agency (...) in the production of a musical and resonant quality of tone, which is, at the same time, pervasive and singing in character and of great carrying power. Supple and flexible muscles are indispensable in the production of a musical and sympathetic tone.”

⁶ Original: “The key-surface is touched lightly and the finger then forced down by a movement of the wrist that brings the latter upward. Wrist and finger joints being held firm, the wrist tends to swing the hand down, but is moved up by the resistance of the key. The weight of the forearm is thus brought into play. The same result may be obtained by allowing the wrist to drop, in which case also as much weight may be employed as desired. Immediately after striking, the wrist must return to its normal position, and the finger hold the key down lightly. This will give a “singing tone,” and should be practiced with each finger.”

produção de uma qualidade sonora de canto ao piano (p.22). Para Matthay, uma “boa sonoridade, fácil de produzir e controlar, só pode ser obtida ao acionar *gradualmente* a tecla em movimento” e “somente desta maneira pode-se obter um controle perfeito sobre o som, uma boa sonoridade ‘de canto’, e uma boa qualidade sonora” (p.7). Portanto, a ação digital mais apropriada para alcançar um cantábile mais rico seria posicionar os dedos mais planos no teclado usando um toque mais “agarrado” (*clinging*), uma vez que esta ação oferece mais elasticidade no movimento do braço e favorece o controle de aceleração da tecla (p.34E). Matthay ressalta que cada passagem particular difere em seus requisitos técnicos e por isso é “extremamente necessário que escolhamos a combinação muscular (ou construção de toque) mais apropriada para cada uma - seja uma passagem cantábile ou brilhante, - uma lenta ou rápida, - seja leve ou pesada no caráter sonoro” (1903, p.214).

Respeitado professor e pianista do início do século XX, Josef Lhévinne (1972) enfatizava a importância da posição dos dedos combinada a uma flexibilidade dos punhos. Para Lhevinne, se o pianista almeja uma sonoridade “amável, risonante e cantábile”, ele deve tocar com a parte mais carnuda dos dedos, que seria “mais elástica, menos resistente (...)” (p.18) com punhos maleáveis, uma vez que seria “quase impossível produzir uma boa sonoridade de canto com um punho rígido. O punho deve ser sempre flexível. Quanto mais maleável, menos solavanco; e são os solavancos que criam um som desagradável ao piano” (p.19).

A flexibilidade, elasticidade e resiliência das articulações para a produção de um som cantábile também era um ponto defendido pelo pianista György Sándor. Aluno de Bartók e Kodály e professor na Julliard School, Sándor (1981) argumentava que “a qualidade do som - sua plenitude, aspereza ou fraqueza - depende do grau em que as juntas foram fixadas” (p.42) e “muita tensão gera um som duro e muito relaxamento, um opaco e anêmico” (p.7). Portanto, para conseguir um som com qualidade de canto,

as articulações dos dedos, punho e mão devem ser flexíveis, resilientes e elásticas. Eles devem amortecer a energia descendente para eliminar impactos repentinos e devem reduzir a velocidade com que a ponta do dedo toca a tecla. Se todas as articulações (incluindo as articulações entre as falanges dos dedos) forem resilientes, o resultado será uma [sonoridade] de canto⁷ (p.180)

Apesar dos aspectos mencionados desempenharem um papel fundamental na construção de um toque cantábile, essas abordagens devem estar entrelaçadas a uma escuta

⁷ Tradução minha. Original: “(...) the joints of the fingers, wrist, and hand must be supple, resilient, and elastic. They should cushion the descending energy in order to eliminate sudden impacts, and they should reduce the speed with which the fingertip contacts the key. If all the joints (including the joints between the phalanges of the fingers) are resilient, a singing one will result”.

atenta e apurada. Deppe considerava a escuta essencial para “despertar um senso perspicaz de beleza tonal na mente” de seus alunos (LIM, 2018, p.36), os incentivando a ouvir de forma muito consciente cada nota produzida (FAY, p.293). Da mesma forma, Leschetizky enfatizava a importância de desenvolver uma escuta acurada de si mesmo na busca por uma boa sonoridade e afirmava que “escutar ao canto interno de uma frase é muito mais valioso que a tocar muitas vezes” (NEWCOMB, 1967, p.18 apud LIM, 2018, p.46). Lhevinne acrescentava que também seria importante ouvir outros pianistas, em especial os que conseguiam produzir uma bela sonoridade, a fim de desenvolver um senso de beleza sonora (1972, p.17).

Leimer e Giesecking argumentam que a escuta contínua seria o caminho que leva a uma técnica polida, guiando os dedos na direção sonora desejada (1972, p.20). De modo semelhante, o pianista e pedagogo russo Heinrich Neuhaus (1993), aluno de Godowsky e diretor do Conservatório de Moscou, afirmava que, para melhorar a qualidade sonora, a escuta do pianista deveria ser treinada, desenvolvida e apurada, pois um ouvido refinado poderia solucionar muitas dificuldades técnicas, quando associado a uma abordagem corporal flexível e livre (p.66).

Neuhaus enfatizava uma escuta prolongada do som, do ataque da nota até seu decaimento, pois “apenas aqueles que escutam claramente a continuidade do som do piano (a vibração das cordas) com todas as mudanças no volume poderiam reconhecer toda a beleza, a nobreza do piano (...)” (Ibid, p.62). Similarmente, Berman (2000) frisava que, devido à qualidade percussiva inerente ao piano, para atingir uma sonoridade de canto na frase musical seria necessário “escutar entre as notas e através da nota” (p.20 apud LIM, 2018, p.110)

Por fim, o toque cantábile a ser alcançado por essa escuta apurada era caracterizado através de metáforas semelhantes entre os autores, apresentadas na Tabela 1:

Tabela 1 – Descrição do toque cantábile através de metáforas

Pianista	Descrição sonora do <i>Toque Cantábile</i>
Theodore Kullak (1818-1882)	Abundante e redondo
Ludwig Deppe (1828-1890)	Cheio e penetrante
William Mason (1829-1908),	Elástico, risonante e penetrante
Theodore Leschetizky (1830-1915)	Cheio, rico, quente e sólido
Tobias Matthay (1858–1945)	Complacente, cheio e rico
Rudolph Maria Breithaupt (1873-1945)	Redondo e cheio

Josef Lhévinne (1874-1944)	Amável e ressonante
Karl Leimer (1858-1944) e Walter Giesecking (1895-1956)	Rico
Heinrich Neuhaus (1888-1964)	Qualidade sonora de canto profunda, rica e capaz muitas nuances
György Sándor (1912-2005)	Resiliente, redondo e sonoro
Boris Berman (b. 1948)	Grande calidez

Mason (1906) ainda ressaltava o grande poder de projeção (*carrying power*) do toque cantábile (p.5) e Lhevinne o descrevia como um som cujas notas flutuavam umas nas outras, defendendo ser imprescindível que todas as notas da frase tivessem a mesma cor sonora (entendido aqui como o mesmo timbre sonoro) para manter a continuidade do legato (1972, p.37).

Dentre os pedagogos de piano do início do século XX, o educador musical estadunidense Otto Rudolph Ortmann (1925) foi um dos que mais se aprofundou nas questões do som e toque por uma perspectiva biomecânica e acústica. Neste sentido, Ortmann examinou o formato da curva de cada qualidade sonora e defendeu que as mudanças na descrição sonora aconteciam por diferenças em intensidade, duração e combinação entre som e ruído (1929, p. 354) e afirmou que o impacto do toque influenciava a qualidade do som produzido, relacionando um toque cantábile a uma produção mínima de ruído no contato digital, possível através de uma abordagem mais relaxada do braço e toque não-percussivo (1925, p.152). Ortmann foi um dos pioneiros de uma discussão sobre qualidade sonora da performance pianística a partir de uma perspectiva acústica, abrindo caminho para pesquisas que buscaram compreender os aspectos psicoacústicos da prática pianística.

Considerando os aspectos abordados, é possível perceber que a pedagogia pianística tradicional considera o ensino do toque cantábile por dois pontos principais: a organização dos gestos e o refinamento da percepção auditiva. Entretanto, a organização gestual parte de posturas (posicionamento da mão e dos dedos) e de sensações (como flexibilidade e elasticidade) muito abrangentes e pouco contextualizadas musicalmente e, principalmente, de uma ênfase nos membros superiores (dedos, mãos, antebraço, braço e ombro), tratando da produção sonora a partir de uma perspectiva segmentada de movimento corporal. Além disso,

as orientações para o refinamento da percepção auditiva apoiam-se grandemente em metáforas abstratas que, apesar de enriquecer a imaginação sonora, apenas superficialmente são entrelaçadas com o aspecto corporal de sua produção pelos pedagogos.

A literatura recente demonstra não somente que o movimento corporal acontece de forma encadeada e integrada globalmente (DENYS-STRUYF, 1995 apud MORAES, p.28-29, 2002) mas também que a produção sonora está intimamente relacionada às intenções expressivas do pianista e a sua forma de controlar diferentes partes do corpo no momento da performance (DOGANTAN-DACK, 2011; MACRITCHIE, ZICARI, 2012). Assim, buscar uma abordagem holística no aprendizado do toque cantábile pode propiciar diferentes perspectivas sobre a organização do movimento corporal conjuntamente com o desenvolvimento da percepção auditiva. Além disso, o enfoque em um processo mais contextualizado pode trazer à tona especificidades das relações entre gesto e som que diretrizes pedagógicas mais abrangentes não conseguem alcançar.

2.3. Perspectivas da psicoacústica sobre aspectos do toque cantábile

Considerando as principais características apontadas pelos pianistas na descrição do toque cantábile, nesta seção serão abordadas concepções sobre toque e qualidade de som/timbre e sobre a construção do cantábile na performance pianística sob o prisma da psicoacústica⁸.

2.3.1 Toque e timbre

A discussão sobre a influência de diferentes tipos de toque sobre qualidade do som na performance pianística dividiu músicos e pesquisadores das áreas de Física relacionadas à acústica desde o início do século XX. De um lado, os pianistas desenvolviam e praticavam uma enorme variedade de formas de interação com o teclado buscando alcançar diferentes nuances timbrísticas. Porém, para os físicos, o toque não necessariamente influenciaria a qualidade sonora.

De acordo com Parncutt e Troupp (2002), o timbre de um som – ou seja, sua qualidade sonora ou cor – depende de pelo menos duas variáveis físicas: seu envelope espectral

⁸ Neste trabalho, a psicoacústica é entendida como a área da psicofísica que “estuda a resposta subjetiva e psicológica de atributos físicos, ou acústicos, do som” tendo como base o mecanismo fisiológico da audição (PORRES, 2012, p.7)

(amplitude relativa de parciais espectrais em um determinado momento) e seu envelope temporal (que sobe repentinamente quando o martelo atinge a corda e então decai gradualmente) (p.288-289). Pesquisas da área de acústica, realizadas em sua maioria na primeira metade do século XX, afirmam que o envelope espectral e temporal de um som de piano isolado (sem utilização dos pedais) não pode ser alterado de forma independente do volume de som, ou seja, o timbre de uma nota não poderia ser alterado sem alterar também a intensidade (BARON, HOLLO, 1935; GÁT, 1965; GERIG, 1974; ORTMANN, 1937; SEASHORE, 1937, apud PARNCUTT, TROUPP, 2002, p.289). Uma pesquisa representativa desta vertente foi a realizada por Hart, Fuller e Lusby (1934), na qual concluiu-se que diferentes toques com a mesma aceleração do martelo produzem formas de onda similares.

Diferentes conceitos e avaliações da qualidade sonora emergiram desta discussão, dando mais enfoque à percepção sensorial e aos elementos de ruído. Segundo Parncutt (2002), as principais fontes de ruído percussivo no piano são o impacto do martelo na corda (*Hammer-String Noise*), do dedo na tecla (*Finger-Key Noise*) e da tecla abaixando até o fundo do teclado (*Key-Keybed Noise*) (p.291). No impacto do martelo na corda, a intensidade física do golpe do martelo depende diretamente da sua velocidade (mais intensa no fortíssimo) e, por isso, o cantábile pode ser aprimorado limitando a intensidade. O ruído do impacto do dedo na tecla contribui para o som do piano se tornar mais percussivo e aumentar a impressão de staccato. O ruído do impacto no fundo de tecla, que se mistura facilmente ao ruído da corda do martelo, geralmente é maior no toque percussivo do que no não-percussivo e tem uma frequência baixa que atribui um timbre profundo ao som do piano.

Báron (1958) ressaltou que estes elementos são percebidos de forma holística por ouvintes durante a performance pianística e contribuem para caracterizar diferentes qualidades sonoras no piano. Desta forma, Galembo, Askenfelt e Cuddy (1998) afirmam que o pianista pode modificar o timbre do piano pelo toque ao controlar os componentes de ruído que acompanham a aceleração da tecla, exemplificando a influência destes elementos de ruído no resultado sonoro ao comparar o staccato, que fornece uma pronunciada excitação da estrutura do instrumento e possui um componente marcado de “batida” no som, e o legato, que possui ruído de toque muito reduzido (p. 1109). Ademais, também afirmam que a percepção de nuances timbrísticas através do toque é maior para o pianista por três razões: primeiro, ele ouve mais detalhes por estar mais perto da fonte de produção sonora; segundo, uma vez que o pianista controla a produção de som com a tecla, ele tem expectativas muito mais precisas e, portanto, acompanha melhor os pequenos detalhes do evento chamado "som"; e terceiro, para o pianista,

o som é o *feedback* auditivo de sua própria atividade, sugerindo que os pianistas também incluem o *feedback* cinestésico quando avaliam o timbre (p.1110).

Atualmente, há evidências empíricas de que as nuances sonoras provocadas por diferentes tipos de toque são perceptíveis também para pessoas musicalmente treinadas, não somente pianistas. Goebel, Bresin e Fujinaga (2014) desenvolveram uma pesquisa que buscou avaliar de que forma essas pessoas percebem e identificam diferentes qualidades de toque de sons isolados no piano, realizando dois experimentos.

No primeiro, o foco esteve no som de impacto dos dedos com as teclas. Foram registradas as performances de dois pianistas tocando o Dó central (C4) com dois tipos de toque (dedo pressionando a tecla da superfície e atacando a tecla de uma certa altura) que possuíam velocidades de martelo aproximadamente idênticas e que se espalhavam uniformemente pela faixa de dinâmica. Então, 22 participantes (todos musicalmente treinados) deveriam identificar o tipo de toque que produzia um determinado som ouvindo as gravações em dois blocos. No primeiro, as amostras eram apresentadas em sua forma original, e no segundo bloco, metade das amostras eram apresentadas com os elementos de ruído removidos. O experimento mostrou que o som de contato com a tecla era a pista de identificação primária para os ouvintes treinados musicalmente, pois a identificação do toque era mais precisa quando os estímulos incluíam sons de contato com a tecla, mas se tornava aleatória quando estes eram removidos (p.2844).

No segundo experimento, o objetivo era avaliar se a ausência ou presença de um impacto de fundo de tecla contribuía para que ouvintes musicalmente experientes pudessem distinguir dois sons de piano com velocidades de martelo finais idênticas. Em um piano monitorado por um computador que mediu as velocidades do martelo, o tempo de início e a posição da tecla, um pianista treinado produziu 543 sons isolados nas notas Mi5 e Fá5 com uma extensa amplitude de dinâmica e diferentes tipos de toque, buscando tanto atingir o fundo de tecla quanto o evitar. Foram selecionados 12 pares de sons de ambas as notas com velocidades de martelo similares e com três dinâmicas (suave, médio, forte) e 19 participantes avaliaram se eles eram similares ou diferentes. Apesar da sutileza desse tipo de som de toque e do fato de que ocorrem quase simultaneamente com o início do som real do piano, os resultados confirmaram a capacidade robusta dos participantes de detectar as diferenças corretamente, mostrando que os ruídos de toque contidos nos sons do piano contribuem para a sonoridade do instrumento além da velocidade do martelo, o suficiente para se tornar relevante na percepção de uma situação experimental controlada (p.2848).

Ainda que os resultados de tais pesquisas comecem a tornar evidente que diferentes tipos de toque afetam a percepção sonora do piano, eles possuem a limitação de abordar apenas a percepção de uma nota isolada, o que se distancia de um contexto musical real de performance pianística que requer a utilização e combinação de diversos parâmetros (como controle de dinâmica, pedais, articulação, adaptação à acústica, por exemplo), na qual o toque pode exercer influências ainda mais complexas na qualidade do som e se integrar à uma concepção mais global de timbre. Além disso, “a qualidade do tom na execução do piano (...) envolve uma interação complexa e amplamente intuitiva entre os movimentos corporais, sutileza técnica e interpretação musical” (PARNCUTT, TROUPP, 2002, p. 290).

A definição de timbres na performance pianística quase sempre está associada a metáforas ou a adjetivos mais abstratos (como brilhante ou redondo, por exemplo) que buscam descrever a qualidade expressiva do som do piano em um contexto musical específico. Porém, apesar do imenso e rico vocabulário subjetivo, ainda há poucas pesquisas que buscaram compreender os parâmetros de performance relacionados à cada tipo de timbre. A partir desta problemática, Bernays e Traube (2013) investigaram como se combinam parâmetros de performance como aceleração do martelo, velocidade e profundidade de pressão das teclas, duração do ataque, e utilização e controle dos pedais em um contexto musical no qual o pianista busca realizar um timbre específico. Quatro pianistas foram convidados a tocar quatro peças compostas para a pesquisa, buscando ressaltar cinco timbres diferentes em cada uma das músicas. Os timbres foram escolhidos considerando os cinco adjetivos mais recorrentes em descrições verbais de timbres (BELLEMARE; TRAUBE, 2005, apud BERNAYS; TRAUBE, 2013) que seriam “brilhante”, “seco”, “redondo”, “aveludado” e “escuro”. As performances foram realizadas e registradas em um Bösendorfer com sistema de gravação digital de piano CEUS, equipado com sensores ópticos atrás das teclas, martelos e pedais, microprocessadores, placas eletrônicas e com um sistema computacional que pode rastrear as posições da tecla e do pedal e as velocidades do martelo em alta resolução.

Após uma análise estatística dos dados, os autores caracterizaram a combinação e o padrão de utilização de alguns parâmetros de controle para cada timbre da seguinte forma:

- *Seco*: alta intensidade (um pouco mais com a mão esquerda), ataques muito curtos e constantemente rápidos; as teclas não são totalmente abaixadas, o que favorece uma articulação muito staccato; pedais *una corda* e de sustentação quase não são usados.

- *Brilhante*: alta intensidade (leve ênfase na mão direita), ataques muito curtos; teclas profundamente abaixadas até o fundo das teclas; articulação intermediária, não legato; o pedal *una corda* quase não é usado; o pedal de sustentação é usado com moderação, mas é fortemente pressionado quando em uso.
- *Redondo*: nuance mediana na sua produção, sem nenhum traço saliente: intensidade e ataques moderados, bem equilibrados e constantes; as depressões principais não são muito profundas, mas estão bem abaixo do ponto de escape; o pedal *una corda* quase não é usado; o pedal de sustentação é usado frequentemente e massivamente; e a articulação é bastante legato.
- *Escuro*: contraste nítido entre as mãos em intensidade e ataque, muito claro na mão direita e muito mais marcado no baixo, na mão esquerda; teclas levemente pressionadas; uso razoável do pedal *una corda*; uso massivo e quase constante do pedal de sustentação; e uma articulação muito legato, principalmente na mão direita.
- *Aveludado*: intensidade muito baixa, ataques longos (principalmente com a mão direita); depressão muito rasa da tecla, articulação muito legato (muito mais na mão esquerda); uso proeminente dos pedais *una corda* e de sustentação.

Desta forma, considerando as pesquisas de psicoacústica mencionadas, é possível perceber que, dentre as variáveis que influenciam a realização de determinado timbre, estão: a interação com o teclado, controle de ruído, a aceleração do martelo, a velocidade de descida da tecla e utilização dos pedais, para citar alguns. No caso da construção da sonoridade do toque cantábil, pode-se destacar como características que mais se aproximam da descrição dos pianistas: um toque pressionado a partir da superfície da tecla e em legato (ruído de impacto entre dedo e tecla reduzido), intensidade não muito forte (ruído de impacto do martelo com a corda reduzido) e a descrição de combinação de parâmetros do timbre “redondo” da pesquisa de Bernays e Traube (2013).

2.3.2 Cantábil

De acordo com Huron (2001), dois fatores contribuem para a percepção de uma sequência de notas como melodia. O primeiro é o princípio da continuidade temporal (*Principle of Temporal Continuity*), no qual fontes de som contínuas contribuem para evocar fluxos auditivos (*Auditory Streams*) mais fortes e criar “linhas de som” (p.12-14), por isso, uma boa condução de voz é “melhor assegurada pelo emprego de sons sustentados em sucessão próxima,

com poucos intervalos de silêncio ou interrupções” (p.33). O segundo é a clareza da percepção do som (*Toneness Principle*), que evoca imagens auditivas fortes e que se manifesta de forma mais saliente em sons de complexos harmônicos centrados na região entre F2 e G5 (p.10).

No piano, o registro médio é que melhor satisfaz essas duas condições, pois o tempo de declínio do som antes do dedo ser levantado (*prerelease decay*) é maior nos baixos mais graves, menor no registro mais agudo e relativamente estável no registro médio (REPP, 1997) e este registro apresenta as alturas com maior clareza e saliência se comparado com as extremidades (TERHARDT et al, 1982 apud PARNCUTT, TROUPP, 2002, p.293).

Ainda, a teoria de *streaming* auditivo de Bregman (1990) apresenta outra forma de criar uma impressão de melodia ao sugerir que sons sucessivos têm mais probabilidade de se unir como melodia se estiverem próximos em altura e tempo e semelhantes em volume e timbre. Assim, o pianista pode otimizar o cantábile mantendo a velocidade da tecla relativamente constante. Em um contexto musical com mais vozes (em acordes, por exemplo), além de manter uma velocidade constante, a voz que conduz a melodia também tem uma velocidade da tecla e martelo levemente mais rápida que das outras vozes, o que causa assincronias nos ataques. Este fenômeno da performance pianística é conhecido na psicoacústica como *Melody Lead* (GOEBL, 2001)

Outro fator importante na construção do cantábile é a função e utilização dos pedais. O pedal de sustentação pode realçar a qualidade de canto de uma melodia no piano ao aprimorar o legato e enriquecer o timbre, enquanto o pedal *una corda* pode acentuar o cantábile ao aumentar a duração efetiva do som do piano (PARNCUTT, TROUPP, 2002, p.292). Para além do seu abaixamento completo, os pianistas podem utilizar uma série de posições intermediárias com o pedal *sustain* que permitem que mais ou menos amortecedores limpem as cordas em diferentes níveis. Porém, “a eficácia dessas técnicas depende de uma variedade de fatores físicos (a marca do instrumento; desgaste das cabeças do martelo; duração *pre-* e *postrelease* dos sons em um determinado registro; acústica da sala), considerações técnicas (quantos dedos são mantidos para baixo em um determinado instante), e a interpretação (fraseado, ritmo, sombreamento dinâmico e tímbrico, relações tonais)” (Ibid, p.293). O pedal *una corda*, por sua vez, contribui para reduzir o tempo de decaimento do som ao reduzir o número de cordas vibrando juntas. Quando este pedal não está acionado,

as três cordas em uníssono vibram inicialmente em fase, permitindo uma transmissão eficiente de energia para a ponte e fazendo com que o nível de som decaia rapidamente. Mas as cordas nunca são afinadas exatamente na mesma frequência (...). Portanto, elas logo ficam fora de fase, reduzindo a eficiência da transmissão do som para a ponte. Uma vez que a relação de fase entre as cordas é efetivamente aleatória, uma segunda fase de decaimento mais lenta -

o *aftersound* - começa. Com o pedal *una corda* pressionado, uma corda começa quase em repouso. Nos próximos segundos, a energia é transferida das cordas tocadas para as não tocadas através da ponte. A taxa de decaimento geral é mais lenta, porque as cordas tocadas e não tocadas estão defasadas desde o início; o *aftersound* começa mais cedo e dura mais (Hall, 1991) (PARNCUTT, TROUPP, 2002, p. 293)

Considerando os pontos apresentados, podemos sintetizar os aspectos psicoacústicos que contribuem para a percepção do cantábile no piano como sendo: a proeminência e clareza das notas (*toneness principle*); uniformidade de intensidade e timbre (*auditory stream theory*); mais intensidade na voz que conduz a melodia em um contexto polifônico (*melody lead*); e a continuidade temporal (*principle of temporal continuity*) através da sustentação de notas por mais tempo, que pode ser realizado com o máximo de legato e o auxílio dos dois pedais.

2.4. Considerações finais

A literatura sobre o toque cantábile demonstra que esta sonoridade está intrinsecamente relacionada ao contexto histórico e estético da popularização do pianoforte. O surgimento deste instrumento estimulou a busca por diferentes tipos de toque a fim de incrementar a variedade sonora explorando as novas possibilidades do piano moderno, aos poucos começando a relacionar a imitação do canto a um toque mais legato e expressivo, em contraste com a anterior estética cantábile da variedade de articulações. A onda de virtuosos e o desenvolvimento mecânico do instrumento no início do século XIX intensificou a experimentação de novas sonoridades, culminando em uma busca por mais intensidade e ressonância e maior utilização do peso dos braços. Além disso, a concepção de cantábile também se alinhou mais à nova estética operística novecentista, valorizando uma sonoridade com mais projeção e demonstrando uma maior preocupação com uma qualidade de som e toque pianístico, o uso do rubato e o delineamento de frases vocais.

As transformações estéticas e organológicas tiveram um profundo impacto na pedagogia pianística no tangente ao ensino do toque cantábile. Produzir uma sonoridade de canto no piano moderno demandava formas específicas de interação gestual, assim como o equilíbrio de fatores sonoros no contexto musical. Entre os aspectos mais mencionados por renomados pedagogos e pianistas estavam a busca por um legato consistente, a definição de uma posição específica da mão e dos dedos (para alguns, com a ponta dos dedos em contato com o teclado, para outros a parte carnuda dos dedos, os deixando menos arqueados), braços

mais flexíveis e elásticos em todas as suas articulações (punhos, cotovelos e ombros) e o desenvolvimento de uma percepção ativa buscando a qualidade sonora do canto através de metáforas descritivas, como som “cheio”, “ressonante”, “rico”, “redondo” e “com grande poder de projeção”, para citar algumas.

Da perspectiva psicoacústica, os fatores que caracterizam a sonoridade de toque cantábile seriam: a redução de ruídos do mecanismo através de um toque legato pressionado a partir da superfície da tecla e de uma intensidade não muito forte; a proeminência e clareza das notas, a uniformidade de intensidade e timbre; mais intensidade na voz que conduz a melodia em um contexto polifônico; e a continuidade temporal através da sustentação de notas por mais tempo, que pode ser realizado com o máximo de legato e o auxílio dos dois pedais.

Guiando-se pelas diretrizes estéticas e estilísticas do toque cantábile e as suas características psicoacústicas no piano moderno para delinear uma referência sonora, aprender por uma abordagem holística a realizar o toque cantábile pode contribuir para oferecer diferentes perspectivas sobre a concepção do gesto e da produção sonora ao transferir o foco dos dedos, mãos e braços para o corpo de forma integrada, buscando compreender como a organização gestual global pode acontecer dentro de cada contexto musical.

3. FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Esta investigação sobre a consolidação da sonoridade do cantábile na estética de repertório para piano solo do século XIX fundamenta-se nos pilares teóricos da pesquisa artística, do holismo, da cognição corporificada, da relação entre gesto e música e do Sistema Laban de Análise do Movimento.

3.1. Pesquisa Artística

Uma vez que um dos pontos centrais deste trabalho se encontra no desvelar do conhecimento incorporado na prática artística através de um estudo exploratório, este foi norteado por princípios epistêmico-metodológicos da pesquisa artística. Nesta forma de investigação, as questões de pesquisa emergem e são exploradas através da própria prática artística, prevendo um olhar situado, subjetivo e prismático da pesquisadora (COESSENS, 2014), que ora atua dentro do processo, ora analisa e reflete de um lugar mais distanciado, buscando dialogar com o corpo de conhecimento da sua área de pesquisa (HANNULA et al, 2014, p.16).

A pesquisa artística caracteriza-se pela contínua atividade reflexiva sobre a sua própria prática artística, “problematizando aspectos da atividade artística pessoal e de seu entorno para oferecer diagnósticos, análises, reflexões e soluções”, se integrando a “uma espiral de produção e discussão de conhecimento que, como toda forma de pesquisa, terminará por transformar o *status quo*, no caso, as práticas artísticas hegemônicas (LOPEZ-CANO, OPAZO, 2014, p. 36 -37). As questões de pesquisa

Intentam responder inquietudes vinculadas estritamente à criação e que podem ir desde considerações sobre a técnica instrumental, até as intenções criativas do compositor ou instrumentista, abarcando também aspectos como os modos de performance musical, as relações com o público ou considerações estéticas. Uma parte substancial das perguntas só podem ser respondidas por meio da prática artística em si mesma.” (p. 44)

Por conta de seu caráter exploratório, este tipo de investigação pode ser considerada um estudo cartográfico, na qual o pesquisador coloca-se e percebe-se dentro do território de pesquisa, não buscando resultados e sim pensando “o próprio processo de pesquisa, em si: suas etapas, seus desvios, seus ‘erros’, e tudo que dali puder vir a se tornar potência para a pesquisa” (RICHTER, OLIVEIRA, 2017, p.30). Aqui, a pesquisa de caráter cartográfico mapeia as linhas constitutivas do processo à medida em que ele acontece, estando aberta a experimentações e trabalhando sob uma perspectiva não prescritiva, propondo-se a “um

caminhar que traça suas metas e considera os efeitos do processo de pesquisa sobre o objeto estudado, o pesquisador e seus resultados” (CINTRA et al, 2017, p.45-46).

Apesar de sua natureza subjetiva e situada, é fundamental que a pesquisa artística desenvolva um diálogo com a tradição de pesquisa, contextualizando e situando as questões da investigação nas discussões dessa tradição, dialogando com referências pertinentes e as utilizando como ferramentas de impulso, reflexão e parceiras na jornada artística e investigativa (HANNULA et al, 2014, p.17). A relação entre processo artístico e trabalho conceitual e discursivo também pode gerar importantes *insights* e direcionamentos ambos os aspectos.

Frequentemente, o processo artístico é motivado por uma intuição que surge de algumas considerações teóricas. (...) Da mesma forma, a parte de contextualizar e conceituar é criativa: muitas vezes só se descobre como se pensa sobre algo ao escrever e depois de escrevê-lo. Ou, dito de outra forma, escrever é uma forma de pensar e descobrir coisas. (Ibid, p.17)

A documentação de todo o processo, em especial dos momentos de *insights*, tem um papel imprescindível para posterior análise, reflexão, síntese e debate da investigação. A natureza desta documentação pode ser bastante diversificada, podendo incluir “cadernos de anotações, de desenhos, fotografias, objetos fabricados, partituras, gravações de vídeo e de áudio – de fato qualquer material que artistas costumam produzir como parte de suas práticas, mas visando capturar e revelar momentos de descobertas [para a investigação]” (NELSON, 2013, p.28).

