Nahim Marun Filho

A TÉCNICA PARA PIANO DE JOHANNES BRAHMS

ORIGENS, OS 51 EXERCÍCIOS E AS RELAÇÕES COM A OBRA PIANÍSTICA DO COMPOSITOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Música Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Doutor em Música.
Orientador: Prof. Dr. Maurícy Matos Martin

UNICAMP

JUNHO/2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Marun Filho, Nahim.
M368t A técnica para piano de Johannes Brahms. Origens, os 51 exercícios e as relações com a obra pianísitica do compositor. / Nahim Marun Filho. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Maurícy Matos Martin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Brahms, Johannes, 1833-1887. 2. Exercícios. 3. Música-História. 4. Estilo musical. I. Martin, Maurícy Matos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: "THE PIANO TECHNIQUE OF JOHANNES BRAHMS. Origins, the 51 exercises and their relationships with the piano works of the composer"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Brahms, Johannes, 1833-1887 – Exercises - Music-History - Musical style.
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Prof. Dr André Luis Rangel
Prof. Dr. Attilio Mastrogiovanni
Prof. Dr. Eduardo Seincmann
Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Data da defesa: 22 de Junho de 2007
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Nahim Marun Filho - RA 030218 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Membro Titular

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Membro Titular

Prof. Dr. André Luis Rangel
Membro Titular

Prof. Dr. Attílio Mastrogiovanni
Membro Titular

Dedico este trabalho a todas as pessoas que incentivaram minha carreira artística e acadêmica e especialmente ao meu companheiro Carlos Alberto pela enorme compreensão nos momentos difíceis e por seu constante incentivo.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Maurícy Matos Martin, por sua orientação, ajuda e amizade durante o processo deste importante passo na minha carreira acadêmica;
Ao Professor Doutor Edmundo Pacheco Hora e ao Professor Doutor André Luis Rangel, por suas valiosas opiniões sobre a redação do trabalho científico, pelo apoio e amizade;
Ao Departamento de Teclados da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, pelo estímulo e amizade;
À Universidade Estadual Paulista/UNESP e ao Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP, pelo suporte durante o curso;

Ao meu pai, Nahim Marun - *in memorian* - e à minha mãe, Theresinha Arantes Dix Marun, pela dedicação indelével de uma vida inteira, por sua imensa bondade e carinho incondicionais;
À minha irmã Míriam, ao meu cunhado André e aos meus queridos sobrinhos pela afetuosidade sempre generosa;
Meu maior agradecimento aos amigos queridos que participaram deste trabalho, contribuindo para sua realização de forma direta ou indireta.

Agradeço as grandes mudanças na minha personalidade artística a meus principais mentores, a pianista Isabel Mourão e o pianista Grant Johannesen - *in memorian* - pelo incentivo, confiança e dedicação depositados na minha carreira artística.

“Brahms, assim como minha mãe, tinha a opinião de que técnica, e especialmente o dedilhado deveriam ser aprendidos através de exercícios; assim sendo, quando estivermos estudando uma obra musical, a atenção pode ser concentrada sobre o espírito da música”.

Eugenie Schumann

RESUMO

Este trabalho demonstra as relações entre os 51 Exercícios de Johannes Brahms (1833-1897) e seu estilo pianístico. Estabelece uma ponte entre o repertório de concerto e a antiga aspiração dos intérpretes pela virtuosidade técnica, focando a obra de Johannes Brahms que, segundo muitos autores, sintetiza a história do piano.

Para fundamentar a busca do depuramento técnico através de exercícios específicos, no primeiro capítulo traçamos um histórico da prática e composição deste gênero, desde os primórdios do teclado até a época de Brahms. Em seguida, mencionamos o envolvimento do compositor com o ensino e a técnica do piano, além de considerações sobre seu estilo ao escrever para este instrumento. Seguimos analisando algumas diferentes edições existentes no mercado editorial. Trabalhamos com as edições originais e também com as revisões de Ettore Pozzoli e Isidor Phillipp. Elaboramos alguns conselhos técnicos juntamente com um guia contendo as expressões mais comuns da fisiologia do movimento, com a finalidade de situar o leitor no desenvolvimento da última parte do trabalho.

Finalmente, comentamos cada um dos 51 Exercícios de Brahms, apontando seu objetivo principal, orientando sua prática e sugerindo alguns exercícios adicionais. Nessa seção trazemos ainda vários excertos da literatura pianística desse compositor para se estabelecer a funcionalidade de cada um dos 51 Exercícios. Estes exemplos favorecem a aplicação dos movimentos estudados e aprofundam o leitor no estilo e na técnica pianística do compositor.

Palavras chave:
1. Brahms, Johannes, 1833-1887. 2. Exercícios. 3. Música-História. 4. Estilo Musical.

ABSTRACT

This Thesis explores the 51 Exercises of Johannes Brahms (1833-1897) relating to his unique compositional style for piano. His Exercises synthesize the whole history of piano technique. Thus, we intend to establish a connection between this work and his concert repertoire with the search for keyboard virtuosity of earlier interpreters.

The initial chapters go through the history of piano technique, since early attempts of keyboard virtuosity till the publication of the 51 Exercises. We explore Brahms concerns with performance and teaching activities, as well as his craftsmanship involving compositions for piano. Following, we comment various editions of this work and the remarks of their editors, such as Ettore Pozzoli and Isidor Philipp. Photographs illustrate common movements which performers use during their activities and we provide practicing advices for this specific work.

Finally, there are many remarks about each one of the 51 Exercises, such as their purpose, guidance for mastering their difficulties and additional exercises as well. The relationship with Brahms literature for piano is also pointed out in this section through excerpts from his solo piano music, chamber music with piano, and both concertos for piano and orchestra. And these could also work very well as further exercises. To understand the relationship between the piano language of Brahms and his technique is to comprehend a great deal of the Keyboard History.

Keywords:
1. Brahms, Johannes, 1833-1887. 2. Exercises. 3. Music-History. 4. Musical Style.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa da primeira edição do *Clavier-Übung (Teil IV)* de J.S.Bach. 10

Figura 2. Beethoven: Manuscrito Kafka, folha 89v. 15

Figura 3. Beethoven: Manuscrito Kakfa, folhas 54r (a) e 40r (b). 15

Figura 4. Beethoven: Manuscrito Kakfa, folha 88v. 15

Figura 5. Estudo op.50, n° 16 de Cramer 16

Figura 6. Modelo do Guia-Mãos. 19

Figura 7. *Méthode des Méthodes* de Moscheles-Fétis. 22

Figura 8. Chopin: *Esquisses pour une Méthode de Piano.* 29

Figura 9. Manuscrito de Exercício de Brahms não publicado 42

Figura 10. Foto de época do aparelho utilizado por Ortmann 51

Figura 11. Hanon - Variações rítmicas para estudo. 68

Figura 12. Mão arcada 72

Figura 13. Mão não arcada 72

Figura 14. Cintura escapular 73

Figura 15. Flexão da articulação escápulo-umeral 74

Figura 16. Extensão da articulação escápulo-umeral 74

Figura 17. Abdução da articulação escápulo umeral 75

Figura 18. Adução da articulação escápulo-umeral 75

Figura 19. Flexão do cotovelo 76

Figura 20. Extensão do cotovelo 76

Figura 21. Flexão do pulso 78

Figura 22. Extensão do pulso 78

Figura 23. Abdução do pulso 78
Figura 24. Adução do pulso 79
Figura 25. Flexão da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5° 79
Figura 26. Extensão da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5° 80
Figura 27. Abdução da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5° 80
Figura 28. Adução da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5° 81
Figura 29. O ataque aderente e o ataque impulsionado de Matthay 82
Figura 30. Flexão interfalângea dedos 2° ao 5° 82
Figura 31. Extensão interfalângea dedos 2° ao 5° 83
Figura 32. Flexão do polegar (com pronação do antebraço) 83
Figura 33. Flexão do polegar (com supinação do antebraço) 84
Figura 34. Extensão do polegar 84
Figura 35. Abdução do polegar 84
Figura 36. Adução do polegar 85
Figura 37. Exercício 1a 91
Figura 38. Exercício 1b 92
Figura 39. Exercício 1c 92
Figura 40. Exercícios 1d 1e 1f 93
Figura 41. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 1° Mov. 96
Figura 42. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 3° Mov. 96
Figura 43. Sonata para Piano n° 2 em Fa # M op. 2, Finale. 97
Figura 44. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 4° Mov. 98
Figura 45. Exercícios 2a 2b 99

Figura 46. Variações e Fuga sobre um tema de Haendel, op. 24, Fuga. 103
Figura 47. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 4° Mov. 104
Figura 48. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga. 104
Figura 49. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 1... 105
Figura 50. Exercício 3..... 106
Figura 51. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 1° Mov. 107
Figura 52. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 1° Mov. 108
Figura 53. Exercício 4..... 109
Figura 54. Variações sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 13 e 14. 111
Figura 55. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 1... 112
Figura 56. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 2... 112
Figura 57. Exercícios 5a 5b..... 113
Figura 58. Exercícios 6 6a. 114
Figura 59. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 9... 116
Figura 60. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 1° Mov. 117
Figura 61. Variações sobre um Tema de Paganini op. 34, 1° caderno, Var. 14. 118
Figura 62. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 1° Mov. 119
Figura 63. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 3° Mov. 120
Figura 64. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m op. 60, 3° Mov. 121
Figura 65. Exercício 7..... 121
Figura 66. Exercícios 7a 7b..... 122
Figura 67. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov. 123
Figura 68. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 14. 123

Figura 69. Exercícios 8a 8b 124
Figura 70. Sonata para Piano n° 3 em Fa m op. 5, Finale. 126
Figura 71. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 1° Mov. 127
Figura 72. Exercício 9a 128
Figura 73. Exercício 9b 129
Figura 74. Fantasias op. 116 n° 2 em La m, Intermezzo. 131
Figura 75. Sonata para Violino e Piano n° 3 em Re m op. 108, 1° Mov. 132
Figura 76. Exercício 10 133
Figura 77. Exercício 11a 133
Figura 78. Exercício 11b 134
Figura 79. Rapsódia para Piano op. 79 n° 1. 135
Figura 80. Balada para Piano op.10 n° 4. 135
Figura 81. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 3° Mov. 136
Figura 82. Exercício 12 137
Figura 83. Exercício 13 137
Figura 84. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga. 138
Figura 85. Intermezzo op.117 n° 3. 139
Figura 86. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 8. 139
Figura 87. Exercício 14 140
Figura 88. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 12. 141
Figura 89. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 14. 141
Figura 90. Sonata para Piano n° 3 em Fa m, 2° Mov. 142
Figura 91. Exercício 15 142

Figura 92. Exercícios 16a 16b 143
Figura 93. Exercício 16c 143
Figura 94. Klavierstücke op. 76 n° 8 em Do M, Capriccio 145
Figura 95. Balada op. 10 n° 4 em Si M, Andante con moto. 146
Figura 96. Exercício 17 146
Figura 97. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 4° Mov. 148
Figura 98. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 3° Mov. 148
Figura 99. Exercícios 18a 18b 149
Figura 100. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov. 150
Figura 101. Exercício 19 151
Figura 102. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 2° Mov. 152
Figura 103. Exercício 20 153
Figura 104. Klavierstücke op. 76 n° 1 em Fa # m, Capriccio. 154
Figura 105. Klavierstücke op. 76 n° 1 em Fa # m, Capriccio. 155
Figura 106. Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano em La m op. 114, 3° Mov. . 155
Figura 107. Exercícios 21a 21b 156
Figura 108. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov. 158
Figura 109. Exercício 22 159
Figura 110. Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 1° Mov. 160
Figura 111. Exercício 23a 161
Figura 112. Exercícios 23b 23c 161
Figura 113. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov. 163
Figura 114. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 2° Mov. 164

Figura 115. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 2° Mov. 165
Figura 116. Sonata para Violino e Piano n° 1 em Sol M op. 78, 1° Mov..... 165
Figura 117. Exercício 24a..... 166
Figura 118. Exercício 24b..... 166
Figura 119. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 8..... 168
Figura 120. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 4° Mov. 169
Figura 121. Exercícios 25a 25b 25c 170
Figura 122. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov. .. 172
Figura 123. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 9. 172
Figura 124. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 1. 173
Figura 125. Sonata para Violino e Piano n° 3 em Re m op. 108, 3° Mov. 173
Figura 126. Exercícios 26a 26b 174
Figura 127. Exercícios 26b 26c 175
Figura 128. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Finale. 177
Figura 129. Exercício 27..... 177
Figura 130. Klavierstücke op. 76 n° 4 em Si b M, Intermezzo. 179
Figura 131. Rapsódia para Piano op. 79 n° 2..... 179
Figura 132. Sonata para Violino e Piano n° 1 em Sol M op. 78, 3° Mov..... 180
Figura 133. Exercício 28..... 180
Figura 134. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 2..... 181
Figura 135. Exercício 29..... 182
Figura 136. Variações sobre Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 11..... 183
Figura 137. Exercício 30..... 184

Figura 138. Variações sobre um Lied Húngaro em Re M op. 21 n° 2, Var. 9. 185
Figura 139. Exercícios 31a 186
Figura 140. Exercício 31b 186
Figura 141. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov. 188
Figura 142. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga. 189
Figura 143. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m, op. 60, 4° Mov. 189
Figura 144. Exercícios 32a 32b 190
Figura 145. Baladas op. 10 n° 4, Andante com motto. 192
Figura 146. Klavierstücke em Fa # m op. 76 n° 1, Capricho. 192
Figura 147. Exercício 33a 193
Figura 148. Exercício 33b 193
Figura 149. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov. 195
Figura 150. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov. .. 195
Figura 151. Exercício 34a 196
Figura 152. Exercícios 34b 34c 197
Figura 153.Intermezzo op. 117 n° 2 em Si b m, Andante non troppo. 199
Figura 154. Intermezzo op. 117 n° 3 em Do # m, Andante con motto. 199
Figura 155. Exercício 35 200
Figura 156. Klavierstücke op. 118 n° 4 em Fa m, Intermezzo. 201
Figura 157. Exercício 36 202
Figura 158. Fantasias op. 116 n° 3 em Sol m, Capriccio. 203
Figura 159. Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano em La m, op. 114, 4° Mov. 204
Figura 160. Exercício 37a 205

Figura 161. Exercício 37b 205
Figura 162. Klavierstücke op 76 n° 8 em Do M, Capriccio. 207
Figura 163. Variações sobre um Tema Original em Re M op. 21 n° 1, Var.1. 207
Figura 164. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 1° Mov. 208
Figura 165. Exercício 38 209
Figura 166. Klavierstücke op. 118 n° 2, Intermezzo. 210
Figura 167. Klavierstücke op. 119 n° 2 em Mi m, Intermezzo. 210
Figura 168. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov. .. 211
Figura 169. Variações sobre um Tema de Schumann em Fa # m op. 9, Var. 4. 211
Figura 170. Exercício 39 212
Figura 171. Klavierstücke op. 118 n° 6 em Mi b m, Intermezzo 213
Figura 172. Exercício 40a 213
Figura 173. Exercícios 40b 41a 214
Figura 174. Exercício 41b 215
Figura 175. Exercícios 42a 42b 216
Figura 176. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 1° Mov. .. 218
Figura 177. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 3° Mov. 219
Figura 178. Exercícios 43a 43b 220
Figura 179. Klavierstücke op. 118 n°3, Ballade. 222
Figura 180. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 2° Mov. 223
Figura 181. Exercícios 44a 44b 224
Figura 182. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 3° Mov. 225
Figura 183. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 3° Mov. .. 226

Figura 184. Exercício 45 226
Figura 185. Baladas op. 10 n° 2 em Re M, Andante. 228
Figura 186. Exercício 46a 229
Figura 187. Exercício 46b 229
Figura 188. Klavierstücke op. 76 n° 6 em La M, Intermezzo. 230
Figura 189. Exercício 47 231
Figura 190. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 24. 232
Figura 191. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m op. 60, 1° Mov. 233
Figura 192. Exercício 48 234
Figura 193. Exercício 49a 234
Figura 194. Exercício 49b 235
Figura 195. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m op. 60, 3° Mov. 236
Figura 196. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov. .. 237
Figura 197. Giga para Piano (1855). 238
Figura 198. Exercício 50 239
Figura 199.Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga. 240
Figura 200. Variações sobre Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 11. 240
Figura 201. Exercício 51 241
Figura 202. Sonata para Piano n° 3 em Fa m op. 5, 2° Mov. 242
Figura 203. Klavierstücke op. 76 n° 1, Capriccio. 242

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Ordem proposta por Brahms e ordens propostas por Pozzoli e Philipp.63

Tabela 2. Razões possíveis para os agrupamentos de Pozzoli e Philipp. 64

Tabela 3. Exercícios com funções técnicas múltiplas agrupadas 65

Tabela 4. Excertos das obras citadas por Exercício. (nº 1 a 25)..... 88

Tabela 5. Excertos das obras citadas por Exercício. (nº 26 a 51)..... 89

SUMÁRIO

A TÉCNICA PARA PIANO DE JOHANNES BRAHMS

ORIGENS, OS 51 EXERCÍCIOS E AS RELAÇÕES COM A OBRA PIANÍSTICA DO COMPOSITOR

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I. Exercícios e Técnica - Histórico 7

CAPÍTULO II. Johannes Brahms e os 51 Exercícios. 37

2.1. Johannes Brahms, pianista. 37
2.2. Johannes Brahms, pedagogo. 40
2.3. A publicação dos 51 Exercícios de Johannes Brahms. 43
2.4. Os 51 Exercícios e suas relações com a obra de Brahms. 45
2.5. Brahms, uma síntese da História da Música Ocidental. 47
2.6. Algumas escolas pianísticas posteriores a Brahms. 48
2.7. Linha do Tempo. 54

CAPÍTULO III. Introdução aos Exercícios. 61

3.1. Edições. 61
3.2. Orientações gerais para a prática dos 51 Exercícios. 66
3.3. Aspectos fisiológicos dos movimentos pianísticos. 71
3.3.1. Cintura escapular. 73
3.3.2. Articulação escápulo-umeral. 74
3.3.5. Articulações metacarpo-falângea, dedos 2° ao 5°. 79
3.3.6. Articulações interfalângeas, dedos 2° ao 5°. 81
3.3.7. Articulações do polegar. 83

CAPÍTULO IV. Os 51 Exercícios de Brahms. 87

4.2. Os 51 Exercícios comentados. 90
4.2.1. Exercícios 1a 1b 1c 1d 1e 1f 91
4.2.2. Exercícios 2a 2b 99
4.2.3. Exercício 3 106
4.2.4. Exercício 4 109
4.2.5. Exercícios 5 e 6 113

4.2.6. Exercício 7 121
4.2.7. Exercícios 8a e 8b 124
4.2.8. Exercícios 9a 9b 128
4.2.9. Exercícios 10 11a e 11b 133
4.2.10. Exercícios 12 e 13 137
4.2.11. Exercício 14 140
4.2.12. Exercícios 15, 16a 16b e 16c 142
4.2.13. Exercício 17 146
4.2.14. Exercícios 18a 18b 149
4.2.15. Exercícios 19 151
4.2.16. Exercício 20 153
4.2.17. Exercícios 21a 21b 156
4.2.18. Exercício 22 159
4.2.19. Exercícios 23a 23b 23c 161
4.2.20. Exercícios 24a 24b 166
4.2.21. Exercícios 25a 25b 25c 170
4.2.22. Exercícios 26a 26b 26c 174
4.2.23. Exercícios 27 177
4.2.24. Exercício 28 180
4.2.25. Exercício 29 182
4.2.26. Exercício 30 184
4.2.27. Exercícios 31a 31b 186
4.2.28. Exercícios 32a 32b 190
4.2.29. Exercícios 33a 33b 193
4.2.30. Exercícios 34a 34b 34c 196
4.2.31. Exercício 35 200
4.2.32. Exercício 36 202
4.2.33. Exercícios 37a 37b 205
4.2.35. Exercício 38 209
4.2.36. Exercício 39 212
4.2.37. Exercícios 40a 40b 41a 41b 42a 42b 213
4.2.38. Exercícios 43a 43b 220
4.2.39. Exercícios 44a 44b 224
4.2.40. Exercício 45 226
4.2.41. Exercícios 46a 46b 229
4.2.42. Exercício 47 231
4.2.43. Exercícios 48 49a 49b 234
4.2.44. Exercício 50 239
4.2.45. Exercício 51 241

CONCLUSÃO 243

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 245

INTRODUÇÃO

Durante o exercício da atividade docente e artística, percebe-se com freqüência que uma das maiores dificuldades dos jovens pianistas está diretamente ligada à formação técnica específica do instrumento. A educação musical muitas vezes enfatiza uma formação teórico-analítica do aluno em detrimento do preparo técnico-instrumental, não levando em consideração que um bom desenvolvimento técnico é primordial para viabilizar um nível mais profundo do processo de entendimento musical. Esta deficiência técnica durante o aprendizado impossibilita ao estudante expor suas idéias adequadamente e com facilidade; além de propiciar o aparecimento de problemas físicos inerentes da prática errônea, como vícios de postura, tensões desnecessárias ou mesmo problemas mais graves como tendinites e lesões por esforço repetitivo.

A música é uma atividade essencialmente prática e, com efeito, a teoria deveria ser utilizada para o esclarecimento e suporte adequado desta prática. Se o diálogo entre o aprendizado da técnica e da teoria não for estabelecido a tempo, poderá desestimular uma carreira artística baseada na prática e na *performance*. Este quadro se agrava quando o aluno abraça uma vida profissional de intérprete prematuramente, com apresentações e concursos de piano. Para superar suas deficiências técnicas, esses jovens praticam por meses a fio o mesmo repertório, sem perceber que com isso estão de fato cultivando suas restrições físicas e limitando seus conhecimentos musicais.

Fundamentamos no primeiro capítulo que, desde os primórdios da história do teclado, uma das premissas fundamentais para a formação de um jovem pianista sempre foi a prática diária de exercícios técnicos. Podemos citar por exemplo, para um nível inicial de estudo, aqueles exercícios organizados e compostos por Friedrich Wieck, (1785-1873), Oscar Beringer (1844-1922) ou Jean Louis Hanon (1819-1900); e para uma continuidade do trabalho, indicar métodos de nível mais avançado como os exercícios de Johannes Brahms (1833-1897),

Rafael Joseffy (1852-1915), Leopold Godowsky (1870-1938), Ernest von Dohnányi (1877-1960) e Isidor Philipp (1863-1958), para citar alguns. Um importante benefício desse trabalho técnico é o de estimular o desenvolvimento motor global dos alunos, concentrando sua atenção nos padrões recorrentes em toda a literatura pianística da música ocidental, preparando o jovem adequadamente para o competitivo mercado musical atual.

É interessante lembrar que Israel Pelafsky no livro Introdução à Pedagogia do Piano (1956, p.82-83) sugere tornar-se obrigatório o estudo de técnica pura nos programas de ensino, antes mesmo de qualquer atividade musical propriamente dita. Pode nos parecer uma postura radical para os dias de hoje, considerando-se as abordagens da pedagogia atual; mas antes de desaprovarmos suas idéias, talvez seja oportuno refletirmos sobre seus objetivos. Esse autor recomendou no citado livro, um treinamento com exercícios de memorização imediata, que seriam aplicados ao iniciante do instrumento, num espaço de seis a doze meses. “Somente depois desse período, se iniciaria o estudo da grafia, do rítmo e de todos os conhecimentos referentes à ciência musical.” Podemos supor pelas observações do autor que, tais exercícios preliminares impediriam que os alunos se aventurassem pelo repertório pianístico sem uma preparação corporal adequada e consequentemente lhes forneceriam os elementos técnicos necessários para uma maior fruição da realização artística. O autor ressalta também que esse trabalho inicial não isentaria o estudante da necessidade de treinamentos técnicos posteriores, pois “a conquista da perfeição técnica advém ao longo dos anos, com o número de livros e com os estudos musicais adquiridos”.

Na introdução do método *Essential Finger Exercises for Obtaining a Sure Piano Technique*[1] (1929, p.1-10) do pianista e compositor Ernst Von Dohnányi, encontramos pontos concordantes com a opinião precedente. Dohnányi escreveu em seu método alguns exercícios técnicos de simples memorização,

[1] Tradução do inglês: Exercícios Essenciais para os dedos para obter-se uma técnica segura do piano, publicado em 1929.

conduzindo assim o estudante a convergir rapidamente toda a sua atenção na execução propriamente dita. Segundo a sugestão do autor, diminuindo-se o número de estudos de concerto do programa didático e concentrando-se no trabalho de técnica pura, poderíamos ter mais tempo para desenvolver um bom treino complementar de *sightreading*[2]. Dohnányi apregoa que devemos estimular o jovem músico a ler com clareza e fluência uma grande quantidade de obras para lhe ampliar o conhecimento estilístico. Posteriormente, este treinamento lhe facilitaria focar a atenção com maior propriedade em algumas peças importantes do repertório de concerto.

Alguns métodos professam a necessidade de se trabalhar separadamente as questões artísticas e físicas, ou seja, foca-las em momentos diferentes do aprendizado. Este paradigma foi comentado por Naomi Cumming (1960-1999):

> Alguns professores acham que a vida emocional de um intérprete deve ser amadurecida em primeiro lugar para depois ser expressa através do instrumento. Outros acham que resultados similares podem ser obtidos através de um trabalho exclusivamente técnico para produção do som. (CUMMING, 2001, p. 20).

Na opinião do autor desta tese, a personalidade musical e a técnica do intérprete devem ser desenvolvidas concomitantemente. O trabalho técnico realizado através de exercícios aprimora muito os conhecimentos de harmonia musical, transposição e memória, e também ampliam a capacidade de análise, de concentração e de disciplina do músico. Somado a todos esses fatores, exercícios técnicos exigem da percepção auditiva do pianista a procura por uma sonoridade adequada e um reconhecimento dos diferentes toques pianísticos; e demandam da percepção física o reconhecimento do gesto que produz essa sonoridade

[2] Tradução do inglês: Leitura à primeira vista. Nesta disciplina o aluno, que previamente está preparado com os padrões técnicos básicos, é estimulado a ler e preparar uma quantidade significativa de obras e estilos musicais diferentes.

idealizada. Esta idéia vem expressa em outras palavras na seguinte citação de Naomi Cumming:

> Todo este processo deve ser acompanhado por uma busca diária de beleza na técnica, atitude esta que provoca uma completa transformação no entendimento do aluno no que se refere à concepção da sonoridade ao instrumento e posteriormente da realização adequada do fraseado musical como um todo. Controlamos a formação dos sons como veículos para significações, moldando-os com "gestos" melódicos, com a intenção de carregar uma nuance expressiva. (CUMMING, 2001, p.28)

Exercícios técnicos apresentam as dificuldades de maneira extremamente concentrada e por esta razão necessitam de disciplina e determinação para suas soluções. Não se deve permitir em nenhum momento que a prática dos exercícios se torne enfadonha. Se isto porventura ocorrer, significa que a atitude na prática está se desviando da meta estabelecida e, portanto não produzirá um resultado satisfatório. Uma boa alternativa nesse caso seria estimular a concentração através de novos desafios, ou seja, criando-se ou variando-se exercícios a partir do original, por meio de mudanças das articulações, transposições para outros tons, inversões, alteração do dedilhado, busca de dificuldades similares e de variações rítmicas. No capítulo IV encontraremos comentários sobre os exercícios adicionais e preparatórios que Ettore Pozzoli (1873-1957), Isidor Philipp (1863-1958) e o autor deste trabalho fizeram aos 51 Exercícios de Brahms. Estudar uma passagem específica com variações rítmicas pode ser um procedimento bastante útil para o aprendizado de qualquer obra ou mesmo dos próprios exercícios. Brahms recomendava para seus alunos uma prática que aliava exercícios técnicos a este artifício de estudo. Assim escreveu a aluna e biógrafa de Brahms, Florence May[3] (s.d. p.8-11) citada por Bozarth (1996,

[3] Florence May (1845-1915), pianista inglesa, filha do organista a cantor Edward Collet May. Em 1871, após estudar com Clara Schumann, ela estudou com Brahms com a finalidade de melhorar sua técnica pianística. Este trabalho solidificou as bases de uma amizade que finalmente resultou em dois volumes biográficos do compositor, publicados em 1905. In; MACDONALD, Brahms. 1990, p.465.

p.43): “ele [Brahms] tinha o grande hábito de circundar passagens difíceis e me fazer praticá-las, não como estavam escritas, mas com outros acentos e em várias figurações rítmicas”. Um exemplo evidente do próprio Brahms se apresenta no exercício n°29, um preparatório para a variação n°11 do 2° caderno das Variações sobre um Tema de Paganini opus 35.

É importante salientar que na opinião do autor desse trabalho, não é aconselhável se praticar técnica exclusivamente em exemplos extraídos da literatura musical. Praticar exercícios técnicos em estado puro e concentrado deve ser um hábito diário, não somente em estágios iniciais do aprendizado do instrumento, mas em quaisquer dos estágios da carreira pianística. Devemos trabalhar cotidianamente as essências da técnica pianística de uma maneira global e completa, para que a abordagem do repertório de concerto seja mais aprazível e suas dificuldades específicas sejam solucionadas com maior eficiência e rapidez. Praticando-se deste modo, não corremos o risco de exaurir a essência da obra musical com repetições excessivas, hábito que pode levar o estudante à problemas físicos irrecuperáveis, além de prejudicar a fluência espiritual da interpretação e desgastar a naturalidade do discurso musical.

CAPÍTULO I. Exercícios e Técnica - Histórico

> Quando a música se libertou dos domínios estéticos da Igreja e em seguida da Corte, apareceu na Europa um novo liberalismo institucional que favoreceu a criatividade e o individualismo do solista instrumental, se refletindo diretamente na busca da virtuosidade (USZLER et al., 1995, p.294).

No início do século XVIII, percebe-se um advento progressivo de obras virtuosísticas para teclado e um crescente número de concertos para solista e orquestra com suas grandes cadências, abrindo assim possibilidades para o indivíduo demonstrar à audiência a sua técnica instrumental refinada. Assim sendo, a maioria dos intérpretes e compositores começou a preocupar-se seriamente com o aprimoramento desta habilidade técnica, almejando agradar cada vez mais o grande público. Iniciou-se assim uma forte demanda de obras musicais cujos objetivos eram a solução de uma dificuldade motora específica.

Por outro lado, os fabricantes de instrumentos de teclado do século XIX, como Broadwood, Erard e Pleyel, transformavam constantemente o mecanismo dos teclados, exigindo uma contínua adaptação dos intérpretes e dos pedagogos às novas mudanças do instrumento. Estes fabricantes, como veremos a seguir, muitas vezes contavam com o auxílio dos próprios pianistas para ajudar na procura de um mecanismo satisfatório.

A virtuosidade refinada lançou seu enorme poder de sedução ao imaginário dos instrumentistas e do público em geral, atravessando os séculos até os dias de hoje. Encontramos já no período Barroco, alguns duelos de órgão que conquistaram notoriedade. Schweitzer (1966, p.153) cita o desafio musical que Louis Marchand (1669-1732)[4] fez a Johann Sebastian Bach (1685-1750) quando estava em visita a Leipzig. Marchand percebeu a impropriedade de seu ato, fugiu do duelo e ficou desmoralizado na sociedade parisiense.

[4] Louis Marchand foi organista do rei em *Versailles* e organista titular em muitas igrejas de Paris.

Outro duelo famoso segundo Chiantori (2001, p.144), aconteceu em Viena, na corte de José II, entre Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Muzio Clementi (1752-1832), no qual cada um improvisava em suas próprias composições. Segundo alguns autores, Clementi perdeu, não só pelo grande talento de improvisação de Mozart, mas também por não conseguir se expressar adequadamente nos teclados mais "leves" dos pianofortes vienenses. Segundo Casella (1936, p.73), Clementi se adaptava melhor aos instrumentos ingleses, de sonoridade mais potente e mecânica mais arrojada e desenvolveu um pianismo que poderia ser considerado sinfônico.

Casella (1936, p.78) nos relata outro duelo, já em pleno romantismo musical, o de Sigismund Thalberg (1812-1871) e Franz Liszt (1811-1886) que participaram de um "Torneio Beneficente em Paris, no dia 31 de Março de 1823 organizado pela Princesa de Belgioioso". O duelo teve resultados inflamados: legiões de admiradores proclamaram Thalberg como "O primeiro pianista do mundo" enquanto outros gritavam "Liszt está sozinho". É curioso que o conhecido pedagogo belga François-Joseph Fétis (1784-1871) defendeu Thalberg, dizendo que ele era o homem que representaria a nova escola do piano.

Sabemos que o exercício desmedido da virtuosidade e do improviso levou muitos cantores e instrumentistas a cometerem excessos. Parte dos críticos e compositores censurava duramente esta prática; outra parte a defendia, exaltando-a como procedimento essencial para a nova estética. Segundo Schweitzer (1966, p.181-3, 351), J. S. Bach foi duramente criticado por Johann Scheibe (1708-1776) no periódico *Der Critische Musikus* "por sua música de contraponto extremamente complicado que não permitia nenhuma liberdade ao intérprete". Sabe-se que Scheibe foi muito influenciado pelas idéias do pré-classicismo e era um aficcionado da prática da ornamentação improvisada. Um exemplo desta liberdade durante o período clássico está citado em Neumann (1986, p.247) "Mozart não tocava os *adagios* dos seus concertos para piano simplesmente como estavam escritos, mas os embelezava com ternura e com muito gosto, e a cada vez diferente, seguindo a inspiração do seu gênio".

Segundo Gillespie (1965, p.135), a terminologia para se designar a atividade de exercitar-se ao instrumento almejando-se um resultado técnico-interpretativo é ainda imprecisa no período barroco. A palavra *Übung*[5] foi usada para se designar algumas Suítes e Partitas, como por exemplo, o *Neue Clavier Übung*[6] do compositor Johann Kuhnau (1660-1722).

> Antes do século XIX os termos *exercício* e *estudo* eram usados livremente. Os estudos de Francesco Durante *Sonate per cembalo divise in studii e divertimenti* (por volta de 1732) eram obras contrapontísticas, dissociadas de problemas específicos do teclado; e os *30 Essercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti (1738) não são diferentes em qualidade e significado das suas 525 sonatas. (STUDY. In: Stanley (Ed.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 18. London: Mac Millan Publishers Limited, 1980. p.304-5).

Segundo Schweitzer (1966, p.321-3), Johann Sebastian Bach designou também por *Clavier Übung*, quatro coleções de obras:

Clavier Übung (Teil I) que contém as seis Partitas BWV 825-830, publicadas separadas desde 1726 e publicadas como coleção em 1731.

Clavier Übung (Teil II) que contém o Concerto Italiano BWV 971 e a Abertura Francesa em Si menor BWV 831, sem data de publicação, provavelmente em 1735.

Clavier Übung (Teil III) que contém os quatro duetos BWV 802-805, publicados em 1739.

Clavier Übung (Teil IV) que contém as Variações Goldberg, originalmente chamada Ária com 30 Variações, sem data de publicação, provalvelmente em 1742.

[5] Tradução do alemão: Exercício.
[6] Tradução do alemão: Novos Exercícios para o Teclado, publicados entre 1689 e 1695.

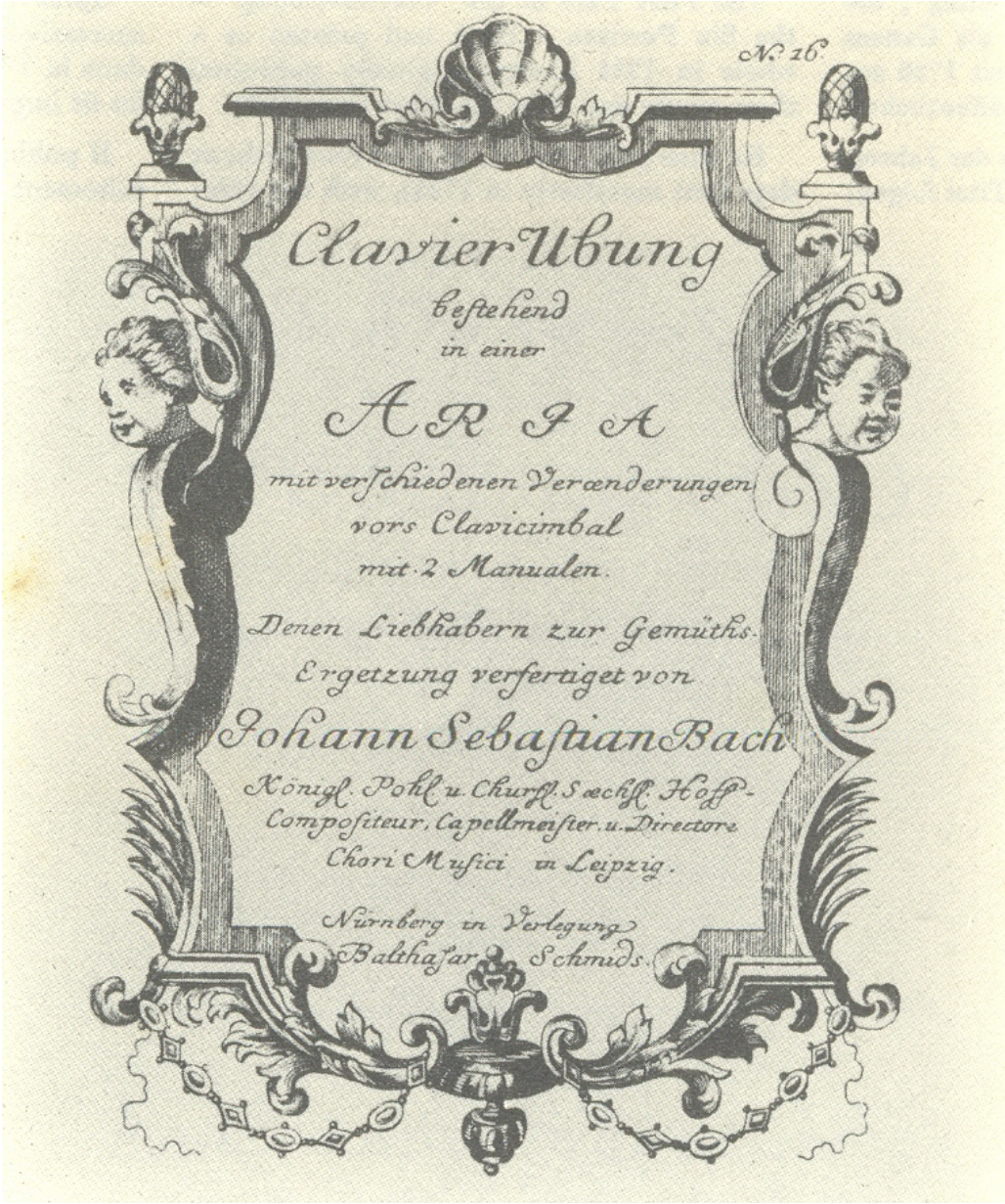


Figura 1. Capa da primeira edição do *Clavier Übung (Teil IV)* de J.S.Bach. Provavelmente publicada em 1742.

O interesse dos intérpretes em comentar sobre a atividade instrumental, investigando como melhorar suas habilidades técnicas, remonta à época ainda anterior a Bach. Segundo Chiantori (2001, p.41-58), nenhuma obra teórica tratou da técnica para teclado antes de 1550, nem sequer com relação à prática do

órgão. Um dos pioneiros foi Frei Tomás de Santa María (? – 1570), espanhol que publicou texto em 1565 anunciando um livro para todo instrumento em que se podia tocar a três, quatro ou mais vozes. De modo ainda simples, Santa Maria tratava simultaneamente dos vários instrumentos de teclado da época.

Um pouco mais tarde, em 1593 surgiu em Veneza a primeira parte do *Il Transilvano* de Girolamo Diruta (1554-1610). Juntamente com a segunda parte, publicada em 1609, este tratado explicava regras de execução musical, teoria e contraponto. Segundo Diruta, (1593, vol. I, fol.4v) citado por Chiantori (2001, p.48-9), o organista deveria:

> ...sentar-se no meio do teclado, não fazer gestos ou movimentos com o corpo, mantendo o busto e a cabeça retos e graciosos. Prestar atenção para que o braço guie a mão e que estejam sempre alinhados. Cuidar também para que a mão não esteja nem mais baixa nem mais alta que o braço. Os dedos devem estar alinhados em cima das teclas, mas sempre muito arqueados. A mão sobre o teclado deve ser leve e suave, pois de outro modo os dedos não podem mover-se com agilidade.

Para Chiantori (2001, p.55), "Diruta foi o primeiro a se concentrar no aspecto muscular da ação, e por esta razão seus exemplos podem ser considerados os primeiros exercícios técnicos da história do teclado". Ainda segundo Chiantori (2001, p.58), até princípios do século XVIII ainda são escassas as obras com comentários técnicos relevantes sobre o teclado. No século XVII, foi relevante o *Traité de l´Accord de l´Espinette*[7] de Jean Denis (1600-1672), que "apesar de seu título, inclui também observações sobre digitação, realização de ornamentos e conselhos sobre a posição das mãos, reforçando os conselhos de Diruta."

[7] Tradução do francês: Tratado para Afinar a Espineta, publicado em 1650.

O século XVIII inaugura definitivamente o debate e a reflexão sobre a técnica do teclado. Surgem os tratados de François Couperin (1668-1733) *L´Art de Toucher le Clavecin*[8], onde encontramos várias alusões ao uso do polegar, à troca "muda" de dedilhado para obtenção do *legato* e também uma grande seção sobre o uso da ornamentação. Jean Phillippe Rameau (1683-1764) na obra *Méthode pour la Méchanique des Doigts*[9] que faz parte do prólogo das *Pièces de Clavecin*, enalteceu a independência dos dedos e a regularidade da execução, professando ser essencial uma articulação exagerada dos dedos para se praticar trinados e se adquirir flexibilidade e liberdade técnica.

Segundo Gillespie (1965, p.248), o tratado de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), *Versuch über Die Wahre Art das Clavier zu Spielen*[10] publicado em duas partes, em 1753 e 1762 foi de enorme importância para o desenvolvimento da técnica do teclado. C.P.E. Bach tratava de assuntos complexos como as digitações propostas por seu pai Johann Sebastian Bach, e tópicos sobre a flexibilidade muscular, abrindo caminho para uma nova maneira de execução. Segundo Uszler (1995, p.300-1), a primeira parte do Ensaio é até hoje uma fonte primorosa para conhecer-se a prática musical do período, trazendo informações sobre o novo estilo *galante* e referências ao "velho estilo" de J.S. Bach. A segunda parte do Ensaio é um manual de Composição e de Teoria sobre a realização correta do baixo contínuo, com procedimentos de uso corrente da época para acompanhamento e improvisação. Na introdução da primeira parte, C.P.E. Bach alertava para o desenvolvimento da mão esquerda, a grande responsável por conduzir a execução com independência e flexibilidade, possuindo ainda outras atribuições, como as de manter o pulso rítmico e de prover a harmonia. Suas recomendações técnicas incluíam mudanças de dedos em notas repetidas, incentivava a prática em andamento lento, dedicava atenção

[8] Tradução do francês: A Arte de Tocar o Cravo, publicado em 1717.
[9] Tradução do francês: Método para a Mecânica dos Dedos, publicado em 1729.
[10] Tradução do alemão: Ensaio sobre a Verdadeira Arte de Tocar o Cravo.

especial ao dedilhado e aconselhava também o aprendizado da música primeiramente sem o uso da ornamentação. Vem de C.P.E. Bach a norma até hoje vigente de tocar-se a música deste período com o toque predominante *non-legato.*

Surgiu a *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*[11], de Daniel Gottlob Türk (1756-1813), com sugestões como a de sentar-se em um banco alto o suficiente para que a linha entre os cotovelos e as mãos pendesse em direção às mãos, que por sua vez deveriam permanecer paradas e somente os dedos, sempre curvos, deveriam mover-se. Türk sugere também o uso de pausas e *tenutos* em pontos culminantes do fraseado almejando a ênfase do discurso, antevendo assim a flexibilidade rítmica que iria vigorar na estética do Romantismo. Esta linha de pensamento provavelmente deve suas origens às idéias expostas no tratado *Le Nuove Musiche*[12] de Giulio Caccini, coleção para voz e baixo contínuo compostas em 1601, em cujo prefácio encontramos idéias inovadoras sobre a flexibilidade rítmica do acompanhamento e sua adequação à linha melódica.

Em seguida apareceu a *Introduction on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*[13] de Jan Ladislav Dussek (1760-1812). Quase simultaneamente a esta publicação, o nome de Dussek aparece também em outro título, a *Méthode pour Piano Forte par Pleyel et Dussek*[14]*.* Segundo Chiantori (2001, p.138)*,* não é fácil de estabelecer o papel desempenhado por Dussek na redação deste novo texto, "que logo ficaria conhecido somente como *Método de Pleyel*[15], porque as novidades com respeito ao texto anterior de Dussek são muito relevantes, com um novo e inesperado relevo dado à técnica pura".

[11] Tradução do alemão: Escola do Piano ou Instruções para se Tocar o Piano, publicada pela primeira vez em 1789.
[12] Tradução do italiano: A Nova Música, publicação de 1602.
[13] Tradução do inglês: Introdução à Arte de tocar o Pianoforte ou o Cravo, publicado em 1796 em Londres.
[14] Tradução do francês: Método para Pianoforte por Pleyel e Dussek publicada em Paris em 1797.
[15] Ignaz Pleyel (1757-1831) fora aluno de Joseph Haydn (1732-1809) e fundador da conhecida fábrica francesa de pianos Pleyel.

Muzio Clementi (1752-1832) também formou toda uma geração importante de pianistas virtuoses como Johann Baptist Cramer (1771-1858), John Field (1782-1837) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). No campo da composição, o trabalho de Clementi trouxe várias inovações para a forma sonata, mas sua produção foi ofuscada por Joseph Haydn e Ludwig van Beethoven (1770-1827). Clementi escreveu o extenso método para o piano *Gradus ad Parnassum*, dividido em três partes, publicados entre 1817 e 1826[16]. Segundo o verbete *Etude* do *New Grove Dictionary* (1980, vol. 18, p.304), "os últimos estudos do *Gradus ad Parnassum* são de grande interesse musical e ilustram, além de problemas técnicos, os estilos vigentes de sua época (como exemplo o *estilo elegante* e o *estilo severo*)". Este método veio complementar o *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte* de 1801[17], onde Clementi expõe suas conhecidas teorias sobre o *legato.* Sabemos que esse primeiro ensaio foi bastante admirado por Beethoven.

A preocupação premente com a perfeição técnica levou compositores da importância de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) a escreverem exercícios de técnica pura. Segundo Chiantori (2001, p.111), a Nova Edição das obras de Mozart, *Neue Mozart Ausgabe,* inclui quarenta compassos de seus *Fingerübungen (*K.626, b/48)[18]. Os reveladores *Manuscritos Kafka* de Beethoven, compostos em 1793-94 e conservados no acervo do *British Museum* de Londres[19] são mais de 100 páginas de exercícios técnicos que esclarecem muitas das inovações estéticas que culminaram no imponente monumento das suas 32 sonatas para piano. Chiantori (2001, p.161), chama a atenção do leitor para o fato de que nestes exercícios a ação muscular dos dedos muitas vezes passa para um segundo plano, frente ao

[16] Não se deve confundir esta obra com o método condensado publicado por Carl Tausig que eliminou a maior parte das composições originais da obra.
[17] Tradução do inglês: Introdução à Arte de Tocar o Pianoforte.
[18] Tradução do alemão: Exercícios para os Dedos.
[19] Tradução do inglês: Museu Britânico. Estes manuscritos foram editados por J. Kerman em 1970.

movimento que afeta toda a mão: por exemplo, o uso de movimentos laterais e de rotação do pulso, introduzindo oitavas e acordes quebrados que não são mais obtidos simplesmente com o relaxamento proposto por Mozart e Rameau. Somente uma boa flexibilidade do pulso permite aqui combinar o movimento vertical da mão com seu deslocamento lateral. Beethoven pareceu intuir perfeitamente o potencial destes movimentos laterais e de rotação que dominarão a técnica romântica que surgirá logo a seguir. Estes movimentos ficam evidentes nos exemplos a seguir:

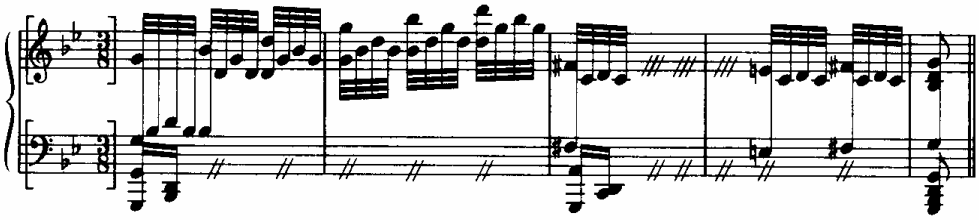


Figura 2. Beethoven: Manuscrito Kafka, folha 89v.

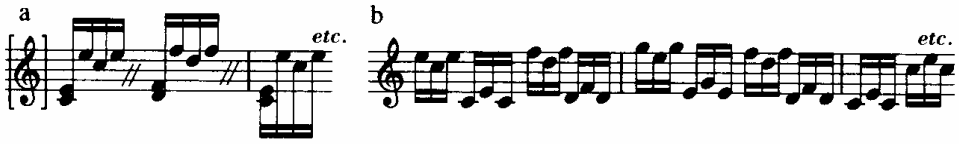


Figura 3. Beethoven: Manuscrito Kakfa, folhas 54r (a) e 40r (b).

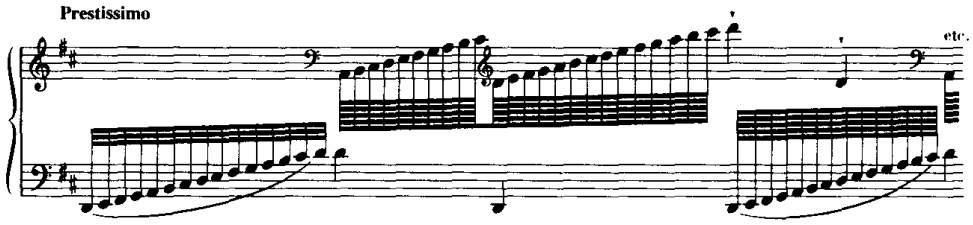


Figura 4. Beethoven: Manuscrito Kakfa, folha 88v.

Até recentemente, também foram atribuídas a Beethoven as famosas anotações nos primeiros quarenta e dois Estudos de Cramer opus 50, que hoje fazem parte do acervo da Biblioteca Estadual Alemã de Berlim. Há uma polêmica se estas observações são autênticas de Beethoven ou se teriam sido escritas por Anton Schindler (1795-1864), amigo e um dos importantes biógrafos de Beethoven. Segundo Newman (1995, p.22-4), "Minha própria conclusão é que as anotações de Schindler podem ter sido forjadas, mas mesmo assim são verdadeiras e derivadas das próprias intenções práticas da *performance* de Beethoven". Chiantori (2001, p.177-8) no entanto, supõe serem autênticas ao menos as idéias de Beethoven, observando que Schindler não era pianista e sim violinista e que dificilmente ele poderia ter tido ideias tão brilhantes sobre a técnica do instrumento. O autor nos lembra que Schindler assistiu às aulas de piano que Beethoven deu ao seu sobrinho e as anotou cuidadosamente. Sabe-se que Beethoven transmitiu muito destas mesmas idéias a um outro aluno, Carl Czerny (1791-1857), que em diversas ocasiões citou-as como sendo de fato, idéias originais de Beethoven.

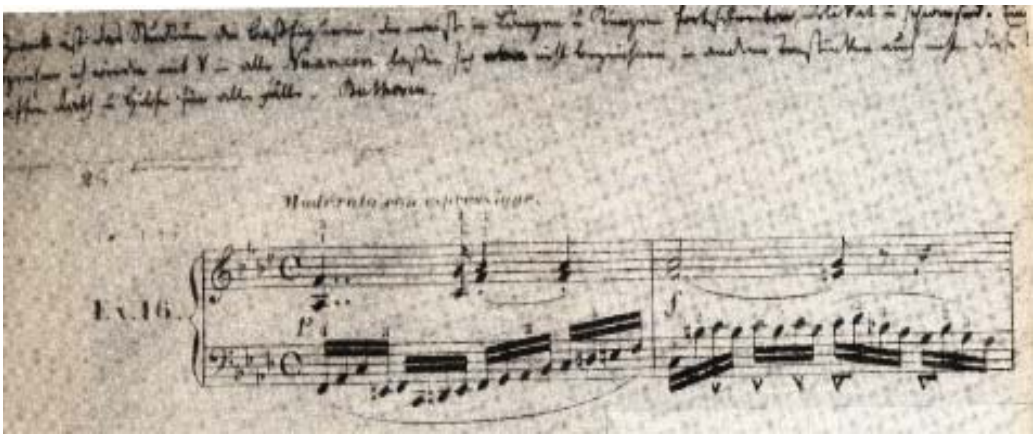


Figura 5. Estudo op.50, n° 16 de Cramer[20]

[20] Observar as supostas notações de Beethoven e sua assinatura no final das notas.

Segundo Schonberg (1987, p.131), os conservatórios de música surgiram por toda a Europa: Paris (1795), Milão (1808), Nápoles (1808), Praga (1811), Viena (1817), Londres (1822), Bruxelas (1832) Leipzig (1843) e Munich (1846). No Brasil, segundo Magaldi (2004, intro. p.XIX), o imperador Dom Pedro II incentivado pelo compositor Francisco Manuel da Silva (1795-1865), patrocinou a fundação do Conservatório Imperial de Música do Rio de Janeiro em 1848. Chiantori (2001, p.220-6) informa que em toda a Europa apareciam métodos para uma aplicação direta nas emergentes escolas de música, como o *Metodo del Clavicembalo*[21] de Francesco Pollini (1762-1846)[22], publicado em 1812 para uso no Conservatório de Milão. Na primeira metade do século XIX houve também um florescimento notável de textos didáticos sobre o piano, a exemplo da obra *Méthode du Conservatoire*[23] de Jean-Louis Adam (1758-1848), que foi considerado por muitos como o pioneiro da chamada técnica francesa do piano. Segundo Adam (1804, p.1), citado por Chiantori (2001, p.221), "Alguns tocam com a força do braço e com dedos duros e tensos, ao passo que outros o fazem com dedos flácidos e torpes; uns tocam com demasiada força, outros com demasiada debilidade". Em 1804, na Alemanha apareceu o *Klavier und Fortepiano–Schule*[24] de August Eberhardt Müller (1767-1817), um enorme compêndio de 248 páginas, desenvolvido a partir dos exercícios de Pleyel; seguido pela publicação em 1819 e 1821 do método *Wiener Pianoforte-Schule*[25] de Friedrich Starke (1774-1835), pianista que teve contato direto, e por muitos anos com Beethoven.

Todos estes *Métodos de Conservatório* prenunciaram o monumental método de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) com seus mais de dois mil exercícios e exemplos musicais. O extenso método de Hummel teve grande

[21] Notar a referência ao Clavicembalo (Cravo) em época considerada já tardia para este instrumento.
[22] Francesco Pollini foi o primeiro a introduzir uma escritura pianística de três pentagramas, precedendo a Liszt e Thalberg. In: CASELLA, 1936 p.73.
[23] Tradução do francês: Método do Conservatório.
[24] Tradução do alemão: Escola do Piano e do Fortepiano.
[25] Tradução do alemão: Escola do Pianoforte Vienense.

repercussão em toda a Europa. O prestígio de seu autor e as aspirações do texto mereciam toda a atenção: tratava-se da obra mais importante dedicada à técnica do teclado até aquele momento. A *Escola Completa Teórico Prática da Execução Pianística, Desde as Primeiras Instruções até o Grau Mais Alto de Perfeição* foi publicada em 1828. Hummel estudou com Muzio Clementi, Joseph Haydn e Antonio Salieri (1750-1825) e foi considerado um dos maiores compositores-pianistas da Europa, influenciando obras de juventude de Frédéric Chopin (1810-1849) e Robert Schumann (1810-1856). Confirmando esta informação, Samson, (1994, p.81) escreveu: "A ornamentação de filigrana da música de juventude de Chopin tem grande influência da linha pianística de estilo amplo desenvolvida por Hummel". Seu método trazia entre outras informações, propostas para um novo estilo de dedilhado e sugestões para uma nova execução da ornamentação. De Hummel vêm a sugestão e prática de se tocar os ornamentos a partir da nota principal. De acordo com sua orientação, a melhor posição ao teclado para o intérprete seria obtida conservando um torso imóvel e os cotovelos presos ao corpo. Ele era terminantemente contra grandes movimentos de cotovelo e ao tocar e suas mãos se posicionavam levemente para fora do teclado (em posição de adução do pulso[26]) conservando os dedos sempre bem próximos às teclas.

Não demoraram a aparecer alguns aparatos mecânicos, muitos deles bastante inusitados, com o intuito de auxiliar o pianista empenhado na conquista de uma técnica "perfeita". A partir de um aparelho inventado por Johann Bernhard Logier (1777-1846), o *Quiroplasta,* o pianista Friederich Kalkbrenner (1785-1849) desenvolveu o *Guide-mains*[27] (Figura 6) que tinha intenção de auxiliar no treino muscular do pianista e conduzir suas mãos naturalmente à posição correta e natural, limitando os movimentos das mãos e pulsos a um mínimo. Segundo Schonberg (1987, p.191), Kalkbrenner ministrou algumas aulas de piano a Chopin e lhe apresentou o referido aparelho. Chopin por sua vez, lhe dedicou o Concerto

[26] Ver capítulo III, figura 24, posição de adução do pulso.
[27] Tradução do francês: Guia-Mãos.

para Piano e Orquestra n° 1 em mi menor, opus 11. Kalkbrenner era alemão naturalizado francês; estudou com Joseph Haydn e Johann Albrechtsberger (1763-1809), que por sua vez, fora professor de Ludwig van Beethoven. Em Paris, chegou a trabalhar no aperfeiçoamento da mecânica do piano junto aos fabricantes de pianos Pleyel. O apogeu de sua arte pianística ocorre na década de 1825-35. Kalkbrenner e Henri Herz (1803-1888) foram os dois maiores nomes do piano em Paris, na época imediatamente anterior a Frédéric Chopin, Franz Liszt e Sigismund Thalberg. Kalkbrenner escreveu entre 1831 e 1840 a obra *Méthode pour Apprendre le Pianoforte à l´Aide du Guide-Mains*[28], onde sugeriu que sensibilidade para a sonoridade e expressão deveriam ser sempre priorizadas em detrimento da bravura.

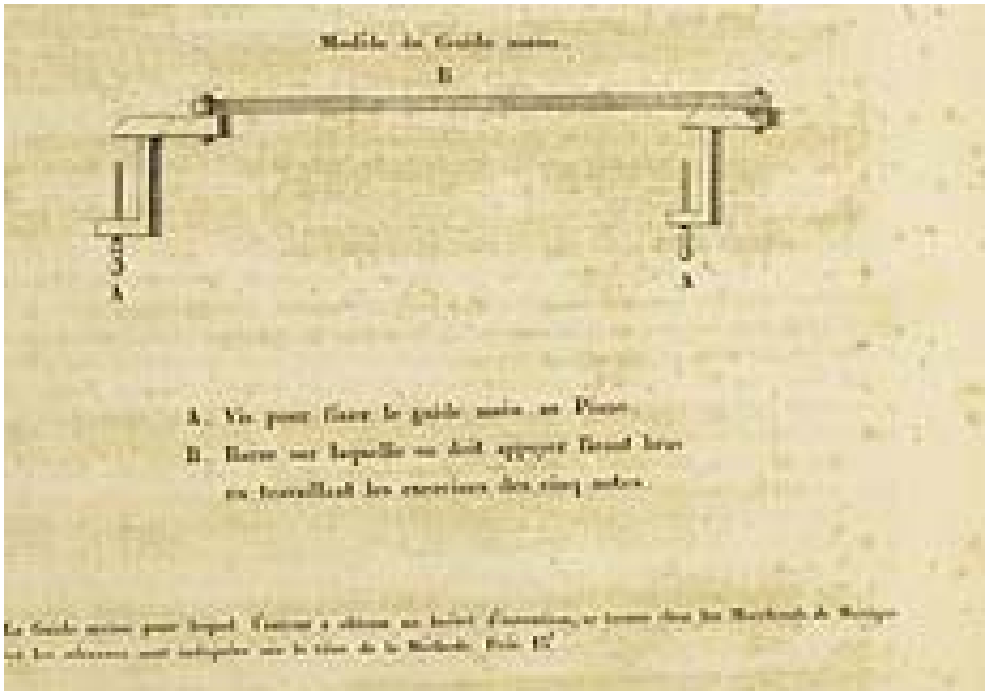


Figura 6. Modelo do Guia-Mãos.

[28] Tradução do francês: Método para Aprender Pianoforte com Auxilio do Guia-Mãos.

Segundo Chiantori (2001, p.253-6), o piano estava neste momento histórico se impondo ao fortepiano do início do século XIX. O mecanismo de duplo escape desenvolvido pela fábrica de pianos Erard em 1823, assegurava contrastes dinâmicos maiores do que aqueles possibilitados pelo antigo instrumento, e poupava os intérpretes das imprecisões que os fortepianos não encobriam. Contudo, estes instrumentos cada vez mais sólidos impunham um maior gasto de energia ao tocar. A resposta à necessidade de reforço da musculatura veio com o *Dactylion*, um sistema criado por Henri Herz.

Se o Quiroplastro e o Guia-mãos citados anteriormente objetivavam uma maior leveza das mãos, o *Dactylion* com seu sistema de anéis e pesos, favorecia um fortalecimento da musculatura. Seu autor ilustra seu uso nos *1000 Exercises pour l´emploi du Dactylion*[29]. Herz foi professor do Conservatório de Paris e também aperfeiçoou o mecanismo de repetição do piano Erard em 1840. Dentro da vertente da literatura pianística que favorecia a ação muscular dos dedos e sua força, até mesmo em detrimento da sensibilidade e da sonoridade musical, surgiram métodos como os de Sigismund Lebert (1822-1884) e Ludwig Stark (1831-1884) que, segundo Uszler (1995, p.310) estabeleciam como princípio uma prática em forte-fortíssimo nos estágios iniciais da leitura, sem prestar atenção à dinâmica estabelecida. Propunham também que os dedos, articulados muito altos por volta de dois centímetros e meio acima do teclado, deveriam tocar rápido, forte e em movimento perpendicular, voltando rapidamente à posição inicial.

Em 1837, a obra *Méthode des Méthodes* de Ignaz Moscheles (1794-1870) e François-Joseph Fétis (1784-1871) seguiu uma nova tendência estética que se instalava também pelos recitais, principalmente os de Liszt: o hábito de visitar o passado e refletir sobre suas implicações. Este costume deixou marcas

[29] Tradução do francês: 1000 Exercícios para o Emprego do Dactylion, publicado em 1836.

profundas no meio musical até os dias de hoje. Nos *soliloques musicaux*[30], Liszt combinava autores antigos e contemporâneos: Mozart, Beethoven, Schubert e Weber eram presenças constantes nos seus programas. Sua ousadia era tamanha para a época que, no seu recital de *début* em Paris chegou a apresentar a Sonata *Hammerklavier*, opus 106 de Beethoven.

No Brasil, segundo Magaldi (2004, p.83), esta tendência teve representantes na Sociedade de Quartetos do Rio de Janeiro, patrocinada pelo Visconde de Taunay (1843-1899), que trouxe aos cariocas as idéias destes concertos históricos organizados por Fétis em Paris na década de 1830, com ênfase nas obras do século XVI e XVII. Ainda segundo Magaldi (2004, p.87), Fétis gozava de imensa popularidade no Rio de Janeiro e dominava o mercado editorial musical da época, tendo tido várias traduções para o português de obras que tratavam especificamente da técnica pianística.

Segundo Chiantori (2001, p.271-282), o método de Moscheles e Fétis, cujo título completo original é bastante extenso (figura 7), seguia o costume daqueles anos, trazendo a tendência de integrar posicionamentos históricos diversos e diferenciando-o assim de todos os outros trabalhos anteriores.

[30] Terminologia usada para designar os nascentes recitais, que por sua vez tem seu nome derivado do verbo francês *réciter*, em português: recitar. In: SCHONBERG, 1987, p.130.

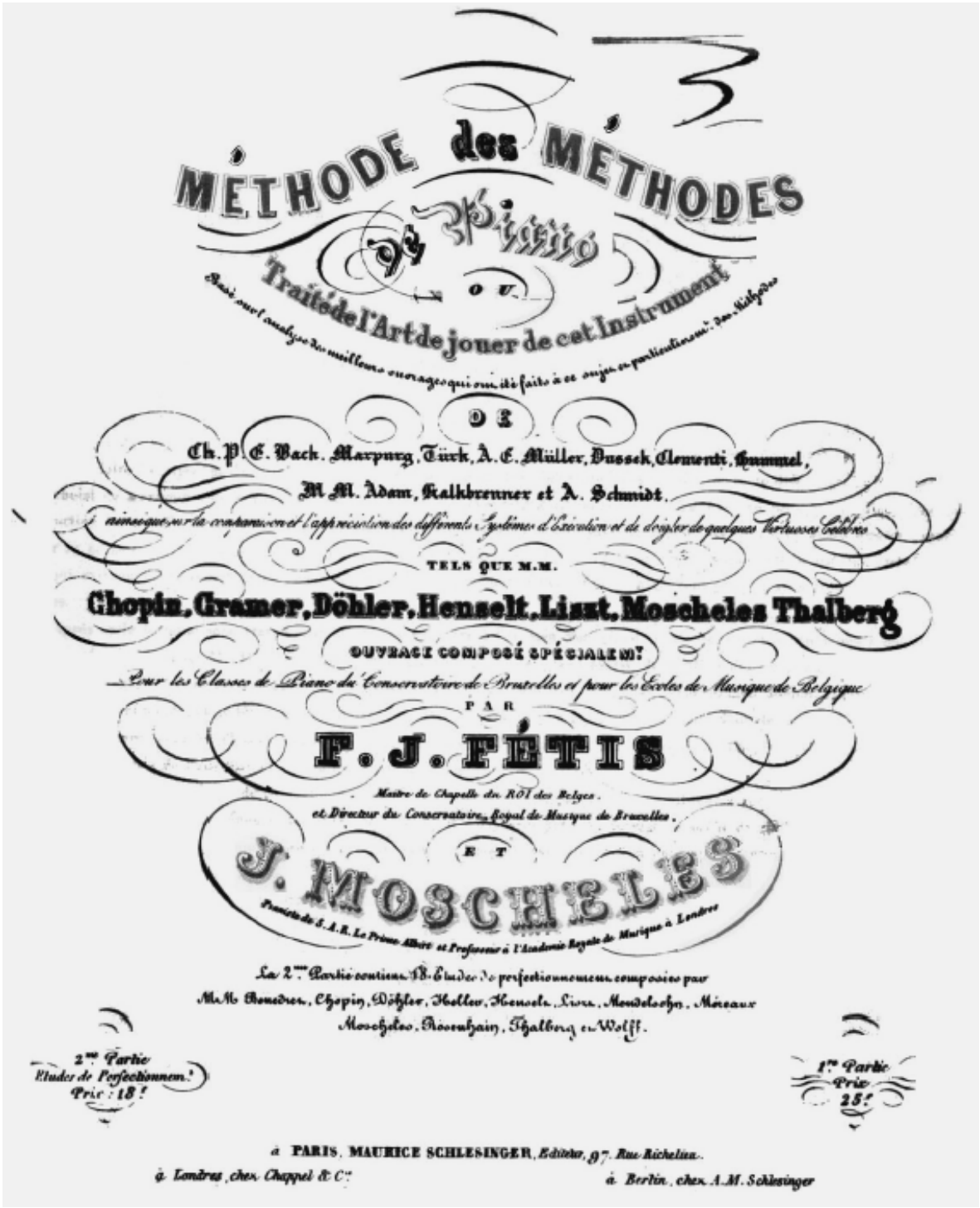


Figura 7. *Méthode des Méthodes* de Moscheles-Fétis, capa da edição parisiense de 1840.

Reedição de Minkoff, Genebra, 1973.

Método dos Métodos para Piano

isto é,

Tratado da Arte de tocar este instrumento, baseado nas análises das melhores obras que se fizeram sobre o assunto e particularmente nos métodos de:

C. P. E. Bach, Marpurg, Türk, A.E.Müller, Dussek, Clementi, Hummel, M. M. Adam, Kalkbrenner e A. Schimidt

Assim como a comparação e os méritos de diferentes sistemas de execução e digitação de alguns célebres professores como os senhores:

Chopin, Cramer, Döhler, Henselt, Liszt, Moscheles, Thalberg

Obra especialmente composta para as classes de piano do Conservatório de Bruxelas e para as Escolas de Música da Bélgica.

Por

F.J. Fétis

Mestre de Capela do Rei da Bélgica e Diretor do Conservatório Real de Música de Bruxelas

E

J. Moscheles

Pianista de S.A.R. Príncipe Albert e Professor da Academia Real de Música de Londres.

O método de Moscheles e Fétis celebrava a diferença entre os intérpretes como uma característica muito profícua. Segundo Chiantori (2001, p.274), esta postura ficou clara no cuidado que o autor tinha na redação de seus conselhos técnicos: “Alguns pianistas célebres dizem que... Outros dizem que... Alguns pianistas nos ensinam que... Outros não menos conhecidos conseguem

ótimos resultados...” Deste modo, Fétis foi o primeiro teórico a mencionar a possibilidade de se abordar o mesmo problema técnico com movimentos fisiologicamente distintos. Moscheles não nos deixou nenhum outro texto teórico. Excluindo-se os ensinamentos mencionados na obra *Méthode des Méthodes*, as poucas pistas para se conhecer sua técnica apareceram na introdução dos seus *Estudos de Aperfeiçoamento para Pianistas Avançados*, op. 70 (1826). Segundo o verbete *Etude* do *New Grove Dictionary* (1980, vol. 18, p.305), seus “*Characteristischen Studien*[31] opus 95 são claramente desenvolvidos tanto para a *performance* como para a instrução, e são bons exemplos de um gênero musical nascente, o estudo de concerto.”

Entre os alunos célebres de Moscheles figurou o inglês Oscar Beringer (1844-1922), professor na Royal Academy of Music de Londres e considerado um dos mais importantes professores da Europa no séc. XIX. Beringer estudou também com Carl Tausig (1841-1871) e Carl Heinrich Reinecke (1824-1910). Estreou em Londres o Concerto para Piano e Orquestra em Sol menor, opus 33 do compositor boêmio Antonin Dvořák (1841-1904) e publicou inúmeros exercícios técnicos para o piano, bastante usados até hoje no ensino do instrumento, incluindo vários exercícios preparatórios para o treinamento técnico de Carl Tausig[32]. Segundo Schonberg (1987, p.171), outro aluno legendário de Moscheles foi Sigismund Thalberg (1812-1871), conhecido por ser o maior rival de Liszt na década de 1830. Sua obra *L´Art du Chant Appliqué au Piano*[33], demonstrou uma preocupação pioneira com o *cantabile* pianístico. Segundo Magaldi (2004, p.57-8), após numerosas *tournées* triunfais na Europa, Thalberg passou uma longa temporada no Brasil (1855) e se apresentou diversas vezes em recitais no Rio de Janeiro, influenciando sobremaneira o meio musical carioca. Ayres de Andrade (1967, p.234) adiciona: “Thalberg chega ao Rio a 10 de Julho de 1855,

[31] Tradução do alemão: Estudos Característicos publicados em 1837.
[32] Tausig foi aluno protegido de Liszt em Weimar e apesar de suas inclinações pela “Nova Escola Alemã”, como era chamada a escola de Liszt e Wagner, foi grande amigo de Brahms e estreou ao seu lado a Sonata para dois Pianos e também as Variações sobre um Tema de Paganini, opus 35. In: MACDONALD, 1990, p.467.
[33] Tradução do francês: A Arte do Canto Aplicada ao Piano, publicado em 1850.

permanecendo por quase seis meses." Após diversos recitais no Rio de Janeiro e uma viagem ao Nordeste, "Thalberg parte para a Europa a 16 de Dezembro". Gillespie (1965, p.254) nos informa que Thalberg se aposentou no Brasil, como dono de uma vinícola e faleceu em Nápoles.

Carl Czerny (1791-1857) foi aluno de Beethoven e professor de Theodor Leschetizky (1830-1915), Theodor Von Döhler (1814-1856) e Theodor Kullak (1818-1882). Publicou em Viena 1839 seu *Vollständige Theoretisch Practische Pianoforte-Schule*[34]*,* que se aproximava do conhecido método de Hummel, e tratava do trinômio teoria-digitação-interpretação. Czerny decidiu completar sua *Escola do Pianoforte* com um outro ensaio publicado em 1846, *Die Kunst des Vortrags der Älteren und Neun Claviercompositionen*[35], que trazia uma grande quantidade de regras para se conseguir uma boa execução. Segundo Chiantori (2001, p.256-268), podemos destacar entre seus conceitos aquele que trata da distância de dez centímetros entre cotovelo e a linha do ombro; ou seja, quando traçamos uma linha perpendicular do ombro em relação com o solo, o cotovelo estaria mais próximo ao teclado em dez centímetros (indo ao encontro às teorias formuladas por Pleyel e futuramente por Liszt e em oposição às idéias de Thalberg e Hummel). Czerny formalizou outro conceito importante que teria grandes implicações no futuro da técnica pianística: o uso do peso de braço. Descrevendo a boa realização do *legato,* seu tratado recomendava que o peso da mão gravitasse sempre sobre as teclas. Segundo Uszler (1995, p.314), o método de Czerny, que fora aplicado para o ensino do jovem Franz Liszt, consistia no seguinte modelo de prática: duas horas de escalas e estudos com o uso do metrônomo, uma hora de leitura à primeira vista e as horas seguintes preenchidas com exercícios de composição. Da mesma vertente pedagógica que percebeu ser o peso do braço um elemento importante para a técnica pianística, surgiu a escola de Adolph Kullak (1823-1862), que publicou três livros em 1860 chamados

[34] Tradução do alemão: Escola Completa Teórico-Prática do Pianoforte.
[35] Tradução do alemão: A Arte de Interpretar Obras Antigas e Modernas para Piano.

Ästhetik des Klavierspiels[36]. Segundo Uszler (1995, p.311), Adolph tinha uma visão histórica e musical diferente de seu irmão Theodor, cuja principal contribuição foi o conhecido método *Schule des Oktavenspiel*[37]. Adolph cultivava a sonoridade através da pressão do peso de braço ao invés do uso da força, assegurando que este procedimento ajudaria na boa produção do *cantabile* e de um som penetrante em *piano*, enfatizando ainda a importância da flexibilidade do pulso. Adolph Kullak na *Ästhetik des Klavierspiels* (*apud* Chiantori, p.590) escreveu: "para que o *expressivo* se comunique com propriedade, o peso do braço deve ser somado à pressão dos dedos". Uma grande parte dos escritos de Adolph Kullak é dedicada à discussão de valores estéticos e de estilos na literatura pianística, passando por conselhos sobre a acentuação métrica, controle dinâmico e controle do tempo.

Apareceram nesta época alguns autores que escreveram exercícios com a intenção adicional de fornecer uma "boa música para o desenvolvimento da técnica pianística". Desta linhagem nos chegaram os estudos de Henri Bertini (1798-1876), Johann Friederich Franz Burgmüller (1806-1874), Stephen Heller (1813-1888), Adolph Von Henselt (1814-1889), entre outros.

Considerado por vários autores como o real e verdadeiro pai da técnica do peso de braço, o pedagogo alemão Ludwig Deppe (1828-1890) sempre iniciava o trabalho com seus alunos conscientizando-os sobre o seu uso no estudo pianístico. Segundo Uszler (1995, p.313), Deppe recomendava a regulagem do banco na posição mais baixa, possibilitando posicionar o cotovelo mais baixo que o pulso, o que segundo ele, favorecia a produção de um som mais penetrante pelo maior uso do peso das mãos. Interessante notar que o postulado de Deppe com relação à posição das mãos e cotovelos estabelecia exatamente o contrário das teorias de Daniel Gottlob Türk, mencionadas anteriormente. Deppe também aconselhava a posição das mãos com dedos moderadamente curvos e com as

[36] Tradução do alemão: Estética para se Tocar Pianoforte.
[37] Tradução do alemão: Escola das Oitavas.

primeiras falanges do 4° e 5° dedos mais altas do que aquelas do 2° e 3° dedos. Em outras palavras, a mão se inclinava em direção ao polegar. Segundo este pedagogo, esta posição particular tinha a vantagem de conectar melhor a musculatura das mãos e dos braços e possibilitaria uma maior coordenação motora, ajudando os dedos na obtenção de uma completa independência e de uma igualdade de força.

> Ludwig Deppe centrava seu ensino nas grandes unidades de fraseado, na consciência e no controle do peso, na flexibilidade e nos seus efeitos na resistência muscular e foi um dos pioneiros a mencionar o relaxamento muscular como um agente ativo e importante na execução (USZLER, 1995, p. 313).

Na mesma linha de pensamento de Thalberg, que como vimos anteriormente, associava a interpretação pianística ao canto, surgiu *Clavier und Gesange*[38] de 1853, publicado por Frederick Wieck (1785-1873), pai de Clara Wieck (1819-1896), futura esposa de Robert Schumann (1810-1856). Entre os pupilos ilustres de Wieck, esteve o pianista Hans von Bülow (1830-1894), que segundo Geiringer (1981, p.41) foi o primeiro pianista a tocar em público uma obra de Brahms para piano solo, a Sonata em Do maior, em 1854. Os três fundamentos principais do ensino pianístico de Wieck eram: dedos relaxados, pulso flexível e cotovelo imóvel. Robert Schumann chegou a publicar alguns comentários sobre a técnica de seu sogro e compôs também vários exercícios para piano solo no prólogo dos *Studien nach Capricen von Paganini opus 3*[39].

A busca do *cantabile* ao piano e da transcendência da característica percussiva do instrumento veio caracterizar a escola de Frederic Chopin (1810-1849), cujo pianismo representava a maior ausência possível de esforço ao tocar. Esta característica contrapunha a escola chopiniana à escola de Schumann e Beethoven, que se aprazia com a conquista cotidiana em dominar o teclado.

[38] Tradução do alemão: Piano e Canto.
[39] Tradução do alemão: Estudos sobre Caprichos de Paganini, publicados em 1832.

Segundo Eigeldinger (1986, p.23-41), o ideal da declamação chopiniana era a voz humana. Vera Rubio (1816-1880), a última assistente de Chopin, escreveu que se alguns de seus discípulos não conseguissem cantar com as mãos eram obrigados a receber aulas de canto. Segundo Eigeldinger (1986, p.94), Chopin proclamou que sua grande prioridade era a concentração mental em associação com a técnica. Ainda segundo Eigeldinger (1986, p.98), um aluno de Chopin, Georges Amédée-Saint-Clair Mathias (1826-1910) que redigiu o prefácio dos *Exercices Quotidiens Tires des Oeuvres de Chopin*[40] de Isidor Philipp e recordou um ensinamento importante do seu mestre:

> Apele para a inteligência e a razão dos alunos, conduza seus trabalhos mais com a mente do que com os dedos, ensine-os a pensar e a se concentrar mais. Os alunos devem entender claramente que o importante não é a quantidade de horas e sim a qualidade do trabalho. O trabalho puramente mecânico, sem pensamento, é inútil. (EIGELDINGER, 1986, p.98).

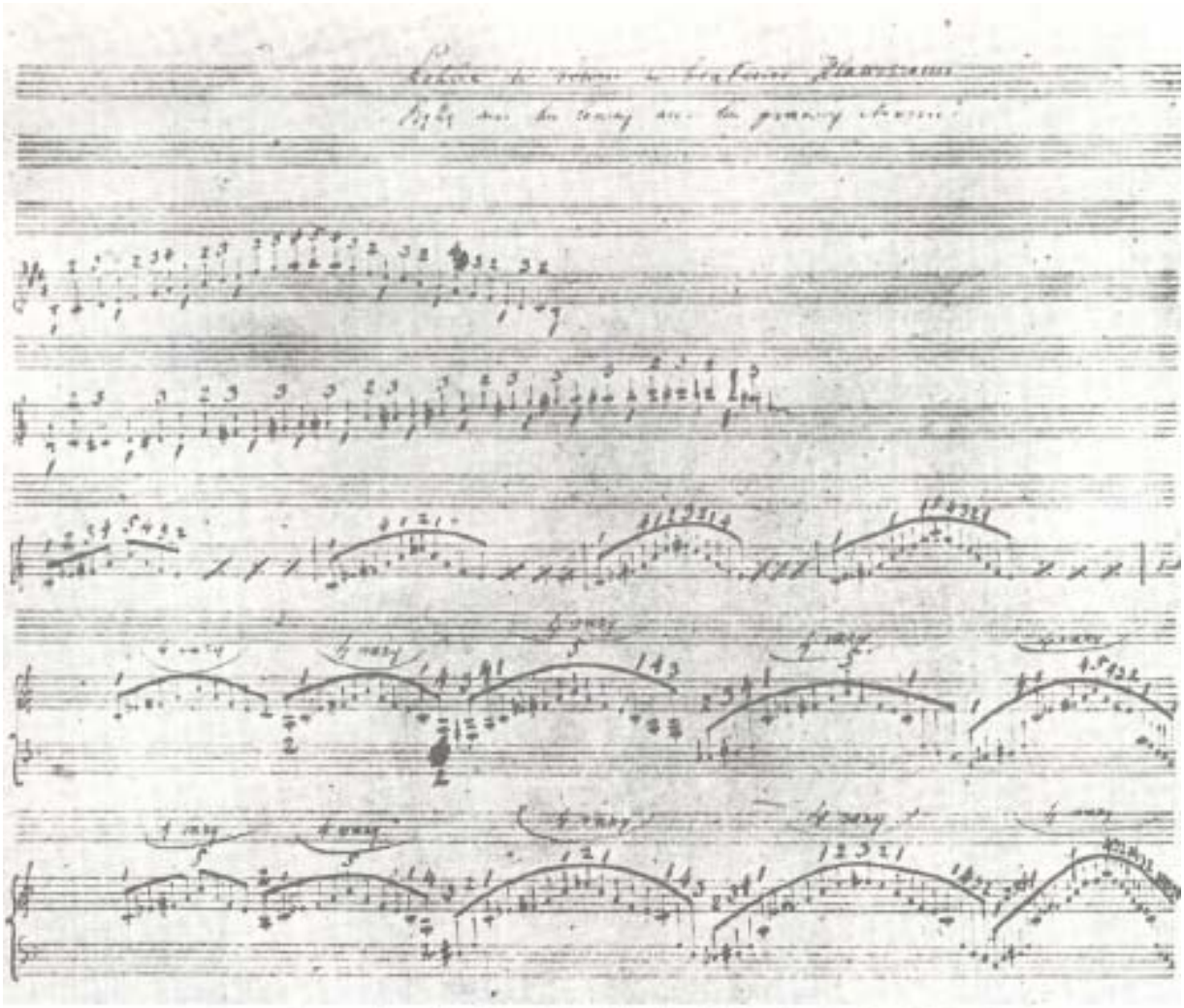
Uma fonte importante para estudar-se a técnica chopiniana são as anotações que o compositor esboçou durante os últimos anos de sua vida. Este manuscrito contém muitos pensamentos sobre a execução pianística e exercícios que concebidos para ensinar sua sobrinha, filha de Ludwika Jedrzejewicz (figura 8). Segundo Eigeldinger (1986, p.192-3), neste método Chopin divide o estudo do piano em três partes principais:

1 - Ensinar ambas as mãos a tocar notas adjacentes (notas a um tom e a um semitom de distância), isto são, escalas, cromáticas e diatônicas e trinados.

2 - Notas separadas por intervalos de um tom e meio isto é, a oitava dividida em terças menores com cada dedo ocupando uma tecla, mais as inversões deste acorde diminuto.

3 - Notas duplas: terças, sextas e oitavas.

[40] Tradução do francês: Exercícios Diários Extraídos da Obra de Chopin.



5 Basic exercises written by Chopin for his niece Ludwika (Ludka) Jedrzejewicz.

Figura 8. Chopin: *Esquisses pour une Méthode de Piano.*

Este documento pertenceu ao acervo da biblioteca de Alfred Cortot (1877-1962)[41], que o adquiriu em Londres em 1936 e publicou seu conteúdo quase completo no livro *Aspects of Chopin*[42]. No método conhecido como

[41] Alfred Cortot, pianista francês, escreveu o conhecido método "Princípios Racionais da Técnica Pianística", publicado em 1928, com exercícios diários para o piano. Criou um legado de edições críticas e técnico-musicais, conhecidas como "edições de trabalho", que traziam análises da obra editada e sugestões de exercícios técnicos para sua preparação.
[42] Tradução do inglês: Aspectos de Chopin.

Esquisses pour une Méthode de Piano[43], Chopin sugeriu uma postura mais aberta e natural para as mãos, encontrada colocando-se os dedos sobre Mi Fa# Sol# La# Si. Segundo Chiantori (2001, p.310-12), Chopin foi um dos primeiros pedagogos a falar explicitamente sobre o papel e a importância da parte superior do braço. Um conceito muito importante da técnica chopiniana é o de sentir o teclado como ponto de apoio das mãos, indo na direção contrária do conceito do Guia-mãos, criado pelo suposto mentor de Chopin, Friederich Kalkbrenner que deslocava o ponto de apoio para esse aparelho. Segundo Schonberg (1987, p.159), Chopin apregoava que ao piano, tudo dependia de um bom dedilhado e que o pedal era um estudo para a vida inteira do pianista. De fato, Samson (1994, 86) assinalou que a música de Chopin "deve ser realizada sempre com uma sutileza sem precedentes no uso do pedal".

Da mesma geração de Chopin, Franz Liszt foi um marco de suma importância para o pianismo do século XIX. Sua facilidade de leitura, improvisação e agilidade eram extraordinárias. Contudo, Chiantori (2001, p.345) nos informou que Carl Czerny, seu único e verdadeiro professor de piano, escreveu certa vez não ter sido fácil corrigir os muitos defeitos que o jovem Liszt havia acumulado na infância. Mesmo assim, aos dezesseis anos, Liszt foi capaz de deixar perplexo Ignaz Moscheles.

Segundo Rosen (1995. p.493), são extremamente interessantes as relações que podem ser feitas entre os *Estudos Transcendentais* publicados em 1837 (dedicados a Czerny) e os *Doze Exercícios op. 6,* compostos em 1826, uma série de clara influência czerniana quando o compositor tinha quinze anos.

Sua atividade pedagógica foi, segundo Chiantori (2001, p.345-48), ricamente documentada no livro *Liszt Pédagogue,* publicado em Paris em 1928 com as observações escritas por Madame Auguste Boissier sobre as aulas que o mestre húngaro dera à sua filha de vinte anos, Valèrie Boissier, em 1832. Sobre técnica pianística, Liszt recomendava uma prática chegando a níveis atléticos

[43] Tradução do francês: Esboços para um Método de Piano.

surpreendentes: pelo menos duas horas por dia na prática de oitavas, mais um quarto de hora para exercitar-se com cada dedo, mais duas horas seguidas de escalas e arpejos. Liszt escreveu 12 cadernos de estudos explicitamente técnicos, os *Technische Studien*, uma coleção de 86 exercícios escritos entre 1868 e 1880 e publicados em 1886 em Leipzig. A edição publicada pela *Editio Musica Budapest* (1983, 3 vols) inclui também mais doze estudos recuperados em 1975. Segundo Liszt, citado por Boissier (1927, p.68-9), citada por Chiantori (2001, p.386):

> Se conhecermos com perfeição as escalas e os arpejos em todas as tonalidades, tanto em notas simples como em duplas, qualquer dificuldade mecânica que possamos encontrar ao ler uma partitura se reduzirá a uma justaposição de fórmulas já estudadas, não sendo necessário um estudo técnico detalhado para cada nova obra.

As informações de Alfred Brendel (1976, p.90) acrescentam dados polêmicos sobre a atividade pedagógica de Liszt, semeando dúvidas quanto ao enfoque estrito dado à técnica pura em alguns perídos criativos da vida do compositor. Vejamos, segundo os dados de Brendel, Liszt não se considerava um grande pedagogo e escreveu pouco sobre técnica pura. Ele pressupunha que qualquer pianista que fosse procurá-lo em Weimar já tivesse os requisitos mecânicos muito desenvolvidos. Segundo Brendel, o mestre na verdade "exigia uma técnica criada pelo espírito e não derivada do mecanismo do piano". Uszler nos informa que partir de 1869 até sua morte em 1886, Liszt devotou muito de seu tempo conduzindo *master classes* para seus vários alunos[44].

Segundo Chiantori (2001, p.370), para se compreender bem os movimentos característicos da técnica de Liszt, é importante se conhecer os livros escritos por seus discípulos, como por exemplo, *A System of Technical Exercises for the Piano-Forte*[45] (1878) *e Touch and Technic*[46] opus 44 (1891-2), de William Mason (1829-1908), um de seus mais notáveis alunos. Mason afirma que Liszt

[44] Liszt foi o criador deste tipo de evento. In: USZLER, op. cit., p.316.
[45] Tradução do inglês: Um Sistema de Exercícios Técnicos para o Piano.
[46] Tradução do inglês: Toque e Técnica.

dividia os movimentos ao piano em três grandes categorias: ataque de dedo, ataque de mão ou pulso e ataque de braço. Liszt buscava uma agilidade especial do pulso, relacionada com a idéia de "rebote" da mão, no sentido vertical e horizontal. Mason, no seu livro, chega a elaborar conceitos refinados sobre os toques pianísticos, como o "*legato* aderente" para execução de passagens expressivas e melódicas e o "*legato* ordinário" para escalas, arpejos e acompanhamentos. Segundo Boissier (1927, p.78), citada por Chiantori (2001, p.384), Liszt dizia que "somente a linha melódica necessitava de um toque legato; nos demais casos, o melhor seria utilizar um toque *non legato* para conseguir-se uma sonoridade mais brilhante". Segundo Rosen (1995, p.508), outra inovação característica da técnica lisztiana foi o uso da digitação numerada 12345, 12345 nas escalas, que permitia ao intérprete atingir extraordinária velocidade na execução.