Pela sua própria natureza prática e reflexiva, esta forma de investigação possibilita o acesso ao conhecimento incorporado nas práticas artísticas (objetos, processos), normalmente restrito aos que fazem a arte (BORGDORFF, 2012, p.47). Considerando o corpo da performer e suas ações corporificadas como uma das dimensões tácitas da prática artística (COESSENS, 2014), a pesquisa artística se revela um caminho propício para investigar a produção de um conhecimento corporificado no processo criativo em performance musical.

3.2. Holismo

Todas as partes se representam no todo do mesmo modo que o todo está em todas as partes.

(LIMA, 2008, p.5)

As reflexões sobre o processo artístico serão feitas por uma perspectiva holística que, neste trabalho, está relacionada ao conceito de holismo (*Holism*) e de totalidades (*wholes*) cunhados por Jan Smuts⁹.

A teoria do holismo se originou a partir de uma necessidade de compreender as relações entre matéria, mente e vida que, para o autor, permaneciam fenômenos totalmente díspares apesar dos grandes avanços do conhecimento até o início do século XX. Segundo Smuts (1927), os conceitos de matéria, mente e vida “surgem na experiência, e no ser humano todos os três se encontram e aparentemente se misturam, de modo que devem existir vínculos reais entre eles” (p.18). Assim, ele propunha uma reavaliação destes conceitos por uma nova lente, que levasse em consideração tais vínculos e interações como parte de um todo dinâmico.

Du Plessis e Weathers (2015) afirmam que esta obra de Smuts manifesta “uma rebelião contra a ciência e filosofia reducionistas de seu tempo, e uma tentativa de estabelecer uma nova base ontológica para entender a natureza aparentemente criativa da evolução e do homem” (p.10). Com uma concepção tanto ontológica quanto cosmológica, o Smuts define Holismo como “a atividade sintetizadora, ordenadora, organizadora e reguladora definitiva do universo que explica todos os agrupamentos estruturais e sínteses nele” (SMUTS, 1926, p.317 apud BRUSH, 1984, p.296).

De acordo com Jorgenfelt e Partington (2019), a palavra holismo, concebida por Smuts a partir da palavra grega *όλος* (todo), descreveria a ação interna de todos os organismos que se empenham para transformar a passividade em reação. Isso ocorreria por meio de uma série crescente de atividades de coordenação e regulação, nas quais os organismos transcendem as estruturas anteriores e se reformam em um nível superior de desenvolvimento evolutivo. Em outras palavras, o holismo seria “equivalente a um impulso embutido para continuar o desenvolvimento evolutivo em direção a estados mais avançados, criando assim uma maior capacidade de gerenciar distúrbios nos desafios da vida” (p.2). Assim, o Holismo seria uma “força motriz interna” e “princípio criativo” como parte intrínseca do progresso da evolução (DU PLESSIS, WEATHERS, 2015, p.11).

Complementar à teoria holística, há também o conceito de totalidades (*wholes*). Contrário à concepção de entidades individuais formadas pela simples composição das partes, para Smuts, o todo não seria “uma entidade adicional às partes, mas apenas as partes em sua

⁹ Smuts foi o primeiro autor a utilizar o termo Holismo como terminologia acadêmica em seu livro *Holism and Evolution* (1926).

síntese” (1927, p. 86). Sendo o Holismo um processo de síntese criativa, as totalidades resultantes seriam unidades complexas nas quais as partes se relacionam e interagem de forma dinâmica e criativa, sendo o progresso e o desenvolvimento geradores de maior grau de complexidade (LIMA, 2008, p.4-5). O autor afirmava que era o resultado da “relação estrutural entre as partes” que compunha a totalidade, uma vez que o todo e as partes se influenciam e determinam reciprocamente (DU PLESSIS, WEATHERS, 2015, p.14) e seria graças ao impulso do holismo que as partes transcendem a si mesmas em totalidades cada vez mais organizadas e com uma capacidade estendida de cooperação e unidade (JORGENSEL, PARTINGTON, 2019, p.2).

Smuts explica que essa intensa síntese e unificação na ação de um todo envolve uma correspondente transformação de conceitos e categorias. Por exemplo, enquanto “em um agregado mecânico cada parte atua como uma causa separada e a atividade resultante é uma soma das atividades componentes, na atividade orgânica ou na atividade do todo esta ação separada ou causalidade desaparece em uma síntese real” pois “o todo parece absorver e metabolizar o estímulo externo e assimilá-lo em sua própria atividade” (1927, p.121-122). Nas palavras de Lima (2008),

[q]uando qualquer distúrbio em uma dessas partes pode afetar o todo, há um esforço cooperativo entre as outras partes de modo a reajustar as suas funções para que uma nova rotina se estabeleça visando manter o equilíbrio no funcionamento desse todo. É praticamente impossível delimitar onde se inicia o todo e onde termina cada parte – há uma interação profunda, na qual as partes e o todo se influenciam continuamente (p.5)

Smuts caracterizou totalidade como um organismo ou estrutura orgânica que: possui individualidade, identidade e orientação únicas; é regido por um processo principalmente intrínseco; possui autorregulação, evoluindo o nível de plasticidade na adaptação e coordenação de situações estressantes; transcende as partes, uma vez que impactos externos terão influência em todas as partes e exigirão reajustes de todos os elementos incluídos, transformando assim a totalidade (JORGENSEL, PARTINGTON, 2019, p.3)

Um dos aspectos mais criticados neste trabalho de Smuts é a falta de uma estrutura sólida na apresentação dos conceitos, que são abordados de forma dispersa pelo livro (JORGENSEL, PARTINGTON, 2019). Assim, os autores Jorgensel e Partington sugerem uma proposição mais sintetizada e estruturada de holismo, como sendo:

(...) um desenvolvimento evolutivo que transforma totalidades individuais em novos estados através de um processo principalmente interno. Cada passo cria uma mudança de equilíbrio alterando o potencial de sustentabilidade. As

habilidades individuais de automanutenção e adaptabilidade em relação ao impacto de estressores mentais, sociais e ambientais determinam o progresso da evolução. (p.6)

Considerando os conceitos apresentados, nesta investigação artística irei abordar o processo artístico como uma grande totalidade composta por totalidades menores (o corpo da performer, as relações entre agentes, as relações com materiais, entre outros elementos). Estas totalidades menores se relacionam entre si de forma dinâmica e criativa e são constituídas por partes ainda menores (no caso do corpo, dedos, mãos, braços; no caso da relação com materiais, gravações, textos – só para citar alguns exemplos) que também interagem de forma dinâmica. O impulso direcionador dessas relações é o holismo como o desenvolvimento artístico sintetizador, que impulsiona as partes e totalidades a novos estados a partir da busca pelo aprendizado de uma nova habilidade (realizar o cantábile) e que gera um crescimento artístico através da autorregulação (autopercepção no processo), adaptabilidade a novos contextos (informações, interações e reflexões novas) e da compreensão de que as partes transformam o todo da mesma forma que o todo transforma as partes.

3.3. Cognição Corporificada

Uma vez que os aspectos subjetivos e situados da performer são fundamentais ao processo criativo, nesta investigação abordarei o conceito de corpo alinhado aos princípios e perspectivas da cognição musical corporificada.

A cognição corporificada (*embodied cognition*) surgiu como uma abordagem dos estudos cognitivos fundamentada na não-separação entre mente e corpo. Em oposição à ideia de cognição como processamento de informações e representações internas, a abordagem corporificada prevê como propósito cognitivo o direcionamento de ações para o mundo, considerando a estrutura do corpo do agente e a forma como este corpo pode sentir e agir como elementos intrínsecos aos processos cognitivos e, portanto, concebendo os agentes como seres encarnados e situados (DAWSON, 2013).

A princípio, a abordagem corporificada da cognição na música apoiou-se na ideia de corpo como mediador “entre a fisicalidade evidente dos ambientes musicais (por exemplo, tocar um instrumento, etc.) e estados mentais musicais”, no qual a produção de significado e compreensão permanecem trancadas internamente e dependem de processos que são apenas temporariamente acoplados - “online” e causalmente - com eventos “externos” (LOAIZA, 2016, p.413). Tal abordagem do processo de corporificação (*embodiment*) se mostra

frágil, uma vez que ainda evidencia uma visão de corpo instrumentalizado e desconsidera o aspecto relacional de um corpo subjetivo com seu meio. Portanto, neste trabalho abordarei uma visão de corporificação “em termos de corpos viventes-experimentadores; em termos não simplesmente de estruturas funcionais acopladas a elementos do meio ambiente, mas como organismos na atividade contínua de automanutenção que inclui dimensões específicas de direcionamento, afetividade e consciência” (Ibid, p.415).

Assim sendo, mesmo adotando majoritariamente uma abordagem centrada nas potencialidades cognitivas do corpo da performer no processo criativo (perspectiva corporificada), esta investigação também irá tomar como referência alguns conceitos e perspectivas das outras três vertentes da abordagem corporificada da cognição: a situada (*Embedded*), a enativa (*Enactive*) e a estendida (*Extended*).

Do ponto de vista corporificado (*embodied*), a cognição não pode ser separada das particularidades dos corpos que temos. Assim, o corpo em ação - em sua interação dinâmica com o ambiente - torna-se a principal unidade explicativa da experiência musical, permitindo a descentralização do cérebro como principal fonte de cognição musical e explorando uma rede muito mais distribuída de interatividades significativas envolvendo todo o corpo do agente. Pela perspectiva situada (*embedded*), a cognição é sustentada pelo ambiente que estamos inseridos e, desta forma, a ecologia cultural e material em que estão inseridos os seres musicais também faz parte de seus processos cognitivos. Já na perspectiva enativa (*enactive*), a cognição é voltada para a ação no mundo com uma dinâmica de interação contínua, circular e autossustentável entre os corpos, mentes e ambientes musicais, construindo em conjunto os processos de cognição. Por fim, pela ótica da cognição estendida (*extended*), a cognição se estende para além das fronteiras do corpo, ou seja, os processos cognitivos podem usar recursos culturais e físicos como uma extensão da vida mental do agente, facilitando uma série de tarefas relacionadas à música (RYAN, SCHIAVIO, 2019).

As abordagens corporificadas da cognição também podem atuar como lentes para compreender o aspecto criativo no processo artístico, uma vez que elas podem “nos ajudar a entender melhor a criatividade não apenas em termos de produtos e resultados, nem como um fenômeno que está confinado ao domínio mental interno de um agente, mas sim como um aspecto essencial de como os indivíduos e grupos sociais geram mundos de significado por meio de processos compartilhados e incorporados de interatividade dinâmica” (SCHYFF et al, 2018, p.2).

Assim, é possível compreender a criatividade musical como sendo profundamente dependente: do nosso poder de ação corporal e desdobrando-se em termos de possibilidades motoras (perspectiva corporificada); das possibilidades de ação que emergem da relação dinâmica entre um agente corporificado (performer) e sua história de ação-como-percepção com o instrumento (experiência prática em determinada tradição de performance) (perspectiva situada); das dinâmicas de interação entre indivíduos musicais autônomos, que trabalham dentro de vários níveis de restrição para manter o ambiente musical coerente e cujas ações informam e são informadas pelo próprio ambiente (perspectiva enativa); e de componentes não biológicos do mundo físico (como o instrumento musical) que atuam como parte importante dos processos cognitivos (perspectiva estendida) (SCHYFF et al, 2018, p.5).

3.4. Gesto na Performance Musical

Nesta investigação, serão considerados múltiplos aspectos do gesto na performance musical, tais como seu papel nos processos cognitivos e criativos na perspectiva do performer e sua influência no resultado sonoro.

Derivada do latim *gestus*, a palavra gesto remete à postura ou pose que indicam tipos de comportamentos expressivos, em particular o das mãos, a fim de comunicar ideias ou sentimentos, sendo então uma forma de expressão que se manifesta em primeira instância no corpo, podendo caracterizar uma maneira simbólica de abstração (LABOISSIÈRE, 2007, p.90).

De acordo com Godoy e Leman, os gestos musicais são uma expressão de um profundo engajamento com a música e da conexão fundamental que existe entre música e movimento, uma vez que somos capazes de criar significado ao que vemos e ouvimos ao relacionar estes sentidos a movimentos corporais ou imagens desses movimentos corporais (2010, p.3). Desta forma, o gesto musical no escopo deste trabalho será entendido como movimento corporal portador de expressão e significado na performance musical, manifestando uma construção de sentido musical corporificada, subjetiva e contextualizada (GODOY, LEMAN, 2010).

O gesto musical sempre parte de um corpo subjetivo e, por isso, sintetiza em sua expressão a forma como os elementos constituintes de uma ideia musical são concebidos pelo sujeito que toca (FREITAS, 2005, p.51). Tendo em mente ainda que o performer organiza os movimentos corporais de forma alinhada à concepção estrutural e expressiva da música (DEMOS et al, 2018), compreendendo as formas melódico-rítmicas sempre inseridas nos contextos gestuais e expressivos necessários para realizá-las (DOGANTAN-DACK, 2011, p.

251), podemos considerar que gesto musical e gesto corporal convergem nos aspectos subjetivo, expressivo e cognitivo.

Podemos entender a natureza holística de gesto musical compreendendo o funcionamento integrado do sistema auditivo sensório-motor. A prática da performance musical é profundamente dependente de uma capacidade de integração auditiva-motora altamente desenvolvida, pois o sistema motor de execução musical pode ser entendido como uma subespecialidade dos sistemas motores para movimentos voluntários planejados e habilidosos dos membros, mas não apenas de uma perspectiva motora, e sim, como um sistema auditivo-somatossensoriomotor integrado (ALTENMULLER, SCHOLZ, 2016). Considerando que “paticar um instrumento, portanto, envolve montar, armazenar e melhorar constantemente programas sensório-motores complexos por meio da execução prolongada e repetida de padrões motores sob o monitoramento controlado do sistema auditivo” podemos compreender a percepção e ação como entidades mutuamente integradas “por meio de uma rede complexa de conectividade sensório-motora, envolvendo mecanismos de antecipação que permitem ao sistema responder adequadamente às demandas do ambiente” (Ibid, p.114-115).

Da perspectiva do performer, a relação entre qualidade gestual e produção e percepção sonora é vivenciada de forma intensa através da prática musical. A natureza corporificada da performance é evidenciada, dentre muitos outros aspectos, através da concepção de timbre. Para Bowman (2004), é o corpo que nos proporciona a experiência do timbre, o núcleo tátil do som, pois “sua rudeza ou maciez, sua intrusão ou conforto, são funções na forma como o som toca e engaja o corpo qualitativamente” (2004, p.43). Na mesma linha, Dogantan-Dack (2011) defende que o timbre seria a manifestação sonora da interação do corpo de quem toca com o instrumento, uma vez que o timbre sonoro e o gesto corporal que o inicia e sustenta estão intrinsecamente conectados (p.251), proposição em consonância com a pesquisa desenvolvida por MacRitchie e Zicari (2012) que afirma que a produção sonora depende em grande parte da intencionalidade do performer e da combinação consciente de diferentes partes do corpo, havendo múltiplas abordagens técnicas para produzir o mesmo tipo toque.

Estas constatações vão ao encontro do estudo desenvolvido por Li e Timmers (2020) a respeito das concepções corporificadas por pianistas de timbre do piano. De acordo com as autoras, podemos entender o timbre de piano como um conceito corporificado enraizado nas experiências corporais dos pianistas e moldado por experiências auditivas (combinação de sons), visuais (posição das mãos e dedos), hápticas (sensação de força, suavidade, dureza) e

cinestésicas (relacionada a tensão, peso e movimento). Ou seja, para pianistas, o controle gestual (tensão, peso e direção) e o contato do dedo com a tecla (atraso, aceleração, peso, profundidade e ângulo) são inseparáveis da qualidade do som percebida (p.489).

Nesse sentido, assim como muitas outras abordagens pedagógicas, o trabalho da pianista Marie Jaëll (1846-1925) aborda esta relação intrínseca entre tipos de toque e qualidade sonora, porém entrelaçando profundamente o resultado musical a uma alta percepção de si mesmo como sujeito corporificado. Na perspectiva de Jaëll, criar uma sonoridade específica no piano resultaria de uma combinação sensível de controle tátil, auditivo e visual por parte do pianista (STRUBER, 2017, p.4) e o caminho para aprimorar este controle seria a atenção à intencionalidade do movimento e o desenvolvimento constante da autoconsciência corporal (GUICHARD, 2004). A pedagoga defendia que seria “impossível construir uma estética musical sobre o dualismo filosófico da mente consciente e do corpo inconsciente”, pois “somente o que é consciente pode ser aperfeiçoado, e somente o que é conscientemente adquirido pode ser transmitido” (Ibid, p.125-6). Jaëll afirmava que as percepções internas adquiridas através da atividade muscular e das articulações dos tendões são complementadas pelas percepções através da pele, formando um todo, e atribuía ao movimento um papel central no uso do toque. Assim, os movimentos de nossas mãos determinariam o que nós percebemos e expressamos na música, uma vez que

gestos não são apenas movimentos. São símbolos de ação. Eles expressam a interpenetração do pensamento embutido na música. (...) Sendo parte integrante da construção do pensamento de uma pessoa, eles revelam significado em um determinado contexto. Ao influenciar ativamente a música tocada, eles a levam adiante de forma mais expressiva (GUICHARD, 2004, p.133).

Postas estas considerações sobre a profunda conexão entre ação e percepção/produção sonora, podemos considerar que no processo criativo em performance musical “o ponto de partida da ação interpretativa não é a criação arbitrária de imagens mentais dos eventos sonoros da música (...)” e sim, “o entendimento, em termos de espacialidade e movimento corporal, dos eventos musicais” (NOGUEIRA, MAESHIRO, 2019, p25).

3.5. Exploração criativa do movimento: Sistema Laban

Considerando a centralidade do corpo nos processos cognitivos e criativos em performance musical, assim como o papel do movimento corporal na modelagem da percepção (MAES et al, 2014) e na exploração e refinamento de aspectos musicais específicos como fraseado, métrica, ritmo, entre outros (PIERCE, 2011), nesta investigação será realizada uma

experimentação de diferentes qualidades de movimento corporal, buscando explorar potenciais criativos e expressivos, aprofundar a compreensão das ideias musicais e, então, construir e lapidar os gestos na performance de forma mais deliberada.

Como ferramentas teórico-metodológicas para a exploração do movimento, serão utilizados os princípios da Análise Laban de Movimento (*Laban Movement Analysis*, abreviada internacionalmente como LMA).

3.5.1. Fundamentos conceituais do Sistema Laban

O Sistema Laban consiste em um conjunto de teorias sobre as dinâmicas do movimento, desenvolvidas por Rudolf von Laban (Hungria 1879 – Londres 1958), dançarino, coreógrafo, teatrólogo e um dos maiores teóricos da dança do século XX. Mesmo sendo inicialmente estruturado no Norte da Europa (em especial na Alemanha e na Suíça), o Sistema Laban foi

influenciado por formas de movimento de variadas origens, como as artes marciais do Oriente, as formas e danças africanas e indígenas que inspiravam o expressionismo do início do século, e as danças folclóricas e o cotidiano de muitas localidades visitadas por Laban durante sua infância e adolescência devido à carreira militar de seu pai. (FERNANDES, 2006, p.27)

O Sistema foi sendo desenvolvido a partir de improvisações de Tanz-Ton-Wort (Dança-Tom-Palavra), dança-teatro alemã que, desde seu surgimento, propõe a ruptura do binário dança/teatro, corpo/mente, movimento/texto. Assim, “a LMA promove um contínuo diálogo, ao invés de oposição, entre movimento e palavra, corpo e mente”, discutindo o corpo através de uma linguagem dinâmica, focalizando na transformação constante e recíproca entre binárias oposições e instalando “uma continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano” (FERNANDES, 2006, p.29-32). Por exemplo, o que se registra em uma observação não seria o peso leve ou forte, mas a *mudança* na força do movimento se tornando mais forte ou mais leve.

O discurso de Laban alinhava-se às “teorias de ‘ressureição do corpo’, atuantes na segunda metade do século XX, que iriam afirmar a centralidade do corpo e a primazia da experiência vivida na constituição do sentido” (MIRANDA, 2006, p.22). O teórico defendia que “(...) o conteúdo dos pensamentos e emoções que temos ao nos movermos ou ao observarmos o movimento podem ser analisados tanto quanto as formas e linhas traçados no espaço” (LABAN apud MIRANDA, 2006, p.22).

Nesse sentido, uma das premissas do LMA é que nossos padrões de movimento são expressões de nossa subjetividade e a análise desses padrões revelariam não somente nossa performance em situações de trabalho, mas também boa parte da nossa personalidade e capacidade para relacionamentos pessoais (DAVIES, 2006, p.xiv). De acordo com a visão de Laban e Warren Lamb, um de seus discípulos, cada pessoa tem uma maneira individual de se movimentar. Se essa expressão individual for cerceada, isso poderia gerar o que Lamb denominou como “comportamento de boneco”, no qual partes do corpo parecem se mover como se estivessem sendo puxadas por cordas, de forma não integrada com o corpo inteiro. Portanto, é imprescindível que cada pessoa se mantenha consciente da sua forma individual de se movimentar e que a recomendação de movimento nunca se concentre em uma parte do corpo isoladamente, e sim, em um contexto de ação corporal integrada como um todo (Ibid, p.40). Esta perspectiva mais integrada da ação corporal associada a uma expressão individual e subjetiva do movimento se torna pertinente neste trabalho ao suscitar uma abordagem diversa da proposta pela literatura pedagógica tradicional, que tende a oferecer orientações mais generalizantes e com foco em segmentos corporais.

O modelo de análise desenvolvido por Laban busca compreender a qualidade do movimento em termos de espaço, tempo e pressão. As técnicas de análise dos movimentos envolvem uma combinação de inspeção visual e processos de espelhamento cinestésico para entender como a ação corporal expressiva parece e é sentida ao ser executada, auxiliando o observador a analisar e categorizar o comportamento corporal de acordo com a estrutura (BROUGHTON, DAVIDSON, 2016, p. 4). Através da LMA, é possível “identificar, descrever e transformar não somente as características pertinentes ao treinamento corporal para a cena, mas também ao ‘esquema-corporal’ atual, ou seja, as tendências de movimento que vinculam-se à personalidade e ao relacionamento com o meio” (FERNANDES, 2006, p.37), sendo atualmente usada como forma de registro de “movimento cênico ou cotidiano (de cunho artístico e/ou científico), método de treinamento corporal (teatro, dança, musical), coreográfico, diagnóstico e tratamento em dança-terapia” (p.28).

3.5.2. A categoria Expressividade e os fatores expressivos

Laban compreendia que todo movimento era constituído de Forma (Corêutica), sua estrutura, e de Expressividade (Eucinéctica), a sua intensidade e natureza. Esta concepção deu origem à disciplina de Expressividade/Forma (*Effort-Shape*), que nos últimos anos

expandiu-se para Corpo-Expressividade-Forma-Espaço (*Body-Effort-Shape-Space*) (FERNANDES, 2006, p.36). Neste trabalho, darei enfoque à categoria Expressividade.

Originalmente do alemão “*Antrieb*”, significando propulsão, ímpeto, impulso para o movimento, a Expressividade refere-se às qualidades dinâmicas do movimento que expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo. Tais qualidades dinâmicas podem oscilar em gradações entre duas polaridades (Condensada ou Entregue) de cada fator, totalizando oito qualidades (Ibid, p.120):

Tabela 2 – Polaridades dos fatores expressivos

Fator expressivo	Polaridade condensada	Polaridade Entregue
fluxo	Contido	livre
espaço	Direto	indireto
peso	Forte	leve
tempo	Acelerado	desacelerado

O fator fluxo seria o grau de controle da energia expressiva e constitui a base para todos os outros fatores. Ele “refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado). (...) oscilando entre entrega e contenção, arriscar-se ou proteger-se (...)”, relacionando-se com o “como” do movimento, o sentimento, a emoção e a fluidez ao realizá-lo (FERNANDES, 2006, p.123).

O fator espaço, por sua vez, refere-se à atenção do indivíduo a seu ambiente ao mover-se, podendo ter sua atenção concentrada em um ponto, canalizada para um único foco (espaço direto) ou “ter sua atenção expandida por milhares de pontos ao mesmo tempo, como se seu corpo tivesse olhos em todos os poros, e se movesse com todos esses simultâneos focos” (espaço indireto), relacionando-se com o “onde” do movimento (Ibid, p.126-127).

Já o fator peso faz referência à mudança “na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para empurrar, puxar ou carregar objetos, tocar em outro corpo” (...), podendo ser leve ou forte, variações do peso ativo (quando o peso está largado, não mobilizado ou ativado no movimento, denomina-se peso passivo) (p.131). Este fator se relaciona com o “o quê” do movimento, a sensação, a intenção ao realizá-lo.

Por fim, o fator tempo indica uma variação expressiva na velocidade do movimento, que se torna gradualmente mais rápido (acelerado) ou mais devagar (desacelerado), relacionando-se com o “quando” do movimento, a intuição e a decisão ao realizá-lo.

3.5.3. Ações Básicas de Expressividade

No movimento humano, as qualidades expressivas sempre aparecem em combinações de duas ou três. No Sistema Laban, as combinações de fatores são classificadas em: Estados Expressivos (dois fatores), Impulsos Expressivos (três fatores, incluindo fluxo) e Ações Básicas de Expressividade (três fatores, excluindo o fator fluxo). Estas últimas serão as principais referências para a experimentação criativa do movimento.

As Ações Básicas de Expressividade (*Basic Effort Actions*) combinam os fatores espaço, peso e tempo, excluindo o fator fluxo, e fazem referência a ações cotidianas funcionais. Elas possuem nomes metafóricos refletem a aparência visual, bem como a sensação cinestésica de realizar a ação (Tabela 3).

Tabela 3– Ações Básicas de Expressividade

AÇÕES BÁSICAS	ESPAÇO	PESO	TEMPO
FLUTUAR	Indireto	Leve	Desacelerado
SOCAR	Direto	Forte	Acelerado
DESLIZAR	Direto	Leve	Desacelerado
AÇOITAR	Indireto	Forte	Acelerado
PONTUAR	Direto	Leve	Acelerado
TORCER	Indireto	Forte	Desacelerado
ESPANAR	Indireto	Leve	Acelerado
PRESSIONAR	Direto	Forte	Desacelerado

A fim de melhor ilustrar, gravei um vídeo realizando as Ações Básicas de Expressividade a partir de diferentes partes do corpo, como mãos, braços, cotovelos, ombros, cabeça e quadril. Vídeo acessível no link: <https://youtu.be/D1UkJn7qbNg>.

Para assimilar as Ações Básicas, é fundamental que a pessoa saiba exatamente que partes do corpo estão engajadas quando o movimento tem início e finaliza, para então descobrir que a ação faz parte de uma “frase de movimento” que precisa ser entendida como um todo (DAVIES, 2006, p.38).

Neste trabalho, elas serão pontos de referência para exploração do movimento e concepção do gesto. Entretanto, considerando que as Ações Básicas são gestos pontuais,

também serão explorados fatores expressivos específicos, em especial o fluxo, buscando compreender o aspecto dinâmico da conexão entre os gestos musicais e evidenciar as características particulares mais expressivas de cada parte da música.

3.5.4. O Sistema Laban na pesquisa em música

Para além da área da pesquisa em dança e artes cênicas, a abordagem do Sistema Laban tem sido cada vez mais usada como referência para identificação, análise, compreensão e sistematização de diferentes tipos de movimentos expressivos em performance musical.

Entre os trabalhos que utilizam a LMA como referência para a observação e análise gestual na performance instrumental, podemos citar os estudos de caso de Broughton e Davidson (2016), que buscaram investigar a existência de um repertório central de movimentos corporais expressivos de performance de marimba e identificar as principais características de tais movimentos, através da percepção de observadores que analisaram performances em vídeo utilizando princípios de Expressividade e Forma do Sistema Laban. Através desta lente, foi possível constatar que os movimentos corporais expressivos específicos que são produzidos e percebidos na performance de marimba parecem ser moldados por características relacionadas à música e à geração de som, pelo contexto musical e a expertise musical e motora do observador.

Na mesma linha de observação, a pesquisa de Froneman (2018) se utiliza das categorias Corpo, Expressividade, Espaço e Forma para identificar os propósitos funcionais e expressivos dos gestos durante quatro performances de *Feux d'Artifice* de Claude Debussy. A autora também identifica as relações entre os gestos e como eles servem às interpretações artísticas singulares da partitura musical, concluindo que “o conhecimento musical funcional, expressivo e comunicativo está corporificado em gestos musicais e pode ser percebido usando uma combinação de meios visuais e auditivos” e que a combinação da LMA e análise musical aural pode “fornecer um processo analítico-observatório inclusivo apoiando e refletindo a natureza corporificada da performance do piano” (p.112).

Na perspectiva dos processos criativos em performance musical, podemos citar o trabalho de Fernandes-Weiss (2018), que utilizou o Labanotation – a notação de movimentos coreográficos elaborada por Laban – como ferramenta de análise do movimento físico e gesto instrumental do violonista na performance dos efeitos de percussão criados por Arthur Kampela em seu *Percussion Study I*. Para a autora, “ao abordarmos o fazer musical de um ponto de vista

coreográfico, entendemos este como um complexo que inclui o som produzido, os gestos e movimentos do *performer*, sua energia, seu corpo e o espaço que o circunda” (p.199).

Ainda sob uma perspectiva criativa, a investigação de Pontes e Manzolli (2015) também se apoia em princípios labanianos para compreender e elaborar movimentos expressivos na construção de uma performance. Neste estudo de caso, os autores descrevem a preparação de um repertório para piano do século XX sob uma perspectiva corporificada, tomando como referência o conceito de Cinesfera de Laban e a técnica de dança e educação somática Klauss Vianna¹⁰. O trabalho evidenciou que “através da combinação dos aspectos *sonoridade, corpo e instrumento* um processo de expansão predispôs o corpo a movimentos essenciais tanto na resolução de problemas técnicos, quanto ao processo criativo” (p.1)

Por fim, o trabalho de Fridman (2021) discute elementos relacionados à corporeidade e aos estados de presença do performer utilizando, entre outras referências, princípios do Sistema Laban para a exploração do movimento. Segundo a autora, ao considerarmos o estudo do movimento corporal como uma ferramenta importante para processos cognitivos e de performance, o Sistema Laban pode oferecer caminhos para desenvolver um profundo domínio do movimento “pensando em trazer a máxima consciência do movimento para o artista e, por consequência, aumentar a relação corpo/espaço/espectador (...)” (p.5).