Segundo Uszler (1995, p.318), Liszt sugeria o seguinte programa para apreender-se uma obra musical: Primeiramente, o estudante deveria acostumar-se com a nova obra, deveria tocá-la devagar por quatro ou cinco vezes examinando-a cuidadosamente. Em segundo lugar, os ritmos deveriam ser bem entendidos e estudados. Em terceiro lugar, as nuances deveriam ser exploradas com todas as suas diferenças, sendo que o próprio Liszt ainda acrescentaria mais algumas às já existentes. Em quarto lugar, ele exigia que o baixo e a melodia fossem estudados separadamente para se descobrir as melodias entre as partes. Em quinto lugar, a flexibilidade do tempo deveria ser então analisada: acelerar, retardar, seguir o fluxo natural que cada frase expressava. Depois de seguir estes cinco passos o estudante estaria então apto para começar a praticar a obra por inteiro.

Segundo Chiantori (2001, p.377-80), além de William Mason, outros alunos de Liszt também escreveram exercícios técnicos de alto nível, projetados para se alcançar um virtuosismo em grande escala. Por exemplo, os *Tägliche*

Studien[47] do pianista polonês Carl Tausig (1841-1871) e *School of Advanced Piano Playing*[48] publicado em 1902*,* pelo pianista húngaro naturalizado americano, Rafael Joseffy (1852-1915), que "voltaram suas atenções para flexibilidade da mão mais do que para o fortalecimento muscular ou a busca de jogos estrepitosos de braço". Chiantori (2001, p.443) continua afirmando que Joseffy relacionou continuamente a atividade digital com a articulação do pulso, e seu método "condensou em pouco mais de 100 páginas o melhor do pianismo romântico e representa uma ferramenta formidável para o aperfeiçoamento da técnica de qualquer jovem virtuoso".

Segundo Schonberg (1987, p.294-300), outro aluno ilustre de Carl Czerny foi Theodor Leschetizky (1830-1915), pianista, compositor e mestre de Alexander Brailowsky (1896-1976), Ignaz Friedman (1882-1948), Ignaz Paderewski (1860-1941), Benno Moisewitsch (1890-1963) e Arthur Schnabel (1882-1951). Segundo Uszler (1995, p.319), Leschetizky começou a ensinar aos quinze anos, mas não deixou nada escrito sobre seu método de ensino. Sua assistente, Malwine Brée escreveu o manual técnico *The Groundwork of the Leschetizky Method*[49] (1902). Uszler (1995, p.321) menciona que, no prefácio deste trabalho Leschetizky endossou firmemente o livro de Brée, além do fato de que as quarenta e sete posições que o ilustram são da própria mão de Leschetizky. Obviamente, estes fatores criam no leitor a expectativa de se entender com propriedade o pensamento e a pedagogia deste autor. Infelizmente não é isto o que acontece, como podemos constatar, segundo Uszler:

> A escrita de Brée é simplista; o tom do texto parece ser de uma assistente que sabe como estabelecer regras, mas tem pouca percepção para analisá-las ou detectar o porquê das suas origens. O livro é repleto de exercícios de cinco dedos, escalas e notas duplas, mas não acrescenta muito à literatura que já havia sido publicada no final do século XIX. A técnica do peso de braço é

[47] Tradução do alemão: Estudos Diários.
[48] Tradução do inglês: Escola do Piano Avançado.
[49] Tradução do ingles: A Base do Método de Leschetizky.

> pouco mencionada; recomenda-se o uso de dedos curvos, a mão arcada e exercícios para desenvolver a flexibilidade do pulso. (USZLER, 1995, p.323)

Ainda segundo Uszler (1995, p.323), o mesmo pode ser dito de outro manual, *Leschetizky´s Fundamental Principles of Piano Technique*[50] de Marie Prentner. Outra assistente deste mestre, Bloomfield-Zeiler[51], segundo Cooke (1913, p.83) citado por Uszler (1995, p.321) relatou que em cinco anos de convívio com Leschetizky não pode perceber a aplicação de um método claro de trabalho. Como qualquer bom professor, ele estudava a individualidade de cada aluno e lhes ensinava de acordo com ela. Na verdade, ele tinha um método diferente para cada aluno. A princípio, com algumas poucas variações, sua intenção era que todos se submetessem aos seus exercícios preparatórios. Após este treino, a atenção era voltada para o som e às sensações físicas produzidas na psique de cada indivíduo. Segundo Newcomb[52] (1967, p.107) citado por Uszler (1995, p.321), Leschetizky professava:

> Não tenha método; é melhor deixar a mente limpa para o aluno preencher com suas impressões. Mesmo em técnica pura é impossível se ter um método, pois cada mão é diferente. Eu não tenho método e nunca o terei. Vá a concertos, esteja muito atento e observe; você certamente concluirá o que funciona e o que não funciona. Escreva na sua sala de música um grande cartaz com o seguinte *motto*: Não aos métodos!

Segundo Uszler (1995, p.324), provavelmente o sucesso do ensino de Leschetizky estava inexoravelmente aliado à sua personalidade e também na maneira como ele interagia com seus alunos. Ele era capaz de fazer com que seus alunos se ouvissem com muita atenção e os dirigia, trazendo à tona as potencialidades latentes de cada personalidade.

[50] Tradução do inglês: Princípios Fundamentais da Técnica Pianística de Leschetizky.
[51] Fannie Bloomfield-Zeiler (1863-1927) foi aluna e assistente de Leschetizky.
[52] Ethel Newcomb (1875-1959) foi aluna de Theodor Leschetizky.

Na última década do século XIX a técnica pianística se permeou de conceitos emprestados da mecânica, da anatomia, da psicologia e da neurofisiologia. Segundo Uszler (1995, p.329-33), o complexo e muitas vezes impreciso livro *The Art of Touch*[53] de Tobias Matthay (1858-1945), publicado em 1903, seguiu esta tendência histórica. Neste tratado, Matthay descreveu três tipos de movimentos ao piano: movimentos de dedos, movimentos de mãos, movimentos dos braços e suas combinações. Estes movimentos estavam subordinados a outro conceito importante formulado por este pedagogo: a rotação dos dedos e antebraço. Cada ataque deveria ser preparado por um movimento prévio, que muitas vezes eram imperceptíveis ao olhar do espectador. Segundo Chiantori (2001, p.645-6), em seu livro Matthay descreve nove formas de *staccato* (quatro de dedo, três de mão e dois de braço) e doze formas de *tenuto* e *legato* (cinco de dedo, quatro de mão e três de braço). Matthay vai além, pois segundo ele, todos estes toques são possíveis de se combinar com as duas diferentes posições dos dedos, ou seja, as posições dos ataques aderente e impulsionado (figura 29), totalizando assim quarenta e duas formas de ataque ao piano.

Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) foi outro representante desta chamada escola científica do piano. Breithaupt estudou musicologia, filosofia, psicologia e direito nas Universidades de Jena, Leipzig e Berlim. Sua obra teórica mais importante foi o livro *Die Natürlische Klaviertechnik*[54], publicado em três partes: a primeira em 1905 na Alemanha, a segunda em 1907 na Alemanha, França e Inglaterra e a terceira em 1912 que continha cinco volumes de exercícios técnicos diários. Seus conceitos principais são: a liberdade de movimento, o relaxamento e o peso de braço. Após trabalhar os movimentos maiores do braço, ombros e torso, seu método se voltava aos movimentos menores, analisando a posição das mãos, a ação dos dedos e suas relações com o pulso e cotovelo. A técnica de Breithaupt aconselhava o uso do pulso e cotovelo mais baixos que o nível do teclado e recomendava também a posição de mão arcada, que favorecia

[53] Tradução do inglês: A Arte do Toque.
[54] Tradução do alemão: A Técnica Natural do Piano.

maior firmeza dos dedos para suportar todo o peso do braço. Conforme Breithaupt (1905,1907), citado por Uszler (1995, p.327):

> A completa utilização do peso total do braço (que difere em quantidade e qualidade de indivíduo para indivíduo), combinada com a tensão muscular elástica de todo o aparato físico do movimento (ombros, braço e antebraço mãos e dedos) constituem os elementos fundamentais da técnica do piano.

Para mantermos uma continuidade histórica nesta tese, no item 2.6 do próximo capítulo voltaremos à facção de pedagogos que prosseguiram na abordagem científica da técnica pianística, logo após tratarmos de Johannes Brahms (1833-1897) e seus 51 Exercícios. A técnica pianística do século XIX não poderia ser totalmente compreendida sem Brahms, que participou ativamente da transição do fortepiano para o piano moderno. Seu estilo pessoal sintetizou muitos elementos da técnica pianística do passado, e os recriou transformando-os e devolvendo-os com novo frescor às gerações posteriores.

> Na técnica pianística, bem como em qualquer outro aspecto de sua arte, Brahms pareceu mover-se sempre alheio ao mundo de sua época. Frente aqueles que reformavam a técnica anterior, transformando-a em algo totalmente novo, ele se apresentou com um conservador, como alguém que nunca quis cortar o cordão umbilical que o conectava à tradição. Foi precisamente o seu interesse pelo passado que alimentou sua capacidade de projetar-se até o futuro: um aparente paradoxo carregado de significados (CHIANTORI, 2001, p.389).

Os próximos capítulos serão dedicados aos seus 51 Exercícios. O capítulo II traz uma reflexão sobre suas origens, sua publicação e comenta algumas escolas técnicas pós Brahms. Seguimos com uma hipótese sobre suas pretenções técnicas, haja vista que Brahms deixou muito pouco material escrito sobre sua utilização (capítulo III e IV). Encontraremos também nesse último capítulo os vários reflexos que cada um desses 51 Exercícios tem na sua obra para piano.

CAPÍTULO II. Johannes Brahms e os 51 Exercícios.

2.1. Johannes Brahms, pianista.

Alguns fatos na vida artística de Brahms são pouco conhecidos do grande público e foram talvez ofuscados pela sua fulgurante carreira de compositor. Sabemos, por exemplo, que ele era excelente pianista e que, por muitos anos se sustentou com este instrumento, fazendo recitais solos e camerísticos, em companhia de artistas consagrados de sua época. Aos vinte anos, já excursionava com o violinista húngaro Eduard Reményi (1830-1898)[55]. Segundo Geiringer (1981, p.28-34) Brahms fez também várias *tournées* com o legendário violinista Joseph Joachim (1831-1907), que se tornaria um dos seus mais notáveis intérpretes, e a quem Brahms dedicou o Concerto para violino e orquestra, opus 77.

No entanto, segundo Geiringer (1981, p.327-34), a personalidade de Brahms não se identificava com as viagens recorrentes, uma característica marcante na vida de muitos pianistas. Seu caráter introspectivo provocou talvez um desinteresse pela carreira de virtuose *super star*, muito em voga na época. Ele jamais encarnou o personagem heróico romântico como naturalmente o fizeram Chopin e Liszt. Mesmo esteticamente, a arte de Brahms era muito distante da música programática postulada por Liszt e seus seguidores, a chamada *Nova Escola Alemã*. O pianismo de Brahms está mais próximo da estética musical de Schumann, Beethoven e Bach.

[55] Reményi foi o grande informante de Brahms e de Liszt sobre o estilo húngaro, que apareceu nas famosas Rapsódias Húngaras de Liszt e nas Danças Húngaras de Brahms. In: BRENDEL, Alfred. op. cit. p.84.

Segundo Brendel (1990, p.180), no âmbito da composição, existiram tentativas de aproximações entre Schumann e Liszt. A Sonata em Si menor de Liszt foi dedicada a Robert Schumann e em retribuição Schumann dedica à Liszt a Fantasia em Do Maior, opus 17. Porém em 1854, quando a Sonata de Liszt foi impressa, Schumann já havia se retirado do convívio social por sua doença. Nem sua mulher Clara, nem seu amigo Brahms, para quem Liszt havia tocado a Sonata em Weimar, apreciaram esta Sonata[56]. Na verdade, de acordo com Hamilton (1996, p.66), Liszt considerava o trabalho de Brahms, com poucas exceções, "higiênico, mas não excitante".

A contenda entre Liszt e Brahms era tão veemente que alimentou idéias improcedentes em wagnerianos ferrenhos como o compositor Hugo Wolf (1860-1903). Segundo Geiringer (1981, p.154), Wolf classificou as sinfonias de Brahms de extremamente cansativas e prosaicas, adicionando que "um simples toque de címbalo na obra de Liszt expressava mais intelectualmente e emocionalmente que as três sinfonias e as duas serenatas de Brahms juntas". Naquela época Brahms ainda não havia composto a Quarta Sinfonia.

Ao pesquisar sobre sua atividade pianística, nos deparamos também com informações incongruentes. Vejamos uma opinião de um obstinado seguidor da estética lisztiana, William Mason (1901, p.137) citado por Chiantori (2001, p.393-4): "O modo de tocar de Brahms estava longe de ser refinado ou mesmo musical. Sua sonoridade era seca e sem sentimento, sua interpretação inadequada, sem estilo nem precisão. Sua técnica era de compositor não de virtuose." Em entrevista a Joseph Horowitz (1982. p.105), Cláudio Arrau (1903-1991), talvez influenciado e informado por seu professor Martin Krauze (1853-1918), que fora aluno de Liszt, mencionou que Brahms tinha dedos muito grossos, e por esta razão tocava tantas notas erradas.

[56] Mesmo dedicando os *Etudes d´aprés Paganini* à Clara Schumann, Liszt sabia que ela dificilmente seria capaz de tocá-los, pois era notório que a pianista não apreciava a maioria de sua música para piano. In: HAMILTON, op. cit. p.3.

Por um outro lado, vejamos a seguir as opiniões sobre o pianismo de Brahms, oriundas de Robert e Clara Schumann, artistas muito mais próximos da estética brahmisiana. Segundo Geiringer (1974, p.37), Robert Schumann, logo após o primeiro encontro com Brahms, publica na revista *Neue Zeitschrift für Musik*[57] suas impressões positivas veementes do pianismo da jovem águia[58]. Sabemos ainda que fora Schumann que lhe recomendou e lhe abriu caminho para publicar na famosa editora Breitkopf & Härtel. A pianista Clara Schumann foi sua grande amiga e colaboradora e divulgou suas obras extensivamente por toda a sua vida artística.

Brahms costumava divulgar sua obra em seus concertos e chegou a demonstrar um grande prazer com a atividade pianística. Samson (1991, p.89) nos informou que Brahms "atuando como pianista profissional - e absolutamente fora do comum - tinha em suas mãos um meio eficaz de suplementar substancialmente seu salário de compositor". Chiantori (2001, p.395) nos relata o fato de que o próprio Brahms se encarregou de estrear seus dois concertos para piano e orquestra, a maioria da sua música de câmara e grande parte de sua música para piano solo. Qualquer pianista profissional há de concordar que esta tarefa é substancialmente grande para qualquer intérprete e demanda anos de intenso trabalho. O próprio Brahms escreve para Clara Schumann em 03 de Dez. 1865:

> Agrada-me muito ter este talento para virtuose. A única coisa de que eu dependo é do piano que tenho. Se ele for bom eu toco com muito conforto e com facilidade. Sinto que quanto maior as peças, melhor. Toquei duas vezes a Fantasia op. 17 (Schumann) e as Variações de Paganini e trouxe 1.800 francos comigo! (*apud* AVINS, 1997, p.337).

[57] Tradução do alemão: Novo Periódico da Música. Revista fundada por Robert Schumann, com primeiro número datado de 03 de Abril de 1834, em Leipzig. Em seus artigos, Schumann também incentivou compositores como Chopin e Berlioz.
[58] Apelido carinhoso dado por Schumann ao jovem Johannes.

Uma conclusão aparentemente sensata sobre a atividade pianística de Brahms foi escrita por Florence May, sua aluna e biógrafa. Segundo May (1905, vol. I, p.211) citada por Chiantori (2001, p.394):

> Brahms nunca se sentiu atraído pela carreira de virtuose, a que se dedicou por necessidade. Apesar de não gostar das condições da carreira, era capaz de revelar infinitas possibilidades no seu pianismo. Possuía uma ótima técnica, que desenvolveu e transformou em algo fenomenal e sabia emocionar a audiência com suas interpretações sonoras e dramáticas. Porém as belezas mais representativas de seu estilo eram muito sutis para que o público em geral as apreciasse.

2.2. Johannes Brahms, pedagogo.

Segundo Chiantori (2001, p.408), além da atuação como pianista profissional, Brahms se preocupou por um período de tempo (por volta de 1872) com o ensino do piano. Alguns de seus alunos notáveis registraram tais ensinamentos em cartas, depoimentos e livros. Vejamos uma observação de Eugenie Schumann (1851-1938), filha mais nova do casal Robert e Clara Schumann, a respeito das suas aulas de piano com Brahms:

> Ele se preocupava muito com o treino de minhas mãos e dedos e pensava sobre técnica muito mais do que minha mãe [Clara]... Ele me fazia tocar um grande número de exercícios, escalas e arpejos, e dava atenção especial ao treinamento do polegar, que tinha uma importância especial no seu próprio modo de tocar. (BOZARTH, 1996, p.42).

Brahms instruía Eugenie a se praticar os exercícios com o polegar leve, empregando várias acentuações rítmicas e em várias tonalidades, procedimento que também deveria ser aplicado na prática dos arpejos e trinados. Continuando o relato de sua experiência, Eugenie continua:

> Eu também praticava a escala cromática com o primeiro e terceiro, primeiro e quarto e primeiro e quinto dedos e ele me fazia repetir as duas notas consecutivas, onde o polegar passava por baixo [como no exercício 46 a e b]. Eles são todos, na verdade, exercícios muito simples, mas devem ser cuidadosamente executados, primeiro devagar depois mais rápido e finalmente em *prestissimo*. Eu os achei extremamente úteis para abertura, leveza e controle dos dedos. Eu também pratiquei alguns dos difíceis exercícios publicados posteriormente como 'Cinqüenta e um Exercícios para o Pianoforte de Johannes Brahms', uma coletânea que não incluiu os mais fáceis e os menos valiosos musicalmente. Brahms, assim como minha mãe, tinha a opinião de que técnica, e especialmente o dedilhado deveriam ser aprendidos através de exercícios; assim sendo, quando estivermos estudando uma obra musical, a atenção pode ser concentrada sobre o espírito da música. (BOZARTH, 1996, p.42).

Segundo Geiringer (1981, p.215), estes exercícios foram em parte, escritos ou gerados com a colaboração do pianista Carl Tausig. Os dois artistas ficaram muito próximos e trabalharam juntos durante a primeira estada de Brahms em Viena (1862-63). Sabemos que Brahms escreveu vários outros exercícios que, como vimos na citação anterior, não chegaram a ser publicados ou ficaram esquecidos nas bibliotecas particulares de pianistas da sua época. Segundo Geiringer (1981, p.216):

> Brahms escreveu muitos outros exercícios para seu próprio uso ou para finalidades de ensino. No manuscrito que pertenceu ao pianista Paul Wittgenstein[59] encontra-se, por exemplo, o seguinte exercício para desenvolvimento da técnica do polegar e amplitude da palma da mão:

[59] Paul Wittgenstein (1887-1961), pianista austríaco, irmão do conhecido filósofo Ludwig Wittgenstein, perdeu o braço direito na I guerra mundial e encomendou obras e concertos exclusivamente para a mão esquerda a Ravel, Britten, Hindemith, Richard Strauss e Prokofieff. In: ORENSTEIN, Arbie. **Ravel,** Man and Musician. New York: Dover Publications, 1991, p.100.

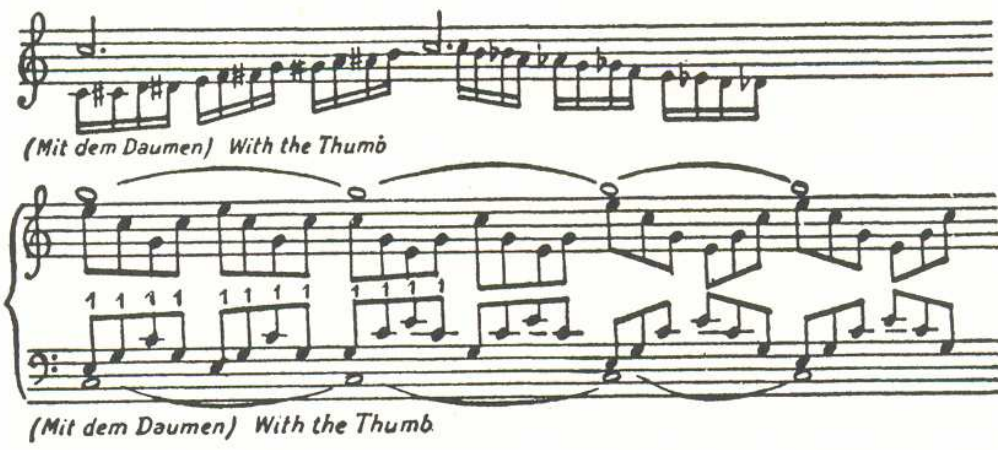


Figura 9. Manuscrito de Exercício de Brahms não publicado
da Biblioteca particular de Paul Wittgenstein.

Segundo Bozarth (1996, p.297), foram encontrados também os exercícios n°12 e n°14 com a caligrafia musical de Clara Schumann, deixando-nos uma prova cabal que ela também colaborou com Brahms na concepção de alguns dos 51 exercícios. Brahms acreditava que, a técnica pianística deveria ter primazia no estudo do piano e trabalhava esse assunto sistematicamente com seus alunos. Um caminho semelhante ao de Eugenie Schumann foi percorrido por Florence May que, antes de trabalhar com Brahms, também fora aluna de piano de Clara Schumann. May observou sobre o relacionamento com seu professor:

> Antes de começarmos minha primeira lição, eu lhe contei das minhas dificuldades técnicas, e lhe pedi que me ajudasse. Ele então respondeu: 'Sim, isso certamente deve ser priorizado' e logo após me ouvir tocar um estudo do *Gradus ad Parnassum* de Clementi, começou a trabalhar na soltura e igualdade de meus dedos. A começar desse dia, ele me colocou gradualmente em um curso inteiro de treinamento técnico, mostrando-me como eu deveria estudar para obter os melhores resultados em escalas, arpejos, trinados, notas duplas e oitavas… Ele tinha o hábito saudável de circundar passagens difíceis e me fazer praticá-las, não como estava escrito, mas com outros acentos e com várias figuras de ritmos diversos. Como resultado, quando eu tocava a passagem novamente, as dificuldades estavam consideravelmente menores, e freqüentemente desapareciam (BOZARTH, 1996, p.43).

Chiantori (2001, p.403-409) chamou a atenção para o fato dos exercícios de Brahms serem autênticos estudos de articulação apresentando muitas vezes o mesmo padrão em *legato, non legato, staccato.* É notável a insistência do autor em especificar precisamente os toques, como o *legato* e *leggeiro.* Não há documentos diretos que nos falem do significado que Brahms atribuía a estes conceitos, mas é impossível não reconhecer neles um reflexo da oposição entre *ligado e brilhante*, termos freqüentes no vocabulário dos pianistas de meados do século XIX (ver Liszt no capítulo anterior). Ainda segundo Chiantori, essa oposição derivou do antigo conceito de *leicht* e *schwer* (leve e pesado). Não só no terreno da estética musical, mas também no domínio da técnica pianística, Brahms conseguiu recriar e sintetizar procedimentos do passado, integrando-os perfeitamente aos elementos inovadores oriundos da sua extraordinária personalidade musical.

> Brahms cresceu com o Fortepiano, realizando a transição da técnica antiga à moderna, inspirado por Beethoven. Em muitos sentidos, Brahms refere-se ao gênio de Bonn: encontramos em ambos a correspondência entre os movimentos do braço com a estrutura métrica e a mesma busca incessante de um *legato* pianístico inspirado nos efeitos dos instrumentos de corda. (CHIANTORI, 2001, p.393).

2.3. A publicação dos 51 Exercícios de Johannes Brahms.

Brahms possuía uma autocrítica extremamente severa que o levou na década final de sua vida, a selecionar tudo o que de fato deveria ser editado. Avins (1997, p.819) cita como exemplos destruídos ou perdidos: uma Sonata para violino e piano em la menor, um Trio-Fantasia para piano violino e violoncelo, um Quarteto em fa # menor, um Quarteto em si menor, várias peças para piano, entre outras. Segundo MacDonald (1990, p.284), com dados confirmados por Geiringer (1981, p.175 e 203):

> ...por volta de 1890, [Brahms] retornou aos antigos manuscritos, destruindo tudo que não fosse digno de publicação. A maior parte do que ele efetivamente publicou nos anos seguintes teve um cunho de legado, com obras acumuladas ao longo dos anos: os 13 Cânones Corais, os 51 Exercícios para Piano e a coleção monumental das 49 Canções Populares Alemãs, além do Testamento de Ischl[60] (1891) em forma de carta (MACDONALD, 1990, p.284).

O longo processo para viabilizar a publicação dos 51 Exercícios iniciou-se com uma troca de duas cartas e um cartão postal entre Brahms e Robert Keller (1828-1891)[61], entre Agosto e Setembro de 1880. Estas correspondências versavam sobre a organização e a preparação de uma boa cópia para a edição efetiva da série. Seguiram-se outras cartas entre Maio e Julho de 1882 e várias revisões que, finalmente culminaram na publicação em 1893.

Segundo Bozarth (1996, p.63), em 10 de Agosto de 1891, Brahms informou ao seu editor Fritz Simrock (1839-1901): “Duas coisas eu gostaria de publicar, primeiro minha famosa coleção de exercícios para piano, e segundo minha coleção de cânones para vozes femininas”. Ainda segundo Bozarth (1996, p.63), Brahms escreveu em carta datada de 12 de Novembro de 1893 ao seu editor: “Envio-lhe aqui meus já celebrados exercícios melódicos. Eles já têm pelo menos vinte e cinco anos de idade”. Bozarth (1996, p.45-51) afirma que Brahms e Keller também discutiram sobre a ordem dos exercícios para a publicação e sobre a validade e a inovação que cada um deles trazia para a literatura da técnica pianística da época.

[60] Brahms deixou através deste testamento sua monumental coleção de manuscritos (seus e muitos outros de Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann e Wagner) para a *Gesellschaft der Musikfreunde* (Sociedade dos Amigos da Música) de Viena, onde ele trabalhou muitos anos como diretor artístico. In: GEIRINGER, op. cit. 1981, p.177.

[61] Robert Keller, editor que supervisionou a publicação das obras de Brahms na firma *N. Simrock Verlag* em Berlim do inicio dos anos 1870 até sua morte em 1891.

2.4. Os 51 Exercícios e suas relações com a obra de Brahms.

Segundo Hinson (1994, p.137), as passagens exploradas pelos 51 Exercícios são muito características da música para piano de Brahms. “Muitos deles parecem vir diretamente de sua música”. Estas relações com os Exercícios estão demonstradas no capítulo IV deste trabalho. Este capítulo contém vários excertos das obras de Brahms com o propósito de estabelecer o diálogo entre sua obra e os 51 Exercícios.

Um exemplo evidente são os “Estudos op. 35” ou “Variações sobre um Tema de Paganini”, que foram concluídos nos anos em que Brahms estreitou relações com o pianista Carl Tausig, em Viena em 1862-3. Brahms admitiu em carta o parentesco entre os 51 Exercícios e as Variações op. 35. Segundo Bozarth (1996, p.299), ele escreveu para seu editor: “Acho que devemos conservar o título *Übungen* (Exercícios). Eu já dei o titulo de *Studien* (Estudos) para outras peças publicadas por Senff, e para mim estaria perfeitamente bem se estes exercícios fossem o último volume destes Estudos”[62].

Os *Estudos opus 35* ou Variações sobre um Tema de Paganini de Johannes Brahms foram compostos sobre o *Capriccio n° 24 em lá menor* de Niccolò Paganini (1782-1840)[63] . Segundo Chiantori (2001, p.401), estas variações constituem de fato o clímax da investigação técnica de Brahms, e figuram no mesmo patamar que a coleção de Estudos de Liszt e Chopin. Os dois cadernos opus 35 foram a última obra de Brahms para piano solo composta em forma de variações. As anteriores foram: Variações sobre um Tema de Robert Schumann, opus 9, Variações sobre um Tema Original, opus 21 n° 1, Variações sobre uma

[62] É interessnate notar como o sentido dos termos Exercício e Estudo ainda se permeiam, mesmo no final do século XIX.

[63] Paganini exerceu fascínio por sua virtuosidade ao violino e influenciou enormemente muitas gerações de compositores e intérpretes. O Capriccio n° 24 foi também usado por Liszt nos seus *Études d’aprés Paganini n° 6* – Tema e Variações (1938-51), Rachmaninoff nas “Variações sobre um Tema de Paganini” para piano e orquestra (1934), Lutoslawisky nas “Variações” para dois pianos (1941) e Boris Blacher nas “Variações para Orquestra” (1947), entre outros.

Canção Húngara, opus 21 n° 2, Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel, opus 24.

Conforme informou Gillespie (1965, p.262), cada volume do opus 35 tem um *Finale* independente. Em recital, geralmente os dois cadernos são tocados como obra contínua, omitindo-se então, o final do primeiro caderno. As dificuldades das Variações Paganini são sabidamente trancendentais. No libreto de um CD histórico de Wilhelm Backhaus (Nimbus Records n°8806, s.d.), o musicólogo e crítico americano David Dubal fez algumas considerações sobre essas Variações de Brahms:

> Por toda sua vida Brahms foi fascinado pela técnica pianística e nas Variações sobre um Tema de Paganini op. 35 ele produziu uma das obras mais engenhosas e demoníacas da literatura. Na época da sua composição ele procurou os conselhos de Carl Tausig, aluno favorito de Liszt. Tausig e Brahms se debruçaram minuciosamente em cada variação e como resultado, surgiram estas variações assim descritas por James Huneker: 'Variações diabólicas, a última palavra na literatura técnica do piano, também carregadas de desafios espirituais. Tocá-las requerem dedos de aço, um coração de lava ardente e a coragem de um leão'.

Brahms sabia que as Variações Paganini abririam um novo capítulo no domínio da técnica pianística. Nas discussões com Tausig, ele mesmo chamou-as de um "futuro clássico da técnica pianística". A primeira audição dessa obra foi feita pelo próprio Tausig em Viena em 1863. Segundo Todd (1990, p.330), Clara Schumann as chamava informalmente de "Variações da Bruxa" por julgá-las muito acima da sua capacidade técnica. Vejamos como Dubal refere-se aos 51 Exercícios e sua relação com a obra de Brahms no libreto do referido CD:

> Nos últimos anos de vida, Brahms publicou um volume de estudos técnicos. Não são para serem tocados em público, mas são imensamente valiosos como chave para seu pianismo tão incomum. Toda música de Brahms apresenta imensos desafios ao intérprete. Muito pouco dela pode ser chamada de 'fácil' de tocar, a sua maioria é extremamente difícil e seu pianismo é incômodo e de 'caminhos desiguais', não porque lhe faltasse habilidade pianística, mas pela densidade musical e posições de mão bastante incomuns. Brahms é sempre um contrapontista, com

> seus ritmos cruzados e suas posições sempre criativas de arpejos que surgem, muitas vezes sobre um baixo de harmonia invertida, tornando sua música também bastante difícil de memorizar.

É interessante perceber que muitas vezes, os exercícios escritos pelos grandes compositores e suas idéias musicais estabelecem um diálogo com suas obras escritas para concerto. Esta linha de pensamento está originando novos trabalhos de Luca Chiantori, musicólogo e pianista italiano muitas vezes citado nesta tese, que está desenvolvendo uma pesquisa relacionando os Exercícios de Beethoven (Manuscritos Kafka) com as suas trinta e duas sonatas para piano.[64]

2.5. Brahms, uma síntese da História da Música Ocidental.

Brahms construiu um estilo musical que conseguiu conjugar a grande tradição musical ocidental com os rompantes criativos de seu gênio. Podemos considerar que o conjunto de sua obra é um legado que recria constantemente as possibilidades do passado, ilumina cada uma de suas particularidades e as revela sob a luz característica da sua personalidade. Sobre este aspecto da obra brahmisiana, escreveram diversos autores:

> Este mestre [Brahms] reconquistou, no âmbito da síntese, o alto nível de composição que conquistaram Bach, Mozart ou Beethoven. Ele foi muito bem sucedido criando um estilo individual no qual um tocar orquestral e pianístico-polifônico foi aliado a intensa expressividade. (SCHENKER, 2000, p.72)

Segundo Chiantori (2001, p.391), “Brahms se movia marcando sempre uma tradição que o unia não só a Schubert ou Schumann, mas também a Bach, Couperin, Schütz e Palestrina”. Uma opinião semelhante é apresentada por Geiringer (1981, p.202): “[Brahms] combinou o espírito do século XVI, XVII, XVIII e XIX”.

[64] Em um e-mail pessoal (de 31/01/2006) enviado a Nahim Marun, Luca Chiantori informou que esta pesquisa deverá ser publicada em breve.

> Brahms usou procedimentos barrocos do contraponto, explorou todas as possibilidades de uma idéia com o labor das técnicas clássicas, trouxe a visão romântica de expressividade através de recursos sonoros e harmônicos. Deste modo ele sintetizou os melhores elementos da música do passado, desde a alta Renascença até Schumann (LONGYEAR, 1988, p.191).

Chiantori (2001, p.392) escreveu que algumas das características principais da escritura pianística de Brahms são: a predileção por um encadeamento denso e rico de baixos, a contínua superposição de linhas, o papel extremamente importante da mão esquerda que muitas vezes se encarrega das passagens técnicas mais problemáticas. São características da sua música as oitavas com sexta acrescentada, as seqüências de terças, as quartas e as notas duplas em geral, sólidas e expressivas.

O capítulo IV deste trabalho, ao apresentar os 51 Exercícios e seu parentesco com os excertos escolhidos, pretende demonstrar ao leitor um painel significativo deste estilo e técnica pianísticos desenvolvidos por Brahms.

2.6. Algumas escolas pianísticas posteriores a Brahms.

Antes de concluirmos os capítulos de dedicados à história da técnica do piano, comentaremos algumas escolas e idéias que surgiram após Brahms. Alguns pedagogos e pensadores do século XX trouxeram novas abordagens à atividade técnico-pianística e ampliaram seus horizontes. O conhecimento destas tendências pode complementar e enriquecer o trabalho com os 51 Exercícios de Brahms.

Análisando as várias escolas e seus postulados citados até agora, podemos concluir que cada pianista ou professor cria na verdade sua própria escola técnica, que é uma adaptação de tudo que lhes fora ensinado. Podemos inferir que não há um padrão definitivo e correto para a abordagem artística de um instrumento. Existem sim, tendências estéticas, musicais, sociais e mesmo regionais, onde cada artista lida com sua realidade de um modo particular e

bastante distinto. Alguns caem na armadilha de proclamar idiossincrasias como leis irrefutáveis, esquecendo-se da maleabilidade intrínseca dos fundamentos artísticos.

As escolas pianísticas muitas vezes se basearam nas idéias filosóficas de seu tempo e refletiram seus postulados. Nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, os avanços da psicologia e da neuro-anatomia revelaram novos meandros da psique humana. A neuro-fisiologia explicou em detalhes vários movimentos do corpo que até então não eram racionalmente conscientizados pelos artistas. Veremos a seguir algumas dessas idéias e citaremos as reações ocorridas em contrapartida desse cientificismo exacerbado. Mencionaremos também as manifestações de escolas que se apoiavam na intuição e no pragmatismo artístico e negavam veementemente qualquer tipo de explicação racional ou científica para a realização ou para a fruição de um objeto artístico.

Gerd Kaemper no seu artigo *Etude Scientifique de la Technique du Piano*[65], assinala que "A técnica pianística sem duvida nenhuma deve sua formação inteira ao século XIX. As tecnologias modernas se inspiram sem reservas na técnica pré-científica de Liszt e de seus contemporâneos". Neste mesmo artigo, Kaemper continua citando a pianista Amy Fay que, após algumas aulas com Liszt, constatou que "ele não dava conselhos sobre técnica. Liszt era um grande empirista, eu creio que ele fazia tudo por instinto, sem examinar nada conscientemente". Alfredo Casella (1883-1947), um empirista convicto, defende conceitos quase místicos para explicar a técnica pianística, como na observação a seguir:

> Devo confessar minha confiança muito pequena na utilidade de livros que ensinam a tocar o piano. Não compreendo bem a necessidade que alguns tratados reclamam de se conhecer previamente a anatomia do braço e da mão. Não creio que Gieseking, nem Horowitz nem Zecchi estudaram este ramo da

[65] Tradução do francês: Estudo científico da técnica do piano. Disponivel em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Etude_scientifique_de_la_technique_du_piano> Acesso em: 05/02/2007.

> ciência para conseguirem os resultados que todos conhecem. Ao contrário, se quizéssemos ser até certo ponto mal intencionados, poderíamos observar que os que não obtiveram estes resultados brilhantes foram os que mais demonstraram ter estudado a anatomia a fundo.Estabeleçamos desde já um principio essencial: deve-se considerar a técnica pianística não como resultado irreflexivo e puramente físico de um membro do corpo, mas como conseqüência de uma atividade puramente espiritual. Como bem disse Camille Saint-Saëns[66], somente através de uma técnica depurada que o intérprete poderá se esquecer da realidade que o circunda e ascender até as esferas da espiritualidade e da verdadeira arte. (CASELLA, 1936, p.96-97).

A tendência oposta, que acreditava no cientificismo da arte pianística, nos legou as experiências de Otto Ortmann (1899-1979), pianista professor e pesquisador do Peabody Conservatory of Music em Baltimore, Maryland, nos Estados Unidos. Segundo Uszler (1995, p.334), seus livros *The Physical Basis of Piano Touch and Tone* e *The Physiological Mechanics of Piano Technique*[67], trouxeram muitos dos conceitos utilizados pela fisiologia humana e pela neurologia para explicar o funcionamento dos movimentos do pianista. Ortmann fundou um laboratório em Peabody com a finalidade de estudar e medir, auxiliado também pelas leis da Física, cada aspecto particular da *performance* ao piano. Segundo artigo de Keiger (2000, Johns Hospkins Magazine), o livro de Ortmann incluía fotos comparativas de braços humanos com suas radiografias em *ršntgenograms* (uma espécie de raios-X fotográfico). Ele inventou aparelhos para medir com exatidão as contrações e distensões dos dedos. Pianistas famosos quando passavam para realizar concertos em Baltimore, Maryland USA, se ofereciam para ir ao laboratório de Ortmann e se submetiam aos seus testes enquanto tocavam (figura 10).

[66] Camille Saint-Saens, (1835-1921) renomado compositor francês que chegou a realizar recitais no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1899 e colaborar com o mestre brasileiro Luigi Chiafarelli. Disponivel em: <www.wikipedia.org.> Acesso em: 27/12/2006.

[67] Tradução do inglês: As Bases Físicas do Toque e Timbre Pianísticos (1925) e A Mecânica Psicológica da Técnica do Piano (1929).

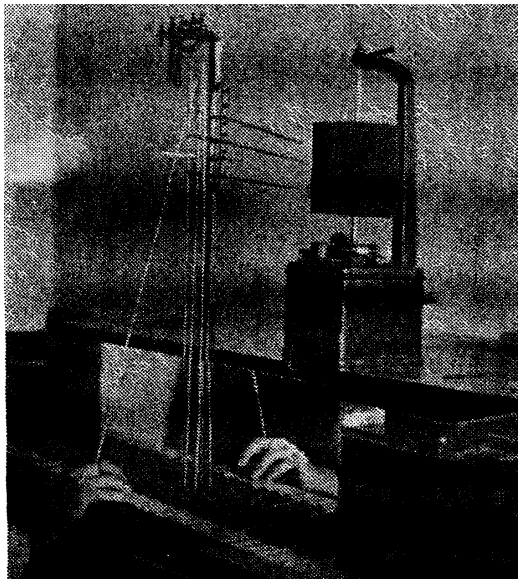


Figura 10. Foto de época do aparelho utilizado por Ortmann.
"Decodificador" dos movimentos das teclas e dedos.

Na introdução para o livro de Ortmann, *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, da edição americana E. P. Dutton & Company, Arnold Schultz (1962, intro. p.24 e 25) escreveu que o pianista que mais demonstrava os experimentos de Ortmann era Vladimir Horowitz (1903-1989). Muitos dos conceitos fundamentais de Ortmann explicavam e reinforçavam alguns procedimentos consagrados da técnica pianística. Segundo a edição inglesa Stephan Austin do livro citado, Ortmann professava que o valor das repetições, que normalmente utilizamos na prática diária, é o de transferir os impulsos do cérebro até as terminações nervosas da baixa coluna vertebral. Portanto, repetições seriam fundamentais para a fisiologia do movimento e definitivamente, não haveria outro substituto para tal. Outro conceito seu dizia que, o menor dos movimentos utilizado para se tocar o piano exige ações conjuntas do ombro, braço cotovelo e mãos simultaneamente. Ortmann foi um dos primeiros a sugerir que a circulação sanguínea desempenhava papel fundamental na execução pianística. Segundo este autor (s.d., p.71): "Diferenças de habilidade manual dos alunos podem estar muitas vezes ligados a problemas circulatórios. Corrigindo-se esses

problemas circulatórios, corrige-se então, a deficiência técnica". O professor Seymour Fink (1929-)[68] no livro *Mastering Piano Technique*, (1999, p.13) escreveu estar "convencido que a mente e o corpo devem ser treinados simultaneamente". Fink segue claramente os postulados de Ortmann, mas expõe suas idéias de uma maneira mais didática e acessível.

Por outro lado existiram mestres que sem desprezar os aspectos fisiológicos da execução, acreditavam ser os elementos psicológicos como a concentração e a inteligência, os subsídios fundamentais para obtenção de uma boa técnica:

> Karl Leimer educava seus alunos inicialmente a como se controlar, mostrando-lhes como se ouvir. Esta audição crítica é em minha opinião, de longe o fator mais importante de todo o estudo musical! Tocar por horas, sem concentrar o pensamento e os ouvidos em cada nota é perda de tempo. Somente ouvidos treinados são capazes de perceber as pequenas imperfeições e desigualdades técnicas e, por conseguinte, são capazes de eliminá-las para obtenção de uma técnica perfeita. Também através do contínuo ouvir-se com consciência, desenvolve-se o sentido de beleza do timbre e do toque. Uma *performance* rítmica precisa somente pode ser conseguida através de um severo autocontrole (GIESEKING, s.d., p.5).

Quando analisamos uma quantidade razoável de propostas pedagógicas e seus resultados, podemos observar que o que pode vir a ser um ótimo treinamento para alguns, não o será para outros; ou ainda, um trabalho que possa ser de grande ajuda a alguém em um determinado estágio de desenvolvimento poderá se tornar uma perda de tempo para outros, em outro momento. Precisamos necessariamente levar em consideração as diferenças das respostas e das reações dos indivíduos envolvidos no processo de aprendizado.

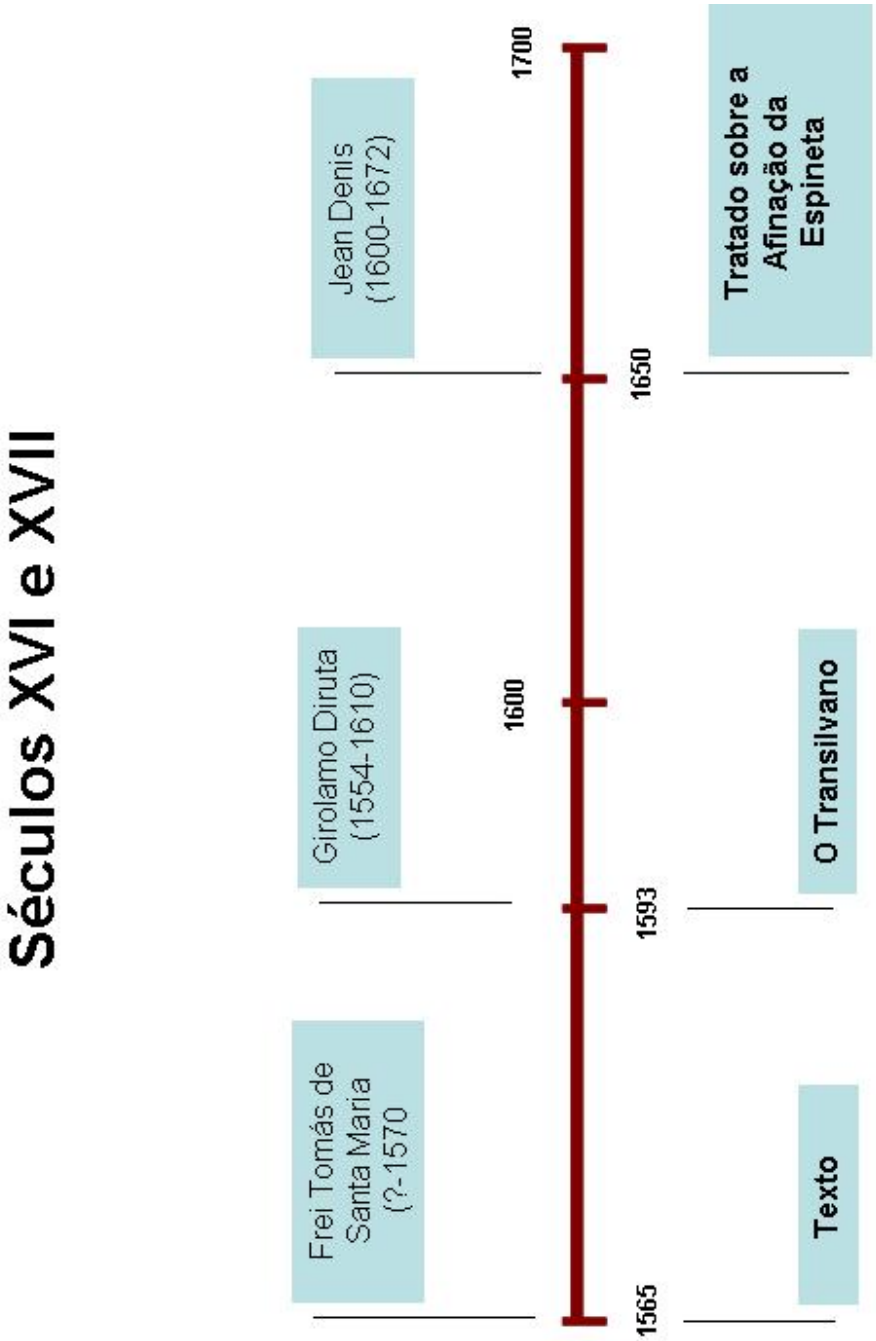
Seria ingênuo pensar que toda a celeuma é oriunda da diversidade de idéias do final do século XIX e século XX. Finalizaremos este capítulo citando as

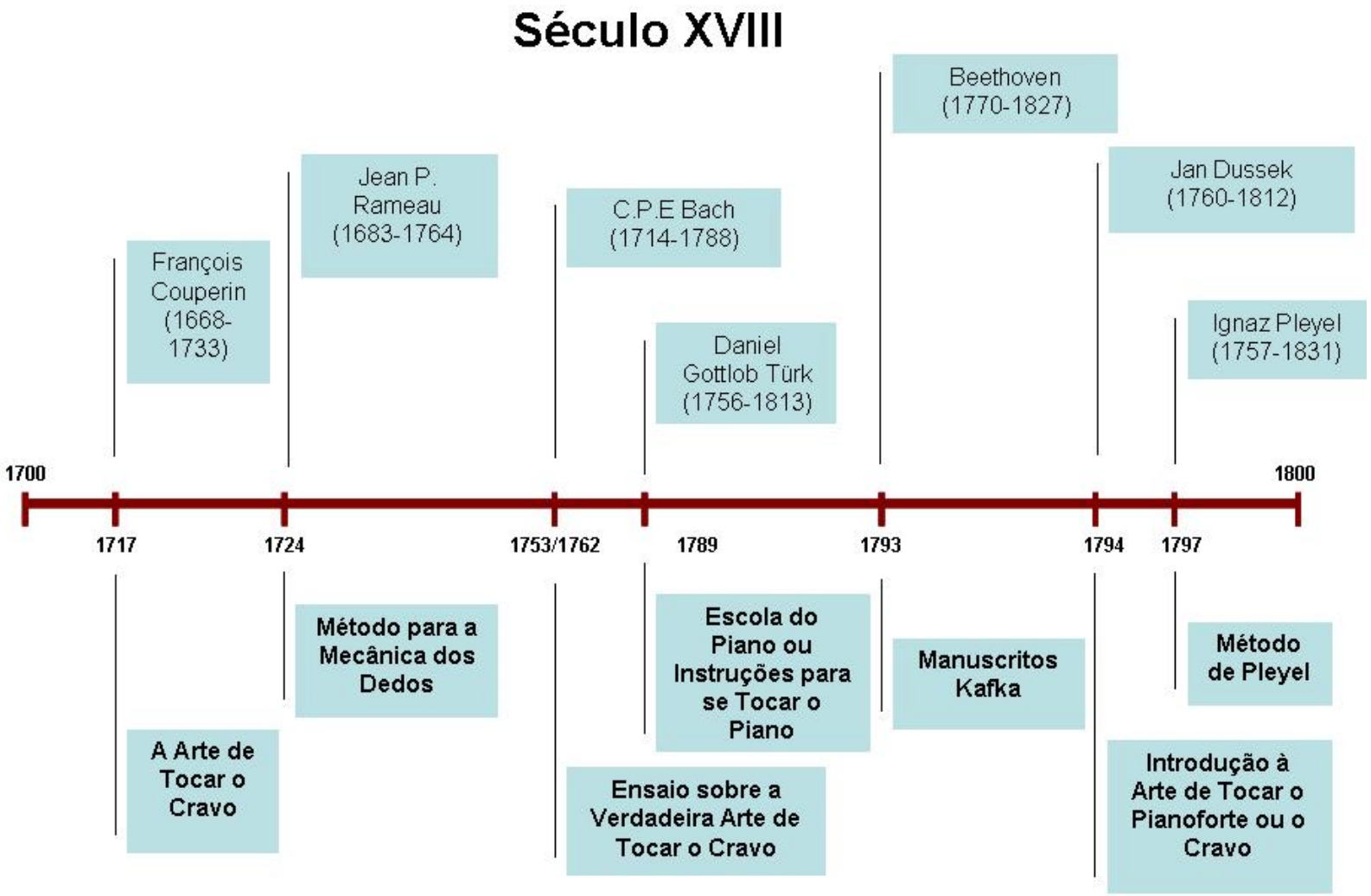
[68] Seymour Fink foi professor da Universidade de Yale e atualmente é professor emérito da State University of New York - SUNY - em Binghamton.

palavras do crítico musical do New York Times, Harold Schonberg no livro Os Grandes Pianistas, que versam sobre essa diversidade nas escolas pianísticas:

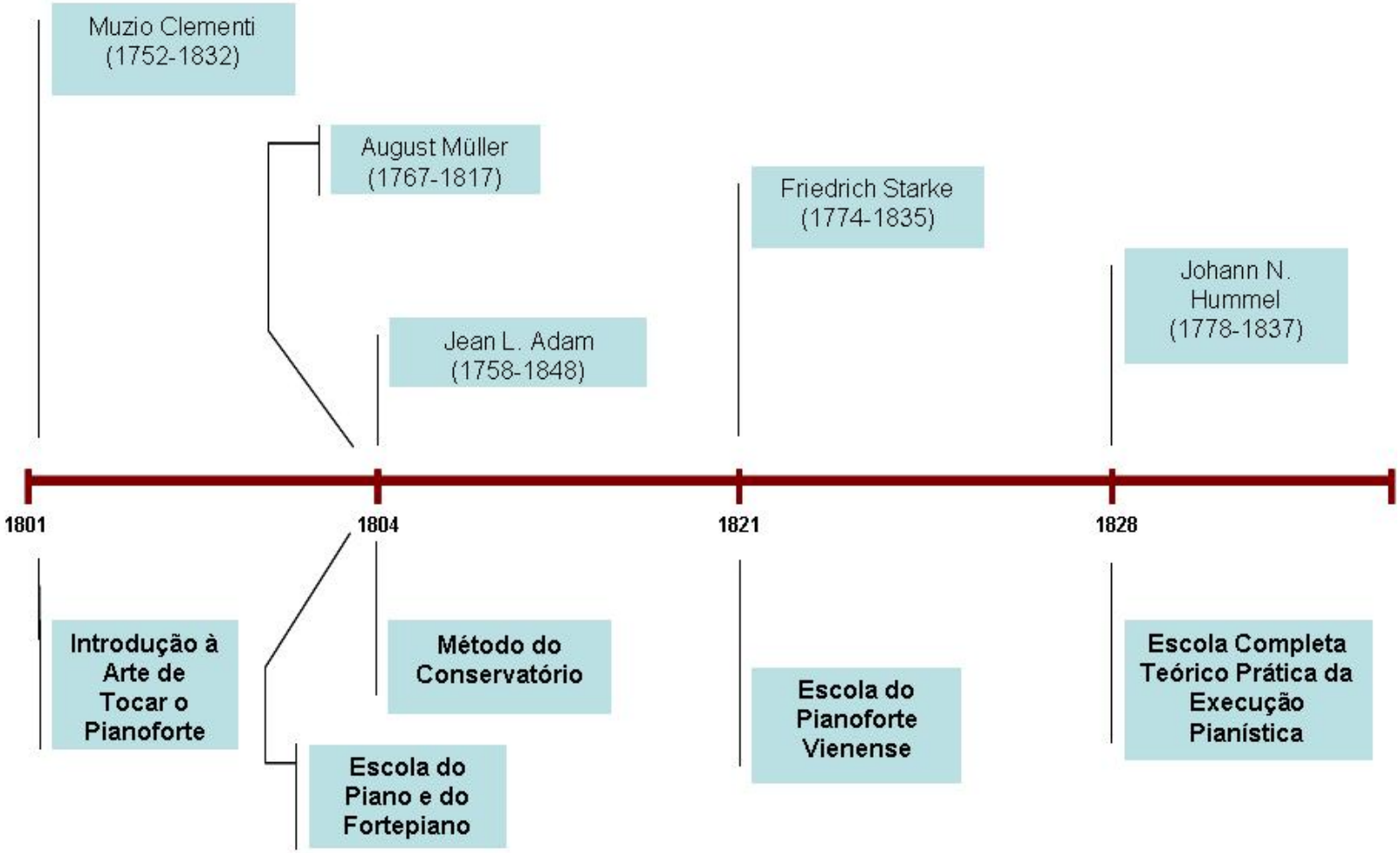
> Clementi no seu livro *Introdução à Arte de Tocar o Pianoforte* comanda os estudantes a segurarem os braços e as mãos em posição horizontal. Franz Hüten, um pianista muito conhecido dos anos 1820, concordava com Clementi e escreveu na sua obra *Nouvelle Méthode* que o braço do pianista deveria ficar na posição horizontal com o teclado. Mas Hummel e Henri Bertini queriam que a mão e o pulso ficassem bastante voltados para fora. Dussek aconselhava o pianista a se sentar um pouco mais à esquerda do teclado para favorecer a mão esquerda. A maioria dos pedagogos queria o pianista no meio. Mas Kalkbrenner gostava do meio-direita. Clementi dizia que a palma e a mão deviam ficar imóveis e somente os dedos mover-se. Dussek dizia que a mão deveria apoiar-se no polegar. Hummel dizia que os dedos deveriam ser posicionados para fora, pois dariam maior liberdade ao polegar nas teclas pretas. Kalkbrenner dizia que o segredo de tocar oitavas era um pulso solto, mas Moscheles recomendava um pulso firme (SCHONBERG 1987, p.97).

2.7. Linha do Tempo.

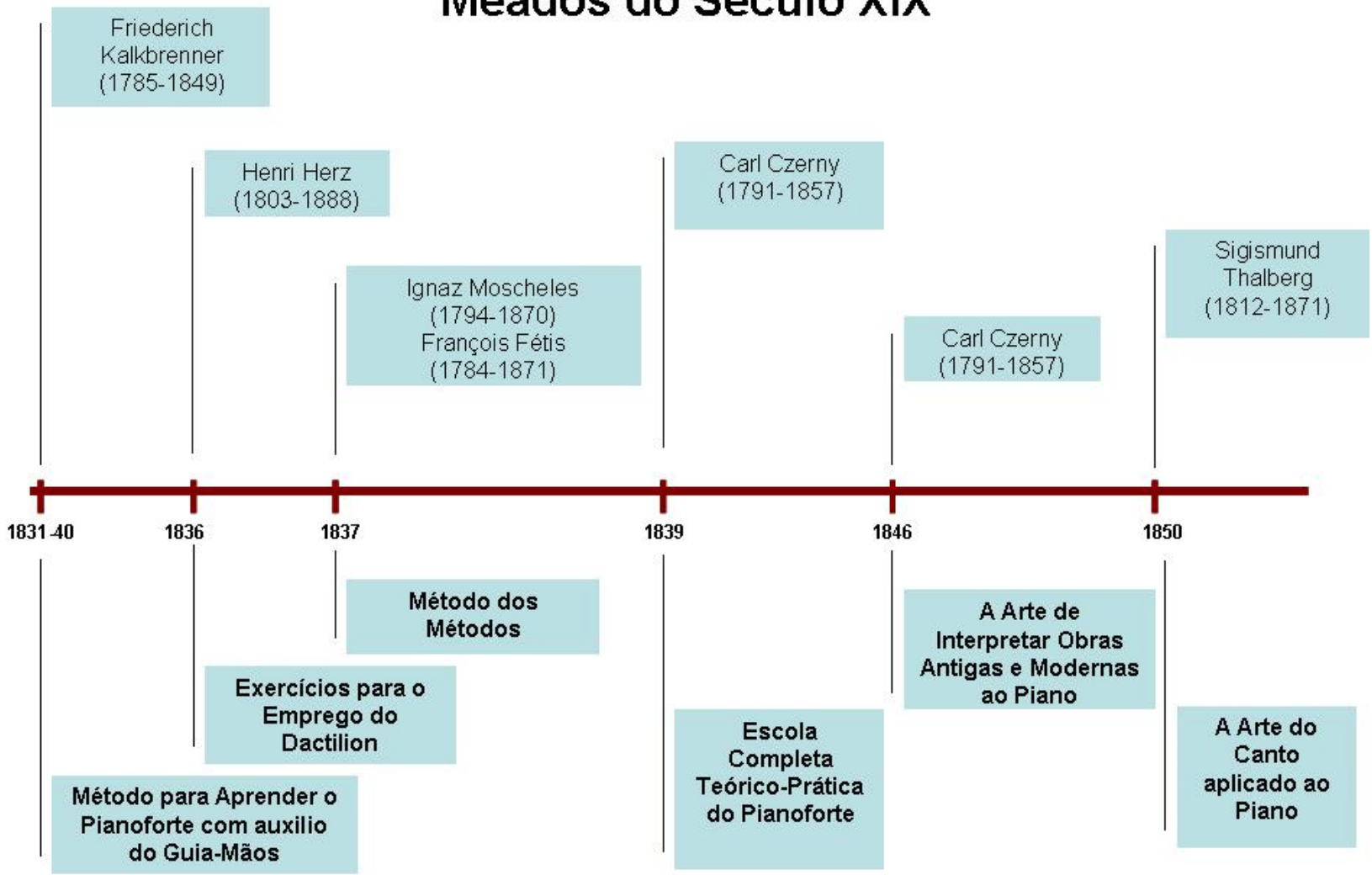



Século XVIII
Beethoven (1770-1827)
Jean P. Rameau (1683-1764)
C.P.E Bach (1714-1788)
Jan Dussek (1760-1812)
François Couperin (1668-1733)
Daniel Gottlob Türk (1756-1813)
Ignaz Pleyel (1757-1831)
1700
1800
1717
1724
1753/1762
1789
1793
1794
1797
Método para a Mecânica dos Dedos
Escola do Piano ou Instruções para se Tocar o Piano
Manuscritos Kafka
Método de Pleyel
A Arte de Tocar o Cravo
Ensaio sobre a Verdadeira Arte de Tocar o Cravo
Introdução à Arte de Tocar o Pianoforte ou o Cravo

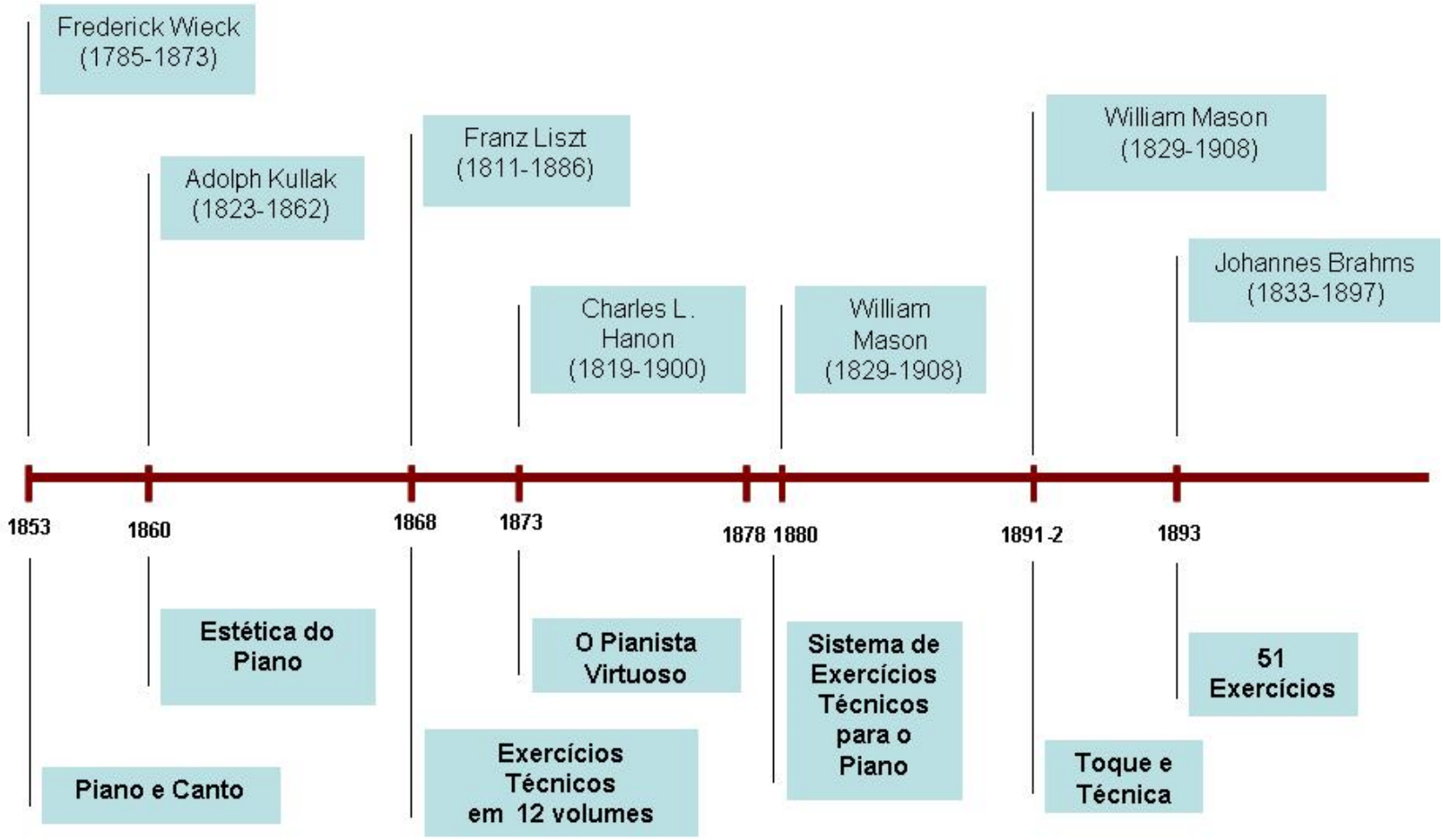
Início do Século XIX

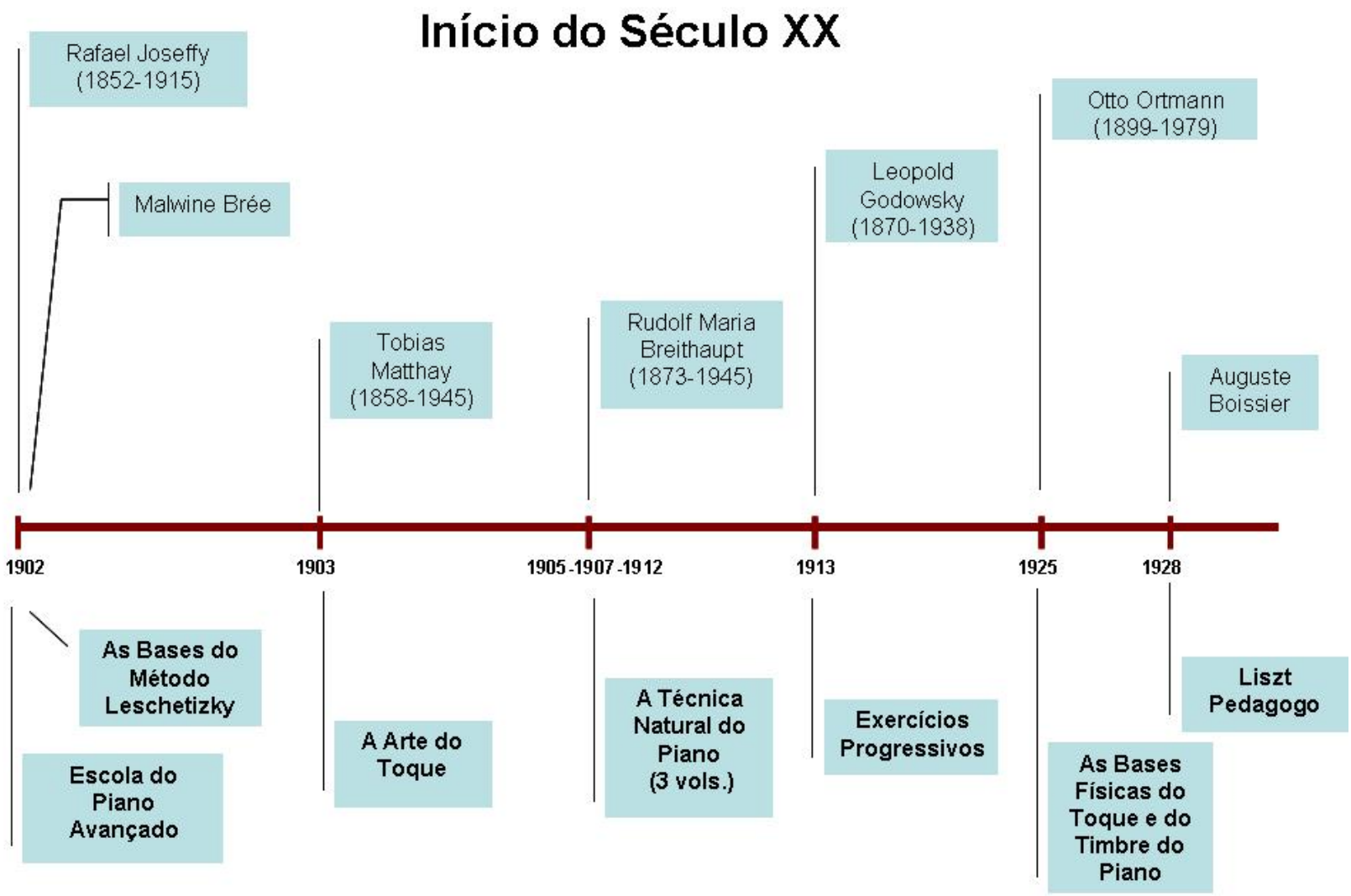


Meados do Século XIX

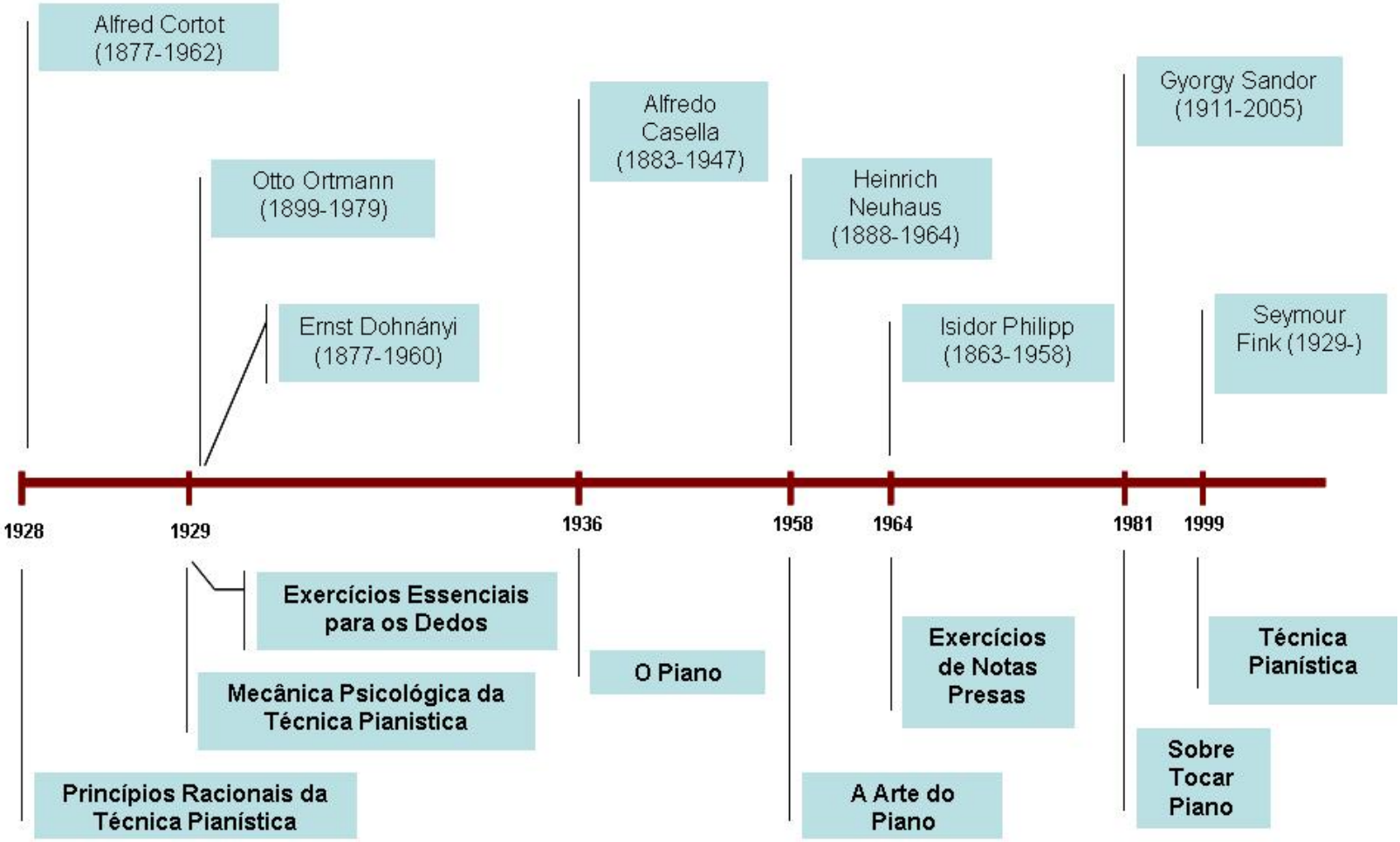


2ª. Metade do Século XIX




Início do Século XX
Rafael Joseffy (1852-1915)
Malwine Brée
Tobias Matthay (1858-1945)
Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945)
Leopold Godowsky (1870-1938)
Otto Ortmann (1899-1979)
Auguste Boissier
1902
1903
1905-1907-1912
1913
1925
1928
As Bases do Método Leschetizky
Escola do Piano Avançado
A Arte do Toque
A Técnica Natural do Piano (3 vols.)
Exercícios Progressivos
As Bases Físicas do Toque e do Timbre do Piano
Liszt Pedagogo

Meados / Final do Século XX



CAPÍTULO III. Introdução aos Exercícios.

3.1. Edições.

Esta pesquisa adotou como base de trabalho o texto dos 51 Exercícios de Johannes Brahms publicados por cinco edições diferentes:

Kalmus Music Scores,
Schirmer,
International Music Company,
Ricordi Italiana - revisão de Ettore Pozzoli,
Durand - revisão de Isidor Philipp.

As edições Kalmus, Schirmer e International apresentam o texto original de Brahms. A edição Ricordi Italiana foi revisada por Ettore Pozzoli (1873-1957), pianista, compositor e professor italiano, que estudou com Polibio Fumagalli no Conservatório de Milão; aonde veio a ser também professor. Publicou métodos técnicos, transcrições e obras para piano, duetos, trios, quartetos e obras para piano e orquestra. A edição francesa Durand foi revisada pelo pianista e pedagogo húngaro, naturalizado francês, Isidor Philipp (1863-1958) que foi professor do Conservatório de Paris.

Philipp chamou sua edição de “revisão instrutiva”, talvez inspirado por seu colega Alfred Cortot que batizava suas revisões como “edições de trabalho”. No entanto, as revisões analisadas de Philipp e Pozzoli não contêm a densidade e o volume de informações dos trabalhos de Cortot, com suas inúmeras sugestões, variantes, exercícios preparatórios e análises.

As revisões de Pozzoli e Philipp apresentam algumas possíveis e boas sugestões nos seguintes itens:

a) Exercícios Preparatórios.

Comparando-se as duas edições, percebemos que a edição italiana revisada por Pozzoli possui vários exercícios preparatórios, ao passo que a francesa, de Philipp, possui mais exercícios adicionais. Os exercícios preparatórios têm como intuito facilitar a compreensão e a resolução dos problemas técnicos propostos por Brahms. Os exercícios adicionais pretendem ser um treino suplementar, que vão além das dificuldades propostas por Brahms. No capítulo IV, os exercícios preparatórios e adicionais sugeridos pelos dois mestres serão notados e comentados.

b) Dedilhado.

Os revisores sugerem dedilhados úteis, muitos deles inexistentes no texto original. O próprio Brahms e Clara Schumann ressaltavam: “O dedilhado, quando correto, muitas vezes sugere a posição das mãos e o movimento correto para a realização dos exercícios”. Os dedilhados de Pozzoli e Philipp e serão citados e comentados.

c) A Ordem dos Exercícios.

Analisando as edições revisadas, percebemos que Pozzoli e Philipp agruparam os exercícios levando provavelmente em consideração sua finalidade técnica mais evidente. Pozzoli, na sua revisão, simplesmente muda a ordem dos exercícios, agrupando-os sem nomeá-los por dificuldades. Philipp também muda a ordem dos Exercícios, porém os cataloga em sete ítens: 1. Para a extensão dos dedos, 2. Escalas, 3. Passagem do polegar e arpejos, 4. Notas duplas, 5. Igualdade dos dedos, 6. Trinados 7. Diversos. (tabelas 1 e 2)

É interessante questionar-se sobre o motivo destes agrupamentos, pois algumas vezes notamos que os revisores concordam entre si, outras vezes eles discordam plenamente. Na opinião do autor deste trabalho, o problema maior em catalogar e separar as dificuldades dos exercícios de Brahms está na multiplicidade dos problemas que muitos deles propõem. (tabela 3)

Tabela 1. Ordem proposta por Brahms e ordens propostas por Pozzoli e Philipp.

Pozzoli (revisão)	**Brahms (original)**	Philipp (revisão)
13a 13b 13c13d 13f	**1a 1b 1c 1d 1e 1f**	12a 12b 12c 12d 12e 12f
21a 21b	**2a 2b**	22a 22b
22	**3**	23
34	**4**	24
47a 47b	**5a 5b**	20a 20b
48a 48b	**6a 6b**	21a 21b
1 1a 1b	**7 7a 7b**	38 39 a 39b
3a 3b	**8a b**	19a 19b
36a 36b	**9a 9b**	1a 1b
9	**10**	2
10a 10b	**11a 11b**	3a 3b
32	**12**	40
31	**13**	41
40	**14**	4
11	**15**	5
8a 8b 8c	**16a 16b 16c**	6a 6b 6c
15	**17**	43
17a 17b	**18a 18b**	44a 44b
43	**19**	27
18	**20**	51
37a 37b	**21a 21b**	7a 7b
49	**22**	28
23a 23b 23c	**23a 23b 23c**	29a 29 b 29c
24a 24b	**24a 24b**	30a 30b
46a 46b 46c	**25a 25b 25c**	50a 50b 50c
7a 7b 7c	**26a 26b 26c**	8a 8b 8c
45	**27**	46
14	**28**	31
51	**29**	47
16	**30**	5
41a 41b	**31a 31b**	25a 25b
33a e 33b	**32a 32b**	15a 15b
42a 42b	**33a 33b**	26b 26a (invertidos)
25a 25b 25c	**34a 34b 34c**	32a 32b 32c
26	**35**	33
12	**36**	9
38a 38b	**37a 37b**	10a 10b
50	**38**	34
30	**39**	35
5a 5b	**40a 40b**	16a 16b
6a e 6b	**41a e 41b**	17a e 17b
4a 4b	**42a 42b**	42 16c
20a 20b	**43a 43b**	48a 48b
39a 39b	**44a 44b**	11a 11b
35	**45**	49
19a 19b	**46a 46b**	13a 13b
2	**47**	37
27	**48**	14a
28a 28b	**49a 49b**	14b 14c
29	**50**	18
44	**51**	36

Tabela 2. Razões possíveis para os agrupamentos de Pozzoli e Philipp.

Número do exercício (Pozzoli)	**Dificuldade técnica mais evidente - Pozzoli**	**Dificuldade assinalada por Philipp**
1 e 2	Cromatismo com os 5 dedos.	Igualdade dos dedos.
3a 3b 4a 5a 5b 6a 6b	Arpejos.	Arpejos.
7a 7b 7c	Arpejos contendo aberturas.	Extensão.
8a 8b 8c 9 10a 10b 11 12	Arpejos com notas sustentadas.	Extensão.
13a 13b 13c 13d 13f	Escalas.	Escalas.
14	Arpejos, cromatismo, notas sustentadas.	Igualdade dos dedos.
15, 16, 17a 17b	Trinados.	Trinados.
18	Arpejo amplo.	Diversos.
19a19b 20a 20b	Notas sustentadas, arpejos.	Arpejos, diversos. (2 categorias).
21a 21b 22 23 23b 23c 24a 24b 25a 25b 25c	Terças, sextas e terças.	Notas duplas, igualdade dos dedos. (2 categorias).
26	Notas duplas, independência dos dedos.	Igualdade dos dedos.
27 28a 28b	Transferência de peso, saltos.	Arpejos.
29 30 31 32 33a 33b	Independência, notas sustentadas.	Igualdade, extensão arpejos. (3 categorias).
34, 35	Sextas. *Legato e staccato.*	Notas duplas, diversos. (2 categorias).
36a 36b 37a 37b 38a 38b 39a 39b 40	Flexibilidade e extensão.	Extensão.
41a 41b 42a 42b 43	Notas duplas e contínuas.	Notas duplas.
44 45	Repetição de notas.	Igualdade dos dedos, diversos (2 categorias).
46a 46b 46c	*Legato*, notas pretas e brancas.	Diversos.
47a 47b 48a 48b 49 50 51	Oitavas.	Arpejos, igualdade dos dedos, diversos. (3 categorias).

Tabela 3. Exercícios com funções técnicas múltiplas agrupadas

Exercícios	Prováveis Funções
Nos. 1a 1b 1c 1d 1e 1f	Escalas, arpejos e polirritmias.
No. 9a 9b	Abertura entre dedos, Toques *Leggeiro e Legato.*
Nos. 10 11a 11b 15 16a 16b 16c	*Legato*, independência dos dedos, abertura das mãos.
No. 19	Notas duplas e flexibilidade do polegar. Arpejos e escalas.
Nos. 24a 24b	Terças, contrapontos (vozes distintas), legato e independência dos dedos.
Nos. 26a 26b 26c	Flexibilidade, abertura entre dedos, independência dos dedos, igualdade.
Nos. 27 28	Exercícios de *Legato/Leggeiro*, repetição de notas, escala cromática.
Nos. 32a 32b	Arpejos, independência de dedos, *Leggeiro/Legato*, e no dedilhado de Philipp: abertura dos dedos.
Nos. 34a 34b 34c	Sextas, *Legato* em posição específica, independência dos dedos.
Nos. 37a 37b	Arpejos, abertura entre dedos, flexibilidade do pulso.
Nos. 44a 44b	Arpejos, abertura entre dedos, flexibilidade do pulso.
Nos. 46a 44b	Exercícios para flexibilidade do polegar, arpejos e acordes.
Nos. 48 49a 49b	Exercícios de *Legato,* polifonia e arpejos.

Observação: Nesta tabela os números dos Exercícios seguem a edição original.

A conclusão que podemos chegar após trabalhar com os 51 Exercícios de Brahms é que a ordem dos exercícios não tem importância fundamental no trabalho geral. Muitos destes exercícios, por apresentarem problemas simultâneos, pretendem de fato melhorar a técnica do pianista de uma maneira global e não são passíveis de classificação. Alguns exercícios aparentemente compostos para solucionar um problema técnico específico complementam de fato o trabalho de outras dificuldades.

Como exemplos, podemos mencionar os exercícios que pretendem desenvolver a extensão das mãos e ajudam na flexibilidade; exercícios mais específicos para a desenvoltura da mão esquerda que melhoram o desempenho da mão direita; a prática de exercícios de acordes e notas duplas que ajudam na execução de arpejos; exercícios que trabalham arpejos amplos e a extensão entre os dedos que favorecem uma realização acurada de grandes distâncias ao teclado.

A provável intenção de Pozzoli e Philipp de oferecer ao estudante uma seleção didática específica dos problemas técnicos tem pouca utilidade se levarmos em consideração que um pianista determinado a trabalhar com os Exercícios de Brahms já deve possuir um bom domínio técnico e necessariamente ter praticado em outros métodos que já lhe apresentara estas dificuldades isoladamente.

3.2. Orientações gerais para a prática dos 51 Exercícios.

O objetivo dos 51 Exercícios de Brahms é auxiliar na formação muscular adequada das mãos, treinando ao mesmo tempo, a flexibilidade e a estabilidade do pulso, cotovelos e ombros, preparando o pianista para as dificuldades técnicas do repertório. No capítulo IV, o leitor encontrará sugestões de trabalho para cada um destes exercícios com conselhos para a prática diária. Um resultado definitivo só será alcançado após um tempo significativo de prática,

que por sua vez deverá ser ininterrupta, disciplinada e realizada com concentração e determinação.

> Sem confiança nos próprios meios não se pode alcançar nunca um bom grau de habilidade. Sem calma não se pode resolver nenhum problema. E finalmente, a paciência é a metade do que se chamou *gênio* e é também a condição primordial e essencial para o estudo e para a solução de qualquer problema por pequeno ou grande que seja. (CASELLA, 1936, p.99).

Praticar em velocidade moderada, como o próprio Brahms recomendava. Desta maneira, podemos experimentar a profundidade na realização do toque, transferindo todo o peso dos ombros e braços para as mãos, favorecendo por consequência seu fortalecimento muscular. A velocidade pode e deve ser praticada em alguns exercícios, porém é aconselhável aplica-la em estágios avançados do trabalho.

O toque *leggeiro*, ou seja leve, é mais bem realizado e compreendido após um bom treinamento realizado em tempo *lento* ou *moderato*.

É importante praticar prestando muita atenção ao parâmetro rítmico, ou seja, estabelecer e obedecer sempre a uma pulsação regular. Esta prática é essencial ao processo de interiorização e memorização da pulsação metronômica, parâmetro vital a toda boa *performance*.

É aconselhável estudar um trecho tecnicamente complexo empregando as variações rítmicas sugeridas por Brahms a Florence May. Este trabalho baseado em variações rítmicas foi muito bem sistematizado por Charles Louis Hanon, na página introdutória do seu conhecido método O Pianista Virtuoso[69], publicado pela primeira vez em 1873. A seguir, uma reprodução destas "variações recomendáveis para o estudo do ritmo e da precisão técnica dos dedos e do

[69] Charles-Louis Hanon (1819-1900) pedagogo e compositor francês. Escreveu "O Pianista Virtuoso", famoso método com 60 exercícios que se tornou um dos métodos técnicos mais difundidos no ensino do piano moderno.

pulso" (figura 11). É muito útil aplicar este esquema de variações rítmicas na prática do repertório de concerto.

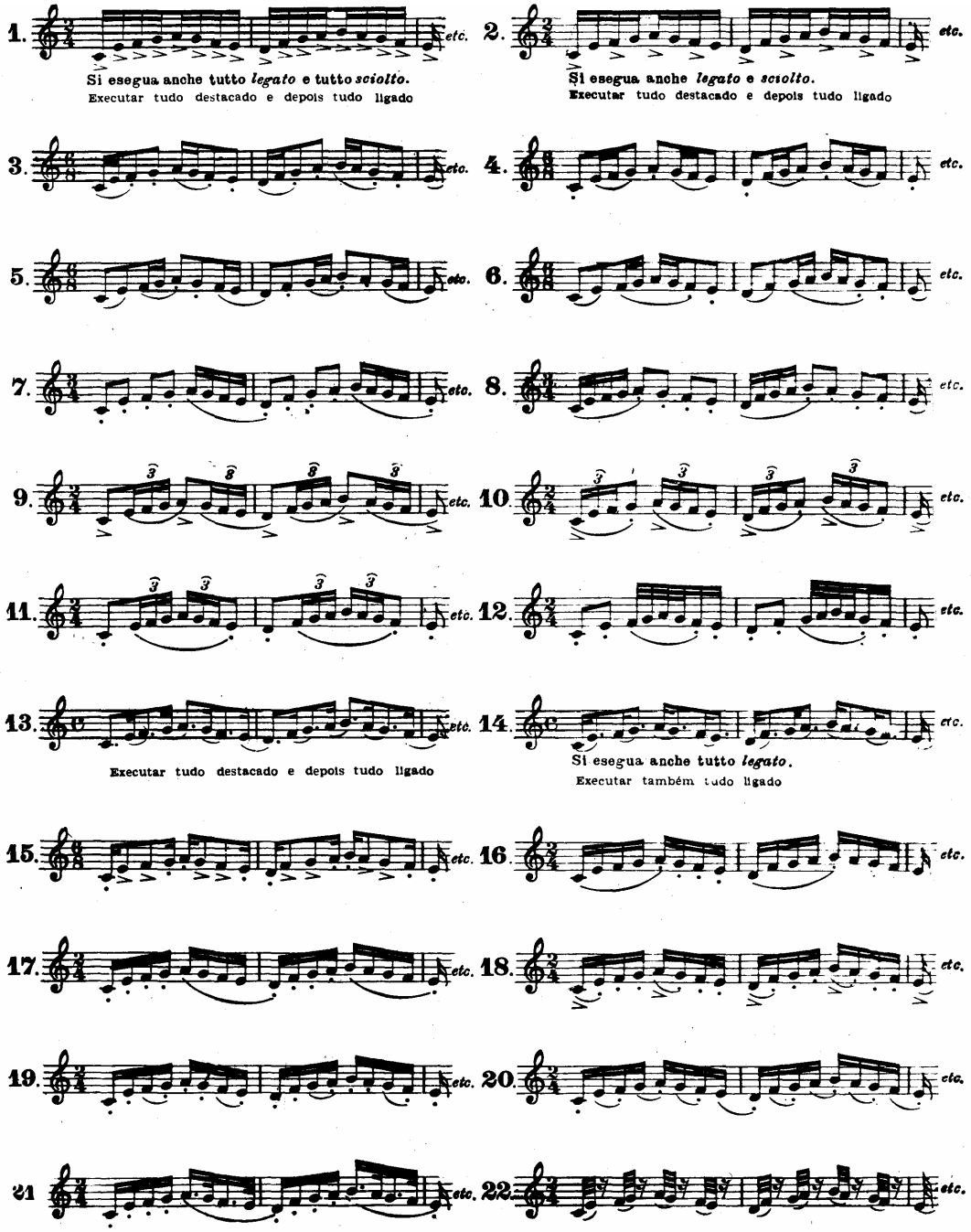


Figura 11. Hanon - Variações rítmicas para estudo.

É interessante também refletir sobre as sugestões para a prática dadas pelo pianista Ernst Von Dohnányi na introdução do método *Essential Finger Exercises*[70]:

> Quanto menor o tempo que temos para se praticar técnica pura, maior e mais concentrada deve ser a atitude no trabalho. É absolutamente inútil praticar-se sem concentração, de maneira mecânica, com os olhos fixos na música. Em resumo: não se deve praticar com os dedos, mas *através* dos dedos, com o cérebro. Os exercícios devem ser praticados com mãos separadas e mais tarde com mãos juntas. Devem ser tocados *forte,* devagar e levantando-se bem os dedos, e depois em *piano* e mais rápido. Contudo, praticar-se devagar demais é perda de tempo. A velocidade da técnica, almejada com precisão e igualdade pode trazer grandes benefícios. (DOHNÁNYI, 1929, introdução)

Vejamos também as sugestões de trabalho de outro pedagogo e pianista importante do século XX: Heinrich Neuhaus (1888-1964). Segundo Neuhaus no seu livro escrito em 1958, *The Art of Piano Playing*[71] (1971, p.115-156), podemos estabelecer “oito elementos na técnica pianística”.

Curiosamente, entre eles estão alguns ítens não mencionados em outros métodos tradicionais, como o elemento sonoridade (praticado em uma nota) e o elemento polifonia. No seu livro, Neuhaus elaborou uma relação de obras da literatura musical nas quais podemos encontrar em evidência cada um desses elementos.

Primeiro Elemento: A sonoridade de uma nota.