Conhecendo uma parte da produção acadêmica em música que utiliza o LMA como referência metodológica, é possível projetar possíveis diálogos e contrapontos que esta investigação poderá proporcionar para o corpo de conhecimento da área. O primeiro ponto de diálogo refere-se ao recorte específico do Sistema Laban que, assim como parte do trabalho de Broughton e Davidson (2016) e da pesquisa de Froneman (2018), foca na categoria Expressividade, utilizando os fatores expressivos como instrumentos de compreensão do gesto musical. O contraponto com estes trabalhos estaria justamente ponto de encontro e diálogo com os trabalhos de Fernandes-Weiss (2018), de Pontes e Manzolli (2015) e de Fridman (2021): a perspectiva de dentro do processo criativo, utilizando o Sistema Laban não apenas para análise,

¹⁰ Bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal brasileiro. Vianna desenvolveu uma técnica na qual se aborda “a forma como resultado de uma intenção e dos espaços internos do corpo, trabalhados conscientemente” (MILER, NEVES, 2013, p.1 apud PONTES, MANZOLLI, 2015), desenvolvendo no praticante a consciência tanto de suas possibilidades quanto limitações, através de práticas que disponibilizam o corpo ao movimento e à flexibilização postural. Alguns dos tópicos abordados no processo de acordar o corpo são: Presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições; eixo global, dentre outros (PONTES, MANZOLLI, p.3, 2015)

mas também para exploração e elaboração de movimentos expressivos relacionados às demandas corporais e sonoras das obras musicais.

4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa artística foi constituída por três etapas. A primeira foi realizar a leitura completa das peças, fazendo anotações sobre decisões e reflexões em um diário de estudos, em diálogo com um aprofundamento na estética e na prática de performance das obras selecionadas através da escuta de gravações e leitura de referências. O objetivo desta etapa foi registrar as impressões dos primeiros contatos com as obras, centrados na experiência corporal da performer e nos conhecimentos sobre a referida estética.

A segunda etapa foi de exploração criativa do movimento corporal, utilizando o Sistema Laban como referência conceitual, para a elaboração de gestos musicais nas performances das peças. Foram realizadas aulas regulares com uma professora de dança especializada no Sistema Laban e, conjuntamente, foram realizados encontros regulares com a orientadora artística para *feedbacks* sobre as performances pianísticas, focando na relação entre interação corporal com o instrumento e o resultado sonoro, buscando aprofundar a experimentação criativa através da prática de forma colaborativa, oportunizando trocas, observações e diálogos sobre temas específicos da abordagem do Sistema Laban, da interação corporal com piano e das escolhas estéticas. O objetivo foi avaliar que tipos de *insights* criativos os exercícios e encontros poderiam oferecer para o processo criativo de construção gestual e sonora do cantábile em cada uma das obras.

A última fase desta pesquisa consistiu na síntese e identificação de pontos importantes do processo de consolidação do cantábile. A partir do registro no diário de estudos de descrições, reflexões, insights sobre o processo, tal como das gravações em áudio e vídeo de sessões de estudo, aulas de piano e da abordagem Laban, foi possível analisar a trajetória de aprendizado e discutir as influências das estratégias de estudo explorando movimentos corporais nos processos criativos e das trocas a partir das interações com as outras artistas, sob a ótica da cognição corporificada e das relações entre gesto e som.

4.1. A seleção do repertório

O critério fundamental para a seleção do repertório foi a busca por obras do século XIX que oferecessem ferramentas para desenvolver e consolidar a habilidade de criar um toque cantábile, que tivessem relação direta com o universo do canto e apresentassem

variedade na mobilização de recursos gestuais, na construção de camadas sonoras, nos contornos fraseológicos e no caráter. Como seriam peças a compor metade do programa de meu terceiro recital de doutorado, também era importante que fossem obras inéditas no meu repertório pianístico e cuja minutagem total se aproximasse de trinta minutos.

Entre os critérios específicos de seleção, podemos elencar três principais:

1. Obras para piano solo com objetivo didático de desenvolver um toque cantábile, a fim de construir esta habilidade através dos recursos artístico-didáticos presentes na música.
2. Obras originalmente para piano solo inspiradas em um gênero vocal, a fim de desenvolver esta habilidade buscando uma referência sonora na canção.
3. Obras originalmente para voz (Lieder ou árias de ópera) transcritas para piano solo, a fim de desenvolver esta habilidade utilizando o repertório vocal original como referência sonora.

Assim, foram selecionadas sete obras: Estudos Op.10 n.3 e Op.25 n.7 de Frederic Chopin (critério 1); Canções Sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior e Op.38 n.6 em Lá Bemol Maior de Félix Mendelssohn (critério 2); as transcrições *Casta Diva* op.70 de Bellini-Thalberg, *Gretchen am Spinnrade* e *Der Lindenbaum* de Schubert-Liszt (critério 3).

Todas as peças foram definidas no início da investigação e o processo de leitura das partituras começou assim que o repertório foi escolhido. Porém, no decorrer do aprendizado, o foco de estudo mais intenso variou entre as peças: durante a etapa em que ocorreram as aulas de Laban, me concentrei em experimentar e aperfeiçoar os gestos primeiramente do Estudo op.10 n.3 de Chopin e da Canção Sem Palavras op.19 n.1 de Mendelssohn, avaliando os impactos dessa estratégia exploratória na forma de tocar as peças; depois dessa etapa, já definidos também os Guias Gestuais¹¹, as outras cinco obras também entraram em foco.

4.2. As ferramentas de documentação

Como forma de registrar o processo foram utilizados um diário de estudos e gravações em vídeo das aulas de Laban com a bailarina Juliana Vicari e de performances em diferentes contextos, como nas sessões de estudo em casa, nas aulas de Laboratório de Execução

¹¹ Ver subseção 5.2.4

Instrumental com professora e colegas, no auditório do Instituto de Artes da UFRGS sozinha e em pequenas apresentações para amigos.

O diário de estudos foi a ferramenta utilizada com maior frequência. Em um arquivo do Word, ele foi conduzido de forma geral através de uma escrita mais livre, na qual os pontos anotados poderiam variar entre análises, observações e reflexões sobre múltiplos aspectos das peças, estratégias de estudo, aulas de piano e de Laban, interações com outras pessoas (orientadora, professora de Laban e colegas), sentimentos a respeito do processo, novas descobertas e ideias a serem aplicadas nas sessões de estudo seguintes.

A sistematização desta forma de documentar se modificou à medida em que o processo avançava. Começou com um registro curto por sessão de estudo, anotando o trecho da peça e a estratégia de estudo utilizada. Meses depois, passei a fazer uma descrição detalhada das estratégias de estudo, uma gravação da música ao final da sessão de estudo e uma avaliação por escrito desta gravação, buscando pontos que eu poderia melhorar e trabalhar nas próximas sessões. No período das aulas de Laban, ouvia a gravação dos encontros transcrevendo as falas que considerei mais importantes e anotando reflexões e ideias que emergiam a partir delas, assim como também assistia aos vídeos destas aulas e avaliava meus movimentos nos exercícios de improvisação. Algo semelhante aconteceu com os encontros do estágio orientado e as orientações artísticas: após as interações, eu anotava falas e observações que achava mais significativas e minhas reflexões a respeito delas. Por fim, no último período, anotava apenas os *insights* mais marcantes após aulas de piano, sessões de estudo e realização de performances. O primeiro registro no diário aconteceu em 13 de agosto de 2020 e último em 13 de outubro de 2022¹².

As gravações de vídeo também tiveram um fluxo de registro que se modificou durante o processo. Todas foram realizadas com a câmera do meu celular (Motorola g100). Na primeira fase, de leitura das peças, eu fazia gravações de vídeo curtas durante eventuais sessões de estudos para ouvir como eu estava tocando determinadas frases ou seções. Depois, comecei a fazer gravações das músicas regularmente ao final das sessões de estudo para avaliar o que melhorou e o que trabalhar nos dias seguintes.

¹² Durante este período, a pesquisa foi pausada durante seis meses (de maio a outubro de 2021), nos quais estive de licença de saúde. Depois de trabalhar no texto da pesquisa em novembro e dezembro, retomei os estudos de piano em janeiro de 2022.

Quando voltei a fazer aulas de piano, ainda em formato remoto em meados de janeiro de 2022, as gravações ao fim dos momentos de estudo se tornaram mais esporádicas e passei a gravar uma performance de uma das peças semanalmente para enviar à minha orientadora. As aulas de Laban realizadas entre fevereiro e março também foram registradas em vídeo e serviram de apoio para análise dos meus movimentos e posteriores reflexões. A partir de maio de 2022, quando as aulas de piano e Laboratório de Execução Instrumental voltaram a ser presenciais, as gravações de forma geral se tornaram mais pontuais.

4.3. As estratégias e contextos de aprendizado

Durante o processo criativo, foram abordadas estratégias de aprendizado de diferentes naturezas e em contextos diversos. Para além do meu estudo de piano individual no meu estúdio, também tive orientações artísticas regulares e individuais a partir de janeiro de 2022, primeiro de forma remota, nas quais eu enviava um vídeo da performance de uma peça (completa ou uma parte) e recebia um *feedback* de minha orientadora sobre aspectos técnicos e interpretativos que poderiam ser aprimorados, assim como sugestões de estratégias de estudo que poderiam ser aplicadas para tal fim. A partir de maio de 2022, comecei a fazer aulas presenciais em formato de *masterclass* com outros colegas no Laboratório de Execução Instrumental, cujo processo era bastante semelhante ao anteriormente citado, entretanto na presença de colegas, cujas performances e orientações eu também poderia assistir.

O primeiro contato com o Sistema Laban aconteceu em março de 2021 através de vídeos do YouTube. Em fevereiro e março de 2022, tive aulas de Laban Movement Analysis com a bailarina Juliana Vicari de forma presencial e individual na minha casa. Os encontros eram divididos em duas partes principais: a primeira era mais teórica e expositiva, na qual eram abordados e discutidos conceitos do Sistema Laban; a segunda era focada na exploração de qualidades de movimentos através da improvisação e sempre relacionada aos temas trazidos na primeira parte da aula.

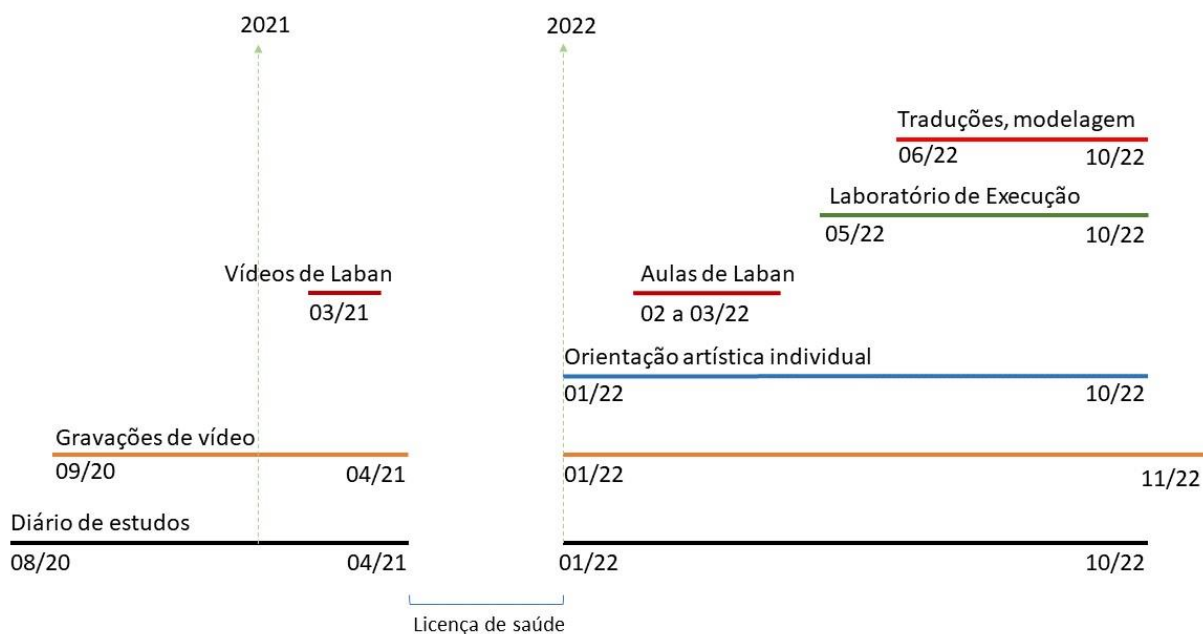
Neste processo, para além da prática pianística, também adotei outras estratégias para me ajudar a delinear a interpretação das peças. Uma delas foi a tradução dos poemas das canções originais de Schubert, a fim de definir o caráter de cada seção e frase das transcrições de Liszt. A outra estratégia foi a escuta das performances que outros pianistas fizeram das obras

do meu repertório, buscando referências interpretativas e estímulo criativo, prática conhecida na literatura como modelagem¹³.

4.4. A linha do tempo

De forma sumarizada, a disposição destes procedimentos metodológicos no tempo desta investigação se mostra como no esquema abaixo (Gráfico 1), de agosto de 2021 a novembro de 2022. O diário de estudos e as gravações de vídeo como ferramentas de documentação estiveram presentes durante a maior parte do tempo e foram essenciais para o exercício reflexivo sobre o processo, tanto durante quanto depois de finalizado o estudo das peças. A orientação artística individual, que iniciou em 2022, foi o aspecto metodológico de aprendizagem mais duradouro, influenciando o processo por dez meses. Os momentos de contato com o Sistema Laban foram mais pontuais, porém reverberaram em *insights* importantes até as últimas gravações. A presença no Laboratório de Execução Instrumental e a utilização de traduções e da estratégia da modelagem aconteceram apenas nos últimos meses da pesquisa.

Gráfico 1 – Linha do tempo dos procedimentos metodológicos



¹³ Ver seção 5.3.2.

5. O PROCESSO CRIATIVO

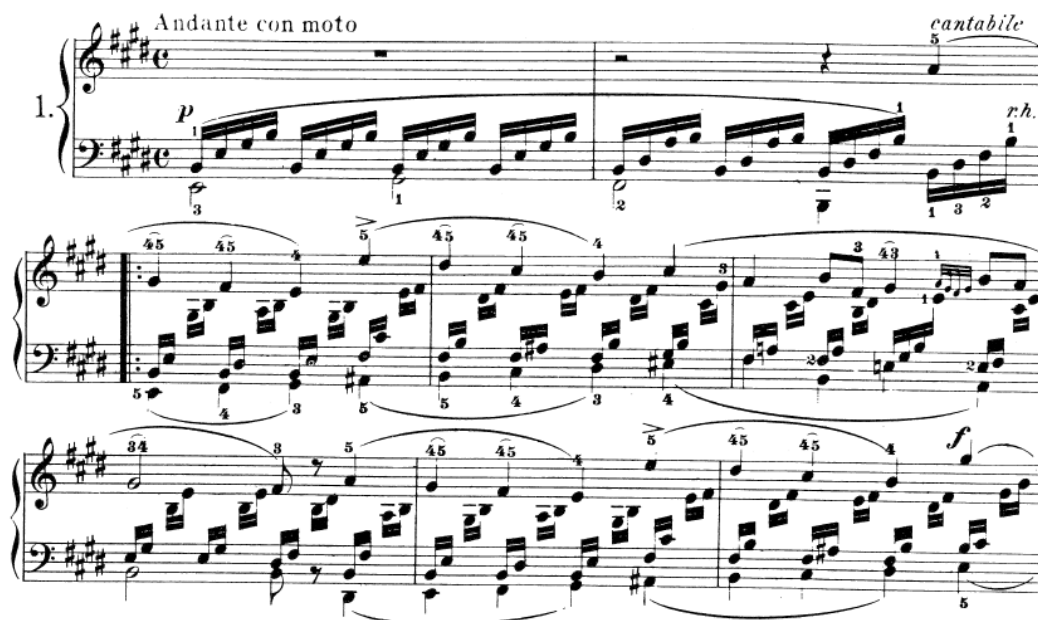
Neste capítulo serão abordados pontos importantes do processo criativo, entendido como uma grande totalidade composta por totalidades menores dentro do conceito de holismo. O objetivo será compreender e analisar como as relações dinâmicas entre totalidades menores, tais como o conhecimento estético e estilístico, as estratégias de estudo, os exercícios exploratórios do movimento corporal e interações com outros agentes (virtual e presencialmente), contribuíram para gerar *insights* e influenciar a relação entre gesto e música no processo de desenvolvimento do cantábile nas obras selecionadas.

Considerando que o impulso direcionador dessas relações é o holismo, concebido aqui como o desenvolvimento artístico que impulsiona as totalidades a novos estados a partir da busca pelo aprendizado de uma mesma habilidade (realizar o cantábile) em contextos diversos, e que as partes transformam o todo da mesma forma que o todo transforma as partes, os processos criativos das peças serão apresentados e analisados de forma entrelaçada, abarcando suas reverberações mútuas. Ainda assim, o fio condutor principal para compreensão deste processo será sempre as transformações na relação entre a concepção gestual e a interpretação musical, entre corpo e texto.

5.1. Primeira fase: impressões iniciais

A Canção Sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior de Félix Mendelssohn faz parte do primeiro livro de uma série de peças líricas curtas compostas entre 1829 e 1845. Ela se caracteriza, de forma geral, pela repetição de um mesmo padrão rítmico de acompanhamento de arpejos em semicolcheias, sobre e sob o qual movimentam-se as linhas melódicas da soprano e do baixo em constante diálogo (Figura 1).

Figura 1– Canção Sem Palavras op.19 n.1 de Félix Mendelssohn. Compassos 1 a 8. Edição de Constantin von Sternberg (Schirmer).



A Canção Sem Palavras op.38 n.6 em Lá bemol Maior faz parte do terceiro livro. Ela possui o nome *Duetto* pois apresenta duas linhas melódicas (tenor e soprano) que conversam por toda a música até entrarem em uníssono na última seção. A peça possui um constante padrão rítmico em tercinas de semicolcheias na camada central e uma linha de baixo bastante expressiva (Figura 2).

Figura 2 – Canção Sem Palavras op.38 n.6 Duetto de Félix Mendelssohn. Compassos 1 a 8. Edição de Constantin von Sternberg (Schirmer).

The image displays a musical score for the first eight measures of 'Canção Sem Palavras op.38 n.6 Duetto de Félix Mendelssohn'. The score is written for piano and is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'Andante con moto' and the dynamics are 'piano' (p) and 'piano' (piano). The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of quarter notes. The second system (measures 5-8) continues the piano introduction with a bass line of quarter notes and a treble line of eighth notes. The third system (measures 9-12) features a piano introduction with a bass line of quarter notes and a treble line of eighth notes. The fourth system (measures 13-16) features a piano introduction with a bass line of quarter notes and a treble line of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

O Estudo op.10 n.3 em Mi Maior de Frederic Chopin compõe uma parte do conjunto de doze estudos op.10, publicados em 1833. Lento e cantábile, este estudo em forma ternária busca trabalhar o desenvolvimento do toque legato e da sonoridade polifônica (Figura 3).

Figura 3 – Estudo op.10 n.3 de Frederic Chopin. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 10. Edição de Alfred Cortot (Salabert)

O Estudo op.25 n.7 em Dó sustenido menor, por sua vez, faz parte do conjunto de doze estudos op.25, publicados em 1837. Lento e cantábile, este estudo em forma ternária também visa o desenvolvimento do toque legato e do diálogo expressivo entre duas linhas melódicas, uma altamente dramática na mão esquerda e outra mais melancólica e terna na mão direita (Figura 4).

Figura 4 – Estudo op.25 n.7 de Frederic Chopin. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 7. Edição de Alfred Cortot (Salabert)

A transcrição de *Casta Diva* de Bellini faz parte da obra *L'art du chant appliqué au piano*, Op.70 de Sigismond Thalberg, publicada em 1853. A peça original é uma ária da ópera *Norma* e neste momento da história a sacerdotisa Norma faz um ritual para a deusa Lua pedindo por paz em um contexto de conflitos políticos. A principal característica desta transcrição é a transposição da melodia para diferentes registros (tocada sempre pela mão direita), inclusive ficando abaixo do acompanhamento na última seção.

Figura 5 – *Casta Diva* de Bellini transcrita para piano solo por Sigismond Thalberg. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 6.

The image shows a musical score for the first six measures of the piece. The tempo is marked 'Andantino sostenuto assai'. The time signature is 12/8. The score is written for piano and flute. The piano part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The flute part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'espress:', and pedal markings 'Ped.' with diamond symbols. The melody in the piano right hand is transposed to a lower register than the accompaniment in the final measures.

Ambas as peças *Gretchen Am Spinnrade* e *Der Lindenbaum* são de *lieder* de Franz Schubert e foram transcritas para piano solo por Franz Liszt em 1839. As duas transcrições exploram sonoridades mais orquestrais ao piano.

A primeira é baseada em um poema de Johann Wolfgang von Goethe e descreve os pensamentos íntimos, aflitos e ansiosos da personagem Gretchen a respeito de seu amor por Fausto, enquanto está em seu quarto, sentada à roca de fiar. A transcrição conserva o padrão rítmico repetitivo que faz referência ao movimento da roca e explora padrões como oitavas, acordes de quatro notas e saltos para as extremidades do piano em momentos de maior intensidade dramática (Figura 6).

Figura 6 – *Gretchen Am Spinnrade* de Franz Schubert transcrita para piano solo por Franz Liszt. Trecho da primeira seção, compassos 1 a 7. Edição de Emil von Sauer (Peters)

The image shows a musical score for the piece "Gretchen Am Spinnrade". It is in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system shows measures 1-3, and the second system shows measures 4-7. The tempo is marked "Non troppo Allegro" and the mood is "legato". The piano part features a repetitive eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line is in the right hand, with lyrics in German. The piano part includes markings like "pp" and "sempre staccato".

Mei - ne Ruh ————— ist
un poco marcato il canto

hin, ————— mein Herz ————— ist schwer, ich fin - de, ich

cresc.

sempre staccato

A segunda peça é baseada em um poema de Wilhelm Müller que fala sobre a relação afetiva e nostálgica que um viajante tem com uma árvore (a tília) que fica próxima a um lugar que ele muito frequentou, mas que agora é somente passagem em sua viagem de inverno fria e introspectiva. A transcrição explora diferentes recursos expressivos ao piano de acordo com o texto de cada estrofe, apresentando a melodia em acordes em bloco, arpejos e oitavas e em diferentes registros (médio grave, médio e agudo) (Figura 7).

Figura 7 – Der Lindenbaum de Franz Schubert transcrita para piano solo por Franz Liszt. Trecho da introdução e primeira seção, compassos 1 a 12. Edição de Emil von Sauer (Peters)

Moderato

19.

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-4) features a bass line with a melodic line and a piano accompaniment of sixteenth notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic and accompaniment lines. The third system (measures 9-12) includes a 'poco riten.' marking and a 'cresc.' marking. The fourth system (measures 13-16) shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

No primeiro mês de estudo das peças, foquei na exploração das sonoridades, buscando compreender como os diferentes elementos musicais se relacionavam (por exemplo, as linhas melódicas do soprano e do baixo, o acompanhamento rítmico, as progressões harmônicas, variações de articulação e dinâmica). Também neste primeiro momento, comecei a definir os dedilhados, buscando o mais legato possível em ambas as músicas.

Logo defini um caráter norteador para as os Estudos e Canções Sem Palavras (Tabela 4):

Tabela 4 – Caráter norteador de cada peça

Peça	Caráter norteador
Estudo op.10 n.3 (Chopin)	Amoroso
Estudo op.25 n.7 (Chopin)	Apaixonado
Canção Sem Palavras em Mi Maior (Mendelssohn)	Inocência, plenitude
Canção Sem Palavras em Lá bemol Maior <i>Duetto</i> (Mendelssohn)	Romance

De início, me senti desafiada pela flexibilidade melódica da mão esquerda do Estudo op. 25 n.7 em conjunto com uma mão direita mais estável ritmicamente. Algo semelhante ocorreu com *Casta Diva*, que possui um padrão de acompanhamento mais estável na mão esquerda e uma melodia flexível na mão direita. Me questionava como poderia trabalhar a condução da frase de forma expressiva e fluida, mas que não ficasse desorganizada.

Já neste momento estive atenta às percepções iniciais das sensações nas minhas mãos, observando que no Estudo op.10 n.3 eu sentia um incômodo no quinto dedo da mão direita ao tocar a primeira seção. Me questionei: “Será que deveria buscar fortalecer essa região? Será que não estou buscando apoio das costas?”. Uma espécie de incômodo na mão e no punho direitos também emergiu na prática da Canção Sem Palavras *Duetto*, como se estivesse tensionando demais para manter as notas longas e não conseguisse encontrar mais flexibilidade nos movimentos para realizar as semicolcheias.

Nas primeiras vezes tocando a Canção Sem Palavras em Mi Maior, também notei que mesmo buscando um toque mais *legato* havia uma acentuação na linha melódica e que as camadas soavam muito “verticais”, um pouco percussivas. No mesmo período, tive a sensação de que as frases da primeira seção do Estudo Op.10 n.3 estavam pesadas e com tempos fortes marcados. Observei que talvez eu estivesse tocando com um ataque acima do teclado e com os dedos isolados, o que, de acordo com Deppe, cortaria a produção do toque cantábile (FAY, 1886). Decidi tentar deixar a mão direita mais relaxada, buscando flexibilidade e resiliência das articulações para produzir o cantábile (SÁNDOR, 1981, p.180) e valorizar a soprano, entretanto não encontrava o ponto de equilíbrio para que minha mão não ficasse desorganizada.

A referência de posição das mãos que eu estava utilizando era a sugerida por Chopin no exercício de posicionamento a partir da diferença de altura entre teclas brancas e pretas:

Encontre a posição certa para a mão colocando os dedos nas teclas Mi Fá# Sol# Lá# e Si: os dedos longos ocuparão as teclas altas (pretas) e os dedos curtos as teclas baixas (brancas). Coloque os dedos que ocupam as teclas altas (pretas) todos em um nível e faça o mesmo para aqueles que ocupam as teclas brancas, para tornar a alavancagem relativamente igual; isso curvará a mão, dando-lhe a flexibilidade necessária que não poderia ter com os dedos retos. Uma mão flexível; o pulso, o antebraço, o braço, tudo seguirá a mão na ordem certa. (EIGELDINGER, 1986, p.29)

Figura 8 – Referência de posição da mão baseada a partir do exercício proposto por Frederic Chopin



Através do contato com as peças, comecei a observar que cada camada sonora, cada frase, cada seção demandava movimentos, sensações físicas, gestos próprios para alcançar o resultado sonoro que a música pedia. Eu me questionava: “*como poderia criar uma cor sonora através de uma sensação física específica em cada parte da música?*”. Por exemplo, na transcrição de *Gretchen am Spinnrade* explorei relações de tensão e relaxamento físico relacionadas à harmonia e à textura do arranjo: na seção em Fá Maior, com acompanhamento em arpejos nas duas mãos e melodia em pianíssimo, uma forma de tocar mais fluida e relaxada (Figura 9); e na seção final, com a melodia em acordes em fortíssimo, a mão fica mais estruturada, com mais apoio do braço e do corpo para trazer mais projeção e valorizar os acentos (Figura 10).

Figura 9 – Gretchen Am Spinnrade, seção em Fá Maior, c.51-54

ho - - her Gang, sein' ed - - le Ge - stalt, sei - nes

pp

Figura 10 – Gretchen Am Spinnrade, seção final, c.93-95/

kü - - sen ihn, so wie ich

legato molto appassionato

Em *Der Lindenbaum* também encontrei uma grande variedade de sonoridades através de diferentes padrões de figurações rítmico-melódicas com dinâmicas e articulações específicas, entretanto encontrava dificuldade de criar a distinção sonora de cada parte e ainda manter a consistência e clareza na condução melódica.

Meu objetivo era conseguir delinear uma linha melódica clara ao manter um tipo de toque específico que mantivesse a qualidade sonora da melodia de forma consistente, mas também flexível e expressiva. Ao mesmo tempo, conseguir dividir a mesma mão em duas ou mais funções/camadas sonoras, dividir a melodia entre as duas mãos e sustentar uma longa linha melódica ainda eram habilidades desafiadoras para mim naquele ponto do processo.

5.1.1. Interações com outros pianistas e mudanças na percepção de si

Dando início ao Estágio Docente Orientado durante o Ensino Remoto em fevereiro de 2021, pude observar outros pianistas da Graduação em Música tocando o mesmo Estudo op.10 n.3 do Chopin em vídeos gravados e em videochamadas síncronas. Atentando aos movimentos deles, percebi que este contato me proporcionou muitos *insights* sobre o que eu poderia observar nas minhas próprias performances. Um exemplo diz respeito à mobilização

dos punhos no delineamento das frases e o engajamento do tronco no direcionamento da dinâmica.

No mesmo período, tive uma discussão importante sobre o trabalho com minha orientadora artística que me fez perceber que estava considerando boa parte do estudo (a interação corpo-instrumento, questões de toque, gesto, movimento) como “detalhes técnicos” ou “problemas” a serem corrigidos. Esta perspectiva ia ao encontro dos apontamentos da pesquisa desenvolvida por Millani (2016), de que alunos de piano do nível superior tendem a conceber o corpo como um mecanismo subordinado à técnica, que por sua vez é vista como um dado fixo, um “molde” de padrão de movimento a ser aprendido e replicado em trechos musicais (p.138). Tal percepção me fez refletir sobre como essa forma de encarar o processo criativo esteve incorporada durante muito tempo na minha prática pianística, voltando a emergir como um velho hábito e como eu precisava estar atenta para constantemente romper esses padrões conceituais no meu processo de criação da performance.

Assim, decidi então repensar a minha metodologia de trabalho criativo e dar ainda mais atenção àquilo que ficava implícito no meu estudo, pois é justamente isso que nunca é igual entre duas pessoas, uma vez que a expressão de cada corpo é única. Nas sessões de estudo, passei gravar em vídeo o processo de decisões e experimentação, fazendo uma performance no começo e no fim da sessão para conseguir avaliar como as decisões influenciaram a performance e observando de que forma isso aparecia na minha interação com o instrumento e na música.

Já na primeira sessão de estudos da Canção Sem Palavras em Mi Maior com a nova abordagem, estive bastante atenta aos mínimos detalhes do movimento das mãos e dos punhos. Um dos pontos mais significativos estava relacionado à precisão rítmica do padrão repetitivo das semicolcheias do acompanhamento, divididas entre as duas mãos (Figura 11).

Figura 11 – Padrão de acompanhamento em semicolcheias realizados pelos dedos 1 e 2 das duas mãos



Concluí que a falta de flexibilidade no movimento das mãos, somada à uma rigidez na região do polegar e indicador – que traziam uma sensação do movimento “estar

apertado” – travavam a fluidez do ritmo das semicolcheias. Algo parecido acontecia na mão direita da Canção Sem Palavras *Duetto*, porém nesta peça havia também outro desafio: quando a melodia do tenor surge no polegar sinto como se deslocamento do apoio para o dedo 1 deixasse o restante da mão (em especial a região dos dedos 4 e 5) mais desorganizada.

Por outro lado, um movimento muito amplo ou flexível demais nas semicolcheias passava do ponto e o ritmo também se desorganizava. Por exemplo, na mão direita do Estudo op.10 n.3, observei que quando buscava movimentos mais relaxados e flexíveis entre dedos 1 e 2 para diminuir a dinâmica do acompanhamento em relação à melodia, os gestos ganhavam amplitude. Me questionava como ajustar esses movimentos sem perder a sensação de flexibilidade nas mãos.

Ademais, também comecei a relembrar a sensação de ombros soltos e apoio do movimento dos braços nas escápulas, percebendo como essa forma de movimentação se relacionava com um maior apoio nas bordas das mãos (em especial dedos 4 e 5) e consequentemente maior projeção da melodia.

Neste período, entrei em contato com a edição feita por Alfred Cortot dos Estudos de Chopin e a pedagogia da pianista Marie Jaëll, que provocaram reverberações importantes no processo criativo. Cortot sugere um exercício preparatório para o Estudo op.10 n.3 buscando contribuir para a percepção das duas áreas distintas da mão a serem utilizadas no estudo. Segundo o pianista, “o peso da mão deve se apoiar nos dedos que tocam a parte musical predominante e os músculos dos dedos tocando a parte que acompanha devem estar relaxados e permanecer flexíveis” (p.20), ou seja, o pianista deveria dividir a mão em uma parte “apojada” e outra relaxada e mais leve. Em uma linha de pensamento similar, a Marie Jaëll propõe que, antes de começar a tocar, o pianista deve buscar sentir a música em suas mãos, no seu próprio corpo, para trazer para a mão a sensação que ele deseja transmitir na música (GUICHARD, 2004, p.128).

Assim, passei a estudar as peças buscando essas sensações de apoio e leveza em diferentes partes da mão. Por exemplo, na primeira seção do Estudo op.10 n.3, eu queria transmitir uma sensação de um cantábile macio e busquei essa maciez na minha mão, no apoio, meio macio e elástico. Essa estratégia me permitiu tanto modificar um pouco da sonoridade quanto perceber de uma forma nova o que eu estava fazendo antes (por exemplo, foi somente a partir dessa experimentação que ouvi como as notas iniciais da melodia estavam soando incisivas demais). Tal estratégia teve reverberações no estudo de *Der Lindenbaum*, na qual

passei a buscar a variedade de colorido sonoro através da exploração dos tipos de toque e sensações na mão.

5.1.2. Contato inicial com Sistema Laban

Após alguns meses estudando as peças, minha orientadora recomendou que eu estudasse um pouco sobre o Sistema Laban, em especial as Ações Básicas de Expressividade, utilizados na dança e no teatro. Durante o encontro, ela propôs um exercício para que, sentada ao piano, eu buscasse engajar o meu abdômen para maior apoio e sustentar os braços nas costas ao tocar o Estudo e a Canção sem Palavras. Ela me orientou a observar a sensação e engajamento de diferentes partes do corpo quando tocava desta forma.

Comecei a observar que quando duas vozes (soprano e contralto, por exemplo) ficam com a mesma dinâmica na performance é porque não está clara a distinção de duas qualidades de movimento e sensação para cada parte da mão. Ou seja, para transmitir clareza na sonoridade, eu precisava ter clareza na distinção das sensações físicas. Nesse ponto, encontrei ressonâncias com a consideração de Jaëll de que “somente o que está consciente pode ser aperfeiçoado e somente o que foi conscientemente adquirido pode ser transmitido” (GUICHARD, 2004, p.124).

Nos dias seguintes, li mais sobre o Sistema Laban e realizei exercícios de movimento assistindo vídeos do Youtube (um pela perspectiva da dança, outro do teatro¹⁴). Poder experimentar cada movimento das Ações Básicas de Expressividade de formas diferentes (inclusive, através da vocalização) contribuiu de forma significativa para percebê-los e distingui-los de forma mais consciente no meu corpo. Durante os exercícios, foquei nas sensações de cada parte do meu corpo, em especial do abdômen, das costas e braços.

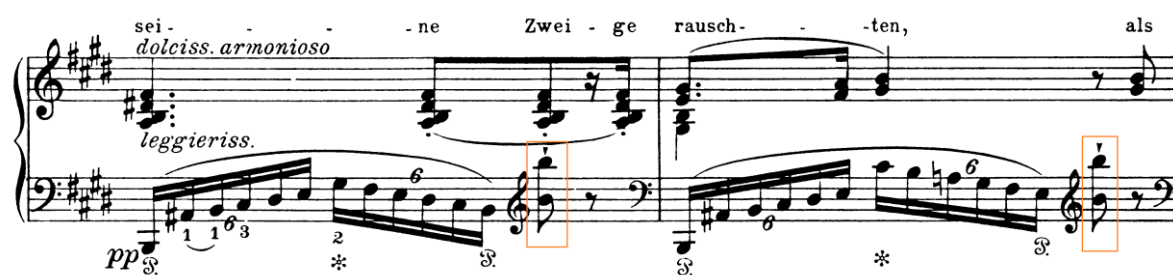
Motivada pela exploração das Ações Básicas, decidi fazer uma improvisação com o padrão de acompanhamento do Estudo op.10 n.3 norteadada pela ideia da Ação “Flutuar” buscando a sensação de sustentação dos braços nas escápulas, como se as costas e os braços estivessem flutuando. Aos poucos fui acrescentando um pouco mais de apoio no quinto dedo de ambas as mãos e depois pratiquei trechos da primeira seção. Já nesta sessão de estudos

¹⁴ Dança: “Laban Movement Efforts” do canal Tehya Malone (<https://youtu.be/OK-7QhORB9k>) e a playlist “Drama Practitioners Series - Rudolf Laban” do canal The Drama Coach (<https://youtube.com/playlist?list=PLN0oIZk3EQSGn2jADbo4OE-nzeC-u-UmW>)

conseguir perceber uma diferença significativa na percepção das sensações físicas na hora de tocar.

Da mesma forma, observei como essas Ações poderiam se organizar ao mesmo tempo em diferentes partes do corpo. Isto ficou mais claro no estudo de Der Lindenbaum e Casta Diva. Na primeira peça, havia uma sensação de “torcer” (*wring*) no abdômen no cruzamento de mãos em diferentes registros e ao mesmo tempo em cada uma das mãos eu sentia um engajamento de qualidade diferente, por exemplo, mão esquerda, fazendo oitava na região aguda em pianíssimo (c.38-39), eu sentia a qualidade de “pontuar” (*dab*) (Figura 12).

Figura 12 – Der Lindenbaum, oitavas da mão esquerda na região aguda com qualidade “pontuar”. Compassos 38-39



Em *Casta Diva*, senti mais uma vez o “torcer” (*wring*) no abdômen no cruzamento de mãos enquanto a melodia na parte central exigia uma ação de “pressionar” (*press*) da mão direita enquanto o acompanhamento leve e em meio staccato arpejado fazia a mão esquerda “deslizar” (*glide*) (c.41-51) (Figura 13).

Figura 13 – Casta Diva, mão esquerda em qualidade “deslizar”. Compassos 41-42.



5.2. Segunda fase: Sistema Laban e exploração do movimento

“A maior parte do trabalho do Laban (...) é mais tu tomar consciência de coisas que tu já faz, saber falar um pouquinho, vivenciar mais profundamente algumas dessas coisas, sabe?” (VICARI, Juliana¹⁵)

¹⁵ Transcrição de um trecho da aula sobre Laban Movement Analysis (LMA) realizada em 18 de fevereiro de 2022 em Porto Alegre

Após experimentações assistindo vídeos, decidi que seria fundamental me aprofundar no Sistema Laban não somente através de leituras, mas especialmente através de aulas presenciais com um profissional da área da Dança que tivesse familiaridade com esta abordagem. Foi quando entrei em contato com a bailarina Juliana Vicari¹⁶ e começamos os encontros para exploração do movimento através de princípios do Sistema Laban.

Já no primeiro encontro, em 12 de fevereiro de 2022, ela pediu que eu falasse um pouco sobre a minha vivência corporal e como me enxergo nesse processo, o que é importante para mim. Segue o texto que elaborei resumindo um pouco do que compartilhei com ela:

“Na adolescência, eu me sentia muito descolada do meu corpo, não me reconhecia na minha aparência. Mesmo demonstrando carinho através de muito contato físico com as pessoas queridas (o que eu acredito ser uma característica forte de onde eu nasci, no Norte do Brasil), eu tinha dificuldade de me sentir presente.

Eu sinto que isso refletiu muito na minha prática como pianista, pois eu sentia que toda vez que eu fazia uma performance eu estava ausente daquele momento, eu não lembrava depois do que tinha acontecido no palco. Era um momento de muita tensão e ansiedade, sinto que dissociava. Para mim, era um processo meio burocrático, eu buscava fazer tudo “do jeito certo”.

Tive algumas questões relacionadas à dor, lesão, incômodo, prática excessiva e não consciente. No Mestrado, isso começou a mudar e mexeu com vários aspectos da relação entre meu corpo, o instrumento, movimento e a sonoridade. Também começou a mexer com o aspecto emocional, pois comecei a me sentir mais presente e surgiram mais questões relacionadas à vulnerabilidade (uma mistura de resistência e entrega, ansiedade e curiosidade). Também foi no Mestrado que tive minha primeira experiência de ‘flow’ na performance – estava cem por cento presente em todos os movimentos e sensações e na resposta sonora. Isto mudou muito minha relação com o instrumento, a performance e comigo mesma, abrindo uma janela de possibilidades e novos caminhos do que poderia ser a minha percepção do meu corpo e a minha relação com a música.

Na pré-adolescência e juventude tive experiências com o ballet por causa da relação com a música. Voltei esse contato com a dança por alguns meses no Mestrado, além de ter uma experiência com o teatro com foco no corpo e por alguns anos com a arte marcial (PaKua). Atualmente, pratico Yoga diariamente por conta própria. Tudo isso mudou a minha

¹⁶ Juliana Vicari é bailarina, coreógrafa e professora. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ela especializou-se em Análise de Movimento Laban pelo Laban Bartenieff Institute of Movement Studies, Nova York em 2010. Também é especialista em Corpo, Arte e Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e Graduada em Dança: Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (2007).

de me perceber como corpo, minha respiração, minha presença e atenção à forma como me movimento.”

Para além de compartilhar minhas vivências, para mim também foi importante falar e refletir sobre esse processo para compreender a minha trajetória e o papel do corpo nos meus processos criativos em música.

Juliana considerou que ter várias experiências pode ser um estímulo para explorar a expressividade do corpo de forma bem versátil. Segundo ela, no Sistema Laban a expressividade não é vista como algo nato e sim um aspecto que nós desenvolvemos aprendendo como usar os impulsos através da observação e interação. Por isso, quanto mais o ambiente for propício a estímulos, mais chances de explorar e desenvolver múltiplos caminhos de expressividade.

5.2.1. Improvisação com fatores expressivos

Em seguida, começamos a experimentar movimentos através dos quatro fatores expressivos do LMA: fluxo, peso, espaço e tempo. Ela propôs uma atividade de improvisação na qual transitamos entre as duas polaridades de cada um dos fatores e depois entre os fatores em si, uma vez que em nossos movimentos são dinâmicos, não permanecendo muito tempo em apenas uma qualidade expressiva (FERNANDES, 2006).

Primeiro exploramos o *fator fluxo*. No movimento de fluxo *livre*, a ideia é não interromper, conter ou controlar o movimento. Esta polaridade se relaciona diretamente com a flexibilidade e elasticidade das articulações. Em oposição, no movimento de fluxo *controlado*, eu conduzo a fluidez do movimento, podendo sentir um tônus muscular diferente e controlando o movimento das articulações.

Em seguida, o *fator peso*. Começamos percebendo o peso real do corpo, no Sistema Laban entendido com o *peso passivo*, e depois começamos a trabalhar a intenção e a expressividade do peso, ou seja, o *peso ativo*. Na exploração das polaridades do peso ativo, Juliana sugeriu que eu buscasse uma sensação forte de centro de gravidade, como se tivesse tijolos no quadril, conectando meu corpo com o chão e a terra para começar a acessar a qualidade expressiva do peso *forte*. Já nesta experimentação percebi que engajo muito mais os membros e bem pouco o quadril e o tronco, como se estivesse desconectada deles. Por outro

lado, senti muito mais facilidade de explorar a polaridade oposta do peso *leve*, como se meu corpo todo estivesse flutuando, sem contrações musculares intensas.

A próxima qualidade expressiva foi o *fator espaço*, que poderia oscilar entre um movimento *direto* (com foco) ou *indireto* (com multifoco ou sem foco). Na primeira polaridade, o corpo engaja toda energia em uma direção, com clareza espacial e objetividade no direcionamento. Já na segunda, é como se cada articulação tivesse olhos e fosse possível enxergar com o corpo todo, sem definição clara do trajeto que o corpo vai fazer, mas com uma intenção de ocupar o espaço. Juliana sugeriu a imagem do corpo como uma seta (*direto*) ou corpo como uma antena (*indireto*).

Por fim, no *fator tempo* exploramos a duração do movimento, criando uma dinâmica entre gestos *acelerados* e *desacelerados*. Neste, as duas polaridades estão sempre juntas, uma vez que um movimento com aceleração vai demandar uma desaceleração e vice-versa.

Antes de terminarmos o exercício, fizemos uma revisão do que foi visto transitando por todos os fatores. Eu senti que minhas ideias de movimento haviam acabado e ao observar a Juliana se movimentando consegui pensar em novas possibilidades de gestos. Isto também me fez perceber alguns dos meus padrões de movimento e em que parte do corpo eles se concentram.

Em nosso segundo encontro, realizado dia 18 de fevereiro de 2022, o foco principal foi a combinação dos fatores expressivos. Juliana explicou que as quatro qualidades expressivas estão sempre modulando entre si e que cada pessoa tende a desenvolver um pouco mais de umas e menos de outras. Além disso, para o LMA existem grupos de afinidades (por exemplo, as qualidades *fluxo livre*, *peso leve*, *espaço indireto* e *tempo desacelerado* tem afinidade entre si, assim como *fluxo controlado*, *peso forte*, *espaço direto* e *tempo acelerado*).

Neste encontro, exploramos os Estados Expressivos (combinações de dois fatores) e Impulsos Expressivos (combinações de três fatores, incluindo o fluxo) através de improvisações corporais passando pelas afinidades e não afinidades. O objetivo não era executar um gesto específico e sim combinar intenções expressivas nos movimentos (por exemplo, movimentos com fortes e acelerados, fortes e desacelerados, leves e acelerados ou leves e desacelerados – combinação de peso e tempo). Durante o exercício, ela recomendou que

eu observasse a diferença energética, o tônus muscular e a respiração de cada combinação, estando atenta a cada detalhe da qualidade do movimento.

Conversamos sobre o fator fluxo estar sempre presente em toda e qualquer forma de movimento, pois segundo ela “o fluxo é um rio que corre embaixo da expressividade – ele sempre está ali”. Ou seja, no momento de trabalhar as Ações Básicas de Expressividade (que não incluem o fluxo) não quer dizer que o fluxo não está presente e sim que estamos potencializando, salientando mais os outros fatores.

Também falamos sobre como a definição da qualidade expressiva pode mudar de acordo com a perspectiva. Por exemplo, uma bailarina clássica projeta uma expressividade de muita leveza no movimento, entretanto ela engaja muita força e tônus muscular para transmitir essa sensação. Isso me fez ponderar sobre a diferença de definição de qualidade expressiva dos gestos que poderia existir entre a perspectiva de quem realiza a performance musical e de quem observa.

Os primeiros encontros suscitaram dois questionamentos fundamentais: como eu poderia definir as qualidades expressivas dos movimentos que eu fazia para tocar piano? E como essas qualidades se organizavam no processo de criação do cantábile?

5.2.2. Identificando os fatores expressivos na prática pianística

Além de praticar um pouco dos fatores expressivos e suas combinações para buscando estar atenta à qualidade de meus movimentos, decidi assistir as gravações das aulas com a Juliana para relembrar os tópicos abordados e para observar melhor a minha forma de movimentar meu corpo.

Pelos vídeos pude observar o quanto para mim ainda era difícil encontrar um engajamento do abdômen e do tronco como uma unidade na exploração dos movimentos. Comparado com o movimento engajado, estável e alinhado do tronco da Juliana, o meu parecia bastante flexível e cheio de mobilidade (curvando-se para frente e para trás) ou simplesmente não acompanhava os movimentos dos braços e pernas.

Além disso, também observei como os movimentos dos meus braços com frequência acabavam engajando os ombros junto, que na maior parte dos exercícios pareciam contraídos. O momento em que isso ficou ainda mais evidente foi na exploração do fator peso

leve, no qual meus braços ascendiam e meus ombros acompanhavam, em contraste ao gesto da Juliana, que sustentava o movimento dos braços nas costas, especificamente engajando as escápulas.

Foi então que comecei a compreender como esta forma de me movimentar se manifestava na minha prática pianística. Na aula de piano do dia 24 de fevereiro, minha orientadora apontou como eu estava sustentando os ombros ao buscar fazer um som mais piano no acompanhamento em semicolcheias da Canção Sem Palavras em Mi Maior¹⁷. Eu já estava tentando trazer a qualidade expressiva do peso leve neste elemento, entretanto o fazia de forma pouco funcional, comprometendo a sensação de apoio de braço em cada nota e conseqüentemente reduzindo a projeção sonora da melodia e a amplitude dinâmica geral. Ela também apontou o quanto minhas mãos perdiam a estrutura, se desorganizando durante a movimentação e prejudicando o apoio dos dedos e a transferência do peso do braço.

Além disso, meu tronco não apresentava unidade e estabilidade na sua movimentação, ponto que observei ao perceber como a rotação dele acontecia somente na parte superior na altura dos ombros, perdendo conexão com os quadris e enrijecendo a lombar. Isto também reduzia a mobilidade do movimento dos braços, uma vez que sem o apoio pleno no centro pélvico o corpo buscava estabilidade em outros pontos (como a lombar e ombros).

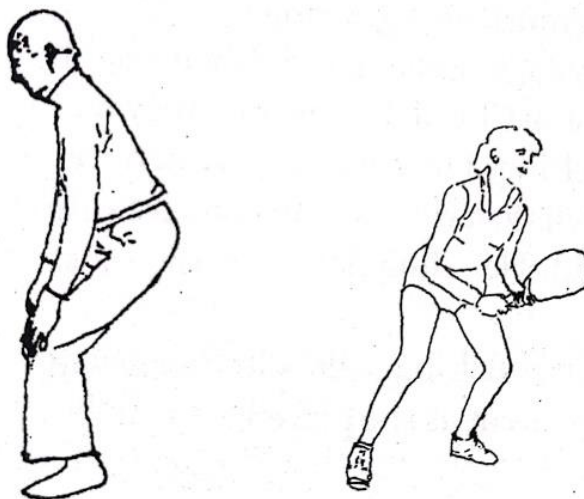
Neste ponto, comecei a pensar como eu poderia ajustar e reorganizar os movimentos explorados nas aulas com Juliana para a prática no instrumento. Sentei-me ao piano prestando muita atenção a como eram as sensações em meu corpo de um “ponto de partida” para começar a tocar. Primeiro, busquei sentir muito apoio nos pés e nos ísquios, trazendo a imagem dos “tijolos nos quadris” no ponto de contato com o banco. Em seguida, lembrei da diferença do peso ativo e passivo, soltando os braços ao lado do corpo e buscando sentir pelo contraste como era a sensação de engajar ativamente os ombros ou simplesmente liberar todo o peso real deles. Depois, movimentei meu tronco para frente e para trás e o rotacionei para as diagonais frontais tentando encontrar o ponto de engajamento do abdômen e a sensação de alinhamento e unidade que observei no movimento da Juliana.

Juntamente com essas experimentações, pratiquei um exercício sugerido pela minha orientadora que consistia em tocar acordes de quatro notas em fortíssimo nas duas mãos bem estruturadas, levemente supinadas, com muito apoio nos dedos (em especial nas bordas

¹⁷ Gravação disponível em: <https://youtu.be/IHuz1NKyvhA>

das mãos, dedos quatro e cinco) e de uma posição de equilíbrio ativo em pé com os joelhos flexionados e o tronco inclinado para frente, simulando a posição de um esquiador, tal como Pierce (2007) descreve ser a posição em pé com apoio no abdômen (Figura 14). Este exercício me permitiu perceber com muita clareza a estrutura da mão organizada e a sensação de apoio nos dedos.

Figura 14 – Posição em pé com apoio no abdômen (PIERCE, 2007, p.26). À esquerda, com braços soltos; à direita, com os braços engajados.



Assim, elaborei alguns fatores expressivos guias para organizar meus movimentos em cada parte do corpo quando começasse a tocar a Canção Sem Palavras em Mi Maior, que seriam:

- Mãos: fluxo *controlado* nos dedos e na palma da mão no momento de tocar (movimentos mais restritos, mais tônus muscular) e fluxo *livre* no momento de conexão com o próximo movimento
- Punhos: fluxo *livre*
- Ombros: peso *passivo* (pesado)
- Quinto dedo da mão direita (melodia): peso *forte* e espaço *direto* apoiando uma parte do peso do braço
- Primeiro e segundo dedos de ambas as mãos: peso *leve* com um pouco de sustentação do braço a partir das escápulas
- Abdômen: peso *forte*, tempo *desacelerado*, fluxo *controlado*
- Tronco: mobilidade a partir dos quadris com fluxo *controlado*

Este processo de compreensão e modificação de meus padrões de movimento após a interação, observação e diálogo com outras pessoas poderia ser visto através perspectiva da cognição enativa (*enactive cognition*) como um processo cognitivo construído conjuntamente, no qual a minha ação no mundo (a mudança de meus movimentos) partiu de interações contínuas com outros agentes (Juliana e minha orientadora) (RYAN, SCHIAVIO, 2019).

Realizei uma gravação de estudo e já pude notar que consegui mais projeção da melodia estruturando a mão, soltando o ombro e apoiando no quinto dedo. Neste momento, consegui sentir como o peso do meu braço, não mais sustentado pelos ombros, se apoiava na tecla e projetava uma sonoridade muito mais “ressonante” e “cheia” (metáforas utilizadas por muitos dos pianistas pedagogos para definir o toque cantábile). Além disso, também percebi com clareza a relação entre a mudança de engajamento corporal e o resultado sonoro, indo ao encontro da hipótese de Galembo, Askenfelt e Cuddy (1998) de que os pianistas também incluem o *feedback* cinestésico quando avaliam o timbre (p.1110).

Entretanto, apesar dos muitos *insights*, ainda era muito desafiador para mim buscar sentir o tronco como um todo, e não “partido” ao meio, engajando somente a parte superior e sem conexão com o centro pélvico.

Neste meio tempo, também ocorreu uma mudança importante no meu ambiente de estudo: adquiri um piano de meia cauda. Este fato proporcionou novas percepções e possibilidades sonoras, me permitindo explorar de forma significativa uma maior amplitude de dinâmica, de uso do pedal, entre uma série de outros aspectos. Consequentemente, expandiu um pouco a minha concepção da relação entre gesto e som, como prevê a cognição situada, na qual a ecologia cultural e material faz parte dos processos cognitivos dos agentes (RYAN, SCHIAVIO, 2019).

5.2.3. Explorando as Ações Básicas de Expressividade

No terceiro encontro com a Juliana, no dia 9 de março, abordamos algumas noções de função do movimento e as combinações de qualidades expressivas que davam origem às Ações Básicas de Expressividade.

Ela começou a aula falando sobre Imgard Bartenieff, uma das discípulas de Rudolf Laban que expandiu seu trabalho trazendo perspectivas da fisioterapia sobre uma abordagem mais eficiente e funcional do corpo. Entre alguns de seus temas de movimento,

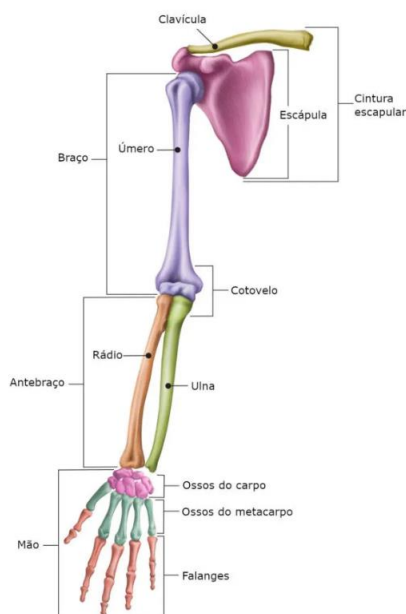
Bartenieff elaborou a relação entre função e expressão. Segundo a Juliana, para a discípula de Laban tudo começa com a funcionalidade do movimento, sua eficiência para determinada tarefa ou atividade que fazemos. Um dos objetivos de Bartenieff seria

voltar para a função no sentido de definir qual a energia real necessária para executar determinado movimento, pois às vezes empregamos muita energia para fazer um movimento simples. Depois de limpar esse terreno, tirar as tensões exageradas e ficar somente com a energia necessária pra executar a ação, daí a gente vem com a expressão. Aí a expressão vai vir de um lugar em que a organização corporal está mais harmônica (VICARI, Juliana)

Outro dos temas de movimento de Bartenieff diz respeito à relação de estabilidade e mobilidade. Para conseguirmos ter mobilidade, é preciso ter clareza e definição de onde estão os pontos de estabilidade no corpo. De forma geral, a parte inferior do corpo costuma exercer esse papel de estabilidade (pés, pernas, centro pélvico, ísquios), enquanto a parte superior explora a mobilidade (tronco, braços, mãos, cabeça).

Tratando da mobilidade dos braços, Juliana me explicou que o braço é uma estrutura pendurada no ombro e que começa na clavícula conectada com o esterno. O acrômio (ombro) está conectado ao úmero (braço) e à escápula, que se localiza entre os músculos e possui grande mobilidade (Figura 15). Essa descrição me possibilitou perceber o quanto a mobilidade de meus braços poderia ficar comprometida uma vez que eu contraísse a musculatura dos ombros.

Figura 15 – Estrutura óssea do braço¹⁸



¹⁸ Disponível em: [Ossos do braço - Anatomia do corpo Humano - Biologia - InfoEscola](#)

E abordando a estabilidade, ela comentou que no Sistema Laban existe o conceito de alinhamento dinâmico que respeita a anatomia curvilínea natural da coluna quando apoiada nos pés (que exercem uma contraforça em relação ao chão) e nos ísquios (que ela chamou de “pés da coluna”) (Figura 16). Também, no Sistema não existiria uma postura estática ideal e sim um jogo de forças constantes acontecendo no corpo, uma vez que ele sempre está em movimento. Mais uma vez refletir sobre estas considerações me fez estar mais atenta à uma tendência de enrijecimento e retificação da curvatura natural da lombar no momento de tocar, que não permite que eu sinta apoio e estabilidade nos ísquios, assoalho pélvico e pés.

Figura 16 – As curvas naturais da coluna (PIERCE, 2007, p.11)



Em seguida, começamos a explorar as Ações Básicas de Expressividade compreendendo as combinações de fatores expressivos que as caracterizavam.

Primeiro fizemos todas as Ações Básicas de peso leve: *flutuar* (espaço indireto e tempo desacelerado), *deslizar* (espaço direto e tempo desacelerado), *pontuar* (espaço direto e tempo acelerado) e *espanar* (espaço indireto e tempo acelerado). Experimentamos cada uma delas em diferentes partes do corpo, observando as sensações e qualidades dos movimentos e criando imagens para cada: flutuar seria como se o corpo não tivesse peso, deslizar seria como

patinar no gelo, pontuar como uma agulha estourando balão e espanar trazia a sensação de movimentos mais vibratórios.

Depois, passamos para as Ações de peso forte: *socar* (espaço direto e tempo acelerado), *açoiar* (espaço indireto e tempo acelerado), *torcer* (espaço indireto e tempo desacelerado) e *empurrar* ou *pressionar* (espaço direto e tempo desacelerado). Socar possuía uma trajetória mais retilínea, podendo se relacionar com a expiração mais rápida. Já açoiar tinha uma trajetória mais indefinida ou circular e era mais solto. Torcer me lembrava a ação de torcer um pano molhado ou ser o pano molhado sendo torcido. E empurrar pensamos na imagem de empurrar o piano ou levantar/abaixar algo bem pesado.

A partir deste ponto, eu sentia que tinha ainda mais ferramentas para pensar na concepção gestual das peças e comecei a elaborar Guias Gestuais com qualidades expressivas específicas em diferentes trechos de cada música.

5.2.4. Guias Gestuais e respiração na performance

Nas sessões estudo, pratiquei bastante o ponto de referência inicial de organização corporal para começar a tocar e percebi que isso impactou muito a performance da Canção Sem Palavras em Mi Maior¹⁹, propiciando bem mais apoio na melodia e organização rítmica no acompanhamento. Entretanto, como observou minha orientadora, ainda faltava um elemento fundamental: a respiração. Por uma série de vezes eu prendia a respiração durante a performance, contribuindo para contrações musculares desnecessárias e travando a mobilidade responsiva do tronco em relação ao fraseado. Portanto, passei a elaborar Guias Gestuais a partir da compreensão do movimento proporcionadas pelo Sistema Laban (Tabela 5 e 6), conjuntamente com uma busca por uma coordenação entre a respiração e as frases musicais.

¹⁹ Disponível em: <https://youtu.be/VNSZ5Edvi2Q>

Tabela 5 – Principais fatores expressivos do movimento utilizados para elaborar os Guias Gestuais

Fatores Expressivos do Movimento	Movimento ou sensação ao tocar piano
Peso forte	Mais tônus muscular
Peso leve	Menos tônus muscular
Peso passivo	Sem engajamento muscular, peso real
Fluxo controlado	Organização mais fixa das articulações
Fluxo livre	Organização mais flexível das articulações
Tempo acelerado	Aumentando a velocidade do movimento
Tempo desacelerado	Diminuindo a velocidade do movimento

Tabela 6 – Principais Ações Básicas de Expressividade utilizadas para elaborar os Guias Gestuais

Ações Básicas de Expressividade	Movimento ou sensação ao tocar piano
Flutuar	Movimento com sensação de peso leve e desacelerado
Deslizar	Movimento leve, desacelerado e com uma direção específica.
Pontuar	Movimento leve, acelerado e com uma direção específica.
Pressionar	Movimento forte e desacelerado de apoio
Açoitar	Movimento forte, acelerado e sem direção específica
Torcer	Movimento forte, desacelerado, em direções contrárias
Espanar	Movimento leve e acelerado de “vai e vem”, vibratório

Estes fatores expressivos do movimento e Ações Básicas de Expressividade foram os mais utilizados na elaboração dos Guias Gestuais por apresentarem qualidades gestuais que considerei mais apropriadas nas obras selecionadas. E, visto que as obras demandam que ações distintas sejam coordenadas, na maioria das vezes os Guias Gestuais acontecem de forma combinada e simultânea.