Segundo Elemento: Duas, três, quatro e cinco notas, abrangendo desde os exercícios de trinados até os exercícios de cinco dedos. Sugestão de dedilhados: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5; depois 1-3, 2-4, 3-5, 1-4, 3-1, 4-1; 1-4-2-3; etc.

Terceiro Elemento: Escalas.

Quarto Elemento: Arpejos sobre todas as formas de acordes.

[70] Tradução do inglês: Exercícios Essenciais para os Dedos.
[71] Tradução do inglês: a Arte de Tocar Piano.

Quinto Elemento: Notas duplas, da segunda à oitava e se possível anatomicamente, intervalos de nonas e décimas.

Sexto Elemento: Acordes.

Sétimo Elemento: Movimentos envolvendo grandes distâncias (saltos).

Oitavo Elemento: Polifonia.

Complemento n° 1 - Dedilhado.

Neste complemento, encontramos os excertos onde o dedilhado participa ativamente da realização correta da idéia musical; por exemplo, quando o dedilhado determina o fraseado em pontos culminantes ou iniciais da frase musical. Segundo Neuhaus, o dedilhado pode ser também responsável ainda por caracterizar adequadamente uma pulsação ou definir uma estrutura rítmica musical.

Complemento n° 2 - Pedal.

Neste anexo, Neuhaus comenta este mecanismo importantíssimo do piano e menciona vários exemplos na literatura musical onde seu uso é particular e essencial.

O uso pedal não será tratado nesse trabalho sobre os 51 Exercícios por não haver menção ao seu uso nessa obra de Brahms. Além do domínio técnico do seu mecanismo e suas sutilezas, seu uso deve ser discutido principalmente no âmbito da estética musical. Sua compreensão e uso demandam estudos bastante avançados na área da Harmonia e Análise Musical, podendo estender-se aos campos da História da Música e da Organologia. Como vimos anteriormente, Chopin considerava o estudo do pedal um assunto para uma vida inteira de trabalho.

A aplicação dos oito elementos de Neuhaus no trabalho diário do pianista pode ser bastante útil. Como sabemos, existem exemplos específicos e muito claros de dificuldades técnicas na literatura pianística ou mesmo nos 51 Exercícios de Brahms. Porém, é sempre bom lembrar que em alguns casos, podemos nos deparar com exercícios de dificuldades combinadas, fato comum na

literatura pianística em geral. No caso específico dos 51 Exercícios, consultar os exemplos na tabela 3.

Esta tese utilizou-se de excertos da música para piano solo, da música de câmara e dos dois concertos para piano e orquestra de Johannes Brahms. Estes exemplos podem e devem ser usados pelo interessado como exercícios adicionais aos 51 Exercícios.

3.3. Aspectos fisiológicos dos movimentos pianísticos.

A seguir, vejamos alguns verbetes técnicos que serão utilizados na descrição do trabalho com os 51 Exercícios. Tais termos são usados pela fisiologia para uma análise mais acurada dos movimentos, e para o nosso atual propósito, poderão ser úteis para se descrever os movimentos empregados pelo pianista ao tocar.

Sabemos pela prática pedagógica que a anatomia individual de cada pessoa se adaptará diferentemente ao instrumento que ela executa. É importante salientar que descrições verbais de um movimento serão por vezes, rudimentares frente à complexidade da atividade fisiológica, psicológica e artística, e refletirão deveras uma visão parcial desta realidade.

Muitas vezes, corremos o risco de beirar a ingenuidade, como nessa citação do conhecido musicólogo e pianista Heinrich Schenker (1868-1935), explicando-nos como deveríamos utilizar o aparelho superior ao tocar:

> O braço deve ser usado como ferramenta na sua totalidade, de uma maneira tal que ele transfira as instruções dos nervos para os dedos, sem interferência nenhuma. Na verdade, ele deve funcionar como um “canal”. Toda posição de mãos e braços que contradiga as leis da gravidade devem ser evitados. Qualquer posição que requeira um esforço extra cansaria a mão e o braço. O ombro, cotovelo e pulso funcionam como nódulos que sustentam o braço como um todo. O teclado é o grande ponto de suporte, sem o qual o braço cairia. (SCHENKER, 2000, p.81)

Alguns dos movimentos citados a seguir, foram estudados por Seymour Fink (1999, p.24-65) no seu livro *Mastering Piano Technique* e também mencionados por Richerme (1996, p.39-48), no seu livro “A Técnica Pianística, Uma Abordagem Científica”.

Nas figuras abaixo, apresentamos uma sugestão da posição correta e mais natural das mãos e uma posição menos favorável para se tocar o piano.

Figura 12. Mão arcada

Figura 13. Mão não arcada

3.3.1. Cintura escapular.

A cintura escapular, cotidianamente chamada de ombro, tem papel fundamental na produção e controle do volume e da sonoridade.

A antepulsão e a retropulsão da cintura escapular são movimentos utilizados com pouca freqüência na atividade pianística, porém, os movimentos de elevação e depressão participam ativamente na transferência do peso do braço para o teclado (figura 14). Estes movimentos desempenham um papel importante na seqüência dos relaxamentos, nos apoios dos tempos fortes e fracos e consequentemente são fundamentais na manutenção de uma pulsação rítmica regular.

A produção da boa sonoridade está diretamente ligada à aplicação da transferência do relaxamento da cintura escapular que, auxiliado pela força gravitacional, transmite às mãos uma maior ou menor pressão ao tocar-se o instrumento.

Elevação
Retropulsão Antepulsão
Depressão

Figura 14. Cintura escapular

3.3.2. Articulação escápulo-umeral.

A articulação escápulo-umeral é responsável pela movimentação do cotovelo. Movimenta-se em direção oposta ao tronco ao executarmos notas pretas (figura 15), e volta em direção ao tronco ao executarmos notas brancas (figura 16).

Além de ser um grande auxiliar no ajuste das mãos às notas brancas e pretas do teclado, o cotovelo é o eixo central do braço. O cotovelo, quando flexível, possibilita um relaxamento adequado dos ombros (cintura escapular), do pulso e das mãos, sincronizando deste modo, o tempo musical com os movimentos de apoio do pianista.

Figura 15. Flexão da articulação escápulo-umeral

Figura 16. Extensão da articulação escápulo-umeral

Movimentos de abdução e adução da articulação escápulo umeral (figuras 17 e 18) são frequentemente utilizados na condução das mãos e do antebraço quando se dirigem às regiões mais extremas do teclado. Movimentos amplos como saltos, geralmente se valem desta articulação para auxiliar na execução. Exemplos: Exercícios 5 e 6 dos 51 Exercícios e respectivos adicionais.

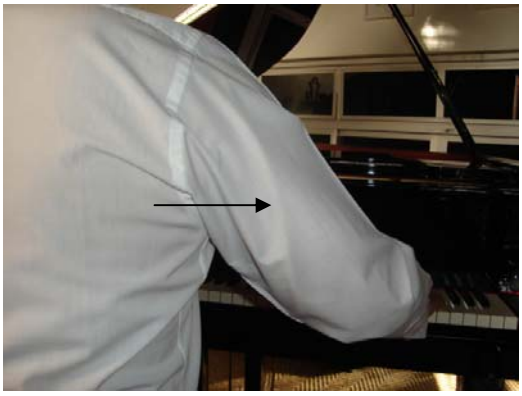


Figura 17. Abdução da articulação escápulo umeral

Figura 18. Adução da articulação escápulo-umeral

3.3.3. Cotovelo.

Grandes saltos, oitavas e seqüências de acordes muitas vezes requerem algum movimento de flexão e extensão do cotovelo (figuras 19 e 20), em maior ou menor grau. Muitas vezes este movimento é associado à abdução e adução da articulação escápulo umeral.

Figura 19. Flexão do cotovelo

Figura 20. Extensão do cotovelo

3.3.4. Pulso.

Gyorgy Sandor (1911-2005), em seu livro *On Piano Playing*[72] (1981, p.55), sugere que em algumas passagens devemos alinhar o polegar com o antebraço, ou seja, manter uma posição de adução do pulso (figura 24), para facilitar a execução de alguns tipos de arpejos, quando estes vierem aliados à passagens do polegar.

Exemplo: Exercício 28 e exemplos relacionados.

Alguns arpejos de configuração ampla exigem uma alternância entre adução e abdução do pulso durante a execução.

Exemplos: Exercícios 21 e 37 e exemplos relacionados.

Em outros casos, a adução e abdução do pulso podem aparecer combinadas com rotação axial para realização das passagens do polegar.

Exemplos: Exercícios 8 e 20 e exemplos relacionados.

Podemos utilizar também o movimento de rotação axial do pulso ao realizar terças quebradas e algumas seqüências de terças diretas.

Exemplos: Exercícios 2 e 3 e exemplos relacionados.

O pulso deve estar alinhado com o braço para realizar o toque *legato* e também para execução de algumas das nuances do "*non legato*". Podemos utilizar movimentos discretos de extensão e flexão do pulso para auxiliar no apoio e transfência dos pesos dos ombros (ou cintura escapular) e braços durante a *performance*. Sandor (1981, p.141) utiliza os termos "pulso baixo" e "pulso alto" para designar os referidos apoios. Movimentos de flexão e extensão mais amplos do pulso são utilizados na execução de alguns toques como *molto staccatto* e alguns tipos de *non legato*, pois a mão não deve estar aderente ao teclado (figuras 21 e 22).

[72] Tradução do inglês: Sobre Tocar Piano.

Figura 21. Flexão do pulso

Figura 22. Extensão do pulso

Figura 23. Abdução do pulso

Figura 24. Adução do pulso

3.3.5. Articulações metacarpo-falângea, dedos 2° ao 5°.

Referências aos movimentos de flexões e extensões das articulações metacarpo-falângeas (figuras 25 e 26) serão muito utilizados quando tratarmos dos Exercícios de Brahms que trabalham toques como *legato* e *non legato*. Estas articulações desempenham papel fundamental quando se trabalha a independência dos dedos.

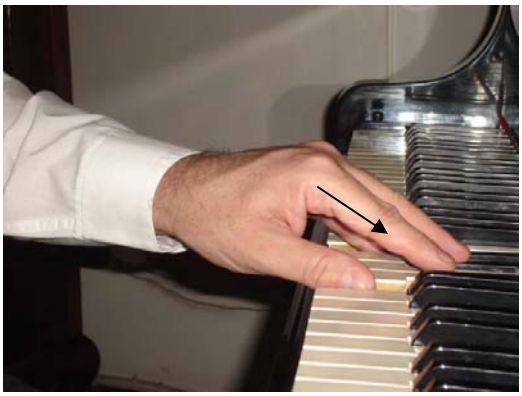


Figura 25. Flexão da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5°

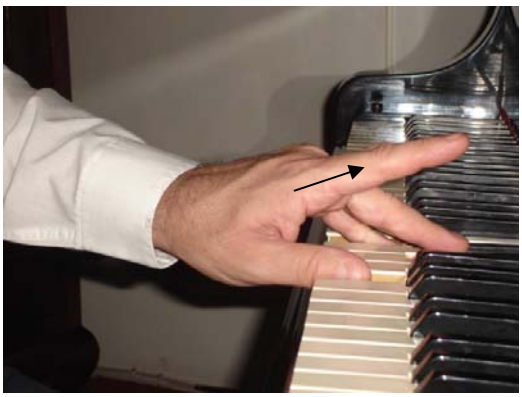


Figura 26. Extensão da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5°

Referências à abdução e à adução das articulações metacarpo-falângeas (figuras 27 e 28) estarão mencionadas e serão utilizadas nos Exercícios de Brahms que trabalham a extensão entre os dedos e a flexibilidade.

Figura 27. Abdução da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5°

Figura 28. Adução da articulação metacarpo-falângea dedos 2° ao 5°

3.3.6. Articulações interfalângeas, dedos 2° ao 5°.

A seguir, veremos algumas observações do pedagogo Tobias Augustus Matthay (1858-1945) sobre o ataque das articulações interfalângeas (figura 30 e 31). Segundo Matthay (1922, p.190-2), no “ataque impulsionado” ou *Thrusting Touch*, a última falange se move verticalmente pela distensão da segunda articulação, tocando a tecla em uma superfície reduzida e gerando uma sonoridade mais brilhante. O “ataque aderente” ou *Clinging Touch* se faz com o dedo em posição mais distendida, utilizando sua polpa. É mais adequado para passagens *cantabiles*, e sustenta melhor o peso do braço.

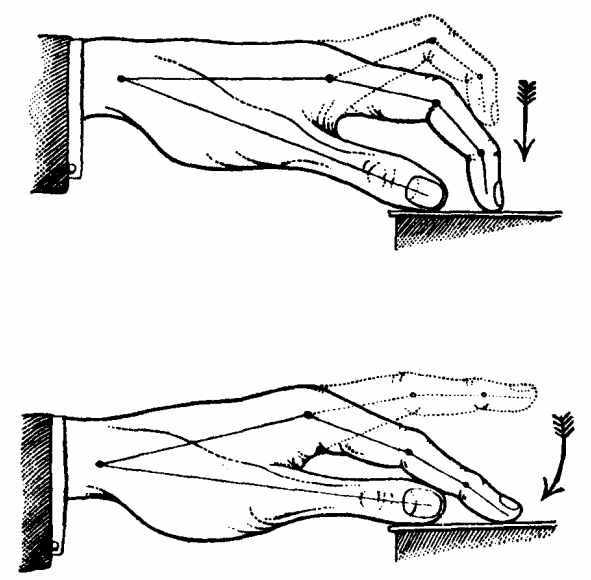


Figura 29. O ataque aderente e o ataque impulsionado de Matthay (1922, p.190-1).

Portanto, é preferível manter a mão aberta durante a execução do *legato*, com as articulações interfalângeas dos dedos 2° ao 5° predominantemente em posição de semi-extensão (figura 31). Esta posição favorece o uso da polpa dos dedos ao tocar o teclado, que por possuírem mais musculatura produzirão uma sonoridade mais redonda e profunda. Este conselho se aplicará a vários dos 51 Exercícios de Brahms e aos seus exemplos relacionados.

Figura 30. Flexão interfalângea dedos 2° ao 5°

Figura 31. Extensão interfalângea dedos 2° ao 5°

3.3.7. Articulações do polegar.

As seguintes referências à articulação do polegar serão bastante utilizadas quando tratarmos da execução dos arpejos nos Exercícios de Brahms. O toque *legato* também requer uma articulação precisa do polegar. Os Exercícios 19 e 46a e b enfatizam a flexibilidade e trabalham a flexão do polegar com a pronação do antebraço.

Figura 32. Flexão do polegar (com pronação do antebraço)

Figura 33. Flexão do polegar (com supinação do antebraço)

Figura 34. Extensão do polegar

A Extensão do polegar é muito bem trabalhada em seqüências como a da série proposta no Exercício 26 e seus exemplos relacionados.

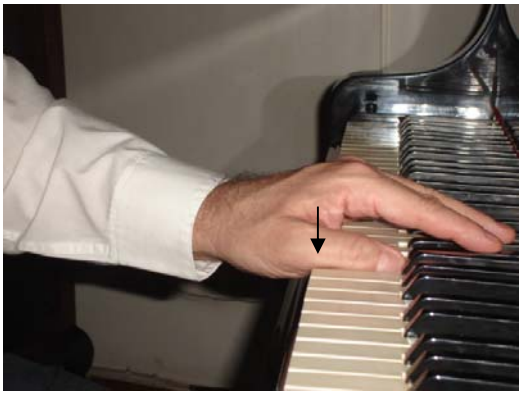


Figura 35. Abdução do polegar

Figura 36. Adução do polegar

As fotos e suas explicações tratadas neste capítulo tiveram por finalidade esclarecer e normatizar alguns dos movimentos utilizados pelo pianista durante a atividade da *performance.* No capítulo seguinte, ao tratarmos minuciosamente da prática dos 51 Exercícios de Brahms, faremos várias menções aos movimentos citados nesse capítulo.

CAPÍTULO IV. Os 51 Exercícios de Brahms.

Neste capítulo comentamos cada um dos 51 Exercícios de Brahms. Em cada grupo de exercícios encontraremos os seguintes ítens:

a) Objetivos principais.
Comentários sobre as funções principais de cada exercício ou grupo de exercícios.

b) Sugestões para sua prática.
Indicações de dedilhados, movimentos das mãos, pulsos, cotovelos, braços e ombros.

c) Exercícios adicionais.
Propostas de algumas variações sobre o exercício principal e comentários sobre as sugestões de Pozzoli e Phillip.

d) Excertos da literatura pianística de Brahms.
Neste ítem encontraremos para as relações essenciais entre o repertório de concerto composto por Brahms e cada um destes exercícios. Através dos exemplos sugerimos ao leitor um aprofundamento na técnica deste autor, favorecendo a aplicação dos movimentos praticados.

Tabela 4. Excertos das obras citadas por Exercício. (nº 1 a 25)

Exercícios 1a 1b 1c 1d 1f	Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si bM opus 83, 1° Mov. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m opus 15, 3° Mov. Sonata para Piano n° 2 em Fa # M opus 2, 4° Mov. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol mr op. 25, 4° Mov.
Exercícios 2a 2b	Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel, op. 24, Fuga. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M opus 83, 4° Mov. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel opus 24, Fuga. Variações sobre um Tema de Paganini opus 35, 2° caderno, Var. 1.
Exercicio 3	Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 1° Mov. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 1° Mov.
Exercicio 4	Variações sobre um Tema de Haendel, op. 24, Var. 13 e 14. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 1. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 2.
Exercicios 5, Exercicio 6a 6b	Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 9. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M, op. 83, 1° Mov. Variações sobre um Tema de Paganini, op. 34, 1° caderno, Var. 14. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 1° Mov. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 3° Mov. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m, op. 60, 3° Mov.
Exercício 7	Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m, op. 15, 1° Mov. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 14.
Exercícios 8a 8b	Sonata para Piano n° 3 em Fa m, op. 5, Finale. Quinteto para Piano e Cordas em Fa menor op. 34, 1° Mov.
Exercícios 9a 9b	Fantasias para Piano op. 116, n° 2 em La m, Intermezzo. Sonata para Violino e Piano n° 3 em Re m, op. 108, 1° Mov.
Exercício 10 11a 11b	Rapsódia para Piano op. 79 n° 1. Balada para Piano op.10 n°4. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 3° Mov.
Exercícios 12 e 13	Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga. Intermezzo para Piano op.117 n° 3. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. n° 8.
Exercício 14	Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 12. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 14. Sonata para Piano n° 3 em Fa m, 2° Mov.
Exercícios 15 16a 16b 16c	Klavierstücke op. 76 n° 8, Capriccio. Baladas op. 10 n° 4 em Si maior, Andante com moto.
Exercício 17	Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 4° Mov. Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 3° Mov.
Exercícios 18a 18b	Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 1° Mov.
Exercício 19	Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M, op. 26, 2° Mov.
Exercício 20	Klavierstücke op. 76 n° 1, Capriccio. Klavierstücke op. 76 n° 1, Capriccio. Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano em La m, op. 114, 3° Mov.
Exercícios 21a 21b	Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 1° Mov.
Exercício 22	Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 1° Mov.
Exercícios 23a 23b 23c	Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 1° Mov. Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 2° Mov. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La m op. 26, 2° Mov. Sonata para Violino e Piano n° 1 em Sol m, op.78, 1° Mov.
Exercícios 24a 24b	Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 8. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m, op. 34, Finale.
Exercícios 25a 25b 25c	Concerto n° 2 para Piano e Orquestra op. 83 em Si b M, 2° Mov. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Variação 9. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Variação 1. Sonata para Violino e Piano n° 3 em Re m, op. 108, 3° Mov.

Tabela 5. Excertos das obras citadas por Exercício. (nº 26 a 51)

Exercícios 26a 26b 26c	Variações sobre um Tema de Paganini, op. 35, 2° caderno, Finale.
Exercício 27	Klavierstücke op. 76 n° 4, Intermezzo. Rapsódia para Piano op. 79 n° 2. Sonata para Violino e Piano n° 1 em Sol M, op. 78, 3° Mov.
Exercício 28	Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 2.
Exercício 29	Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 11.
Exercício 30	Variações sobre um Lied Húngaro em Re M, op. 21 n° 2, Var. 9.
Exercícios 31a 31b	Concerto para Piano e Orquestra n° 1 op. 15 em Re m, 1° Mov. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga. Quarteto para Piano e Cordas em Do m, op. 60, Finale.
Exercícios 32a 32b	Baladas op. 10, n° 4 em Si maior Andante con moto. Klavierstücke op. 76 n° 1, Capricho.
Exercícios 33a 33b	Concerto para piano e orquestra n° 1 op. 15 em Re m, 1° Mov. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 op. 83 em Si b M, 2° Mov.
Exercícios 34a 34b 34c	Intermezzo op. 117 n° 2 em Si b m, Andante non troppo. Intermezzo op. 117 n° 3 em Do # m, Andante con moto.
Exercício 35	Klavierstücke op. 118 n° 4, Intermezzo.
Exercício 36	Fantasias op. 116 n° 3 em Sol m, Capriccio. Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano em La m op 114, 4° Mov.
Exercícios 37a 37b	Klavierstücke op 76 n° 8, Capriccio. Variações sobre um Tema Original em Re M, op. 21 n° 1, Var. 1. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M, op. 26, 1° Mov.
Exercício 38	Klavierstücke op. 118 n° 2, Intermezzo. Klavierstücke op. 119 n° 2, Intermezzo. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 op. 83 em Si b M, 2° Mov. Variações sobre um Tema de Robert Schumann em Fa # m, op. 9, Var. 4.
Exercício 39	Klavierstücke op. 118 n° 6, Intermezzo.
Exercícios 40a 40b 41a 41b 42a 42b	Concerto para Piano e Orquestra n° 2, em Si b M, op. 83, 1° Mov. Concerto para Piano e Orquestra n° 1, em Re menor op. 15, 3° Mov.
Exercícios 43a 43b	Klavierstücke op. 118 n° 3, Ballade. Concerto para Piano e Orquestra n° 1, em Re m op. 15, 2° Mov.
Exercícios 44a 44b	Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M, op. 26, 3° Mov. Concerto para Piano e Crquestra n° 2 em Si b M, op. 83, 3° Mov.
Exercício 45	Baladas op. 10 n° 2, Andante em Re M.
Exercícios 46a 46b	Klavierstücke op. 76 n° 6, Intermezzo.
Exercício 47	Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 24. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m, op. 60, 1° Mov.
Exercícios 48 49a 49b	Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m, op. 60, 3° Mov. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M, op. 83, 2° Mov. Giga para Piano (1855).
Exercício 50	Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35 1° caderno, Var. 11.
Exercício 51	Sonata para Piano n° 3 em Fa m op. 5, 2° Mov. Klavierstücke op.76 n°1, Capriccio.

4.2. Os 51 Exercícios comentados.

A seguir, introduzimos o assunto mais extenso e essencialmente prático deste trabalho, comentando em detalhes cada um dos 51 Exercícios. Apontamos suas finalidades principais e orientamos suas práticas, bem como sugerimos alguns exercícios adicionais.

Ao iniciar o trabalho técnico, o estudioso deverá seguir os passos sugeridos, trabalhando minuciosamente cada grupo de exercícios. Uma audição atenta é essencial para depurar a percepção auditiva e musical da "matéria prima concentrada" que chamamos técnica pura e que foi utilizada em praticamente toda música ocidental escrita até os dias de hoje. Procuramos através deste estudo, incentivar o leitor-intérprete na prática destes exercícios técnicos fundamentais, bem como suas aplicações nos excertos mencionados. Almejamos assim promover um desenvolvimento considerável da técnica em geral, e especialmente um aprofundamento no estilo pianístico de Johannes Brahms.

Um dos principais motivos que nos levou a contextualizar os Exercícios de Brahms foi a tentativa de resgate do valor musical da técnica pura, devolvendo sua importância no cotidiano artístico e musical do pianista.

> Passagens e escalas, como nós geralmente encontramos em obras do passado, são, sem dúvida, frequentemente mal entendidas: o resultado de alguns dos métodos para piano da época pós-clássica foi o de desprover estas passagens de seu valor artístico. Pensadas por seus autores simplesmente como exercícios de dedos, estas *fiorituras* perderam suas origens espirituais. Porém as escalas são partes integrais das obras do passado e carregam uma enorme expressividade. (SCHENKER, 2000, p.71)

4.2.1. Exercícios 1a 1b 1c 1d 1e 1f

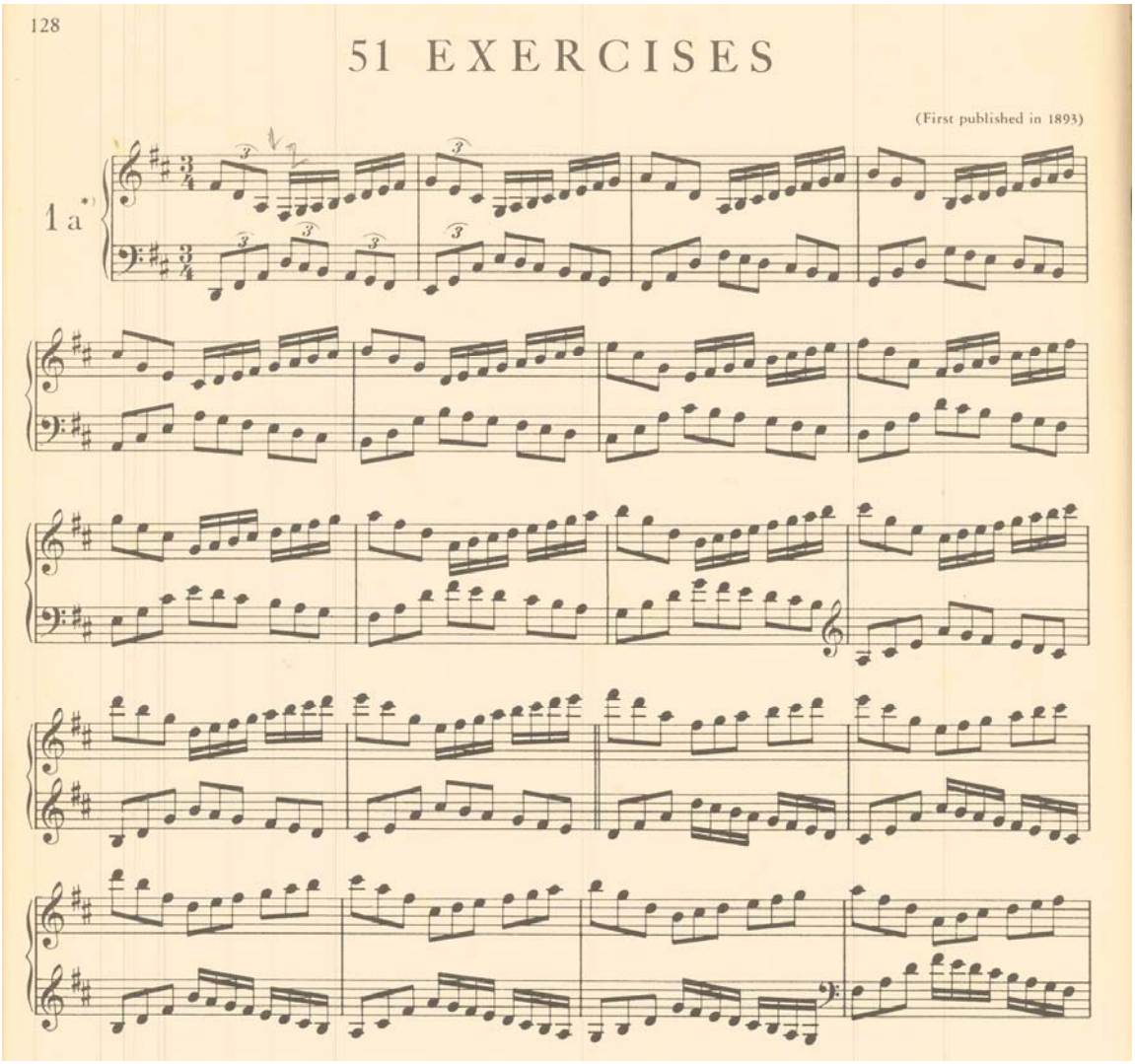


Figura 37. Exercício 1a

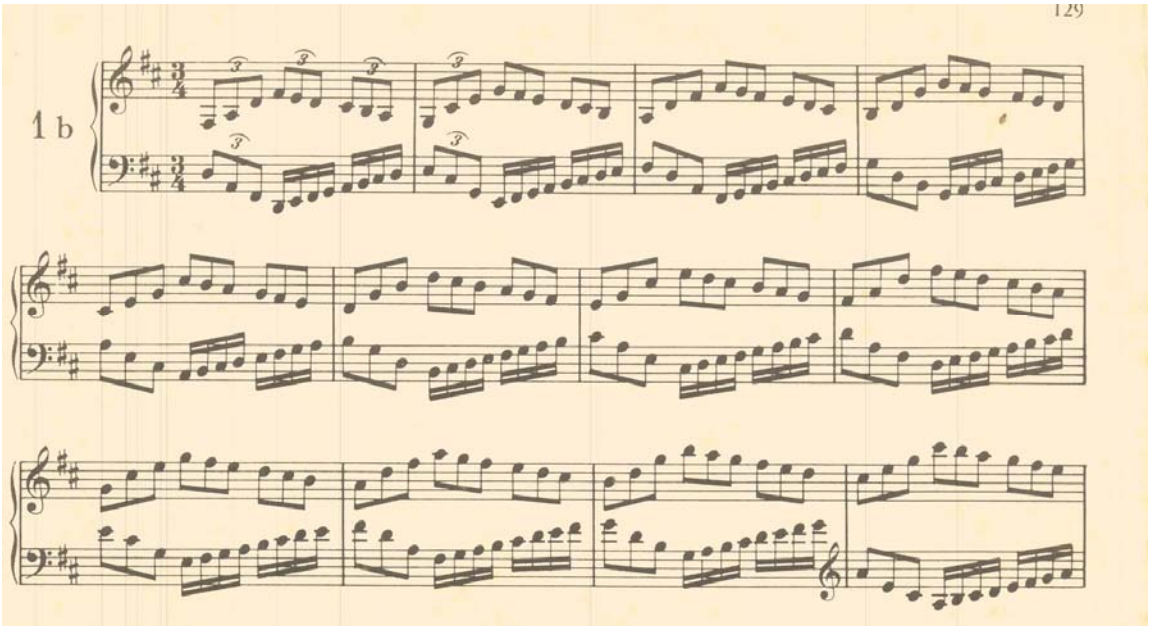


Figura 38. Exercício 1b

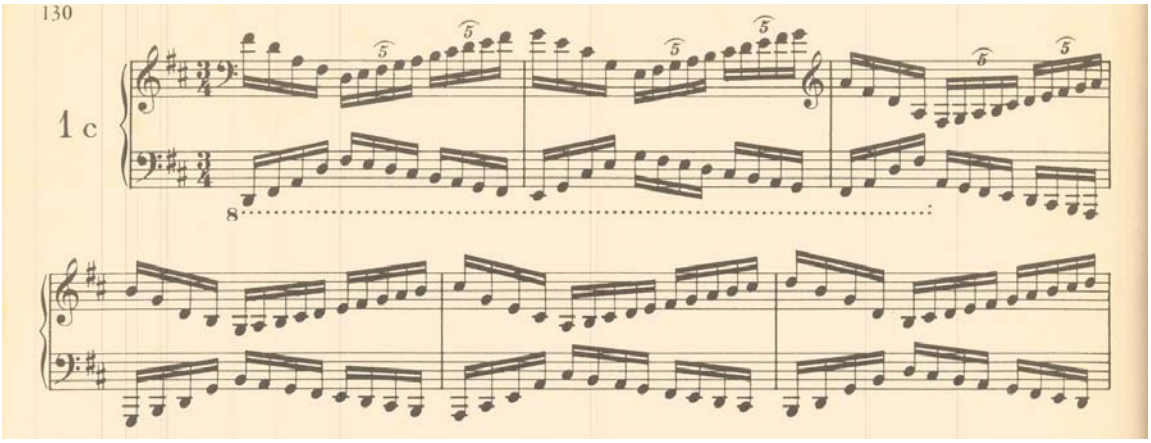


Figura 39. Exercício 1c

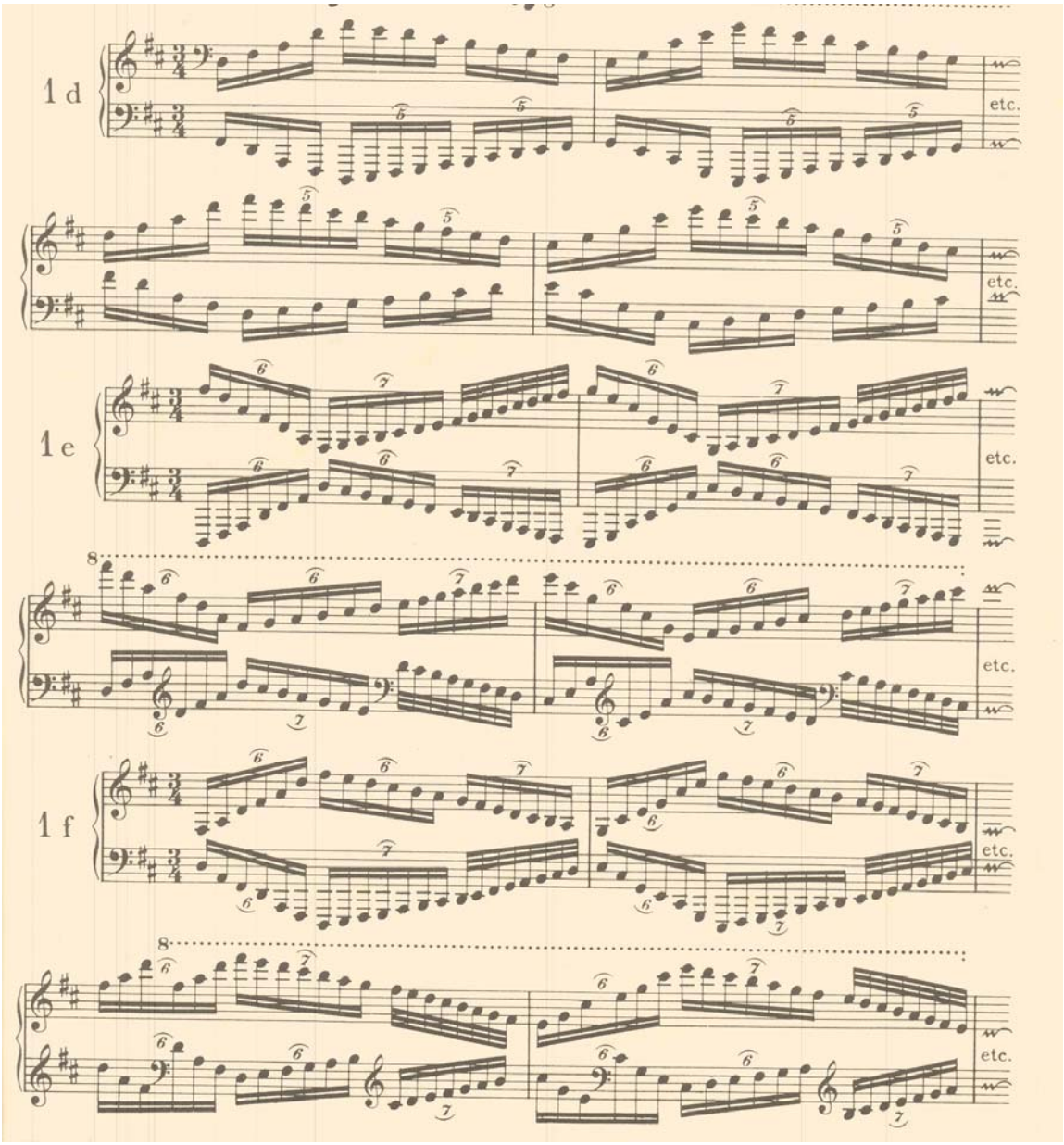


Figura 40. Exercícios 1d 1e 1f

Objetivos principais:

Igualdade do toque dos dedos na execução de escalas, prática de arpejos em movimento contrário e polirritmia.

Orientação para a prática:

Trata-se de uma das séries mais complexas por combinar vários problemas. Deve-se estuda-las com variações rítmicas. Estabelecer uma pulsação regular (se necessário recorrer ao metrônomo para interiorizá-la), tocar a mão direita e em seguida a mão esquerda. Repetir várias vezes até que as mãos memorizem esse tempo. Experimentar a execução com mão direita e mão esquerda simultaneamente (sempre com a mesma pulsação). Se ainda for difícil, reiniciar o processo.

Dedilhado: Nos arpejos iniciados por notas pretas, é preferível evitar o dedilhado 5421, pois o polegar necessita de uma mudança de posição e o 5^{o} dedo geralmente se mostra incomodo para a sustentação do apoio do braço. Utilizar o dedilhado 4212.

Nas escalas utilizar-se sempre que possível o dedilhado convencional da tonalidade. Este dedilhado pode ser adaptado nas semicolcheias finais da escala para facilitar o ajuste dos dedos no apoio inicial do próximo arpejo (o mesmo vale para o final do arpejo e início da escala, onde podem ocorrer também estes ajustes). Esta proposta concorda com as sugestões da revisão de Pozzoli.

Philipp, no entanto recomendou outras variantes de dedilhado, interessantes para a prática de outras posições:

Exercício a, primeiro compasso: M.D.54212341234/5 etc, M.E. 532121234/5 etc. Fórmula utilizada no exercício todo, independente da seqüência ser iniciada ou não por 5° dedo ou polegar.

Exercício b, primeiro compasso: M.D. 123432132/1 e M.E. 12454321432/1 etc, Fórmula utilizada no exercício todo, independente da seqüência ser iniciada ou não por 5° dedo ou polegar. Fica evidente nesta última sugestão de dedilhado (para o exercício b) que o revisor pretende também treinar a abertura das mãos nos arpejos.

Esta proposta fica ainda mais clara nos exercícios 1c e 1d, onde Philipp sugere:

M.D.54321231231234/5 e M.E.543212341234/5

Pozzoli, por sua vez, sugere um dedilhado totalmente diferente:

M.D.42131231234134/5 e M.E. 542121231234/5

Curiosamente, Brahms não sugere nenhum dedilhado. Provavelmente ele concordaria com Philipp, pois:

> Pela autobiografia de Eugenie Schumann ficamos sabendo de detalhes peculiares da técnica brahmisiana que estavam arraigados na tradição pedagógica do século XIX, como o costume de começar todos os arpejos com o polegar, incluindo-se tonalidades como a de Ré bemol ou de Lá bemol. (CHIANTORI, 2001, p.408).

Interessante notar que segundo Uszler (1995, p.301), esta postura contradiz o Ensaio de C.P.E. Bach (1753) que recomendava que as notas pretas deveriam ser tocadas raramente pelos dedos menores e pelos polegares. Em algum momento da História da Música houve uma mudança nesta prática sugerida por C.P.E. Bach.

Qualquer que seja o dedilhado escolhido para a prática, observar sempre a movimentação do cotovelo ajustando os dedos nas teclas brancas e pretas (por intermédio da extensão e flexão da articulação escápulo-umeral).

Exercícios adicionais:

Pozzoli sugere um bom exercício preparatório para facilitar a compreensão da complexa polirritmia do exercício: Realizar o arpejo inicial em tercinas com ambas as mãos e seguir com as oito semicolcheias com mãos separadas (a pulsação regular é fundamental para a realização e entendimento do exercício).

Praticar as seqüências em *todos* os tons maiores e menores.

Relações com a obra pianística de Brahms:

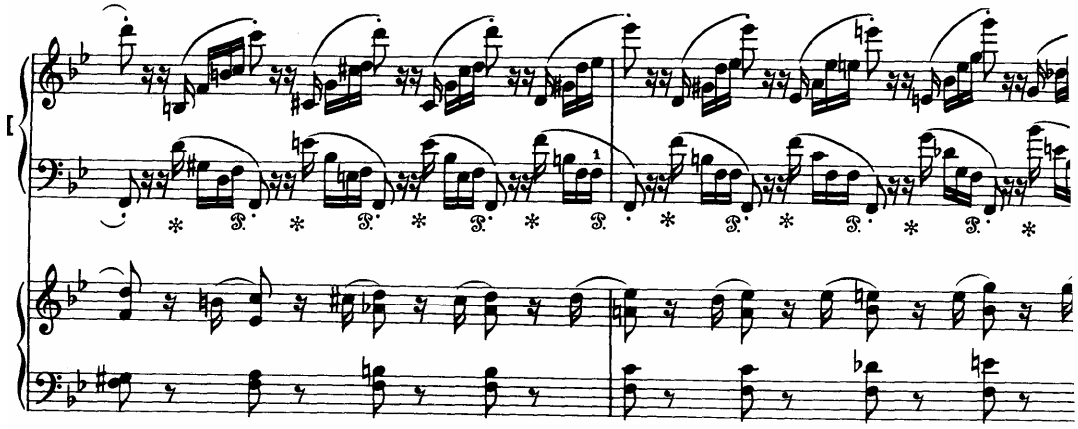


Figura 41. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 1° Mov.

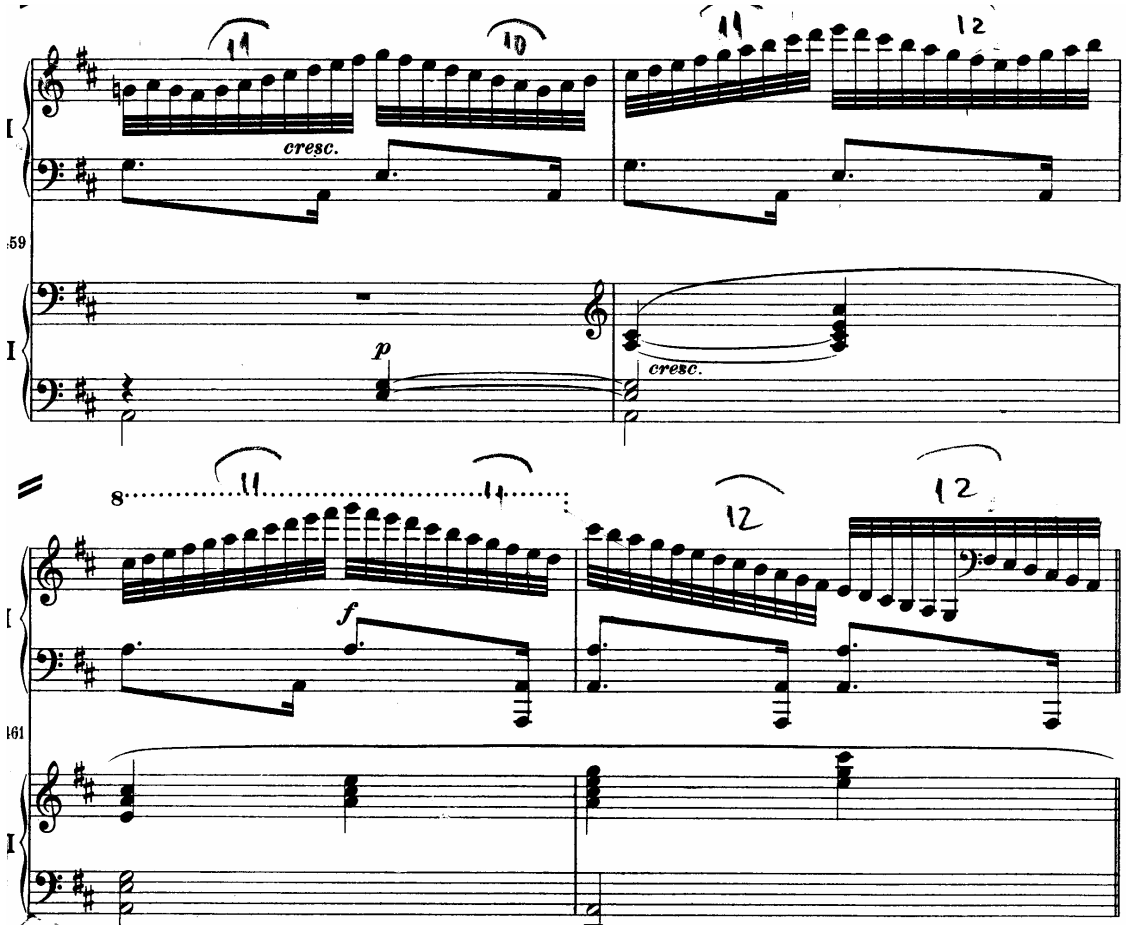


Figura 42. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 3° Mov.

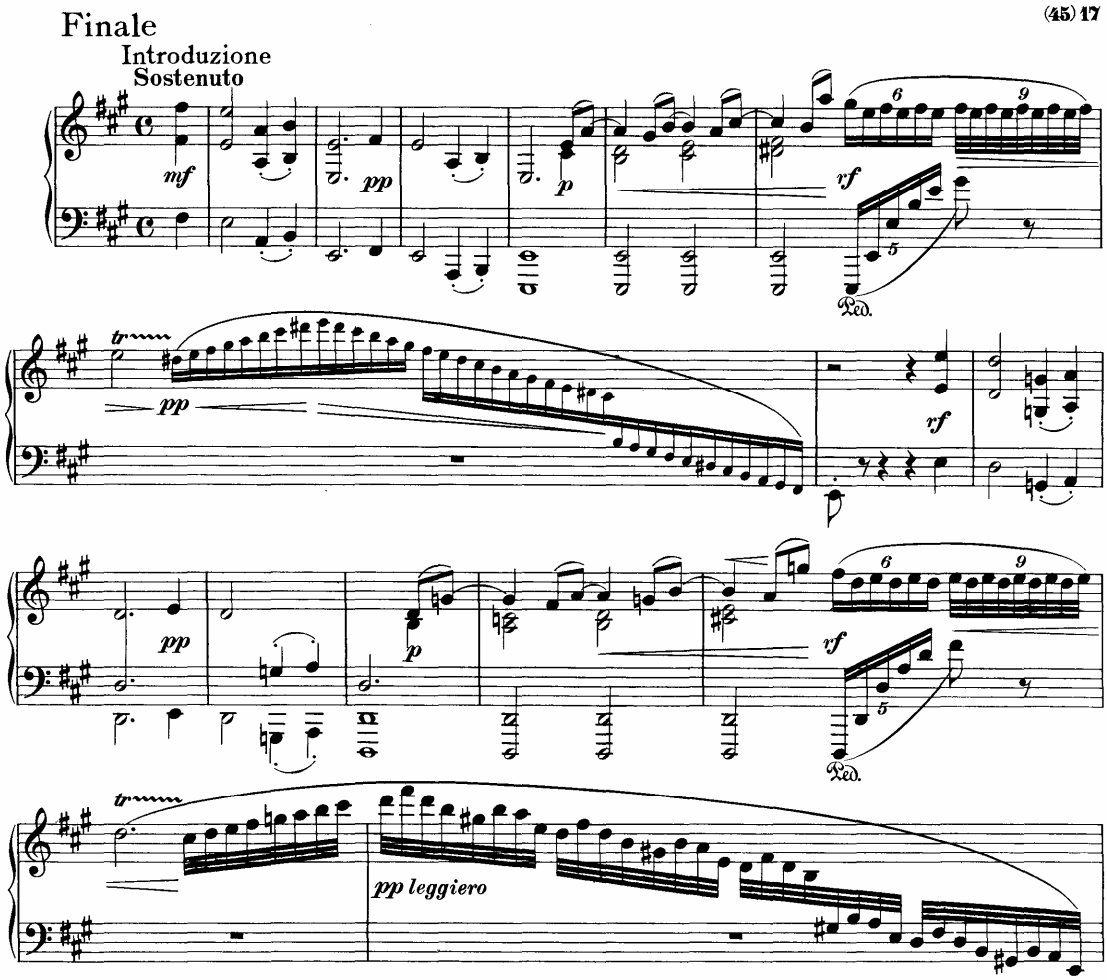


Figura 43. Sonata para Piano n° 2 em Fa # M op. 2, Finale.

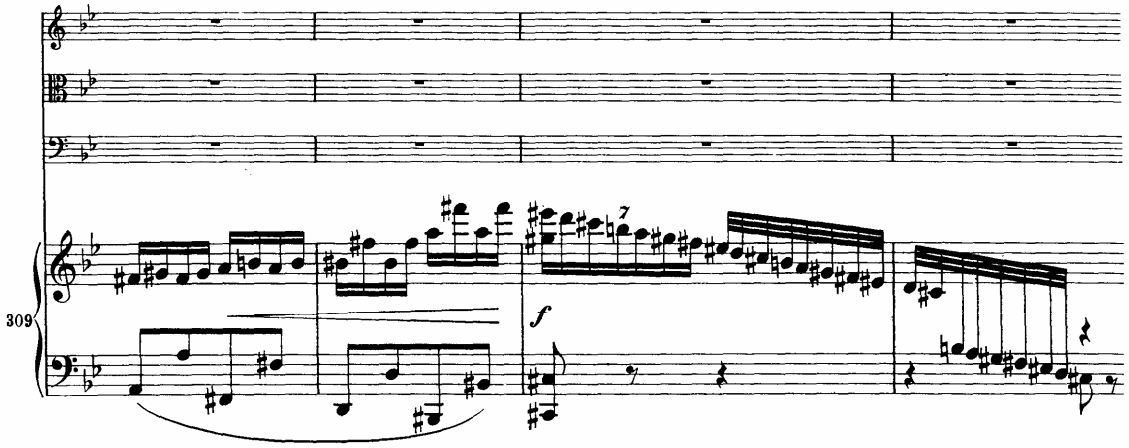


Figura 44. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 4° Mov.

4.2.2. Exercícios 2a 2b

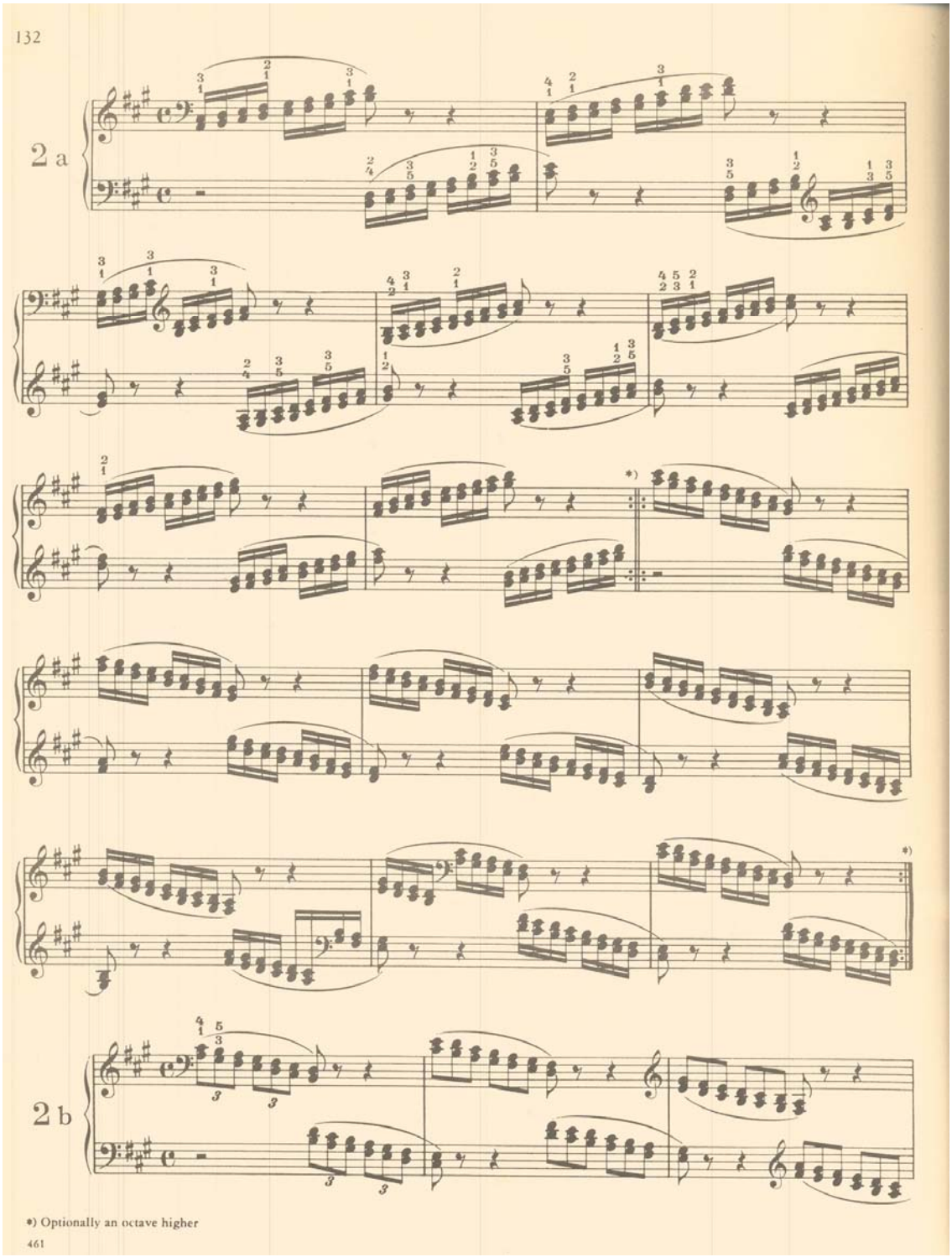


Figura 45. Exercícios 2a 2b

Objetivos principais:

Praticar escalas em terças.

Orientação para a prática:

Dedilhado – O dedilhado padrão indicado por Brahms para La Maior poderá sofrer ajustes em outras tonalidades. O dedilhado depende da posição das mãos e dedos ao ajustar-se à tonalidade, como já comentamos nos exercícios para as escalas (1a 1b 1c 1d 1e 1f).

Observar que Brahms já sugere pequenos ajustes na primeira terça do segundo compasso. Ao invés de 5/3 (que seria o dedilhado-padrão estabelecido) lemos 1/4. No terceiro compasso, 2° tempo – temos as notas re-fa# com indicação 1/3 de Brahms, onde deveríamos ter 1/2, pelo padrão estabelecido.

O objetivo destas ligeiras mudanças de padrão é adequar o dedilhado às extremidades da escala favorecendo o apoio e também uma melhor adaptação anatômica. Esta alteração pode ser utilizada com freqüência na prática diária.

A sugestão de Pozzoli não se enquadra no principio relativamente padronizado da digitação. Por exemplo, a terça ré-fa# na mão direita, que em Brahms e Philipp aparecem sempre com 1-2, em sua revisão aparecem com 1-2, 1-3, 5-3 e 1-4. Sua sugestão pode por um lado facilitar a execução da escala isoladamente, mas por outro dificulta a assimilação e a conseqüente memorização da regularidade do dedilhado na escala de terças.

O intérprete pode optar por usar sempre o dedilhado que Brahms indicou na escala de La Maior. Porém, para algumas tonalidades esta digitação se torna incômoda. Logo a seguir, menciono outros dedilhados que podem se ajustar melhor às tonalidades em questão.

Em Lá Maior, sugestão de Brahms:

LaM	3	4	5	2	3	4	5	3	4
MD	1	2	3	1	1	2	3	1	2

	2	1	3	2	1	1	3	2	1
ME	4	3	5	4	3	2	5	4	3

Aplica-se o mesmo dedilhado para realizar o exercício nas tonalidades de:
Ré Maior, Re Menor, Reb Maior, Fa Menor, Do# Menor, Sol Menor, La Menor, Sol Maior, Si Maior, Do Maior, Fa# Maior, Mi Maior e Mi Menor.

Seguindo o raciocínio de um dedilhado que estabelece padrões freqüentes, segue as tonalidades seguintes, onde seugerimos:

SibM	4	2	3	4	5	3	4	5	1
MD	2	1	1	2	3	1	2	3	2

	3	2	1	1	3	2	1	3	2
ME	5	4	3	2	5	4	3	5	4

Aplica-se o mesmo dedilhado para realizar o exercício em:
Lab Maior, Mib Maior e Mib Menor e Sib Menor.

FaM	2	3	4	5	3	4	3	2	3
MD	1	1	2	3	1	2	5	1	1

	2	1	1	3	2	1	3	2	1
ME	4	3	2	5	4	3	5	4	3

Do Menor MD	3 1	4 2	5 3	3 1	4 2	5 3	2 1	3 1	4 2								
ME									2 4	1 3	3 5	2 4	1 3	1 2	3 5	4 2	1 3

Si Menor MD	4 2	5 3	2 1	3 1	4 2	5 3	3 1	4 2	5 3								
ME									3 5	2 4	1 3	3 5	2 4	1 3	1 2	3 5	2 4

Fa# Menor MD	4 2	5 3	3 1	4 2	5 3	2 1	3 1	4 2	5 3								
ME									1 3	3 5	2 4	1 3	1 2	3 5	2 4	1 3	3 5

Aplica-se o mesmo dedilhado anterior em Sol# Menor.

Praticar o exercício em *legato*. Buscar uma boa igualdade de sonoridade entre as terças. Praticar utilizando-se variações rítmicas.

Na mudança de posição (3-5 / 1-2 ou 3-5 / 1-3) o cotovelo se distancia em direção oposta ao tronco, ajustando os polegares e realizando um pequeno semicírculo com as mãos (por meio de extensão / flexão da articulação escápulo umeral), acompanhada de adução do pulso em ambas as mãos.

Exercícios adicionais:

Realizar em todos os tons maiores e menores.

Praticar com terças quebradas em vários tons maiores e menores. Esta configuração é característica marcante do estilo musical da Primeira Escola de Viena, cujos representantes principais são Haydn, Mozart e Beethoven.

Exercitar-se em ambas as direções: por exemplo a seqüência em Re M: re - fa# -mi - sol - fa# - la, etc e inverter fa# - re - sol - mi - la - fa#, etc.

Relações com a obra pianística de Brahms:

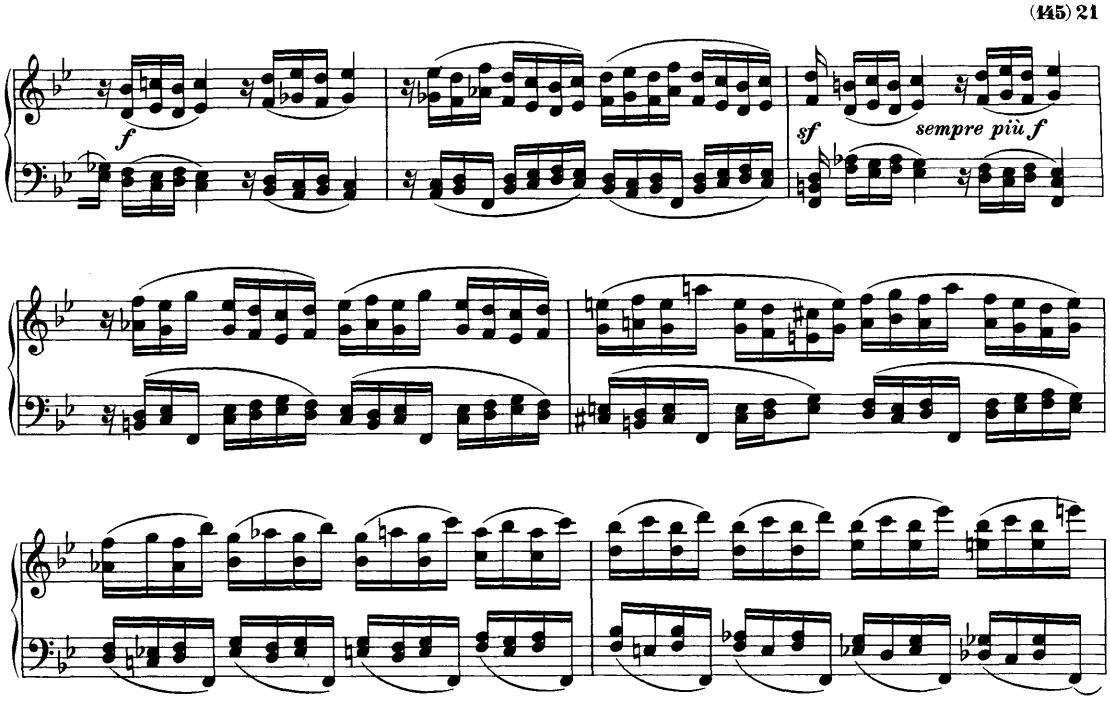


Figura 46. Variações e Fuga sobre um tema de Haendel, op. 24, Fuga.

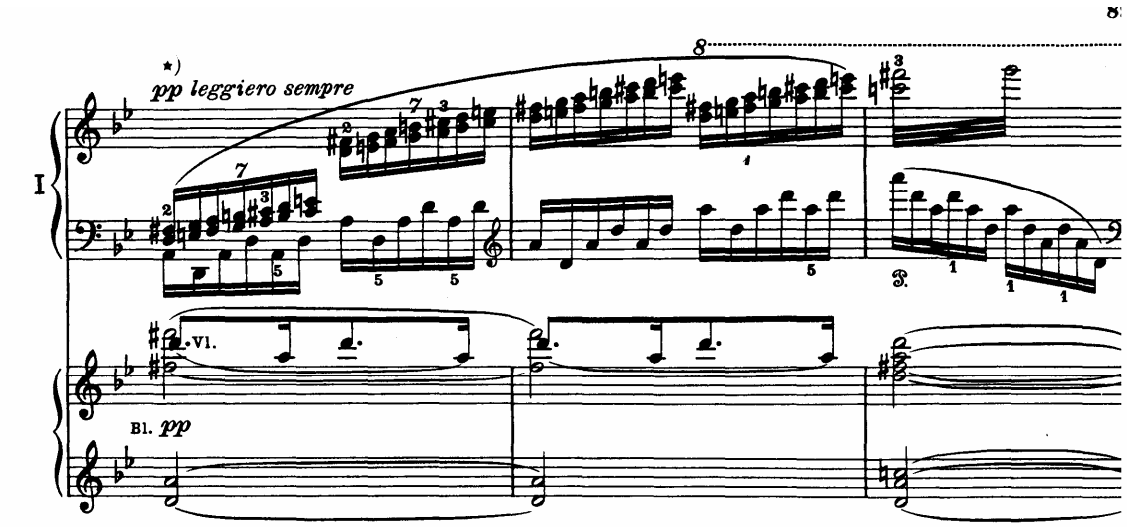


Figura 47. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 4° Mov.

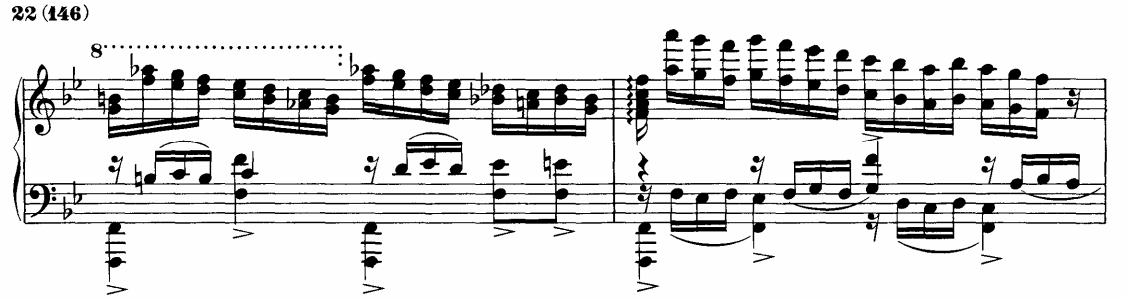


Figura 48. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga.

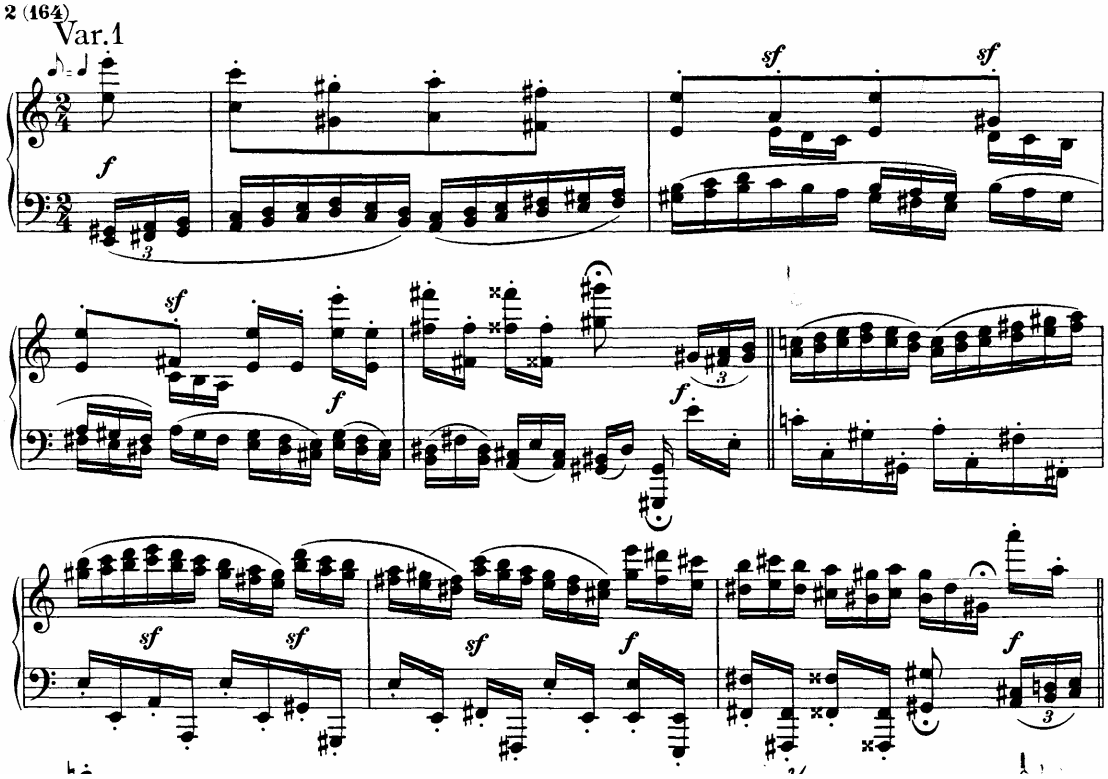


Figura 49. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 1.

4.2.3. Exercício 3

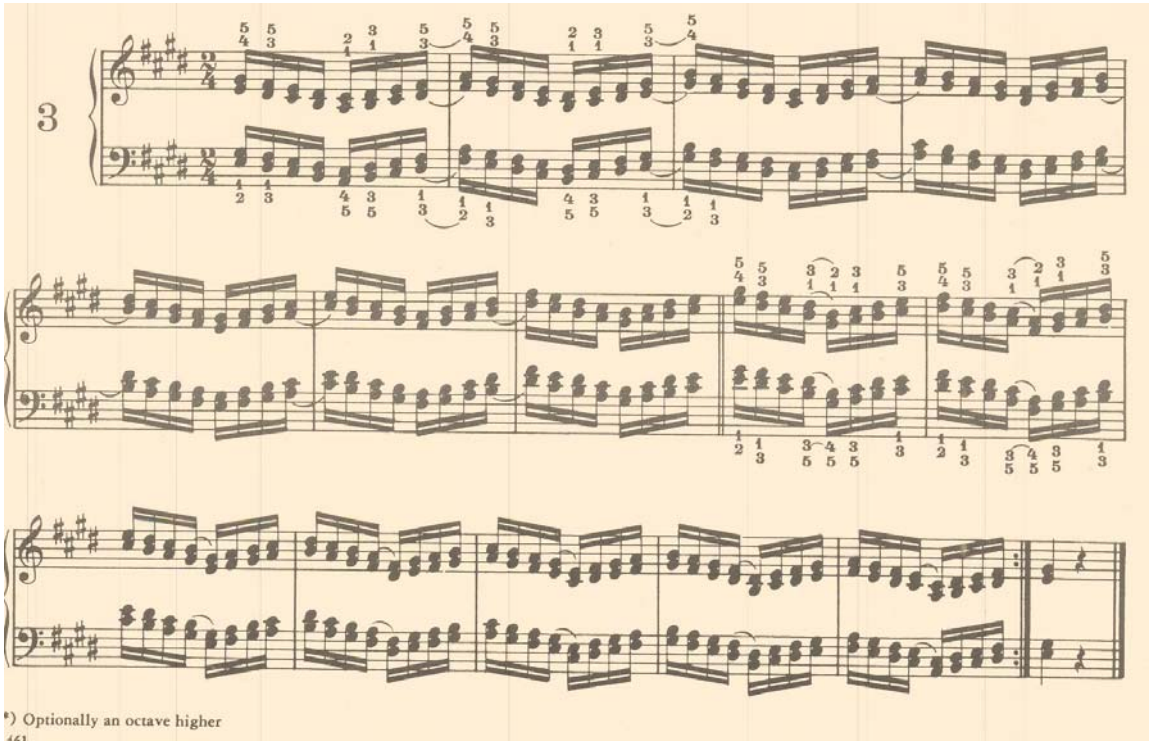


Figura 50. Exercício 3

Objetivos principais:

Melhorar a execução de terças em *legato* com ênfase no fortalecimento dos 4º e 5º dedos e realização do *legato* empregando dedos 5-5. Praticar terças em movimento direto.

Orientação para a prática:

O *legato* 5-3 / 5-4 é possível utilizando-se a transferência de peso por meio de um movimento de entrada e saída do cotovelo – o 5º dedo realiza um movimento de semicírculo (auxiliado pela extensão / flexão da articulação escápulo umeral).

O dedilhado 2-1 / 3-1 na mão direita é realizado utilizando-se um movimento lateral do pulso (conduzindo o polegar, semelhante a um movimento de *glissando*, através da abdução / adução do pulso).

Exercícios adicionais:

Philipp sugere os elaborados dedilhados a seguir, que devem ser praticados para aperfeiçoamento do movimento.

Ambas as mãos com o mesmo dedilhado (10 variantes):

3 4	3 5	4 5	4 5	4 5	5 4	4 5	4 5	3 5	3 4
2 1	2 1	2 1	3 1	1 3	2 3	1 2	2 3	1 2	1 2

Pozzoli sugere o seguinte dedilhado mais simples, mas também útil para a prática adicional:

M.D. 5/3, 4/2, 3/1, 4/2 - 3/1, 4/2, 5/3, 4/2

M.E. 1/3, 2/4, 1/3, 2/4 - 3/5, 2/4, 1/3, 2/4

Relações com a obra pianística de Brahms:

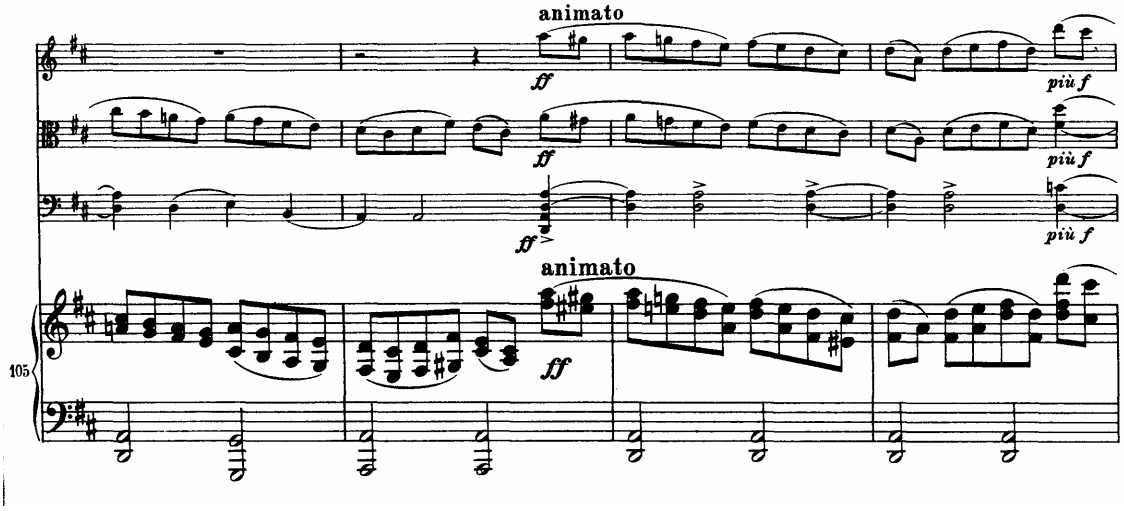


Figura 51. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 1° Mov.

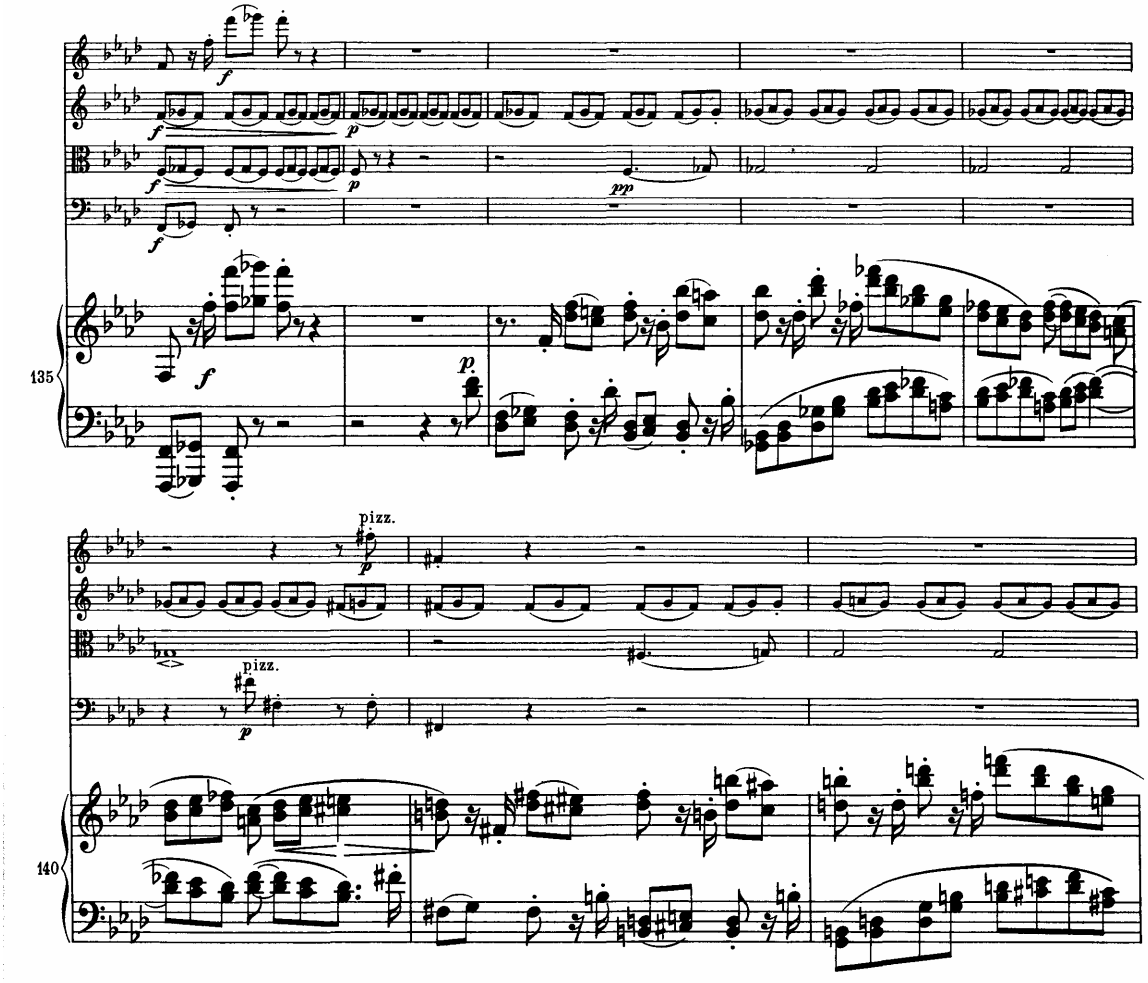


Figura 52. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 1° Mov.

4.2.4. Exercício 4

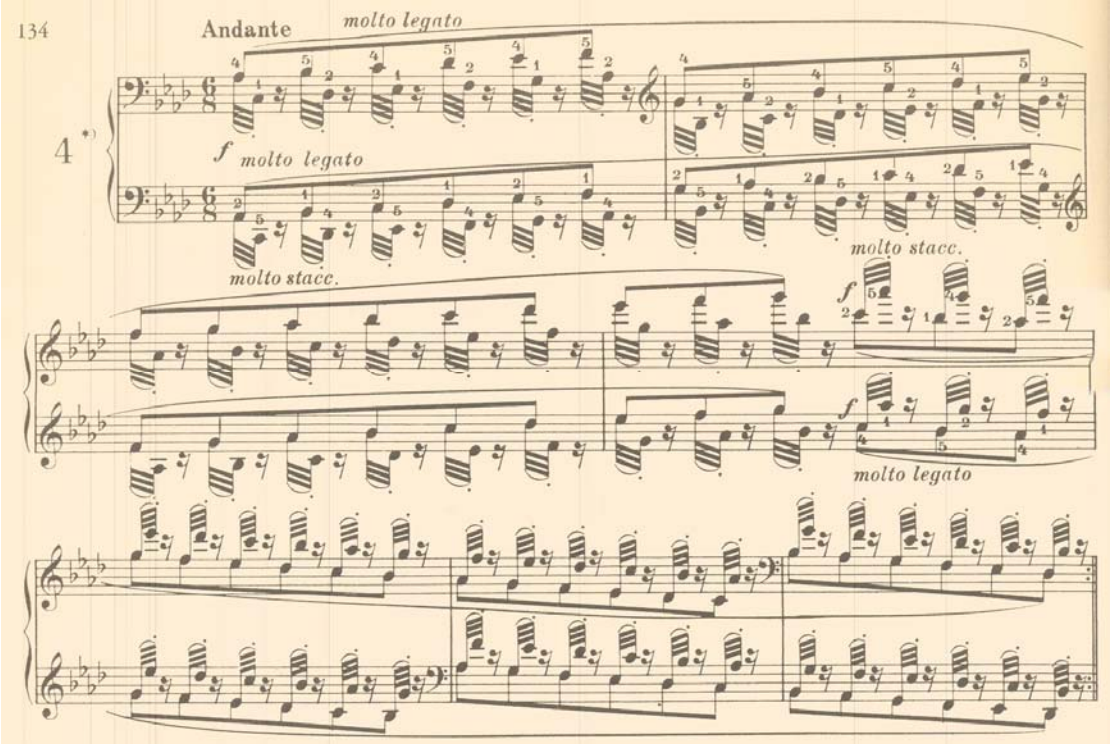


Figura 53. Exercício 4

Objetivos principais:

Execução de sextas em *legato* e quebradas em ambas as mãos, utilizando-se de duas posições: o *legato* da voz superior da sexta no sentido ascendente da escala e o *legato* da voz inferior da sexta no sentido descendente da escala.

Orientação para a prática:

Praticar lentamente assim como escrito por Brahms e apoiar bastante o 4º e 5º dedos para seus fortalecimentos.

Em ambas as mãos, o 4º dedo articula por cima do 5º dedo sempre com os movimentos de semicírculos do pulso já utilizados nos exercícios de terças (abdução e adução do pulso), no sentido ascendente na mão direita e no sentido descendente na mão esquerda. Para se ajustar ao teclado, auxiliar os movimentos do pulso com movimentos do cotovelo (flexão / extensão da articulação escápulo umeral).

Exercícios adicionais:

Realizar também o exercício em sextas, movimento direto.

Realizar em todos os tons maiores e menores.

Outros dedilhados sugeridos para uma prática avançada:

Philipp M.D. 4-2, 5-1. 3-1, 5-2.
M.E. 1-5,2-4. 1-3, 2-5.

Pozzoli M.D. 3-1, 4-1, 5-1, 3-1 etc.
M.E. 2-1, 1-5, 2-5, 1-5, etc.

Relações com a obra pianística de Brahms:

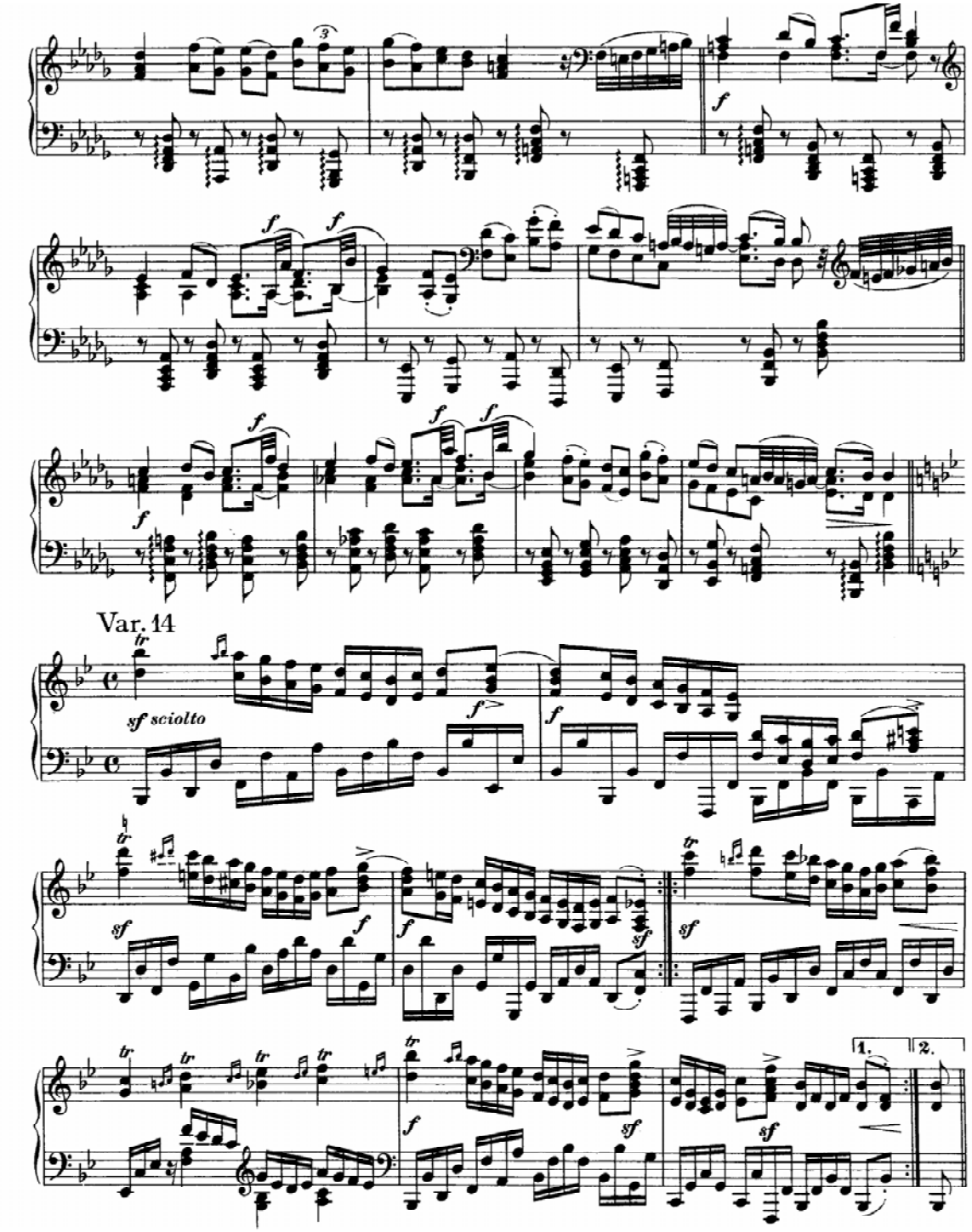


Figura 54. Variações sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 13 e 14.

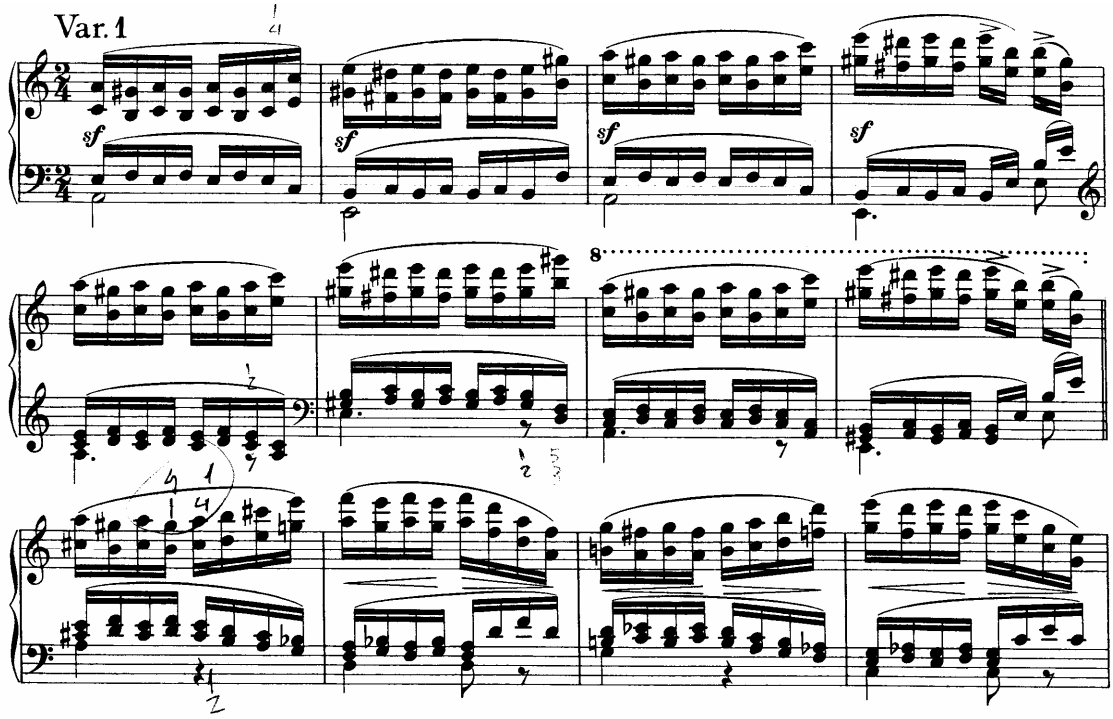


Figura 55. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 1.

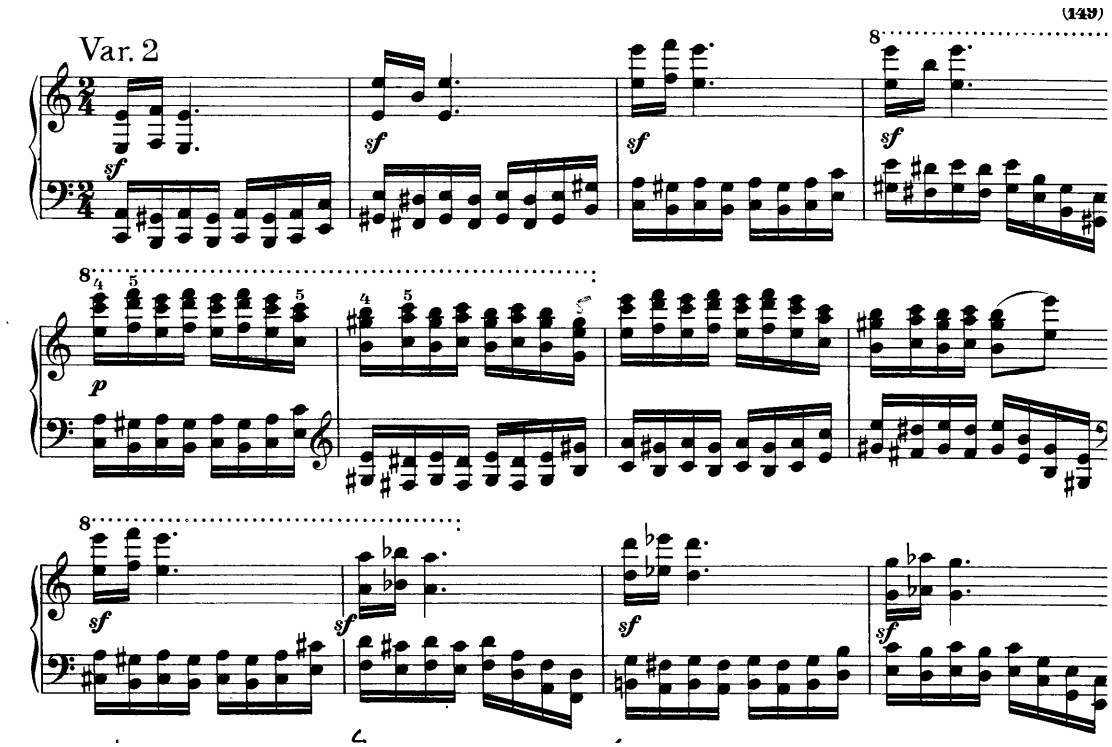


Figura 56. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 2.