Os Guias Gestuais seriam uma ferramenta de aprendizagem que sintetiza uma concepção gestual utilizando palavras-chave dos fatores expressivos do movimento e das Ações Básicas de Expressividade do Sistema Laban juntamente com aspectos técnicos, expressivos e estilísticos da música. O Guia Gestual refere-se à qualidade do movimento, à parte da música

relacionada a realização gestual e à parte do corpo mais significativamente engajada na ação pela perspectiva da performer, porém sempre considerando que o corpo se movimenta de forma coordenada (Figura 17).

Figura 17 – Guias gestuais baseados nas Ações Básicas de Expressividade: Canção Sem Palavras em Mi Maior de Félix Mendelssohn, compassos 1 a 5.

O conceito de Guia Gestual tem ressonâncias com os Guias de Execução cunhados por Roger Chaffin²⁰, que seriam “marcos no mapa mental de uma obra que um músico experiente mantém na memória de trabalho durante a execução” (CHAFFIN, LOGAN, BEGOSH, 2012, p.240), contribuindo para uma memorização organizada e mais consciente. De acordo com Gerber, “[q]uando ocorre um problema durante a execução, o músico pode recorrer a algum guia previamente deliberado para recompor-se e dar continuidade ao seu desempenho. Os guias de execução criam uma hierarquia e codificam os planos de ação, promovendo estratégias de aprendizagem e de resgate” (2013, p.217).

Os Guias de Execução podem ser: Básicos, relacionados ao mecanismo, como escalas, acordes, arpejos; Estruturais, relacionados a estrutura da peça, como frases, seções, elementos agrupados; Interpretativos, relacionados a decisões de condução de fraseado, dinâmica, agógica, entre outros; e Expressivos, relacionados a sentimentos e afetos almejados pelo performer (CHAFFIN, IMREH, CRAWFORD, 2002, apud SILVA, 2018, p.2). Neste sentido, os Guias Gestuais foram concebidos a partir de uma perspectiva holística que combina

²⁰ Em inglês, o termo usado por Chaffin é *performance cues*. A tradução para “Guia de Execução” foi feita por Luís Cláudio Barros, em 2008.

uma determinada ação motora à qualidade expressiva do gesto, conectando a qualidade expressiva dos movimentos corporais às ideias interpretativas da pianista.

No caso da Canção Sem Palavra em Mi Maior, o ponto de partida usado como referência seria de mãos em *fluxo controlado* nos dedos e na palma e *fluxo livre* ao mudar o movimento (conexão entre as notas da melodia) e as bordas das mãos (dedos quatro e cinco tocando soprano e baixo) apoiando parte do peso do braço e norteadas pelo peso *forte* em comparação ao primeiro e segundo dedos das duas mãos que seriam mais peso *leve* com um pouco de sustentação do braço a partir das escápulas. Neste caso, apesar da afinidade com as dinâmicas forte e piano, a noção do peso ativo *forte* e *leve* faz mais referência ao tônus muscular das diferentes partes da mão, podendo a dinâmica oscilar de forma flexível de acordo com a frase musical mantendo a hierarquia de projeção sonora (mais melodia, menos acompanhamento).

No Estudo op.10 n.3 defini algo semelhante em relação às mãos. Entretanto, as diferentes articulações e desenhos da melodia e do acompanhamento demandavam uma maior complexidade gestual. As ligaduras pedem diferentes tipos de movimentação dos punhos, as mudanças no tempo encontram afinidades com as qualidades expressivas de tempo *acelerado* e *desacelerado*, a acentuação da nota da mão esquerda pode ser feita com o movimento do dedo com peso *leve* e tempo *acelerado* mantendo a tecla abaixada e o acompanhamento em semicolcheias da mão direita demanda uma sustentação de peso do braço nas costas que pode remeter à Ação Básica de *flutuar* (Figura 18).

Figura 18 – Guias Gestuais baseados nos fatores expressivos do movimento e nas Ações Básicas de Expressividade: Estudo op. 10 n.3 de Frederic Chopin, compassos 1 a 10

Melodia: Peso forte

Lento ma non tr
legato

Semicolcheias: flutuar

Dedo 1 mão esq: Leve e acelerado

Punho direito: Deslizar circular

cresc. *stretto* *Ritenuito* *a Tempo*

Tempo acelerado **Tempo desacelerado**

simile

Além disso, também é possível explorar a transição gradual entre o peso ativo *forte* e o peso passivo *pesado* no crescendo do forte ao fortíssimo dos compassos 16 e 17 (Figura 19).

Figura 19 – Guias Gestuais baseados nos fatores expressivos do movimento e nas Ações Básicas de Expressividade: Estudo op. 10 n.3 de Frederic Chopin, compassos 11 a 20

Punho direito: Deslizar para direita, para esquerda e depois circular

cresc. *stretto*

Braços: peso forte gradativamente mudando para peso passivo + tempo desacelerado

con forza *ten.* *ff* *a Tempo* *sempre legato* *Rallent.* *dim.*

A elaboração de Guias Gestuais começou primeiramente com estas duas peças e depois foi sendo realizada com as demais de forma gradativa.

5.3. Terceira fase: interações e novos gestos

Esta terceira e última fase do processo se caracterizou pelo contato com materiais como poemas e gravações, pela troca de ideias com outros agentes (orientadora artística e colegas) e por um constante acréscimo ou remodelagem dos Guias Gestuais²¹, assim como pela mudança da concepção sonora de cada obra após cada interação.

5.3.1. Textos, aulas de piano e *insights*

Depois da definição de Guias Gestuais iniciais na segunda etapa, voltei mais uma vez para a exploração do caráter e a busca por um senso de unidade em duas das músicas que tinham um texto como referência: *Der Lindenbaum* e *Gretchen am Spinnrade*. Esse foi um processo que já havia começado antes mesmo da exploração das qualidades de movimento, entretanto ganhou mais profundidade e conexão com a concepção gestual depois da elaboração dos guias.

O poema *Der Lindenbaum* de Wilhelm Müller trata dos sentimentos conflitantes em relação a uma tília pela qual o eu lírico possui memórias afetivas. Ele passa por essa árvore durante sua viagem e, ao mesmo tempo em que ela lhe traz uma nostalgia do conforto em momentos de alegria e tristeza, ela também lhe remete à dolorosa lembrança de tempo feliz de um amor que já não existe mais. (Tabela 7)

Tabela 7 – Poema *Der Lindenbaum* e tradução em português

<i>Der Lindenbaum</i>	<i>A Tília</i>
<i>Am Brunnen vor dem Tore</i>	Junto ao poço do portão
<i>Da steht ein Lindenbaum;</i>	Ergue-se uma tília
<i>Ich träumt' in seinem Schatten</i>	Quantos sonhos doces
<i>So manchen süßen Traum.</i>	Embalei à sua sombra

²¹ Ver subseção 5.2.4 *Guias gestuais e respiração na performance*.

*Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.*

*Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkeln
Die Augen zugemacht.*

*Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!*

*Die kalten Winde bliesen
Mir grad' ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.*

*Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!*

Em seu tronco gravei
Muitas palavras de amor
Na dor e na alegria
Para ela sempre corri

Hoje passei por ela
No meio da noite profunda
E mesmo na escuridão
Tive que fechar os olhos

E seus galhos sussurravam
Como se me chamassem
Venha para cá, amigo
Aqui encontrará a paz

Os ventos frios sopravam
Na minha face
O chapéu voou-me da cabeça
Mas não me voltei para trás

Agora estou a muitas horas
De distância daquele lugar
Mas continuo a ouvir o sussurro
Aqui você encontrará a paz!²²

Em uma das minhas sessões de estudo, lembrei a primeira seção da peça buscando cantar a melodia em alemão. Isso me fez ter uma percepção diferente da linha melódica e de como conduzir essa linha entre as duas mãos. E, ao ler a tradução, tive mais clareza sobre o caráter mais nostálgico desta seção/estrofe, o que me fez buscar uma sonoridade mais amorosa, projetada com maciez, e um fraseado mais flexível. Ambas as abordagens

²² Tradução disponível em: [DER.LINDENBAUM \(TRADUÇÃO\) - Franz Schubert - LETRAS.MUS.BR](http://DER.LINDENBAUM(TRADUÇÃO)-Franz.Schubert-LETRAS.MUS.BR)

contribuíram para sensibilizar a minha percepção do contorno melódico e definir o tipo de sonoridade que eu gostaria de fazer em cada parte das frases.

Já no caso da *Gretchen am Spinnrade*, de Goethe, o poema aborda a inquietude de Gretchen em relação aos seus sentimentos por Fausto, que oscilam entre ansiedade, saudade e desejo e que a levam à beira da loucura. (Tabela 8)

Tabela 8 – Poema *Gretchen Am Spinnrade* e tradução em português

<i>Gretchen Am Spinnrade</i>	Gretchen À Roda De Fiar
<i>Meine ruh ist hin,</i>	Fugiu-me a paz
<i>Mein herz ist schwer,</i>	Do coração;
<i>Ich finde, ich finde sie nimmer</i>	Já não a encontro
<i>Und nimmermehr.</i>	Procuro-a em vão
<i>Wo ich ihn nicht hab,</i>	Ausente o amigo
<i>Ist mir das grab,</i>	Tudo é jazigo
<i>Die ganze welt</i>	Soçobra o mundo
<i>Ist mir vergällt.</i>	Em tédio fundo
<i>Mein armer kopf</i>	Meu pobre senso
<i>Ist mir verrückt,</i>	Se desatina,
<i>Mein aremer sinn</i>	A mísera alma
<i>Ist mir zerstückt.</i>	Se me alucina
<i>Meine ruh ist hin,</i>	Fugiu-me a paz
<i>Mein herz ist schwer,</i>	Do coração;
<i>Ich finde, ich finde sie nimmer</i>	Já não a encontro
<i>Und nimmermehr.</i>	Procuro-a em vão
<i>Nach ihm nur schau ich</i>	Só por ele olho
<i>Zum fenster hinaus,</i>	Do quarto afora,
<i>Nach ihm nur geh ich</i>	Só por ele ando
<i>Aus dem haus.</i>	Na rua agora

*Sein hoher gang,
Sein' edle gestalt,
Seines mundes lächeln,
Seiner augen gewalt,*

*Und seiner rede
Zauberfluss,
Sein händedruck,
Und ach, sein kuss.*

*Meine ruh ist hin,
Mein herz ist schwer,
Ich finde, ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Mein busen drängt
Sich nach ihm hin.
Auch dürf ich fassen
Und halten ihn,*

*Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen küssen
Vergehen sollt!*

Seu porte altivo,
Ar varonil,
O seu sorriso
E olhar gentil

De sua voz
O som almejo,
Seu trato meigo,
Ai, e seu beijo!

Fugiu-me a paz
Do coração;
Já não a encontro
Procuro-a em vão

Meu peito anela
Por seus abraços.
Pudesse eu tê-lo
Sem fim nos braços,

Ah, e beijá-lo
Té não poder.
Nem que aos seus beijos
Fosse morrer!²³

O texto do poema contribuiu para trazer mais clareza sobre o caráter de cada frase e de cada seção. Entretanto, em ambas as peças eu sentia dificuldade em realizar isto musicalmente, de forma que o som transmitisse a dramaticidade da letra em cada parte da música. Além disso, também sentia que muitas vezes eu perdia o fio condutor da melodia em

²³ Tradução de Jenny Klabin Segall em “Fausto: uma tragédia” (GOETHE, 2004)

meio a diferentes camadas e padrões acontecendo ao mesmo tempo. Me questionava: “*Como poderia mudar a qualidade sonora da melodia em cada parte? Isso depende somente da linha melódica? Ou as outras camadas também podem contribuir para a percepção de um contorno melódico flexível? E como fazer isso mantendo o fio condutor melódico mais consistente?*”

Neste meio tempo, retornarmos às aulas presenciais. Tocando *Casta Diva* em uma aula coletiva de laboratório de execução instrumental, tive um importante *insight* sobre o papel das outras camadas na condução melódica. Estava com dificuldade de realizar os arpejos da mão esquerda da primeira seção da transcrição de Thalberg, tendo um pouco a sensação de que as frases estavam “travadas”. Durante a orientação da professora sobre como organizar um gesto mais fluido para estes arpejos, começamos a trocar ideias em grupo sobre o papel do acompanhamento e outro colega citou sua experiência com uma peça de seu repertório. Neste momento, chegamos juntos à conclusão de que *não basta o acompanhamento estar organizado, é preciso que ele esteja intencionalmente organizado com a melodia para que a frase possa fluir*. Este insight contribuiu para que eu buscasse desenvolver uma escuta ainda mais atenciosa para as outras camadas e a forma como elas se relacionam com a melodia principal (ou melodias principais).

Ainda nesta aula, recebi outras orientações artísticas importantes para *Casta Diva* e *Gretchen am Spinnrade*. Na primeira peça, a professora recomendou manter o acompanhamento da mão esquerda mais estável (sem tanto rubato) e a melodia da mão direita mais flexível, mais livre, e pediu que eu observasse como isso afetava a qualidade gestual de cada mão e braço na primeira seção. Pude notar que os fatores expressivos do movimento *fluxo*, *peso* e *tempo* tinham organizações diferentes em cada lado do corpo e que se modificavam ainda mais à medida que eu buscava delinear as sonoridades (Figura 20). Já na segunda seção, fui orientada a buscar um *legatíssimo* tanto na melodia quanto no acompanhamento, o que alterou a qualidade dos gestos em especial na mão esquerda, na qual eu estava fazendo gestos um pouco mais desconectados (Figura 21).

Figura 20 - Guias Gestuais em Casta Diva, seção 1 compassos 4-5

Mão direita: fluxo controlado
Braço direito: fluxo livre

Dedos direitos: oscilação no fator tempo e peso de acordo com a direção da frase

Flauto

f *espress.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

Braço esquerdo: tempo acelerado (arpejo da primeira colcheia e movimento da última colcheia para primeira do próximo grupo) e desacelerado (no arpejo a partir da segunda colcheia)

↑ aceleração
↑ desaceleração

Figura 21 - Guias Gestuais em Casta Diva, seção 2, compassos 16-17

Melodia: peso forte
Acompanhamento: Flutuar

SOLO

Ped. Ped. Ped.

Braço/punho esquerdos: oitava em Pontuar arpejo em Deslizar

Braço/punho esquerdos: Deslizar
Dedo 5: pressionar

Na *Gretchen Am Spinnrade*, minha orientadora sugeriu que eu investisse em uma maior distinção de qualidade sonora de cada camada, em especial a camada em *staccato* que ainda não possuía uma definição clara (Figura 22). Recomendou que eu estudasse por camadas

buscando compreender a qualidade gestual e sonora de cada uma delas nas diferentes partes da música, escutando atentamente e refletindo: “Qual o impacto da mudança de padrão do acompanhamento no caráter?” Por fim, propôs que eu praticasse a continuidade gestual do movimento quando as camadas acontecem ao mesmo tempo, para que um novo evento em uma delas não interrompesse o fluxo das demais. Estas orientações reforçaram o *insight* sobre a importância de todas as camadas sonoras na condução fraseológica da melodia e contribuíram para a distinção do caráter de cada parte da música (Figuras 22, 23 e 24).

Figura 22 - Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 1-3. Padrão de acompanhamento cria um caráter mais inquieto e introspectivo

Mão direita: peso leve

Melodia: dedo em peso forte

Non troppo Allegro

legato

pp.

Mei - ne Ruh _____ ist
un poco marcato il canto

sempre staccato

Mão esquerda
Dedo 1: Pontuar
Dedo 5: Pressionar

Figura 23 - Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 21-23. Padrão de acompanhamento cria um caráter mais agitado e intenso.

- gällt, mein opf _____ ist

Mão direita: peso leve indo para peso forte
Punho direito: fluxo livre

cresc. agitato

pp.

Mão esquerda: Deslizar
Dedo 5: Pontuar

Figura 24 - Guias Gestuais em *Gretchen am Spinnrade*, compassos 51-52. Padrão de acompanhamento cria um caráter mais amoroso e apaixonado

Punho direito: Deslizar
Dedo 4 e 5: Peso forte

ho - - - her Gang, - - - sein'

pp

S. *

Punho esquerdo: Deslizar

Além disso, após uma performance não muito boa desta peça no Laboratório de Execução Instrumental, refleti um pouco sobre como me sentia no palco. Por ser mais desafiadora, nesta música me senti mais ansiosa e dispersa e pensei como poderia me sentir mais à vontade. Considerei então me conectar com as sensações de apoio no banco e de peso passivo dos ombros antes de começar a tocar, para me “aterrar”, me ajudar a sentir mais presente.

Na mesma direção, tive uma reflexão parecida sobre como me sentia tocando a Canção Sem Palavras *Duetto* tocando na aula coletiva na semana seguinte. Foi uma performance desafiadora pois, dentre todas as músicas do meu repertório, esta era a única que me fazia sentir desconforto físico, por vezes encerrando a sessão de estudo com incômodo ou tensão no braço, no ombro e na região do peito do lado direito. Por conta disso, durante muito tempo evitei estudar esta música e isso acabou afetando o ritmo de aprendizado.

Apesar dessa dificuldade, a aula foi excelente e contribuiu para *insights* significativos. Compartilhando com minha orientadora e colegas como eu me sentia após a performance, consegui perceber que a distância e ausência de conexão afetiva com a música contribuíam para gerar tensão em diversos pontos do meu corpo: dedos, mãos e punhos ficavam mais enrijecidos, havia contração do ombro junto ao tórax e um certo fechamento do peito e respiração ficava presa ou superficial.

Nesse sentido, minha orientadora propôs ações que me incentivassem a “me abrir” para a música ao estimular sensações através da imaginação e do contato físico. Ela usou metáforas sobre o diálogo entre as vozes (como dois cantores), o papel da camada central (como

o pianista acompanhador) e o caráter da obra (um dueto amoroso e cheio de intimidade, um abraço). Incitou perguntas: *Como seria sentir que tenho intimidade com essa música? O que seria um toque de intimidade? Como é a sonoridade de intimidade?* E, mesmo começando a me sentir mais a vontade, ainda sentia a tensão voltando. Então ela chamou meu companheiro que estava entre os colegas e pediu que nos abraçássemos. Enquanto estávamos ali, ela pediu que eu respirasse profundamente e prestasse atenção a como meu corpo se sentia naquele abraço. Quando voltei ao piano, ela pediu para que eu fizesse um pouco de respirações profundas e acessasse mais uma vez a sensação daquele abraço antes de começar a tocar.

De forma surpreendente, consegui me sentir muito mais confortável, relaxada e presente. Pela primeira vez, ouvi melhor a camada central, que até então soava mais homogênea e sem muitas nuances de expressividade. Consegui sentir melhor o contato com o teclado, observando que deveria sentir a tecla voltando e não apenas empurrar cada tecla para baixo, alcançando então um estado de relaxamento dos dedos após o toque que antes não havia sentido. Também consegui prestar atenção na conexão entre as melodias da mão direita e o apoio nas costas (dedos 4 ou 5, soprano) ou no peito (dedo 1, tenor), sentindo que devo sempre buscar esse estado de conexão com a música, relaxamento e respirações profundas. Assim, senti que finalmente tinha ferramentas para explorar a expressividade da camada central e das duas vozes.

Figura 25 - Guias Gestuais na Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior *Duetto*, compassos 1-2.

Semicolcheias: peso leve
Mão e punho direitos: Deslizar

Dedos 4 e 5: peso forte
Mão direita: Deslizar
Punho direito: fluxo livre

Andante con moto

piano

Dedos da mão esquerda:
Pressionar

Figura 26 - Guias Gestuais na Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior Duetto, compassos 5-6.

Dedos 1 e 2: peso forte
Mão direita: Deslizar
Punho direito: fluxo livre

Dedos da mão esquerda:
Pressionar

5.3.2. Escuta de gravações como estímulo criativo

Neste ponto do processo de aprendizado, comecei a sentir necessidade de ouvir mais performances das obras, buscando diferentes perspectivas interpretativas como estímulo criativo para delinear melhor minhas próprias escolhas.

A escuta e imitação deliberada de estilos expressivos de outros *performers* como estratégia de estudo é conhecida como modelagem. É uma estratégia de aprendizagem que pode ter impactos especialmente significativos no desenvolvimento e ampliação dos recursos de expressividade do *performer*, incentivando a reflexão crítica sobre seu processo e sobre suas escolhas interpretativas através da escuta de outros artistas e de si próprio (FREITAS, 2013; WOODY, 1999; REPP, 2000). Através da modelagem de grandes artistas (como exercício de aprendizado, e não como um fim em si), o performer pode “selecionar os elementos que lhe pareçam mais adequados ou atraentes e pode ir além, criando novas alternativas interpretativas sustentadas pelo conhecimento amplo do que foi feito por grandes pianistas” (REPP, 2000 apud FREITAS, 2013, p.11-12).

Assim, selecionei algumas versões diferentes de performances das obras e fiz uma comparação entre elas, destacando os pontos que mais me chamaram atenção sobre a condução das vozes, dinâmica, fraseado e tempo. Em seguida, a ideia seria experimentar ao piano diferentes possibilidades interpretativas inspiradas pela escuta das gravações e definir com mais clareza as minhas próprias.

Abaixo apresento os pontos que considere mais marcantes de cada interpretação que ouvi de duas obras: Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior “*Duetto*” (Tabela 9) e *Gretchen am Spinnrade* (Tabela 10)

Tabela 9 – Comparação de performances de Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior *Duetto*.

Obra: Canção Sem Palavras em Lá Bemol Maior <i>Duetto</i> (Mendelssohn)	
Pianista	Pontos Marcantes
<i>Daniel Barenboim</i> ²⁴	Andamento rápido Camada central leve Baixo canta bastante
<i>Andras Schiff</i> ²⁵	Andamento médio Camada central canta um pouco mais Baixo mais contido Seção central não é tão forte Seção em oitavas mais intensa Toque mais penetrante
<i>Javier Perianes</i> ²⁶	Toque delicado na camada central Sonoridade mais delicada no geral Seção central pouco dramática (menos contrastes de dinâmica) Baixo pouco pronunciado, mais discreto

Tabela 10 – Comparação de performances de *Gretchen am Spinnrade*.

Obra: <i>Gretchen am Spinnrade</i> (Liszt-Schubert)	
Pianista	Pontos Marcantes
<i>Eliana Grasso</i> ²⁷	Pouca distinção timbrística entre camada central e melodia Caráter melancólico Pouco dramático, pouco contraste de dinâmica e entre seções
<i>Yuja Wang</i> ²⁸	Caráter mais ansioso Andamento rápido Maior contraste de dinâmica e tempo

²⁴ Performance disponível em <https://youtu.be/0HwZCPbGBDE> (Barenboim). Data de acesso: 02/11/2022.

²⁵ Performance disponível em <https://youtu.be/ojf2UqHli58> (Schiff). Data de acesso: 02/11/2022.

²⁶ Performance disponível em <https://youtu.be/HvSASQftLCc> (Perianes). Data de acesso: 02/11/2022.

²⁷ Performance disponível em https://youtu.be/xYH_jN3yQWo (Grasso). Data de acesso: 02/11/2022.

²⁸ Performance disponível em <https://youtu.be/sykEXIYPsCc> (Wang). Data de acesso: 02/11/2022.

<p>Fermata central: sem ser muito forte, uma sensação de quase desfalecer</p> <p>Condução de frase e dinâmica muito bem delineada na seção com oitavas</p>
--

Este exercício me mostrou que as possibilidades de interpretação de um mesmo trecho são muitas e que eu precisava definir com muita nitidez qual a intenção musical para ter ainda mais clareza do gesto corporal necessário para realizar o que eu queria. Por mais que tivesse uma ideia geral de cada música, era essencial ter uma ideia sonora exata para cada parte da música.

Assim sendo, decidi que para a Canção sem Palavras *Duetto* em Lá bemol, entre muitos outros aspectos, o que mais se alinhava com a minha concepção interpretativa seriam: andamento médio, camada central um pouco mais cantada, condução de frases com expressiva variação de dinâmica e rubatos, baixo com projeção, seção central (compassos 17 a 32) com bastante contraste de dinâmica e seção em oitavas com muita intensidade. Esta definição contribuiu para acrescentar novos Guias Gestuais nesta obra (Figura 27) e modificar sutilmente alguns dos anteriores (Figura 28).

Figura 27 – Exemplo de novo Guia Gestual das semicolcheias e da linha do baixo na Canção Sem Palavras Duetto em Lá Bemol Maior, compassos 21-22

Semicolcheias: peso leve → forte
Braço direito: Deslizar

Dedos da mão esquerda: peso forte
Ombros: peso passivo

Figura 28 – Exemplo de remodelagem de Guia Gestual nas semicolcheias na Canção Sem Palavras Duetto em Lá Bemol Maior, compassos 5-6. Para uma condução da frase com mais variação de dinâmica e rubato acrescentei variação no fator peso e tempo.

Semicolcheias:
peso leve – forte – leve
tempo acelerado - desacelerado

Dedos 1 e 2: peso forte
Mão direita: Deslizar
Punho direito: fluxo livre

Dedos da mão esquerda:
Pressionar

No caso da *Gretchen am Spinnrade*, o que mais se alinhava com a minha concepção sonora da peça, entre outros aspectos, seriam: caráter ansioso, melodia bem projetada, maior contraste de dinâmica entre diferentes partes da música, seção em oitavas bastante intensa. Entretanto, essa maior definição não teve impacto significativo nos Guias Gestuais, uma vez que eles já se direcionavam para uma concepção em geral parecida com esta.

A partir dessa experiência, pratiquei a escuta reflexiva com a maior parte das outras obras, selecionando pelo menos duas performances de cada obra como referência²⁹ e modelando os pontos que eu considerava mais marcantes nas performances. Apresento a seguir como cada escuta afetou minha concepção da peça e de alguns dos Guias Gestuais.

Escutei duas versões do Estudo op.25 n.7 de Chopin, uma do pianista Vladimir Horowitz e outra do Nelson Freie. Os pontos marcantes estavam relacionados ao caráter que cada performer construía na peça: Horowitz me transmitia uma sensação de mais intimidade, introspecção e melancolia, enquanto Freire deixava a obra mais dramática, declamada, inquieta e intensa, o que eu atribuía à uma grande variação de dinâmica, bastante projeção melódica e uso extensivo de rubatos. Foi a versão de Freire com a qual mais me identifiquei e busquei

²⁹ Performances disponíveis na *playlist*: https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrYzrgvjN2rT_L-5FhoNfIn

trazer elementos similares, mas de uma perspectiva minha, definindo então alguns Guias Gestuais (Figuras 29 e 30)

Figura 29 – Guia Gestuais do Estudo op.25 n.7 de Chopin, compassos 1-3

Dedos: peso forte → leve
Tempo acelerado → desacelerado

Melodia: Peso forte

Camada central: Flutuar

(quasi recitativo)

pp

Ad. (molto cantabile)

Melodia: Peso forte

Dedos: peso leve → forte
Mão (palma): fluxo livre

Figura 30 – Guia Gestuais do Estudo op.25 n.7 de Chopin, compassos 4-7

Braço esquerdo: Deslizar
Tempo desacelerado

Dedos: peso leve → forte
Tempo acelerado

No caso de *Casta Diva* de Bellini-Thalberg, escutei as performances de Andrew Wright e de Guoda Gedvilaitė. O que mais chamou minha atenção foi a condução das frases. Na versão de Wright, há muito mais estabilidade no tempo e variações modestas de dinâmica, transmitindo uma sensação de placidez. No caso de Gedvilaitė, há bastante rubato e variação de dinâmica tanto na melodia quanto no acompanhamento, o que a meu ver deixou a performance mais dramática e intensa. Mais uma vez, houve maior identificação com a versão mais dramática (Gedvilaitė), em especial por se tratar de uma ária de ópera. Nesse caso, busquei

ainda mais projeção melódica, valorização das nuances de dinâmica e das respirações vocais na condução das frases (Figura 31).

Figura 31 – Exemplo de remodelagem de Guia Gestuais em *Casta Diva* de Bellini-Thalberg, compassos 3-4, acrescentando variações no fator tempo.

Melodia: peso forte
Acompanhamento: Flutuar com oscilação entre tempo acelerado e desacelerado

Tempo desacelerado

SOLO

Ped.

Braço/punho esquerdos: oitava em Pontuar arpejo em Deslizar

Ped. ⊕ Ped. ⊕

Braço/punho esquerdos: Deslizar
Dedo 5: pressionar

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one flat. The score is annotated with yellow boxes containing gestural instructions. The first box, located above the treble staff, describes the melody as having a 'strong weight' and the accompaniment as fluctuating between accelerated and decelerated tempo. A second box, above the treble staff in measures 3-4, indicates a 'decelerated tempo'. The bass staff has a 'Ped.' marking at the beginning. A third box, below the bass staff, describes the left arm/wrist action as 'octave in punctuate arpeggio in glide'. A fourth box, below the bass staff in measures 3-4, describes the left arm/wrist action as 'glide' and the fifth finger as 'pressing'. There are also 'Ped.' markings and a circled cross symbol (⊕) on the bass staff in measures 3-4. The word 'SOLO' is written above the treble staff in measure 3.

Além dessas, também escutei duas performances da transcrição de *Der Lindenbaum* de Schubert-Liszt, uma de Jorge Bolet e outra de Idil Biret. A versão de Bolet me pareceu mais lenta e estável, com contraste modesto de caráter entre as seções. Já a performance de Biret apresentou maiores oscilações de tempo e maior contraste entre seções, em parte pela variação dos tipos de toque utilizados. Inspirada na versão de Biret, decidi investir em variedade de toques e mudança de caráter mais explícita a cada seção, de acordo com a letra da música, buscando definir mais Guias Gestuais (Figura 32 e 33).

Figura 32 – Guia Gestuais em Der Lindenbaum de Schubert-Liszt, compassos 36-39.

Mão: fluxo controlado
 Melodia/Braço: peso forte → leve

Braço esquerdo: Deslizar
 peso leve → forte

Melodia: peso forte

Braço esquerdo: Deslizar

Peito: Torcer

Mão e braço esquerdos: Pontuar

Figura 33 – Guia Gestuais em Der Lindenbaum de Schubert-Liszt, compassos 70-72.

Dedos 2 e 3: Espanar

Dedos 1 e 2: Pontuar

Braço esquerdo: tempo acelerado
 Dedos: peso leve
 Dedo fá#: peso forte

Punho esquerdo: Açoitar
 Dedo polegar: peso forte

Neste ponto do processo é possível observar que, em busca do caminho para realizar o cantábile de cada obra, existe um engajamento coordenado de diversas partes do corpo com diferentes qualidades de movimento. Além disso, é necessário que haja uma organização muito consciente de todas as camadas sonoras juntamente à melodia para que a condução fraseológica ganhe contornos expressivos.