4.2.5. Exercícios 5 e 6

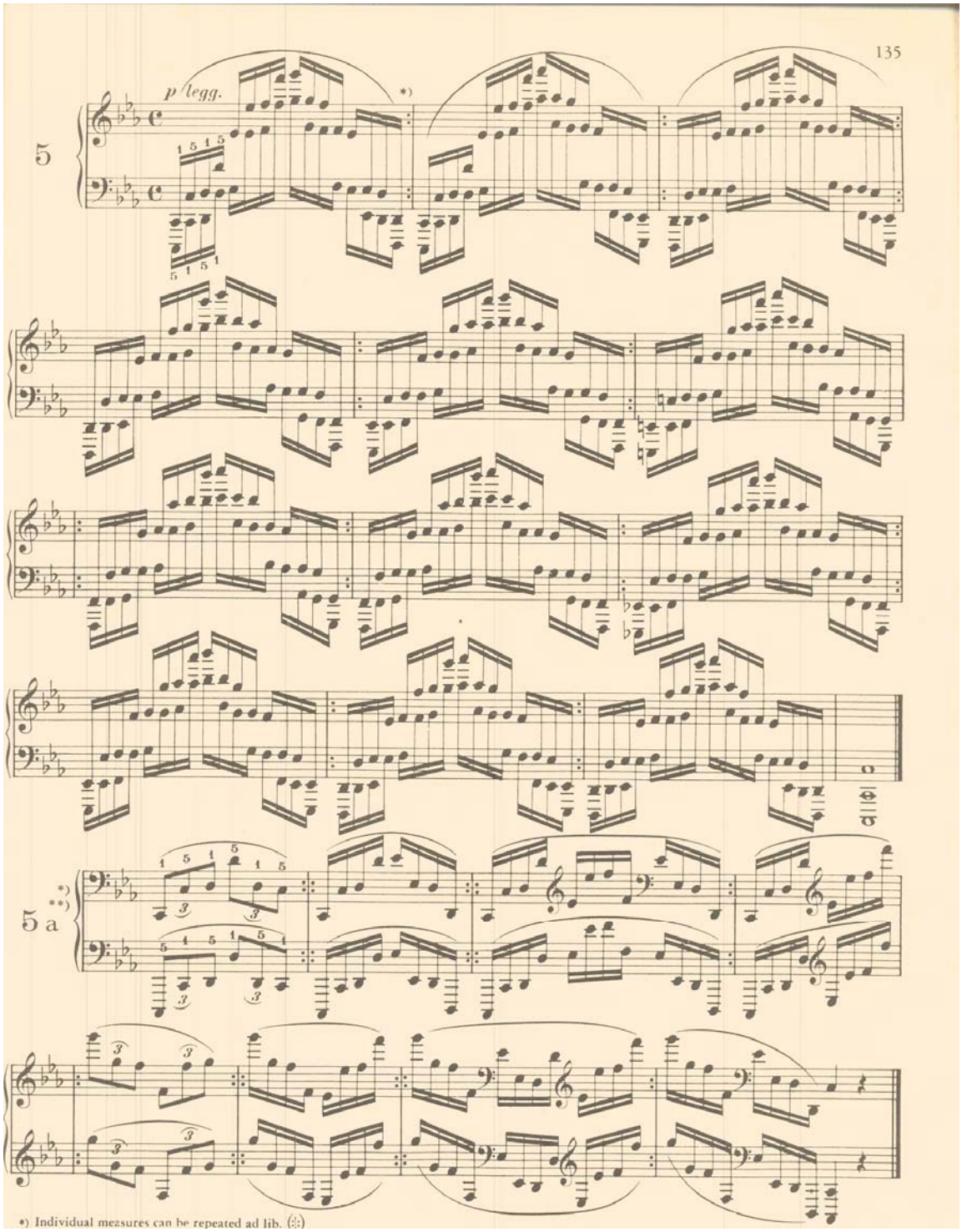


Figura 57. Exercícios 5a 5b

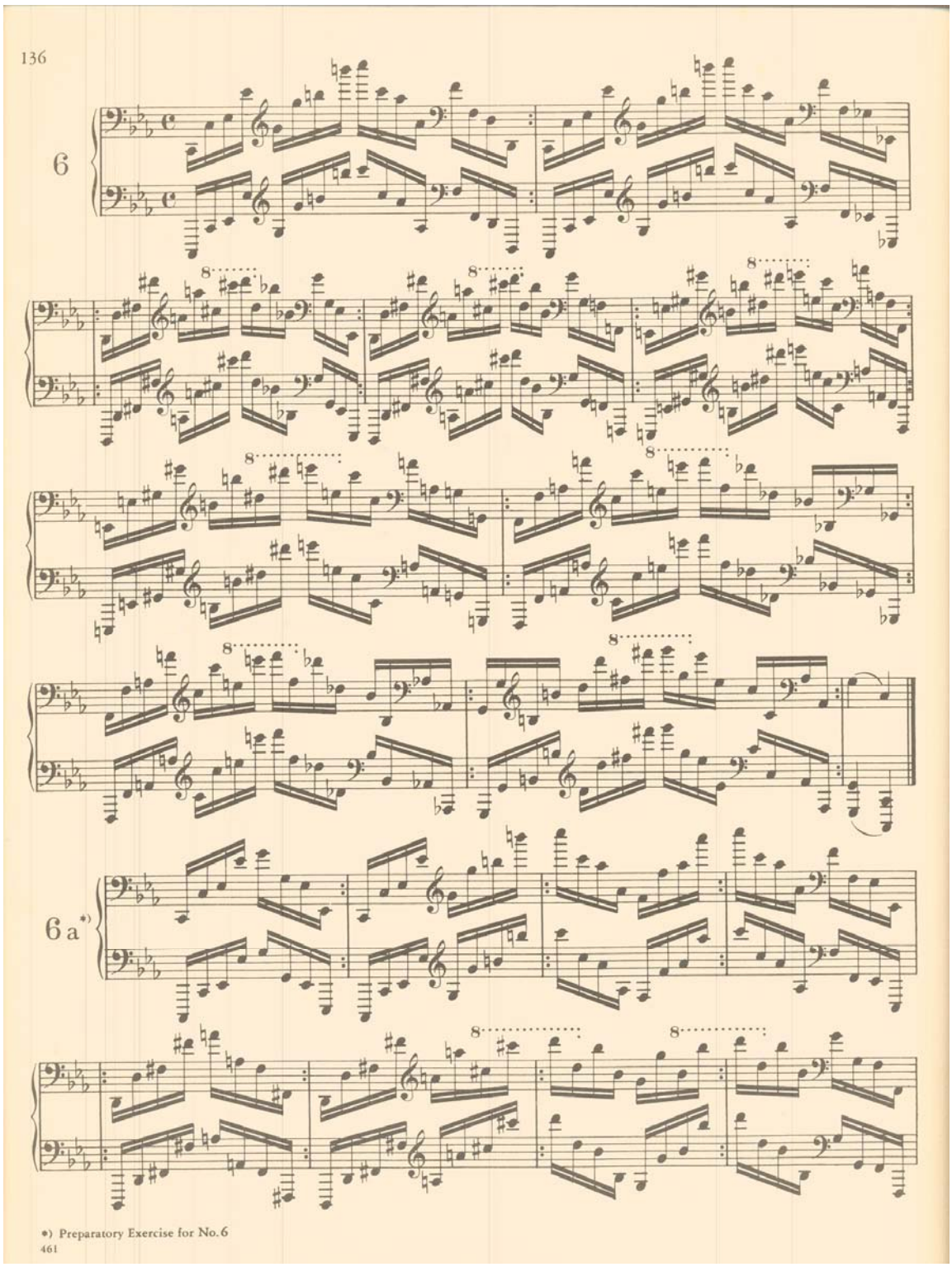


Figura 58. Exercícios 6 6a.

Objetivos principais:

Prática de oitavas quebradas em ambas as mãos combinadas com saltos, em *legato.* Philipp classifica esta série dentro da seção que trata dos arpejos.

Orientação para a prática:

As passagens 5-1 na mão direita e 1-5 na mão esquerda necessitam uma transferência imediata de peso para realização do *legato*. Evitar fechar a mão na transferência de peso, previnindo assim a perda da configuração manual da oitava, alcançando-se rapidamente a oitava seguinte.

Iniciar a prática com a semínima M.M.= 60 e *legatissimo.* Aumentar gradativamente a indicação metronômica até M.M.= 120.

Exercícios adicionais:

Deve-se praticar o exercício com outros tipos de toques como o *non legato* e o *staccatto*. Pozzoli sugere praticar-se ***f*** *legato* e *lento*, em seguida ***pp*** *leggeiro* e mais rápido.

Para facilitar a memorização, notar que o exercício é construído em cima das cinco primeiras notas da escala de dó menor. Praticar uma tonalidade diferente a cada dia.

Variação: Inverter a oitava, utilizando-se do dedilhado M.D. 5-1, 5-1, 5-1 etc. Esta variação é muito útil para praticar saltos com oitavas. M.E. 1-5, 1-5, 1-5 etc.

Praticar em todos os tons maiores e menores.

Relações com a obra pianística de Brahms:

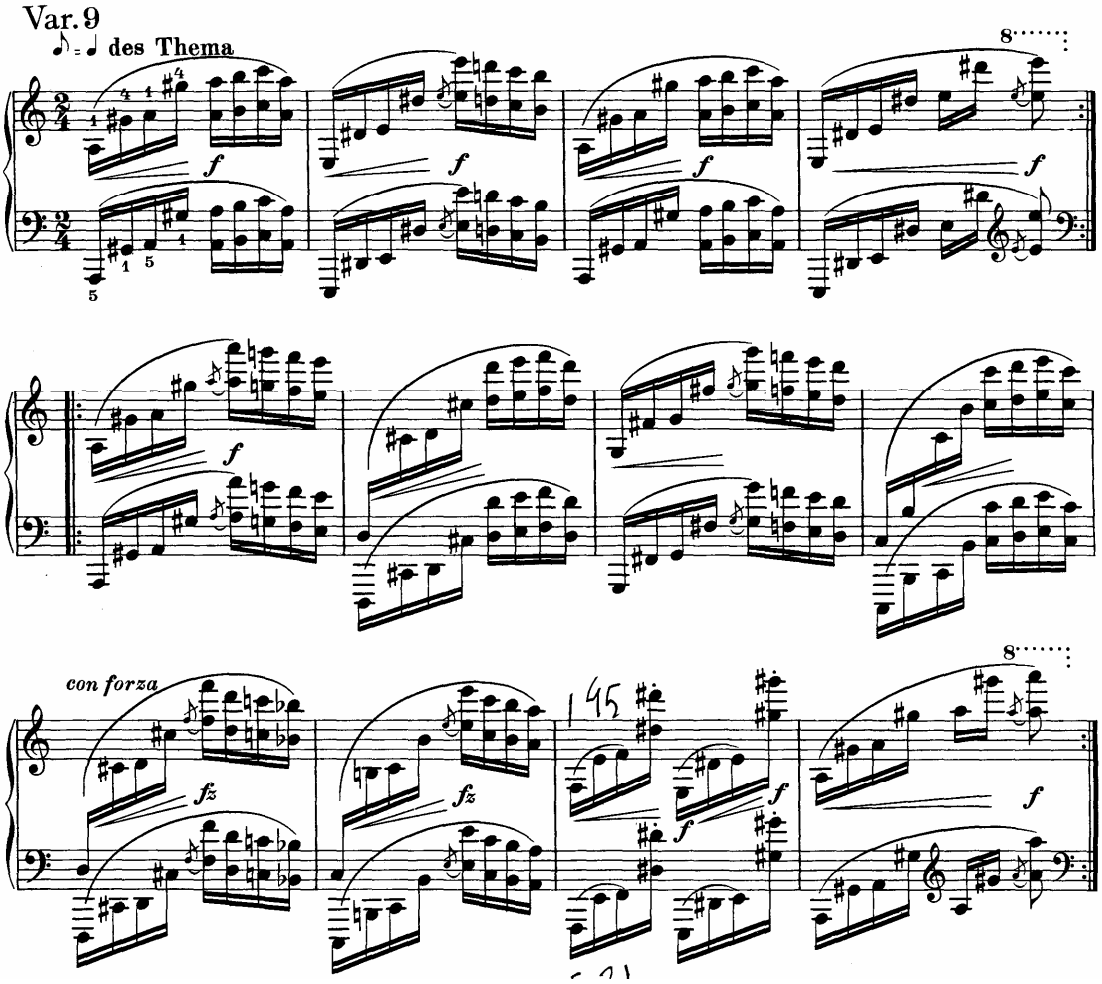


Figura 59. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 9.

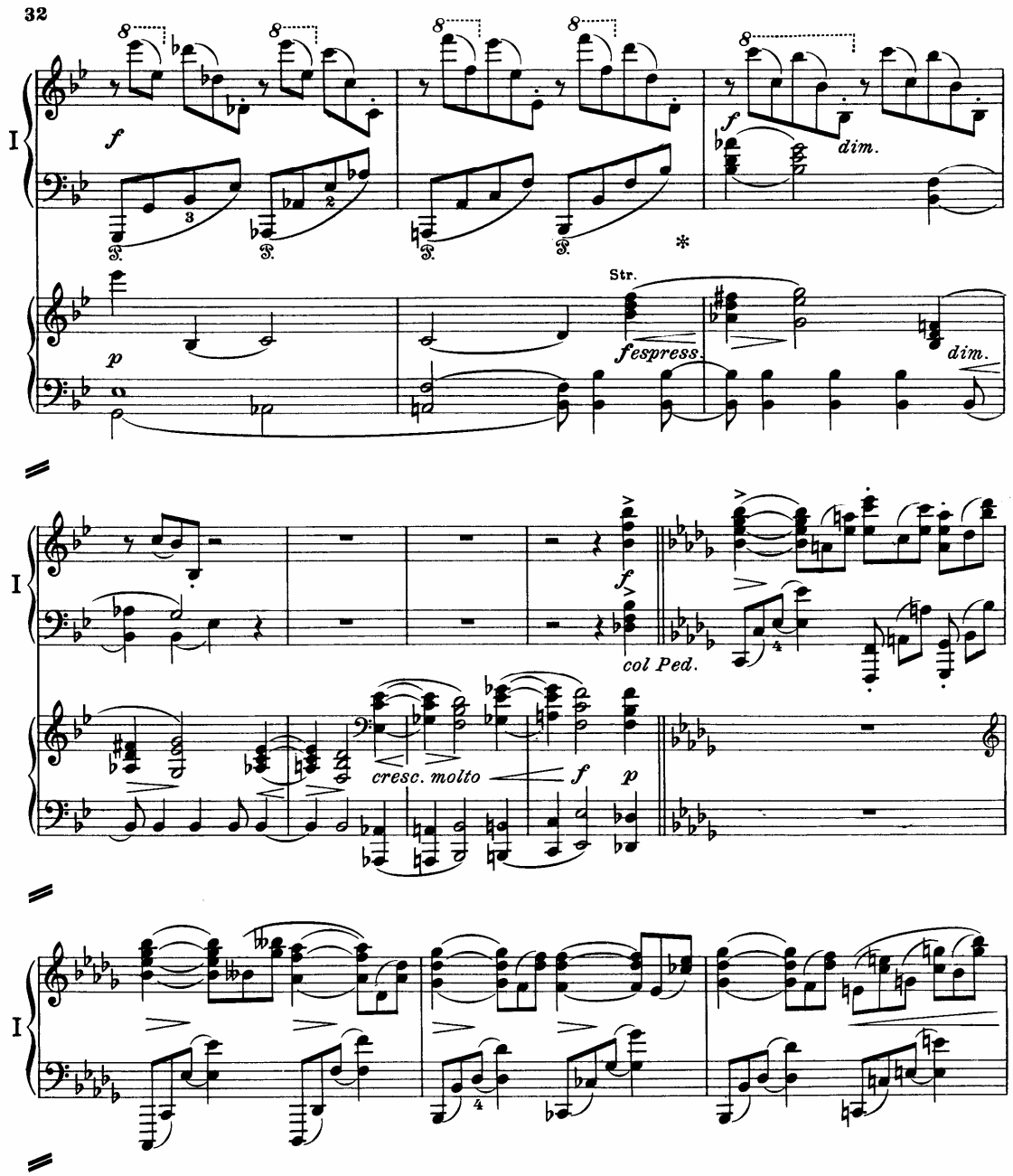


Figura 60. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 1° Mov.

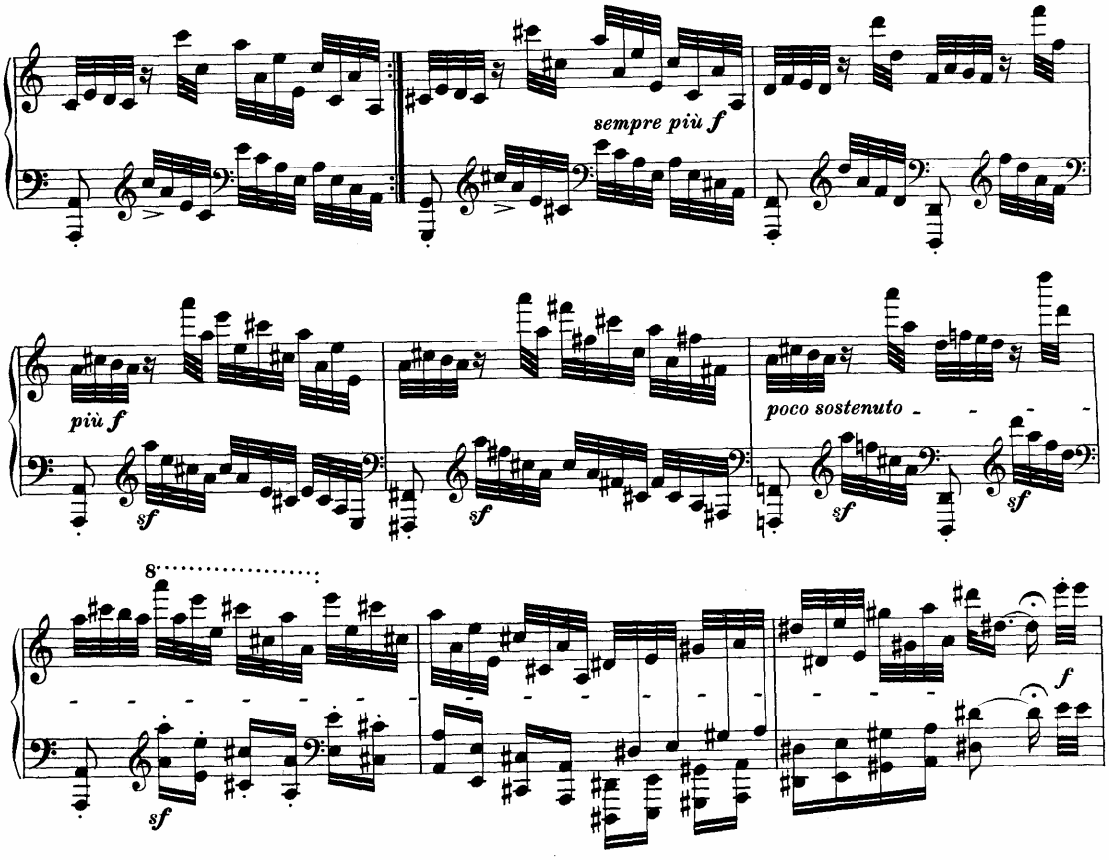


Figura 61. Variações sobre um Tema de Paganini op. 34, 1° caderno, Var. 14

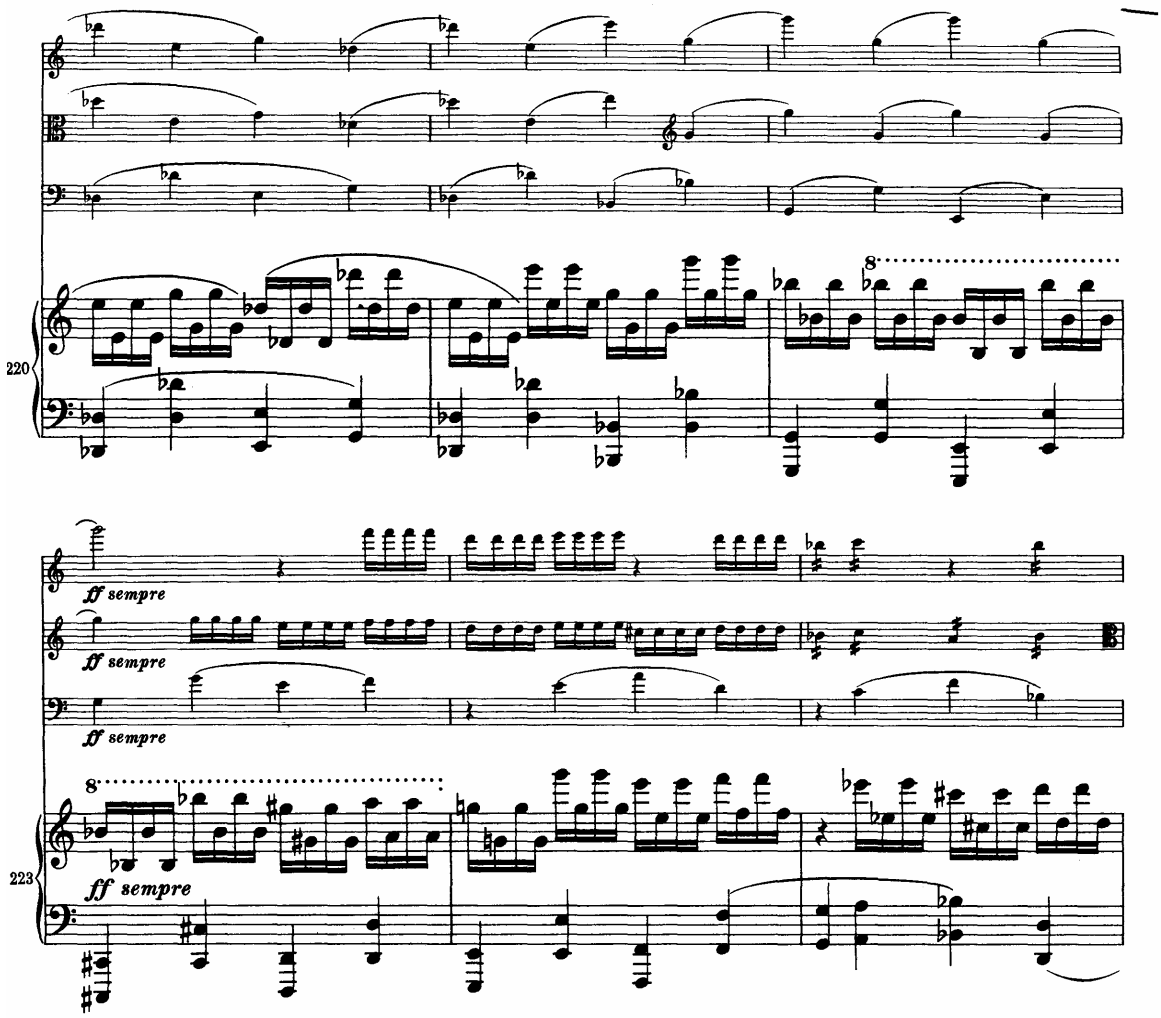


Figura 62. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 1° Mov.

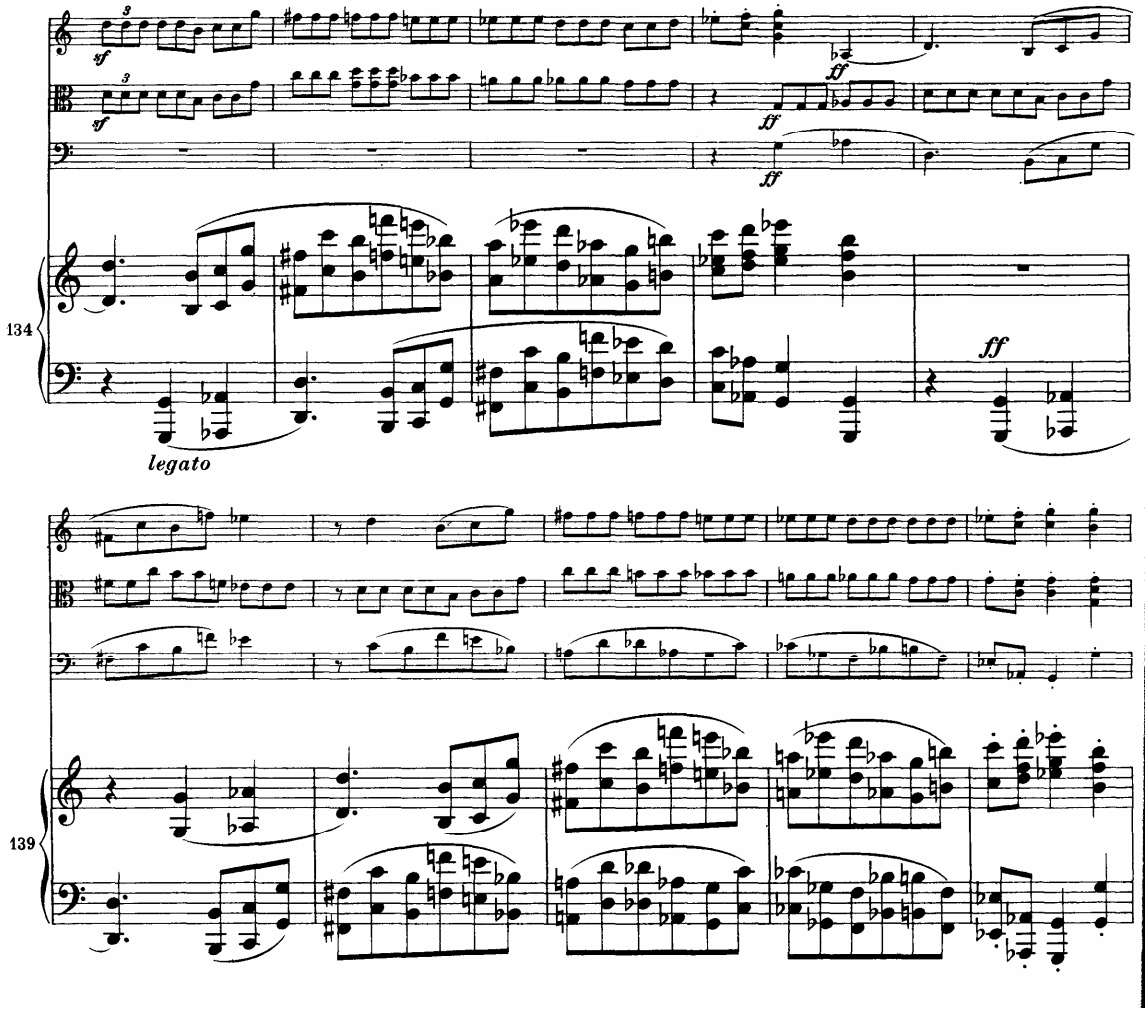


Figura 63. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 3° Mov.

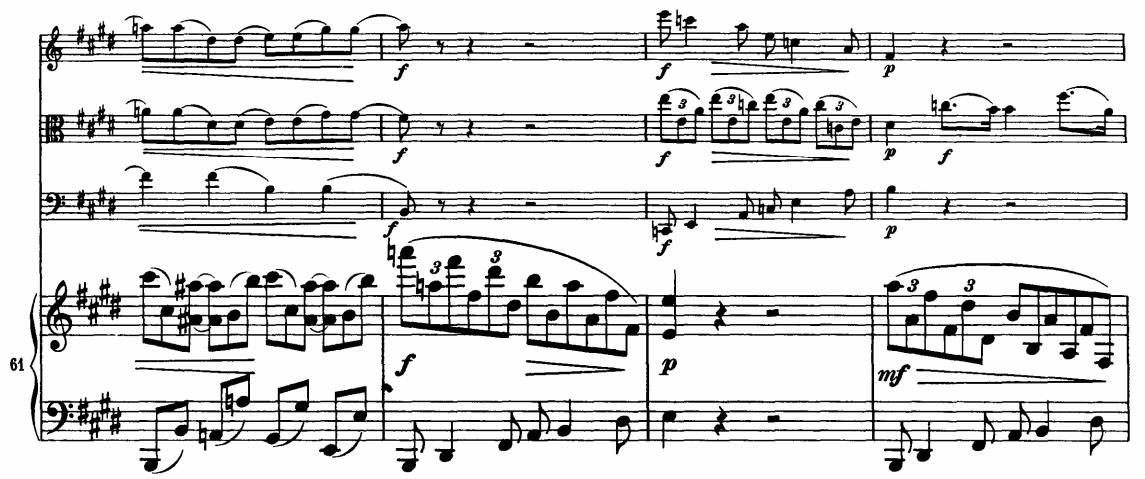


Figura 64. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m op. 60, 3° Mov.

4.2.6. Exercício 7

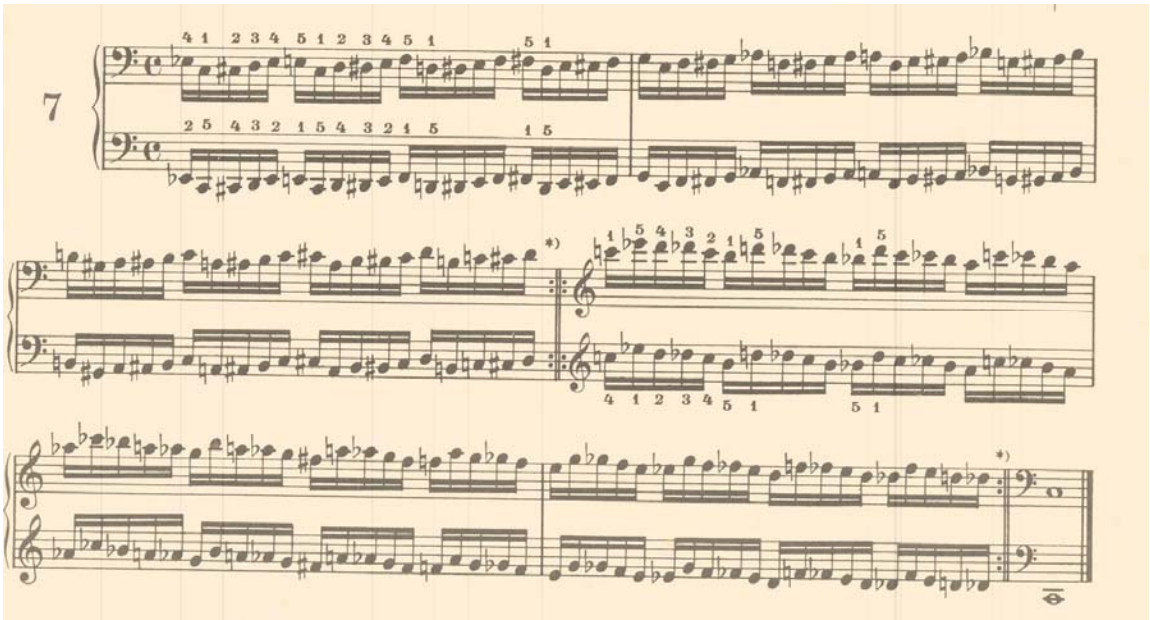


Figura 65. Exercício 7

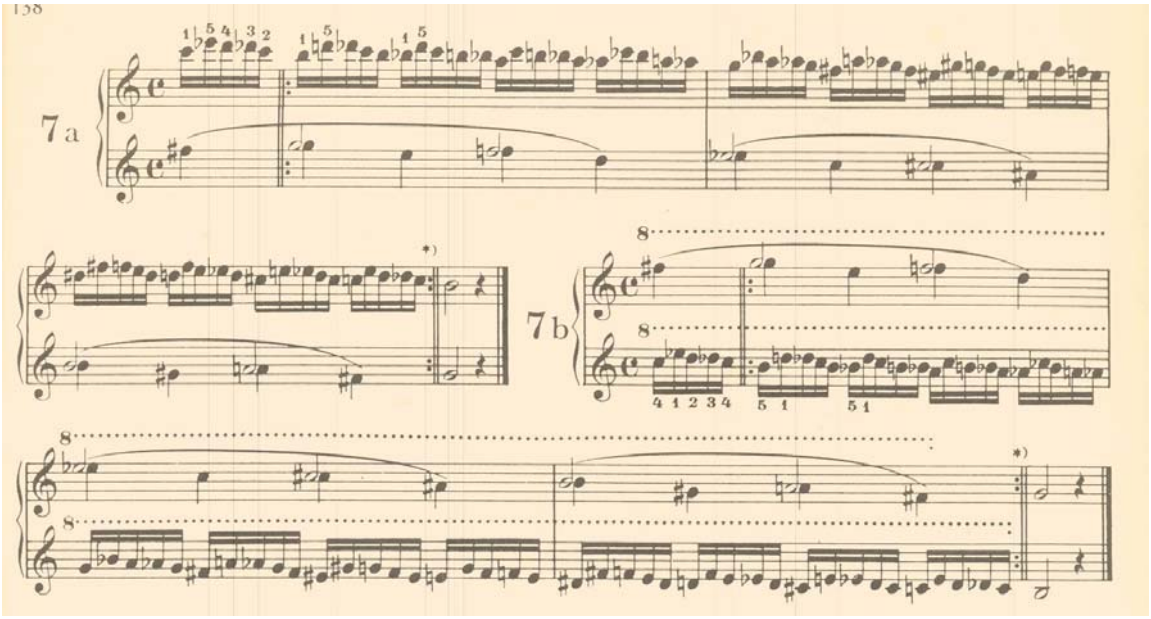


Figura 66. Exercícios 7a 7b

Objetivos principais:

Praticar um movimento cromático *legato* com dedilhado seqüencial dos cinco dedos. Philipp e Pozzoli acrescentam algumas exigências extras – ***pp*** e *Presto* (Philipp) e *Allegro Vivo* (Pozzoli).

Orientação para a prática:

Os exercícios 7a e 7b são muito úteis como exercícios preparatórios.

Como trabalha dentro de um espaço físico mínimo do teclado, o cromatismo que aplica este dedilhado é mais difícil para intérpretes com mãos grandes. Neste caso é recomendável uma movimentação maior do cotovelo (flexão / extensão da articulação escápulo umeral).

Exercícios adicionais:

Praticar utilizando a técnica das variações rítmicas.

Praticar este exercício oitavando ambas as mãos, em *legato* e *staccato*.

Relações com a obra pianística de Brahms:

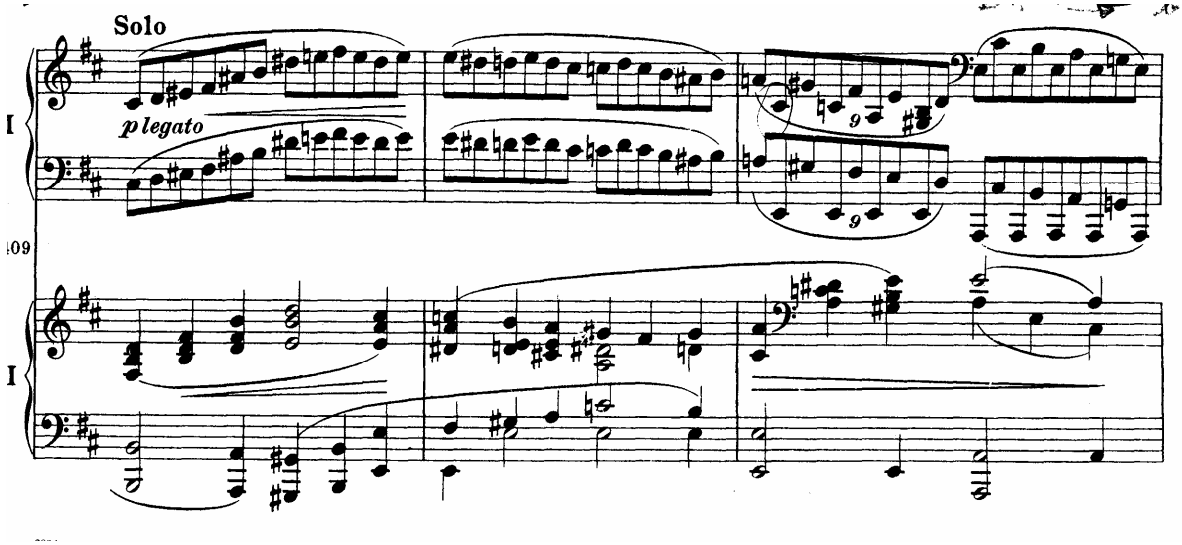


Figura 67. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov.

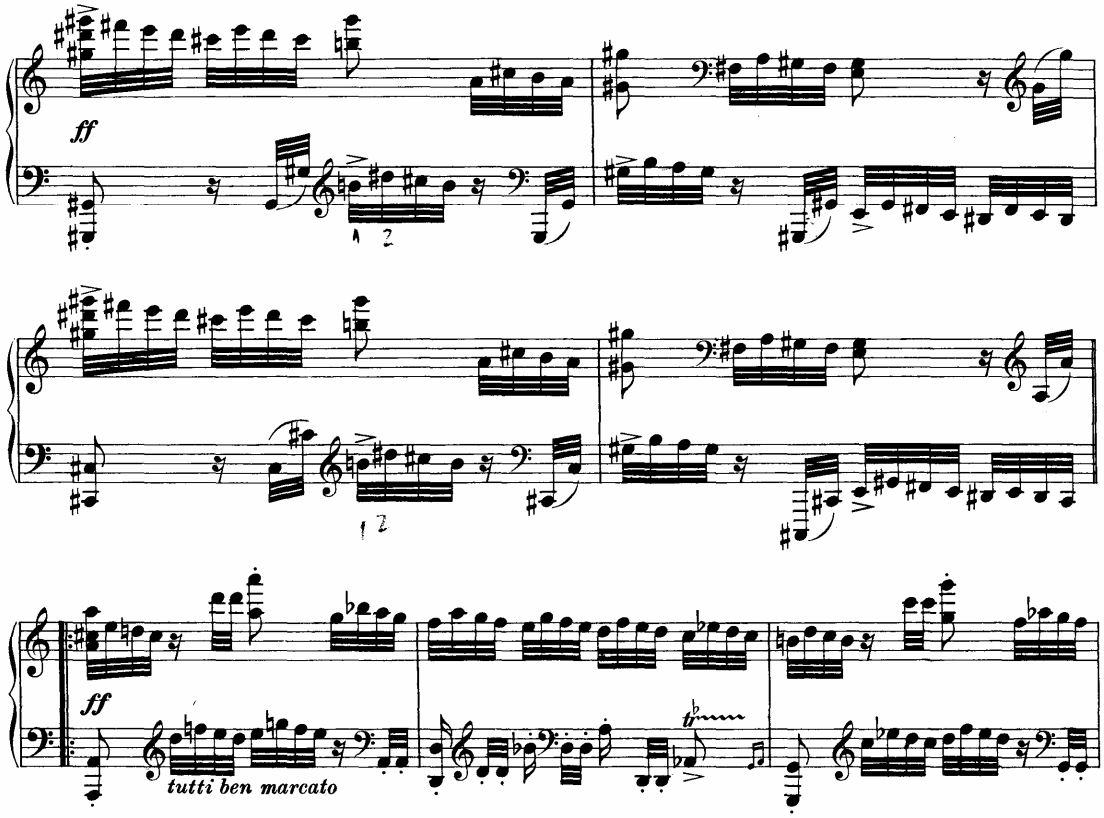


Figura 68. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 14.

4.2.7. Exercícios 8a e 8b

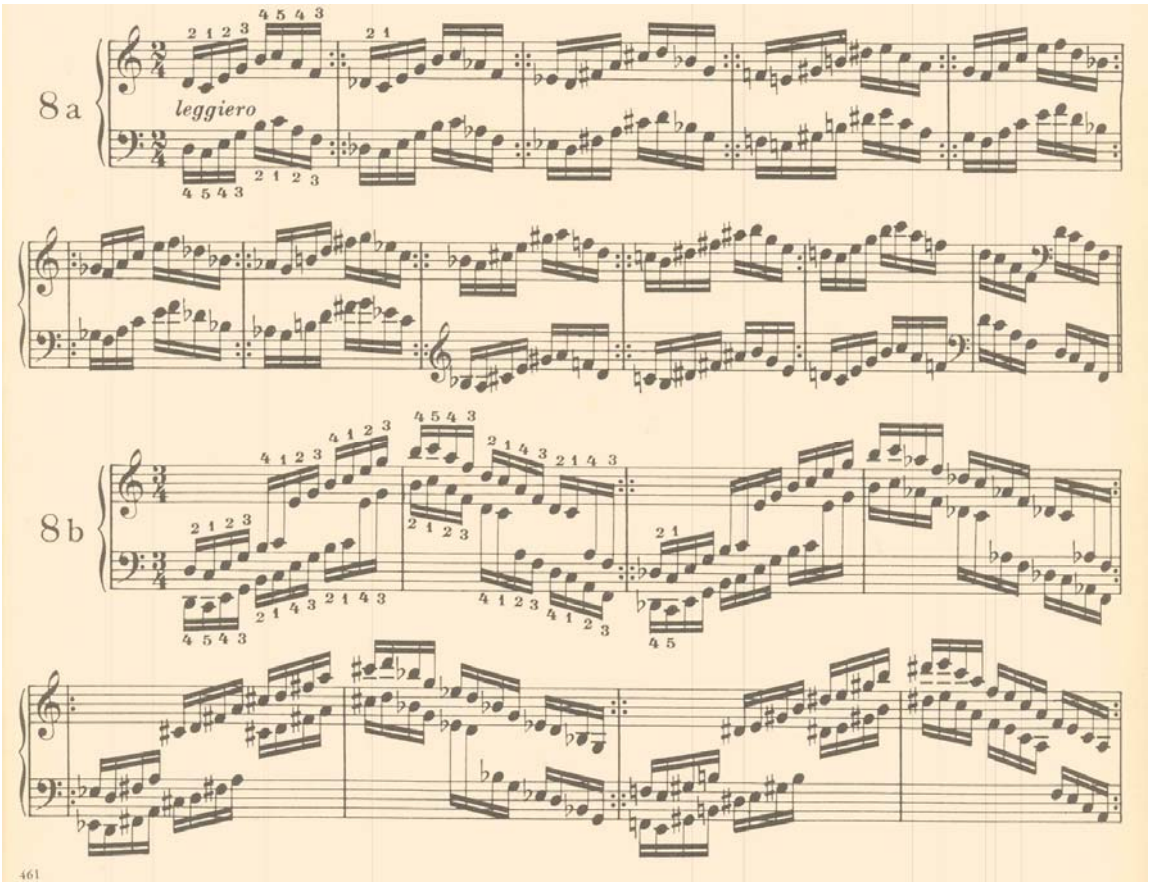


Figura 69. Exercícios 8a 8b

Objetivos principais:

Praticar e aperfeiçoar a realização de arpejos.

Orientação para a prática:

Manter as mãos em posição aberta e auxiliar a passagem do polegar com um movimento de entrada e saída do cotovelo (flexão / extensão da articulação escápulo umeral). Evitar fechar a mão nesta passagem (ou seja, evitar

a abdução dos dedos e flexão do polegar), pois isto dificulta a transferência de posição da mão para a posição seguinte.

Atenção para não curvar o 5º dedo em ambas as mãos (ou seja, uma flexão exagerada da articulação interfalângea do 5° dedo). Este hábito é bastante comum e pode aumentar desnecessariamente a tensão muscular.

Deve-se praticar este exercício muito lentamente, com atenção ao apoio e relaxamento nos primeiros tempos de cada compasso. Esta prática ajuda o fortalecimento dos 4º e 5º dedos, preparando para uma posterior realização em andamento rápido e sem acentuações.

Pozzoli e Philipp aconselham o andamento *Vivace.*

Pozzoli sugere indicação metronômica semínima 144. Philipp também aconselha praticar-se ***f*** e depois ***p***.

Exercícios adicionais:

Praticar esta série com diversos toques: *legato, non legato* e suas nuances até chegar ao *molto staccato.*

Relações com a obra pianística de Brahms:

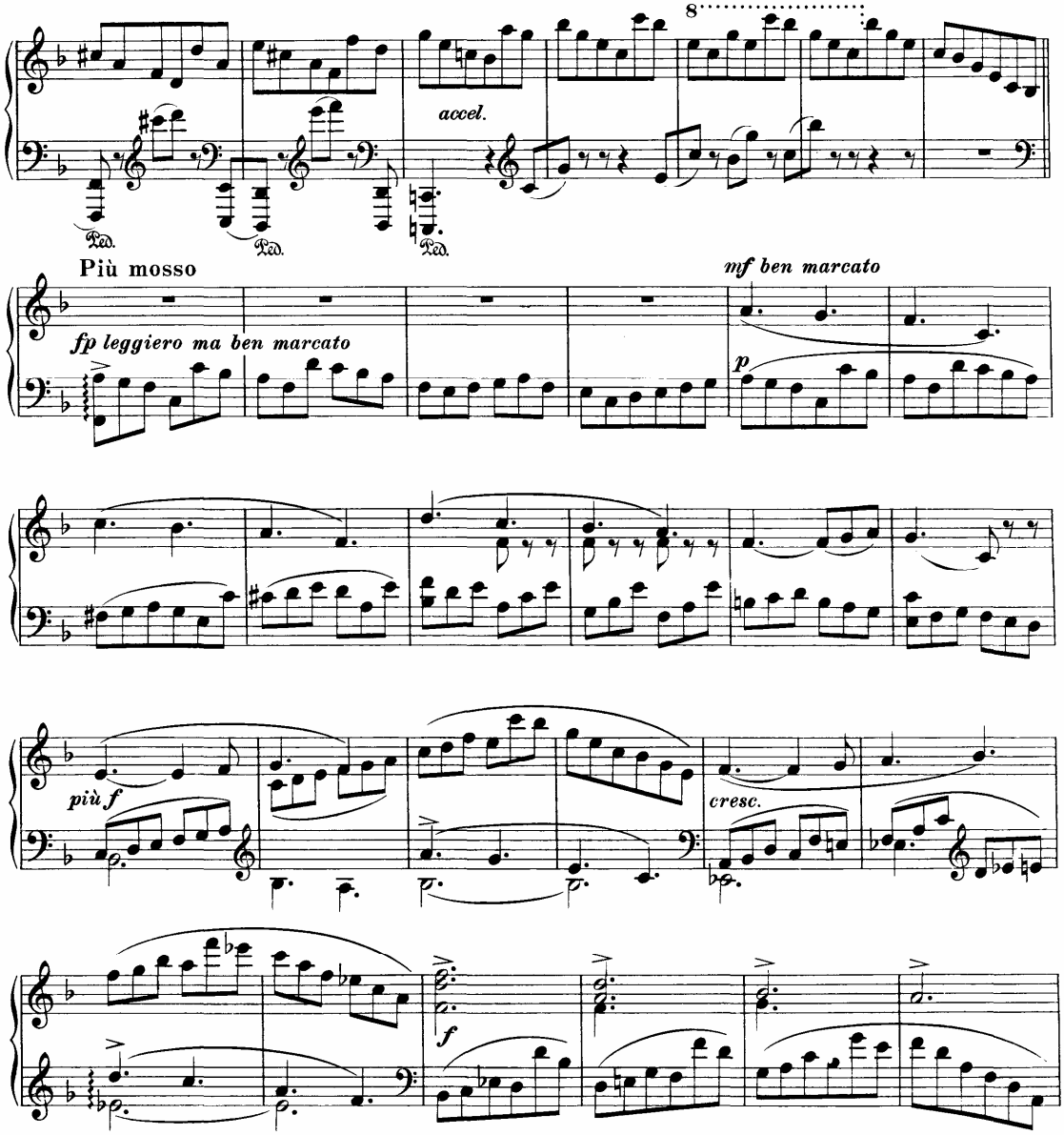


Figura 70. Sonata para Piano n° 3 em Fa m op. 5, Finale.

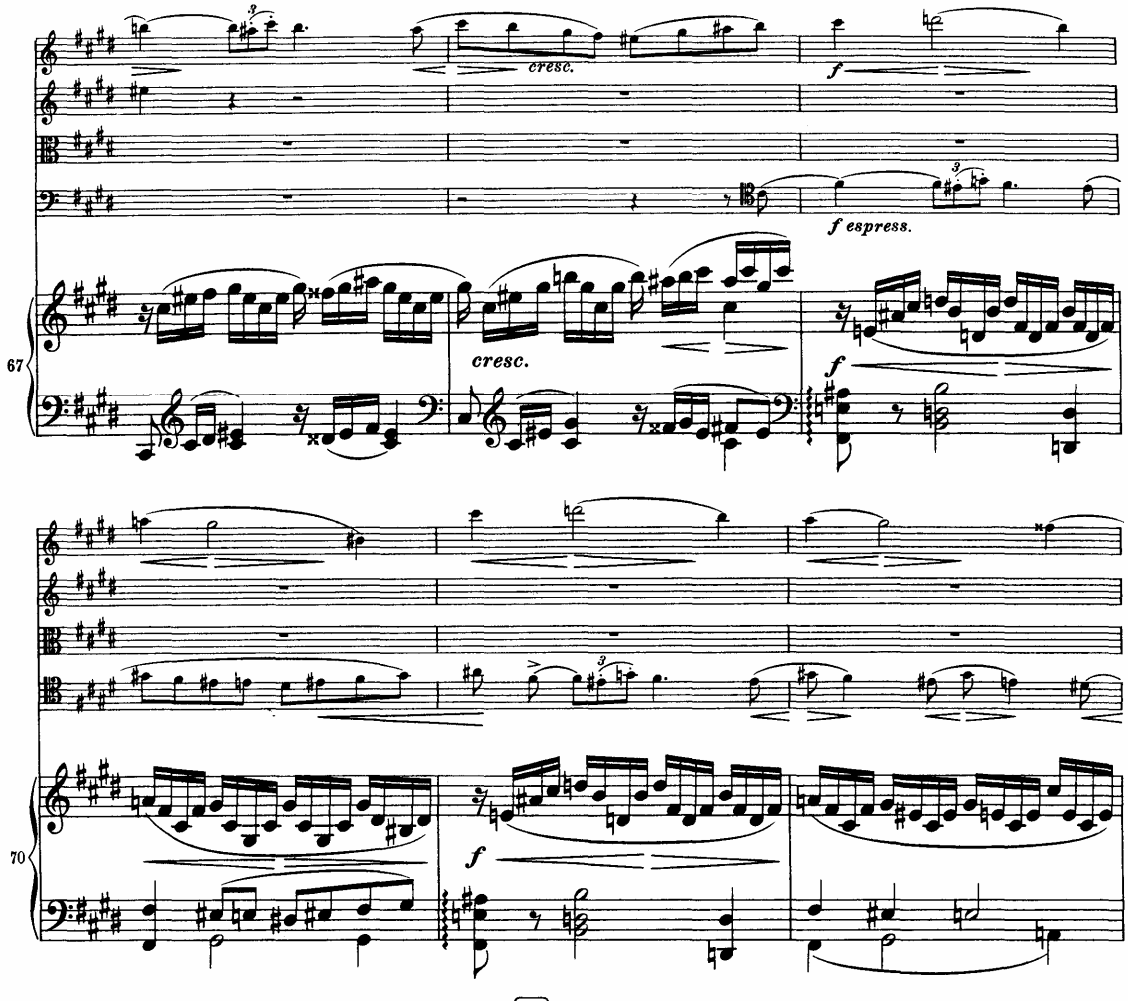


Figura 71. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 1° Mov.

4.2.8. Exercícios 9a 9b

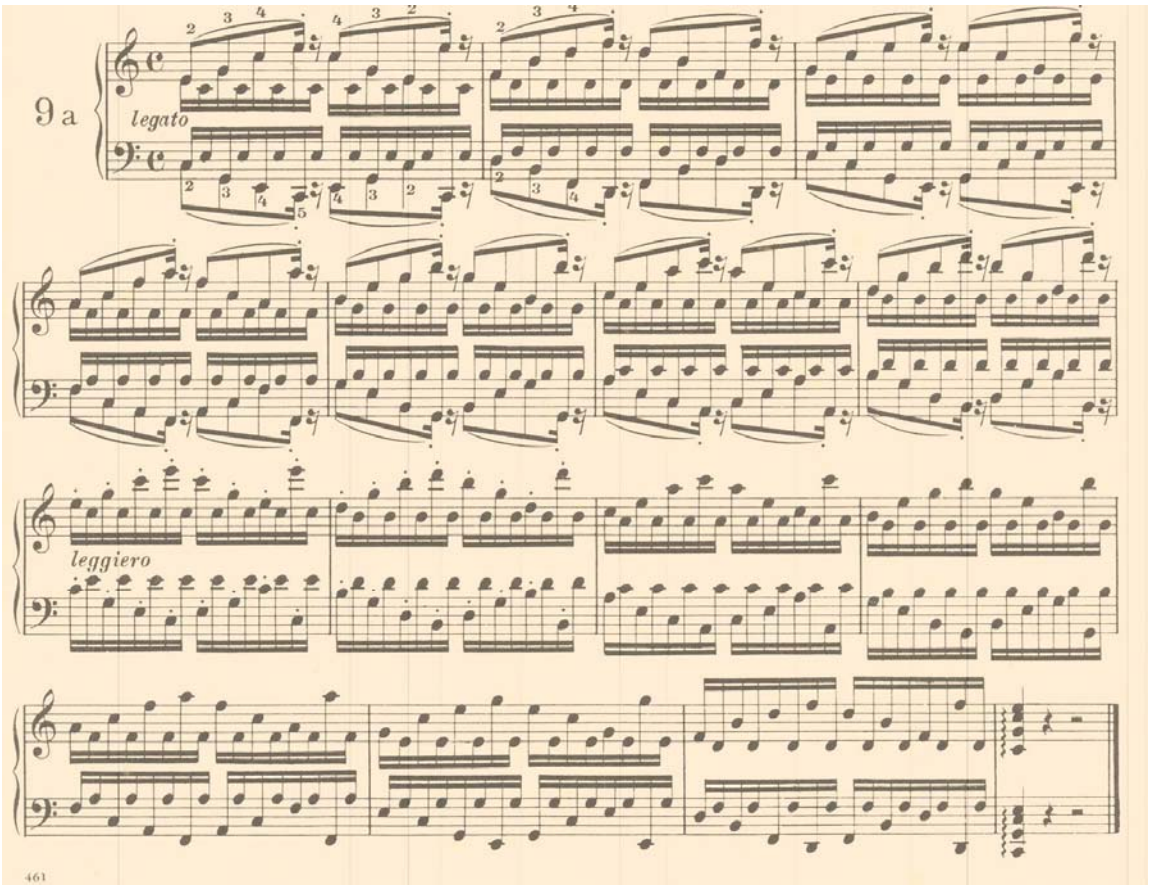


Figura 72. Exercício 9a

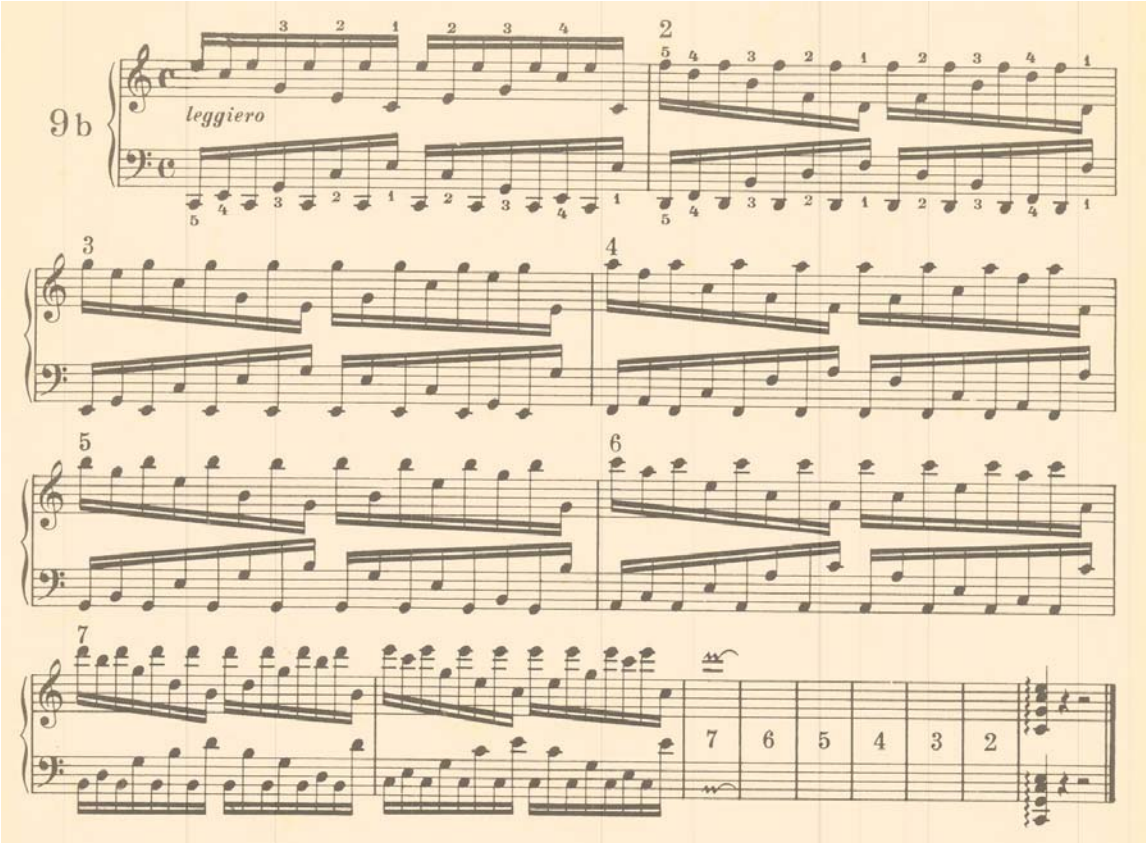


Figura 73. Exercício 9b

Objetivos principais:

Aumentar a abertura entre os dedos (abdução e adução dos dedos) e flexibilidade dos pulsos e cotovelos. Praticar em *staccato* e *legato.*

Orientação para a prática:

Procurar tocar o 2º 3º 4º e 5º dedos na borda do teclado e entrar com o cotovelo em direção ao teclado quando tocar o polegar (movimento de flexão da articulação escápulo umeral).

Importante manter a mão sempre aberta e paralela ao teclado (posição de mão arcada). Neste exercício, atenção para não posicionar a palma da mão perpendicular ao teclado (principalmente nas grandes aberturas - como em 2-5),

ou seja, todas as articulações metacarpo-falângeas (1ª articulação) devem estar paralelas com o teclado.

Na segunda parte do exercício - *leggeiro e staccato* - o pulso deve realizar um movimento para cima e para baixo, bem solto para cada nota (flexão e extensão do pulso). Praticar lento e acelerar gradativamente. Este procedimento aumenta o controle deste tipo de movimento e ajuda na realização do toque *leggeiro* em passagens mais rápidas – ver o exercício 9b, *leggeiro, non staccato*.

Exercícios adicionais:

Praticar em todos os tons maiores e menores.

Pozzoli sugere exercícios preparatórios interessantes, aplicando *fermatas* nos acordes de posições abertas, ou seja:

No exercício 9a, segurar em ambas as mãos o 2° 3° e 4° dedos formando-se um acorde. Segurá-los em *fermata*, relaxando a mão, sustentando o acorde. Em seguida, repetir várias vezes o intervalo de décima (1° e 5° dedos). Seguir ao próximo compasso, repetindo a sequência sugerida. Praticar desta maneira favorece a flexibilidade e o alongamento da musculatura das mãos (principalmente a abdução dos 2° 3° e 4° dedos). Sugestão semelhante faz Philipp no inicio do exercício: “sustentar as notas o mais possível sobre o teclado”.

Relações com a obra pianística de Brahms:

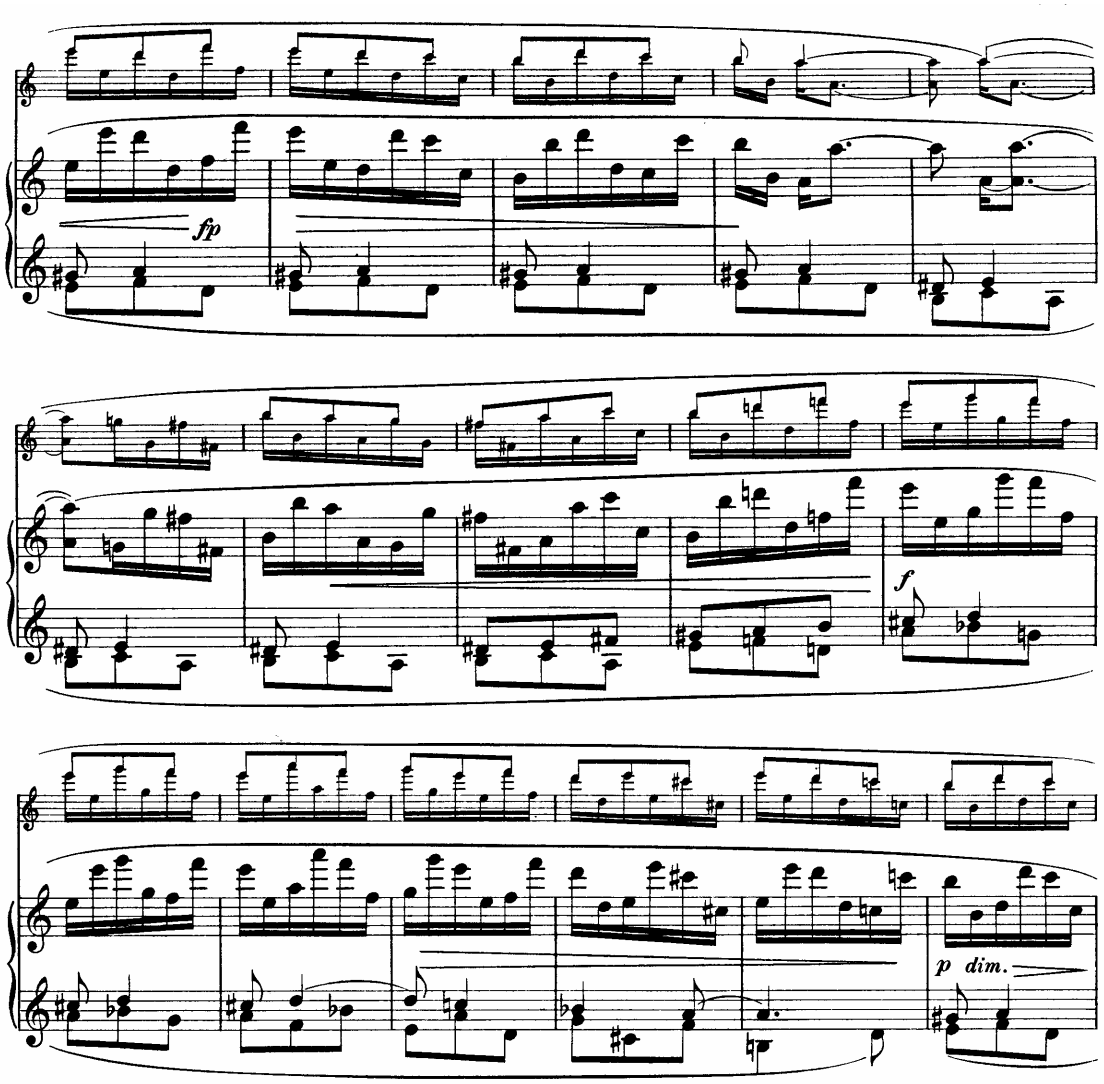


Figura 74. Fantasias op. 116 n° 2 em La m, Intermezzo.

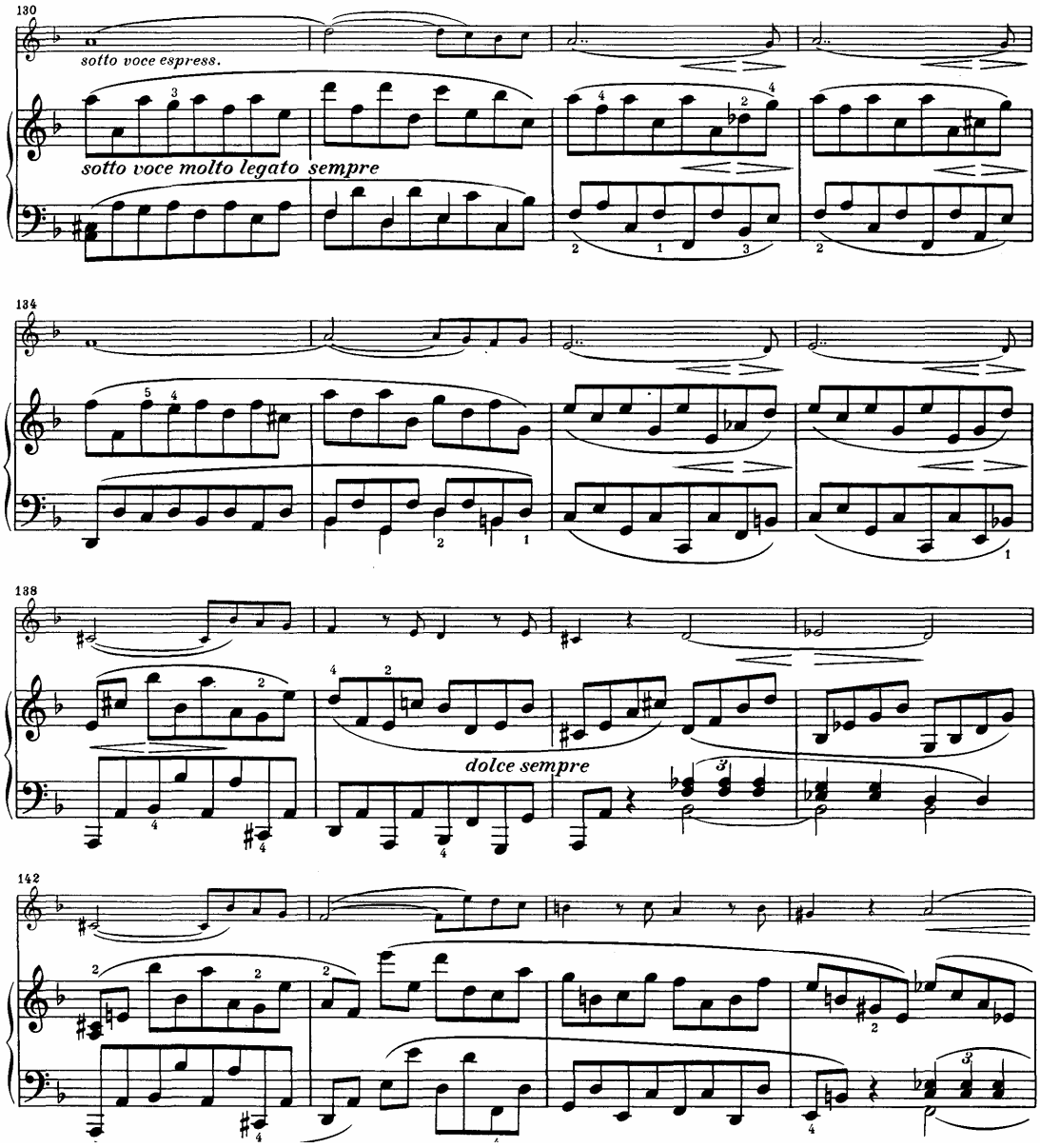


Figura 75. Sonata para Violino e Piano n° 3 em Re m op. 108, 1° Mov.

4.2.9. Exercícios 10 11a e 11b

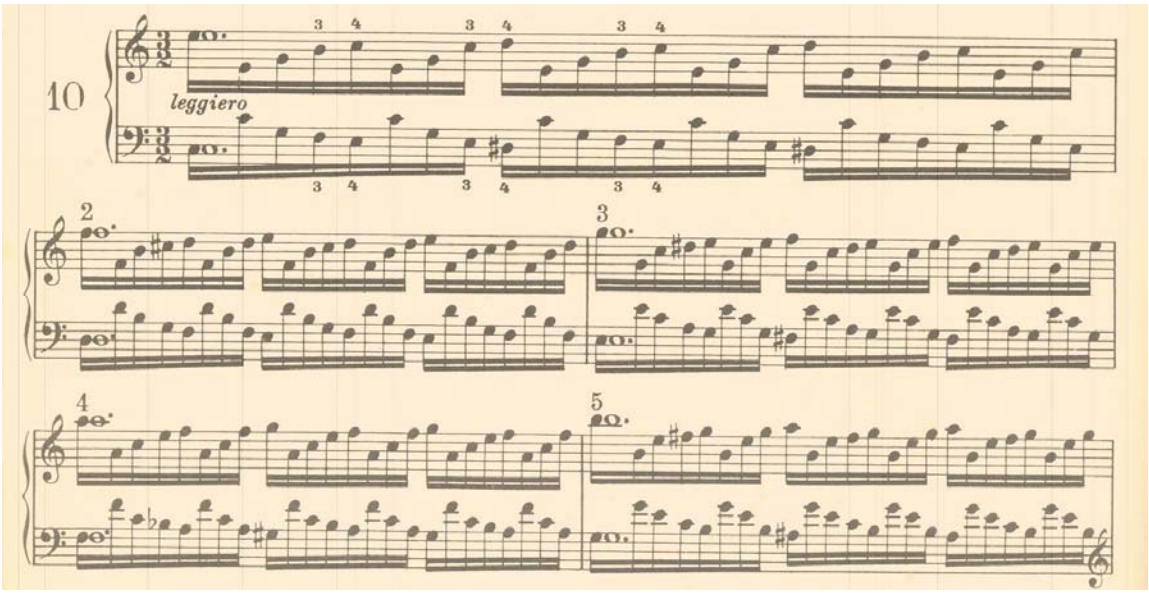


Figura 76. Exercício 10

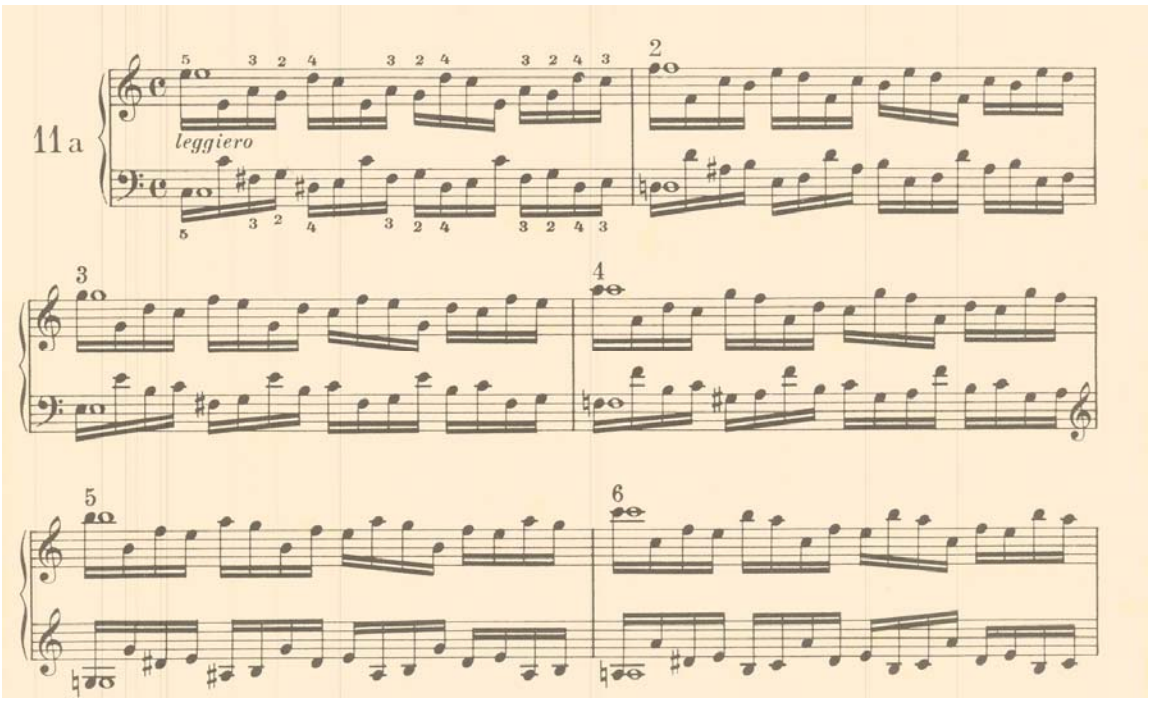


Figura 77. Exercício 11a

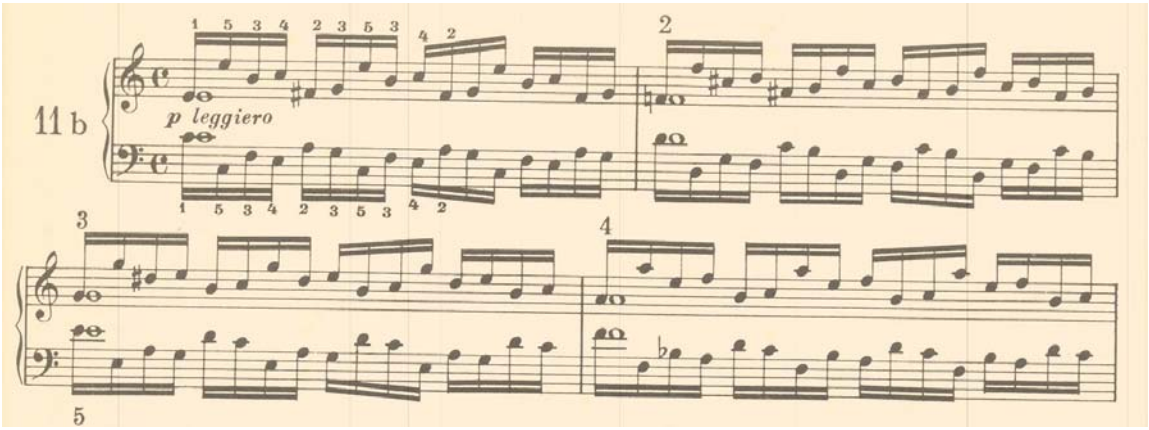


Figura 78. Exercício 11b

Objetivos principais:

Estudo para o fortalecimento do 5º dedo e independência dos dedos.

Orientação para a prática:

Transferir todo o peso do braço sobre cada semibreve (5º dedo). Todo o relaxamento e apoio devem se concentrar nestas notas presas. Os demais dedos devem estar soltos para tocarem com uniformidade e leveza *(leggeiro*).

No exercício 10 e 11a Philipp e Pozzoli colocam acentos nos 4°s dedos em ambas as mãos para trabalhar seus fortalecimentos. No exercício 11b, Philipp sugere o andamento *lento* e "segurar o mais possível todas as notas".

É importante observar a flexibilidade do cotovelo em exercícios de notas presas. Para ajustar as mãos ao teclado, o dedo que mantém a nota presa deve escorregar para fora e para dentro do teclado, com auxílio da entrada e saída do cotovelo (flexão / extensão da articulação escápulo umeral).

No exercício 11 as diretrizes sobre o apoio da semibreve valem para os dedos polegares.

Exercícios adicionais:

Praticar as semicolcheias em *staccato.*

Relações com a obra pianística de Brahms:

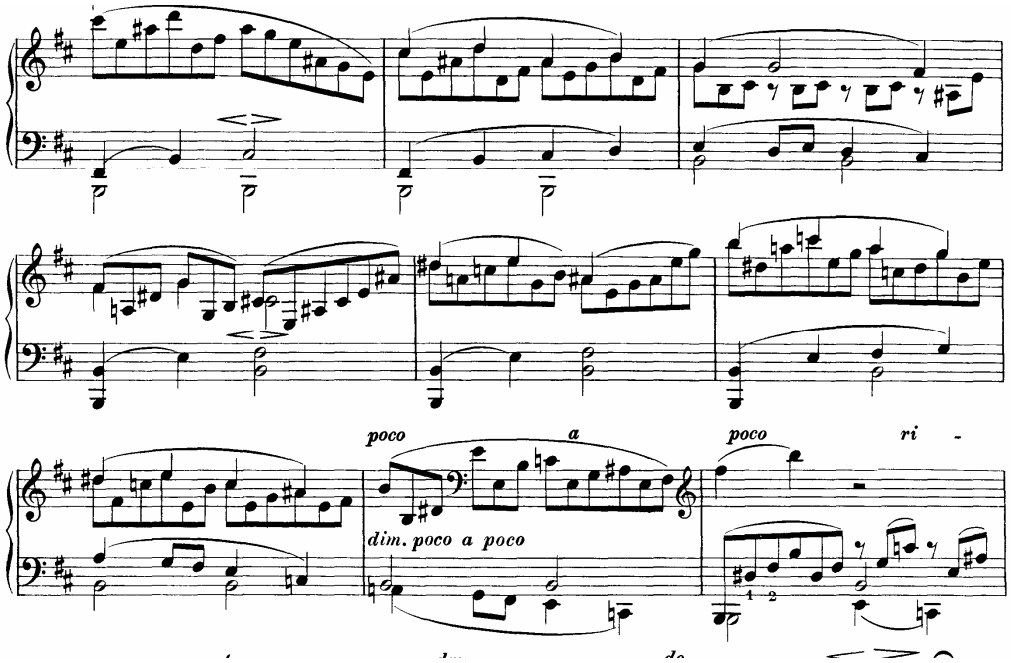


Figura 79. Rapsódia para Piano op. 79 n° 1.

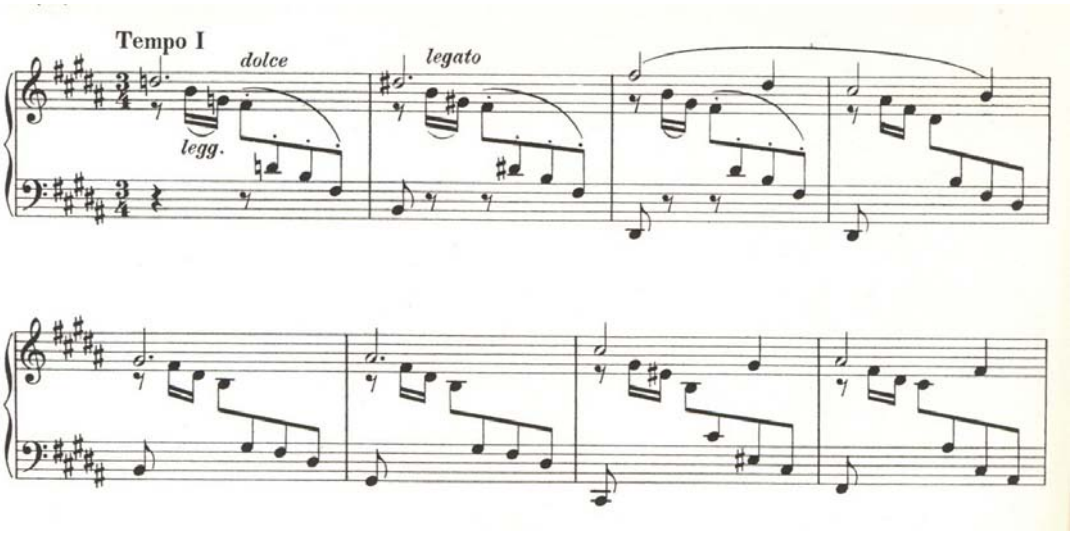


Figura 80. Balada para Piano op.10 n° 4.

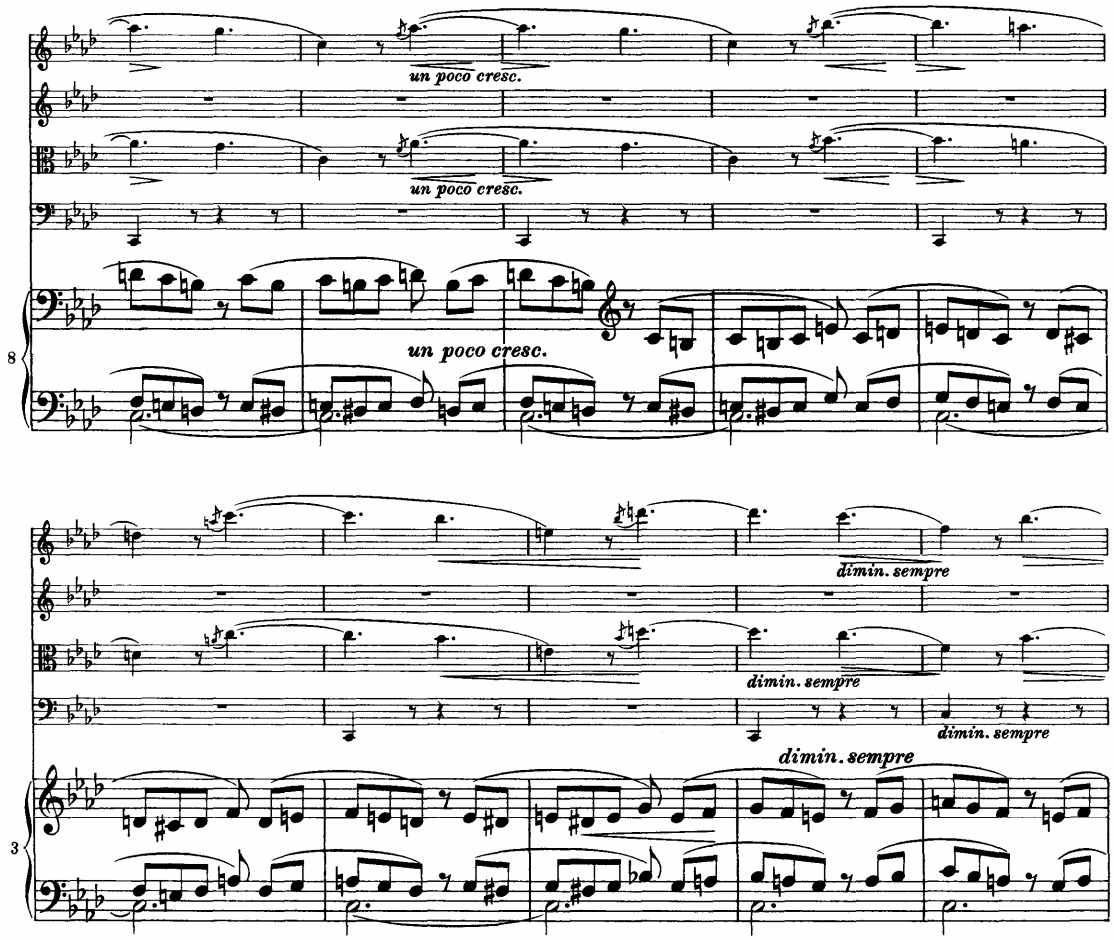


Figura 81. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 3° Mov.

4.2.10. Exercícios 12 e 13

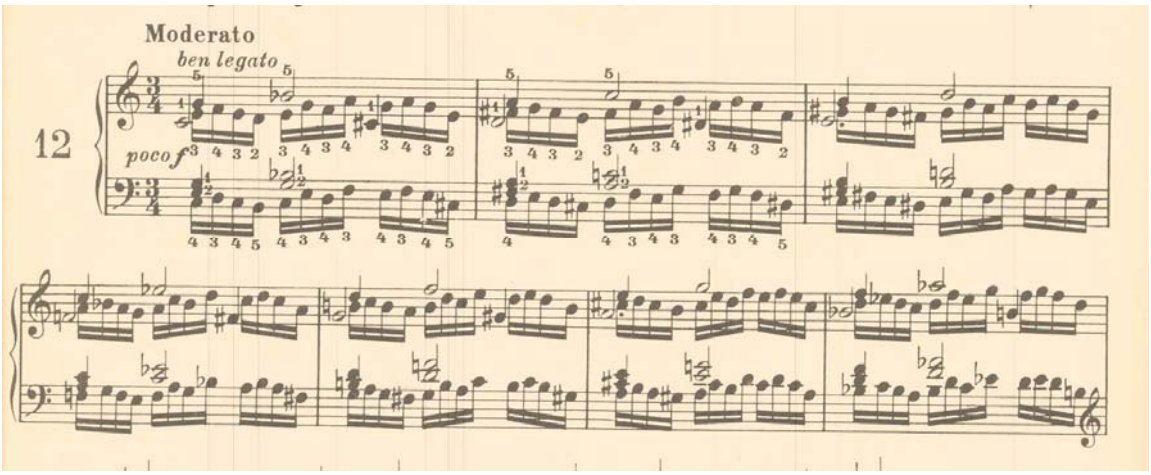


Figura 82. Exercício 12

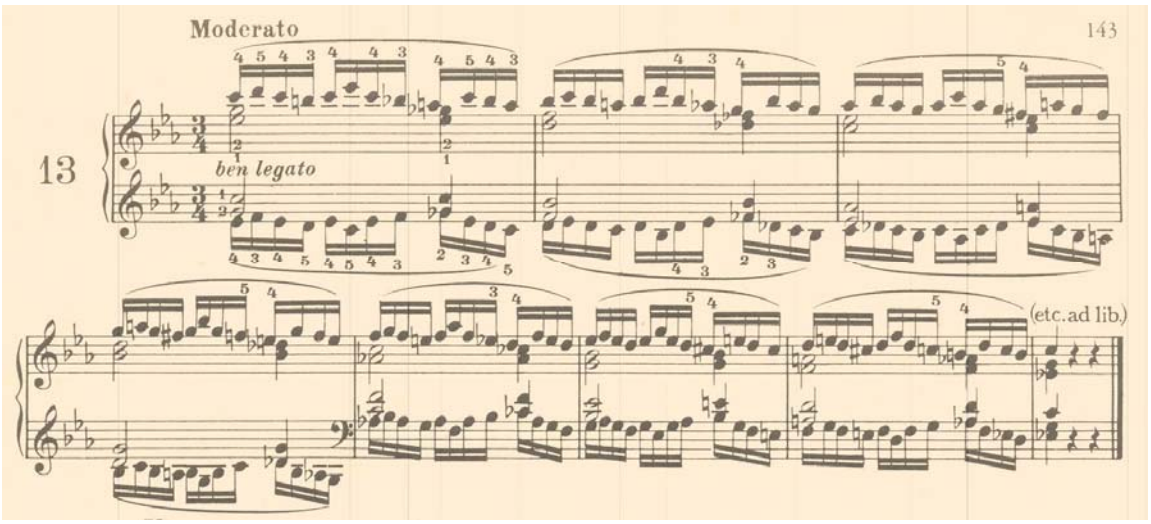


Figura 83. Exercício 13

Objetivos principais:

Independência dos dedos e realização de *legato* entre acordes.

Orientação para a prática:

Praticar lentamente, com grande apoio em cada acorde longo.

Manter as semicolcheias leves e bem articuladas. Os acordes devem ser ligados pela transferência imediata de peso, levantando-se o pulso (por meio de sua flexão e extensão) e transferindo-se imediatamente o peso do braço para o tempo forte seguinte.

É importante observar neste exercício a flexibilidade do cotovelo, (flexão / extensão da articulação escápulo umeral), pois ele atua como eixo principal do braço.

Exercícios adicionais:

Trabalhar com variantes rítmicas.

Relações com a obra pianística de Brahms:

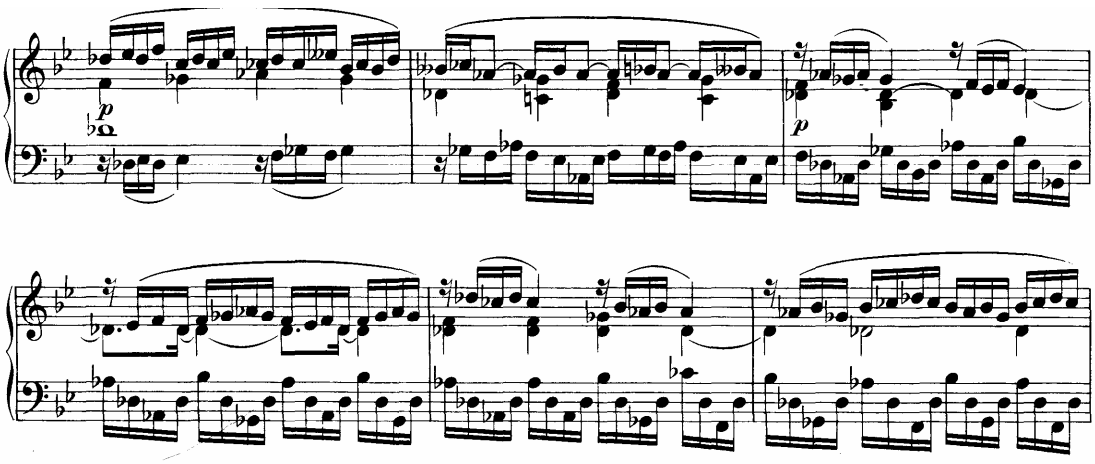


Figura 84. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga.

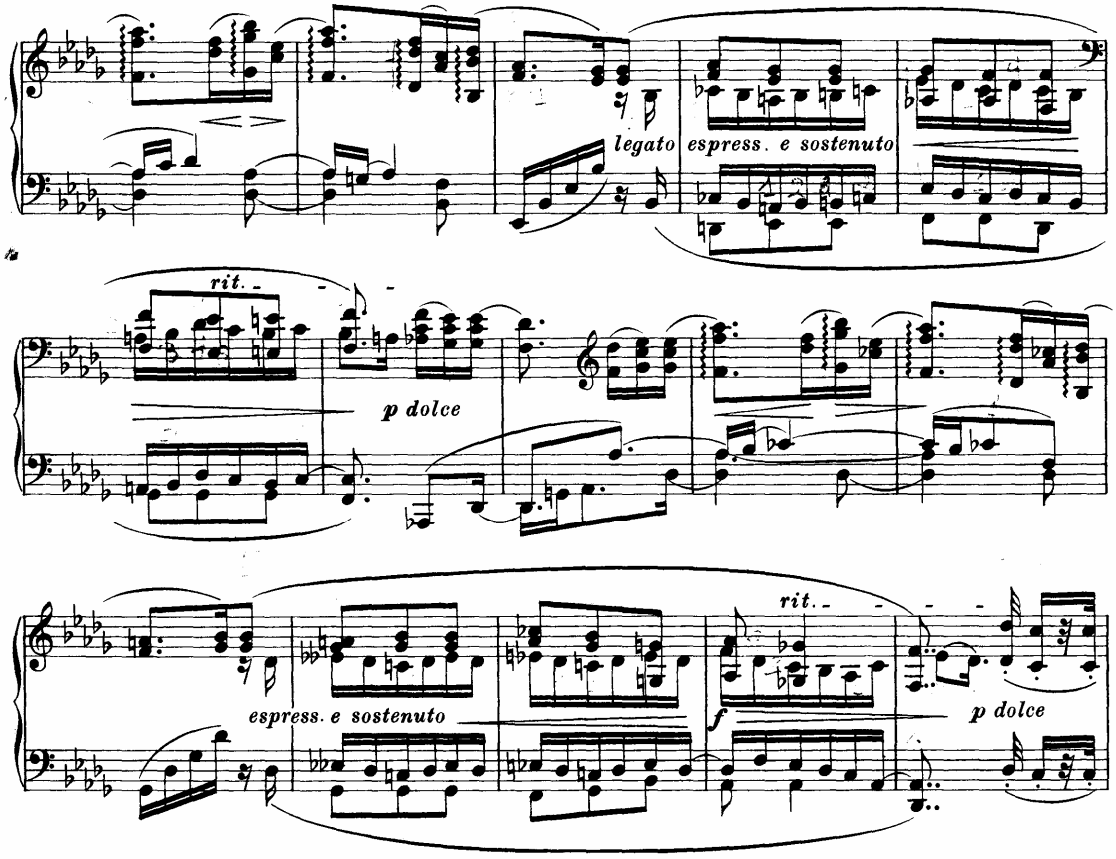


Figura 85. Intermezzo op.117 n° 3.

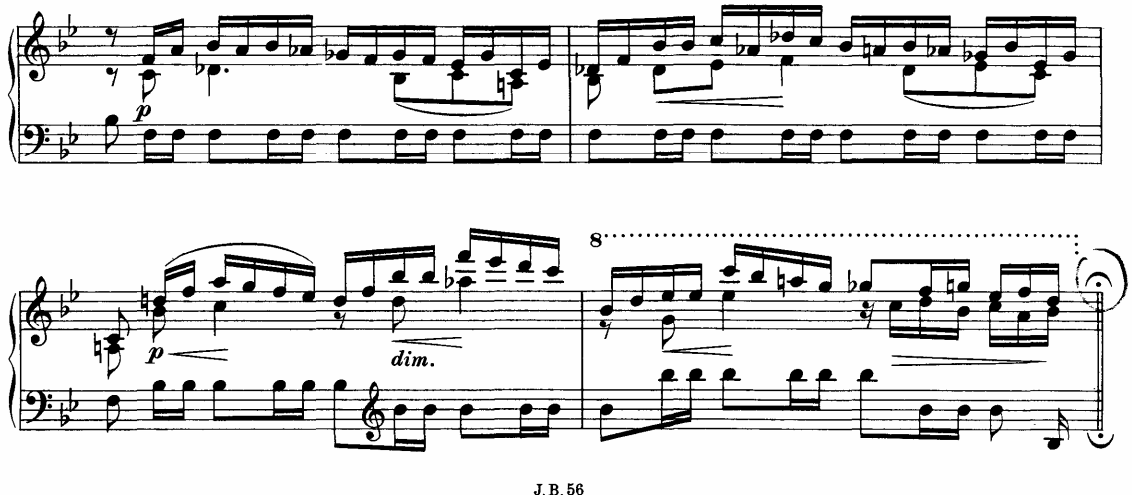


Figura 86. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 8.

4.2.11. Exercício 14

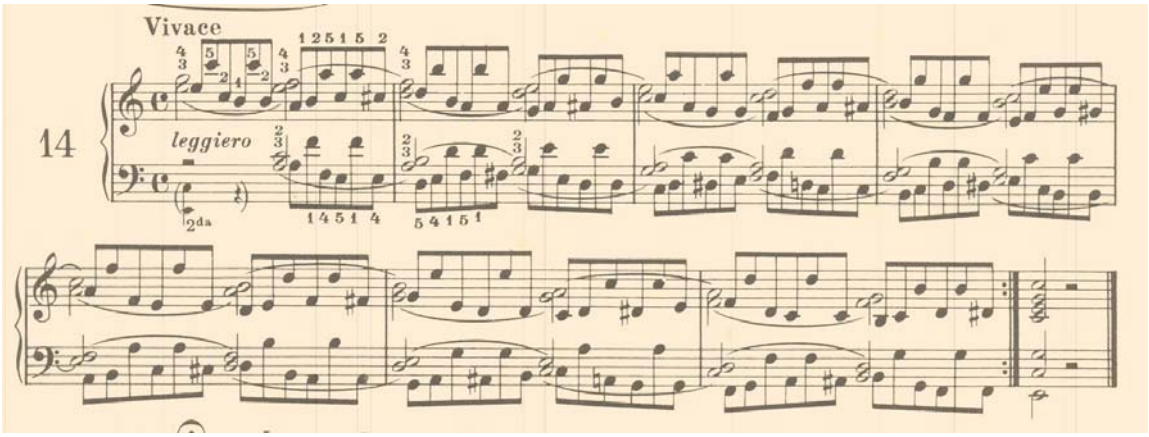


Figura 87. Exercício 14

Objetivos principais:

Aumentar a abertura, a elasticidade e a flexibilidade das mãos e pulsos.

Orientação para a prática:

Nas aberturas de oitava e nona, quando se utiliza os dedos 5 e 2 muito abertos (abdução dos dedos), posicionar suas pontas (3ª falange) na borda do teclado, onde é mais favorável de se alcançar intervalos mais abertos. O cotovelo entra em direção ao teclado (flexão da articulação escápulo umeral) para tocar-se o polegar. Este movimento é acompanhado por outro movimento de semicírculo do pulso (abdução / adução do pulso), sempre com as articulações metacarpo-falângeas (1ª articulação) paralelas ao teclado.

Por envolver simultaneidade de diversos movimentos, aconselha-se praticar este exercício muito lentamente como propõem Pozzoli e Philipp. A indicação *Vivace* sugerida por Brahms só deve ser praticada posteriormente.

Exercício adicional:

Transpor o exercício para Dó# M.

Relações com a obra pianística de Brahms:

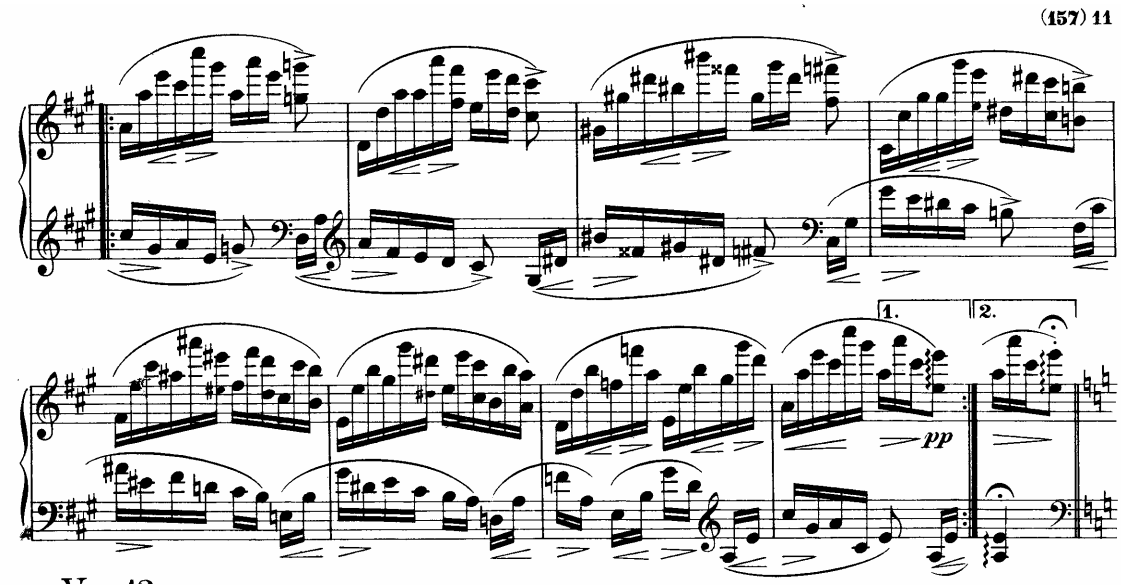


Figura 88. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 12.

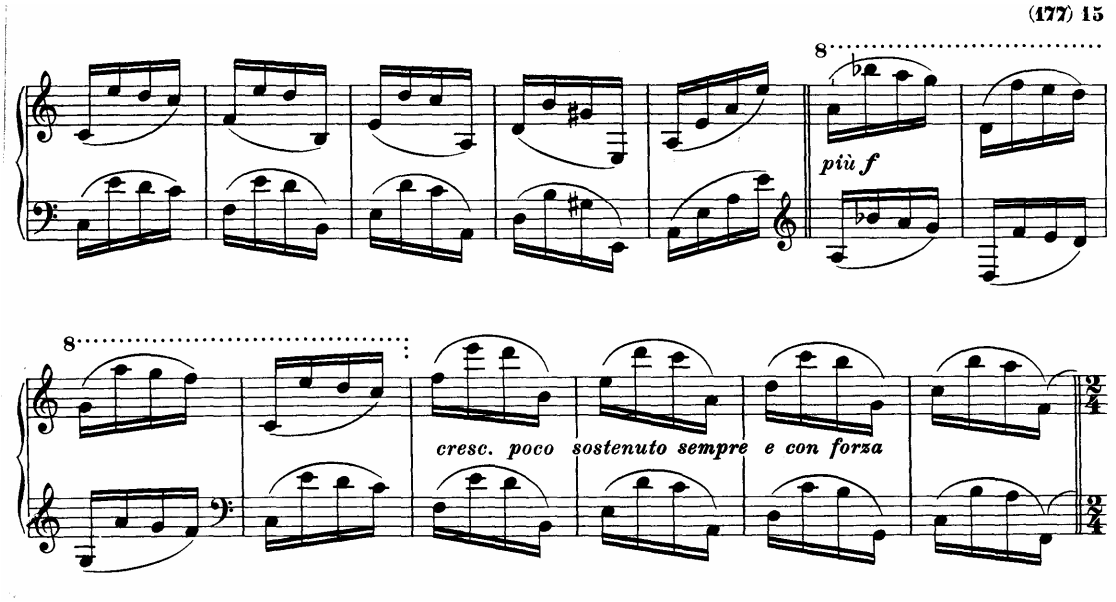


Figura 89. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 14.

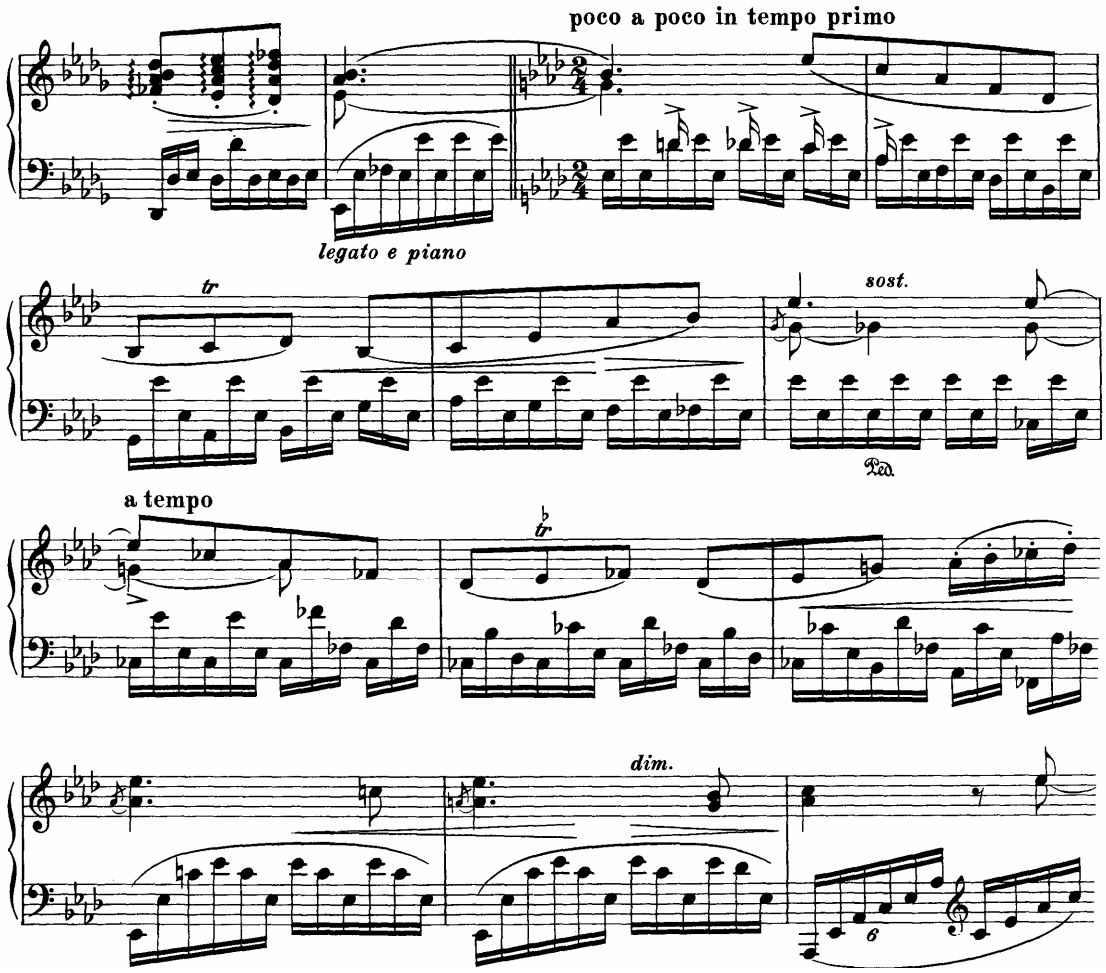


Figura 90. Sonata para Piano n° 3 em Fa m, 2° Mov.

4.2.12. Exercícios 15, 16a 16b e 16c

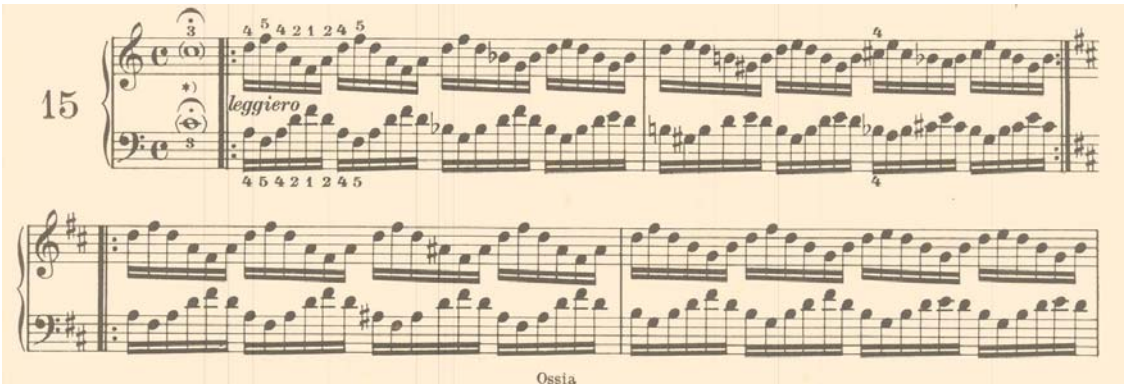


Figura 91. Exercício 15

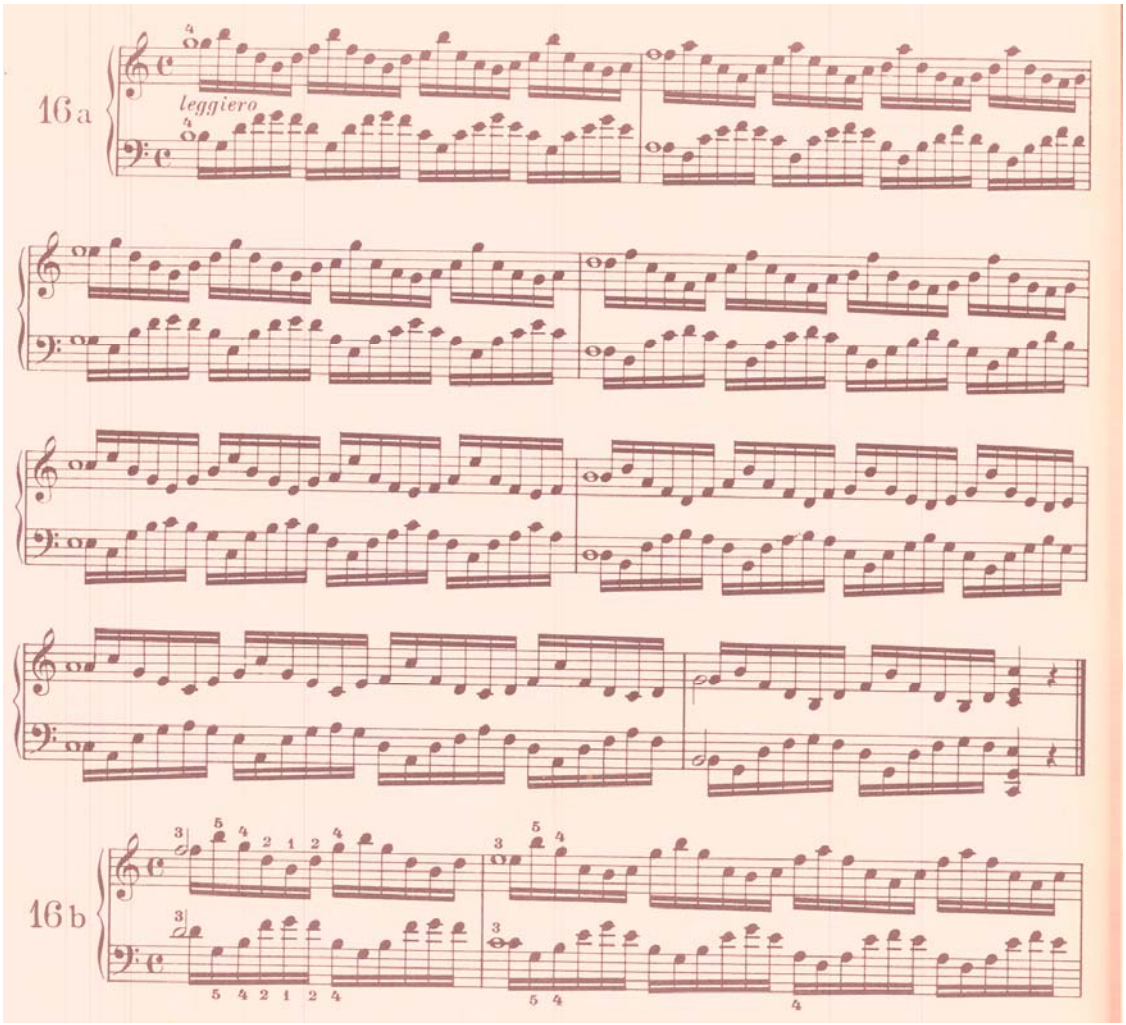


Figura 92. Exercícios 16a 16b

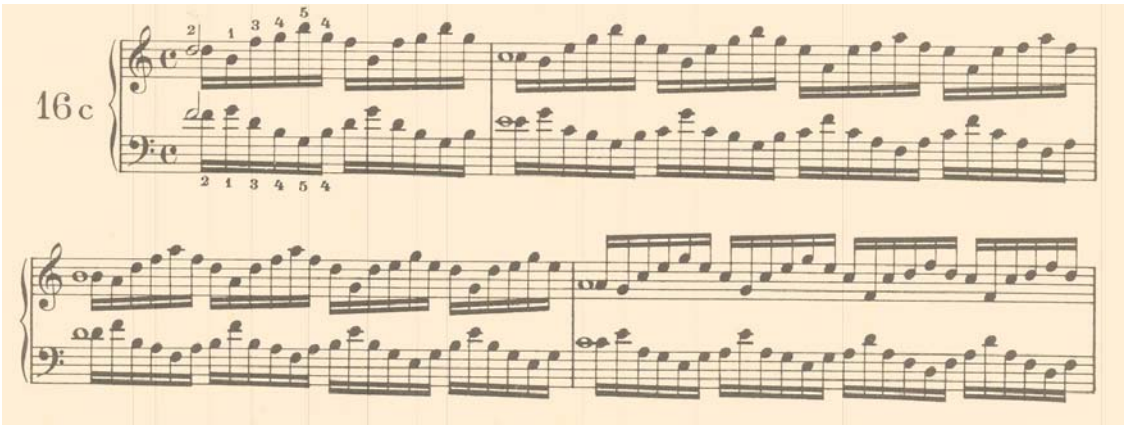


Figura 93. Exercício 16c

Objetivos principais:

Desenvolver a independência dos dedos, flexibilidade das mãos, pulsos e cotovelos.

Orientação para a prática:

As notas presas, de acordo com indicação de Brahms, não devem ser tocadas e sim sustentadas durante todo o exercício. Prestar atenção ao movimento de flexão / extensão da articulação escápulo umeral. Deve-se então escorregar os dedos sobre a nota presa, sem soltá-la. A flexibilidade dos cotovelos é fundamental para uma boa realização do exercício.

Vejamos o 3º e 4º tempos do primeiro compasso do exercício 15: As duas mãos se alternam no teclado, enquanto a mão direita se posiciona para fora (extensão da articulação escápulo umeral) a mão esquerda se dirige para dentro (flexão da articulação escápulo umeral), sempre escorregando os dedos sobre a nota sustentada.

Atenção para não flexionar as articulações das falanges dos dedos ao realizar este movimento, ou seja, os dedos devem escorregar no teclado sem quebrar as falanges.

Durante a execução, prestar atenção às notas vizinhas da nota a ser sustentada. Existe a tendência de se prender estas notas "por simpatia". No exercício 16a, por exemplo, o 4º dedo preso tende a sustentar o 3º e 5º dedos.

Exercícios adicionais:

Praticar a série com os toques *staccato* e *non legato* (as semicolcheias). Philipp sugere a cada final de compasso: segurar todas as notas e fazer uma fermata. Sua sugestão é boa para desenvolver a abertura entre os dedos (abdução da articulação metacarpo-falângea).

Trabalhar toda a série utilizando os ritmos tratados por Hanon.

Transpor e trabalhar estes exercícios em várias tonalidades. Philipp sugere fazê-lo em todos os tons.

Esta série pode ser muito bem complementada e aperfeiçoada com os *Exercices de Tenues,* subtitulados de “Exercícios de Notas Sustentadas para Desenvolver a Igualdade dos Dedos”, de Isidor Philipp.

Relações com a obra pianística de Brahms:

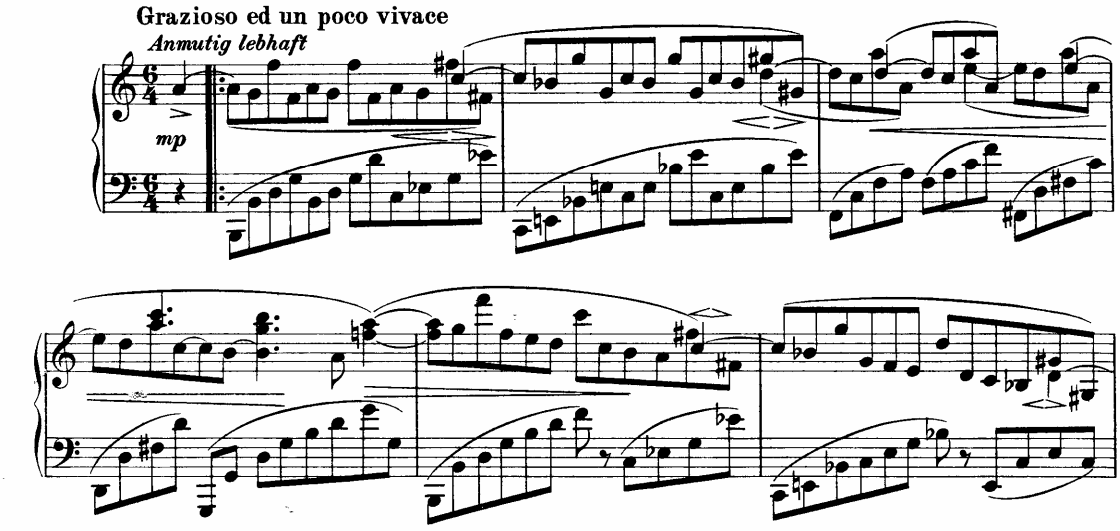


Figura 94. Klavierstücke op. 76 n° 8 em Do M, Capriccio

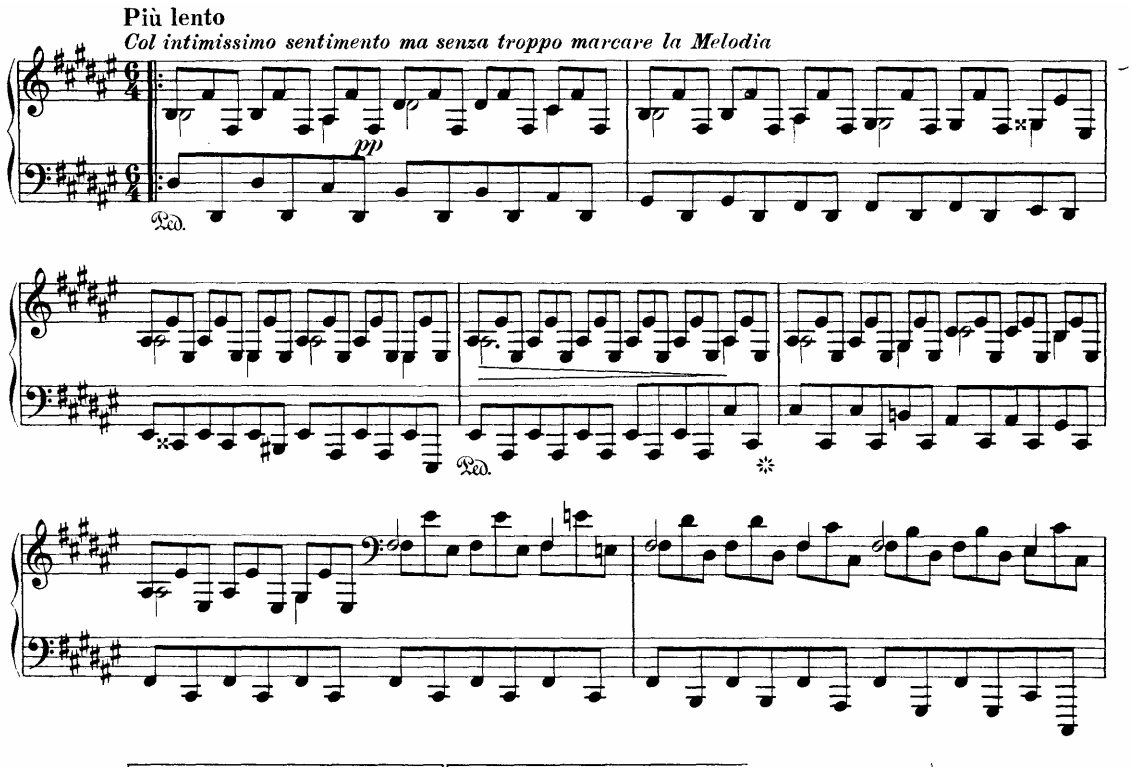


Figura 95. Balada op. 10 n° 4 em Si M, Andante con moto.

4.2.13. Exercício 17

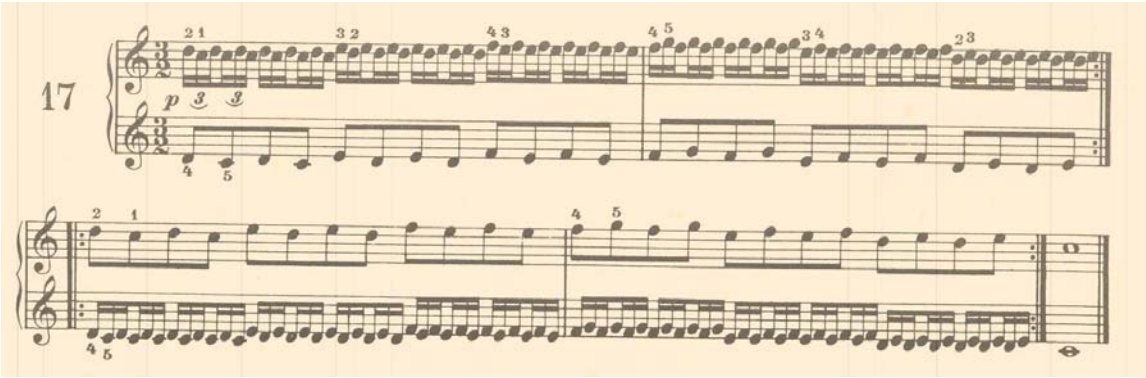


Figura 96. Exercício 17

Objetivos principais:

Igualdade e independência dos dedos. Preparação para a execução de trinados.

Orientação para prática:

Manter a mão alinhada ao braço sem dobrar o pulso (posição arcada). Procurar manter os dedos abertos, livres de tensões desnecessárias. Atenção à igualdade de sonoridade do trinado.

Praticar sempre com uma pulsação bem regular. Almejar neste exercício o aumento progressivo da velocidade.

Exercícios adicionais:

Praticar em *legato*, bem como em várias nuances de *non legato* e *staccato*.

Praticar em diversos tons maiores e menores.

Variantes de dedilhados:

M.D. 2-1 no mov. ascendente e 2-3 no mov. descendente;
M.E. 4-5 no mov. ascendente e 4-3 no mov. descendente.

M.D. 3-2 no mov. ascendente e 3-4 no mov. descendente;
M.E. 3-4 no mov. ascendente e 3-2 no mov. descendente.

M.D. 4-3 no mov. ascendente e 4-5 no mov. descendente;
M.E. 2-3 no mov. ascendente e 2-1 no mov. descendente.

Relações com a obra pianística de Brahms:

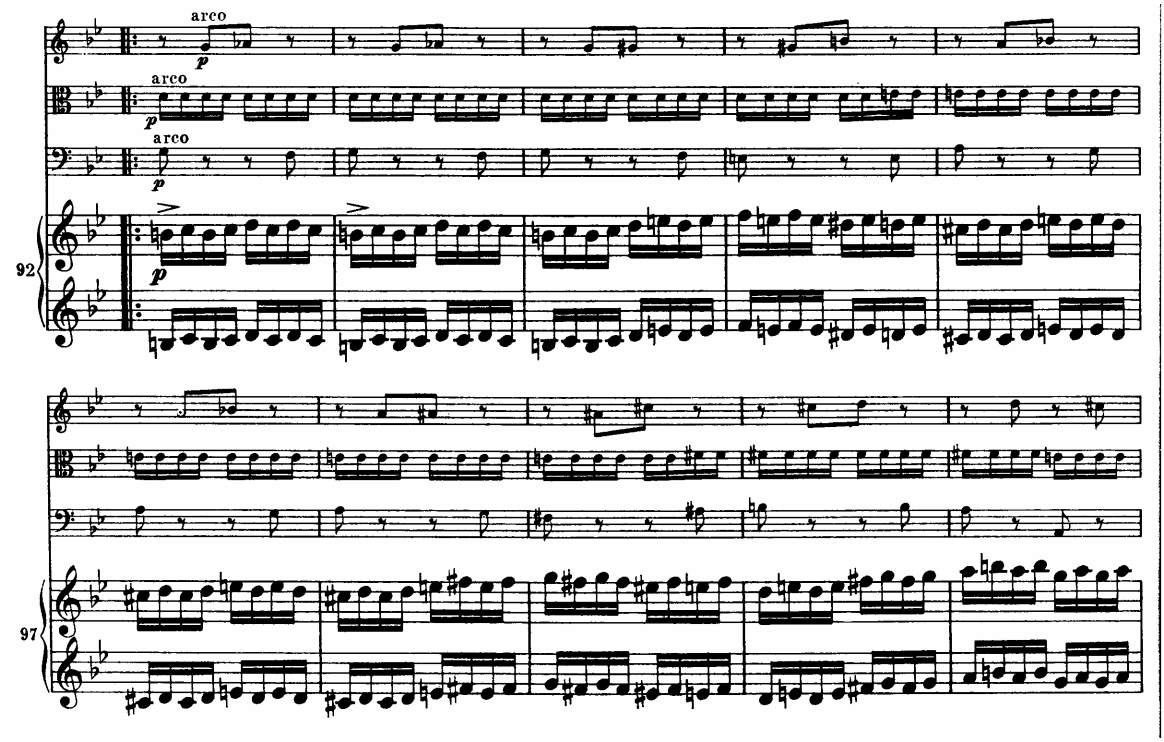


Figura 97. Quarteto para Piano e Cordas n° 1 em Sol m op. 25, 4° Mov.

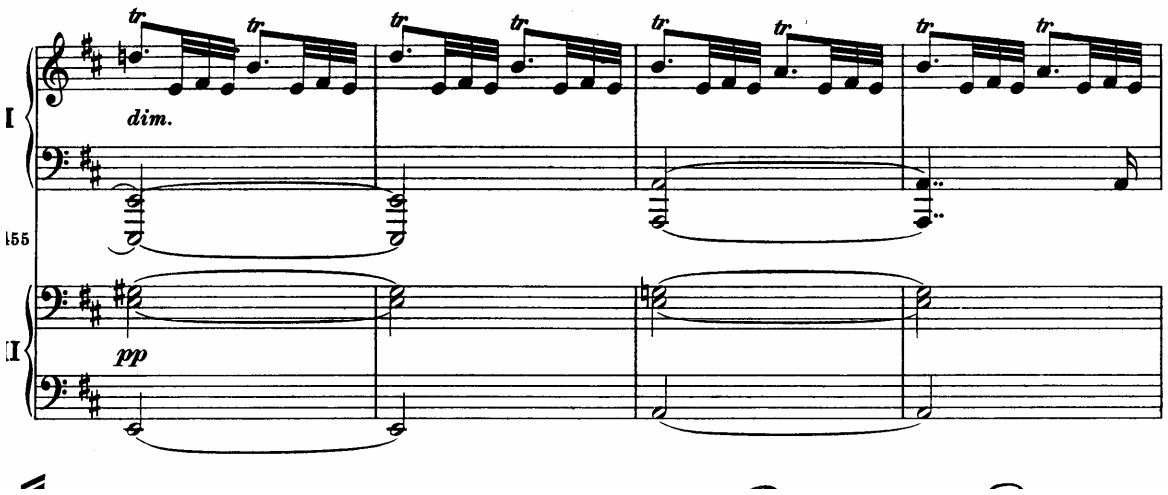


Figura 98. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 3° Mov.

4.2.14. Exercícios 18a 18b

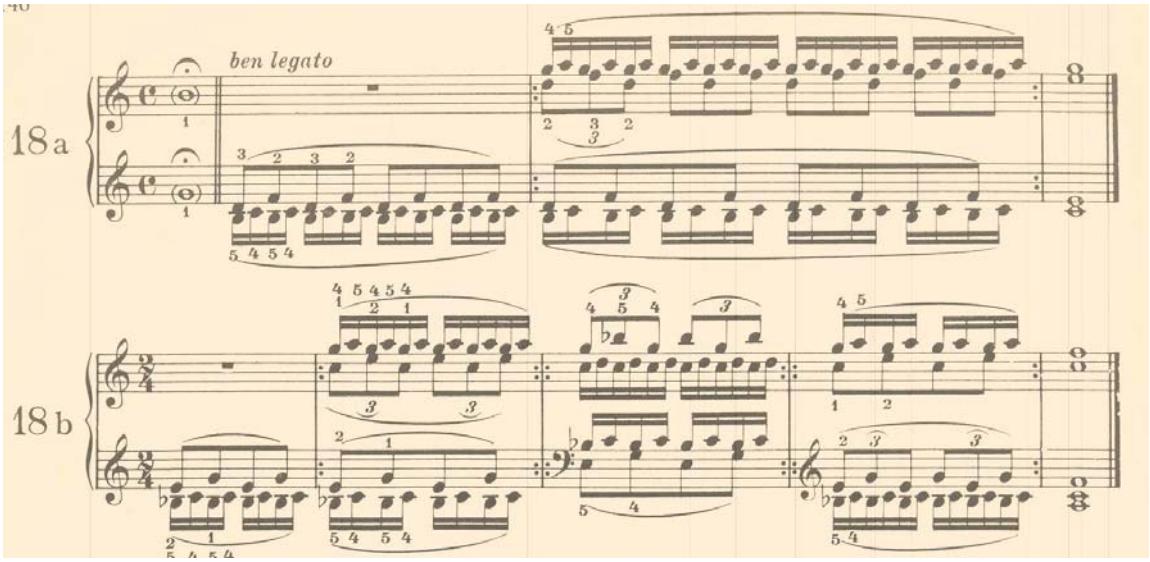


Figura 99. Exercícios 18a 18b

Objetivos principais:

Desenvolver a independência dos dedos e simultaneamente aprimorar a capacidade motora para realizar e perceber auditivamente a polirritmia.

Orientação para a prática:

Praticar mãos separadas, mantendo os dedos alinhados sem dobrá-los excessivamente (mão em posição arcada). Apoiar nos tempos fortes com uma leve ajuda do pulso para baixo (extensão do pulso), ou seja, auxiliados pela força da gravidade.

Após praticar com mãos separadas, tocar com ambas as mãos. Durante a execução, procurar ouvir atentamente a polirritmia. A boa execução da polirritmia depende principalmente de um trabalho mental de percepção auditiva durante a execução.

Pozzoli e Philipp acrescentaram no início do exercício a indicação de andamento: Lento.

Exercícios adicionais:

Os exercícios são construídos sobre um acorde de sétima de Dominante. Transpor e praticar em todos os tons.

Após a execução correta da polirritmia, podemos incrementá-la realizando uma superposição de toques diferentes. Por exemplo, tocar o baixo *non legato* e o soprano *legato*; ou ainda o soprano *staccato* e o tenor *legato*. Experimentar também praticar a Mão direita em ***f*** e Mão esquerda em ***pp*** e vice-versa.

Relações com a obra pianística de Brahms:

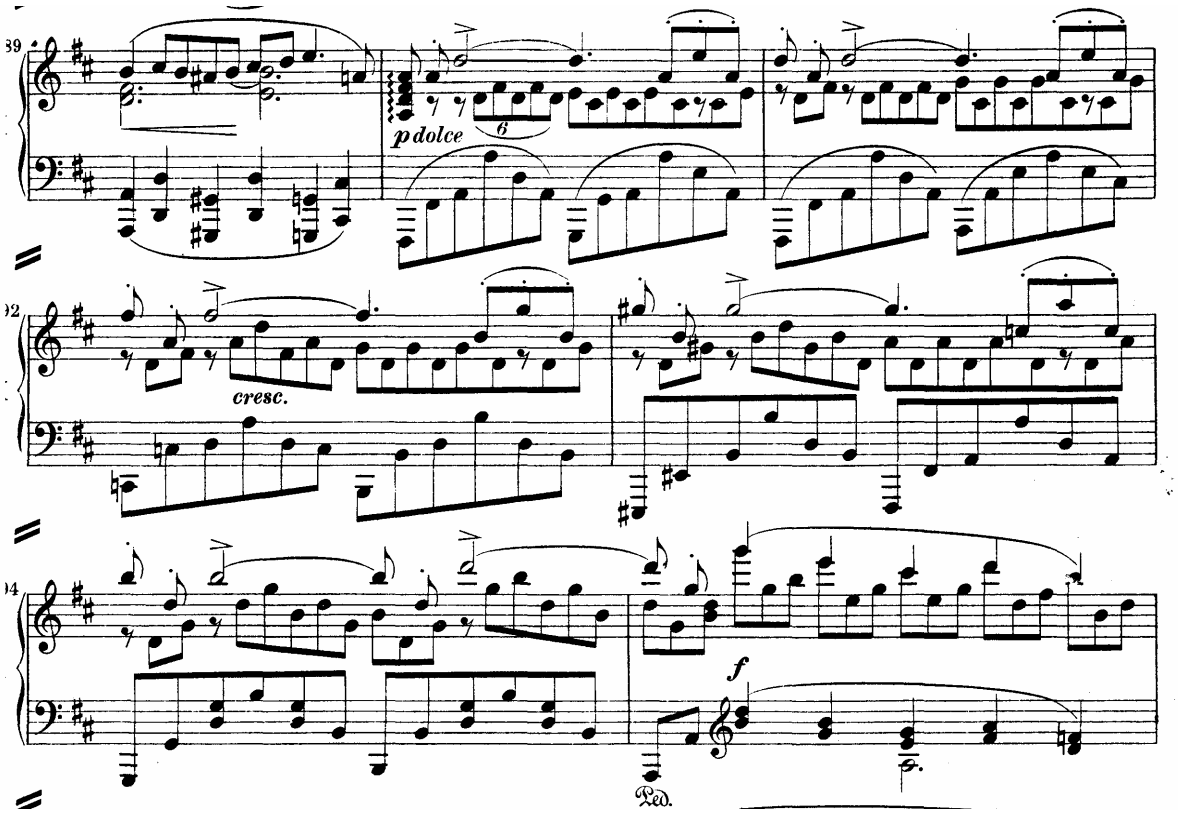


Figura 100. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov.

4.2.15. Exercícios 19

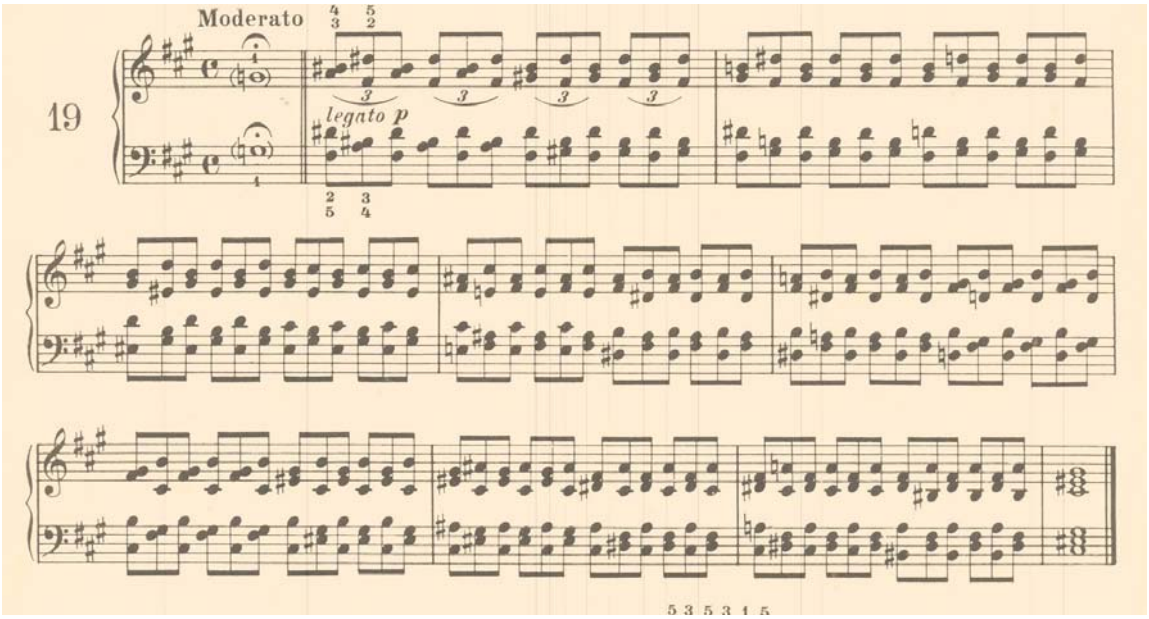


Figura 101. Exercício 19

Objetivos principais:

Exercício importante para desenvolver a flexibilidade dos polegares (exercitando sua capacidade de flexão e extensão), preparando-os para um posicionamento correto e flexível na execução de arpejos, escalas e a maioria das passagens em *legato*. É curioso que a revisão de Philipp, apesar de conter uma subdivisão para exercícios de polegar, classifica este exercício como de notas duplas.

Orientação para a prática:

Trata-se de um dos exercícios mais difíceis para realizar-se de toda a série que Brahms propôs. Iniciar gradativamente a prática e não forçar as mãos no caso de desconforto durante a sua execução. Praticar compassos isoladamente. Deixar sempre os cotovelos soltos, observando suas entradas e saídas em

direção ao teclado. (flexão / extensão da articulação escápulo umeral). Repetir no mínimo três vezes cada compasso.

Iniciar praticando-se mãos separadas e muito lentamente.

Relações com a obra pianística de Brahms:

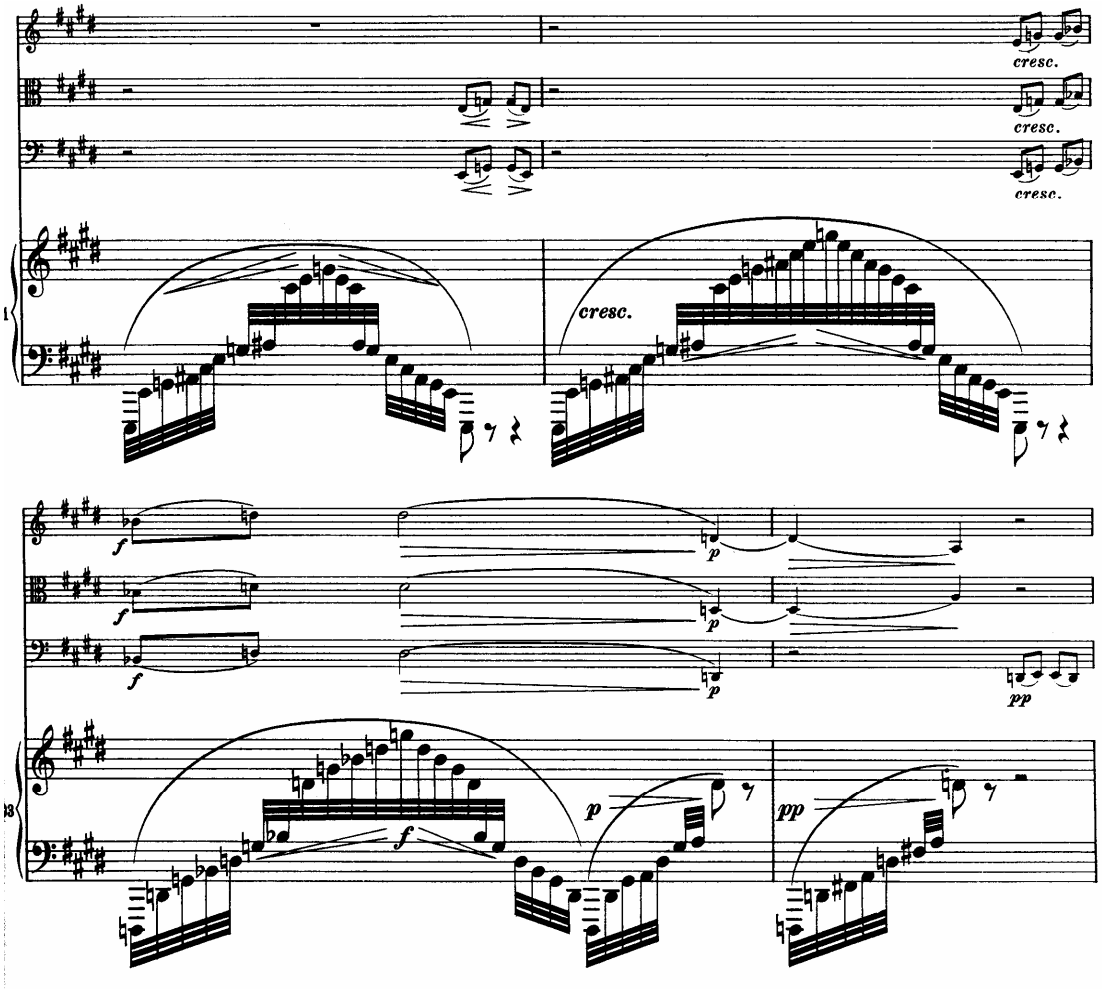


Figura 102. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 2° Mov.

4.2.16. Exercício 20

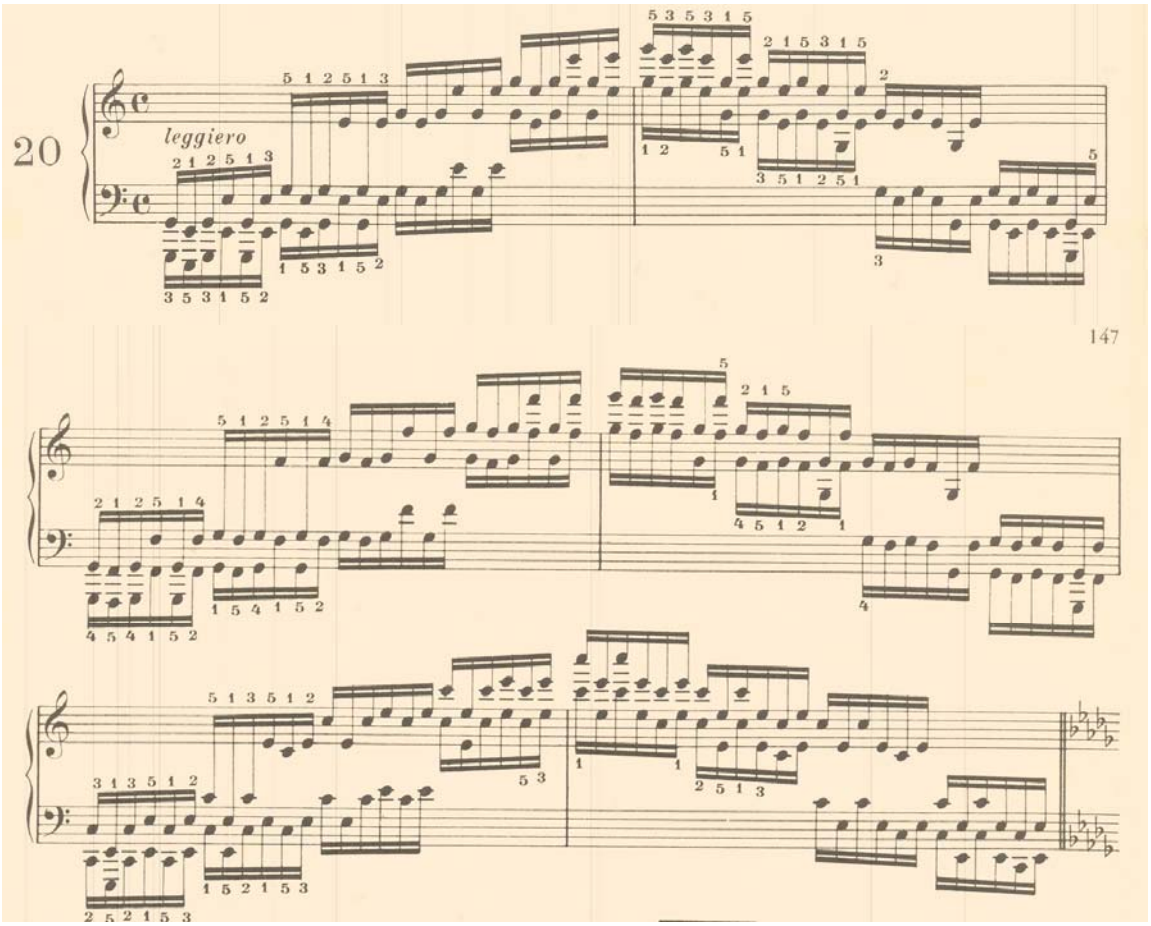


Figura 103. Exercício 20

Objetivos principais:

Executar arpejos que são formados por intervalos irregulares. Apesar da revisão de Philipp possuir uma categoria dedicada a arpejos, este exercício vem classificado como “diversos”.

Orientação para a prática:

Prestar atenção sempre ao cotovelo que deve estar bem solto, entrando em direção ao teclado na execução das notas pretas (principalmente quando os polegares são usados) e saindo em direção ao tronco nas notas brancas (principalmente quando os dedos mais longos são empregados): movimentos de flexão e extensão da articulação escápulo umeral. Lembrar que intervalos de sétima, realizados com os dedos 2 e 5 são mais facilmente executados com as terceiras falanges na borda do teclado.

Philipp e Pozzoli acrescentam a indicação *Vivace* no início do exercício.

Pozzoli acrescenta acentos de seis em seis semicolcheias.

Exercícios adicionais:

Realizar estes arpejos em todos os tons possíveis dando a volta completa no círculo das quintas, até retornar à tonalidade do início.

Praticar empregando variações rítmicas.

Relações com a obra pianística de Brahms:

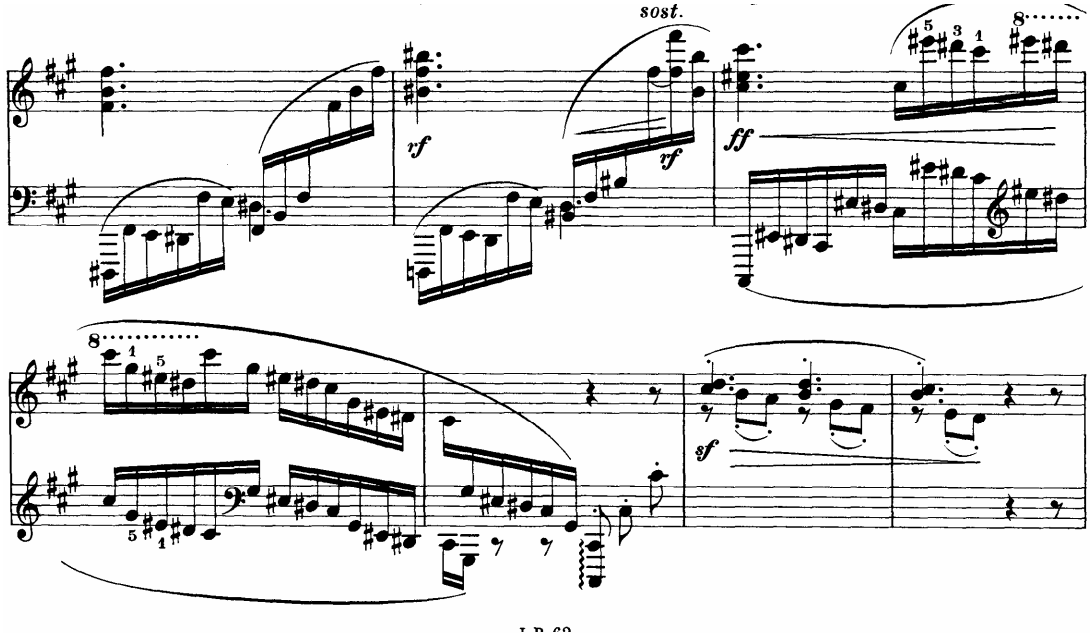


Figura 104. Klavierstücke op. 76 n° 1 em Fa # m, Capriccio.

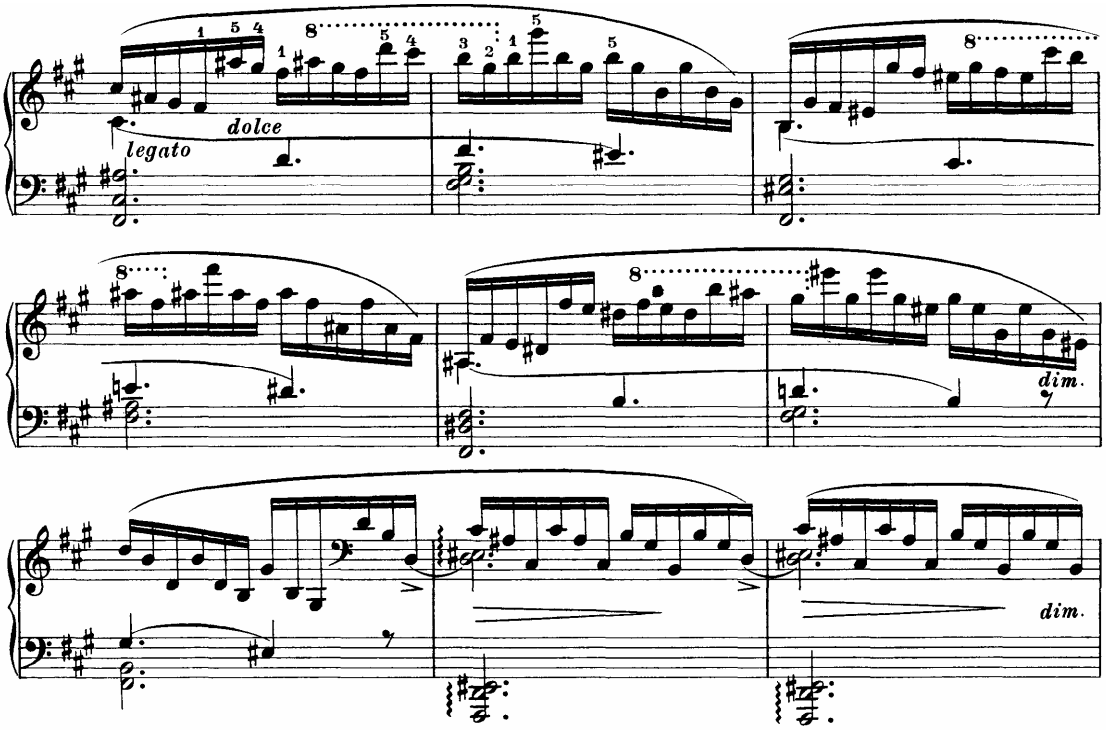


Figura 105. Klavierstücke op. 76 n° 1 em Fa # m, Capriccio.

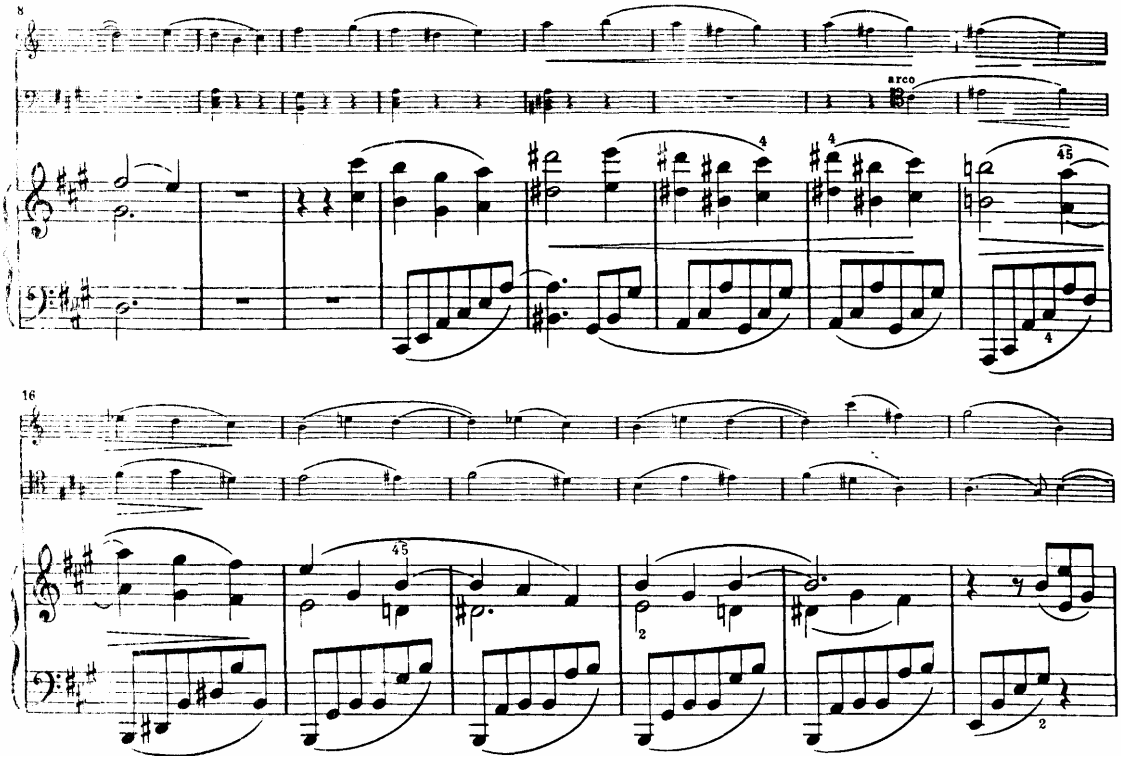


Figura 106. Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano em La m op. 114, 3° Mov.

4.2.17. Exercícios 21a 21b

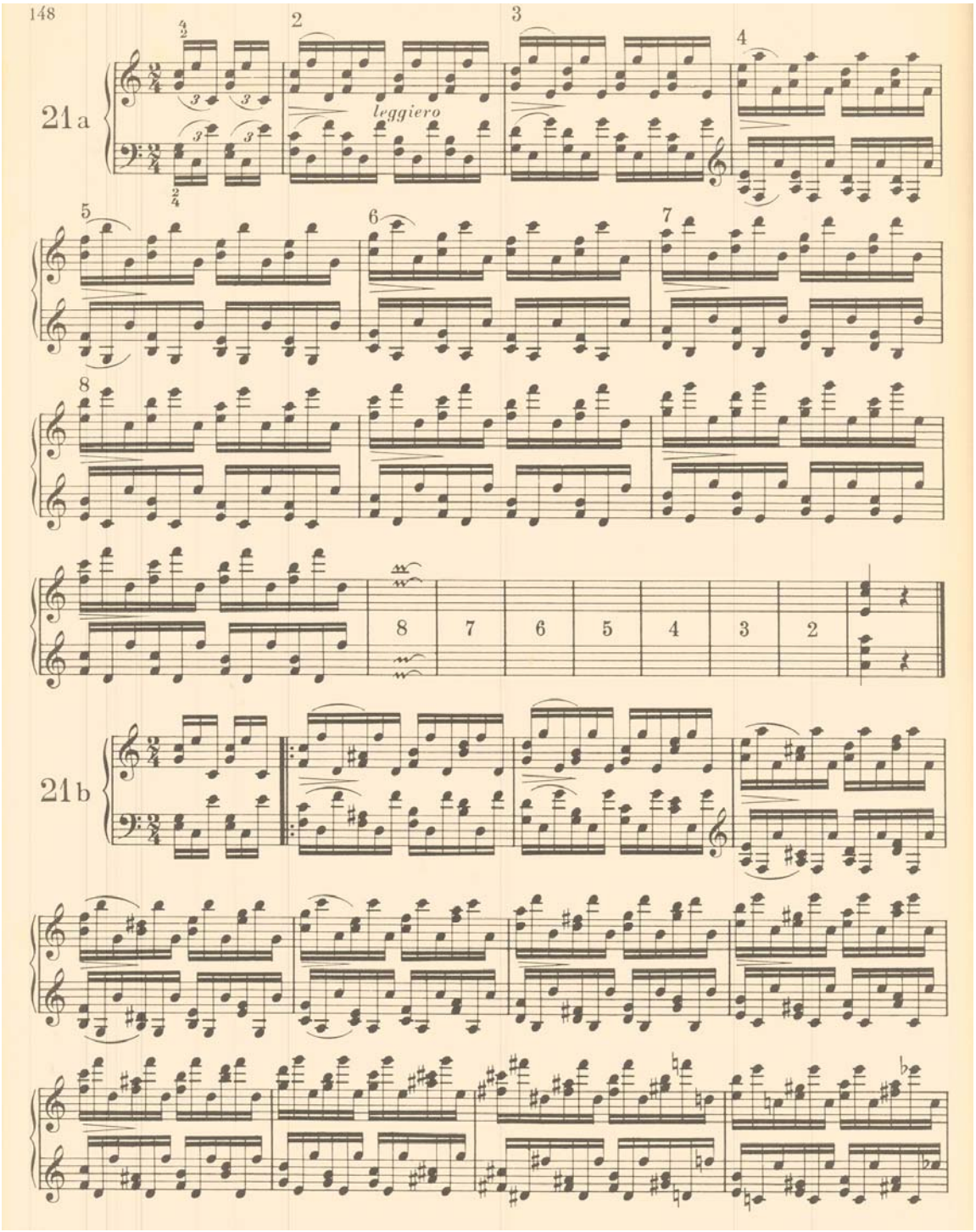


Figura 107. Exercícios 21a 21b

Objetivos principais:

Aumentar a abertura entre os dedos - abdução e a adução das articulações metacarpo falângeas – praticando simultaneamente o movimento lateral das mãos e pulsos (abdução e adução do pulso).

Orientação para a prática:

O cotovelo deve entrar em direção ao teclado na execução de notas com o polegar (flexão da articulação escápulo umeral).

O pulso faz um movimento lateral alinhando o polegar a 180^{o} com o braço (adução). Nas notas duplas e 5^{o} dedos (ambas as mãos) o cotovelo ajuda na saída do teclado e o pulso alinha o 5^{o} dedo a 180^{o} com o braço (abdução). Esses movimentos resultam em um movimento de semicírculo do pulso.

Os gestos das mãos são simétricos pois o exercício foi composto em movimento contrário, propiciando assim uma regularidade de movimentos.

Philipp e Pozzoli acrescentam no início do exercício a indicação de andamento: Lento*.* Philipp sugere que se segure um acorde com cada grupo de três notas, em *fermata*, propiciando um desenvolvimento da abertura dos dedos (abdução metacarpo falangea).

Exercício adicional:

Praticar em *staccato.* Para sua realização, adiciona-se aos movimentos descritos acima, um movimento perpendicular para cima e para baixo do pulso (flexão e extensão do pulso).

Relações com a obra pianística de Brahms:

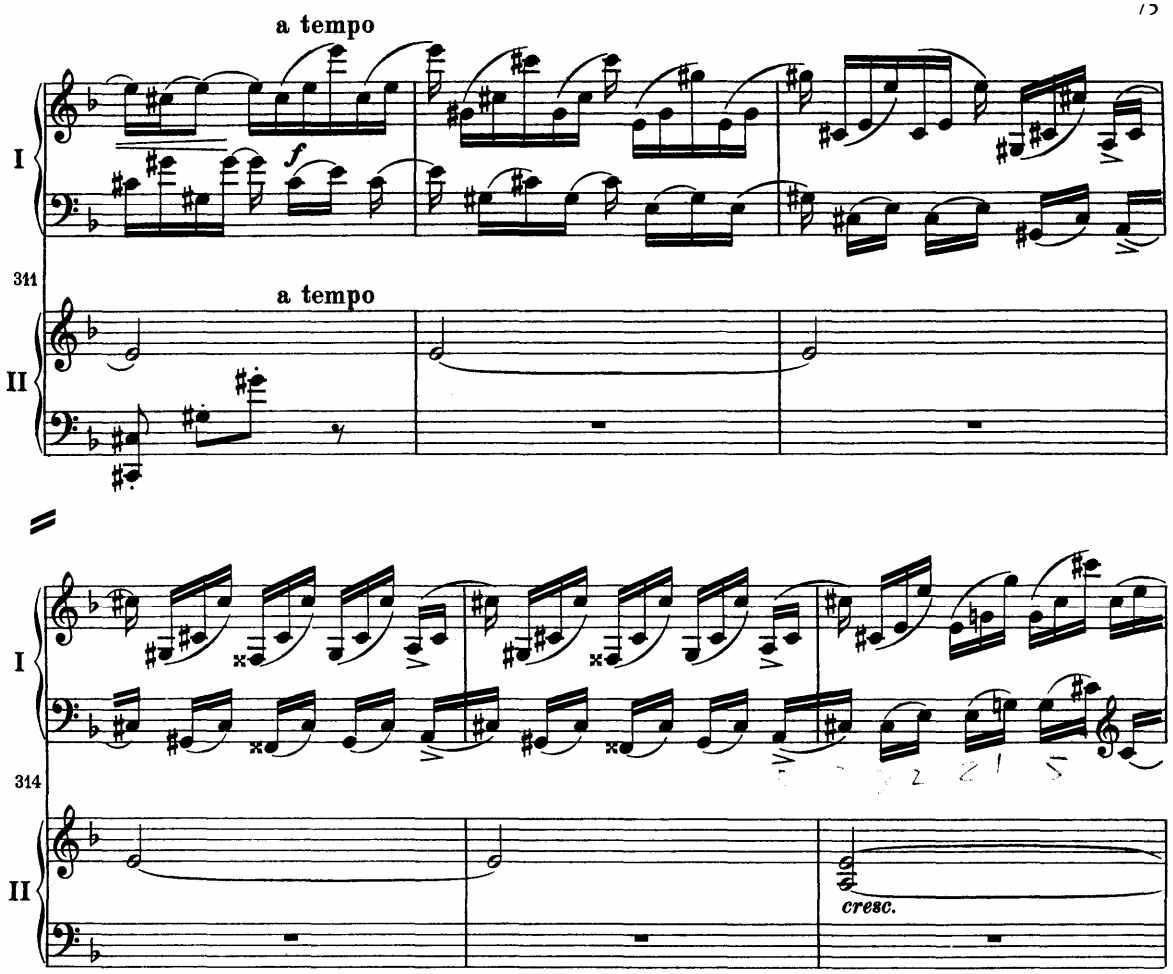


Figura 108. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov.

4.2.18. Exercício 22

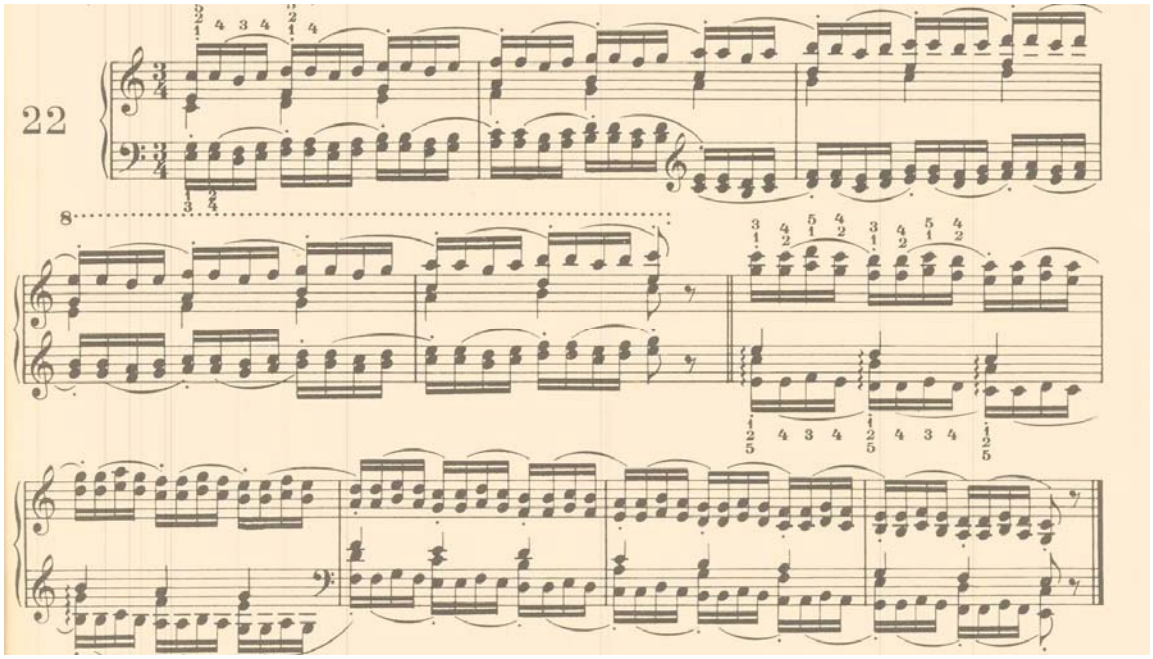


Figura 109. Exercício 22

Objetivos principais:

Flexibilidade do pulso e movimento lateral realizado pela troca de dedilhado na mão direita (5-4), ou seja, prática da alternância dos movimentos de abdução e adução do pulso.

Praticar notas duplas e repetição de notas.

Orientação para a prática:

A passagem 5-4 na mão direita deve ser realizada auxiliada por movimento lateral de pulso apontando para a direita (passando da abdução para adução do pulso). As terças da mão esquerda devem ser auxiliadas por um movimento do cotovelo: para frente, ao executar o *staccato* com os dedos 1-3

(flexão da articulação escápulo umeral); e para trás ao tocar os dedos 2-4 (extensão da articulação escápulo umeral).

Na volta, as quartas da mão direita devem ser realizadas por um movimento de flexão da articulação escápulo umeral no *staccato* com os dedos 1-3, e de extensão da articulação escápulo umeral na execução com os dedos 2-4. A mão esquerda deve ser auxiliada por um movimento lateral de pulso direcionado para o lado esquerdo (adução do pulso).

Philipp acrescenta indicação de metrônomo semínima = 100, Pozzoli indica *Allegro Moderato*.

Exercício adicional:

Praticar a seqüência em Do#M e Do m.

Relações com a obra pianística de Brahms:

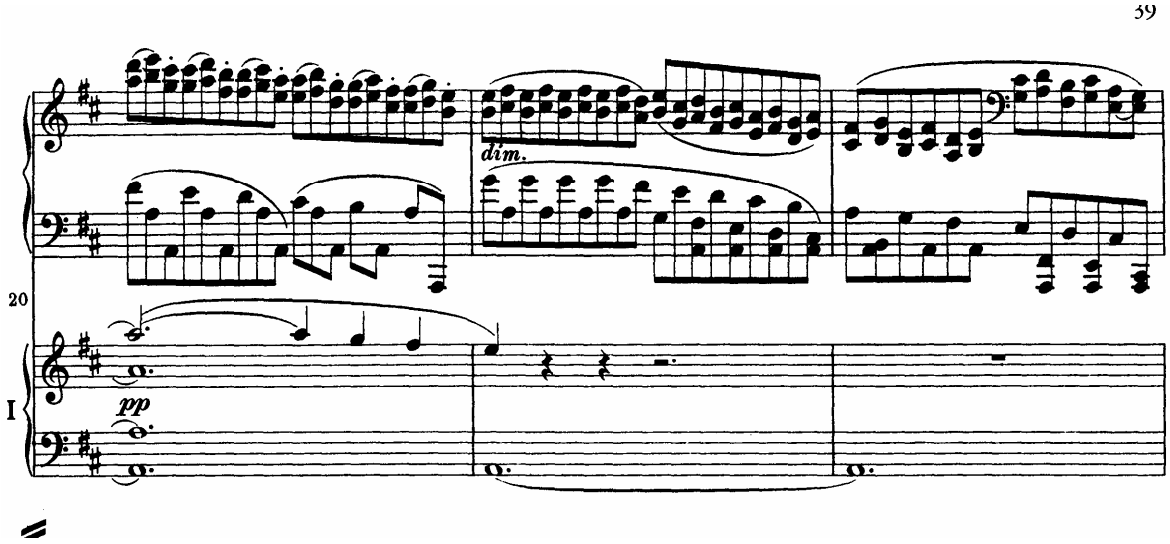


Figura 110. Concerto para Piano e Orquestra op. 15 em Re m, 1° Mov.

4.2.19. Exercícios 23a 23b 23c

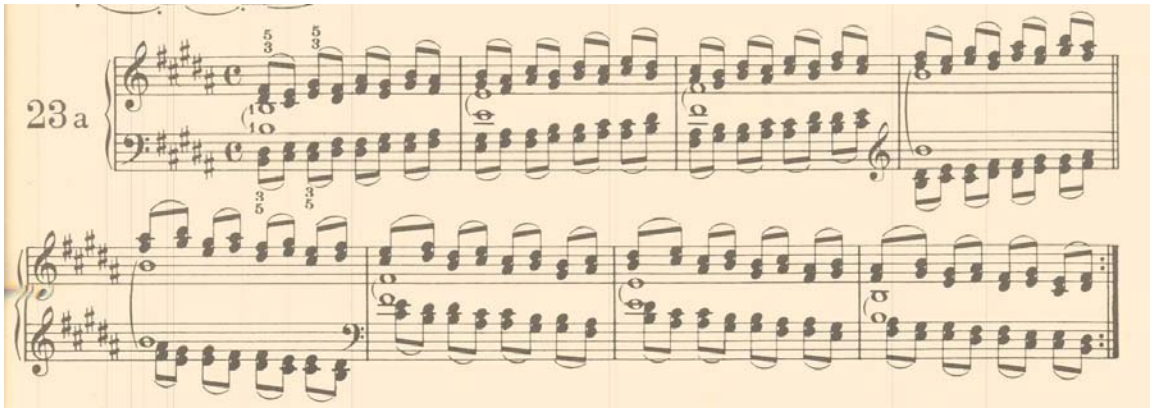


Figura 111. Exercício 23a

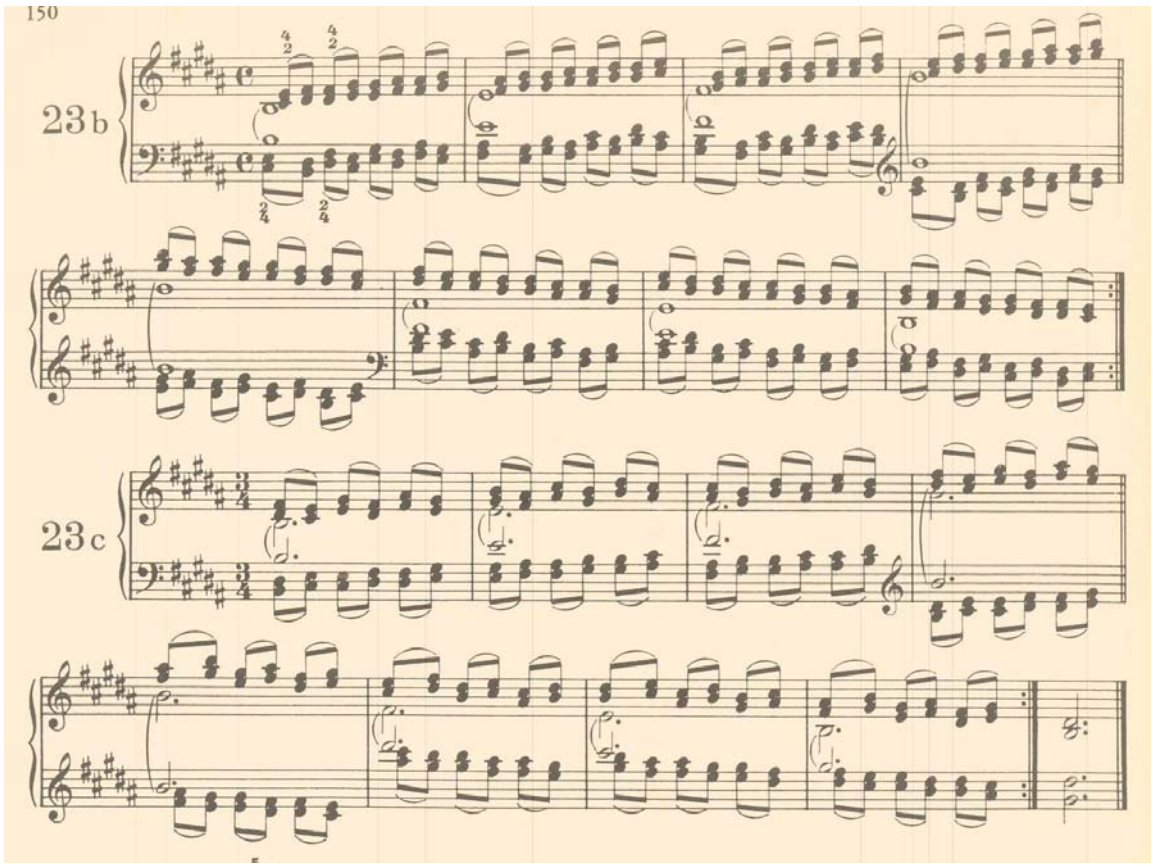


Figura 112. Exercícios 23b 23c

Objetivos principais:

Execução de terças agrupadas duas a duas (movimento ascendente e descendente), conscientizando o movimento de apoio do peso do braço no teclado (por meio da flexão e extensão do pulso), aproveitando-se a força gravitacional. Este movimento auxilia a percepção corporal na realização musical de finais de frase e terminações femininas.

Orientação para a prática:

Em ambos os casos (na seqüência 5-3 / 2-4 ou na seqüência 2-4 / 5-3) o gesto deve ocorrer de dentro para fora do teclado (através da extensão da articulação escápulo umeral).

A segunda terça não deve ser executada em *staccato*. Procurar sempre transferir o peso do braço ao próximo bloco de terças, produzindo um mínimo de silêncio entre um som e outro.

Philipp indica metrônomo - mínima 92 para o exercício *a* e *b* e mínima pontuada 72 para o exercício *c*; Pozzoli indica *Allegro Vivace*.

Exercícios adicionais:

Praticar em vários tons maiores e menores.

Relações com a obra pianística de Brahms:

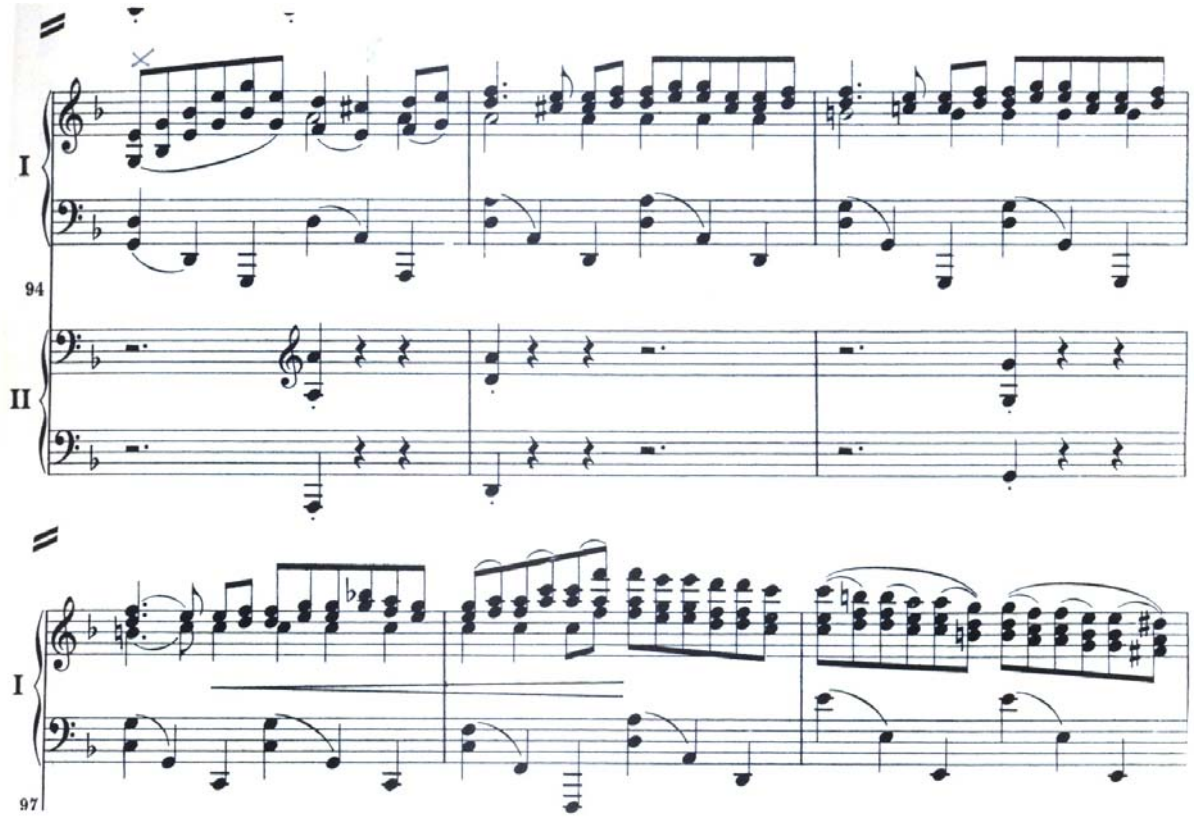


Figura 113. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov.

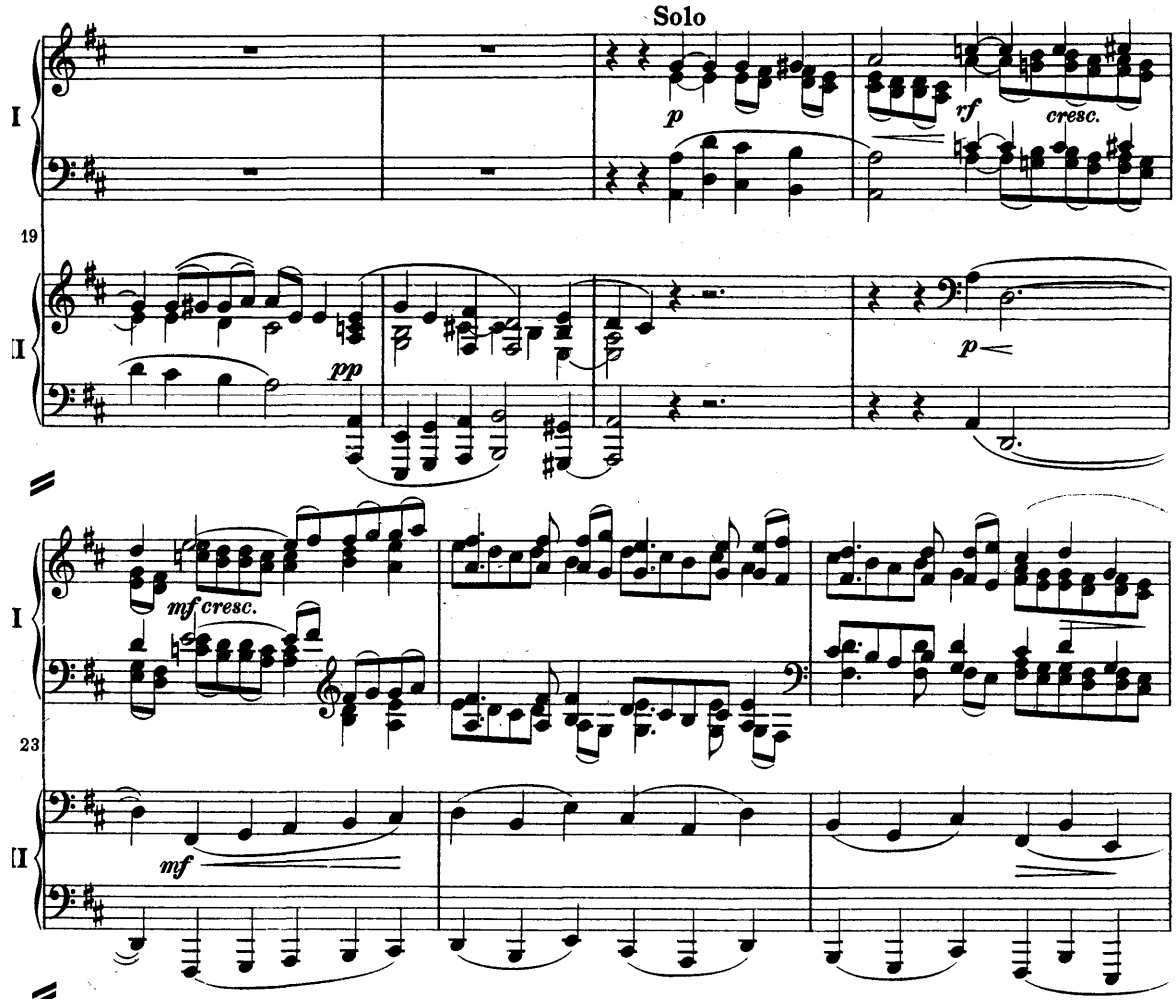


Figura 114. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 2° Mov.

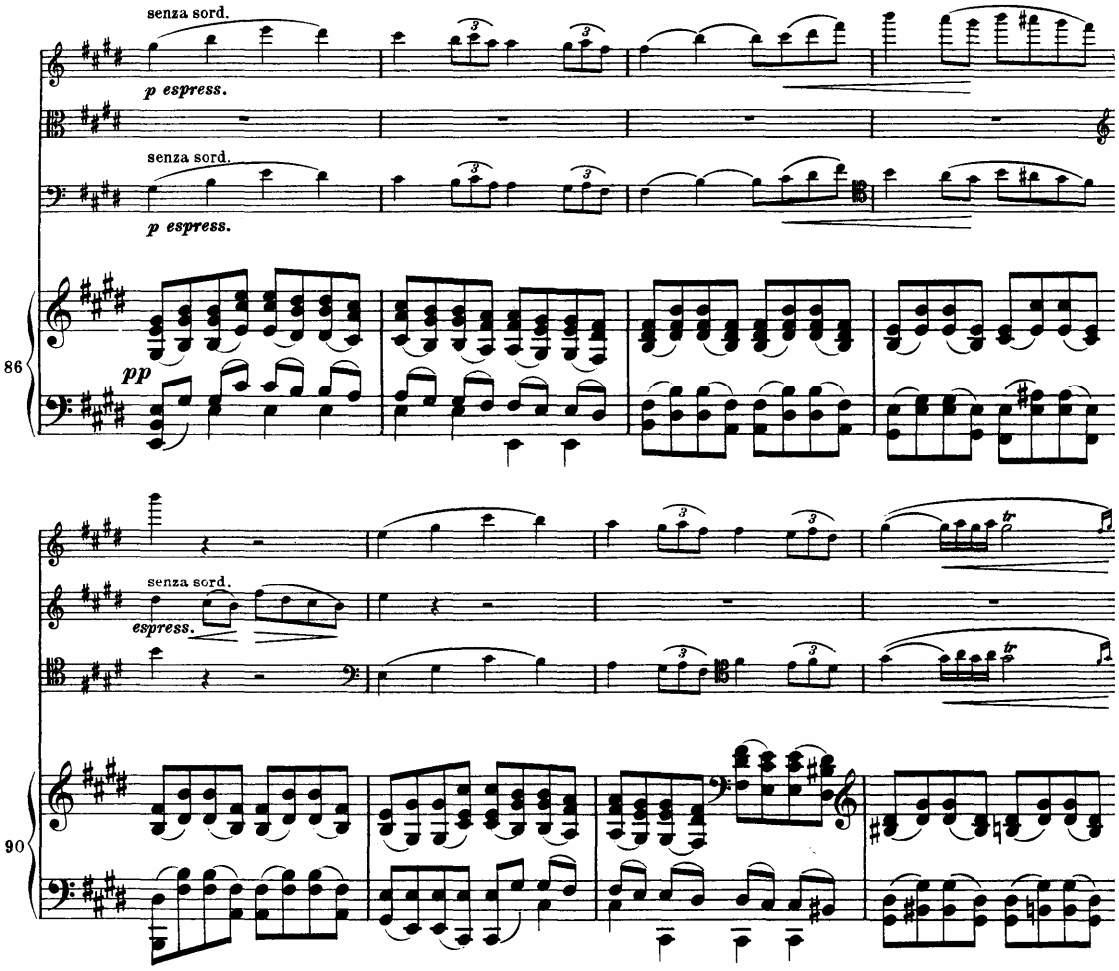


Figura 115. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 2° Mov.