Tais observações demonstram o aspecto holístico da produção do cantábile que por vezes é abordada de forma segmentada na literatura pedagógica. Apesar da incontestável importância do toque mais legato para a percepção de continuidade da linha melódica principal, como proposto por exemplo por Kullak (1898), Breithaupt (1909) ou Leschetizky (PRATER, 1990), também são fundamentais para a percepção do cantábile os aspectos de condução das outras camadas, como variações de dinâmica, tempo e tipos de toque no baixo, em padrões rítmicos constantes e em outras vozes. Por isso, mesmo considerando aspectos corporais indicados para realizar um melhor cantábile, como tocar com a parte mais carnuda dos dedos (BERMAN, 2000), ou usar o peso do braço relaxado (MATTHAY, 1947), ou até mesmo buscar mais flexibilidade, elasticidade e resiliência das articulações (SÁNDOR, 1981), é muito difícil conduzir um cantábile se apoiando apenas nestas premissas, uma vez que a própria percepção deste do toque cantábile depende não somente da melodia principal, mas da coordenação das diferentes qualidades gestuais que cada camada sonora demanda para sua realização.

Ainda assim, esta literatura demonstra enorme atino ao reforçar o papel imprescindível da escuta na construção do ideal sonoro do cantábile. Tanto a escuta de outros pianistas, recomendada por Lhevinne (1972), quanto o desenvolvimento de uma escuta acurada de si mesmo, sugerida por Leschetizky (NEWCOMB, 1967), demonstraram ter um papel fundamental na construção do cantábile até este momento do processo.

5.3.3. Adaptação ao momento: tocando em modo de performance

A última parte do processo foi marcada por performances em aulas individuais ou em grupo e gravações mais frequentes em meu próprio ambiente de estudo (minha casa). Na maior parte destes momentos, pude avaliar o que ainda precisava ser lapidado e o que precisava ser fortalecido em relação a pontos de ancoragem de aspecto musical (como memorização, conhecimento mais profundo da forma, entre outros) assim como de aspecto emocional (concentração e controle de ansiedade, por exemplo).

Nesse período, apresentei *Der Lindenbaum* na aula de laboratório de execução instrumental para minha orientadora e colegas. Após a performance, a professora criticou a organização rítmica da música que estava perdendo a proporção básica por conta dos rubatos excessivos. Isso me fez repensar minha concepção estética da peça, que estava inspirada pela performance da pianista Idil Biret, que acrescenta uma série de oscilações agógicas intensas nas frases. Para colocar o ritmo sobre os eixos, decidi que iria estudar uma condução mais simples do tempo, sem grandes oscilações, até me sentir mais confortável para acrescentar os rubatos.

Algumas semanas depois, percebi que uma das grandes questões para a precisão rítmica era clareza na preparação do gesto antes de tocar. Isso ficou muito evidente após uma orientação sobre as semicolcheias em tercina do início da música (Figura 34). Esse foi um *insight* muito importante que mais tarde reverberou no início da performance de todas as obras.

Figura 34 – Primeiro Guia Gestual começa antes da primeira nota em *Der Lindenbaum*, compassos 1-2.

Pouco depois, comecei a apresentar as peças em conjunto no laboratório de execução instrumental. O primeiro grupo que toquei foi a *Canção Sem Palavras* em Mi Maior, o *Estudo op.10 n.3*, o *Estudo op.25 n.7* e a *Canção Sem Palavras Duetto* em Lá bemol (nessa ordem). Nessa performance, me senti muito nervosa e desconfortável, o que afetou minha concentração e sensação de presença. Isto causou uma dificuldade de manter o contato com o teclado e a precisão rítmica na figuração constante de semicolcheias das *Canções Sem Palavras*, uma vez que a ansiedade me fez contrair os braços e perder a sensação de aterramento nos ísquios e relaxamento dos ombros (peso passivo). A professora me orientou a praticar lento para reafirmar esse ponto, trazer mais segurança, mas também considerei fazer mais gravações e me apresentar mais vezes tocando essas músicas para ganhar mais confiança na performance.

Alguns dias depois, realizei outra performance no laboratório de execução instrumental, dessa vez das peças *Der Lindenbaum*, *Casta Diva* e *Gretchen am Spinnrade*. Nesta apresentação tive várias falhas de memória, e apesar de achar que se tratava apenas do intenso nervosismo, depois percebi que o esquecimento ocorria em parte também por faltar uma compreensão mais sólida de alguns aspectos musicais de cada peça, o que refletia em hesitações durante a performance. Por exemplo, no caso de *Gretchen am Spinnrade*, mais de uma vez eu troquei a ordem das seções após a repetição da estrofe principal, o que evidenciava para mim que a peça estava compreendida como partes e não como um todo. Algo semelhante ocorreu com *Casta Diva*, entretanto nesse caso, em situação de performance, eu acabava por confundir os caminhos da melodia e da harmonia. Era necessário um entendimento mais aprofundado e corporificado destes aspectos para construir uma maior segurança na hora de tocar em público.

Nesse sentido, recebi orientação de estudar mais uma vez a harmonia de *Casta Diva*, o que em poucas sessões de estudo já contribuiu para estabelecer mais segurança em situações de performance. Além disso, a professora recomendou que eu memorizasse a letra de *Gretchen Am Spinnrade* para que esta tornasse o fio condutor da forma durante toda a performance. Esta estratégia de estudo foi muito impactante para consolidar a compreensão formal e aumentar minha segurança, inclusive promovendo um *insight* a respeito sobre como frasar. Ao cantar junto com a melodia nas primeiras sessões de estudo, observei em que pontos a respiração acontecia de forma mais natural e o papel das sílabas em anacruse, pontos que inconscientemente eu estava suprimindo gestos mais apressados (Figura 35).

Figura 35 – Exemplos de respirações e papel da sílaba em anacruse em *Gretchen am Spinnrade*, compassos 3-7

The image shows a musical score for the piece 'Gretchen am Spinnrade'. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written above the vocal line: 'hin, — Respirar mein Herz — ist schw Respirar ich fin - de, ich'. Two red boxes highlight the notes for the words 'mein' and 'ich'. An orange box labeled 'Impulso para sílaba forte' points to the 'ich' box. The piano part includes a 'cresc.' marking. The score is for measures 3-7.

Na aula individual seguinte, as novas orientações a respeito dos gestos geraram novos *insights* para remodelagem dos Guias Gestuais. A princípio, estava considerando o movimento das semicolcheias (que representa a roca de fiar) como um padrão mais digital, centrado apenas na mão e nos punhos, deixando ombros e braços mais estáveis. Durante a aula,

entretanto, minha orientadora demonstrou como a realização desse padrão precisa partir do sutil movimento circular da articulação do ombro para ganhar as nuances de dinâmica de forma mais fluida. Ao experimentar esse novo movimento já nos primeiros dois compassos, percebi que, além de ficar mais fácil de manter a fluência, o contorno de dinâmica que remete ao movimento circular da roca (crescendo e decrescendo) vinha mais naturalmente (Figura 36).

Figura 36 – Remodelagem de Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 1-3. Nova concepção de semicolcheias executadas por pequeno movimento circular do punho.

Non troppo Allegro

legato

pp.

sempre staccato

Ombro direito: peso passivo
Punho: Deslizar circular

Melodia: dedo em peso forte

Mão esquerda
Dedo 1: Pontuar
Dedo 5: Pressionar

Mei - ne Ruh _____ ist
un poco marcato il canto

Ao seguir para o restante da música, pude perceber como esse mesmo movimento circular que parte do ombro aparece em outros trechos, mas de forma adaptada. Na seção em Fá Maior, ele se expande para os dois braços simultaneamente (Figura 37).

Figura 37 – Remodelagem de Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 51-52. Movimento circular é ampliado para o braço.

Ombro: peso passivo
 Braço e punho direito: Deslizar circular
 Dedo 4 e 5: Peso forte

ho - - her Gang, - - sein?

pp

Braço esquerdo: Deslizar circular
 Ombro: peso passivo

Na seção final, ele engloba um gesto amplo para tocar os acordes em forte ou fortíssimo ao mesmo tempo que mantém o padrão de semicolcheias na região central (Figura 38)

Figura 38 – Remodelagem de Guias Gestuais em Gretchen am Spinnrade, compassos 93-94. Movimento circular ampliado para braço e ombro

Braço: Peso passivo
 Mão: fluxo controlado
 Dedos: peso forte

Ombro e braço:
 Deslizar circular

küs - - sen ihn, so

legato molto appassionato

Braço: Peso passivo
 Mão: fluxo controlado
 Dedos: peso forte

Além disso, fizemos uma breve análise que traça um paralelo entre a concepção gestual e a concepção poética de cada parte da música. No início, mais introspectiva, o gesto circular que parte do ombro é menor, enquanto na seção em Fá Maior por exemplo ele se expande, se abre quando Gretchen começa a descrever as qualidades de Fausto, como quem se abre e se expande para falar de algo que gosta.

Após este ponto do processo criativo, realizei uma gravação de cada peça a fim de registrar o ponto de chegada do aprendizado do cantábile e do desenvolvimento artístico em cada contexto. Em seguida, realizei uma análise comparativa entre algumas das gravações realizadas durante o processo, a fim de compreender como se deu a transformação de cada obra. Esta análise será discutida no capítulo seguinte.

6. O PERCURSO DE CADA OBRA

Este capítulo tem como objetivo avaliar como se deu o percurso de construção do cantábile em cada peça através de uma breve análise das gravações realizadas durante o processo criativo. De cada obra será escolhido um aspecto de mudança mais significativo como fio condutor para comparação entre as gravações e compreensão da trajetória de aprendizado de forma holística. Todos os links para as *playlists* estão disponíveis nas notas de rodapé e no Anexo A, e os links para acesso aos exemplos estão no corpo do texto.

6.1. Chopin – Estudo op. 10 n. 3

Nesta peça, decidi fazer um recorte de análise apenas da primeira seção (compasso 1 a 20) de diferentes vídeos, uma vez que esta foi a parte da música da qual mais realizei gravações e a que evidenciou mudanças mais expressivas. As gravações selecionadas estão na playlist “Chopin – Estudo op.10 n.3”³⁰ e os exemplos citados se encontram na descrição dos vídeos com as iniciais C1.

Antes da primeira gravação desta música, passei por um processo inicial de exploração de sensações e gestos buscando encontrar um lugar confortável para começar a trabalhar a sonoridade. No início, sentia um constante incômodo no dedo 5 da mão direita tocando a primeira seção e ouvia as frases muito pesadas e com tempos fortes marcados, o que atribuí a uma desorganização estrutural da mão e um toque muito articulado acima do teclado. Mesmo começando a assimilar a posição de mão mais estruturada proposta por Chopin³¹, sentia dificuldade de dividir a mão em duas funções/camadas sonoras.

A interação com colegas durante o Estágio Docente Orientado e o contato com a edição do Cortot e o trabalho de Marie Jäell contribuíram para abrir novas perspectivas gestuais e sensibilizar mais ainda minha autopercepção no contato com o instrumento. Aspectos como mobilização dos punhos no delineamento das frases, o engajamento do tronco no direcionamento da dinâmica e a definição de uma sensação específica para cada camada sonora vieram à tona.

O desenvolvimento dessa distinção gestual e sonora de camadas junto com delineamento da frase permeou todo o processo que culminou na primeira gravação, se manifestando de forma mais significativa na projeção da melodia. Realizado em 26/01/22 em

³⁰ Link de acesso: <https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrb1xJFjqB54NoXQweuKu2HL>

³¹ Ver página 57

minha casa e em um piano de armário, o primeiro vídeo demonstra uma busca ainda tímida por projeção melódica já nas duas frases iniciais (compassos 1 a 8) ([C1.Exemplo – 26.01](#)). Mesmo nas duas frases seguintes (compassos 9 a 20), o contraste de dinâmica entre o *piano* e o *fortíssimo* dos acordes em oitavas ainda é modesto ([C1.Exemplo 2 – 26.01](#)). É possível observar no corpo uma curvatura proeminente na lombar e no meio das costas, além de eventuais contrações no ombro direito.

A exploração gestual foi aprofundada através do contato com o Sistema Laban. Primeiramente sozinha, realizei uma improvisação com o padrão de acompanhamento norteadada pela ideia da Ação “Flutuar”, o que começou a trazer uma sensação de leveza para as partes do corpo que realizam esse padrão (costas, braços, dedos 1 e 2), ao mesmo tempo que fui acrescentando mais apoio no quinto dedo da mão direita. Em seguida, depois de duas aulas com a Juliana, tive *insights* importantes sobre a percepção de meu próprio corpo enquanto tocava, buscando mais alinhamento do tronco, sentindo os ísquios para mais apoio na base, e o peso passivo nos ombros para ter mais mobilidade a partir das escápulas e sentir mais livremente o peso dos braços.

Estes pontos impactaram a segunda gravação, realizada em 16/03/22. Neste vídeo, já estou com o novo piano de cauda, o que favorece um pouco mais a projeção geral da obra. Mesmo assim, o toque da melodia ainda carece de uma distinção mais expressiva em relação às outras camadas ([C1.Exemplo 1 – 16.03](#)). Aqui há um contraste de dinâmicas um pouco maior em relação à performance anterior ([C1.Exemplo 2 – 16.03](#)) e uma organização corporal mais alinhada.

Em seguida desta gravação, tive uma aula de piano específica sobre trazer maior projeção melódica, na qual fiz exercícios buscando maior apoio na borda das mãos (dedos 4 e 5). Juntamente a isso, comecei a definir Guias Gestuais iniciais nesta obra baseados nos diferentes tipos de ligadura, acentos e oscilações de tempo indicadas na partitura. Uma maior definição desses aspectos contribuiu para que a gravação seguinte, feita no dia 23/03/22, apresentasse uma maior distinção de toque entre melodia e demais camadas, assim como uma maior projeção melódica e uma oscilação de tempo mais pronunciada no *ritenuto* ([C1.Exemplo 1 – 23.03](#)), além de uma maior amplitude de dinâmica nas duas últimas frases da seção ([C1.Exemplo 2 – 23.03](#)). De forma geral, a uma utilização mais deliberada de rubatos colaborou para a projeção das notas longas por mais tempo, além de deixar as respirações vocais um pouco

mais evidentes entre as frases. Desta vez, o tronco se engaja sutilmente em um movimento junto com o contorno das frases.

Depois de alguns meses, trabalhando nas outras peças do repertório, tive um *insight* sobre o importante papel das outras camadas na condução das frases, de que é preciso que elas estejam deliberadamente organizadas com o contorno melódico. Podemos perceber a influência desse *insight* nas duas gravações seguintes, realizadas em 24/08/22 no laboratório de execução instrumental e em 17/10/22 na minha casa. Nelas é possível ouvir um pouco mais de engajamento das outras camadas na construção das nuances de dinâmica, assim como *acelerando* e *ritardando* mais pronunciados nas primeiras duas frases, o que contribuiu para uma condução fraseológica mais delineada ([C1.Exemplo 2 – 24.08](#); [C1.Exemplo 1 – 17.10](#)). Acredito que estas duas gravações (24/08 e 17/10) são as que melhor representam em que ponto consegui chegar no aprendizado do cantábile nesta peça.

Assim, o percurso da construção do cantábile nessa obra compreendeu mais do que o trabalho de um toque específico para a condução da melodia principal: incluiu a consciência sobre as maneiras com que a melodia principal se coaduna com as outras linhas, o domínio de outros toques para as camadas intermediárias, a consciência da relação entre a respiração e a fraseologia, refinamento das nuances de dinâmica e maior deliberação no uso de rubatos.

6.2. Mendelssohn – Canção Sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior

A parte selecionada para comparação desta peça através do processo foi a seção A (compasso 1 a 15). As gravações escolhidas estão na playlist “Mendelssohn – Canção Sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior”³² e os exemplos estão nas descrições dos vídeos com as iniciais M1.

O aspecto que apresentou mudanças mais significativas nesta peça foi a presença de respirações vocais na condução fraseológica. Na primeira gravação, realizada no dia 26/01/22 na minha casa e no meu antigo piano de armário, é possível notar que a melodia segue sem muitas inflexões agógicas, quase sem respirações entre as frases e sem grandes nuances de dinâmica ([M1.Exemplo 1 – 26.01](#)). Além disso, ritmo das semicolcheias por vezes fica

³² Link de acesso: <https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPraKS31VjqIM-gQqixfpBua>

impreciso e o baixo participa de forma tímida da condução das frases. Antes desta gravação, um dos meus grandes desafios era conseguir encontrar o ponto certo de equilíbrio na estrutura das mãos para a divisão de funções (melodias e acompanhamento) de forma a manter a projeção melódica e ao mesmo tempo a precisão rítmica das semicolcheias.

Pouco tempo depois, dei início às aulas de Laban com a Juliana e, juntamente com as aulas de piano, tive diversos *insights* importantes para a concepção gestual e sonora desta peça. Após a exploração dos fatores expressivos do movimento, busquei trazer a qualidade expressiva do peso leve para as semicolcheias. Entretanto, durante uma aula de piano, minha orientadora apontou como eu estava sustentando os ombros ao buscar fazer um som mais piano no acompanhamento, comprometendo a sensação de apoio de braço em cada nota e consequentemente reduzindo a projeção sonora da melodia e a amplitude dinâmica geral. Além disso, minhas mãos se desorganizavam durante a movimentação, também prejudicando o apoio dos dedos e a transferência do peso do braço. Também percebi a ausência de unidade e estabilidade na movimentação do tronco, perdendo a conexão com os quadris, enrijecendo a lombar, o que reduzia a mobilidade do movimento dos braços, uma vez que sem o apoio pleno no centro pélvico o corpo buscava estabilidade em outros pontos (como a lombar e ombros). Realizamos na aula de piano um exercício na posição de equilíbrio ativo em pé (posição de esquiador), buscando para sentir o apoio na borda das duas mãos bem estruturadas e levemente supinadas ao piano, o que contribuiu para aumentar minha autopercepção de apoio nos dedos 4 e 5 e sensação de mãos estruturadas.

A partir desse momento, busquei definir um “ponto de partida” na organização de meu corpo antes de começar a tocar esta Canção Sem Palavras. Utilizando os fatores expressivos do movimento como referência, defini, por exemplo, que os ombros estariam em peso passivo, os punhos em fluxo livre e o tronco teria mobilidade a partir dos quadris com fluxo controlado. O quinto dedo da mão direita (melodia) teria peso *forte* e espaço *direto* apoiando uma parte do peso do braço e os dedos 1 e 2 de ambas as mãos seriam peso *leve* com um pouco de sustentação do braço a partir das escápulas.

A segunda gravação feita em 09/03/22 apresenta mais projeção melódica, melhor organização rítmica e o baixo começa a participar de forma mais ativa na condução da frase, e apesar das respirações já estarem mais presentes, ainda são modestas ([M1.Exemplo 1 – 09.03](#)). O tronco aparece um pouco mais alinhado, as mãos um pouco mais estruturadas e os dedos

sutilmente mais curvados sobre o teclado. Também é possível observar um sutil engajamento do tronco na condução das frases.

Poucos dias depois de praticar tomando estes pontos de partida, em uma aula de piano minha orientadora observou ainda faltava uma coordenação entre respiração e fraseologia. Observei que muitas vezes eu segurava a respiração enquanto tocava, contribuindo para contrações musculares desnecessárias e travando a mobilidade responsiva do tronco em relação ao fraseado. Foi neste momento que comecei a elaborar Guias Gestuais em conjunto à uma busca por articulação entre a respiração e as frases musicais.

Na terceira gravação feita em 16/03/22, no novo piano de cauda que adquiri, a primeira frase já se inicia junto com a respiração. Há mais inflexões no tempo para conduzir as frases, maior presença do baixo e o ritmo está um pouco mais organizado e flexível junto com as oscilações agógicas ([M1.Exemplo 1 – 16.03](#)). Mais uma vez o tronco aparece mais alinhado e se movimenta em conjunto à condução das frases.

Alguns meses depois, apresentei esta peça na aula de laboratório de execução instrumental para minha orientadora e meus colegas. Nessa performance, me senti muito nervosa e minha concentração e sensação de presença foram afetadas. Isto se refletiu em um toque mais superficial no teclado e comprometeu a precisão rítmica das semicolcheias e a projeção melódica, uma vez que a ansiedade me fez contrair os braços e perder a sensação de aterramento nos ísquios e relaxamento dos ombros (peso passivo). Voltei a praticar lento, a focar na respiração, a buscar a sensação de “aterramento” no corpo antes de começar a tocar e me coloquei mais vezes em situação de performance, tocando para colegas e amigos.

Pouco depois realizei a quarta e última gravação em 21/10/22. Aqui as respirações estão mais nítidas entre as ligaduras, há mais inflexões expressivas no tempo, a melodia possui bem mais nuances de dinâmica, o baixo canta mais na introdução, o ritmo das semicolcheias está de forma geral organizado (apesar de eventuais falhas de notas) e o andamento geral está mais rápido e fluido ([M1.Exemplo 1 – 21.10](#)).

Desta forma, a trajetória de construção do cantábile nesta peça envolveu o desenvolvimento de respirações mais conscientes para condução das frases, em conjunto com um refinamento na distinção de toques para a melodia da soprano, do baixo e da camada de semicolcheias, uma maior organização rítmica e um aprimoramento nas nuances de dinâmica.

6.3. Schubert-Liszt - *Der Lindenbaum*

As partes selecionadas para comparação desta peça foram a introdução (compassos 1-8), as estrofes 2 e 3 (compassos 25 a 45) e um recorte da última estrofe (compassos 65 até 73) da canção por serem trechos que englobam diferentes desafios, como precisão rítmica, mudança rápida de caráter, distinção de toque entre múltiplas camadas simultâneas, entre outros. As performances escolhidas estão na playlist “Schubert-Liszt – Der Lindenbaum”³³ e os exemplos estão nas descrições dos vídeos com as iniciais SL1.

O aspecto que apresentou mudanças mais significativas nesta música foi a construção de sonoridades distintas para cada seção da peça. Considerando que esta obra apresenta uma variedade grande de figurações rítmico-melódicas com dinâmicas e articulações específicas, a definição de uma sonoridade diferente para cada parte da música em conjunto à uma condução melódica consistente foi o desafio principal desde o primeiro contato com a partitura.

Antes mesmo de ter contato com o Sistema Laban já buscava uma variedade de colorido sonoro através da exploração dos tipos de toque e sensações na mão, estratégia que reverberou das experimentações na Canção Sem Palavras em Mi Maior e do Estudo op.10 n.3. Entretanto, depois que realizei três aulas de Laban, comecei a definir melhor as sensações e movimentos corporais através das Ações Básicas de Expressividade, observando como qualidades gestuais distintas podiam se organizar ao mesmo tempo em diferentes partes do corpo.

Na primeira gravação, de 18/05/22, a variedade de sonoridades entre seções ainda é muito pequena. Na introdução, há pouco rubato e nuances de dinâmica e ainda há uma insegurança rítmica (um pequeno tropeço no começo evidencia isso) ([SL1.Exemplo 1 – 18.05](#)). Mais adiante, as nuances de dinâmica também muito tímidas na condução da frase, a projeção da melodia é modesta e a distinção de toques entre camadas ainda não está consolidada ([SL1.Exemplo 2 – 18.05](#)) e a pouca variação de tempo e dinâmica nas frases faz com que elas tenham pouco direcionamento ([SL1.Exemplo 3 – 18.05](#)). No aspecto corporal, é possível observar maior estabilidade no tronco e nos gestos de forma geral.

Depois da definição de Guias Gestuais iniciais, voltei mais uma vez para a exploração do caráter através do texto. Meu objetivo era construir as sonoridades fazendo

³³ Link de acesso: <https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrZG5W833gegW6-1DtDjo-Uu>

referência a imagens (como o movimento do vento na árvore que pode ser tranquilo, misterioso, tempestuoso) ou a sentimentos (nostalgia, alegria, apreensão, paixão) evocados pelo poema *Der Lindenbaum* de Wilhelm Müller de formas diferentes em cada estrofe. Além disso, também escutei duas performances da peça e decidi modelar a versão de Idil Biret como estratégia de estudo, uma vez que esta apresentava maior variação de tempo, dinâmica e tipos de toque entre as seções. Estes pontos do processo contribuíram para a elaboração de novos Guias Gestuais.

Na segunda gravação, realizada dia 14/8/22, uma maior distinção sonora entre seções começa a surgir através de uma maior amplitude de dinâmica, de uso de rubatos e variedade de toques. A introdução tem o ritmo um pouco mais organizado, porém ainda com pouca variação de tempo e dinâmica ([SL1.Exemplo 1 - 14.08](#)). O andamento geral é mais rápido, há uma maior utilização de rubatos, a melodia tem um pouco mais de projeção, os *crescendos* são mais expressivos e as camadas agora tem sonoridades um pouco mais distintas através do uso de diferentes toques, porém as frases soam levemente apressadas (especialmente nos arpejos) e com poucas respirações ([SL1.Exemplo 2 – 14.08](#)). Na última parte, há maior distinção de toques entre as camadas e um melhor delineamento na condução das frases, apesar dos rubatos e variações de dinâmica ainda serem tímidos ([SL1.Exemplo 3 – 14.08](#)). Na perspectiva corporal, ainda há bastante estabilidade no tronco e nos gestos de forma geral, entretanto eventualmente os movimentos parecem um pouco apressados, com poucas respirações entre eles.

Depois desse ponto, tive um *insight* importante que reverberou tanto em diferentes partes desta obra quanto nas outras peças do repertório. Durante uma orientação, percebi que um ponto chave para a precisão rítmica no começo da música era ter clareza na preparação do gesto da mão direita antes de tocar. Ou seja, o gesto começava antes de entrar em contato com o teclado. Isso me fez dar mais tempo para as preparações, o que refletiu em respirações mais explícitas, além de uma melhor definição do início e das finalizações das frases.

Assim, após algumas apresentações no laboratório de execução instrumental e de tocar para amigos, fiz a última gravação da playlist em 27/09/22. Aqui, houve um aumento expressivo na variação de dinâmica, de toques e especialmente de tempo, o que contribuiu para dar mais distinção sonora a cada parte da obra. Na introdução, há uso mais deliberado de rubatos e maior amplitude de dinâmica (mais próximo à ideia de vento nas folhas da árvore); também há a presença do gesto que inicia antes da primeira nota, articulações do punho parecem mais

flexíveis, o tronco se engaja mais na condução da frase e de forma geral os gestos parecem mais fluidos, englobando o tempo dos rubatos e das respirações ([SL1.Exemplo 1 – 27.09](#)). Na estrofe 2, as maiores oscilações agógicas contribuem para delinear a frase (clima mais misterioso), melodia apresenta mais projeção, a escala cromática possui *crescendos* mais expressivos; na estrofe 3, a melodia em arpejos está delineada de forma mais vocal com variação de tempo e de dinâmica – aqui o corpo todo aparenta estar mais engajado na expressividade já nos primeiros gestos, havendo maior envolvimento do tronco no fraseado e maior clareza de distinção gestual entre as duas mãos ([SL1.Exemplo 2 – 27.09](#)). Na última estrofe, há um maior senso de direção nas frases através do uso mais deliberado de rubatos e nuances de dinâmica e da presença de respirações ([SL1.Exemplo 3 – 27.09](#)).

Desta forma, o aprendizado do cantábile nesta obra teve seu percurso marcado pela busca por uma maior variedade sonora entre diferentes partes da música associada à uma condução consistente da linha melódica. Nesse processo, os aspectos musicais que apresentaram mudanças mais expressivas foram a elaboração de diferentes tipos de toque para outras camadas articulado a um toque de maior projeção sonora na melodia, o incremento nas nuances de dinâmica, uso mais deliberado de rubatos e maior consciência de respirações vocais entre as frases. Além disso, houve uma maior definição das diferentes qualidades gestuais e uma maior organização dos gestos no tempo, desde sua preparação até finalização.

6.4.Schubert-Liszt – *Gretchen Am Spinnrade*

As partes selecionadas para a comparação desta obra foram a Estrofe A (compassos 1-11), a Estrofe C (compassos 43-68) e a um trecho da Estrofe D (compassos 84-100). As performances selecionadas estão na playlist “Schubert-Liszt – Gretchen Am Spinnrade”³⁴ e os exemplos se encontram na descrição dos vídeos com as iniciais SL2.

Os primeiros contatos com esta peça já foram marcados pela busca por movimentos sensações físicas e gestos específicos para cada camada, frase e seção da música. Depois das aulas de Laban comecei a definir Guias Gestuais explorando as relações entre mais estrutura ou fluidez nos movimentos e as mudanças na harmonia e na textura da peça. Também estudei os elementos evocados pelo texto de Goethe sobre os sentimentos de Gretchen, que oscilam entre ansiedade, saudade e desejo, pensando sobre como eu poderia traduzir isto na minha performance desta peça.

³⁴ Link de acesso: https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPraGJ_6w-_O9sehNdgW-Twdd

A primeira aula que tive sobre esta peça foi no laboratório de execução instrumental, no qual minha orientadora sugeriu que eu investisse em uma maior distinção de qualidade sonora de cada camada, buscando compreender a qualidade gestual e sonora de cada uma delas nas diferentes partes da música, escutando atentamente e refletindo sobre o impacto que as mudanças do acompanhamento têm sobre o caráter da obra. Além disso, ela reforçou a importância da fluidez e continuidade gestual em contextos de diferentes camadas ocorrendo simultaneamente.

Considerando que este ponto emergiu várias vezes neste processo e se tornou uma questão decisiva para a construção do cantábile e sua variação de caráter na obra, a distinção sonora entre camadas foi o aspecto que mais apresentou mudanças neste percurso de aprendizado. A primeira gravação, realizada dia 14/08/22, distinção sonora entre camadas ainda é muito pequena. Na parte inicial, as conduções estão todas bastante a tempo, sem muito rubato, as nuances de dinâmica são tímidas e as semicolcheias soam um pouco pesadas ([SL2.Exemplo 1 – 14.08](#)). Na Estrofe C, mudança de qualidade sonora é muito tímida na transição para a nova tonalidade e figuração, sendo a amplitude de dinâmica ainda bem pequena; não há *acelerando* nem respirações significativas e a memorização está um pouco insegura ([SL2.Exemplo 2 – 14.08](#)). Na Estrofe D, falta maior distinção de tipos toques entre camadas; além disso, a frase começa muito forte, então o *crescendo* fica pouco expressivo e a chegada nas oitavas ainda não é muito dramática ([SL2.Exemplo 3 – 14.08](#)). No aspecto corporal, o tronco, os braços e punhos estão mais estáveis. Nas oitavas há um pouco de enrijecimento dos ombros e praticamente não há engajamento do corpo.

Depois, investi na escuta de performances de outros pianistas como estratégia de estudo. Isto contribuiu para definir com mais clareza o que gostaria de trazer para minha performance, que seria: um caráter ansioso, maior projeção melódica, maior contraste de dinâmica entre diferentes partes da música e mais intensidade na seção em oitavas bastante intensa.

No mesmo período, realizei uma performance no laboratório de execução instrumental na qual tive falhas de memória significativas que para mim revelaram uma falta de senso de unidade da peça. Minha professora recomendou que eu memorizasse a letra de *Gretchen Am Spinnrade* como fio condutor da forma, cantando mentalmente a música durante toda a performance. Esta estratégia de estudo teve importante influência na compreensão formal e na segurança na hora de tocar. E, ao estudar cantando a letra, tive um importante *insight* sobre a respiração e os apoios na condução das frases.