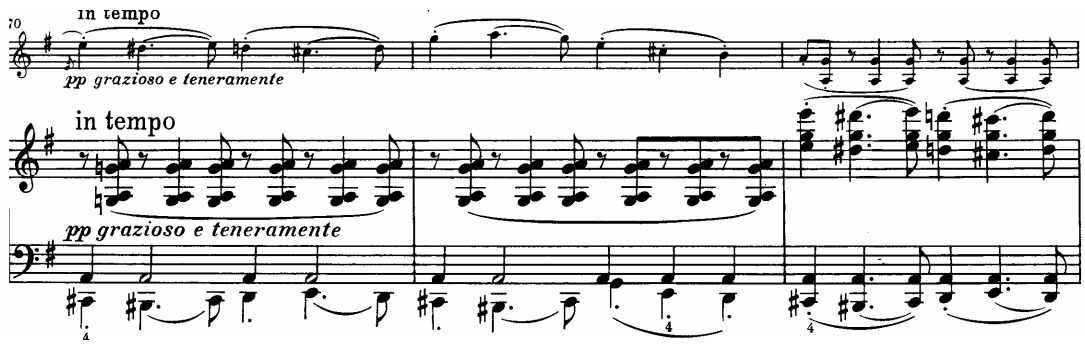


Figura 116. Sonata para Violino e Piano n° 1 em Sol M op. 78, 1° Mov.

4.2.20. Exercícios 24a 24b

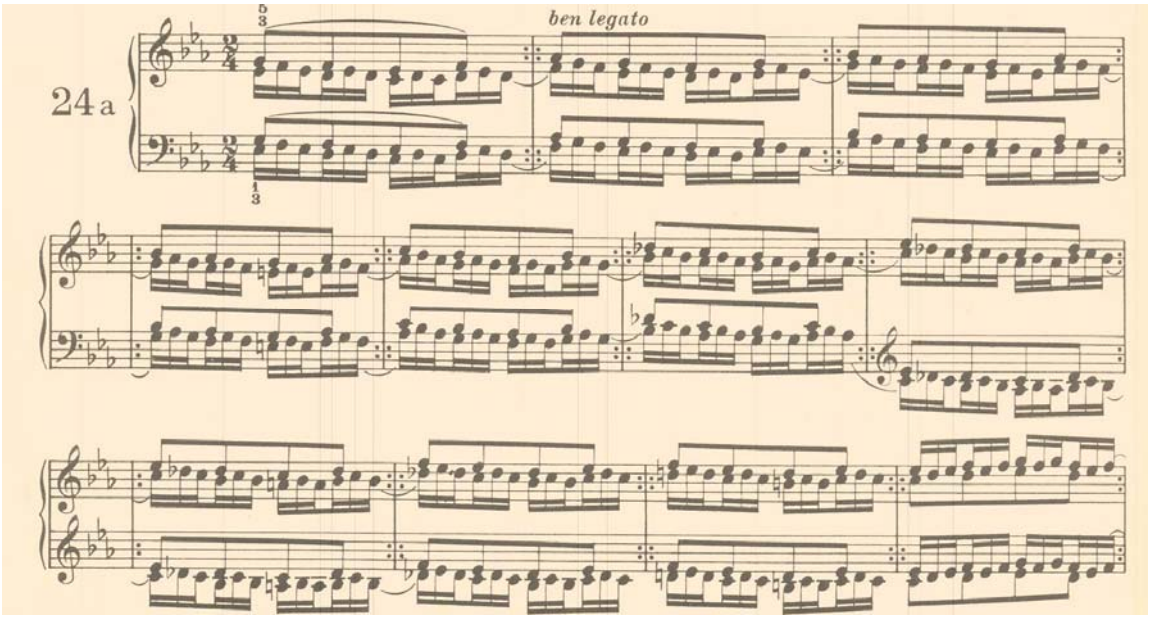


Figura 117. Exercício 24a

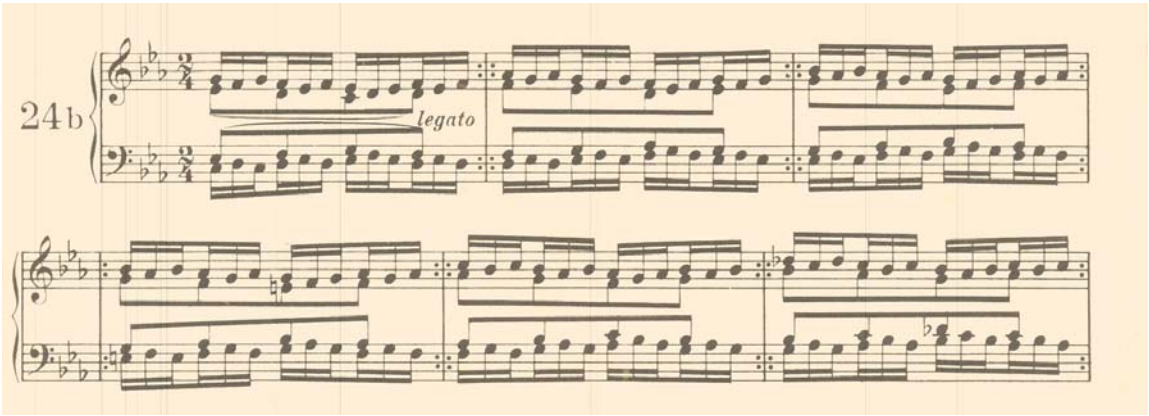


Figura 118. Exercício 24b

Objetivos principais:

Praticar terças e desenvolver a independência dos dedos. Philipp o classifica para obter igualdade do toque dos dedos.

Orientação para a prática:

Praticar este exercício com atenção a sua polifonia, ou seja, as colcheias devem ser praticadas em *legato* e as semicolcheias em *non legato*. Atenção para não segurar notas que não devam ser sustentadas.

Observar o cotovelo solto (movimentos de flexão e extensão da articulação escápulo umeral), possibilitando o ajuste das mãos e dedos às posições exigidas pelo exercício.

Iniciar a prática com mãos separadas, apoiando de três em três semicolcheias, depois de seis em seis e praticar com a técnica das variações rítmicas. Pozzoli recomenda iniciar a prática lentamente e em seguida aumentar velocidade. Philipp sugere praticar em andamento *rápido* e repetir cada compasso seis vezes.

Exercícios adicionais:

Praticar variando as articulações propostas. Por exemplo, tocar a mão esquerda em *legato* e a mão direita em *staccato*, ou ainda realizar o *legato* nas colcheias e *staccato* nas semicolcheias.

Relações com a obra pianística de Brahms:

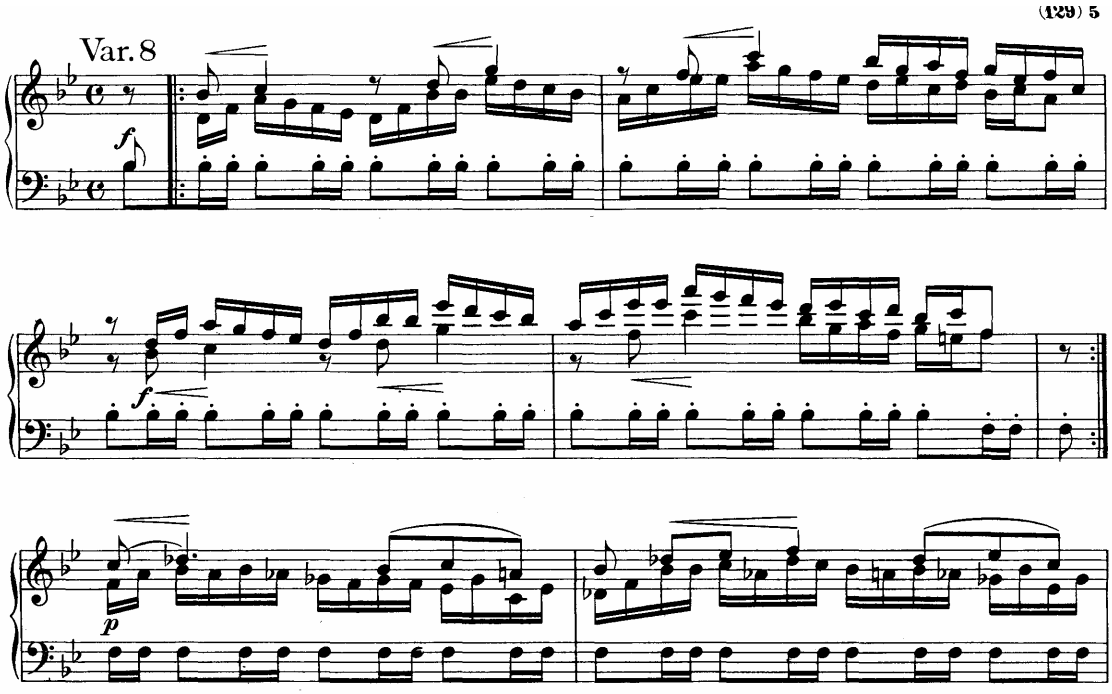


Figura 119. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 8.

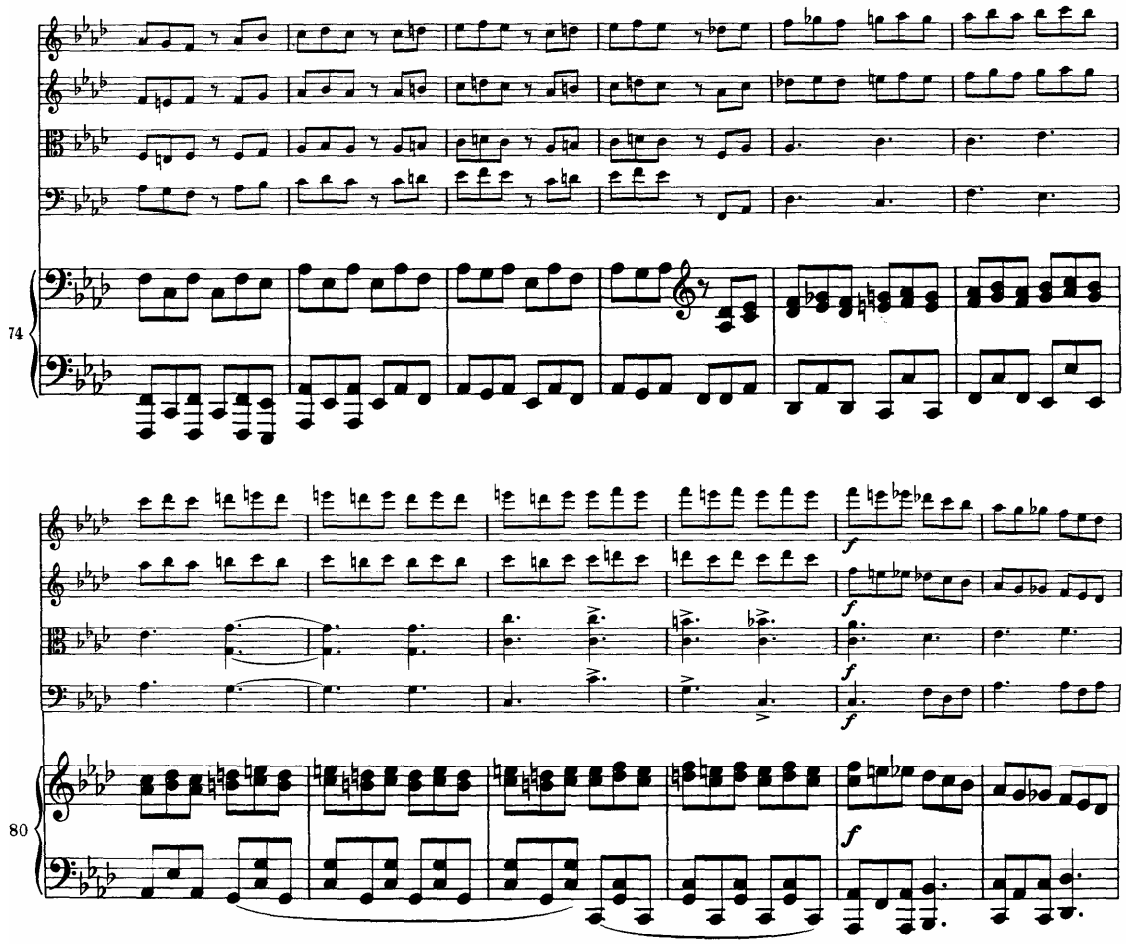


Figura 120. Quinteto para Piano e Cordas em Fa m op. 34, 4° Mov.

4.2.21. Exercícios 25a 25b 25c

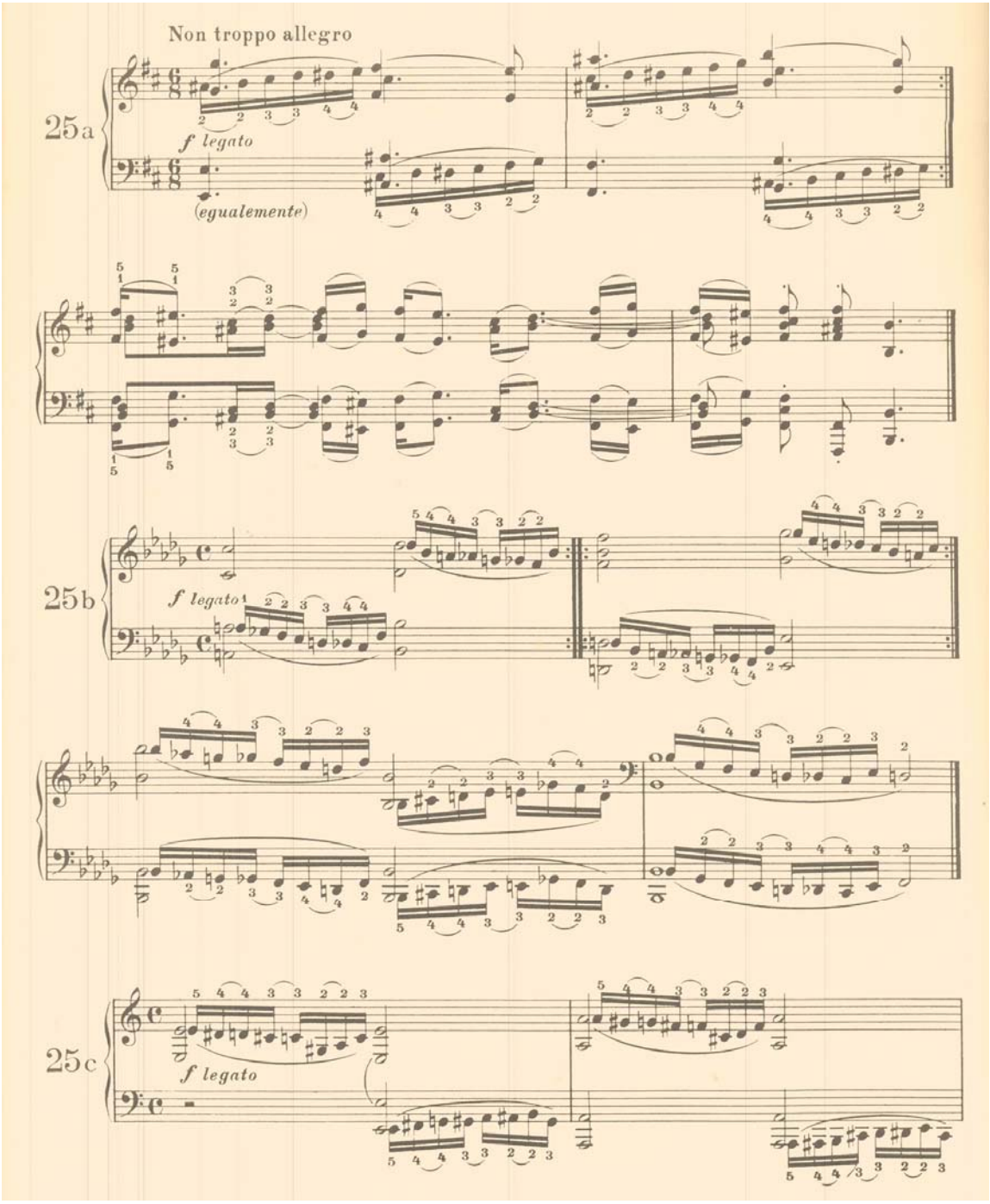


Figura 121. Exercícios 25a 25b 25c

Objetivos principais:

Profundidade do toque em *legato* e desenvolvimento da flexibilidade das mãos. Aumento do controle e da igualdade de sonoridade em passagens que utilizem este dedilhado. Segundo Chiantori (2001, p.407), este exercício é "uma espécie de *glissando* cromático para praticar-se o apoio do peso do braço".

Orientação para a prática:

É importante sentir o peso do braço atingindo o fundo do teclado, praticando-se muito lentamente, e observando sempre o dedilhado indicado por Brahms. Procurar o máximo de *legato* possível quando deslizar os dedos de nota preta a branca.

Praticar com pulsação muito regular. Philipp e Pozzoli indicam no início do exercício: *Non troppo Allegro*.

Relações com a obra pianística de Brahms:

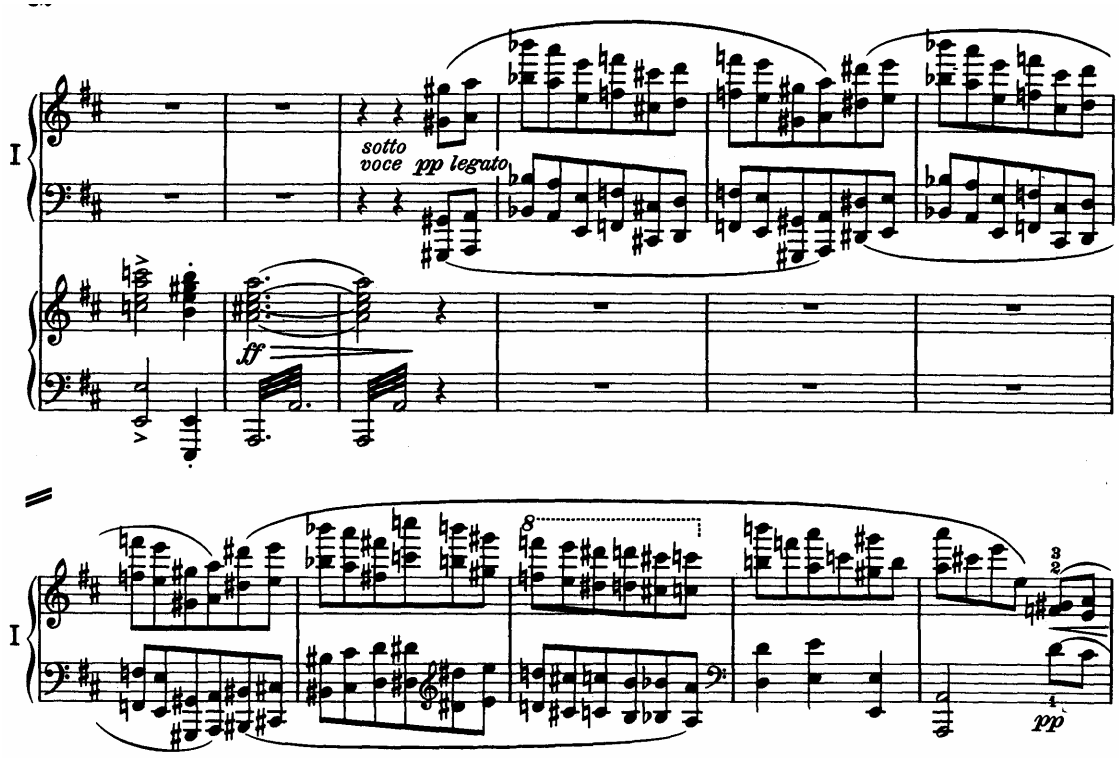


Figura 122. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov.

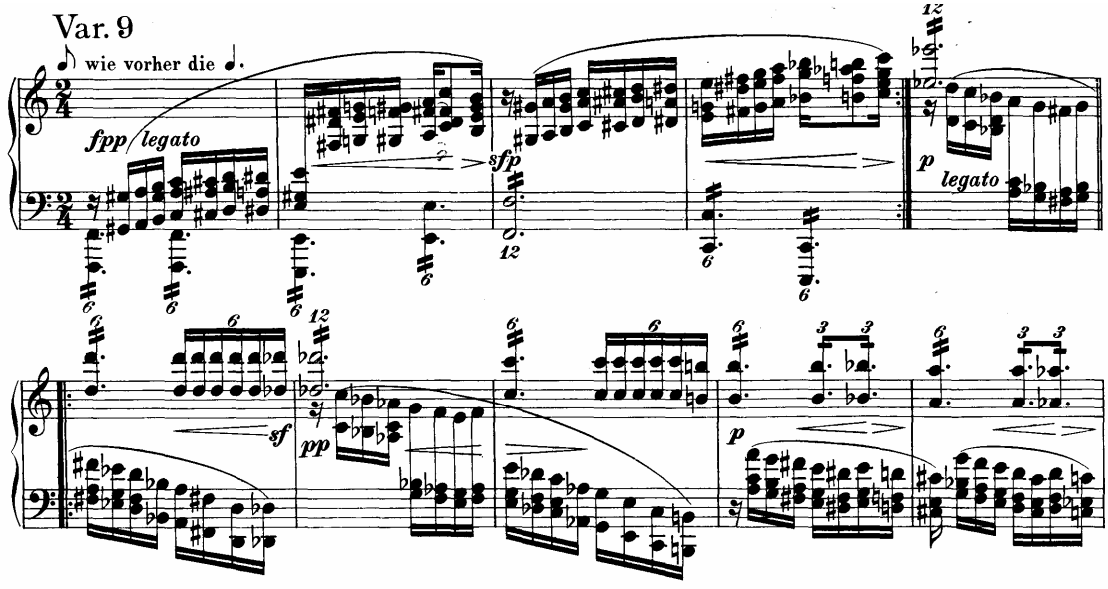


Figura 123. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 9.

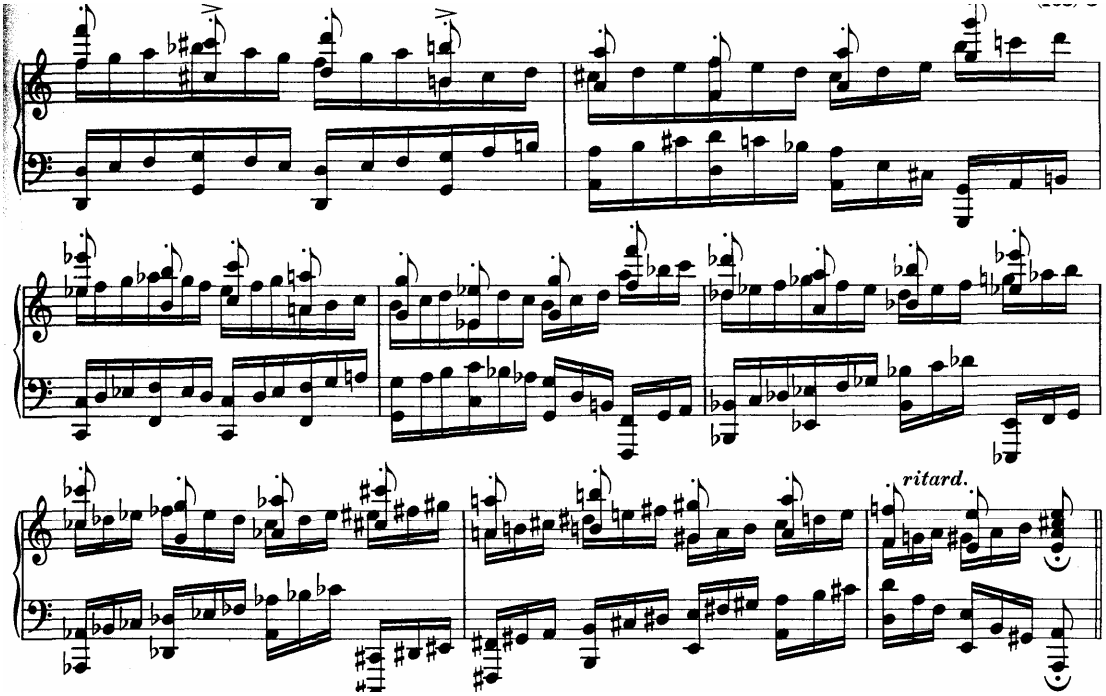


Figura 124. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 1.

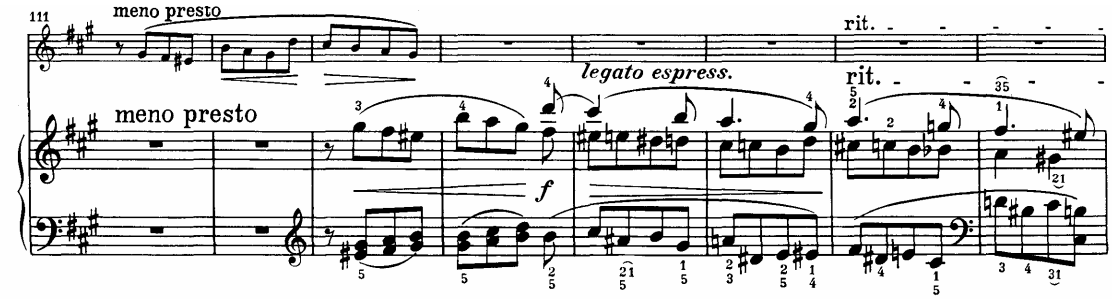


Figura 125. Sonata para Violino e Piano n° 3 em Re m op. 108, 3° Mov.

4.2.22. Exercícios 26a 26b 26c

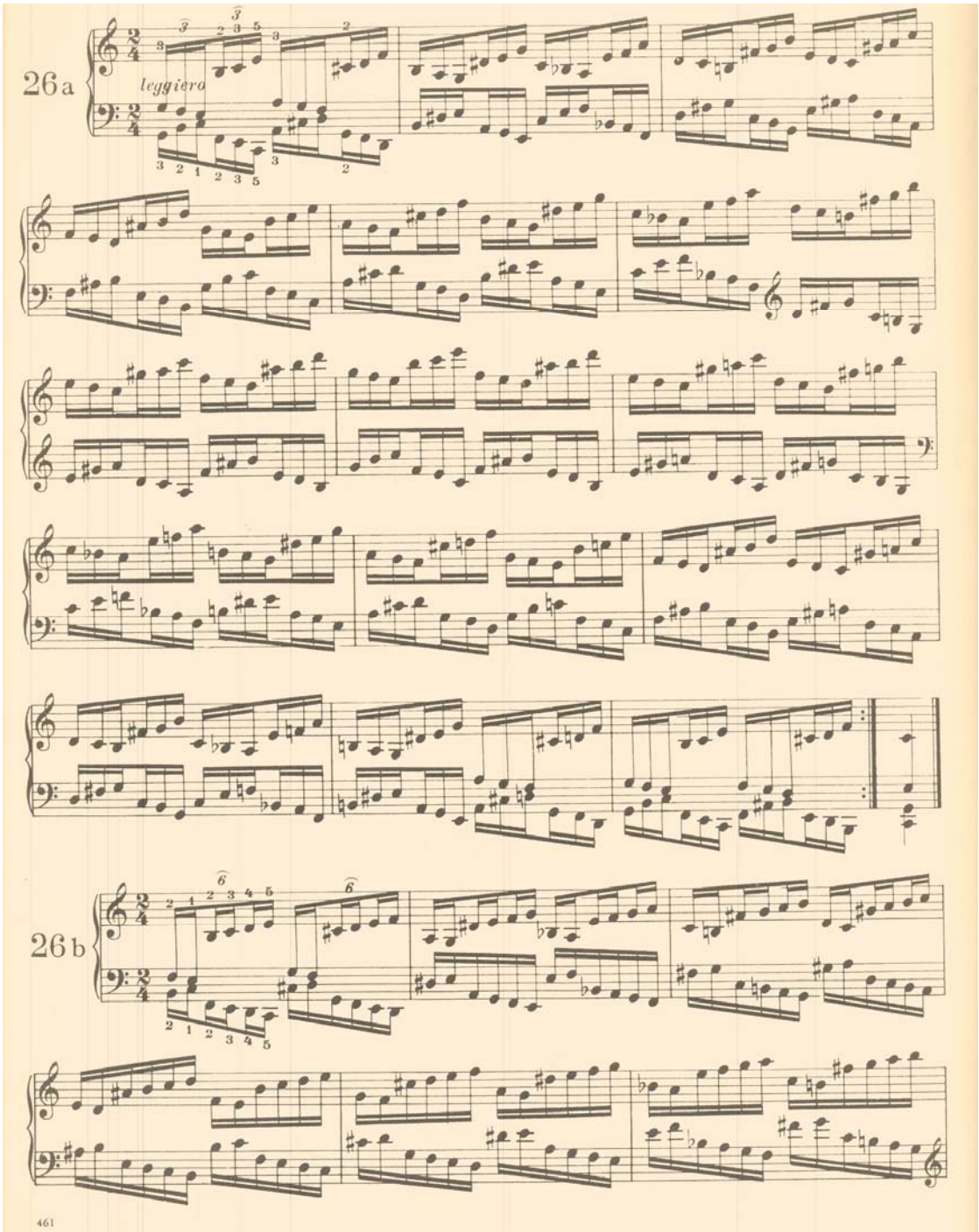


Figura 126. Exercícios 26a 26b

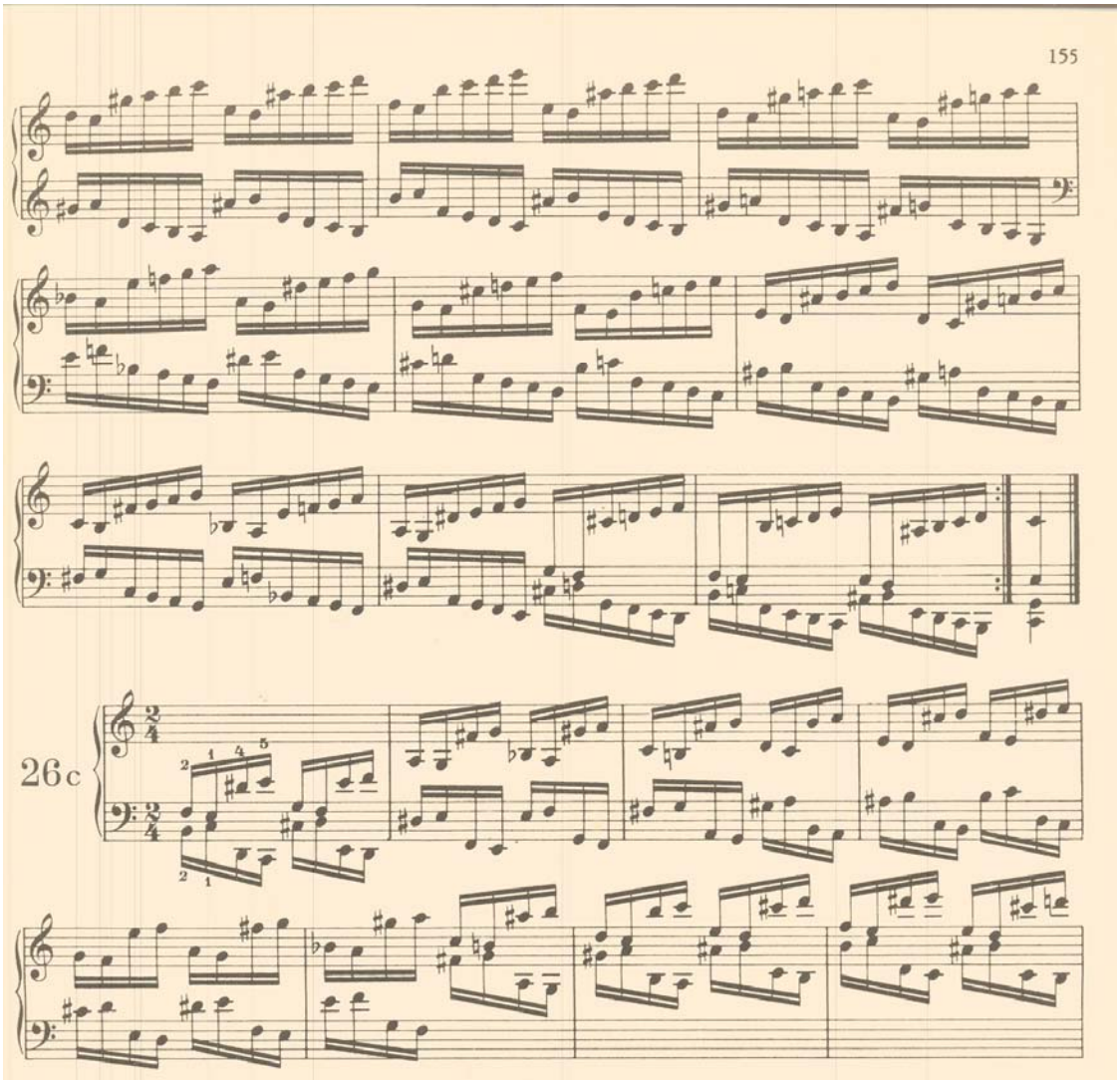


Figura 127. Exercícios 26b 26c

Objetivos principais:

Abertura entre os dedos (abdução e adução dos dedos), flexibilidade das mãos (abdução da articulação metacarpo falangea) e dos pulsos (através da adução e abdução dos pulsos).

Independência dos dedos.

Orientação para a prática:

Cada um dos três exercícios tem um rítmo diferente de movimentação dos braços, determinado pela seqüência das entradas e saídas dos polegares (alternância dos movimentos de adução e abdução dos pulsos). O cotovelo sempre deve ajudar neste movimento circular das mãos ao teclado (através da flexão / extensão da articulação escápulo umeral).

Observar que a abertura 5-3 do exercício 26a deve ser realizada com a 3ª falange na borda do teclado para facilitar a execução.

Do mesmo modo as aberturas 1-2 e 5-2 no exercício 26b e 5-2 no exercício 26c.

A sugestão de Philipp para sustentar-se preso o polegar faz com que o exercício fique mais difícil de execução, pela ausência de movimentos do cotovelo (articulação escápulo umeral).

Exercícios adicionais:

Praticar com variantes rítmicas.

Praticar com variantes de toque. Por exemplo, a mão direita em *legato* e a mão esquerda em *staccato*.

Pozzoli e Philipp indicam uma variante de dedilhado para o exercício *a*:

M.D. 321-345,

M.E. 321-345.

Iniciar a prática lentamente e almejar a prática em *Prestissimo*.

Philipp aconselha praticar-se em rítmos com acentos diversos.

Relações com a obra pianística de Brahms:

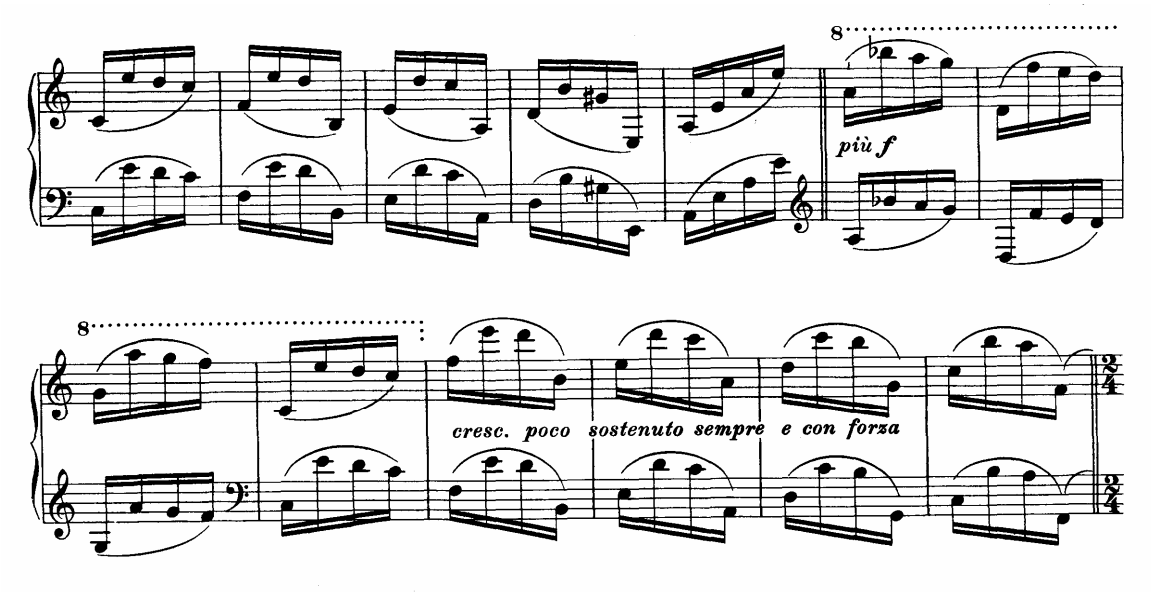


Figura 128. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Finale.

4.2.23. Exercícios 27

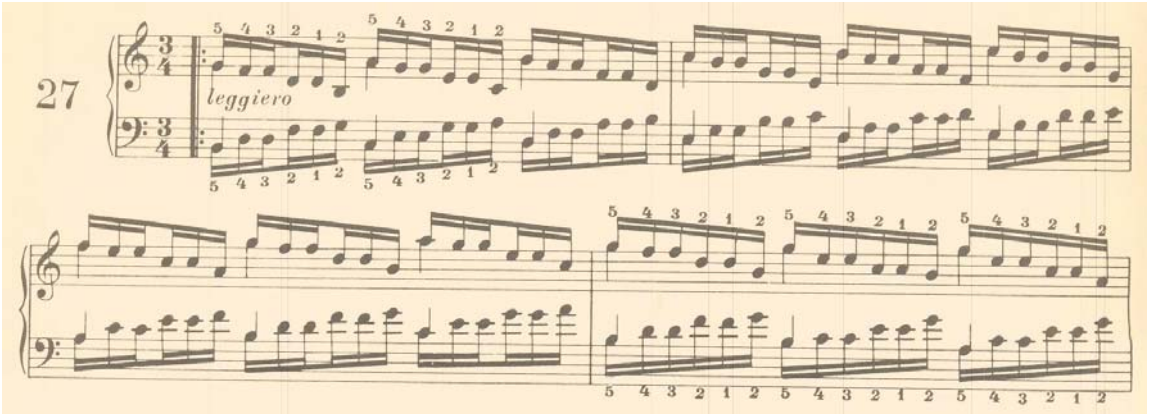


Figura 129. Exercício 27

Objetivos principais:

Notas repetidas e prática do toque *leggeiro.*

Orientação para a prática:

Sempre praticar com bastante apoio, soltando todo o peso do braço nas notas longas (semínimas), mantendo as semicolcheias leves.

Pozzoli sugere a acentuação de três em três e depois de duas em duas. Philipp sugere andamento rápido e ***pp***, Pozzoli sugere andamento *moderato*.

É importante notar que a repetição de notas deve ser executada sempre em dois pontos distintos da tecla. Caso contrário corre-se o risco da nota "falhar", ou seja, não ser repetida apropriadamente.

Deslizar sobre a nota presa e entrar com o cotovelo ao tocar o polegar (utilizando o movimento de flexão da articulação escápulo umeral) e sair ao apoiar a nota presa (utilizando o movimento de extensão da articulação escápulo umeral).

Exercício adicional:

Substituir a armadura de dó maior por dó# maior.

Philipp sugere o seguinte dedilhado adicional: 544332.

Relações com a obra pianística de Brahms:

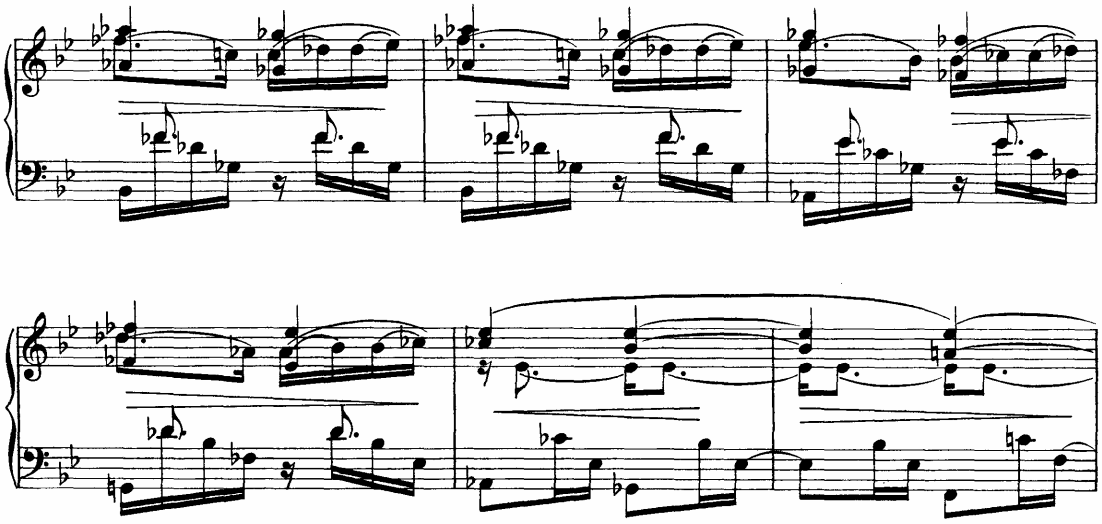


Figura 130. Klavierstücke op. 76 n° 4 em Si b M, Intermezzo.

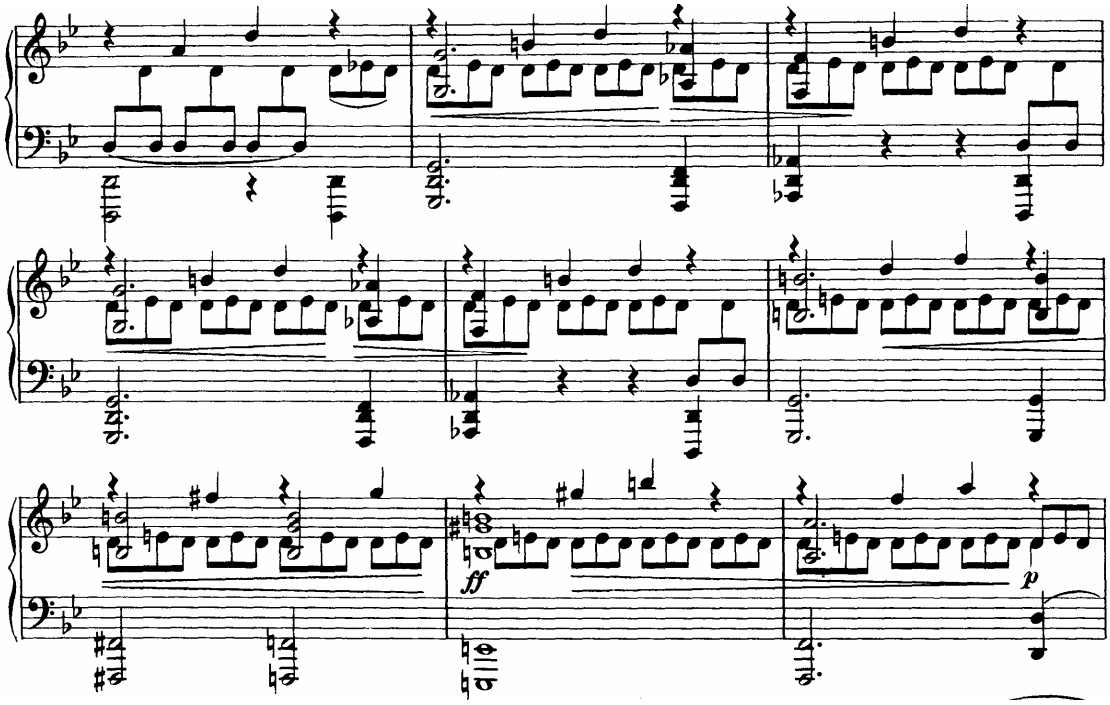


Figura 131. Rapsódia para Piano op. 79 n° 2.

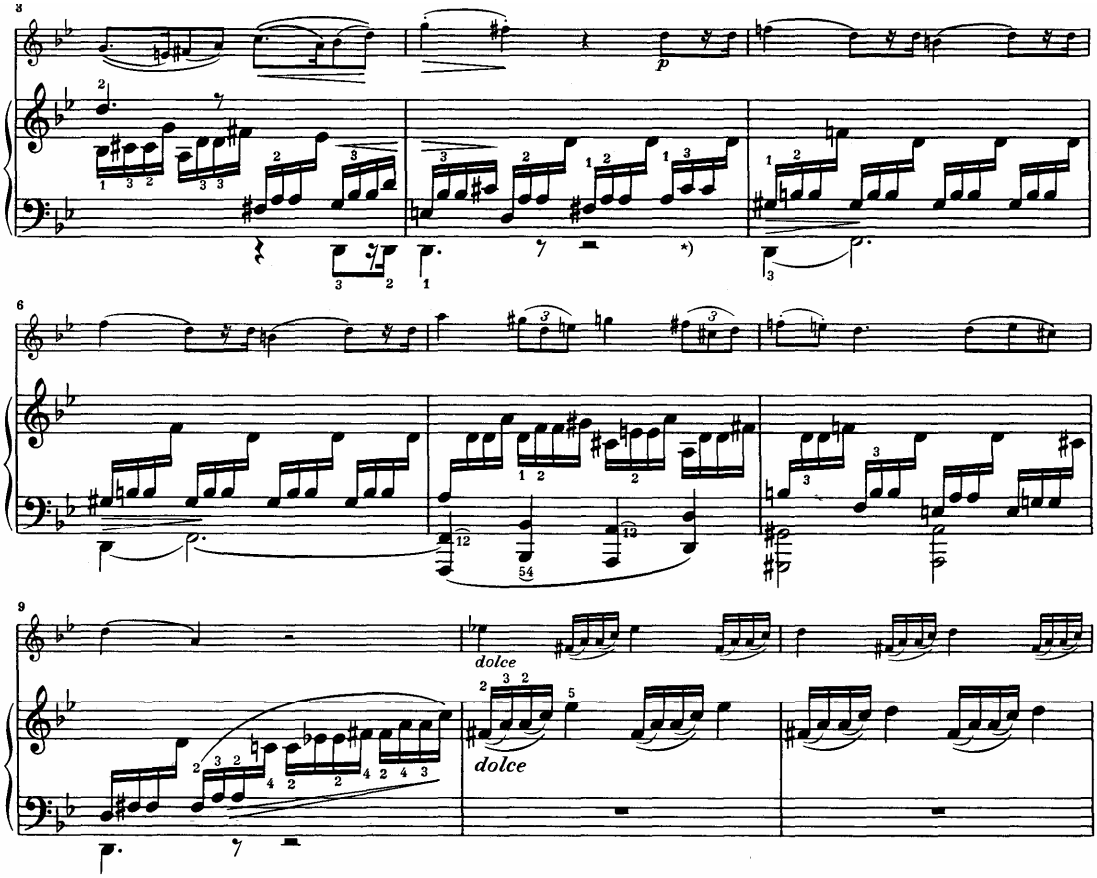


Figura 132. Sonata para Violino e Piano n° 1 em Sol M op. 78, 3° Mov.

4.2.24. Exercício 28

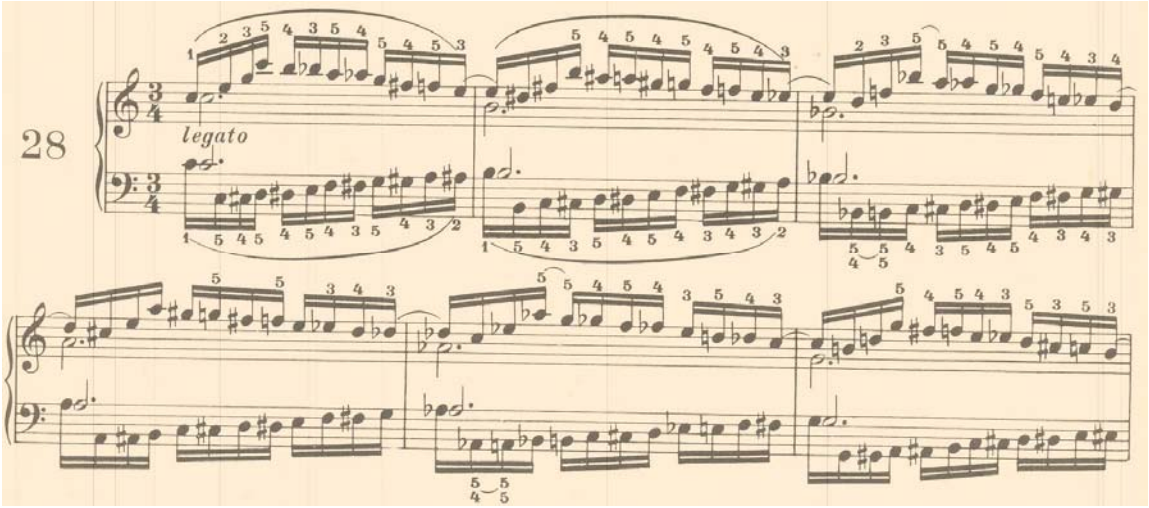


Figura 133. Exercício 28

Objetivos principais:

Praticar cromatismo em *legato*, sem o auxílio do polegar.

Philipp o classifica para melhorar a qualidade da igualdade dos dedos.

Orientação para a prática:

Os dedos 2-3-4-5 da mão direita devem estar voltados para o lado direito e os da mão esquerda voltados para o lado esquerdo (movimento de adução do pulso) facilitando assim a execução das passagens 5-4-5 em ambas as mãos.

Philipp sugere andamento Lento e *legato*, Pozzoli por sua vez indica *Moderato* e *molto legato*.

Relações com a obra pianística de Brahms:

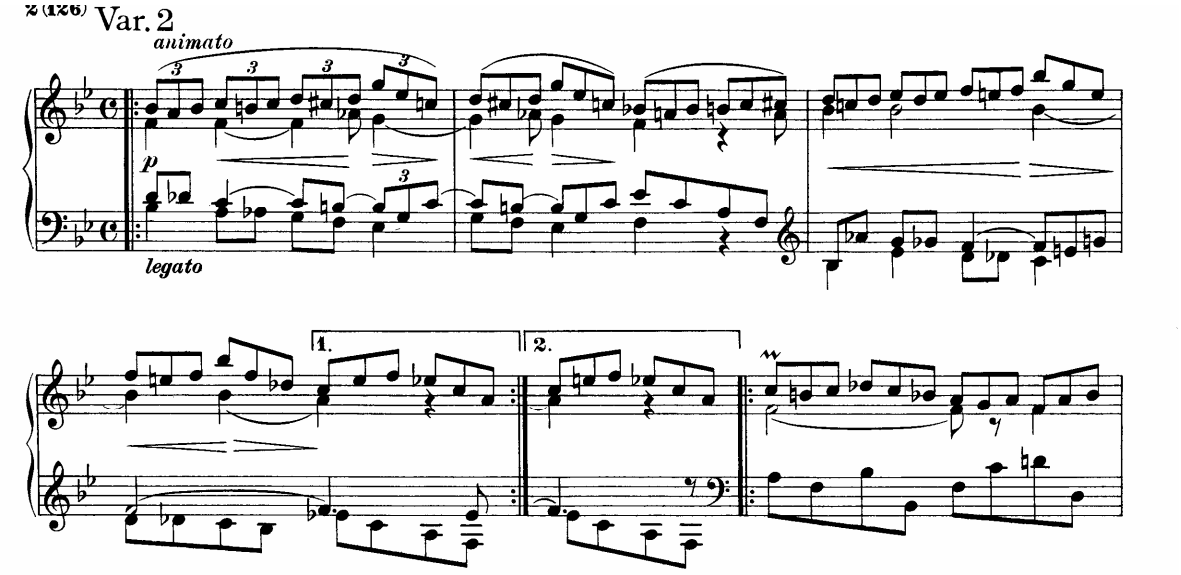


Figura 134. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 2.

4.2.25. Exercício 29

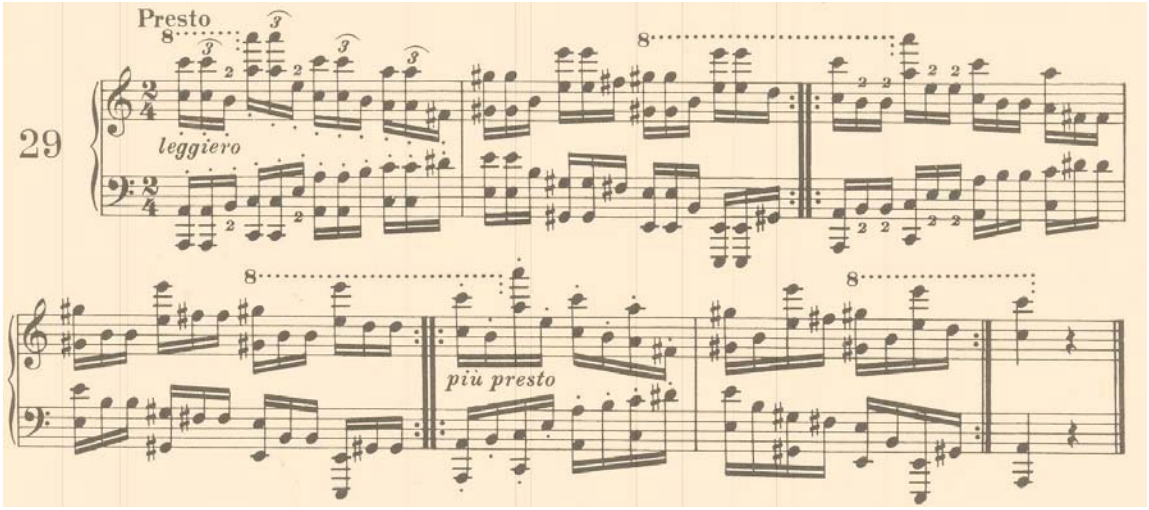


Figura 135. Exercício 29

Os dois primeiros compassos deste exercício são extraídos da variação n° 11 do segundo caderno dos Estudos opus 35, as “Variações sobre um Tema de Paganini”, obra comentada no capítulo anterior, composta em 1866.

Objetivos principais:

Oitavas e saltos em ambas as mãos, por movimento contrário.

Orientação para a prática:

Neste exercício, o próprio Brahms compôs variações rítmicas, sugerindo na prática o seu emprego.

Exercícios adicionais:

Utilizar além dos exercícios preliminares propostos por Brahms, as variações rítmicas propostas por Hanon. Observar que a segunda parte da variação apresenta novas combinações com dificuldades semelhantes que devem ser utilizadas como exercícios adicionais (figura 132).

Relações com a obra pianística de Brahms:

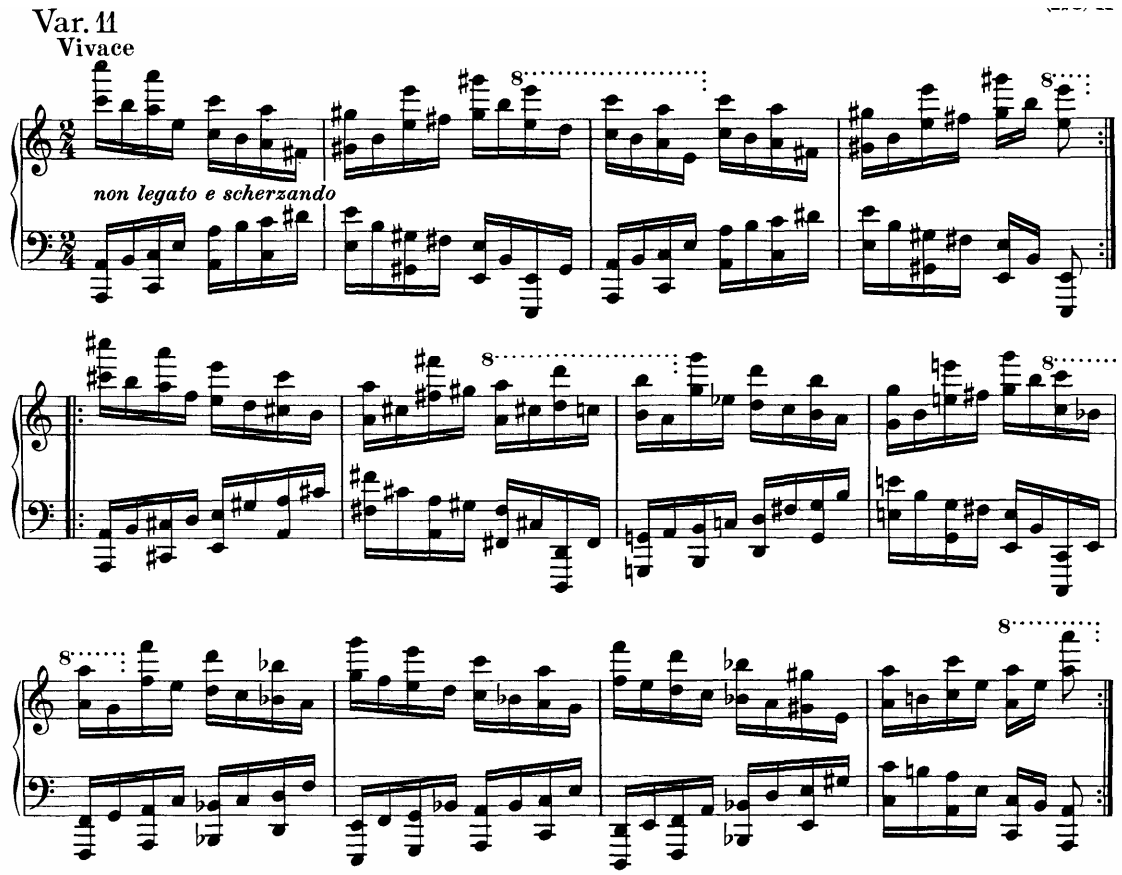


Figura 136. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 2° caderno, Var. 11.

4.2.26. Exercício 30

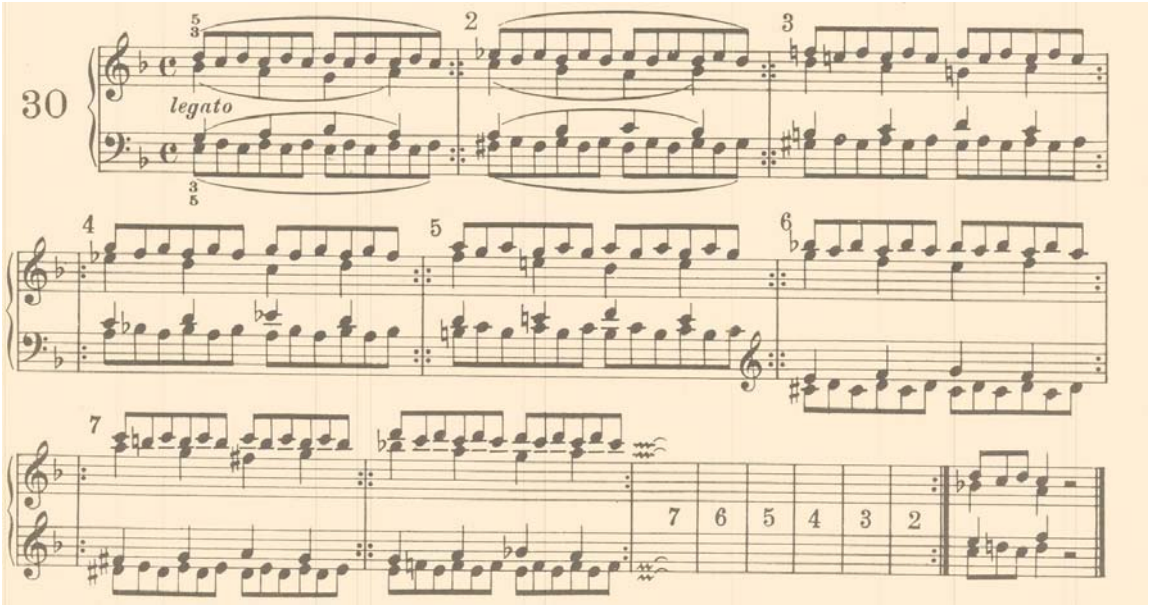


Figura 137. Exercício 30

Objetivos principais:

Praticar notas duplas combinadas com trinados de 4º e 5º dedos, em ambas as mãos. Fortalecimento da musculatura destes dedos.

Orientação para a prática:

Atenção ao movimento do cotovelo para frente ao tocar o polegar (flexão da articulação escápulo umeral) e para trás (extensão da articulação escápulo umeral). Este procedimento evita a tensão excessiva da musculatura das mãos, pulsos e ombros.

Trabalhar sempre muito lentamente e com mãos separadas para entender bem a execução física do movimento. Acelerar em seguida. Pozzoli e Philipp sugerem o tempo *Vivace* combinados com acentuações regulares de três em três colcheias.

Exercícios adicionais:

Praticar lento, acentuando as colcheias de dois em dois.

Relações com a obra pianística de Brahms:

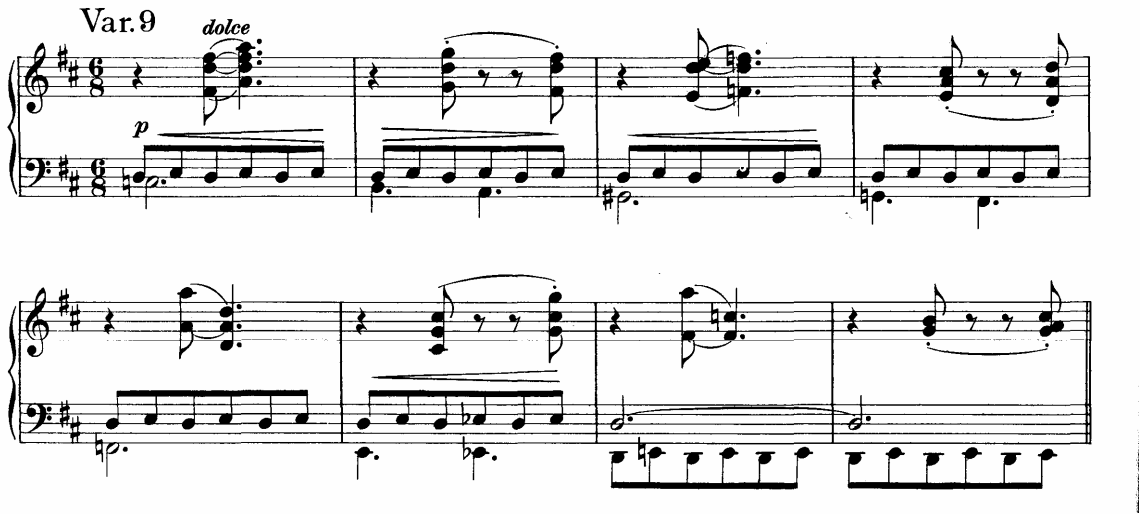


Figura 138. Variações sobre um Lied Húngaro em Re M op. 21 n° 2, Var. 9.

4.2.27. Exercícios 31a 31b

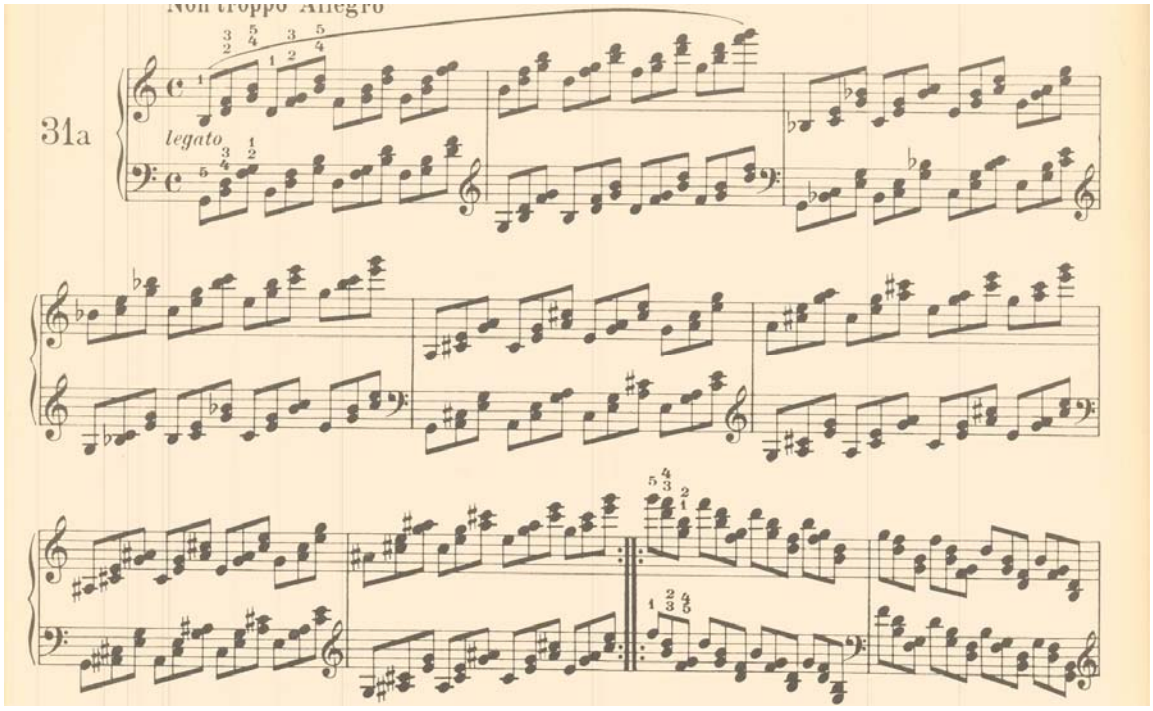


Figura 139. Exercícios 31a

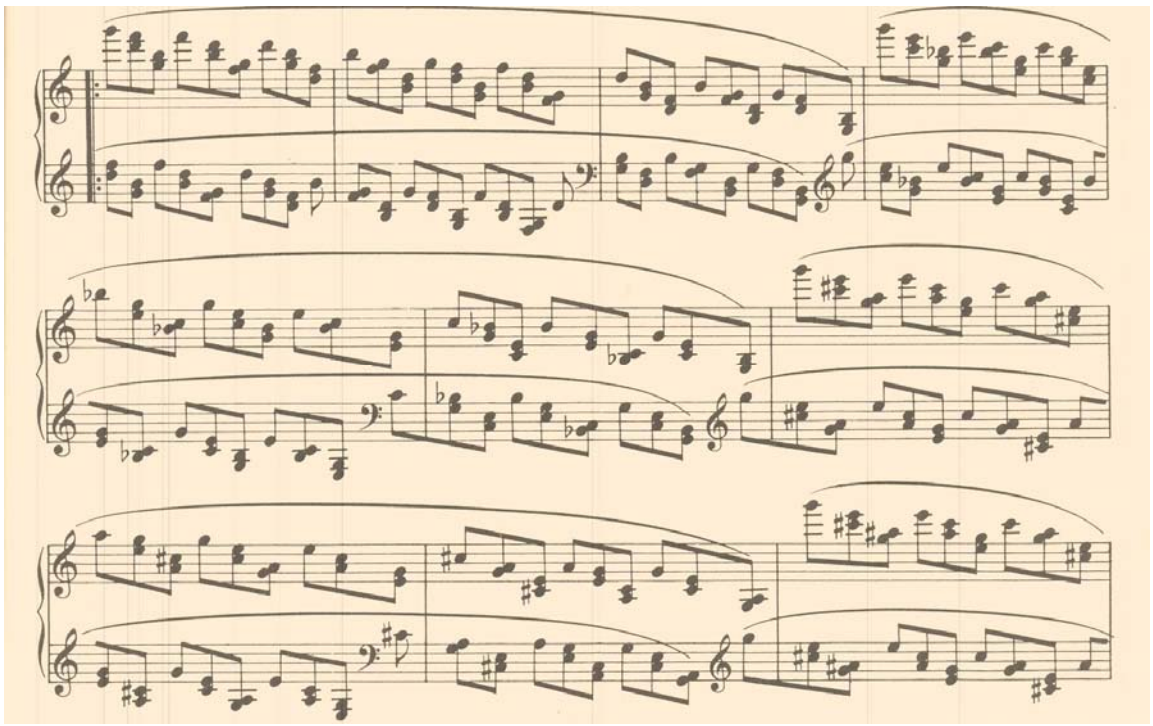


Figura 140. Exercício 31b

Objetivos principais:

Arpejos de notas duplas sobre um acorde de Sétima de Dominante. Independência dos dedos.

Orientação para a prática:

Praticar com mãos separadas. Este procedimento é necessário inicialmente, pois cada mão tem seu movimento particular de entrada e saída do teclado, ou seja o movimento de flexão e extensão da articulação escápulo umeral depende do movimento de entrada e saída dos polegares.

Sempre iniciar a prática muito lentamente e aplicar a técnica das variações rítmicas.

Exercícios adicionais:

Pozzoli e Philipp sugerem sustentar o polegar em cada grupo de três. Como exercício preliminar, segurar todas as notas do acorde, fazendo uma *fermata* de três em três colcheias.

Relações com a obra pianística de Brahms:

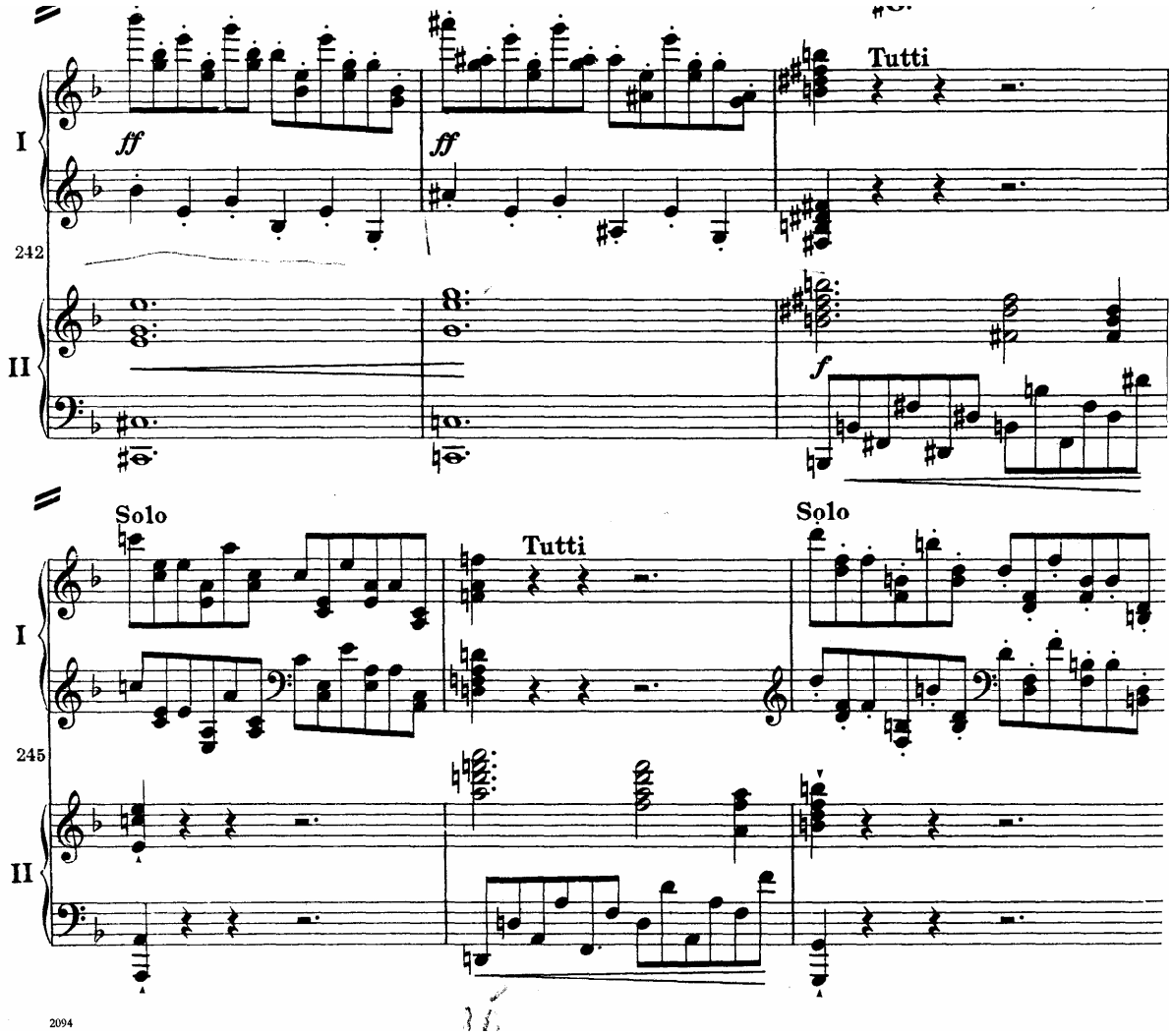


Figura 141. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov.

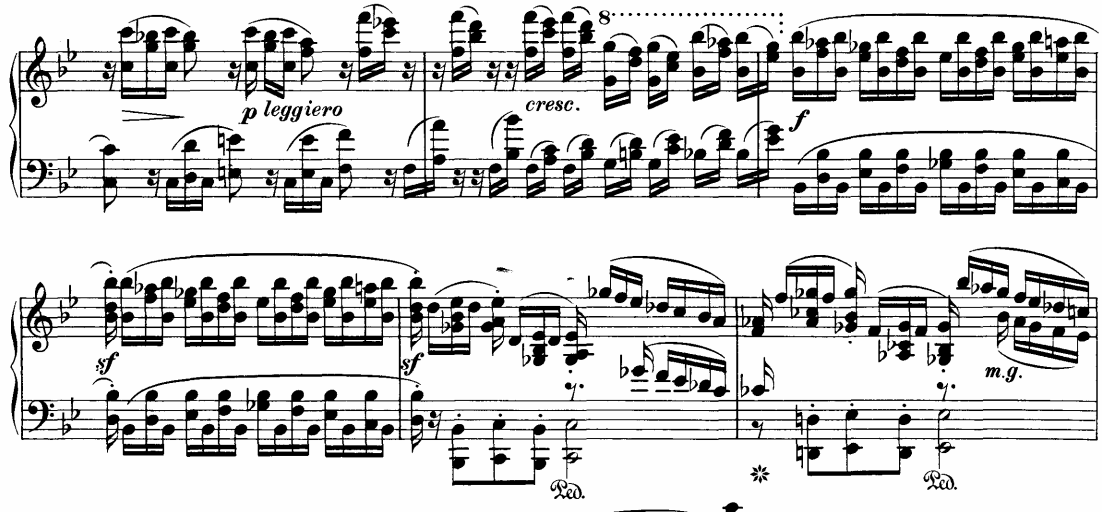


Figura 142. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga.

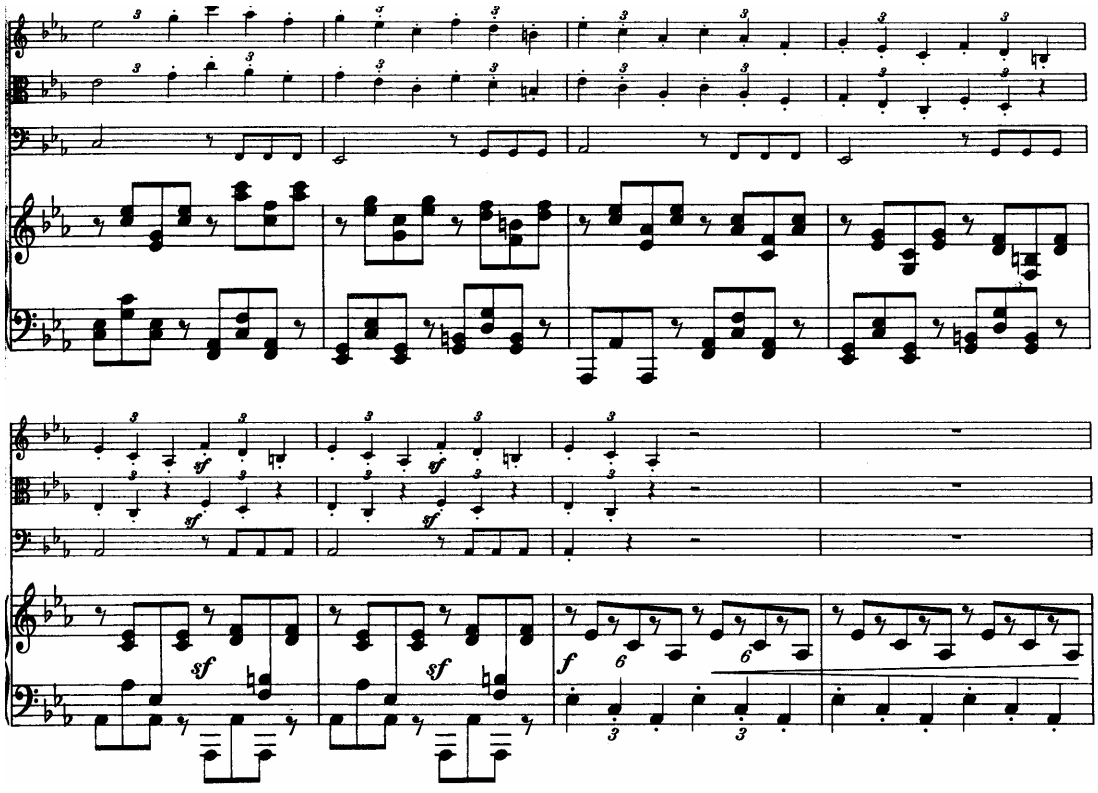


Figura 143. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m, op. 60, 4° Mov.

4.2.28. Exercícios 32a 32b

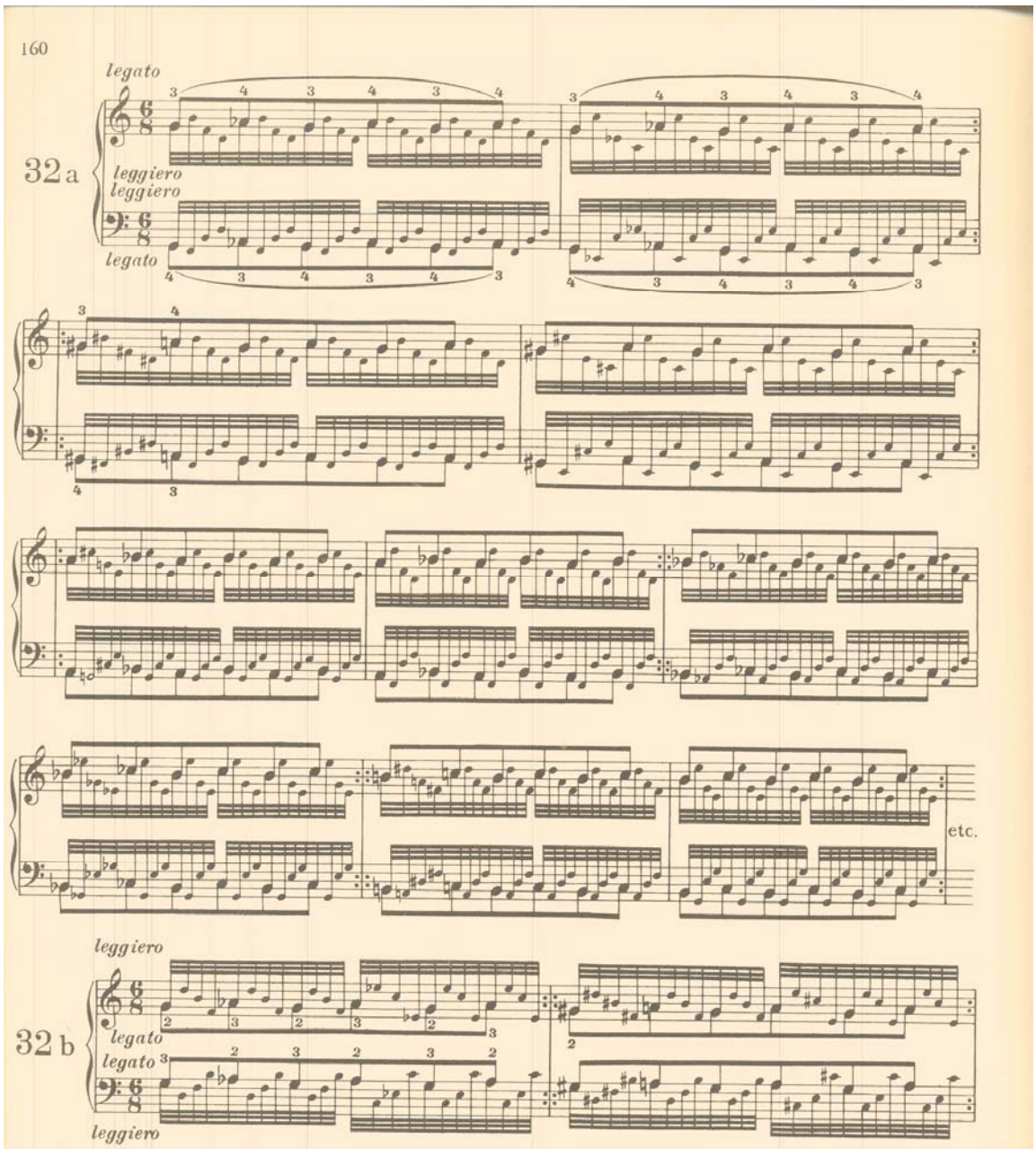


Figura 144. Exercícios 32a 32b

Objetivos principais:

Independência dos dedos, abertura e flexibilidade dos dedos. Philipp o classifica para aperfeiçoamento da execução de arpejos.

Orientação para a prática:

Neste exercício as duas mãos estabelecem um movimento sincronizado do cotovelo. Ambas saem nas notas e posições nas teclas brancas (extensão da articulação escápulo umeral) e ambas entram ao executar notas ou posições predominantemente em teclas pretas (flexão da articulação escápulo umeral).

Atenção para não prender notas inadvertidamente durante a execução do exercício. Assim como na série de exercícios 15 16a 16b e 16c há uma tendência errônea de se sustentar notas vizinhas à presa.

Exercícios adicionais:

Praticar com variações de articulação.

Variar também a intensidade, por exemplo as colcheias em *legato* e ***f*** e as fusas em *leggeiro* e ***pp***.

Praticar com o dedilhado sugerido por Phillipp:

Exercício 32a: 4532, sustentando o 4° dedo;
3421, sustentando o 3° dedo,
Exercício 32b: 2431, sustentando o 2° dedo.

Variação para ambos os exercícios – Tocar o primeiro grupo de quatro notas e segurar todas as notas, fazer uma *fermata* e relaxar a musculatura. Sentir a abertura dos dedos (abdução das articulações metacarpo falângeas). Repetir o procedimento a cada mudança de posição com o próximo grupo de quatro notas.

Esta seqüência de exercícios pode ser bem complementada e aperfeiçoada com os *Exercices de Tenues*, subtitulados de “Exercícios com Notas Sustentadas para Desenvolver a Igualdade dos Dedos”, de Isidor Philipp.

Relações com a obra pianística de Brahms:

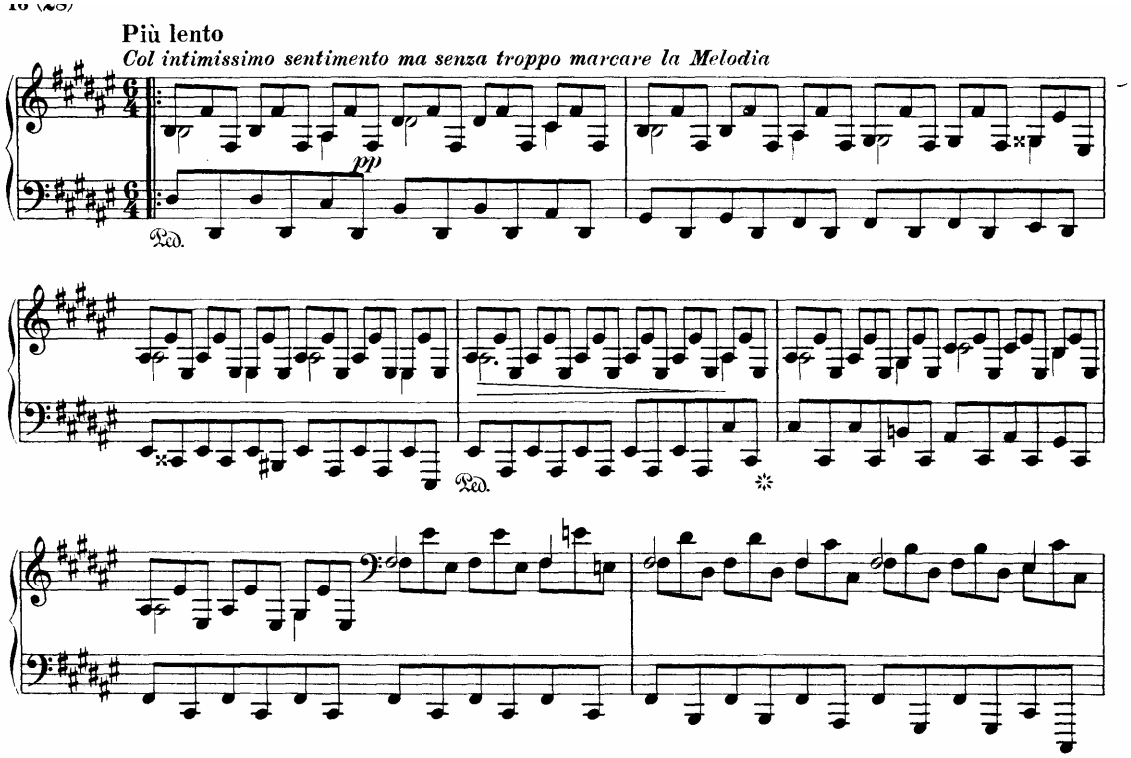


Figura 145. Baladas op. 10 n° 4, Andante com motto.

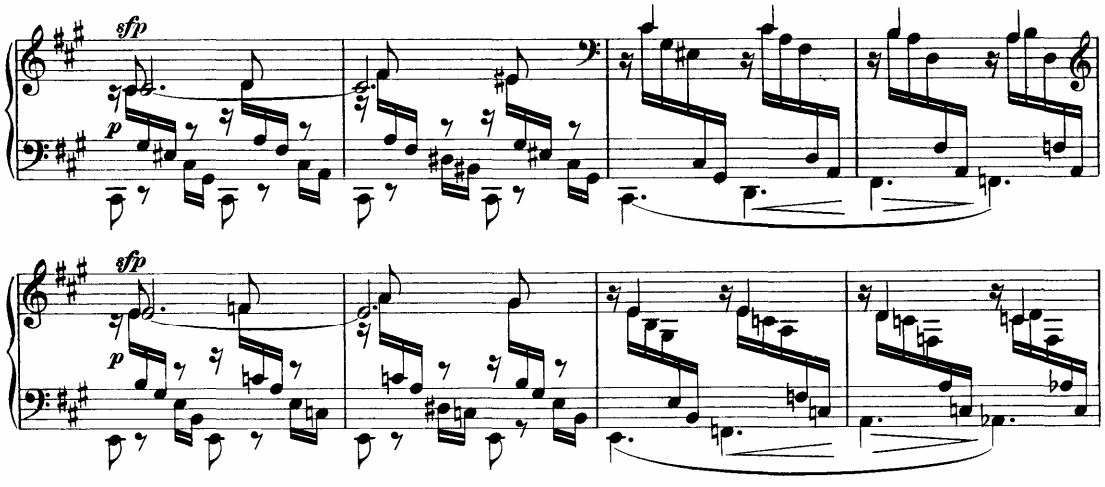


Figura 146. Klavierstücke em Fa # m op. 76 n° 1, Capricho.

4.2.29. Exercícios 33a 33b

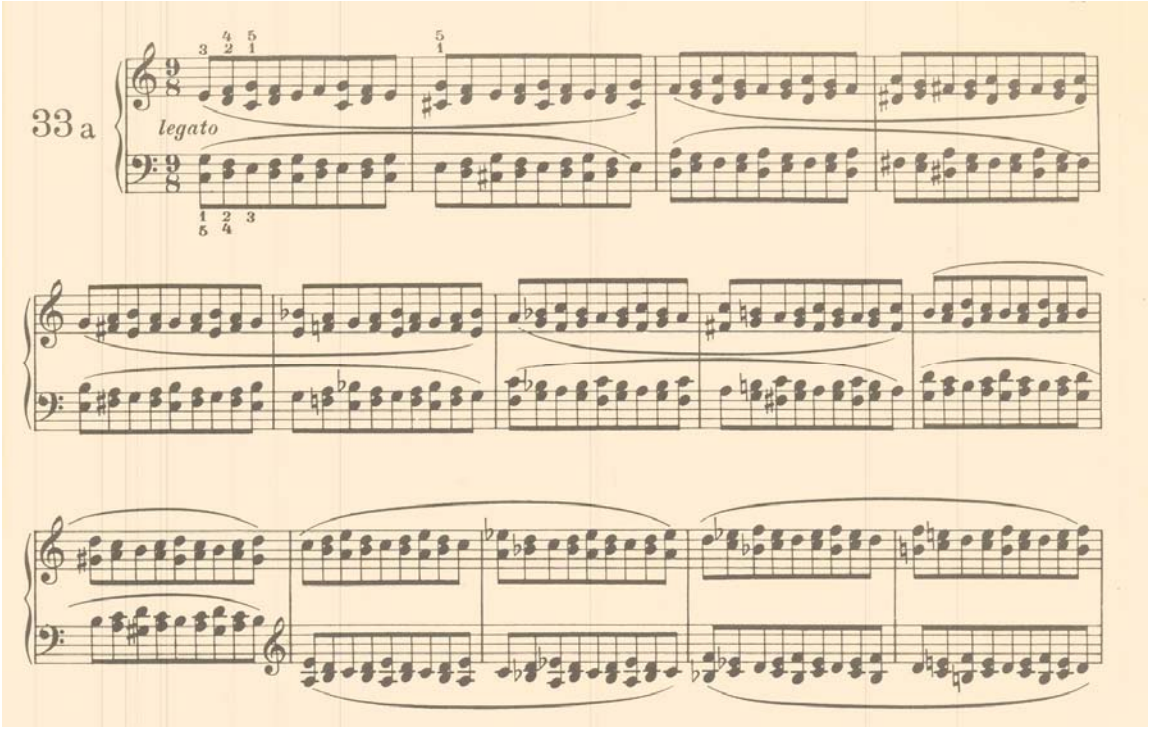


Figura 147. Exercício 33a

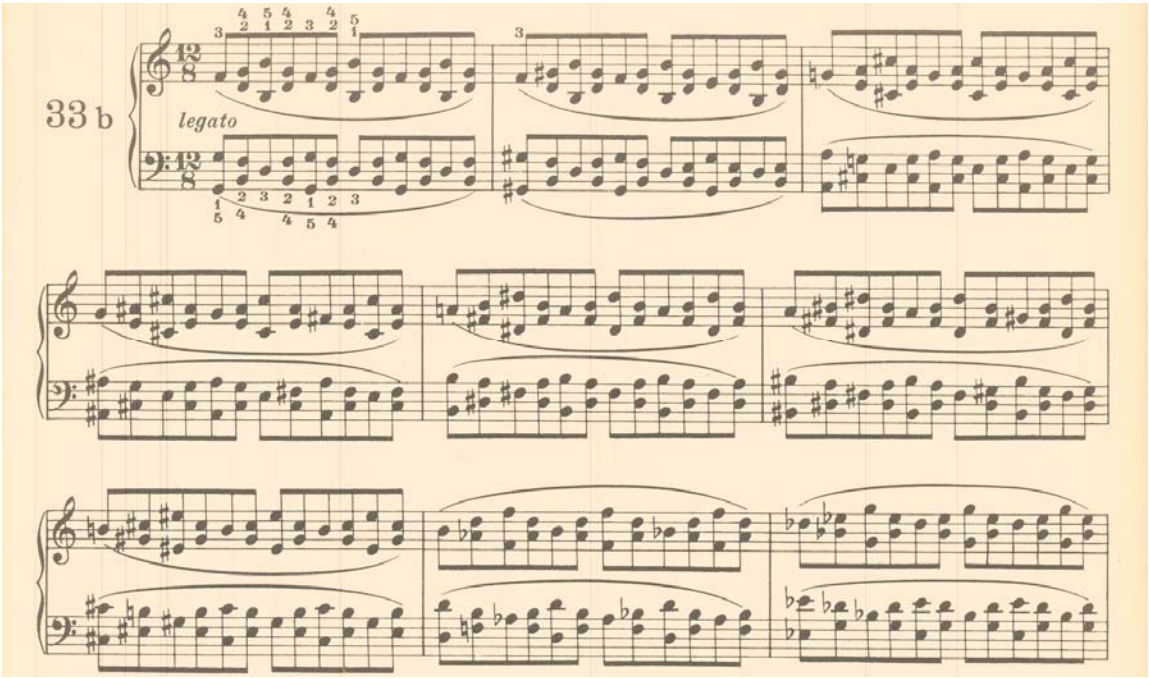


Figura 148. Exercício 33b

Objetivos principais:

Aumentar a independência e a flexibilidade do cotovelo na execução de notas duplas.