A segunda gravação foi feita dia 27/09/22. No começo da Estrofe A, a mão esquerda apresenta maior distinção de toques nas duas camadas e os *crescendos* da frase estão começando a emergir; as semicolcheias ainda soam um pouco pesadas, como se não tivessem direção definida ([SL2.Exemplo 1 – 27.09](#)). Na Estrofe C, há uma mudança de sonoridade na troca de tonalidade, amplitude de dinâmica se expande um pouco e há presença do *acelerando* (acontece um pequeno erro na melodia) ([SL2.Exemplo 2 – 27.09](#)). Já na Estrofe D, ainda começa muito forte, mas há um maior direcionamento da melodia; os acordes em oitavas agora têm uma entrada mais dramática, porém ainda falta um melhor delineamento das frases em oitavas ([SL2.Exemplo 3 – 27.09](#)). Na perspectiva corporal, há um pouco mais de flexibilidade nos punhos e tronco conduz sutilmente a frase em alguns momentos; as mãos parecem mais estruturadas e nas oitavas há pouco engajamento do corpo.

Poucos dias depois, tive uma aula de piano que gerou novos *insights* para remodelagem dos Guias Gestuais das semicolcheias da camada intermediária. Antes, estava pensando numa condução das semicolcheias centrada nas mãos e punhos, deixando ombros e braços mais estáveis. Entretanto, minha orientadora demonstrou como a realização desse padrão precisa partir do sutil movimento circular da articulação do ombro para ganhar as nuances de dinâmica de forma mais fluida. Esta nova concepção influenciou tanto a parte inicial da música quanto as outras seções, que apresentavam variações deste movimento circular das semicolcheias.

A terceira gravação foi realizada dia 14/10/22 e, de forma geral, já apresenta maior distinção sonora entre as camadas. Na Estrofe A, já podemos perceber um andamento um pouco mais rápido e mais projeção melódica; as outras camadas agora soam um pouco mais flexíveis e conduzindo a frase em conjunto com a melodia; as frases soam um pouco mais vocais por conta da presença de respirações e do impulso para o tempo forte a partir da nota/sílaba em anacruse ([SL2.Exemplo 1 – 14.10](#)). Na Estrofe C, há uso mais deliberado de rubato e maiores nuances de dinâmica na melodia; mudança de sonoridade mais significativa na transição para a nova tonalidade; maior amplitude de dinâmica no crescendo e maior *acelerando*. ([SL2.Exemplo 2 – 14.10](#)). Na última Estrofe, o começo ainda está mais forte do que o desejado, porém há uma entrada mais dramática dos acordes em oitavas; há um delineamento mais contínuo do fraseado (maior senso de direção) com uso mais deliberado de rubatos e variação de dinâmica na condução da frase, além de eventuais respirações ([SL2.Exemplo 3 – 14.10](#)). No aspecto corporal, há um sutil movimento circular dos braços a partir dos ombros, tronco se mantém estável na maior parte do tempo, punhos estão um pouco mais flexíveis especialmente nas

mudanças de figuração; no cruzamento de mãos há um pouco de tensão no ombro esquerdo; nas oitavas, o corpo começa a se engajar um pouco mais na projeção do som, assim como o tronco na condução das frases.

A última gravação foi alguns dias depois, em 24/10/22, e de forma geral manteve boa parte das características do vídeo anterior. Há uma maior distinção sonora entre as camadas, boa projeção melódica e crescendo mais expressivo, mesmo com eventuais imprecisões rítmicas e falhas de notas ([SL2.Exemplo 1 – 24.10](#)). Na estrofe C, as frases são conduzidas de forma mais vocal, com mais nuances de dinâmica e tempo; há um pequeno tropeço na entrada da nova tonalidade, porém a mudança de sonoridade se mantém e a frase é conduzida com um *crescendo* e *acelerando* expressivos ([SL2.Exemplo 2 – 24.10](#)). Na última estrofe, há boa projeção melódica e um crescendo intenso; os acordes em oitavas estão mais dramáticos e com uma condução fraseológica mais definida, entretanto há um pouco de imprecisão rítmica na camada central ([SL2.Exemplo 3 – 24.10](#)). No aspecto corporal, há muitas semelhanças com a performance anterior, mas existe uma sutil ampliação do movimento circular dos braços a partir dos ombros; nas oitavas, o corpo está bem mais engajado na projeção do som e na condução das frases, fazendo um movimento circular a partir da base.

Assim, a trajetória de construção de um cantábile nesta peça envolveu o desenvolvimento de diferentes sonoridades para camadas e seções distintas articulado a uma busca por maior projeção melódica, maiores nuances de dinâmica, uso mais deliberado de rubatos e maior consciência de respirações vocais entre as frases. Da perspectiva corporal, há um ganho de engajamento de partes maiores do corpo como os braços e tronco na projeção e condução das frases, além da flexibilidade das articulações.

6.5.Mendelssohn – Canção Sem Palavras *Duetto* op.38 n.6 em Lá Bemol Maior

A parte selecionada para comparação desta peça através do processo foram as duas primeiras frases da seção A (compasso 1 a 9). As gravações escolhidas estão na playlist “Mendelssohn – Canção Sem Palavras *Duetto* op.38 n.6 em Lá Bemol Maior”³⁵ e os exemplos estão nas descrições dos vídeos com as iniciais M2.

No início deste processo, sentia um pouco de incômodo na mão e no punho direitos, realizando as notas longas com tensão excessiva e impedindo maior flexibilidade para fazer as semicolcheias da camada intermediária. Isso acontecia tanto quando a melodia

³⁵ Link de acesso: https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrZ_NwcTMHWq6fJYTyqq0DzK

principal surgia na soprano (dedos 4 e 5) quanto quando aparecia no tenor (dedos 1 e 2), enrijecendo o movimento e comprometendo a clareza rítmica das semicolcheias.

O papel da camada intermediária em semicolcheias na condução das frases foi o aspecto que apresentou os desafios mais recorrentes e as mudanças mais significativas no percurso de aprendizado desta obra. Na primeira gravação, realizada dia 13/04/22 em minha casa, é possível ouvir algumas imprecisões rítmicas e falhas de notas nas semicolcheias, assim como a pouca participação desta na condução da frase ([M2.Exemplo 1 – 13.04](#)). Aqui, as nuances de dinâmica são mais sutis e há pouca diferença sonora entre as vozes do tenor e da soprano; entretanto, o baixo já participa mais ativamente da condução fraseológica.

Alguns meses depois, tive uma aula no laboratório de execução instrumental que gerou importantes *insights*. Após uma performance desafiadora, pois esta música me gerava muito desconforto físico, minha orientadora promoveu exercícios para que eu encontrasse conexões afetivas com a peça de forma a dissolver as tensões excessivas nas mãos, punhos e ombros. Ela buscou formas de criar sensações de conforto e conexão entre corpo e instrumento através do uso de metáforas que estimulassem minha imaginação sonora. Como recurso mais impactante, ela propôs que eu e meu companheiro (que estava presente) nos abraçássemos respirando profundamente e que eu prestasse atenção a como meu corpo se sentia naquele abraço. Após algumas respirações profundas, busquei lembrar dessa sensação física antes de começar a tocar novamente. Ao piano, me senti mais confortável e conectada com a obra, ouvindo melhor a camada central e conseguindo perceber com mais sensibilidade o contato com o teclado.

Um pouco depois, ouvi diferentes performances desta obra, o que contribuiu para definir melhor minhas escolhas interpretativas, que acabaram por incluir os seguintes aspectos: andamento moderado, camada central e baixo participando de forma ativa da condução das frases, expressiva variação de dinâmica e rubatos, entre outros. Estes pontos me fizeram acrescentar novos Guias Gestuais e modificar sutilmente alguns que já haviam sido definidos.

Ainda neste período, apresentei esta peça junto com outras no laboratório de execução instrumental. Nesta performance, o nervosismo e o desconforto causados pela ansiedade afetaram minha concentração e aumentaram a tensão corporal, dificultando a precisão rítmica das semicolcheias constantes. Depois desta experiência, voltei a estudar lento, buscando focar na sensação de “aterramento” nos ísquios e relaxamento dos ombros, além de fazer mais gravações e tocar mais vezes para outras pessoas.

No dia 17/10/22 realizei a segunda gravação na minha casa. Nesta, o andamento está mais fluido e rápido e há maior precisão e clareza rítmica na camada das semicolcheias, além de uma participação mais ativa desta e do baixo na condução da frase e nas nuances de dinâmica. Além disso, as vozes da soprano e do tenor apresentam boa projeção e distinção sonora ([M2.Exemplo 1 – 17.10](#)). Semanas depois, fiz uma última gravação no auditório do Instituto de Artes no dia 03/11/22, que apesar do andamento mais moderado, apresenta características bastante semelhantes ao vídeo anterior ([M2.Exemplo 1 – 03.11](#)).

Assim, o processo de aprendizado do cantábile nesta peça foi permeado por uma busca de um melhor delineamento fraseológico através de uma maior definição na camada intermediária de semicolcheias, de forma articulada às melodias da soprano e do tenor. De forma geral, houve uma maior organização rítmica, aumento nas nuances de dinâmica e uma participação mais deliberada do baixo na condução das frases.

6.6. Chopin – Estudo op. 25 n.7

Nesta peça, decidi fazer uma comparação de duas partes: a introdução e a primeira frase da Seção A (compassos 1 a 10) e parte da Seção B (compassos 22 a 29). As gravações selecionadas estão na playlist “Chopin - Estudo op.25 n.7”³⁶ e os exemplos citados se encontram na descrição dos vídeos com as iniciais C2.

Nos primeiros contatos com a peça, senti que era desafiador articular a flexibilidade melódica da mão esquerda com a maior estabilidade rítmica da mão direita. Buscava uma condução da frase de forma expressiva e fluida, porém sem ficar desorganizada. E foi justamente a condução fraseológica através do diálogo entre as duas melodias o aspecto que mais apresentou transformações neste processo.

Na primeira gravação, feita em 13/04/22, a peça apresenta um andamento lento e é conduzida bastante a tempo, praticamente sem rubatos. A melodia da mão esquerda tem poucas nuances de dinâmica e variação no tempo no recitativo da introdução. Ambas as melodias são conduzidas de forma bastante “arrastada” e acredito que a ausência de variações expressivas de dinâmica e tempo contribui para a pouca sensação de direção. A projeção das melodias ainda é modesta ([C2.Exemplo 1 – 13.04](#)). Na seção central, a entrada é pouco dramática e não há uma mudança significativa na sonoridade; além disso, o contorno das frases

³⁶ Link de acesso: <https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrZFQVJp8Czgz0G0ms6ubGNk>

ainda não está muito bem definido na condução das duas melodias e a amplitude de dinâmica ainda é reduzida ([C2.Exemplo 2 – 13.04](#)).

Poucos dias depois, tive uma aula de piano sobre esta peça na qual fui orientada a buscar muito mais legato na mão esquerda, observando como essa articulação influenciava a expressividade. Pude perceber como o legatíssimo na melodia grave incitava uma sensação de maior flexibilidade na mão, contrastando um pouco com a estabilidade da mão direita. Buscava trazer essa sensação de flexibilidade no tempo e na dinâmica para o delineamento das frases.

Na segunda gravação, realizada em 03/07/22 em uma apresentação na minha casa, há bem mais legato na melodia grave e, no recitativo, ela que apresenta maior variação de tempo e dinâmica. A entrada da soprano é mais evidente e contorno das frases é melhor delineado pelas variações de dinâmica e tempo das duas melodias ([C2.Exemplo 1 – 03.07](#)). Na parte central, há uma mudança de sonoridade na entrada da nova seção, que vem mais dramática, porém ainda há insegurança na memorização, o que quebra o fluxo das frases. Ainda assim, há um aumento na amplitude de dinâmica ([C2.Exemplo 2 – 03.07](#)). Aqui os gestos são um pouco mais flexíveis e amplos que no vídeo anterior.

Algum tempo depois, escutei outras performances buscando pontos marcantes que pudessem estimular meu processo criativo. Ao ouvir uma das gravações de Nelson Freire, me senti inspirada pela dramaticidade, declamação, inquietude e intensidade que ele transmitia, pontos que eu atribuía à uma grande variação de dinâmica, bastante projeção melódica e uso extensivo de rubatos. Isto contribuiu para a definição de novos Guias Gestuais.

A terceira gravação foi feita no laboratório de execução instrumental no dia 24/08/22. Na primeira parte, o direcionamento da frase no recitativo possui variações de tempo e dinâmica sutis. Entrada da soprano é bastante evidente e há um maior delineamento das frases através do diálogo entre as duas melodias, com maior distinção de toques entre as camadas e maiores nuances de dinâmica ([C2.Exemplo 1 – 24.08](#)). Porém, na parte central havia ainda muita insegurança quanto à memorização, o que comprometeu a condução fraseológica ([C2.Exemplo 2 – 24.08](#)). Sentia que tal insegurança era causada justamente pela falta de clareza sobre o delineamento das frases através do diálogo dramático entre as duas melodias nesta seção. Mais uma vez, os gestos possuem bastante flexibilidade nas articulações dos punhos, cotovelos e ombros.

Dois meses depois, realizei nova gravação em 24/10/22, após ter realizado outras performances para amigos e estudado minuciosamente o contorno das frases da seção central. No começo a peça, é possível ouvir maiores nuances de dinâmica e uso expressivo de rubato

no recitativo inicial e a entrada das duas vozes é bastante evidente nos compassos seguintes. O delineamento das frases é bastante nítido através das nuances de dinâmica distintas entre as melodias, respirações mais presentes entre as frases e uso de diferentes toques entre as camadas ([C2.Exemplo 1 – 24.10](#)). A entrada da seção central é mais dramática, há maior amplitude de dinâmica, os *crescendo* são mais expressivos e há maior projeção melódica. O delineamento da frase continua nítido mesmo em trechos de maior dramaticidade pela maior clareza na condução das linhas melódicas ([C2.Exemplo 2 – 24.10](#)).

Desta forma, o percurso de construção do cantábile nesta obra esteve intrinsecamente entrelaçado ao delineamento das frases através do constante diálogo entre as duas melodias principais. Aliado a isso, o desenvolvimento de qualidades sonoras distintas para cada camada, o expressivo uso de rubatos, a presença de respirações vocais e o aumento na amplitude de dinâmica tiveram um papel fundamental para a produzir a sonoridade cantábile por toda a peça.

6.7. Bellini-Thalberg – *Casta Diva*

Nesta peça, decidi fazer uma breve comparação de três partes diferentes: a primeira frase (compassos 4 a 7), a segunda seção completa (compassos 15 a 30) e a primeira frase da seção final (compassos 41 a 44). As gravações selecionadas estão na playlist “Bellini-Thalberg – *Casta Diva*”³⁷ e os exemplos citados se encontram na descrição dos vídeos com as iniciais BT.

De início, o principal desafio era conduzir a melodia de forma expressiva e fluida de forma consistente. Por isso, o aspecto que mais teve mudanças foi o senso de unidade na condução da grande linha através de cada seção. Juntamente a isso, a constância na distinção de qualidade sonora da melodia em relação às outras camadas.

Já na primeira gravação, feita em 02/02/22 antes do contato com o Sistema Laban, é possível perceber que a fluência das frases é um pouco interrompida pela falta de fluidez no gesto do arpejo da mão esquerda e pelo uso do mesmo rubato no início de cada compasso. Além disso, há poucas nuances de dinâmica na melodia e a projeção oscila um pouco, quebrando um pouco a distinção sonora da linha ([BT.Exemplo 1 – 02.02](#)). Na segunda seção, mais uma vez a projeção melódica é sutil (em partes pelo instrumento ainda ser o piano

³⁷ Link de acesso: <https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrajD2RkHoBTh5BPD4-FB2R>

de armário) e há variação de tempo sempre no mesmo lugar; as nuances de dinâmica são muito sutis na melodia e a mudança de caráter é pouco expressiva na segunda metade da seção, em partes pela amplitude de dinâmica modesta ([BT.Exemplo 2 – 02.02](#)).

Algum tempo depois, me aprofundando no Sistema Laban, comecei a criar associações entre as Ações Básicas de Expressividade e partes da música, como o trecho com cruzamento de mãos da última seção que apresentava qualidades gestuais distintas para o abdômen (torcer), a mão direita (pressionar) e a mão esquerda (deslizar). Neste sentido ainda, em uma aula de laboratório meses depois, fui incentivada a observar a qualidade gestual de cada mão e braço na primeira seção ao buscar manter o acompanhamento da mão esquerda mais estável (sem tanto rubato) e a melodia da mão direita mais flexível e livre. Mais uma vez apoiada no LMA, pude notar que os fatores expressivos do movimento fluxo, peso e tempo se organizavam de forma distinta em cada lado do corpo, o que influenciou a criação de Guias Gestuais para esta parte da música. Na mesma aula, também fui orientada a fazer um legatíssimo na melodia e no acompanhamento, alterando a qualidade dos gestos de cada mão e buscando maior fluidez nos punhos. Além disso, foi neste encontro e através da conversa com colegas que tive o importante *insight* sobre o papel das outras camadas na condução melódica, de que elas precisam estar intencionalmente organizadas com a melodia para que a frase possa fluir.

Em seguida, veio o momento de escuta de performances diferentes. Neste ponto, a performance de Gedvilaité me inspirou a buscar mais projeção melódica, valorizar ainda mais as nuances de dinâmica e as respirações vocais na condução das frases para transmitir um caráter mais dramático e intenso.

A segunda gravação foi realizada dia 14/08/22 na minha casa, já no novo piano de cauda. Na primeira parte, há maior projeção melódica e maior fluidez das frases. Nuances de dinâmica na melodia também são mais evidentes ([BT.Exemplo 1 – 14.08](#)). Na segunda seção, há boa projeção melódica, variedade nos rubatos e maior apoio nas notas longas. Desta vez, há uma condução mais consistente da linha melódica mesmo na mudança de caráter da metade da seção. Há mais dramaticidade graças à maior amplitude de dinâmica ([BT.Exemplo 2 – 14.08](#)). Na última seção, é possível perceber a diferença de toques entre melodia, acompanhamento e baixo, e a condução melódica apresenta nuances de dinâmica expressivas ([BT.Exemplo 3 – 14.08](#)).

Pouco tempo depois, realizei uma performance no laboratório de execução instrumental e tive várias falhas de memória nesta peça. Para além do nervosismo, percebi que a insegurança na memorização ocorria pela falta de uma compreensão global mais sólida da obra, considerando que por vezes confundi os caminhos da melodia e da harmonia. Assim, investi em um novo estudo aprofundado destes aspectos musicais, o que em pouco tempo já contribuiu para me dar mais segurança em situações de performance.

Na terceira e última gravação, feita em 03/11/22 no auditório do Instituto de Artes, há um ganho em expressividade na condução das grandes linhas. Na primeira parte, há significativa projeção melódica com expressivas variações de dinâmica no delineamento do fraseado. Os arpejos da mão esquerda são fluidos e há qualidades sonoras distintas entre melodia e acompanhamento ([BT.Exemplo 1 – 03.11](#)). Na seção central, mais uma vez há consistência na condução da linha melódica mesmo quando há mudança de caráter na segunda parte da seção. A melodia principal tem significativas nuances de dinâmica, porém variações de tempo mais modestas. De forma geral, há maior amplitude de dinâmica e os *crescendos* e *diminuendos* são mais expressivos ([BT.Exemplo 2 – 03.11](#)). Na última parte, há boa distinção de toques entre melodia e acompanhamento e significativas nuances de dinâmica na condução da linha melódica ([BT.Exemplo 3 – 03.11](#)).

Em suma, a trajetória de aprendizado do cantábile nesta peça foi marcada pela consolidação do senso de unidade da grande linha melódica através de cada seção. Junto a isso, foi desenvolvida uma maior consistência na distinção sonora da melodia em relação às outras camadas, mesmo com as mudanças de registro. Contribuíram para o delineamento fraseológico o incremento de nuances de dinâmica, o uso de rubatos e respirações mais evidentes entre as frases.

6.8. Conclusão

A reflexão sobre o percurso de aprendizado de cada obra revela que foram aprimorados aspectos musicais similares na construção do cantábile neste repertório. O incremento nas nuances de dinâmica, maiores variações de tempo, respirações mais evidentes entre as frases, maior projeção melódica e uma condução articulada das outras camadas com a linha melódica para delineamento da frase foram as características mais aperfeiçoadas em todas as peças e que mais contribuíram para fazer o piano cantar neste repertório.

Ainda assim, apesar dos pontos compartilhados entre os percursos, cada música apresentou demandas específicas que exigiram uma organização particular dos elementos sonoros e gestuais. Por exemplo, enquanto o aspecto que foi mais decisivo para o cantábile da Canção Sem Palavras em Mi Maior foi a presença de respirações mais evidentes entre as frases, no Estudo op.25 n.7 o aspecto determinante foi o delineamento da frase através do diálogo entre as duas linhas melódicas principais. Na perspectiva gestual, por sua vez, enquanto em um contexto musical o engajamento do tronco foi fundamental no direcionamento da frase, em outro o fator decisivo para a nitidez do contorno fraseológico foi a clareza na distinção de qualidades gestuais da mesma mão, para citar um exemplo.

Isto posto, o aprimoramento da consciência de diferentes qualidades gestuais associada a um refinamento auditivo teve papel crucial nas escolhas criativas em cada contexto musical. Ademais, a perspectiva holística desse processo de aprendizado contribuiu para perceber o transbordamento das habilidades desenvolvidas em cada peça e compreender como as interações com o Sistema Laban, com outros agentes (professora de Laban, orientadora e colegas), com poemas e com performances de outros pianistas influenciaram o eixo relacional corpo-música no processo de construção do cantábile neste repertório.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa artística investigou o processo de aprendizado do cantábile no repertório para piano solo do século XIX a partir de uma visão holística das relações entre corpo e música, buscando compreender a interação entre a percepção sonora e de movimento, a concepção gestual, o resultado sonoro e os processos cognitivos. A investigação buscou alicerces na revisão de literatura sobre a concepção histórica, estilística, pedagógica e psicoacústica do cantábile e foi norteadada pelas perspectivas teórico-metodológicas da pesquisa artística, do holismo, da cognição corporificada, das relações entre gesto e som e do Sistema Laban de Análise do Movimento.

Os procedimentos metodológicos compreenderam o aprendizado de sete obras dentro da dimensão estilística do cantábile novecentista por uma relação direta ou referência ao universo do canto, buscando desenvolver uma sonoridade cantábile através da exploração gestual intimamente conectada a percepção auditiva. Como ferramentas de documentação do processo foram utilizados um diário de estudos e gravações de vídeo (de sessões de prática, aulas e performances). As estratégias e contextos de aprendizado incluíram aulas individuais de Laban com a professora de dança Juliana Vicari, aulas de piano (online e presenciais) individuais e em formato de *masterclass* com a orientadora deste trabalho em busca de *feedbacks* sobre as performances das obras, tradução dos poemas e escuta de performances públicas de outros pianistas, além da prática pianística individual.

O processo criativo foi compreendido através de uma abordagem holística, na qual o conhecimento estético e estilístico, as estratégias de estudo, a exploração do movimento e a interação com outros agentes (Juliana, orientadora e colegas) e produtos artísticos (poemas e gravações de performances de outros pianistas) se relacionaram de forma dinâmica, influenciando o processo de concepção gestual e interpretativa de cada música.

Desde os primeiros momentos, o processo criativo foi marcado pelo aprimoramento da conexão entre sensação física e produção sonora, conduzindo essa relação para os objetivos musicais desejados. Entretanto, foi somente com a definição dos Guias Gestuais, baseados em princípios do Sistema Laban, que eu tive mais clareza sobre qualidades gestuais distintas e sua organização em diferentes contextos musicais – como por exemplo o uso de toques específicos em cada camada sonora ou até uma mudança de figuração na mesma seção. Por isso, os Guias Gestuais se mostraram um importante recurso para registrar a concepção de relação entre corpo e música em cada momento do processo. Assim, uma vez que

reafirma a conexão cognitiva e musical entre gesto e som, o uso de Guias Gestuais encontra ressonâncias com o referencial teórico que defende que a compreensão e realização sonora está intimamente entrelaçada ao *feedback* sensorial e gestual do performer (PIERCE, 2007; GODOY E LEMAN, 2010; DOGANTAN-DACK, 2011; DEMOS ET AL, 2018; ALTENMULLER, SCHOLZ, 2016; GALEMBO, ASKENFELT, CUDDY, 1998).

O contato com outros agentes proporcionou constantemente novas perspectivas sobre minha interação com o instrumento, fosse através da observação dos gestos das outras pessoas, de orientações que recebi diretamente relacionadas ao piano, ou até mesmo através de diálogos. Junto a isso, as interações com materiais como textos e gravações também provocaram mudanças na concepção interpretativa e gestual das obras. Estes aspectos vão ao encontro da cognição enativa (*enactive cognition*), na qual o processo cognitivo é construído coletivamente, uma vez que minhas ações no mundo se deram a partir de interações contínuas com outros agentes, e da cognição estendida (*extended cognition*), na qual a cognição se estende para além das fronteiras do corpo, usando recursos culturais e físicos como uma extensão da vida mental do agente (RYAN, SCHIAVIO, 2019).

Ademais, outro ponto significativo desta pesquisa artística foi o processo de refinamento da percepção auditiva promovido pela sensibilização da relação entre som e sensação física. Também crucial neste ponto foi a modelagem da performance de outros artistas como estratégia de estudo. Além de auxiliar no aprimoramento de minha percepção auditiva, a escuta de outras performances teve papel decisivo na definição de minhas escolhas interpretativas, contribuindo para incrementar recursos de expressividade e promover reflexão crítica sobre meu processo, em sintonia com a literatura sobre o tema (FREITAS, 2013; WOODY, 1999; REPP, 2000).

Acredito que a reflexão mais importante propiciada por esse processo de aprendizado diz respeito à própria concepção de cantábile no contexto estilístico do repertório selecionado. Tradicionalmente concebido como uma sonoridade pianística que imita a voz do canto operístico novecentista em sua qualidade de projeção, sustentação prolongada e condução de frases longas com rubatos e respirações bem definidas, sua realização no piano moderno se dá através do toque legato produzindo uma linha caracterizada pela continuidade sustentação das notas e pela uniformidade timbrística que a salienta em relação às outras linhas da textura. A abordagem pedagógica tradicional do cantábile é centrada apenas na qualidade sonora da

linha melódica, ao passo que a reflexão sobre o percurso de aprendizagem de cada obra revelou o aspecto holístico da produção do cantábile.

Em primeiro lugar, para além da indiscutível importância do toque legato e maior projeção da linha melódica principal, foi necessário que houvesse uma organização consciente de todas as camadas sonoras em relação à melodia para realizar conduções fraseológicas de contornos expressivos. Por isso, aspectos como variações de dinâmica, tempo e tipos de toque no baixo, em padrões rítmicos constantes e em outras vozes foram significativos para construir a sonoridade cantábile em todas as peças.

Em segundo lugar, para realizar essas distintas qualidades sonoras, foi preciso um engajamento coordenado de diversas partes do corpo com diferentes qualidades de movimento específicas às demandas de cada obra. Assim sendo, as indicações presentes na literatura pedagógica sobre segmentos do corpo a serem utilizados na ação pianística – como a parte dos dedos que devem estar em contato com o teclado, o uso do peso do braço ou até mesmo a busca por maior flexibilidade, elasticidade e resiliência das articulações – acabam por ser insuficientes para orientar a realização do cantábile neste repertório, corroborando a crítica feita por Dogantan-Dack (2015) às diretrizes genéricas fornecidas na literatura pedagógica.

Em síntese, esta investigação artística promoveu para a performer um incremento do repertório gestual, um refinamento da percepção auditiva e um desenvolvimento da autonomia e da reflexão crítica sobre o processo criativo através do aprendizado do cantábile no repertório pianístico do século XIX. Como contribuição para a área de Práticas Interpretativas, esta pesquisa tem o potencial de promover discussões sobre a concepção do cantábile e seu aprendizado, aspectos altamente relevantes na prática e pedagogia pianísticas, revisitando diretrizes pedagógicas históricas através de uma perspectiva holística centrada na relação entre gesto e som. Ademais, este trabalho se torna pertinente ao explorar a natureza corporificada da música de concerto, abordando o processo criativo a partir de uma visão de arte inserida no mundo e distanciada de uma concepção de obra musical transcendente. Por fim, tem o potencial de propiciar ressonâncias em outros processos artísticos e instigar novas investigações a respeito das relações entre corpo e música.

8. REFERÊNCIAS

ALTENMÜLLER, Eckart; SCHOLZ Daniel S. Émile Jaques-Dalcroze as a visionary pioneer of Neurologic Music Therapy. *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy* | Special Issue 8 (2), p.112-117, 2016

BADURA-SKODA, Eva. *The eighteenth-century fortepiano grand and its patrons from Scarlatti to Beethoven*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

BÁRON, Julius G. Physical Basis of Piano Touch. *The Journal of the Acoustical Society of America*, Volume 30, number 2, 1958.

BERNAYS, Michel; TRAUBE, Caroline. Expressive production of piano timbre: Touch and playing techniques for timbre control in piano performance. In: *10th Sound and Music Computing Conference (SMC2013)*, 2013, Estocolmo, Suécia. Estocolmo: KTH Royal Institute of Technology, 2013.

BOMBERGER, Douglas. The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano. *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 2 p. 198- 208, 1991.

BORGENDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

BOWMAN, Wayne. Cognition and the body: Perspectives from music education. In L. Bresler (Ed.), *Knowing bodies, moving minds: Toward embodied teaching and learning*. Netherlands: Kluwer Academic Press, 2004. p. 29-50.

BREÉ, Malwine. *The Leschetizky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. Trad. Arthur Elson. New York: Dover Publications, 1997.

BREGMAN, Albert S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Londres: MIT Press, 1990.

BREITHAUPT, Rudolf M. *Natural Piano-Technic. Vol. II: School of Weight-Touch. A Practical Preliminary School of Technic Teaching the Natural Manner of Playing by Utilizing the Weight of the Arm*. Trad. John Bernhoff. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1909.

BRITO, Mariana do Socorro da Silva. *A construção da performance das Seis Danças Romenas de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo*. 116f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2018.

BRITO, Mariana; DOMENICI, Catarina. Um processo criativo centrado no corpo: a construção da performance das Seis Danças Romenas de Béla Bartók sob uma perspectiva corporificada. In: *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2019. Anais...Pelotas, 2019, p.1-11.

BROUGHTON, Mary; DAVIDSON, Jane. An Expressive Bodily Movement Repertoire for Marimba Performance, Revealed through Observers' Laban Effort-Shape Analyses, and Allied Musical Features: Two Case Studies. *Frontiers in Psychology*. Vol.7, p.1-20, 2016.