Orientação para a prática:

A mão deve se posicionar aberta, com dedos em semi-extensão e o mais relaxada possível. O cotovelo (articulação escápulo umeral) ajusta as mãos ao teclado de acordo com as posições requeridas pelo exercício. Em ambas as mãos, a 3ª falange do dedo 3 deve tocar o teclado na sua região mais externa, os dedos 2-4 numa posição intermediária e o 1-5 numa posição mais interna. O movimento do cotovelo favorece o relaxamento e a flexibilidade dos ombros e mãos (com o uso dos movimentos de flexão e extensão da articulação escápulo umeral).

Observar que pela maneira como o exercício foi escrito, as mãos e cotovelos se alternam em movimento contrário. Quando uma mão se move em direção ao instrumento (flexão da articulação escápulo umeral), a outra volta em direção ao tronco (extensão da articulação escápulo umeral).

Philipp e Pozzoli sugerem para o exercício *a* o andamento *Vivace* e para o exercício *b* o andamento *Moderato*.

Exercício adicional:

Praticar em *staccato*, associando o movimento acima ao movimento do pulso, para cima e para baixo (flexão e extensão do pulso).

Relações com a obra pianística de Brahms:

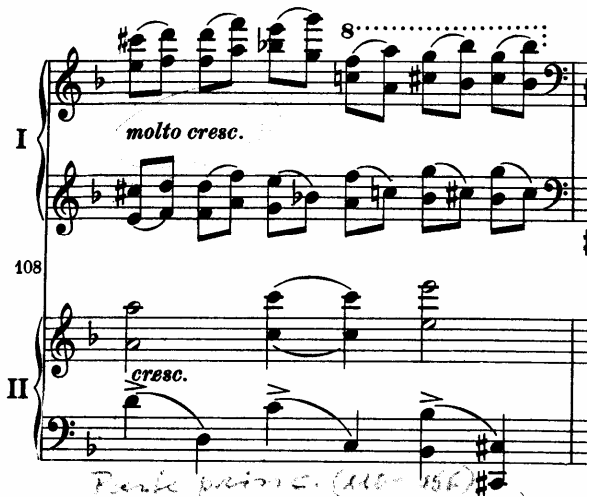


Figura 149. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 1° Mov.

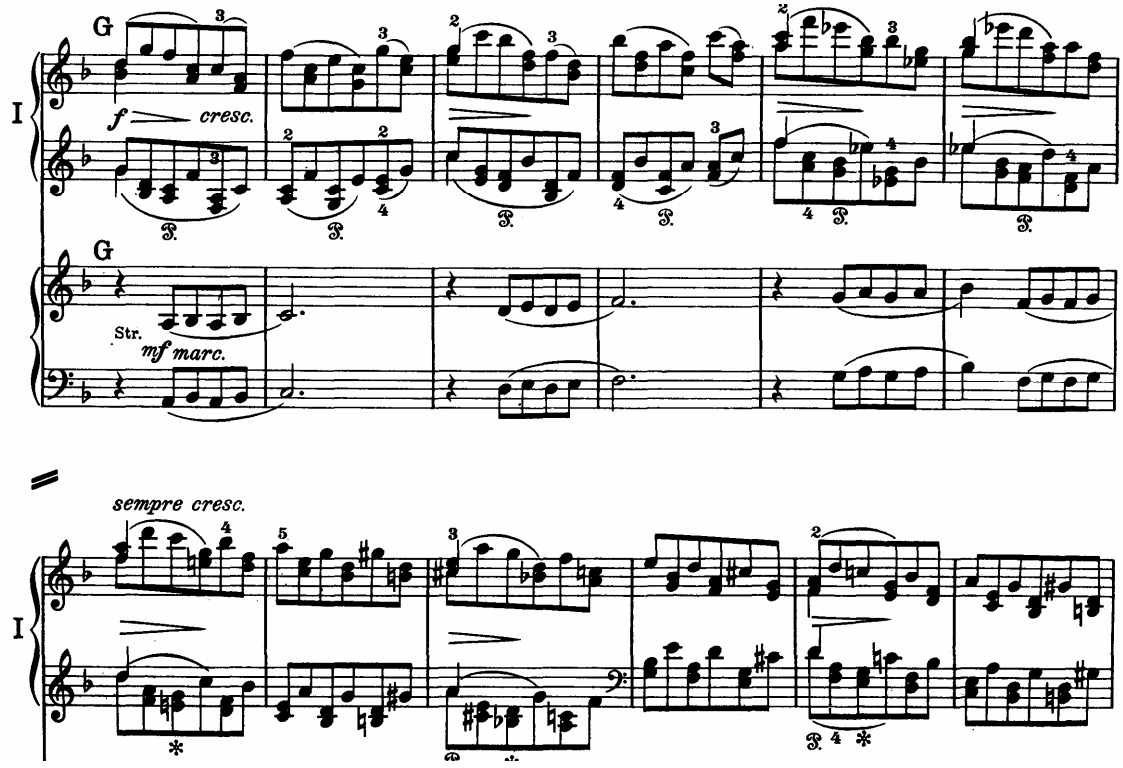


Figura 150. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov.

4.2.30. Exercícios 34a 34b 34c

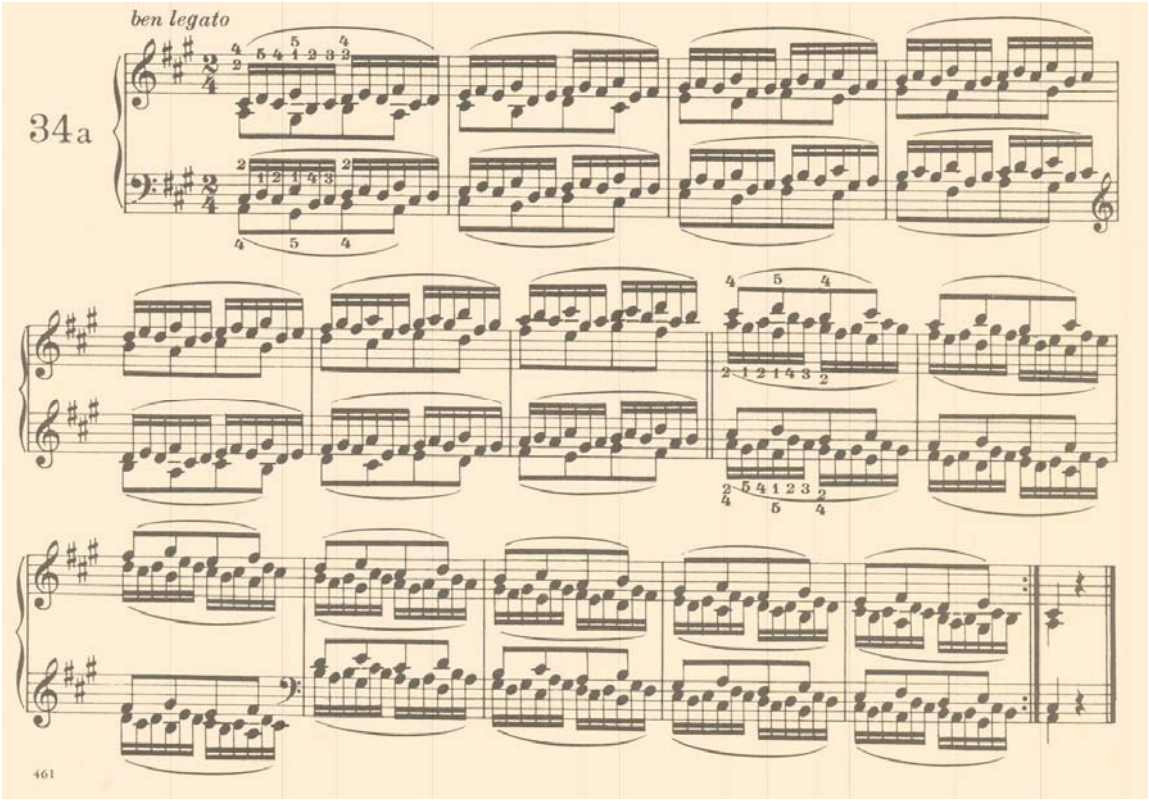


Figura 151. Exercício 34a

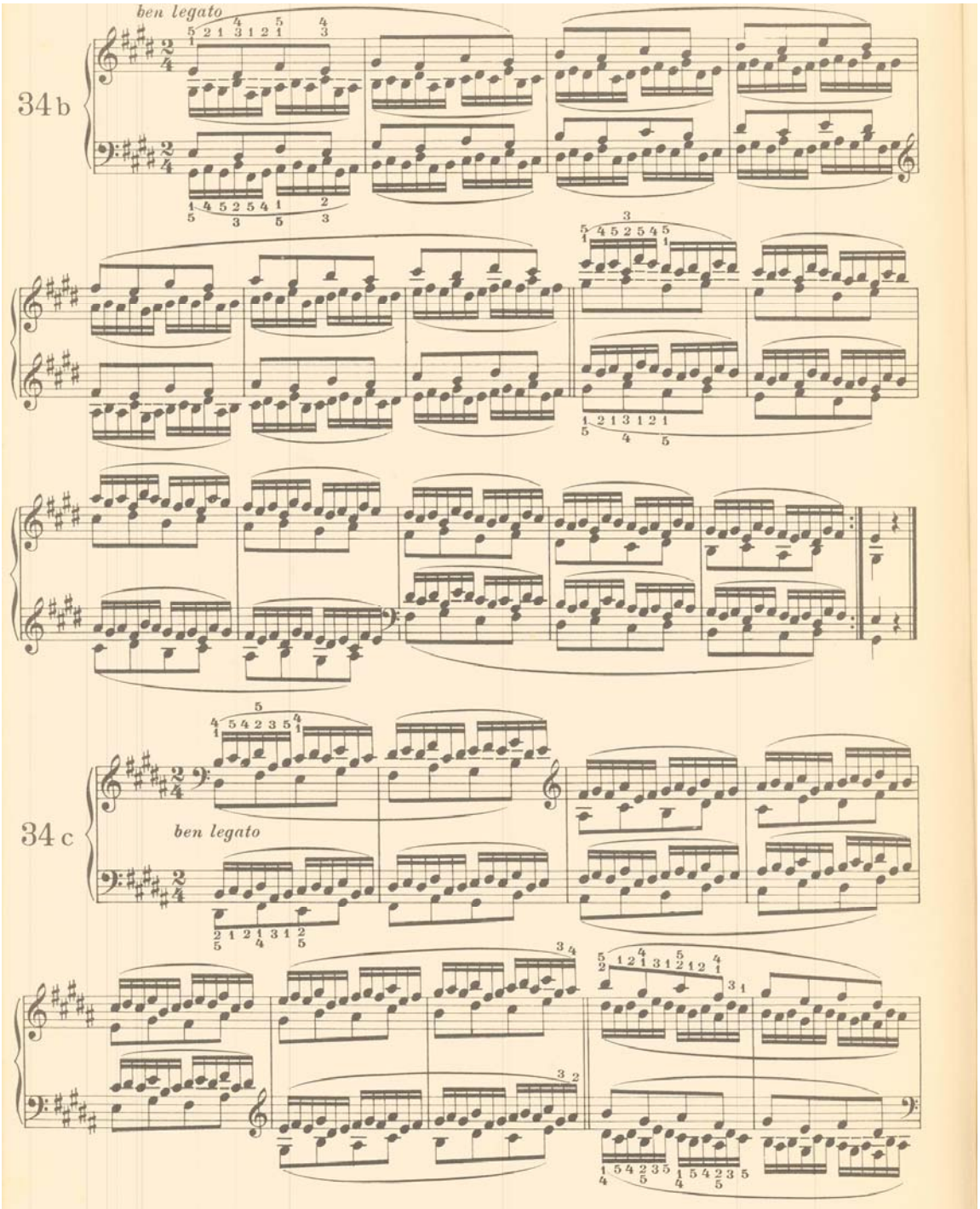


Figura 152. Exercícios 34b 34c

Objetivos principais:

Exercitar o *legato* em notas sucessivas com o dedilhado 5-4-5 e 3-5-4 associado a notas duplas. Philipp classifica esta série no capítulo que trata da igualdade dos dedos.

Orientação para a prática:

Os dedos 2-3-4-5 da mão direita devem estar voltados para a direita e os mesmos dedos da mão esquerda voltados para o lado esquerdo (em posição de adução do pulso).

Sempre prestar atenção ao movimento mais solto possível do cotovelo, ajustando a mão ao teclado (flexão e extensão da articulação escápulo umeral).

Exercícios adicionais:

Philipp aconselha transpor o exercício 32a para La bemol maior e praticar em ***f*** e em seguida em ***pp***. Aconselha também praticar o exercício 32b e 32c com mãos separadas. Quanto ao andamento, Philipp propõe um tempo rápido para 32a e Pozzoli um tempo *molto moderato* para toda a série.

Relações com a obra pianística de Brahms:

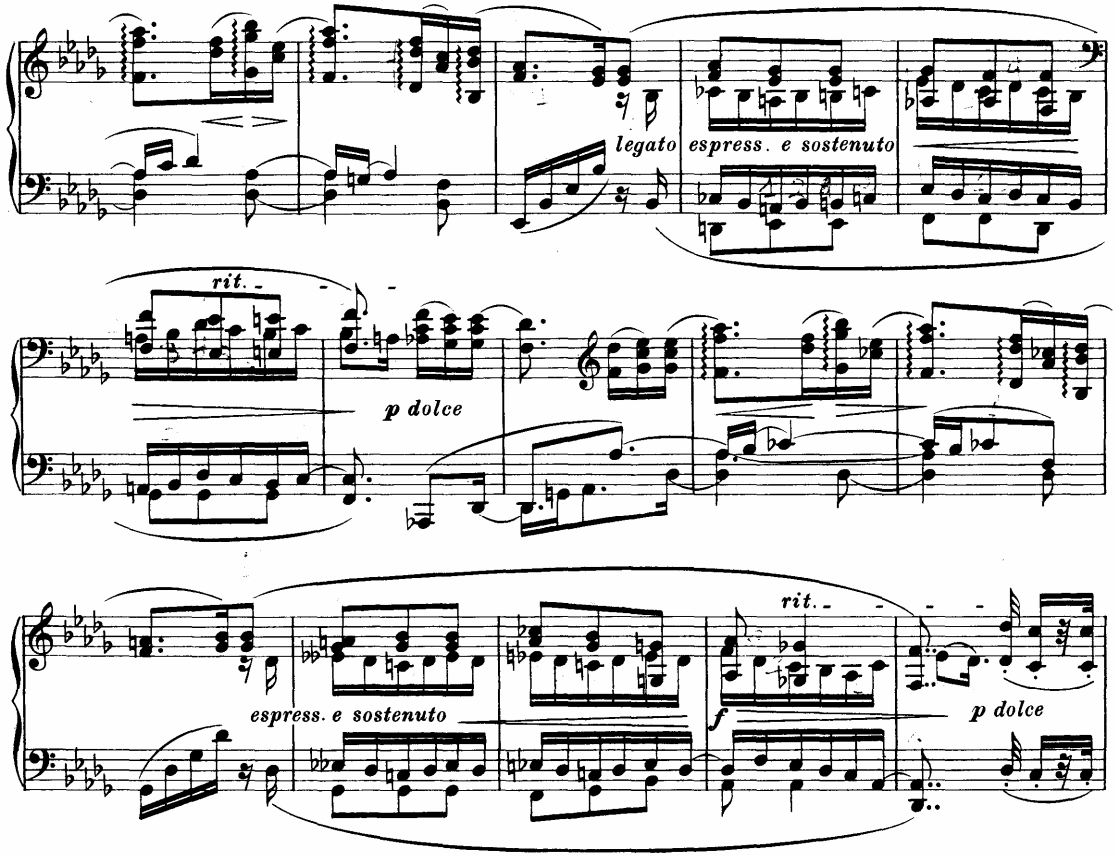


Figura 153.Intermezzo op. 117 n° 2 em Si b m, Andante non troppo.

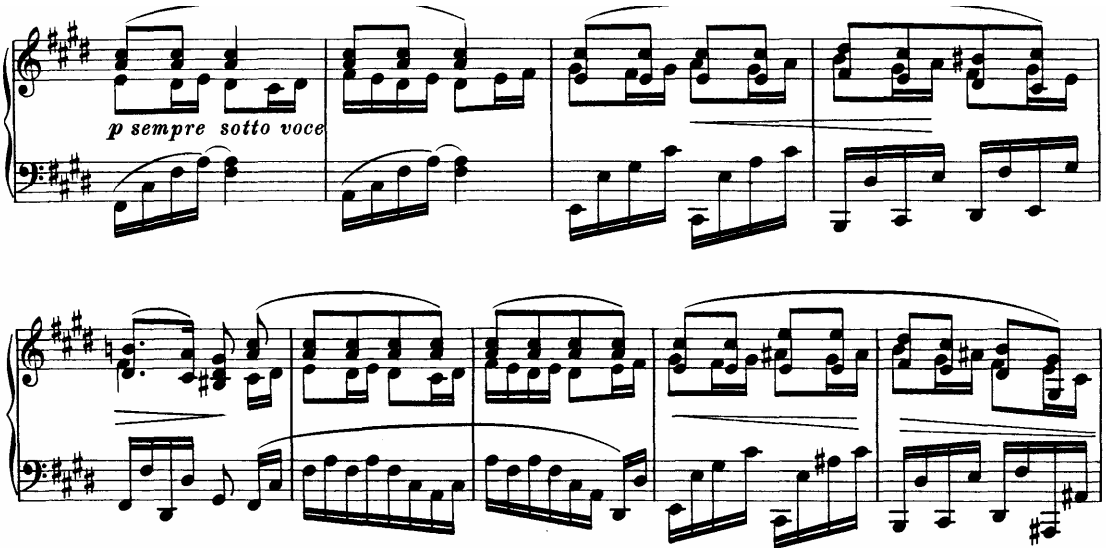


Figura 154. Intermezzo op. 117 n° 3 em Do # m, Andante con motto.

4.2.31. Exercício 35

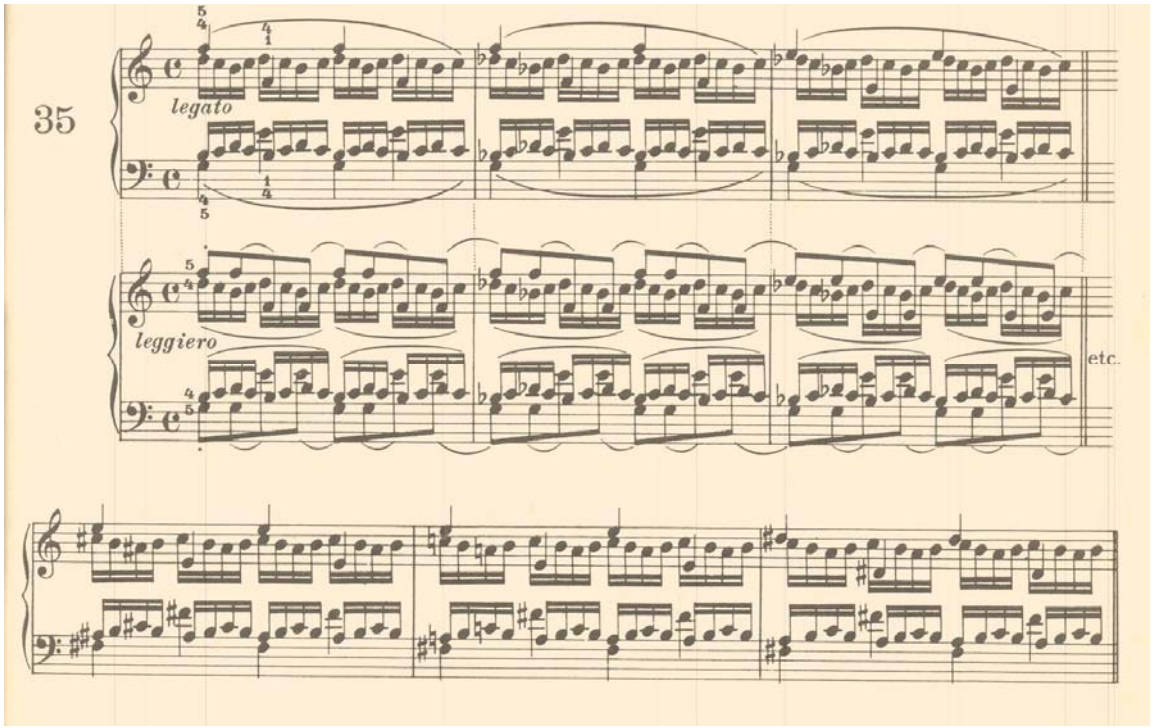


Figura 155. Exercício 35

Objetivos principais:

Independência dos dedos.

Orientação para a prática:

Sempre prestar atenção ao movimento de entrada e saída do cotovelo (flexão / extensão da articulação escápulo umeral). Brahms compôs uma variante do exercício empregando outro toque: *leggeiro*. Philipp sugere a prática em andamento *lento* e ***f*** no exercício principal (com as semínimas bem seguradas) e leve e ***p*** para a variante.

Exercício adicional:

Praticar utilizando-se de variações rítmicas.

Relações com a obra pianística de Brahms:

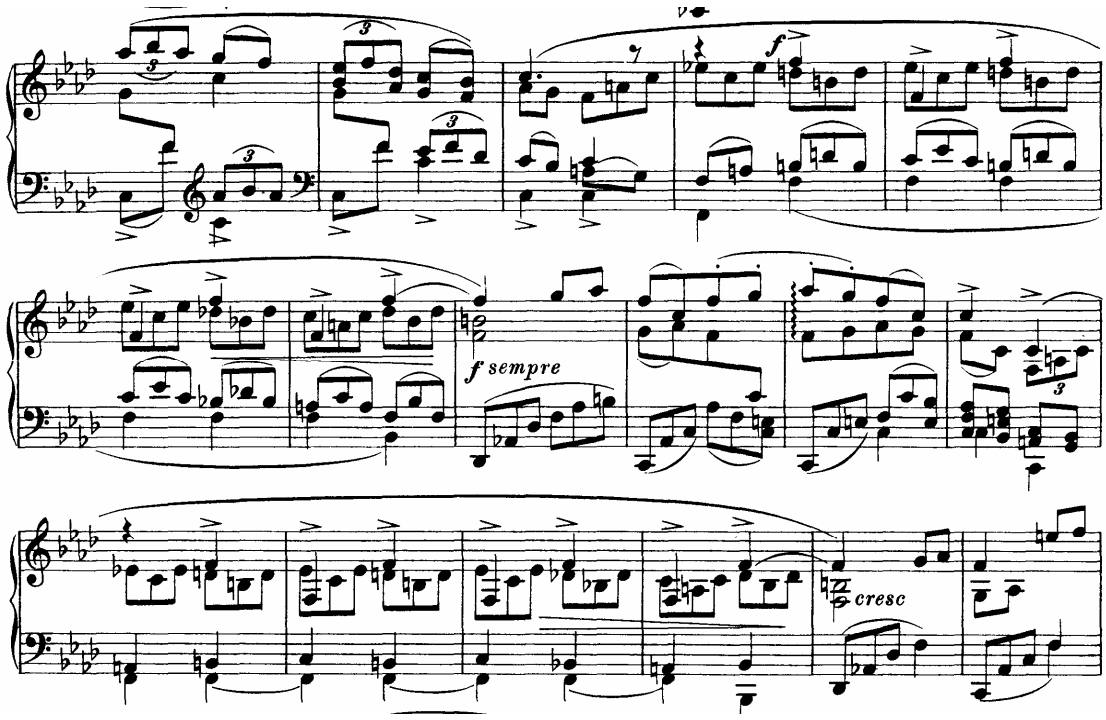


Figura 156. Klavierstücke op. 118 n° 4 em Fa m, Intermezzo.

4.2.32. Exercício 36

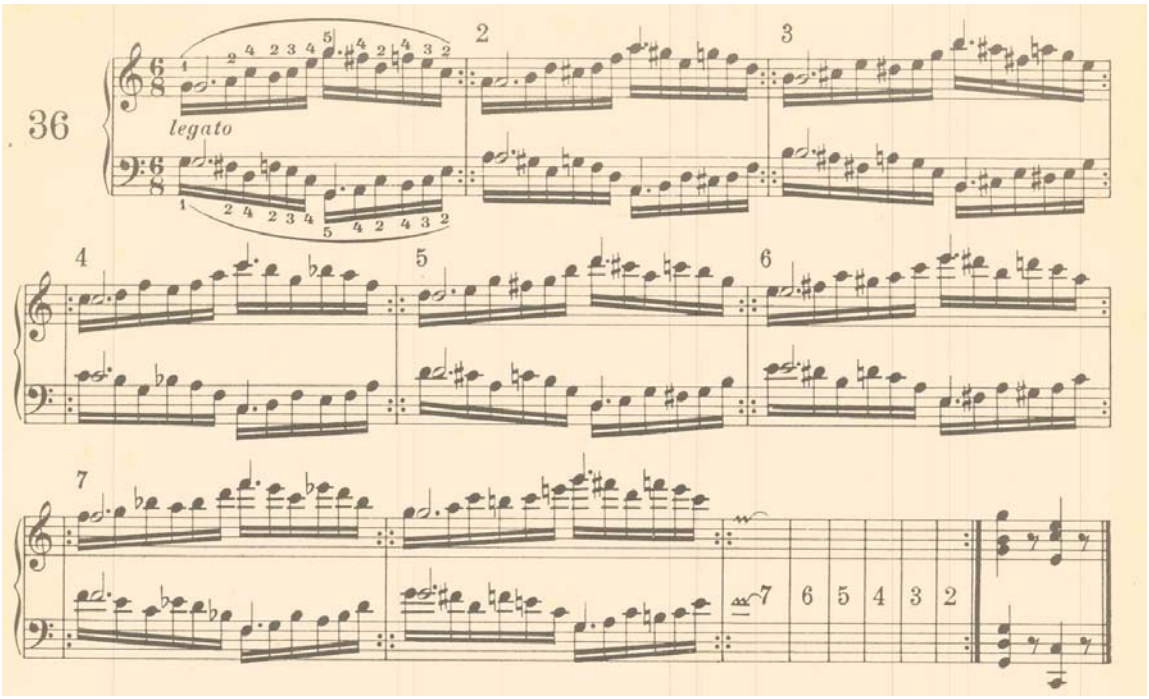


Figura 157. Exercício 36

Objetivos principais:

Flexibilidade e independência dos dedos 2-3-4. Philipp o classifica como exercício de extensão (para aumentar a abdução entre as articulações metacarpo falângeas).

Orientação para a prática:

Cotovelo sempre solto para auxiliar no ajuste ao teclado. Escorregar os dedos nas notas presas, ajustando a mão ao teclado (por meio da flexão / extensão da articulação escápulo umeral). Esse exercício favorece uma posição inclinada das mãos, ou seja, conservar os pulsos em posição de adução (como nos exercícios 28 e 34).

Philipp e Pozzoli sugerem o tempo *lento.* Philipp sugere praticar acentuando as semicolcheias de duas em duas e depois de três em três.

Exercício adicional:

Praticar as semicolcheias com articulação *molto staccato* com intensidade ***pp*** e as notas longas em ***f***.

Relações com a obra pianística de Brahms:

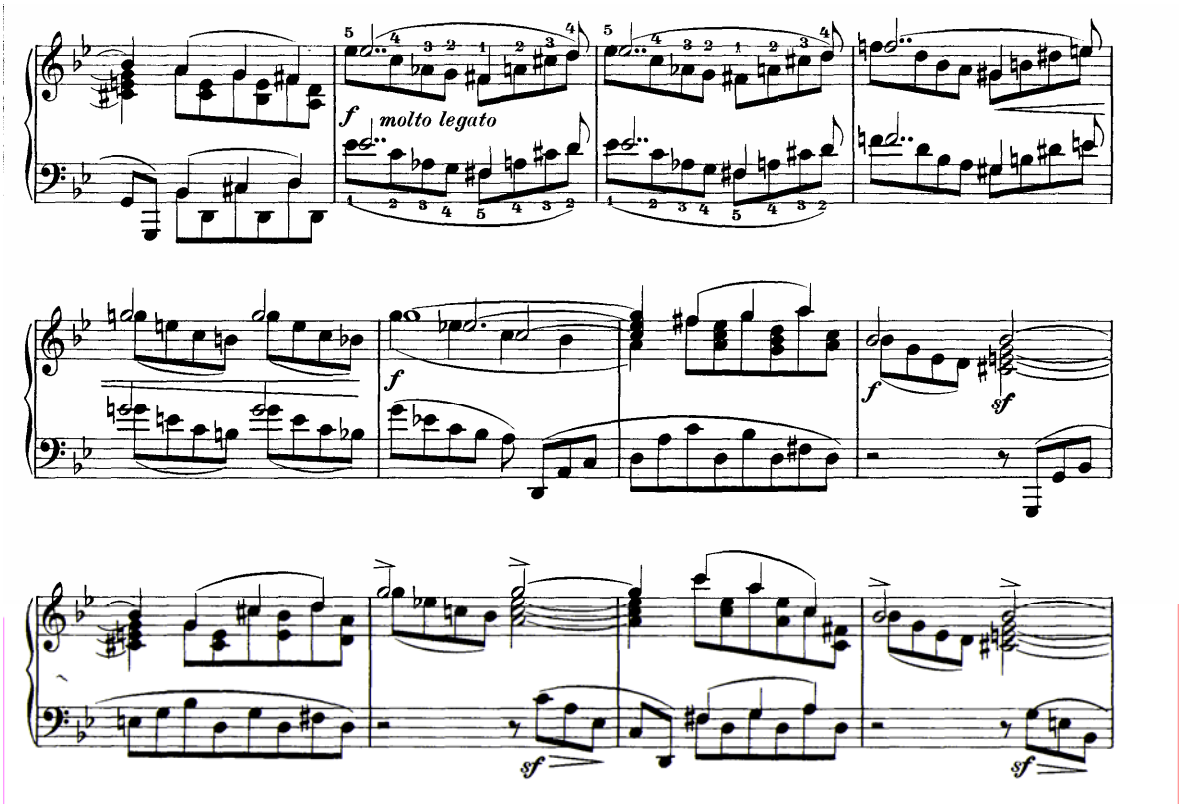


Figura 158. Fantasias op. 116 n° 3 em Sol m, Capriccio.

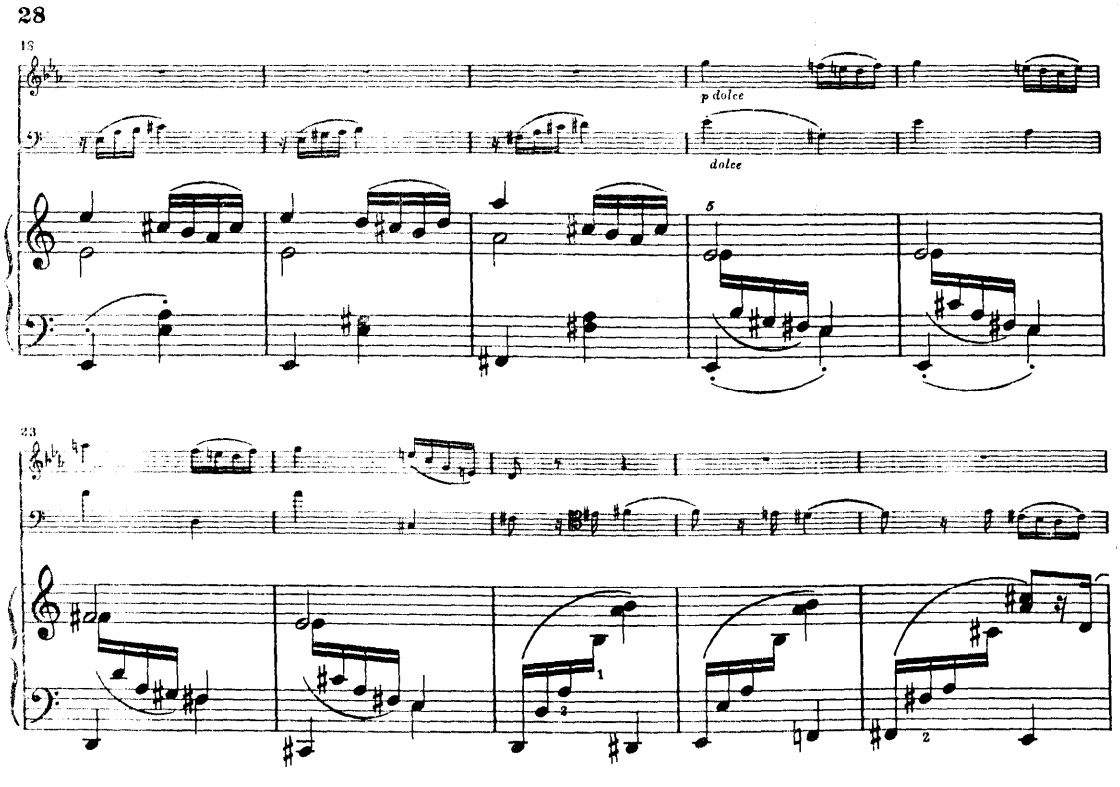


Figura 159. Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano em La m, op. 114, 4° Mov.

4.2.33. Exercícios 37a 37b

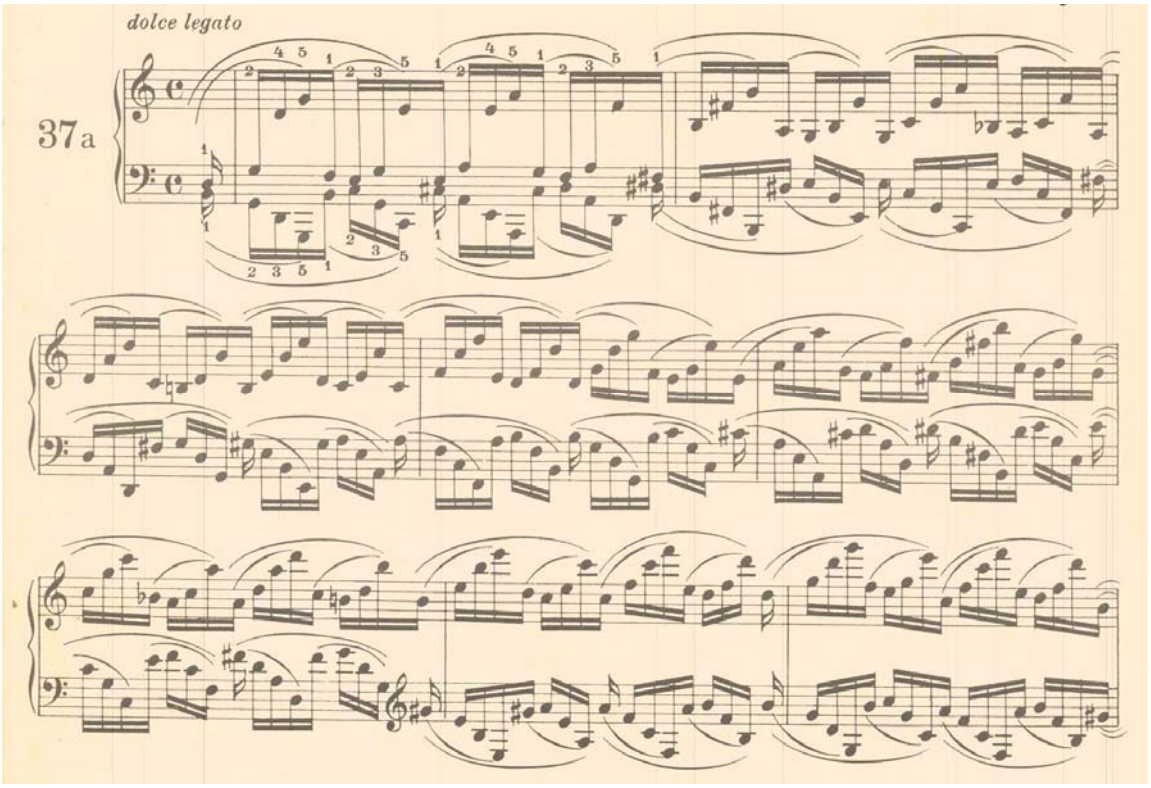


Figura 160. Exercício 37a

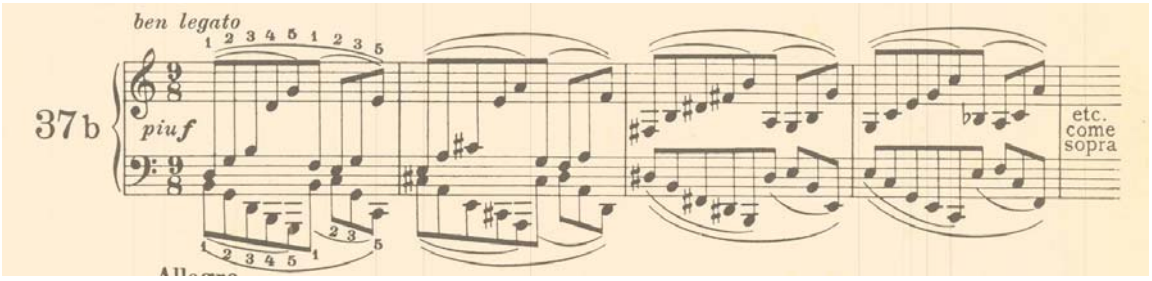


Figura 161. Exercício 37b

Objetivos principais:

Abertura entre os dedos (abdução das articulações metacarpo falângeas), e desenvolvimento da flexibilidade.

Orientação para a prática:

Pozzoli sugere um bom exercício preparatório: segurar as três primeiras semicolcheias de cada grupo em fermata (dedos 2-4-5 e 2-3-5).

Atenção à entrada do cotovelo ao tocar o polegar (flexão da articulação escápulo umeral), e também à sua saída (extensão da articulação escápulo umeral) ao executar os dedos 2-4-5 (37a) ou 2-3-4-5 (37b).

É importante observar a sincronia com o movimento circular do pulso, realizando um movimento de abdução do pulso (quando realizar a extensão da articulação escápulo umeral) e adução do pulso (quando realizar a flexão da articulação escápulo umeral).

Iniciar a prática lentamente. Acelerar somente após algum tempo de prática. Geralmente, a flexibilidade e a abertura das mãos não são conseguidas através da velocidade, portanto quanto mais lento melhor será o resultado.

Exercício adicional: Praticar em ***pp*** *molto leggeiro* e *presto.*

Relações com a obra pianística de Brahms:

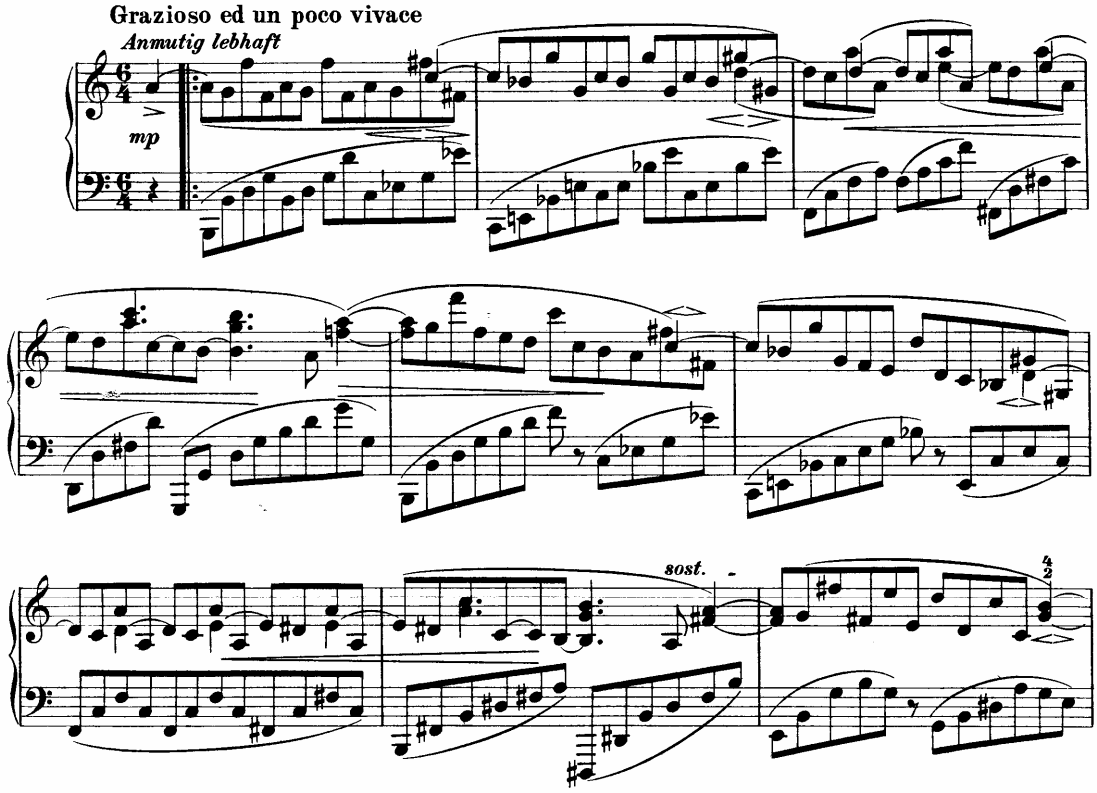


Figura 162. Klavierstücke op 76 n° 8 em Do M, Capriccio.

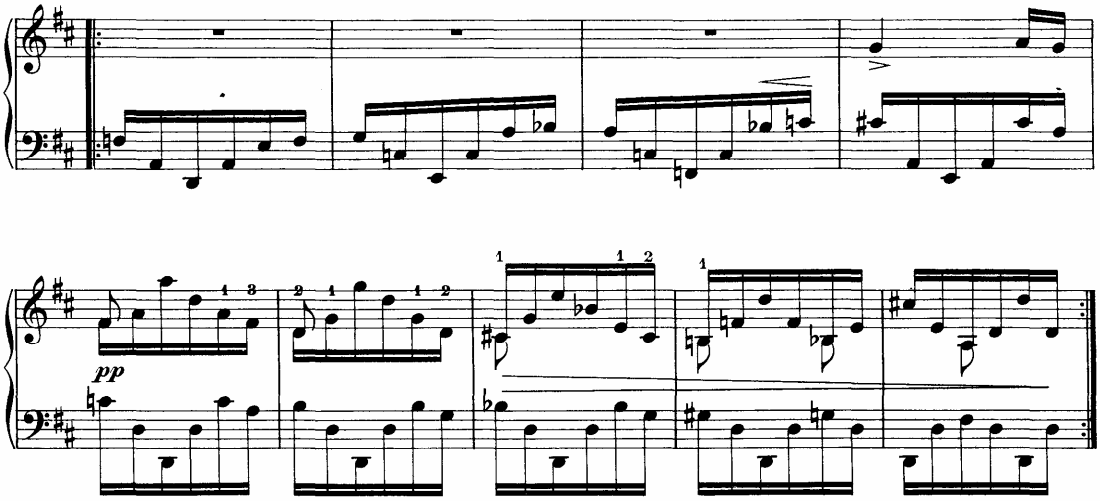


Figura 163. Variações sobre um Tema Original em Re M op. 21 n° 1, Var.1.

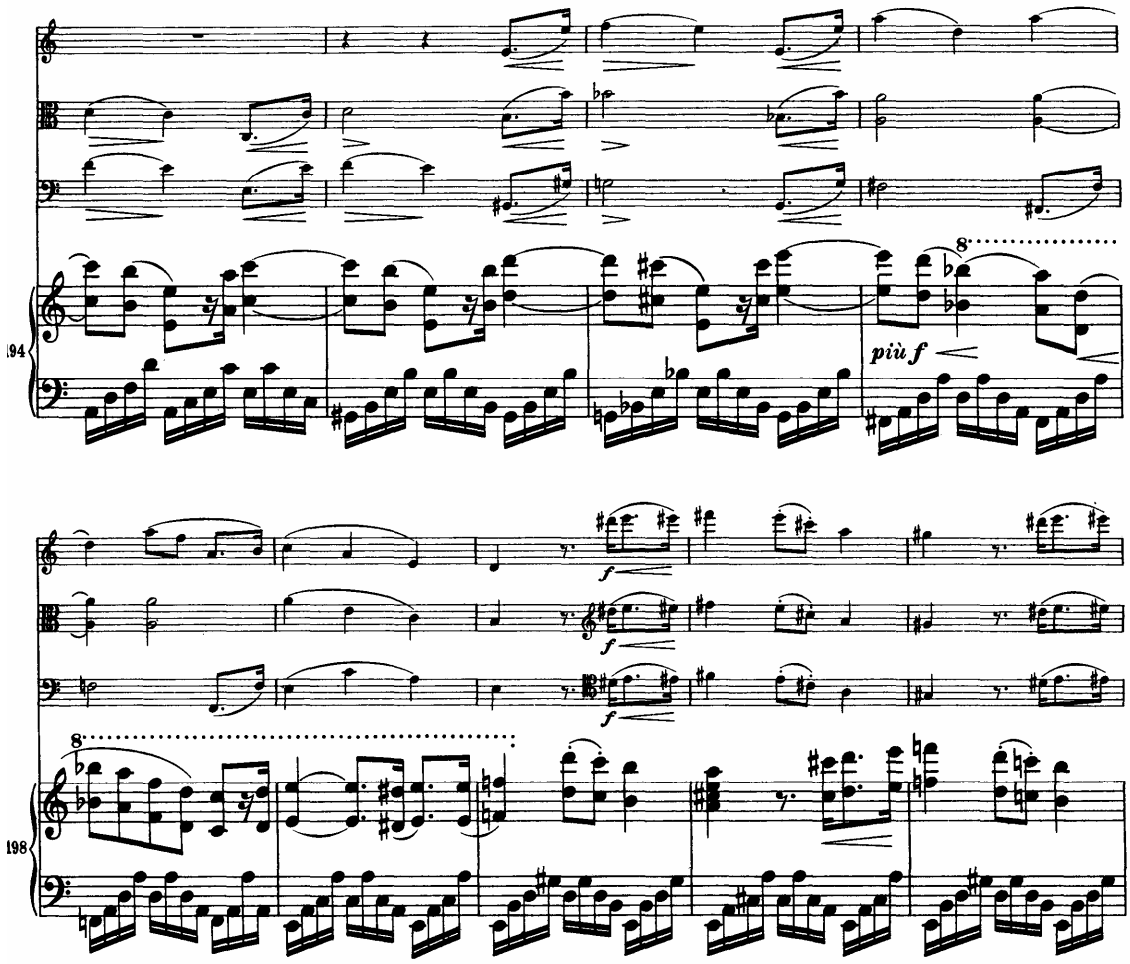


Figura 164. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 1° Mov.

4.2.35. Exercício 38

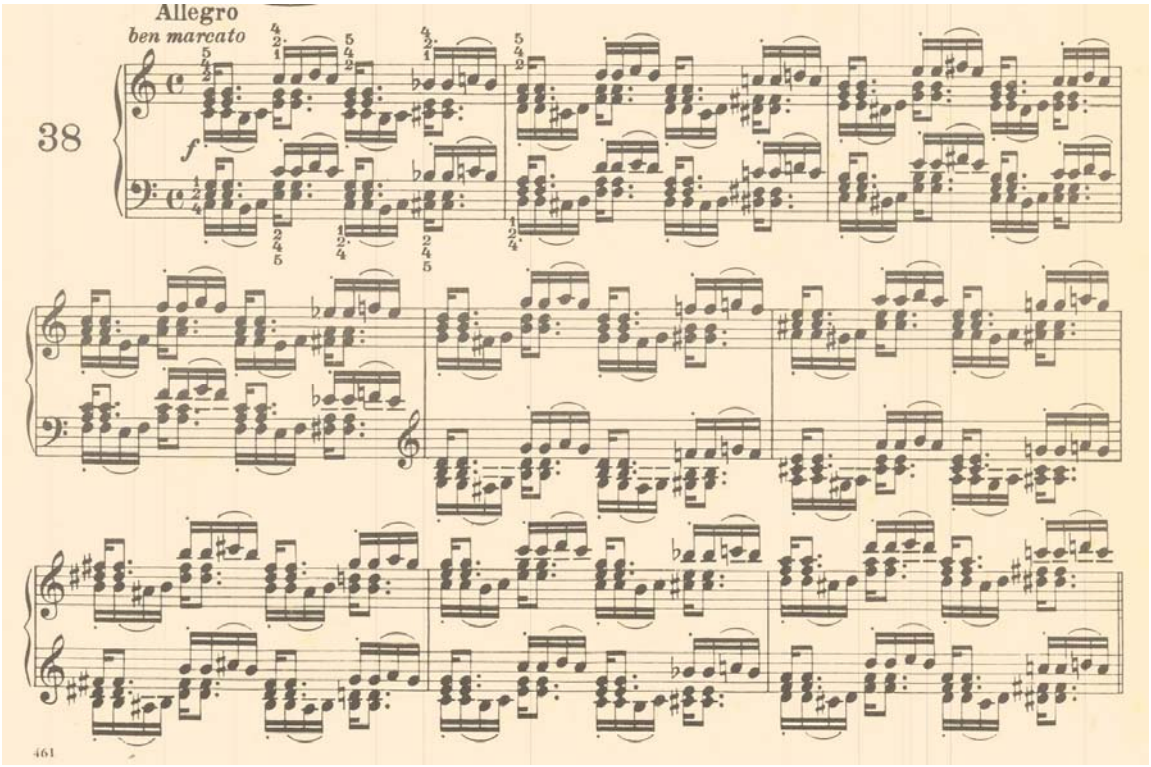


Figura 165. Exercício 38

Objetivos principais:

Acordes em *legato* praticando-se a flexibilidade lateral do pulso (movimento de abdução e adução do pulso). Philipp o classifica para melhorar o toque e a igualdade do ataque dos dedos.

Orientação para a prática:

Na passagem 5-4-2 / 4-2-1, o pulso realiza um semicírculo completo, sempre com a ajuda do cotovelo. Observar a sincronia de movimentos: quando o pulso caminha para a abdução, o cotovelo realiza a extensão da articulação escápulo umeral; quando o pulso faz a transição para a adução, o cotovelo realiza

a flexão da articulação escápulo umeral. Este movimento se repete nas trocas de posições dos acordes repetidos (5-4-2 / 4-2-1 e vice-versa).

Relações com a obra pianística de Brahms:

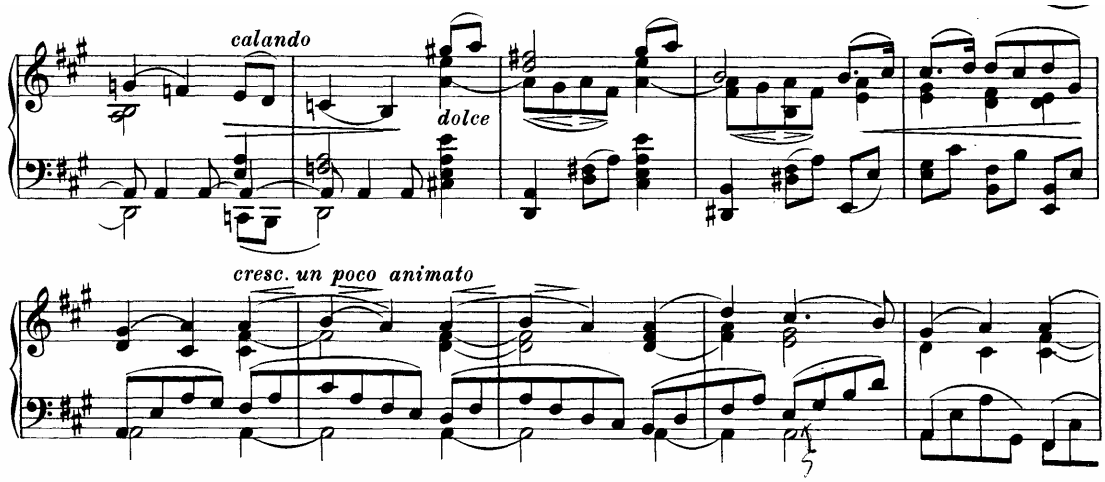


Figura 166. Klavierstücke op. 118 n° 2, Intermezzo.

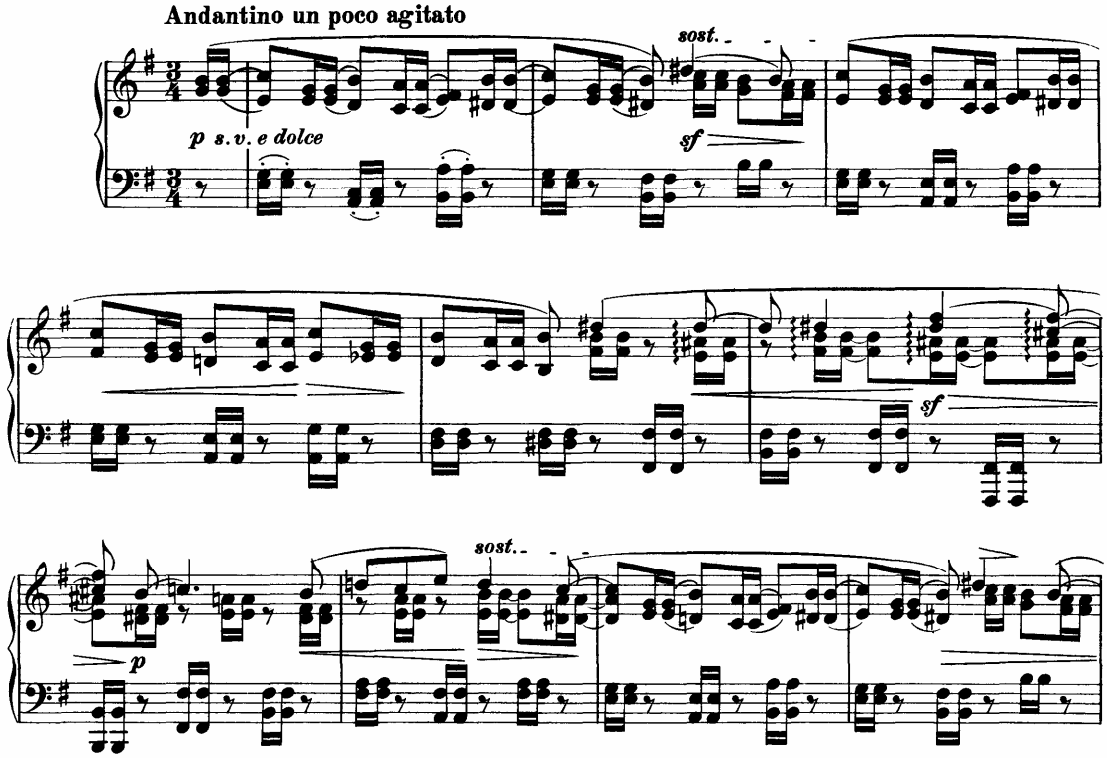


Figura 167. Klavierstücke op. 119 n° 2 em Mi m, Intermezzo.

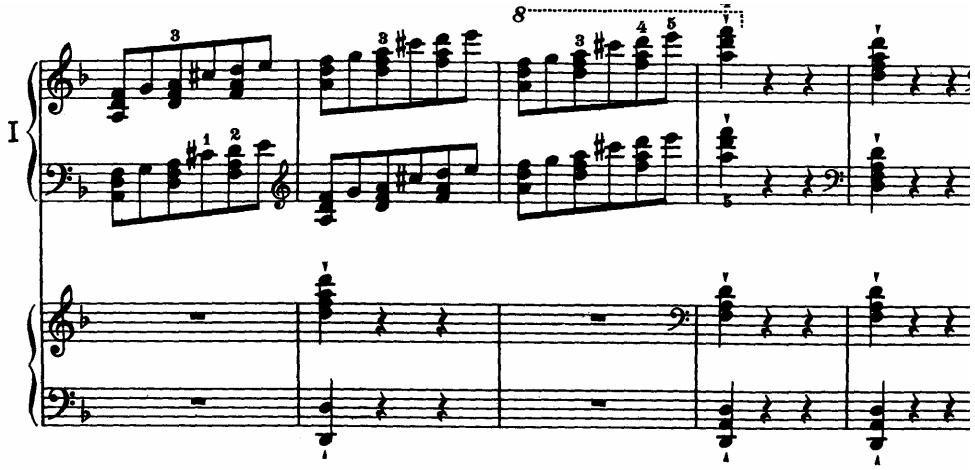


Figura 168. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov.

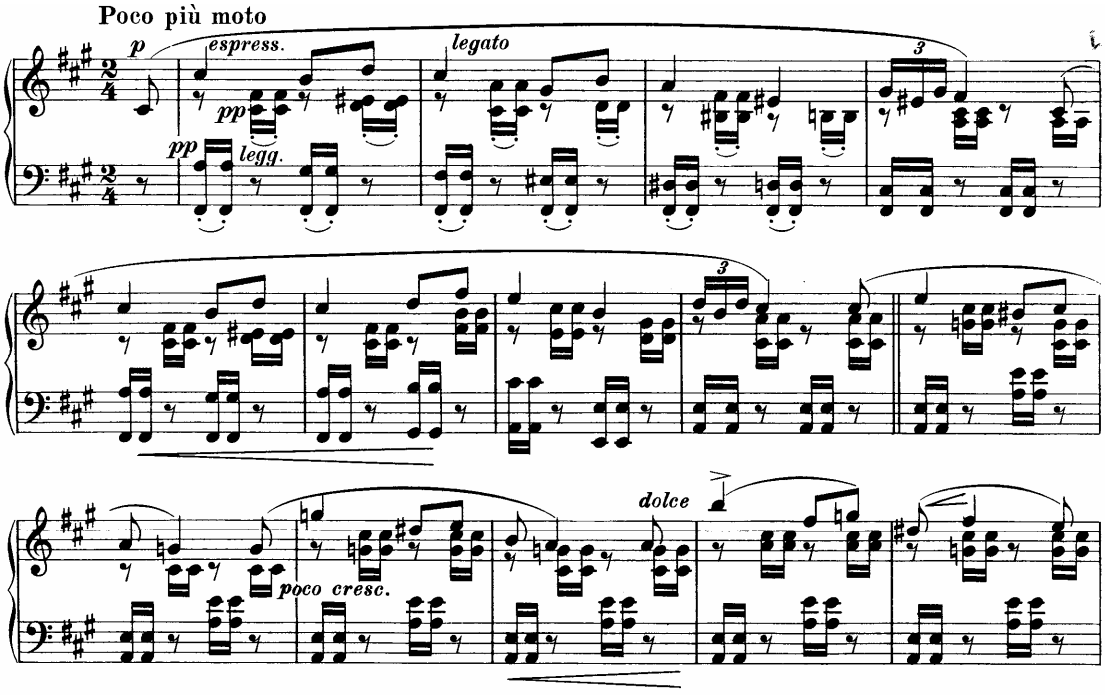


Figura 169. Variações sobre um Tema de Schumann em Fa # m op. 9, Var. 4.

4.2.36. Exercício 39

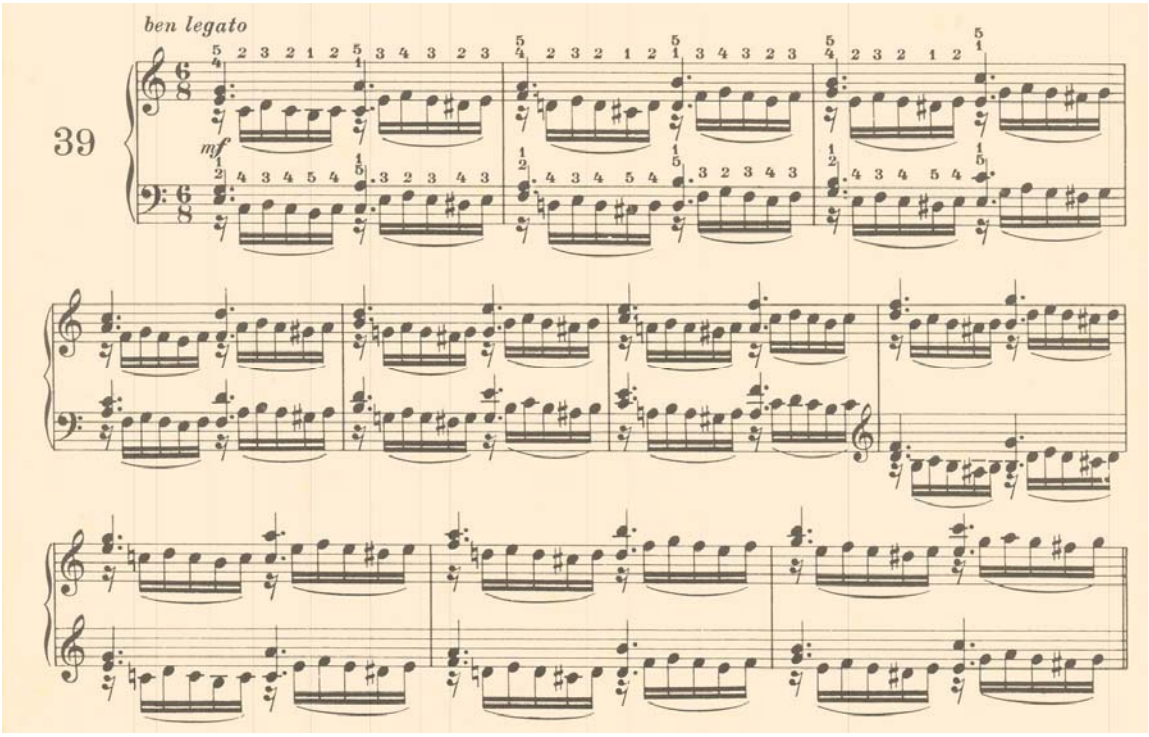


Figura 170. Exercício 39

Objetivos principais:

Independência dos dedos. Philipp o classifica para se aprimorar o toque da igualdade dos dedos.

Orientação para a prática:

Em exercícios com notas presas devemos manter o cotovelo o mais solto possível, escorregando os dedos sobre as notas presas, ajustando-os à posição requerida com a ajuda da flexão / extensão das articulações escápulo umerais.

Philipp acrescenta no inicio o andamento: *Lento*, Pozzoli: *Moderato.*

Exercícios adicionais:

Praticar as notas longas em ***f*** e as semicolcheias em ***pp*** *leggeiro.* Philipp sugere uma variante com andamento *Presto*, repetindo-se duas vezes cada tempo composto: uma vez em ***f*** outra vez em ***pp***.

Relações com a obra pianística de Brahms:

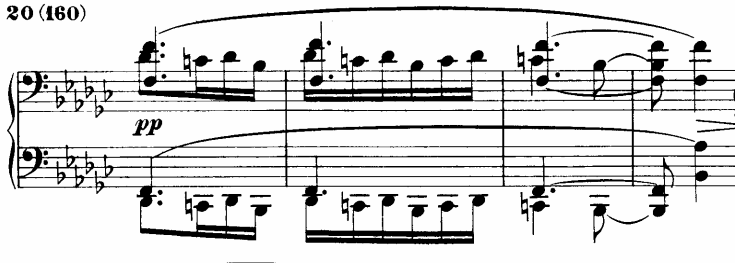


Figura 171. Klavierstücke op. 118 n° 6 em Mi b m, Intermezzo.

4.2.37. Exercícios 40a 40b 41a 41b 42a 42b

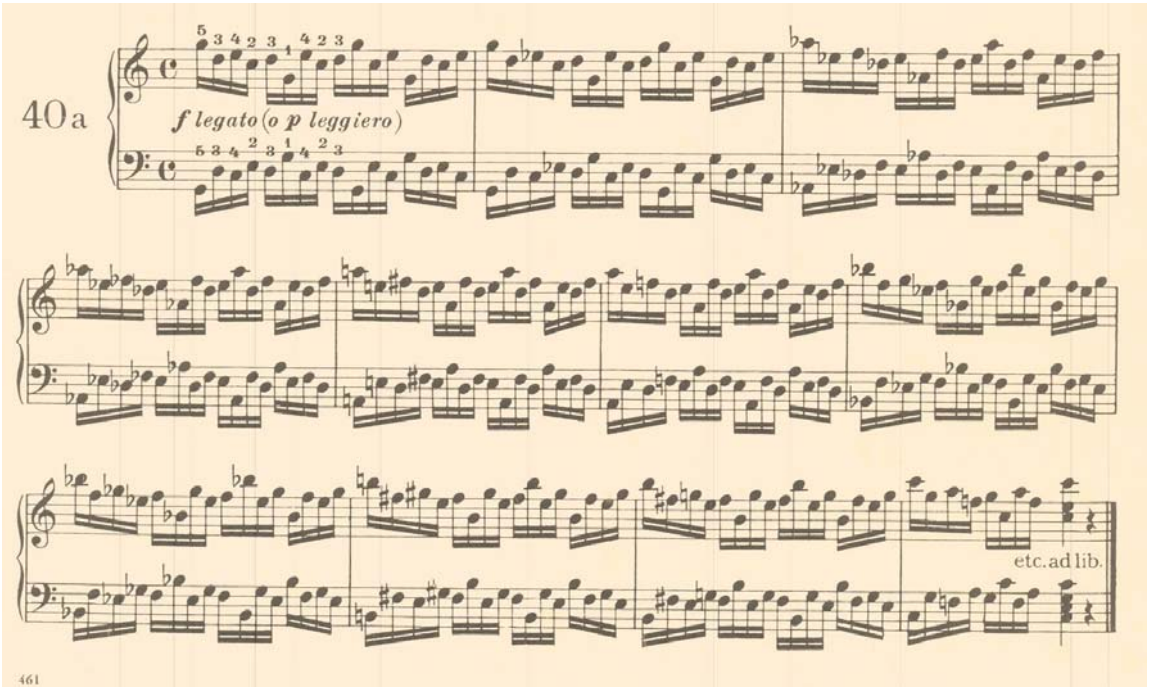


Figura 172. Exercício 40a

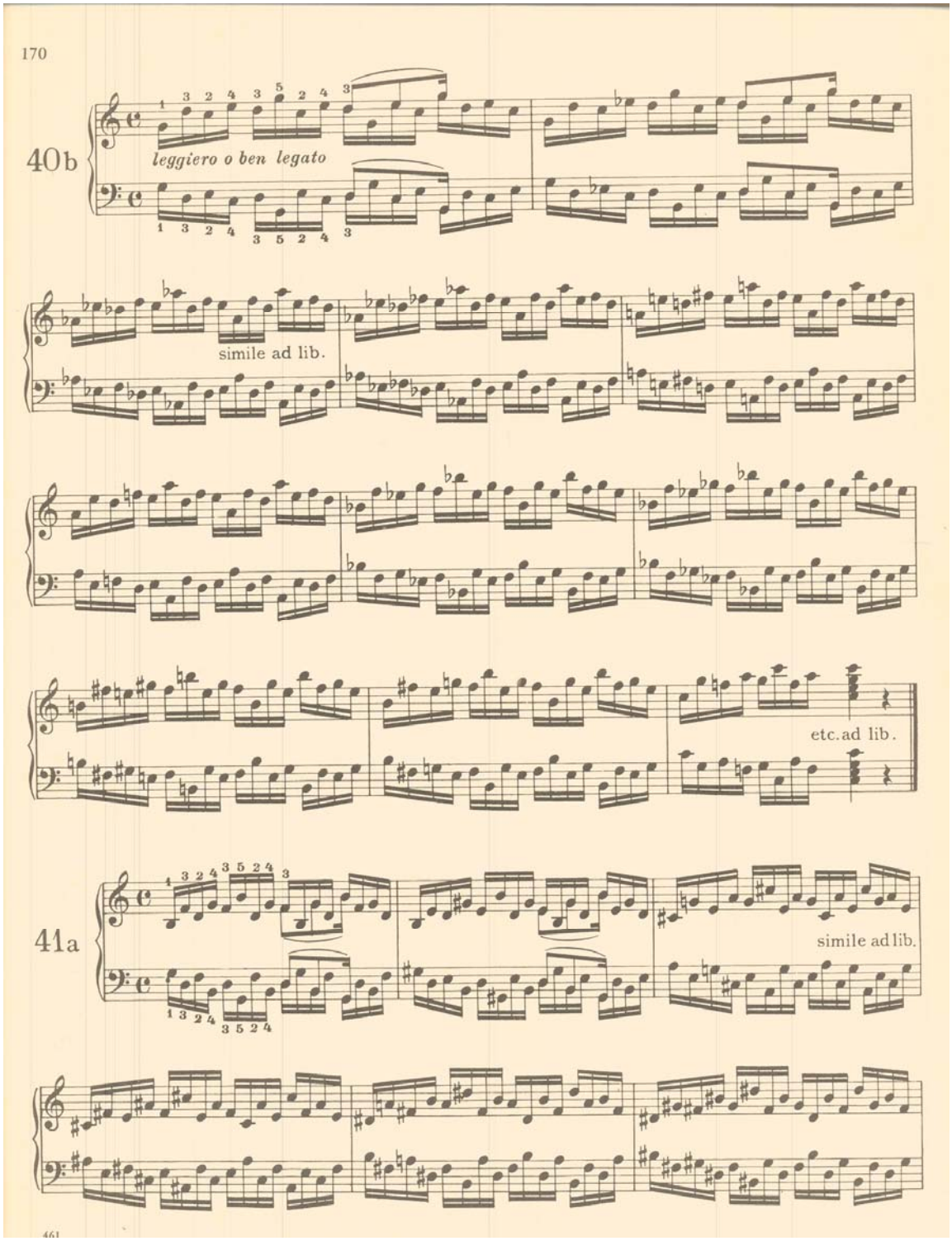


Figura 173. Exercícios 40b 41a

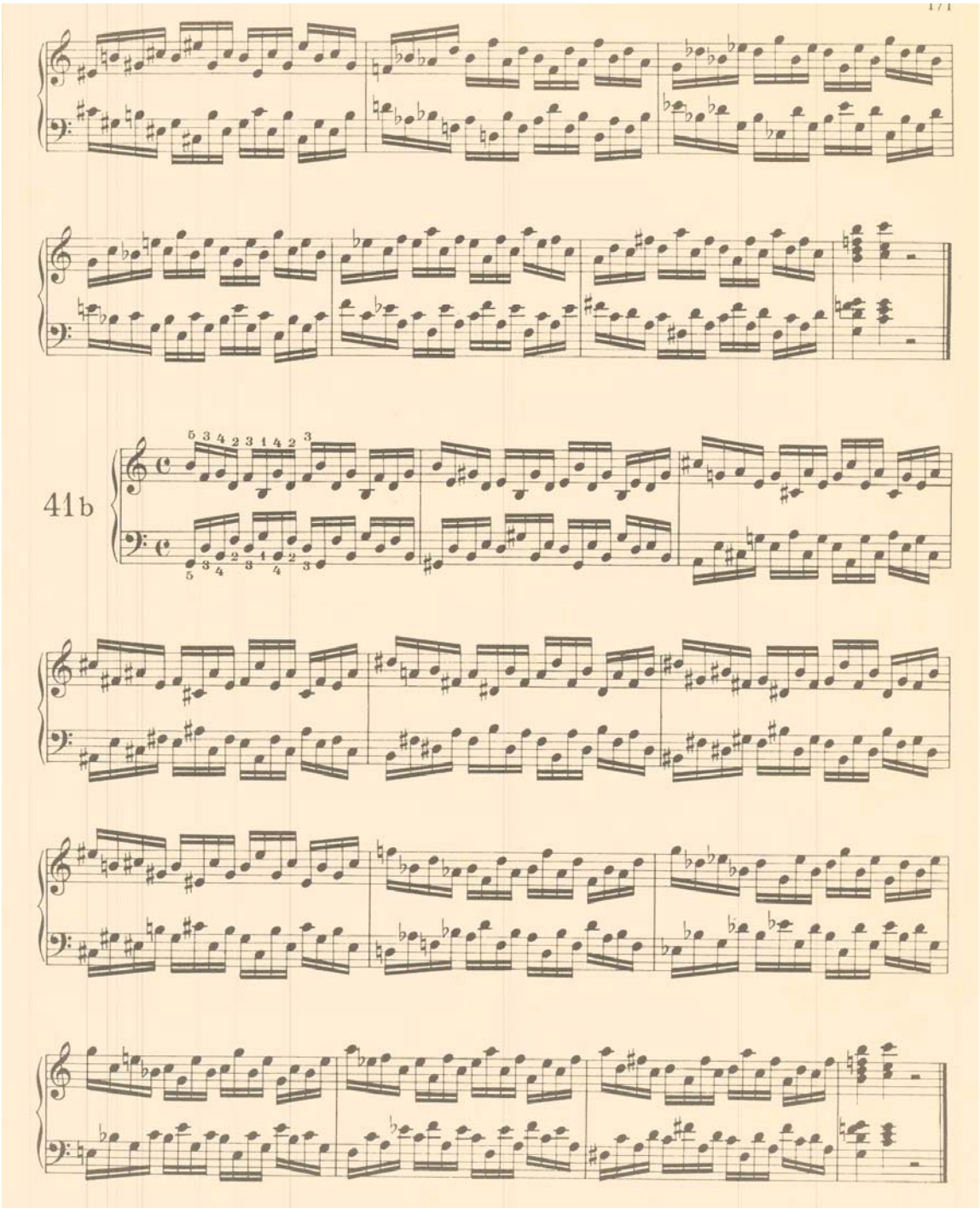


Figura 174. Exercício 41b

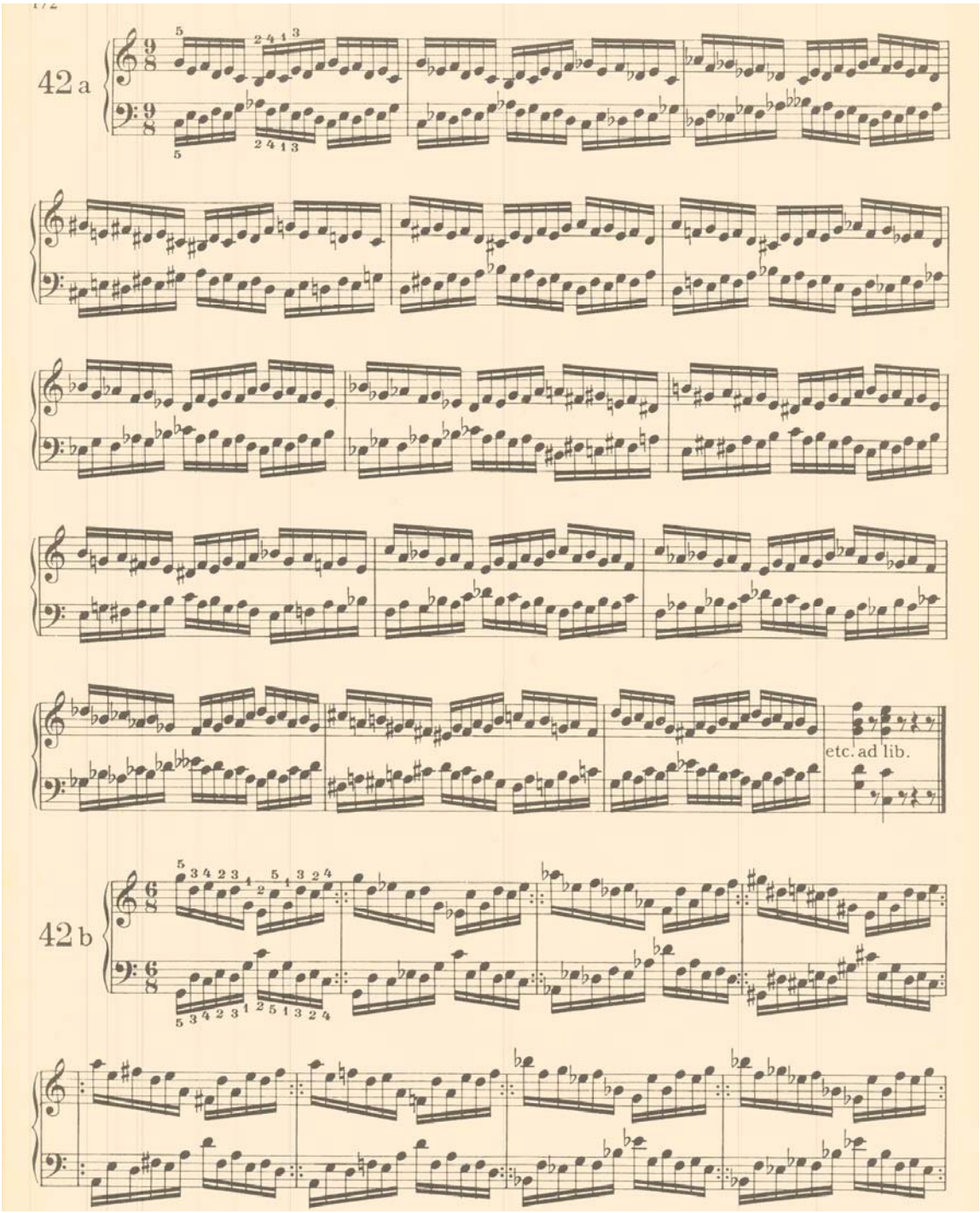


Figura 175. Exercícios 42a 42b

Objetivos principais:

Esta série trata da independência dos cinco dedos. Philipp a classifica para aperfeiçoamento da execução dos arpejos e para ajudar nas passagens do polegar (flexão e extensão do polegar).

Orientação para a prática:

Observar que os exercícios 40a e 40b são para a prática dos arpejos construídos sobre acorde simples, ou seja, a tríade; enquanto que os exercícios 41a e 41b são construídos sobre acordes de sétima. Os exercícios 42a e 42b são construídos sobre os arpejos em posição cerrada (de terças) e arpejos em posição aberta (maior e menor), ambos explorando as passagens do polegar (flexão do polegar). Esta observação será importante para a realização do exercício em outras tonalidades. Atenção para não curvar os dedos excessivamente (conservar as mãos em posição arcada, com articulações interfalângeas em semi extensão).

Praticar usando as variações rítmicas utilizadas para os exercícios anteriores. O exercício 42 é bastante útil por tratar simultaneamente da independência dos dedos e da passagem do polegar (flexão / extensão do polegar).

Philipp aconselha manter-se sustentado o polegar no exercício 42b e sugere metrônomo de semínima = 144 para 40a e b, semínima = 126 para 41a e b e semínima pontuada = 116 para 42b.

Exercícios adicionais:

Sempre dar a volta completa no círculo das quintas, praticando o exercício em todas as tonalidades.

O Exercício 42a e b podem ser trabalhados em notas duplas, agrupando-se as notas duas a duas.

Relações com a obra pianística de Brahms:

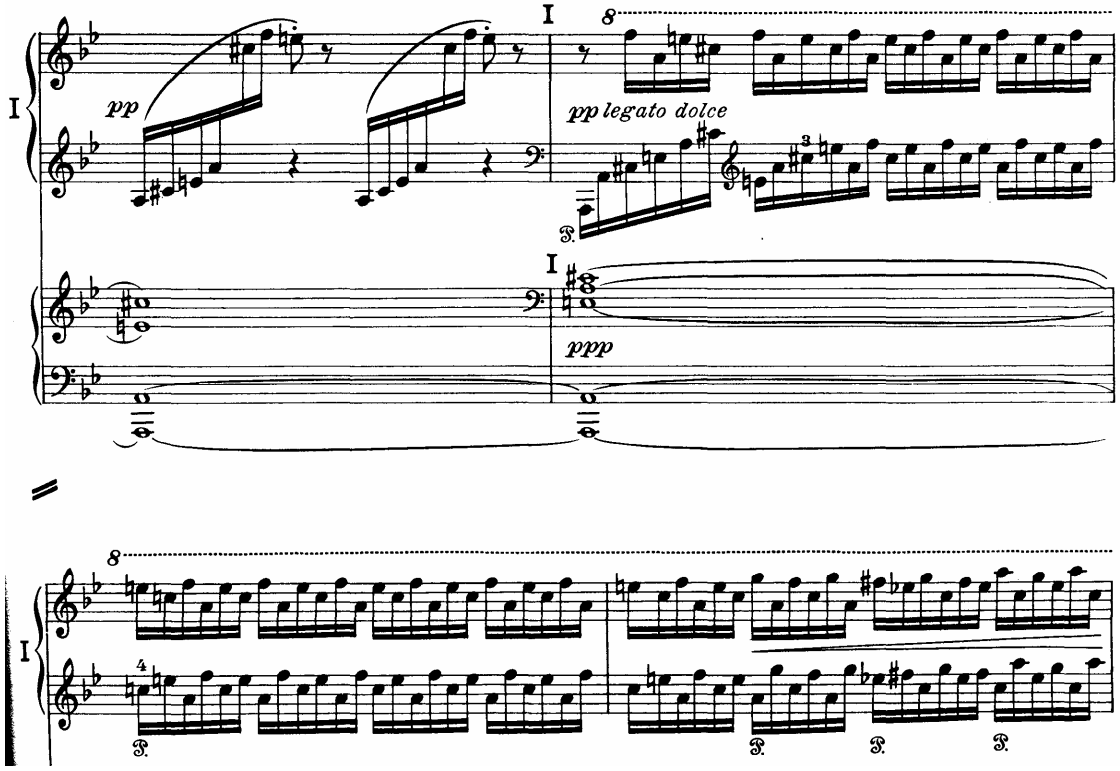


Figura 176. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 1° Mov.

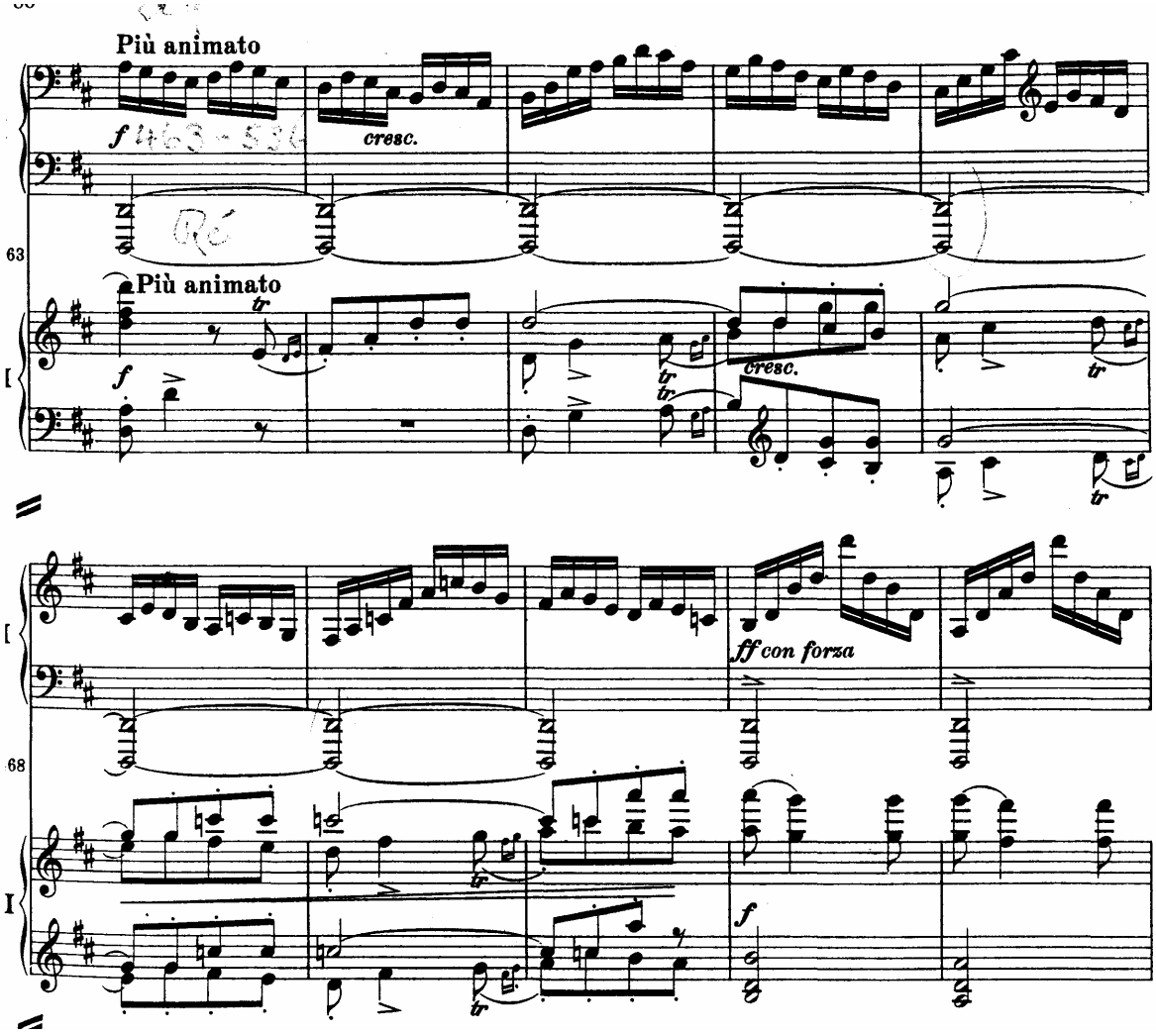


Figura 177. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 3° Mov.

4.2.38. Exercícios 43a 43b

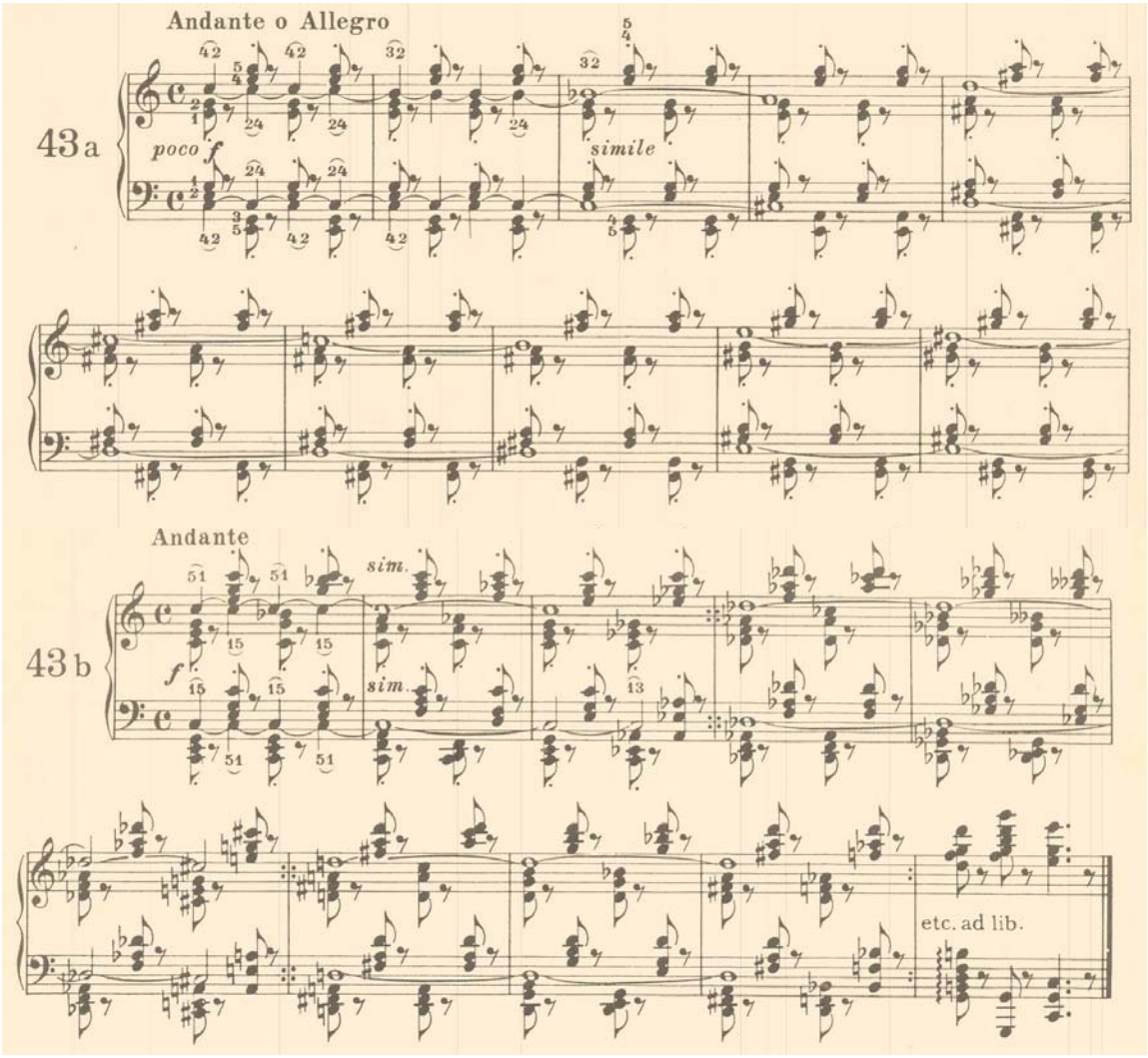


Figura 178. Exercícios 43a 43b

Objetivos principais:

Passagem e troca de dedilhado sobre uma nota presa desenvolvendo flexibilidade do polegar (flexão / extensão do polegar). Desenvolvimento da precisão de movimentos em sincronia com a acuidade rítmica e a flexibilidade.