BRUSH, Francis W. Jan Christian Smuts and His Doctrine of Holism. *Ultimate Reality and Meaning*, vol.7, n.4, p.288-297, 1984.

BUTT, John. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. New York: Cambridge University Press, 1990.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher R.; BEGOSH, Kristen T. A memória e a execução musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 223-244, 2012.

CHIANTORE, Luca. *Tone Moves: A History of Piano Technique*. Trad. Peter Russel Wix. Madrid: Musikeon Books, 2019.

CINTRA, Amanda; MESQUITA, Luana; MATUMOTO, Silvia; FORTUNA, Cinira. Cartografia nas pesquisas científicas: uma revisão integrativa. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 29, n. 1, p. 45-53, jan.-abr. 2017.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*: Brasil, Vol. 1/2, p. 1-20, 2014

CORTOT, Alfred (Ed). *Chopin 12 Études op.10*. Trad. M. Parkinson. New York: Editions Salabert, 1914

CZERNY, Carl. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. London: R.Cocks & Co, 1839.

DAVIES, Eden. *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*. New York: Routledge, 2006.

DAWSON, Michael R.W. *Mind, Body, World: Foundations of Cognitive Science*. Athabasca: Athabasca University Press, 2013.

DEMOS, Alexander; CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher. Musicians body sway embodies musical structure and expression: A recurrence-based approach. *Musicae Scientiae*, Vol. 22(2) p.244–263, 2018.

DOGANTAN-DACK, Mine. The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Tool. In:_____. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. (ed). Farnham: Ashgate Publishing, 2015. p.169-202.

DOGANTAN-DACK, Mine. In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. In: GRITTEN, Anthony (Ed); KING, Elaine (Ed). *News Perspectives on Music And Gesture*. Farnham: Ashgate Publishing, 2011. p. 243-265

DOMENICI, Catarina. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: SIMPOM-SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, II, 2012a, Rio de Janeiro. *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: O contexto brasileiro e a pesquisa em música*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Musica/ UNIRIO, v. 1. p. 169-182, 2012

DOMENICI, Catarina. A performance e o gênero feminino. In: FONSECA, Susan Campos; NOGUEIRA, Isabel Porto (org). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013

DU PLESSIS, Guy; WEATHERS, Robert. The Integral Jan Smuts. In: *Fourth International Integral Theory Conference*, 2015

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*. Cambridge University Press: Nova Iorque, 1986.

FALLOWS, David. *Cantabile*. In: DICIO, Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004746?rskey=kKE811>>. Acesso em: 20/11/2020.

FAY, Amy. *Music-Study in Germany*. Chicago: A. C. McClukg & Company, 1886.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES-WEISS, Ledice. Estudo do gesto instrumental sob o prisma da Labanotation: o exemplo da Tapping Technique em *Percussion Study I* para violão solo de Arthur Kampela. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 199-221, jan./abr. 2018. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2410>

FRAKES, Stephanie Lynn. *Understanding Chopin's Cantabile: A Terminological Investigation*. 2007. 115f. Tese (Mestrado) – Ohio State University, Columbus, Ohio, EUA, 2007.

FREITAS, Stefanie Grace Azevedo de. *Modelagem como Estratégia para o Desenvolvimento de Recursos Expressivos na Performance Pianística: Três Estudos de Caso*. Porto Alegre, 2013. 135f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2013

FRIDMAN, Ana. Tempo, espaço e presença: um estudo para corpos da música. In: *XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2021. Anais...João Pessoa, 2019, p.1-9.

FRISCH, Walter. *Music in the nineteenth century*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc, 2012

FRONEMAN, Anchen. The sight and sound of fireworks: embodied interactions within piano performance gestures. *South African Theatre Journal*, vol.31, n.1, p. 98-114, 2018. DOI: 10.1080/10137548.2017.1418419

GALEMBO, Alexander; ASKENFELT, Anders; CUDDY, Lola. On the Acoustics and Psychology of Piano Touch and Tone. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 103, 2873, p.1109 -1110, 1998.

GERBER, Daniela Tsi. A memorização musical nos Guias de Execução: um estudo de estratégias deliberadas. In: *Fórum de Pesquisa em Arte*. (9.), 2013, Curitiba. pp. 216-228.

GIESEKING, Walter; LEIMER Karl. *Piano Technique*. New York: Dover, 1972.

GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Why Study Musical Gestures? In: GODOY, Rolf Inge (ed); LEMAN, Marc (ed). *Musical Gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010, p. 3-11.

GOEBL, Werner. Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact? *The Journal of the Acoustical Society of America*, 110, 563, p.563-572, 2001.

GOEBL, Werner; BRESIN, Roberto; FUJINAGA, Ichiro. Perception of touch quality in piano tones *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 136 n.5, p.2839-2850, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GUICHARD, Catherine. *Marie Jäell: The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*. Nova Iorque: Algora Publishing, 2004.

HAMILTON, Kenneth. A Singing Tone. In:_____. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. p.139-178

HAMILTON, Kenneth. The virtuoso tradition. In: ROWLAND, David (ed). *The Cambridge Companion to the Piano*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1998. P.57-74

HANNULA, Mika; SUORANTA, Juha; VADÉN, Tere. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. Berna: Peter Lang, 2014.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music As Speech – Ways to a New Understanding of Music*. Mary O’Neill (Trad). Oregon: Amadeus Press, 1995.

HART, Harry C.; FULLER, Melville W.; LUSBY, Walter S. A precision study of piano touch and tone. *Journal of the Acoustical Society of America*, 6, p. 80–94, 1934.

HENDRICKS, Renee Christine. *An Examination of the Teaching Methods of Seven Nineteenth-Century Piano Pedagogues*. 1988. 62f. Tese (Mestrado) – American University, Washintong, D.C., EUA, 1988.

HURON, David. Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles. *Music Perception*, Vol. 19, No. 1, p. 1–64, 2001.

JOHNSON, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press, 2007.

JORGENFELT, Chris; PARTINGTON, Hazel. A critical analysis of Smuts' theory of holism. *European Journal of Integrative Medicine*. N. 31, 2019

KOOPMAN, J. *A brief history of singing*. Appleton, 1999. Disponível em:
< <https://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/brief.html>>. Acesso em 18/11/2020.

KULLAK, Theodor. *The School of Octave-Playing: A Supplement to the Method of Modern Piano-Playing*. New York: Schirmer, 1898.

LHEVINNE, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover, 1972

LI, Shen; TIMMERS; Renee. Exploring pianists' embodied concepts of piano timbre: an interview study. *Journal of New Music Research*, vol. 49, n.5, p.477–492, 2020.

LIBIN, Laurence. Instruments. In: MARSHALL, Robert (Ed). *Eighteenth-century keyboard music*. 2ª Ed. Nova Iorque: Routledge, 2003. P.1-27

LIM, Jeongsun. *Attitudes And Thoughts On Tone Quality In Historic Piano Teaching Treatises*. 2018. 138f. Tese (doutorado) – Universidade de Carolina do Sul, Escola de Música, Columbia, EUA, 2018.

LIMA, Patrícia V.A. O Holismo em Jan Smuts e a Gestalt-Terapia. *Revista da Abordagem Gestáltica* – XIV(1): 3-8, jan-jun, 2008

LOAIZA, Juan M. Musicking, embodiment and participatory enaction of music: outline and key points. *Connection Science*, vol 28, n.4, p.410-422, 2016.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristobal. *Investigación artística em música: problemas, métodos, experiências y modelos*. Conaculta Fonca: Barcelona, 2014.

LOURENÇO A.A.; PAIVA, M.O.A. Abordagens à aprendizagem: a dinâmica para o sucesso académico. *Revista CES Psicologia*, Vol. 8, n.2, 47-75, 2015.

MACRITCHIE, Jenifer., ZICARI, Massimo. The intentions of piano touch. In: CAMBOUROPOULOS, E., TSOUGRAS, C., MAVROMATIS, P., PASTIADIS, K. (Eds.), *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC) and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, Thessaloniki, Greece, p. 636-643, 2012.

MAES, Pieter-Jan; LEMAN, Marc; PALMER, Caroline; WANDERLEY, Marcelo M. Action-based effects on music perception. *Frontiers in Psychology*, Vol 4, p.1-14, 2014.

MANFREDINI, Vincenzo. *Regole Armoniche o sieno Precetti ragionati per apprendere la musica*. 2ª Ed. Veneza: Adolfo Cesare, 1797.

MASON, William. *Touch and Technic: For Artistic Piano Playing*, Op. 44. Vols. I-IV. Philadelphia: Theodore Presser, 1906.

MATTHAY, Tobias. *The Act of Touch in All Its Diversity: An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production*. New York: Longmans, Green and Co, 1903.

MELDAU, Débora. *Propriocepção*. Disponível em: <[Propriocepção - cinestesia - InfoEscola](#)> . Acesso em 13 de julho de 2022.

_____. *The Visible and the Invisible in Pianoforte Technique*. New York: Oxford University Press, 1947.

MILLANI, Margareth. *Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações na vivência de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música*. Porto Alegre, 2016. 186f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2016

MIRANDA, Regina. Apresentação. In: FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

MORAES, Luci Fabiane Scheffer. *Os princípios das cadeias musculares na avaliação dos desconfortos corporais e constrangimentos posturais em motoristas do transporte coletivo*. 2002. 118f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MORONEY, Davitt. Keyboard. In: BURTON, Anthony (Ed). *A performer's Guide to Music of the Baroque Period*. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p.49-66

MUNÕZ, Elena. When gesture sounds: Bodily significance in musical performance. In: WILLIAMON, A., e COIMBRA, D. (Orgs.) *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*. Porto: AEC, p.55-60, 2007

NELSON, R. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan, 2013

NEUHAUS, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. London: Kahn & Averill, 1993.

NOGUEIRA, Marcos; MAESHIRO, Midori. Escuta, gesto e expressão: o papel fundante da escuta na produção sonora em performance pianística. In: LIMA, Sonia (org). *Performance Musical em Perspectiva*. São Paulo: Cartago, 2019.

ORTMANN, Otto. *The Physical Basic Basis of Piano Touch and Tone: An Experimental Investigation of the Player's Touch Upon the Tone of the Piano*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co.Ltd, 1925.

ORTMANN, Otto. *The Physiological Mechanics of Piano Playing Technique: An Experimental Study of the Nature of Muscular Action As Used in Piano Playing, and of the Effects Thereof Upon the Piano Key and the Piano Tone*. London: K. Paul, Trench, Truber & Co, 1929.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Mudanças na pratica vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. 2004. 327f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, Brasil. 2004

PARNCUTT, Richard; TROUPP, Malcolm. Piano. In: *The Science and Psychology of Music Performance*. PARNCUTT, Richard Parncutt; MCPHERSON, Gary E. (Eds). New York: Oxford University Press, 2002, p.285-302.

PIERCE, Alexandra. *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

PLANTINGA, Leon. The Piano and the Nineteenth Century. In: TODD, Larry (Ed). *Nineteenth-Century Piano Music*. Nova Iorque: Routledge, 2004. P.1-15.

PONTES, Vânia; MANZOLLI, Jônatas. Espaço pessoal e trajetórias – do corpo na ação pianística. In: *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2015. Anais...Vitória, 2015, p.1-11.

RICE, John. *Music in the Eighteenth Century*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc, 2012.

RICHTER, Indira; OLIVEIRA, Andréia. Cartografia como metodologia: Uma experiência de pesquisa em Artes Visuais. *Paralelo 31*, vol 8, p.28-38, 2017.

RYAN, Kevin; SCHIAVIO, Andrea. Extended musicking, extended mind, extended agency: Notes on the third wave. *New Ideas in Psychology* 55 (2019) 8-17.

SCHIPPERS, Huib. *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global perspective*. New York: Oxford University Press, 2010.

SCHYFF, Dylan van der; SCHIAVIO, Andrea; WALTON, Ashley; VELARDO, Valerio; CHEMERO, Anthony. Musical creativity and the embodied mind: Exploring the possibilities of 4E cognition and dynamical systems theory. *Music and Science*, v. 1, p.1-18, 2018.

SILVA, Débora Borges. Memorização e aprendizado simultâneo com base nos Guias de Execução de Roger Chaffin – estudo de caso com quatro violinistas pós-graduados. In: *XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2019. Anais...Manaus, 2018, p.1-11

SMUTS, Jan C. *Holism and evolution*. Londres: MacMillan and Co. Limited, 1927.

STRUBER, Laure. *The Education of Musical Thinking Through the Hand According to Marie Jaëll (1846-1925)*. Washington, 2017. 200f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais). Universidade de Washington, 2017.

SVENSSON, Lennart. Skill in learning and Organising Knowledge. In: MARTON, Ference, HOUNSELL, Dai; ENTWISTLE, Noel. (Eds.). *The Experience of Learning* (pp. 56-70). Edinburgh: Scottish Academic Press, 1984.

TEIXEIRA, Ziliane Lima de Oliveira. *Narrativas de professores de flauta transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente (ou não) na aula de instrumento*. Santa Maria, 2016. 158f. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Educação, RS, 2016.

ANEXO A – Links para playlists

Playlist Chopin – Estudo op.10 n.3:

<https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrb1xJFjqB54NoXQweuKu2HL>

Playlist Chopin - Estudo op.25 n.7:

<https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrZfQVJp8Czqz0G0ms6ubGNk>

Playlist Mendelssohn – Canção sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior:

<https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPraKS31VjqIM-gQqiixfpBua>

Playlist Mendelssohn – Canção sem Palavras Duetto op.38 n.6 em Lá Bemol Maior:

https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrZ_NwcTMHWq6fJYTyyq0DzK

Playlist Schubert-Liszt – Der Lindenbaum:

<https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrZG5W833gegW6-1DtDjo-Uu>

Playlist Schubert-Liszt – Gretchen Am Spinnrade:

https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPraGJ_6w-O9sehNdgW-Twdd

Playlist Bellini-Thalberg – Casta Diva:

<https://youtube.com/playlist?list=PL6yOa0j7TPrajD2RkHoBTh5BPDb4-FB2R>

ANEXO B – Partituras

ORDEM:

Chopin – Estudo op. 10 n. 3

Chopin – Estudo op. 25 n.7

Mendelssohn – Canção Sem Palavras op.19 n.1 em Mi Maior

Mendelssohn – Canção Sem Palavras *Duetto* op.38 n.6 em Lá Bemol Maior

Schubert-Liszt - *Der Lindenbaum*

Schubert-Liszt – *Gretchen Am Spinnrade*

Bellini-Thalberg – *Casta Diva*

STUDY N° 3

(Op. 10)

Lento ma non troppo (♩ = 100)
legato

(3 min. 25)

p

Tco. Tco. Tco. Tco. Tco. Tco. Tco. Tco. Tco. Tco. Tco.

simile

cresc.

stretto

Ritenuato

p

a Tempo

cresc.

stretto

con forza

cresc. e ritenuto

ten.

ff

a Tempo

ten.

sempre legato

ter

dim.

Rallent.

Poco più animato

(*)

(A) dolce

Execute thus :

Execute thus : ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

ÉTUDE N° 7

(Op. 25)

M.S. Original = ♩ = 60 Edit. Schlesinger = ♩ = 66

Lento (♩ = 66)

3 min. 50

pp (quasi recitativo)

pp *Rec. (molto cantabile)*

*Rec. * Rec. * Rec. **

pp *Rec.* ***

pp *Rec.* ***

pp *Rec.* ***

pp *ten.* *ten.* *Rec.* ***

dim.

(x) exécution:

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a series of chords with fingerings 3, 5, 2, 1, 4, 5, 4, 5. The bass clef contains a complex rhythmic pattern with fingerings 3, 1, 3, 3, 3, 3, 2, 1, 4, 2, 3, 2, 1, 3, 3, 1, 3.

Second system of musical notation. The treble clef has chords with fingerings 5, 2, 1, 4, 5, 3, 4, 5. The bass clef features a trill marked with a star and 'tr', followed by a 'cresc.' marking and sixteenth-note passages with fingerings 4 3 2 1, 4 1 2 3 1, 1, 1, 4 1 3 1, 2 3 1 3 1.

Third system of musical notation. The treble clef has a 'Riten.' marking and chords with fingerings 1, 2, 1. The bass clef has a 'fff' dynamic marking and a long, dense sixteenth-note passage with various fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a 'pp' dynamic marking and 'a Tempo' instruction. The bass clef has a 'fz p' dynamic marking and 'Ped.' markings with asterisks. Fingerings 4 3, 5, 3, 4, 5 are shown in the treble.

Fifth system of musical notation. The treble clef has chords with fingerings 5, 4 3 4, 5, 3, 4, 5. The bass clef has 'Ped.' markings with asterisks and a 'smorz.' marking. Fingerings 1 2 3 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1 are shown in the bass.

Sixth system of musical notation. The treble clef has chords with fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4. The bass clef has 'Ped.' markings with asterisks and a 'pp' dynamic marking. Fingerings 1, 2, 1, 3, 2, 1, 3 are shown in the bass.

(*) execution:

Poco rit.

a Tempo

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/2. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments. Dynamic markings include *pp*, *f*, *ten.*, *oreso.*, and *pp*. Performance instructions include *Poco rit.*, *a Tempo*, and *Riten.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A large trill is marked with 'tr' and '131' in the third system. The score concludes with *diminuendo* and *smorzando* markings, and ends with a double bar line and a fermata.

Songs without Words

Lieder ohne Worte

Book I (Nos. 1 to 6), Op. 19

First published August 20, 1832

Revised, edited and fingered by
Constantin von Sternberg

F. Mendelssohn. Op. 19, No. 1

Andante con moto *cantabile*

1. *p* *r.h.*

a) b)

dimin. 5

1. 2.

red. *

a) b) Imitation of the preceding melodic phrase in the r.h.

cresc. - - - - - *cresc.* - - - - -

5 45 4 4 5 45 4

5 45 5 1 2 3 1 4 2 1 3

ff *dim.* *p*

ped. *

4 3 5 45 4 5 *dimin.*

5 4 3 2 1 5

pp *ped.* *

4 5 4 4

cresc. *f* 5 45 45 4 5

f 5 45 3 4 3 5 45 *dim.* 4 5 4

4 3 5

System 1: Treble clef starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and a bass line with a 'Red.' marking and an asterisk (*). Fingering numbers 4, 3, and 4 are indicated.

System 2: Treble clef continues with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). Fingering numbers 5, 54, 3, 4, 4, and 4 are present.

System 3: Treble clef features a forte (*f*) dynamic followed by a decrescendo (*dim.*). Fingering numbers 45, 45, 5, 4, 5, 45, 3, 35, 4, 35, 4, and 45 are indicated.

System 4: Treble clef continues with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dimin.*). Fingering numbers 5, 4, 7, 3, 5, 45, 45, and 4 are present.

System 5: Treble clef continues with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dimin.*). Fingering numbers 5, 2, 3, 5, 45, 2, 5, and 45 are present.

System 6: Treble clef concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. Fingering numbers 4 and 4 are present.

Duet *)

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Op. 38; No. 6

18. *Andante con moto* *piano*

The musical score is written for two staves in 6/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Andante con moto' and the dynamics are 'piano'. The score features several triplet figures and slurs. The third system introduces a 'cantabile' section with a 'mf' dynamic. The fourth system is marked 'sf' and the fifth system is marked 'p'. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

*) The two melody-parts must always be distinctly marked.

4 5 4 5 4 3

mf *cresc.* *r.h.*

f

p

mf *sf* *cresc.* *l.h.*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a simple accompaniment with a few notes and rests.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate patterns, including slurs and fingerings. The left hand has a more active role with a series of notes and rests.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a simple accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a simple accompaniment. A crescendo (*cresc.*) dynamic is indicated.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a simple accompaniment. A molto crescendo (*molto cresc.*) dynamic is indicated.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a *sf* dynamic marking and contains a series of eighth notes. The bass staff starts with a *sf* dynamic marking and features a single eighth note followed by a rest. The system concludes with a *ff* dynamic marking and a complex melodic line in the treble staff, including a triplet of eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a triplet of eighth notes and a series of eighth notes. The bass staff has a single eighth note followed by a rest. The system ends with a *ff* dynamic marking and a melodic line in the treble staff.

The third system shows the continuation of the musical piece. The treble staff includes a triplet of eighth notes and a series of eighth notes. The bass staff has a single eighth note followed by a rest. The system concludes with a *ff* dynamic marking and a melodic line in the treble staff.

The fourth system features a *dimin.* dynamic marking in the treble staff, which then transitions to a *p* dynamic marking. The treble staff contains a series of eighth notes. The bass staff has a single eighth note followed by a rest. The system ends with a *p* dynamic marking and a melodic line in the treble staff.

The fifth system includes a *cresc.* dynamic marking in the treble staff, which then transitions to a *f* dynamic marking. The treble staff contains a series of eighth notes. The bass staff has a single eighth note followed by a rest. The system concludes with a *f* dynamic marking and a melodic line in the treble staff.

First system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with fingerings 3, 3, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 5, 4, 3. Bass clef staff contains a supporting line with fingerings 5, 3, 2, 5, 2, 1, 2. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with fingerings 1, 5, 2, 3, 7, 7, 5, 4. Bass clef staff contains a supporting line with fingerings 1, 2. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with fingerings 5, 3, 5, 4, 3, 5, 4, 4. A *dimin.* marking is present. Bass clef staff contains a supporting line with fingerings 1, 2. Dynamics include *p*.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with fingerings 5, 5, 3, 5. Bass clef staff contains a supporting line with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 1, 3. Dynamics include *pp*. Labels *r.h.* and *l.h.* are present.

Fifth system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with fingerings 4, 1, 2, 3, 5, 4, 1, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 4, 1, 2, 3, 4, 7, 7. Bass clef staff contains a supporting line with fingerings 5, 3, 2, 15, 4, 2, 1, 2, 5, 4. Dynamics include *poco cresc.* and *pp*. Labels *r.h.* and *l.h.* are present. A *ped.* marking and an asterisk are at the end.

Der Lindenbaum

Erschienen 1840

Moderato

19.

Am Brun-nen vordem To-re da steht ein Lin-den-baum; ich

träumt' in seinem Schatten so manchen sü-Ben Traum. Ich schnitt in sei-ne Rin-de so

manches liebe Wort; es zog in Freud und Lei-de zu ihm mich immerfort.

pp

pp

pp

pp

sotto voce

pp

Ich do-

lento marcato

mußt auch heu-te wan-dern vor-bei in tie-fer

Nacht, da hab ich noch im Dun-ke-l die

Au-gen zu-ge-macht. Und

sei - - - ne Zwei - ge rausch - - - ten, als

dolciss. armonioso

leggieriss.

pp

rie - - - fen sie mir zu: komm

her zu mir, Ge - sel - - le, hier

findst du dei - ne Ruh!

dolciss.

ten.

Molto agitato [Die kal - - - ten Win - de

sotto voce

più animato

blie - - - sen mir grad ins An - ge -

più cresc.

sicht,] der Hut flog mir vom

rfz tempestuoso *tutta forza*

Kop- - fe, ich [wen - - de - te mich

sfz

nicht] *sempre string.*

sf

dim.

Ossia Nun bin ich man-che Stun- - de ent -

molto riten. *dol.* *tr* *3*

il canto sempre marcato ed espressivo

fernt von je - nem Ort und im - - - mer hör ich's

Musical score for the first system. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a complex bass line with triplets and sixteenth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics 'fernt von je - nem Ort und im - - - mer hör ich's' are written above the vocal staff.

rau - - - schen: du fän - - - dest Ru - he dort! Nun

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The piano part features a prominent triplet pattern in the bass line. The lyrics 'rau - - - schen: du fän - - - dest Ru - he dort! Nun' are written above the vocal staff. The word 'cantando' is written above the piano staff.

bin ich manche Stun - - de ent - fernt von je - nem

Musical score for the third system. The piano accompaniment features a sixteenth-note figure in the bass line with 'cresc.' and 'più cresc.' markings. The lyrics 'bin ich manche Stun - - de ent - fernt von je - nem' are written above the vocal staff.

Ort, und im - - - - - mer hör ich's

Musical score for the fourth system. The piano accompaniment features a tremolo effect in the bass line with 'marcatiss.' and 'tr' markings. The lyrics 'Ort, und im - - - - - mer hör ich's' are written above the vocal staff.

rau - - - - - schen: du

fän - - dest Ru - he [dort, du

tr *cresc.* *tr* *tr*

Ossia fän - - - - - dest Ru - he dort!]

riten. *f marcato*

rfz *tr* *f marc.*

Ritornello

sotto voce *p* *tr*

dim. *smorz.*

Gretchen am Spinnrade

Non troppo Allegro

Mei - ne Ruh _____ ist
un poco marcato il canto

8. *legato*
pp.
sempre staccato

hin, _____ mein Herz _____ ist schwer, ich fin - de, ich

cresc.

fin - de sie nim - - mer und nim - - mer - mehr!

f
decresc.

Wo ich ihn _____ nicht hab ist

pp

mir _____ das Grab, die gan - - - ze Welt ist

mir ver - gällt, mein ar - mer Kopf ist

cresc. agitato

The first system of music features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line begins with a melodic phrase in the treble clef, marked with a crescendo and agitato. There are asterisks under the piano part at the end of each measure.

mir ver - rückt, mein ar - mer

The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part has asterisks under the notes. The vocal line shows a melodic shift, with a forte (f) dynamic marking appearing in the piano accompaniment.

Sinn ist mir zer - stückt.

The third system shows the piano accompaniment and vocal line. The piano part includes a decrescendo (decresc.) and a smorz. (smorzando) marking. The vocal line concludes with a melodic phrase.

Mei - ne Ruh ist hin, mein

un poco marcato il canto

The fourth system features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The vocal line is marked with *un poco marcato il canto*. The piano part has asterisks under the notes.

Herz ist schwer, ich fin - de, ich fin - de sie

The fifth system shows the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a crescendo (cresc.) marking. The vocal line continues with a melodic phrase.

nim - mer und nim - mer - mehr!

The sixth system features the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a decrescendo (decresc.) marking. The vocal line concludes with a melodic phrase.

Nach ihm nur schau ich zum Fen - - - ster hin - aus, nach

pp

ihm — nur geh ich aus — dem Haus. Sein

ho - - - her Gang, — sein' ed - - - le Ge - stalt, sei - nes

pp

Mun - - - des Lächeln, seiner Augen Ge - walt, und

cresc. poco a poco ed agitato

sei - - - ner Re - de Zau - - ber - fluß, *cresc. ed accel.*

sein Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!

ff

lunga Pausa

Ritornello

poco riten.

a tempo
un poco marcato il canto

Mei-ne Ruh ist hin, ——— mein Herz ist

schwer, ich fin - - de, ich fin - - - de sie

cresc.

nim - - mer und nim - - - mer - mehr.

decresc.

Mein Bu - - - sen drängt sich

p *cresc. poco* *a poco*

nach ——— ihm hin, ach dürft ——— ich

fas - sen und hal - - - ten ihn und

acceler. **ff**

küs - - sen ihn, so wie ich

legato molto appassionato

wollt, an sei - - - nen Küssen ver -

Ped. simile

ge - - - hen sollt, o könnt ich ihn

sf

küs - - - sen, so wie ich wollt, an

sf

sei - - - - - nen Küs - - - - - sen ver - ge - - - - - hen

sollt, an sei - - - - - nen Küs - - - - - sen ver -

ge - - - - - hen sollt:

sf decresc. e ritard.

Mei - ne Ruh ist hin, mein

pp

Herz ist schwer.

dim. ppp

Casta diva

Cavatina della

NORMA

del Maestro

BELLINI.

19.^a Trascrizione

S. Thalberg Op. 70

**Andantino
sostenuto assai**

1^a

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

Flauto

p *espress:*

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain a series of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with some slurs. The bass staff has 'Ped.' markings below it, indicating pedal points. There are also small diamond-shaped symbols between the staves.

The second system continues the musical piece. It features similar notation to the first system, with treble and bass staves, notes, slurs, and 'Ped.' markings. The diamond-shaped symbols are also present between the staves.

The third system shows further development of the piece. The notation remains consistent with the previous systems, including treble and bass staves, notes, slurs, and 'Ped.' markings. The diamond-shaped symbols continue to appear between the staves.

The fourth system concludes the piece. It features the same notation as the previous systems, but includes the marking 'ritard:' (ritardando) and 'p' (piano) in the lower staff. The diamond-shaped symbols are also present.

4^{to} legalissimo

SOLO

Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A first pedal point (*Ped.*) is indicated at the start of the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, showing a crescendo (*cres:*) leading to a forte (*f*) dynamic. The left hand accompaniment remains consistent. A second pedal point (*Ped.*) is marked at the beginning of the second measure.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a crescendo (*cres:*) and a decrescendo (*dim:*) leading to a piano (*p*) dynamic. The left hand accompaniment includes several chords with a first pedal point (*Ped.*) at the start of the first measure.

Fourth system of musical notation. The right hand begins with a melodic line marked *dolce* (sweet) and *poco rall:* (slightly slowing down). The left hand accompaniment is marked *dolce*. The system concludes with the instruction *a Tempo* and *CORO* (chorus), indicating a change in tempo and texture.

SOLO

P

M.S. M.D. M.S.

Ped.

M.D.

Ped.

Ped.

P

M.S. M.D. M.S.

Ped.

Musical score for the first system. The treble clef part features a melodic line with a large slur and a *dim:* dynamic marking. The bass clef part consists of a steady accompaniment with a *Ped.* marking at the beginning.

CORO

Musical score for the second system, marked **CORO** and *1/4*. The treble clef part has a melodic line with a *mp* dynamic. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with multiple *Ped.* markings.

tranquillo
M. S.

SOLO
M. D.
marcato

Musical score for the third system. The treble clef part is marked *tranquillo* and *M. S.*. The bass clef part is marked *SOLO* and *M. D.*, with a *marcato* dynamic. Both parts include *Ped.* markings.

Musical score for the fourth system. The treble clef part continues the melodic line with a slur. The bass clef part continues the accompaniment with *Ped.* markings.

Musical notation for the first system. The treble staff contains chords with a 7-measure rest above each. The bass staff contains a melodic line with a 7-measure rest above each note. A pedal point is indicated by a circled cross symbol (⊕) below the bass staff.

Ped.

Musical notation for the second system. Similar to the first system, it features chords in the treble and a melodic line in the bass with 7-measure rests. A circled cross symbol (⊕) indicates the pedal point.

Ped.

Musical notation for the third system. The treble staff has chords with 7-measure rests, and the bass staff has a melodic line with 7-measure rests. A circled cross symbol (⊕) indicates the pedal point.

Musical notation for the fourth system. The treble staff has chords with 7-measure rests, and the bass staff has a melodic line with 7-measure rests. A circled cross symbol (⊕) indicates the pedal point.

Ped.

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

a Tempo

M.S.

M.D.

M.S.

M.D.

M.S.

poco rall:

M.D.

M.S.

dim:

1^p

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

non troppo presto

1^{pp}

1^{pp} con sordino

Ped.

Ped.

1^{pp}