Orientação para a prática:

Iniciar a prática com mãos separadas e lentamente. Deve-se estabelecer um rítmo “mudo” e preciso para executar a passagem dos dedos sobre a nota presa – a saber, os dedos 4-2 em 43a e 5-1 em 43b.

Philipp sugere que se inicie a prática em *lento,* chegando-se a *Allegro*.

Deixar o pulso e as mãos livres de tensões desnecessárias, sem prender as articulações. Tocar com o pulso alinhado com o braço, apoiando sempre e sentindo bem o peso da força da gravidade.

Exercício Adicional:

Praticar também os acordes em *leggeiro* e ***p***.

Relações com a obra pianística de Brahms:

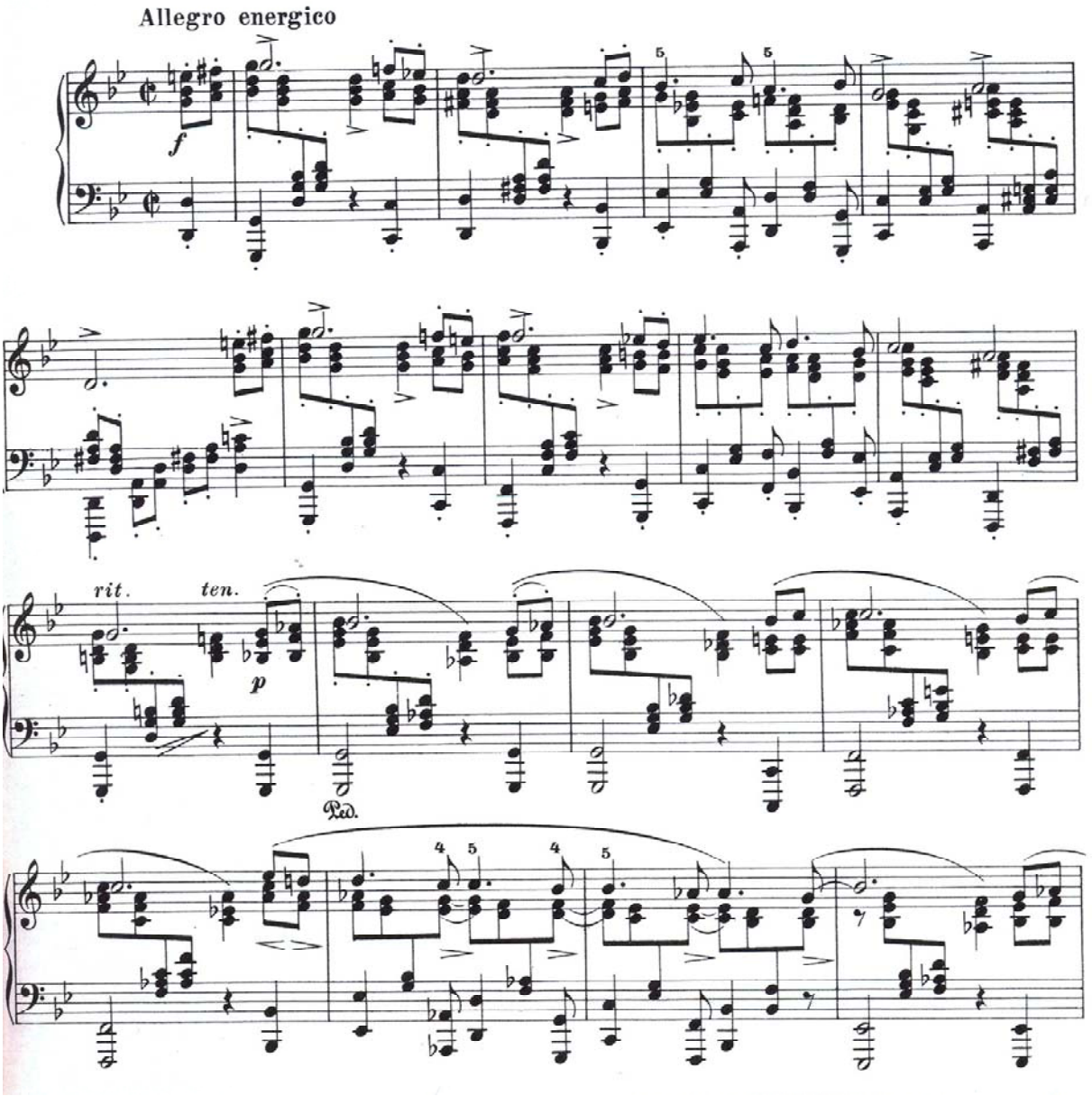


Figura 179. Klavierstücke op. 118 n°3, Ballade.

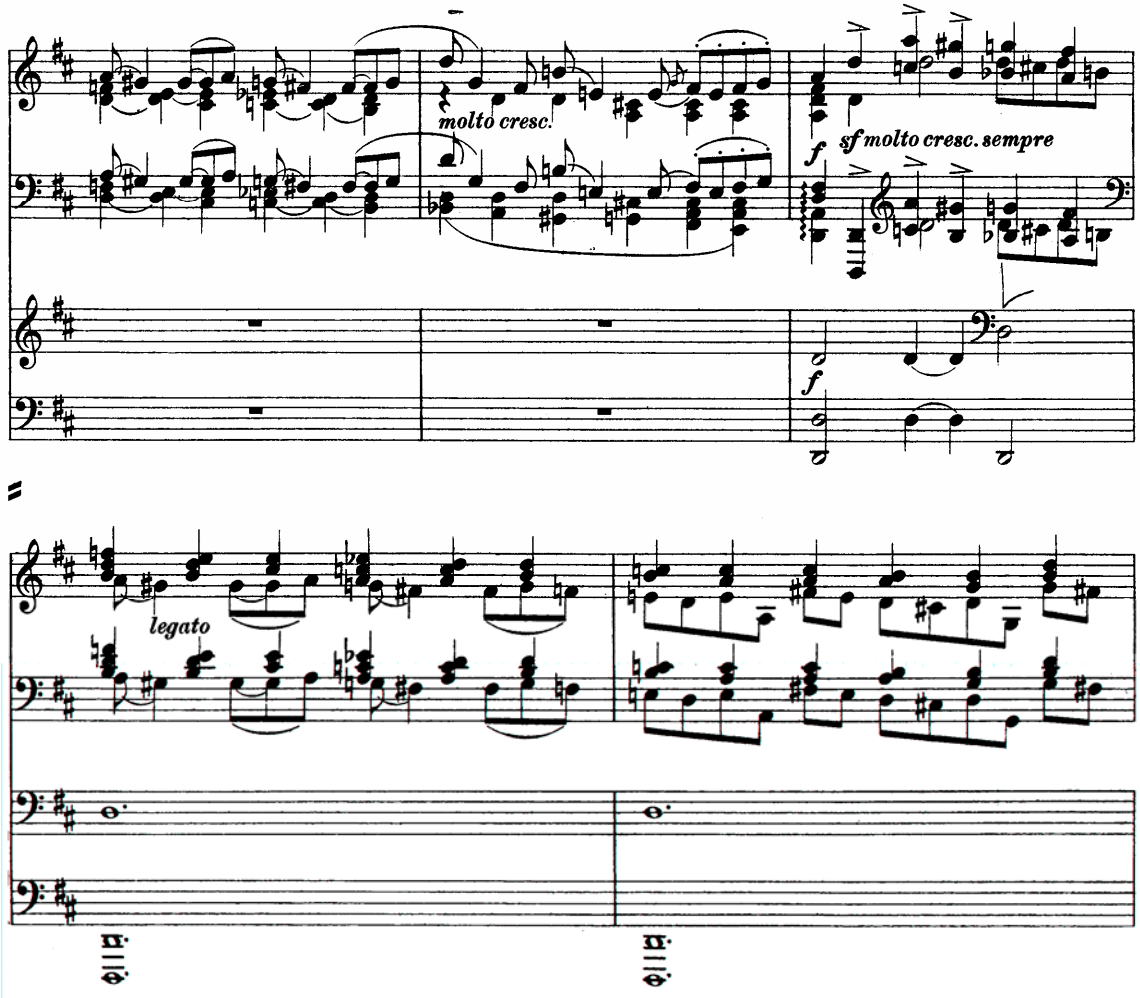


Figura 180. Concerto para Piano e Orquestra n° 1 em Re m op. 15, 2° Mov.

4.2.39. Exercícios 44a 44b

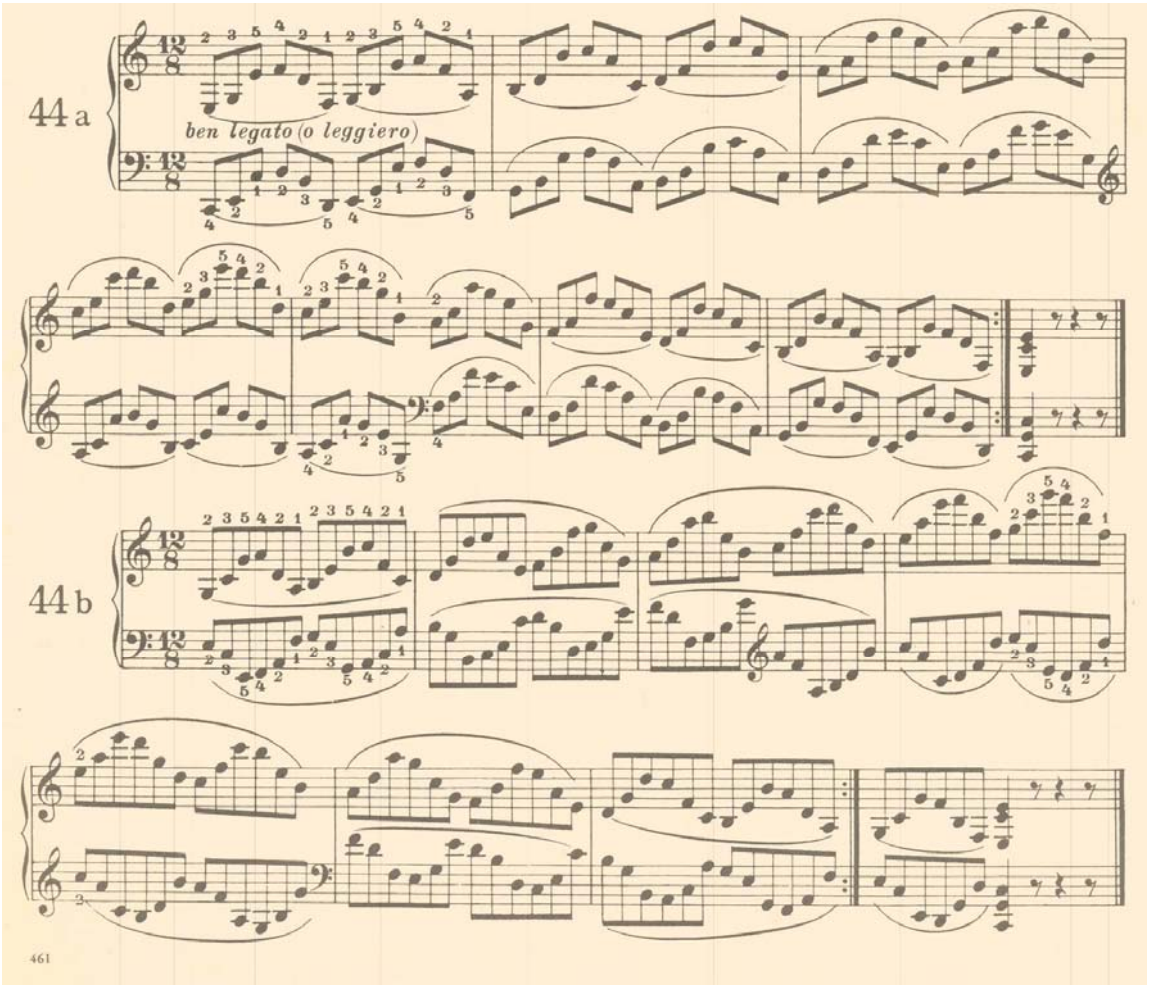


Figura 181. Exercícios 44a 44b

Objetivos principais:

Abertura entre os dedos (abdução e adução das articulações metacarpo-falângeas), elasticidade e flexibilidade das mãos, pulso e cotovelos.

Orientação para a prática:

Tocar os dedos 2-3-5 na borda do teclado. Na execução do exercício, auxiliar o movimento com o pulso, em um semicírculo (indo da posição de abdução à de adução). Nas passagens 5-4 e 1-2 da mão direita, o cotovelo sai do teclado em direção ao tronco do executante (extensão da articulação escápulo umeral). O movimento é similar quando executado pela mão esquerda.

Exercícios adicionais:

Transpor para dó# maior e dó menor.

Relações com a obra pianística de Brahms:

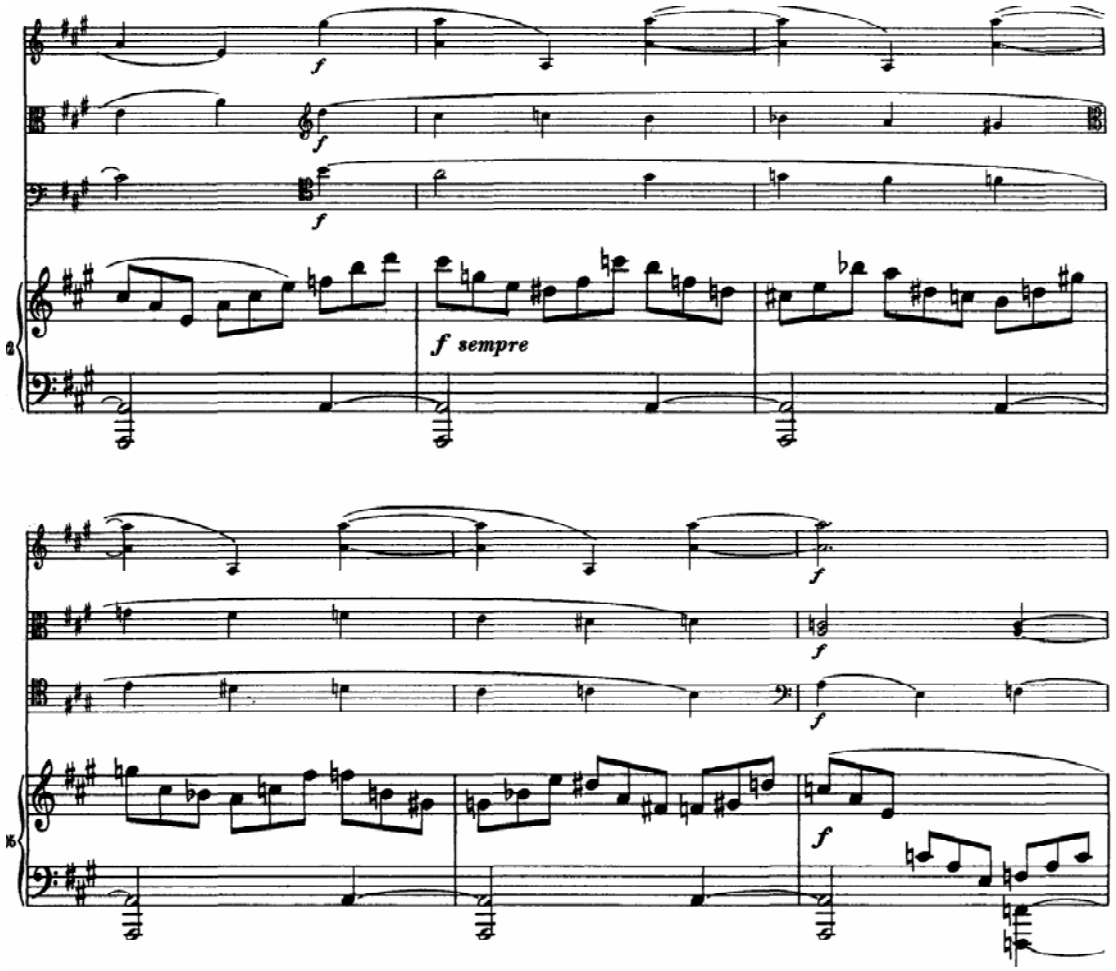


Figura 182. Quarteto para Piano e Cordas n° 2 em La M op. 26, 3° Mov.

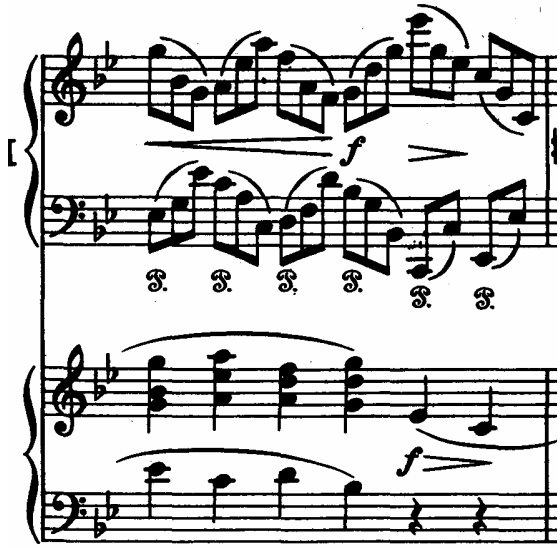


Figura 183. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 3° Mov.

4.2.40. Exercício 45

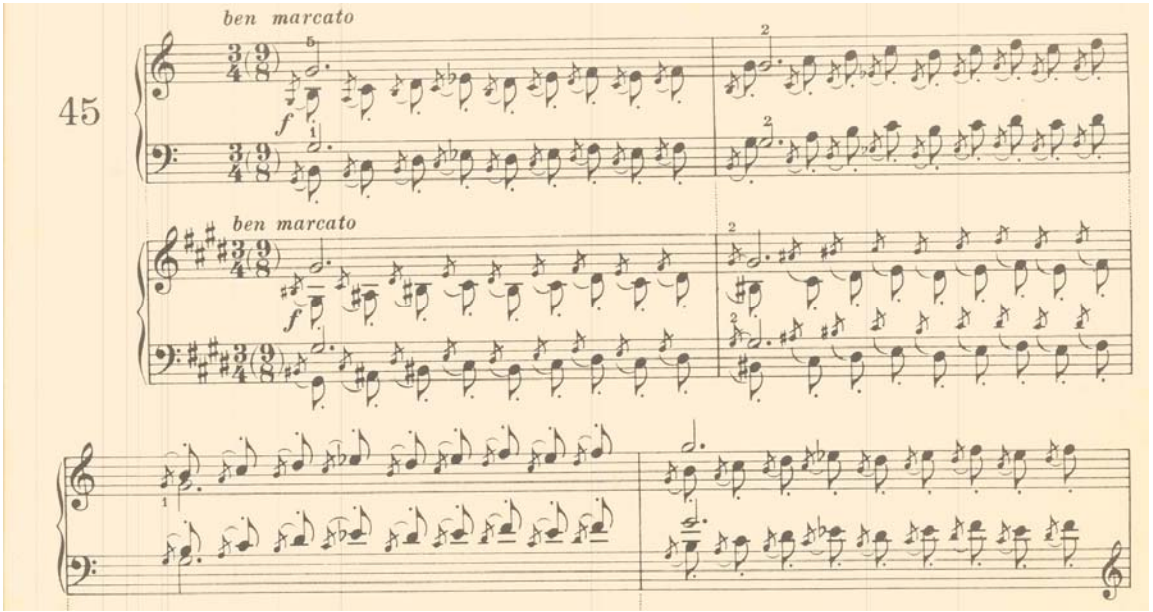


Figura 184. Exercício 45

Objetivos principais:

Treinar o controle do peso e do relaxamento do braço quando se realiza *apogiaturas* – aperfeiçoar-se no toque *leggeiro.*

Orientação para a prática:

O movimento deve ser de dentro para fora do teclado, com o auxilio do cotovelo, ou seja, flexão seguida de extensão da articulação escápulo umeral. Este movimento favorece o apoio na nota real.

Praticar a variação em movimento contrário e em dó# menor como sugerido por Brahms.

Relações com a obra pianística de Brahms:

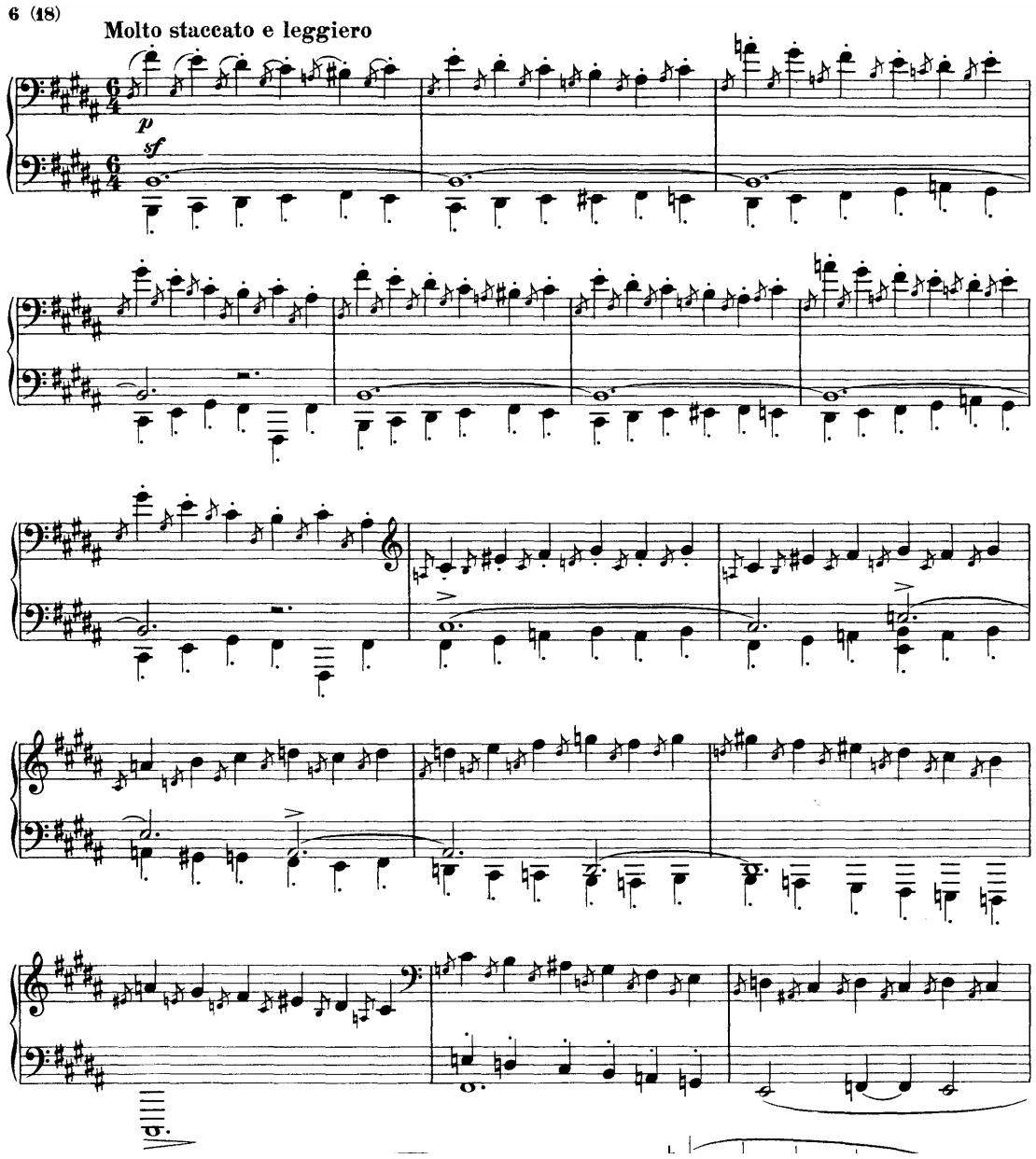


Figura 185. Baladas op. 10 n° 2 em Re M, Andante.

4.2.41. Exercícios 46a 46b

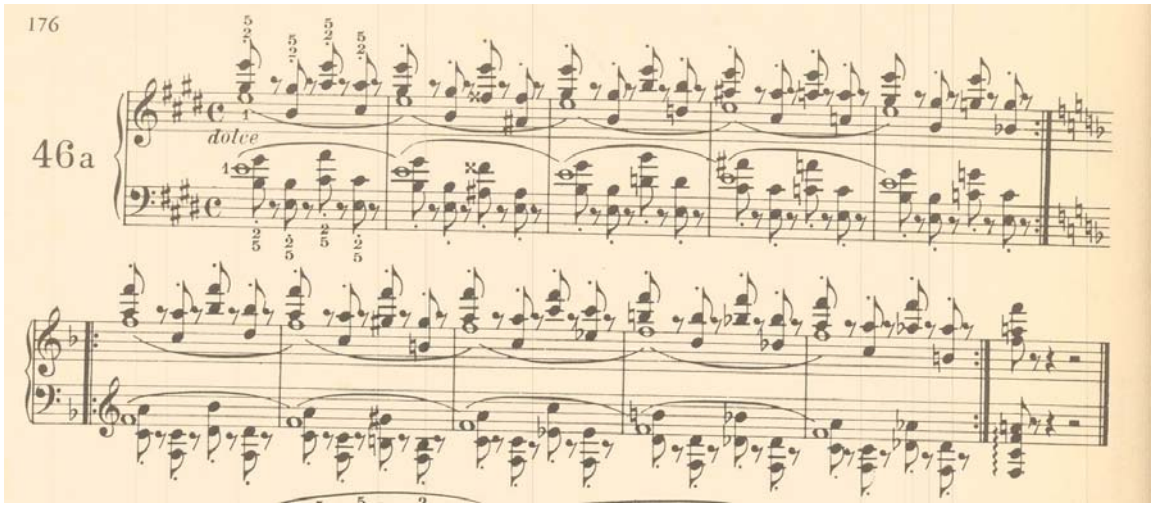


Figura 186. Exercício 46a

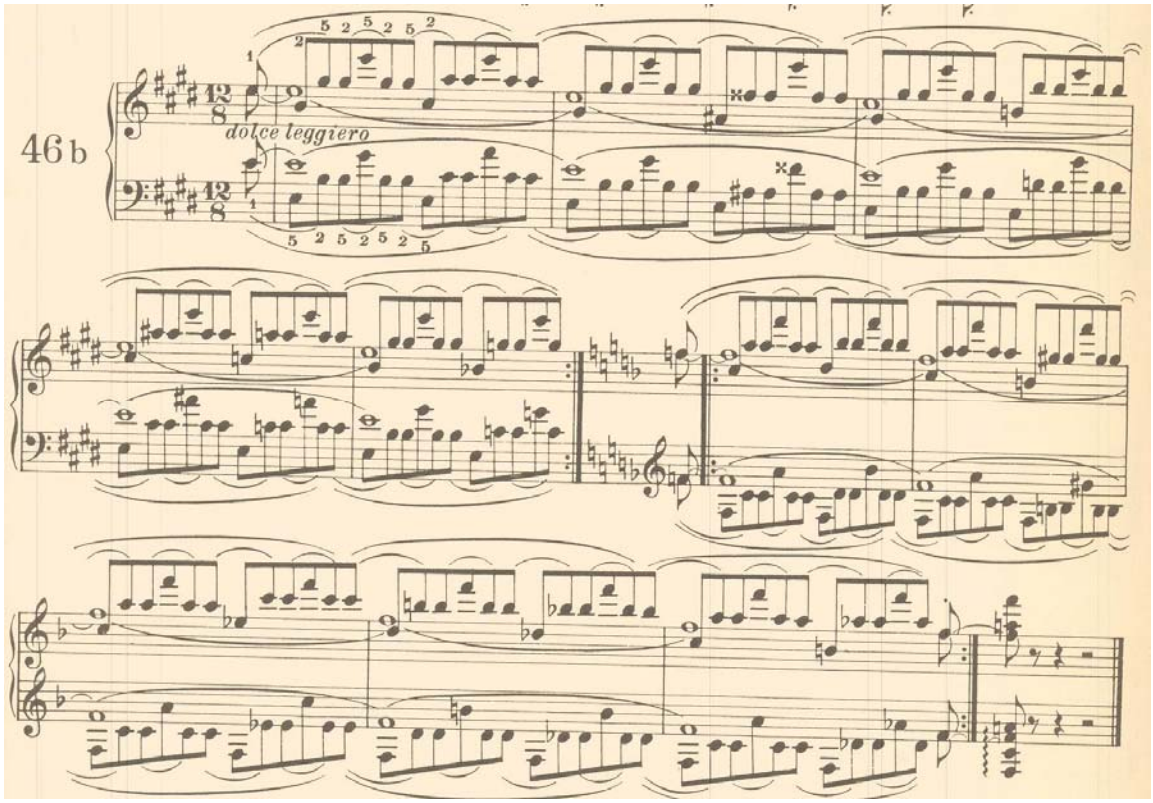


Figura 187. Exercício 46b

Objetivo principal:

Aumentar a flexibilidade dos polegares (desenvolvimento dos movimentos de extensão e flexão dos polegares), preparando-os adequadamente para a execução de escalas e arpejos.

Orientação para a prática:

Repetir cada posição lentamente e com variações rítmicas.

Praticar utilizando-se a técnica do "reflexo", ou seja, realizar a passagem sobre o polegar o mais rápido possível, com as mãos e as articulações muito soltas. Chegar antes na nota para depois tocar.

Philipp e Pozzoli indicam *lento* no exercício n° 46a e *mais lento ainda* em 46b.

Observar a seqüência harmônica e a condução das vozes proposta por Brahms. Prosseguir utilizando-se todo o círculo das quintas.

Exercícios adicionais: Praticar *Allegro* e *leggeiro*.

Relações com a obra pianística de Brahms:

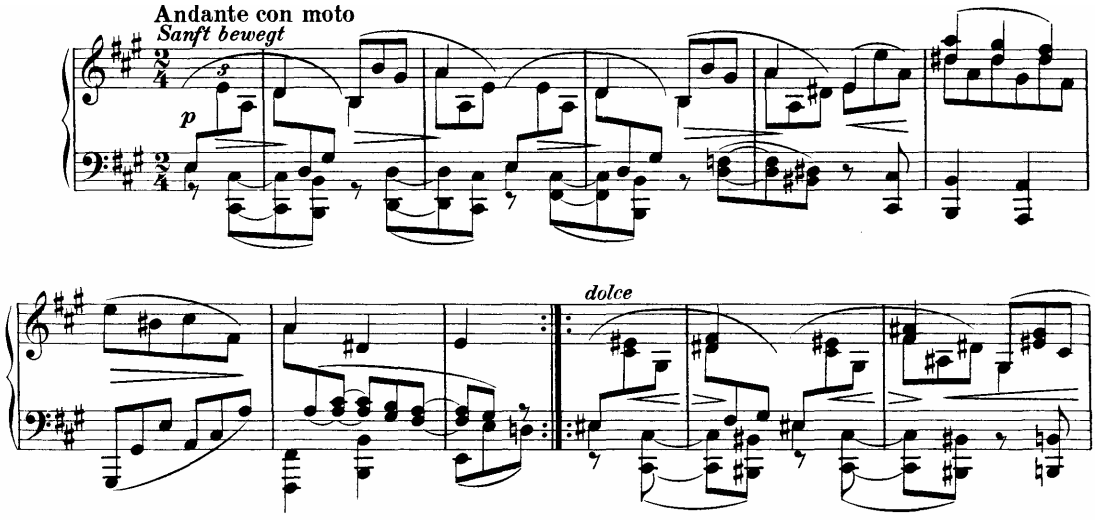


Figura 188. Klavierstücke op. 76 n° 6 em La M, Intermezzo.

4.2.42. Exercício 47

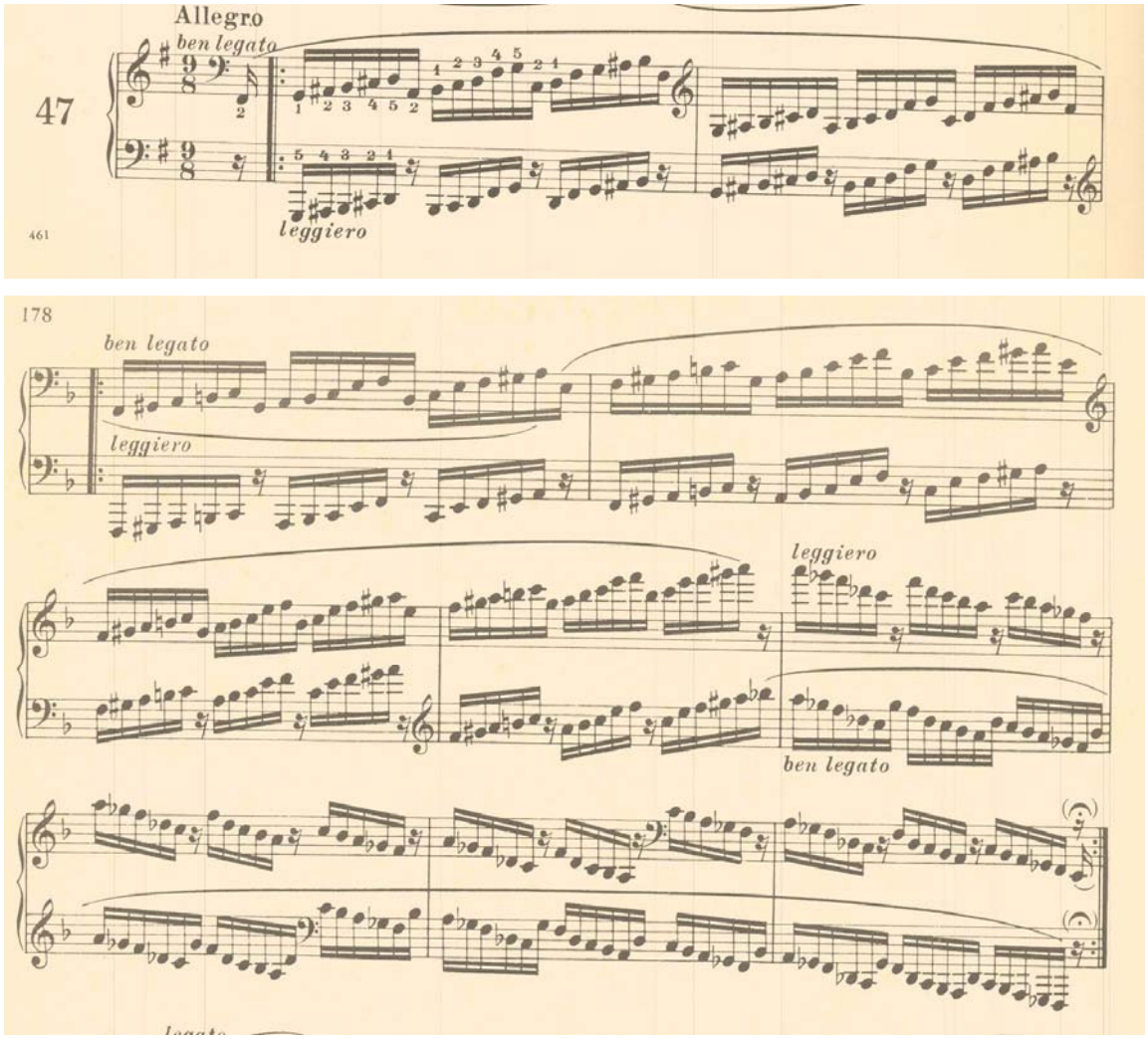


Figura 189. Exercício 47

Objetivo principal:

Este exercício é um misto de arpejos com exercício de cinco dedos. Philipp o classifica para aperfeiçoamento do toque da igualdade dos dedos.

Orientação para a prática:

Observar que no início de cada nova posição, a entrada dos polegares coincide com um movimento de flexão da articulação escápulo umeral, e o dedo 2 com a extensão da mesma articulação, favorecendo também o apoio nos tempos fortes. Observar a diferença de articulação proposta por Brahms - *ben legato* M.D. e *leggeiro* M.E. Vice-versa no retorno.

Aumentar gradativamente a velocidade na prática. Philipp sugere o andamento *Presto* com metrônomo em semínima pontuada = 132 e em ***pp***.

Relações com a obra pianística de Brahms:

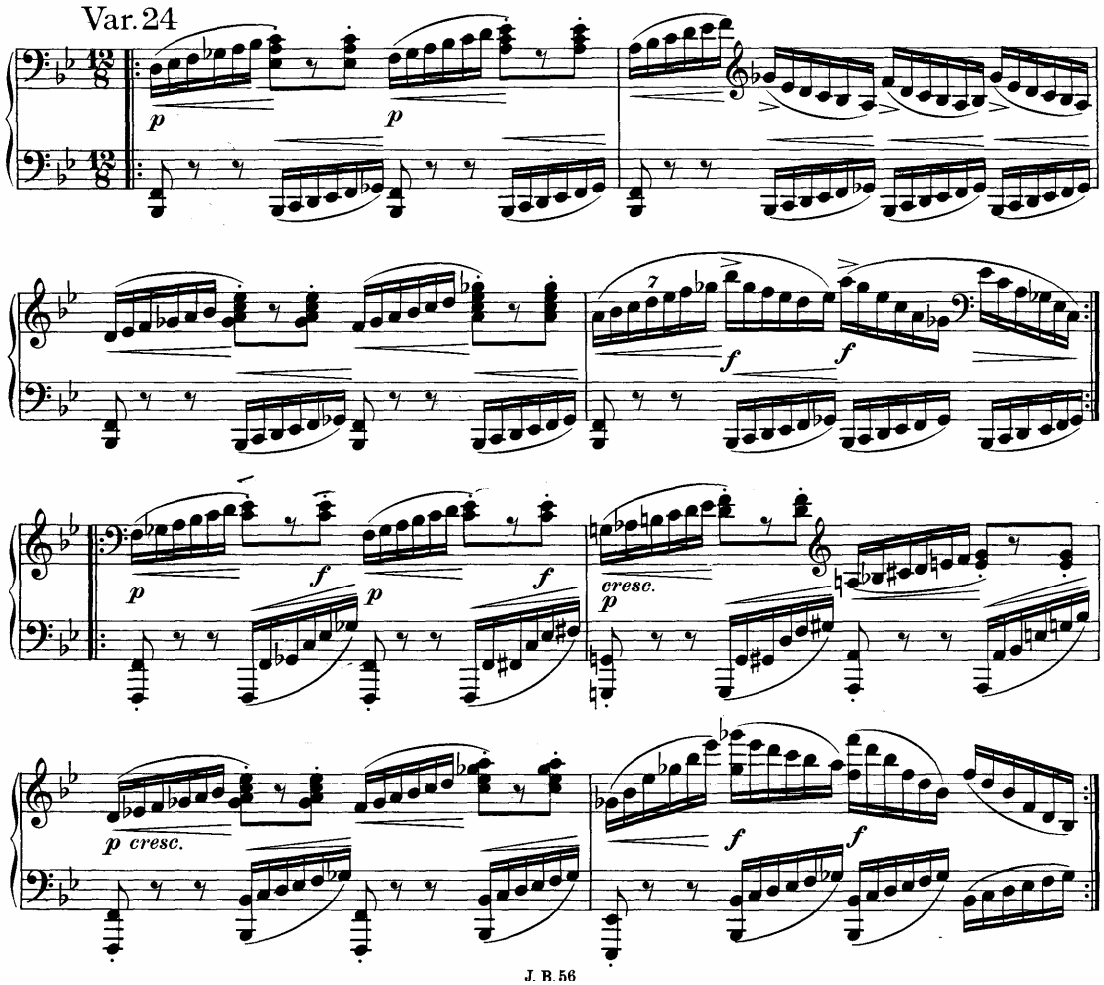


Figura 190. Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Var. 24.

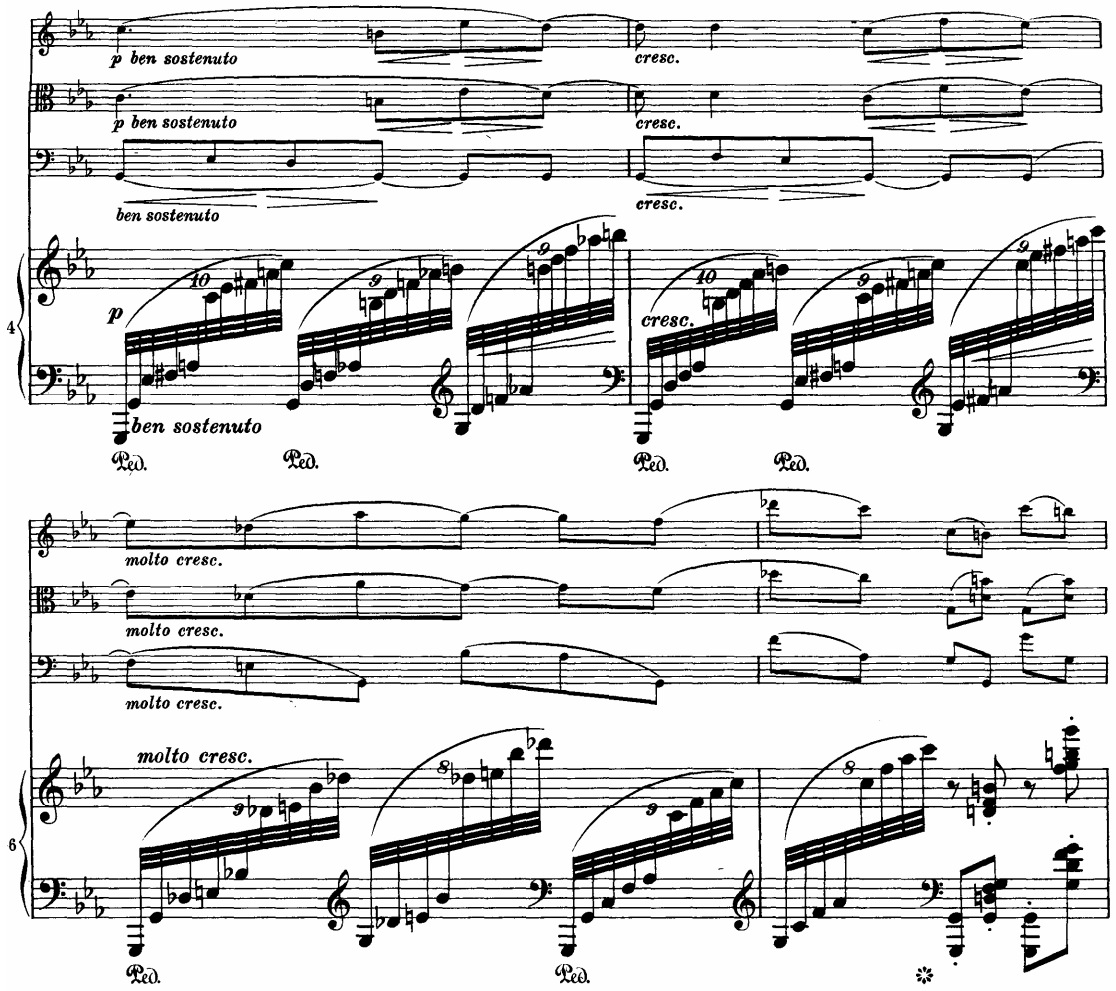


Figura 191. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m op. 60, 1° Mov.

4.2.43. Exercícios 48 49a 49b

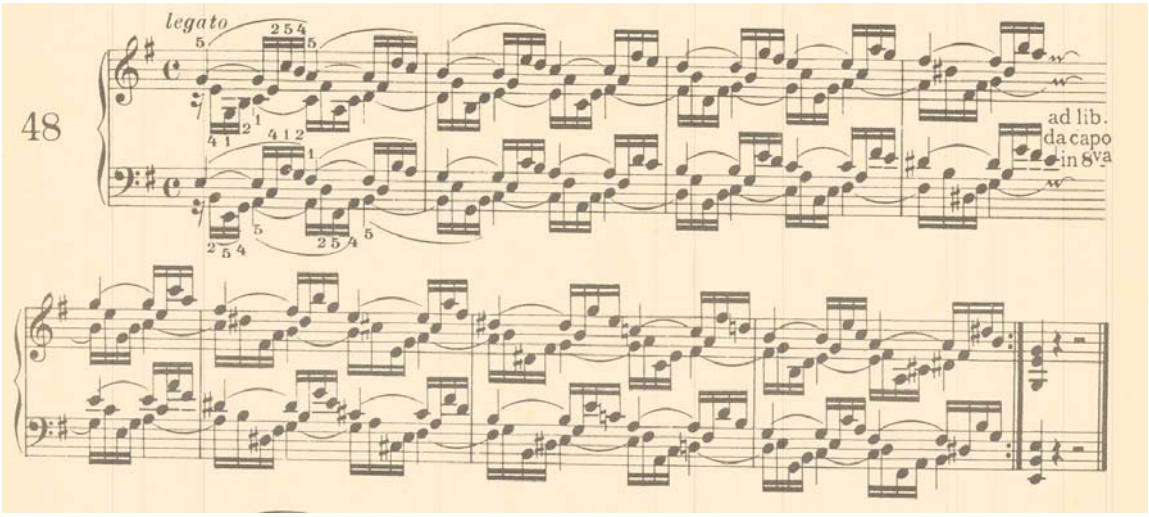


Figura 192. Exercício 48

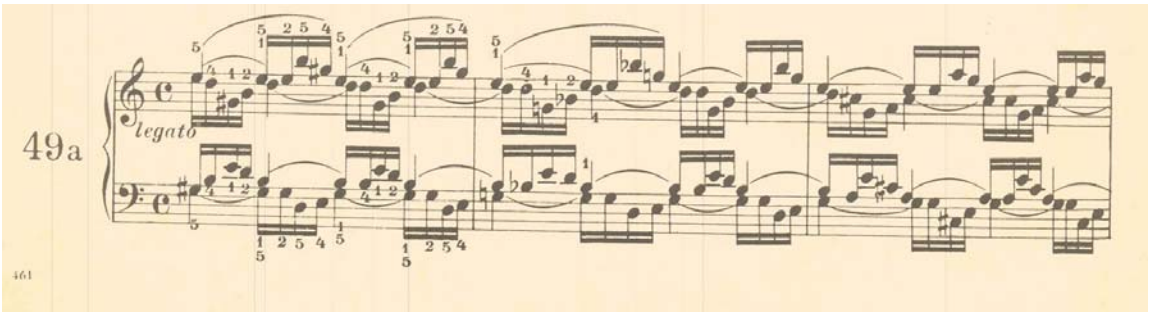


Figura 193. Exercício 49a

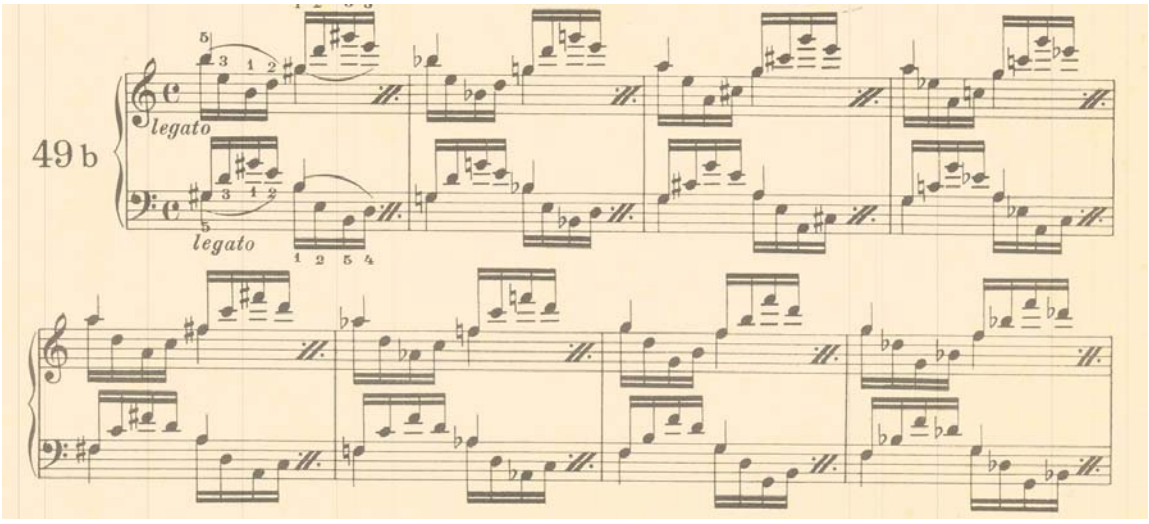


Figura 194. Exercício 49b

Objetivos principais:

Praticar o toque *legato*, em passagens com dedilhados complexos, desenvolver a firmeza e a igualdade dos dedos em passagens de notas sucessivas com o dedilhado: 5-4-5, 5-3-5 e 1-2-1.

Philipp classifica esta série para aperfeiçoar o movimento de flexão / extensão dos polegares em arpejos.

Orientação para a prática:

As mãos devem se posicionar, com o pulso em posição de adução, com exceção da passagem dos polegares onde o pulso está em posição de abdução. Este exercício é bastante útil no preparo técnico para a polifonia bachiana e suas variações.

Exercícios adicionais:

Praticar variando as articulações das semicolcheias.

Relações com a obra pianística de Brahms:

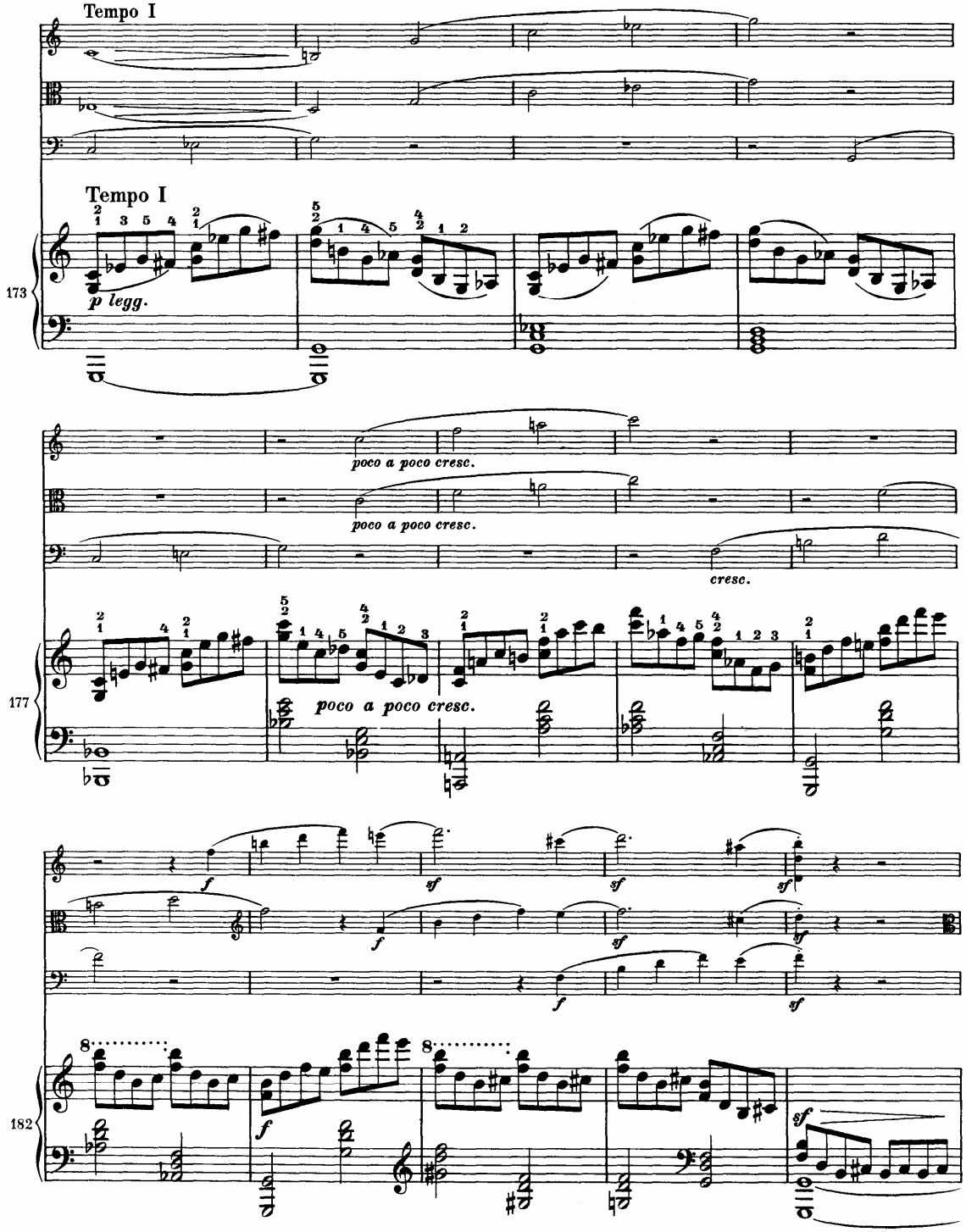


Figura 195. Quarteto para Piano e Cordas n° 3 em Do m op. 60, 3° Mov.

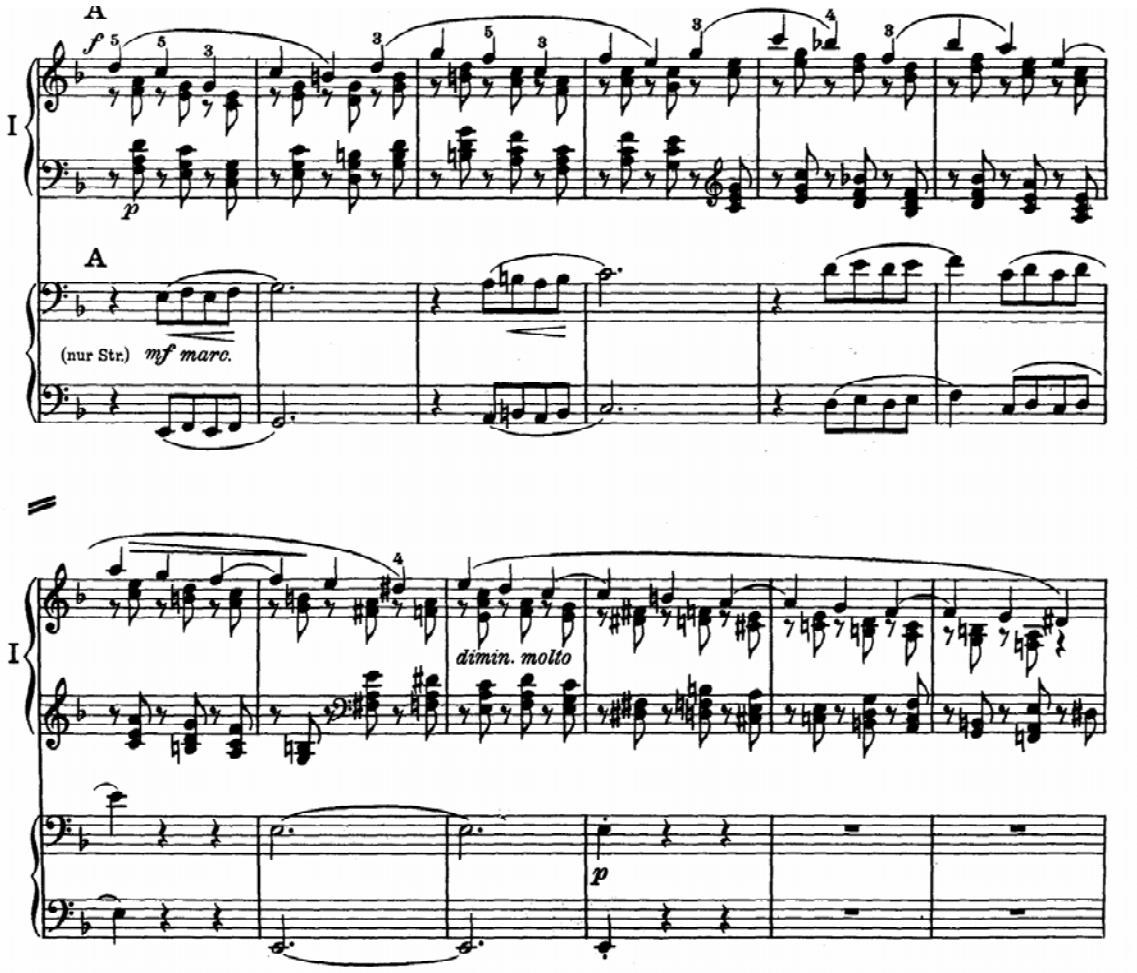


Figura 196. Concerto para Piano e Orquestra n° 2 em Si b M op. 83, 2° Mov.

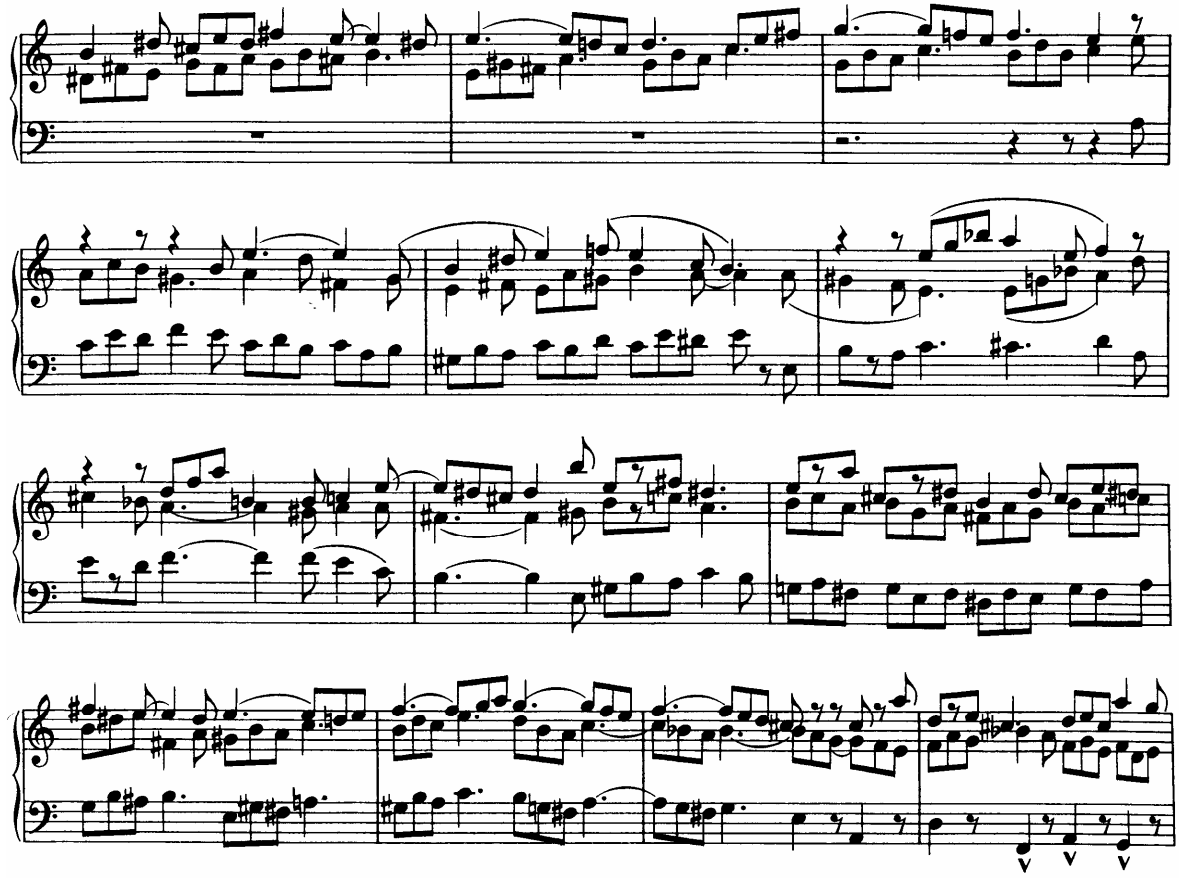


Figura 197. Giga para Piano (1855).

4.2.44. Exercício 50

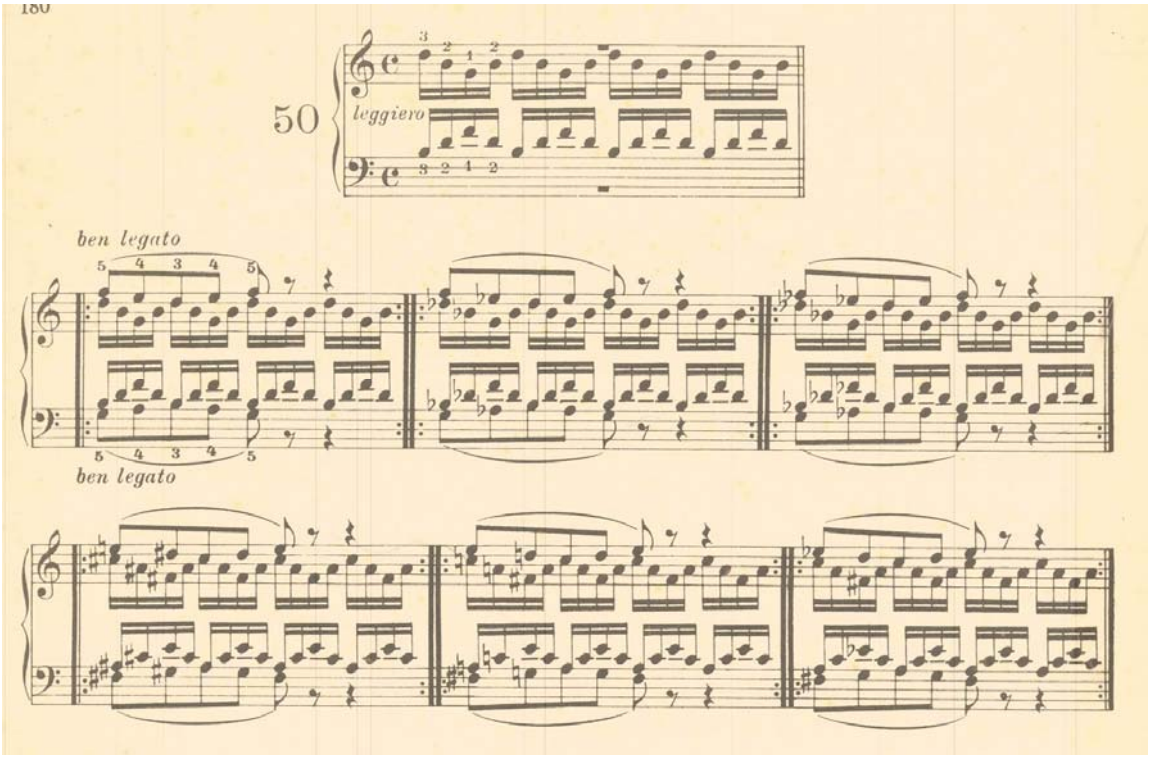


Figura 198. Exercício 50

Objetivos principais:

Independência dos dedos, fortalecimento da musculatura dos 5º 4º e 3º dedos.

Philipp classifica este exercício na série indicada para melhorar a passagem do polegar (flexão / extensão dos polegares) e arpejos.

Orientação para a prática:

Praticar com mãos separadas, lentamente e com o progresso da prática, acelerar o andamento aos poucos. Observar a indicação de Brahms sobre a simultaneidade das diversas articulações: *ben legato* e *leggeiro*.

Pozzoli e Philipp colocam a seguinte indicação de andamento: *Allegro,* semínima = 116.

Exercícios adicionais:

Empregar variações rítmicas.

Relações com a obra pianística de Brahms:

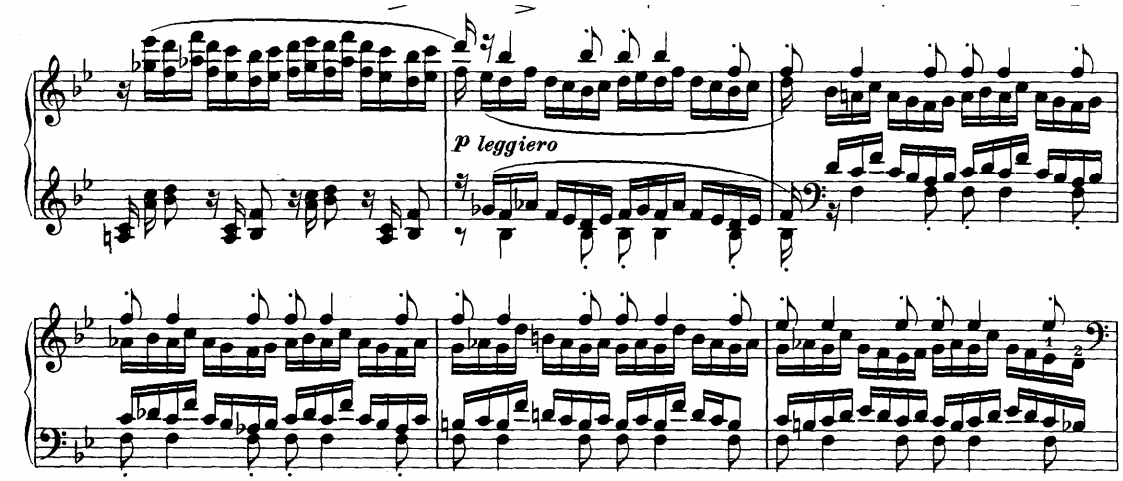


Figura 199.Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel op. 24, Fuga.

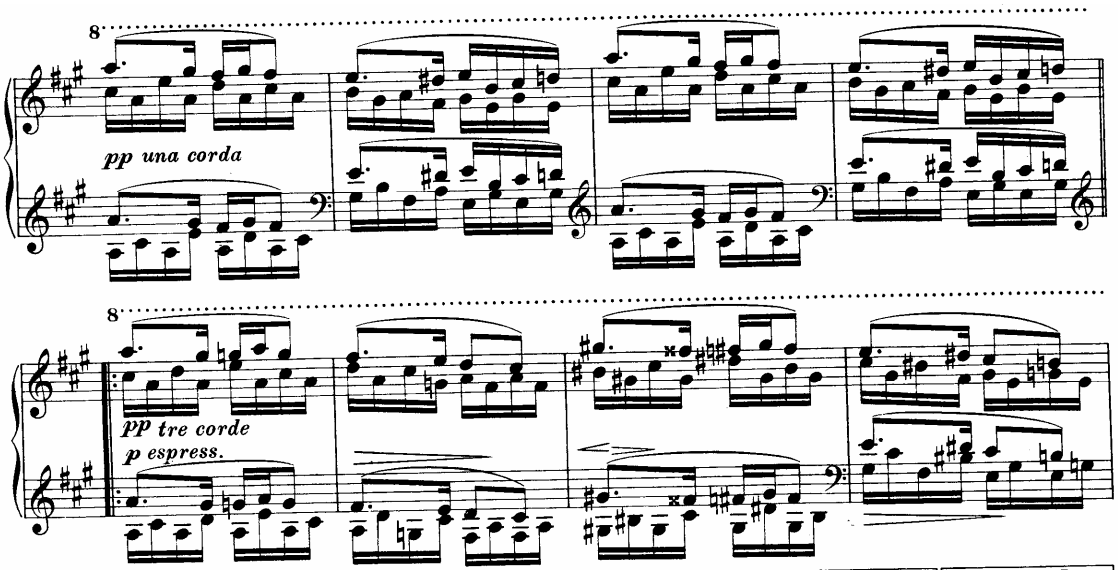


Figura 200. Variações sobre um Tema de Paganini op. 35, 1° caderno, Var. 11.

4.2.45. Exercício 51

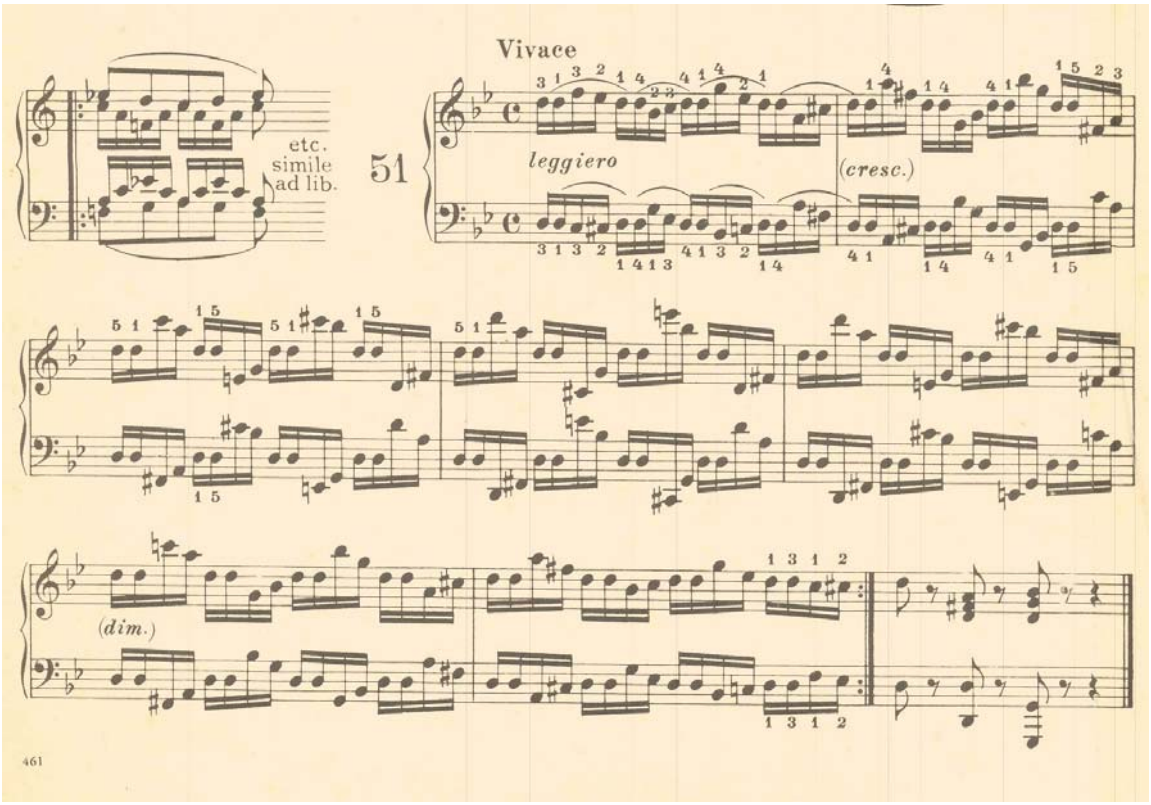


Figura 201. Exercício 51

Objetivos principais:

Passagens 1-4 e 1-5 empregando repetições de nota.

Orientação para a prática:

Observar que as repetições de notas devem ser realizadas sempre em dois pontos distintos da tecla. Este procedimento facilita a execução das repetições. Naturalmente, este procedimento está aliado ao movimento livre da articulação escápulo umeral. Flexão desta articulação ao executar os polegares e extensões progressivas ao executar os demais dedos. Atenção para não acentuar os polegares quando forem utilizados nos tempos fracos.

Iniciar a prática lentamente para apreender toda a movimentação exigida pelo exercício. Philipp acrescenta a indicação metronômica: semínima = 132.

Relações com a obra pianística de Brahms:

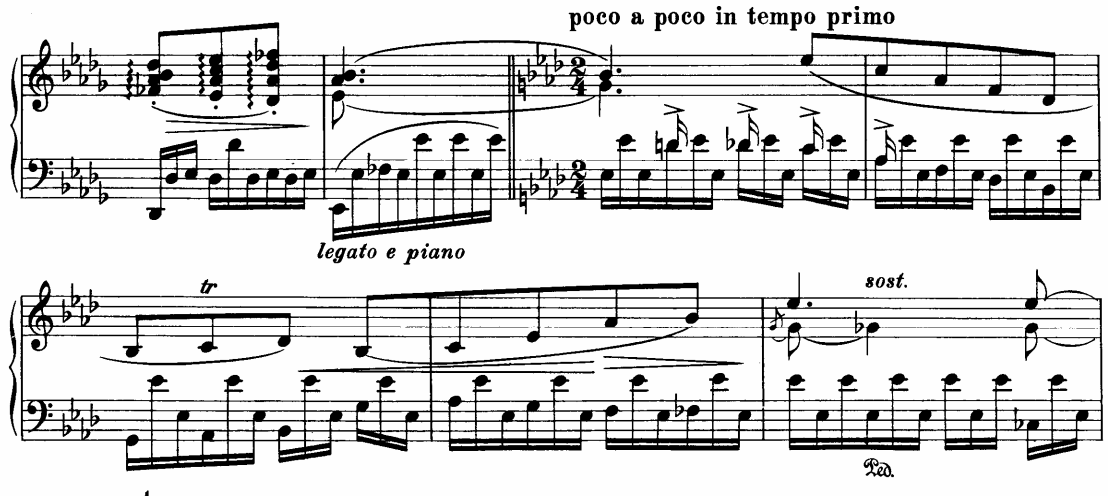


Figura 202. Sonata para Piano n° 3 em Fa m op. 5, 2° Mov.

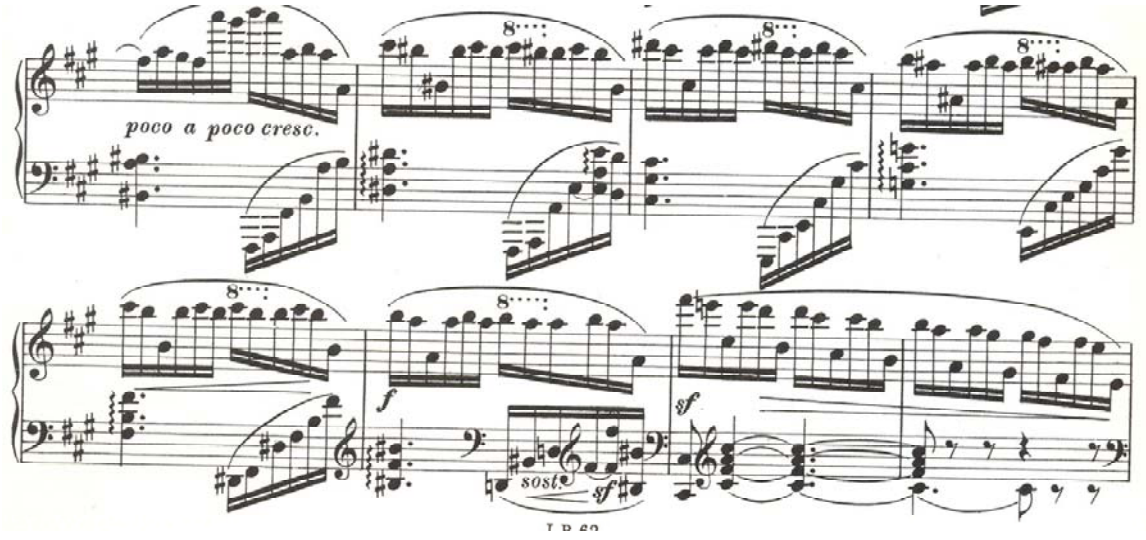


Figura 203. Klavierstücke op. 76 n° 1, Capriccio.

CONCLUSÃO

A prática de exercícios técnicos puros deve ser um hábito diário, não somente nas fases iniciais do aprendizado do instrumento, mas em qualquer etapa da carreira pianística. Devemos trabalhar cotidianamente o cerne da técnica de uma maneira global e completa, para que as dificuldades específicas do repertório de concerto sejam resolvidas com a maior eficiência possível e para minimizar os riscos de lesões físicas causados pela repetição excessiva. Esta tese demonstra as relações entre a técnica pura e a música de concerto, com a intenção premente de se resgatar o valor musical dos exercícios técnicos, devolvendo-os com a devida importância ao cotidiano artístico do pianista.

Para fundamentar as origens da aspiração pela virtuosidade técnica e para estabelecer seu forte vínculo com a tradição da música ocidental, comentamos alguns postulados técnicos das maiores escolas do piano, desde suas origens até o século XX. Nestas escolas encontramos a maioria dos conceitos pianísticos usados até os dias de hoje. O leitor que desejar aprofundar-se neste assunto poderá apoiar-se nas referências bibliográficas, apresentadas no final desta tese.

A obra de Brahms e seus exercícios para piano foi o assunto mais discorrido nesta tese. Podemos concluir que a abordagem instrumental da sua obra demanda um alto nível de conhecimento técnico do instrumento e seus exercícios têm a intenção de auxiliar um pianista formado a galgar estágios superiores de depuramento técnico. Analisamos e comparamos algumas das revisões disponíveis dos 51 Exercícios de Brahms e anexamos uma terminologia para nortear o leitor na exploração dos movimentos mencionados. Brahms sintetizou muitas das técnicas composicionais do passado e as integrou perfeitamente com as inovações de seu gênio, característica estilística que se projetou naturalmente nos seus exercícios para piano. Portanto, podemos inferir que suas propostas técnicas são úteis, não só para o conhecimento do seu estilo composicional, mas também para um depuramento técnico geral do pianista.

Demonstramos as relações intrínsecas entre 51 Exercícios e o estilo pianístico de Brahms através de vários excertos da literatura. Tais exemplos podem servir na prática para uma aplicação direta dos movimentos propostos pelo compositor. Recomendamos também um estudo complementar técnico avançado pelo método de Rafael Joseffy, *School of Advanced Piano Playing* que poderá ser ainda mais enriquecido com os métodos de Ernst Dohnányi *Essential Finger Exercices for Obtaining a Sure Piano Technique*; de Leopold Godowsky *Progressive Exercices;* bem como os dois métodos de Isidor Philipp *Exercises de Tenues* e *Exercises Journaliers*, para citar alguns.

Devido às relações dos problemas técnicos entre si e com a música de concerto, poderíamos estabelecer muitos outros parentescos entre os 51 Exercícios e a obra de Brahms e mesmo com a literatura pianística em geral, classificando-os como de nível secundário, terciário, quaternário e assim por diante. Porém, uma prática diária baseada no diálogo efetivo entre técnica e repertório levará o leitor certamente a compreender e a desenvolver as relações entre os elementos musicais e os elementos técnico-instrumentais presentes em toda a História da Música para teclado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

ABRAHAM, Gerald. **The Concise Oxford History of Music**. 4.ed. Oxford: Oxford University Press, 1979. 968p.

ADAM, Jean-Louis. **Méthode de Piano du Conservatoire [...] adoptée pour servir à l´enseignement dans cet etablissiment.** Imprimerie du Conservatoire, París, 1804. *apud* CHIANTORI, Luca. **Historia de la Técnica Pianística.** 3.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001. p.221.

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu Tempo.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967. 272p.

AVINS, Styra. (Ed.). **Johannes Brahms: Life and Letters**. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2004. 836p.

BLOMFIELD-ZEISLER, Fannie. In: COOKE, James Francis. **Great Pianists on Piano Playing.** Bryn Mawr: Theodore Presser, 1913, p.83 *apud* USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH Elyse. **The Well-Tempered Keyboard Teacher.** New York: Schirmer Books, 1995. p.321.

BOISSIER, Auguste. **Liszt Pédagogue: Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris em 1832.** Paris: Editions Honoré Champion, 1927. *apud* CHIANTORI, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. 3.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001. p.386.

*Baseadas na Norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BOZARTH, George. (Ed.). **The Brahms-Keller Correspondence**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1996. 319p.

BREITHAUPT, Rudolf Maria. **Die Natürlische Klaviertechnik**. 2 vols. Leipzig: C.F.Kahnt Nachfolger, 1905, 1907. *apud* USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH Elyse. **The Well-Tempered Keyboard Teacher.** New York: Schirmer Books, 1995. p.327.

BRENDEL, Alfred. **Music Sounded Out: Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts.** New York: The Noonday Press: Farrar, Straus and Giroux, 1990. 258p.

BRENDEL, Alfred. **Musical Thoughts & Afterthoughts.** 2.ed. New York: The Noonday Press: Farrar, Straus and Giroux, 1976. 171p.

CASELLA, Alfredo. **El Piano**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1936. 235p.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. **Chopin: Pianist and Teacher: as seen by his pupils.** 3.ed. New York: Cambridge University Press, 1986. 324p.

CHIANTORI, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. 3.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001. 758p.

CUMMING, Naomi. **The Sonic Self**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001. 392p.

DIRUTA, Girolamo. **Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna.** 2 vol Giacomo Vicenti, Venecia, 1593 (vol I) – 1609 (vol. II). Facsimili: Forni, Bolonia, 1969. *apud* CHIANTORI, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. 3.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001. p.49.

FINK, Seymour. **Mastering Piano Technique. A Guide for Students, Teachers and Performers.** 4.ed. Portland: Amadeus Press, 1999. 187p.

FRISCH, Walter**. Brahms and the Principle of Developing Variation**. Berkeley: University of California Press, 1984. 217p.

GEIRINGER, Karl. **Brahms: his Life and Work**. 3.ed. New York: Da Capo Press, 3ª ed. 1981. 397p.

GIESEKING, Walter e LEIMER, Karl. **Piano Technique**. New York: Dover Books, s.d.140p.

GILLESPIE, John. **Five Centuries of Keyboard Music.** 2.ed. New York: Dover Publications, 1965. 463p.

HAMILTON, Kenneth. **Liszt: Sonata in B Minor**. Cambridge University Press, 1996. 89p.

HINSON, Maurice. **Guide to the Pianist's Repertoire**. 2.ed. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 856p.

HOROWITZ, Joseph. **Arrau on Music and Performance**. New York: Dover Publications, Inc., 1982. 305p.

HUNEKER, James. **Chopin: The Man and his Music**. New York: Dover Publications, 1966. 239p.

KAEMPER, Gerd. Etude Scientifique de la Technique du Piano. **Wikipédia l´Encyclopédie Libre**. França 17p. Disponivel em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Etude_scientifique_de_la_technique_du_piano>. Acesso em: 05 Fev. 2007.

KEIGER, Dale. Piano Playing as Science. **Johns Hopkins Magazine**, Abril. 2000. Disponivel em: <http://www.peabody.jhu.edu/1238>. Acesso em: 29 jan. 2007.

LONGYEAR, Rey M**. Nineteeth-Century Romanticism in Music.** New Jersey: Prentice Hall, 1988. 210p.

LHEVINNE, Josef. **Basic Principles in Pianoforte Playing**. New York: Dover Publications, Inc., 1972. 48p.

MAC DONALD, Malcolm. **Brahms.** New York: Schirmer Books, 1990. 490p.

MACH, Elyse**. Great Contemporary Pianists Speak for Themselves**. New York: Dover Publications, 1980. 258p.

MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro**. Oxford: The Scarecrow Press, 2004. 185p.

MASON, William. **Memories of a Musical Life.** New York: The Century Co., 1901. *apud* CHIANTORI, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. 3.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001. p.393-4.

MATTHAY, Tobia. **Le Azioni del Tocco Pianistico**. Torino: Società Tipográfico-Editrice Nazionale, 1922. 443p.

MAY, Florence. **The Life of Johannes Brahms.** 2a. ed. London: William Reeves, 1948. *apud* BOZARTH, George. (Ed.). **The Brahms-Keller Correspondence**. Nebraska: University of Nebraska Press. 1996. p.42-3 e CHIANTORI, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. 3.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p.211.

NEUHAUS, Heinrich. **L´Art du Piano: Notes d´un Professeur**. Tours: Editions Van der Velde, 1971. 235p.

NEUMANN, Frederick. **Ornamentation and Improvisation in Mozart.** New Jersey: Princeton University Press, 1989. 299p.

NEWCOMB, Ethel. **Leschetizky as I Knew Him.** New York: Da Capo Press, 1967 *apud* USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH Elyse. **The Well-Tempered Keyboard Teacher.** New York: Schirmer Books, 1995. p.321.

NEWMAN, William. **Beethoven on Beethoven: Playing his piano music his way.** New York & London: W.W. Norton, 1991. 336p.

ORENSTEIN, Arbie. **Ravel: Man and Musician.** New York: Dover Publications, 1991. 293p.

ORTMANN, Otto. **The Physilological Mechanics of Piano Technique.** New York: E. P. Dutton & Co., 1962, 1a. ed. 375p., Hertford, England: Stephen Austin & Sons, s.d 395p. reedição: Da Capo Press, 1981. 488p.

PELAFSKY, Israel. **Introdução à Pedagogia do Piano.** São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1954. 205p.

RICHERME, Cláudio. **A Técnica Pianística, uma Abordagem Científica.** São Paulo: Air Musical Editora, 1996. 294p.

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995. 723p.

SADIE, Stanley. (ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Vol. 18. London: Mac Millan Publishers Limited, 1980. p.304-5.

SAMSON, Jim. (Ed.). **The Late Romantic Era.** New Jersey: Prentice Hall, 1991. 157p.

SAMSON, Jim. **The Music of Chopin**. New York, Oxford: Claredon Press, 1994. 243p.

SANDOR, Gyorgÿ. **On Piano Playing.** New York: Schirmer Books, 1981. 240p.

SCHENKER, Heinrich. **The Art of Performance.** New York: Oxford University Press, 2000. 101p.

SCHONBERG, Harold. **The Great Pianists.** 2.ed. New York: Simon & Schuster, 1987. 525p.

SCHWEITZER, Albert. **J.S.Bach**. New York: Dover Publications, vol.I, 1966. 428p.

TODD, Larry. (Ed.). **Nineteenth-Century Piano Music**. New York: Schirmer Books, 1990. 426p.

USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH Elyse. **The Well-Tempered Keyboard Teacher.** New York: Schirmer Books, 1995. 447p.

WHITTALL, Arnold. **Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius.** London: Thames & Hudson, 1987. 147p.

PARTITURAS

BRAHMS, Johannes. **Fifty-One Exercises**. New York: G. Schirmer, s.d. 1 partitura (54p.). Piano.

BRAHMS, Johannes. **Complete Piano Works**. New York: IMC, vol. 3, 128-180, s.d. 1 partitura (180p.). Piano.

BRAHMS, Johannes. **Fifty-One Exercises.** London: Kalmus Music Scores, s.d. 1 partitura (58p.) Piano.

BRAHMS, Johannes. **51 Esercizi.** Rev. Ettore Pozzoli. Milano: G. Ricordi, 1975. 2 volumes (29p.). Piano.

BRAHMS, Johannes. **51 Exercices pour le Piano.** Rev. Isidor Phillipp. Paris: Durand & Fils, 1928. 1 partitura (63p.). Piano.

BRAHMS, Johannes. **Complete Sonatas and Variations for Solo Piano.** New York: Dover Publications, 1971. 1 partitura (178p). Piano.

BRAHMS, Johannes. **Complete Shorter Works for Solo Piano.** New York: Dover Publications, 1971. 1 partitura (180p). Piano.

BRAHMS, Johannes. **Konzert für Klavier und Orchester opus 83.** Frankfurt: C.F. Peters Corporation. 1 partitura (101p.). Piano e orquestra.

BRAHMS, Johannes. **Concerto n° 1 in D minor opus 15.** New York: International Music Company. 1 partitura (89p.). Piano e orquestra.

BRAHMS, Johannes. **Sonaten für Violin und Klavier.** München: G. Henle Verlag. 1967. 1 partitura (103p.). Violino e piano.

BRAHMS, Johannes. **Quintet and Quartets for Piano and Strings.** New York: Dover Publications, 1985. 1 partitura (298p.). Piano e cordas.

BRAHMS, Johannes. **Trio für Klavier, Klarinette oder Viola und Violoncello.** München: G. Henle Verlag. 1979. 1 partitura (35p.). Piano, clarinete ou viola e violoncelo.

DOHNÁNYI, Ernst von. **Essential Finger Exercices for Obtaining a Sure Piano Technique**. Budapeste: Editio Musica Budapest, 1929. 1 partitura (32p.). Piano.

HANON, Charles Louis. **O Pianista Virtuoso**. Ricordi Brasileira, 1984. 1 partitura (142p.). Piano.

JOSEFFY, Rafael. **School of Advanced Piano Playing (Exercices).** New York: G. Schirmer, 1902. 1 partitura. (126p.). Piano.

PHILIPP, Isidor. **Exercises Journaliers pour le Piano**. Paris: Durand & Fils. s.d. 1 partitura (64p.). Piano.

PHILIPP, Isidor. **Exercices de Tenues.** New York: International Music Company. 1964. 1 partitura (19p.). Piano.

DISCOGRAFIA

BRAHMS, Johannes. **Piano Works vol. 9, 51 Exercises, WoO 6**. Intérprete: Idil Biret. Estados Unidos: Naxos DDD, 8553425. 1996. 1 CD.

BRAHMS, Johannes. **BRAHMS.** Intérpretes: Harold Bauer, Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer, Carl Friedberg, Myra Hess, Arthur Rubinstein. Estados Unidos: Nimbus Records DDD, NI 8806. s.d. 1 CD.