

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

LIZ HELENA MARCONDES DE OLIVEIRA SANTOS MINADEO

**A TÉCNICA PIANÍSTICA DO PROFESSOR PIETRO MARANCA:
UMA PROPOSTA DE METODOLOGIA**

São Paulo

2019

LIZ HELENA MARCONDES DE OLIVEIRA SANTOS MINADEO

**A TÉCNICA PIANÍSTICA DO PROFESSOR PIETRO MARANCA:
UMA PROPOSTA DE METODOLOGIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música - processos, práticas e teorizações em diálogos.

Linha de pesquisa: Criação musical - Composição e Performance.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

São Paulo

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

M663t Minadeo, Liz Helena Marcondes de Oliveira Santos, 1963-

A técnica pianística do professor Pietro Maranca: uma proposta de metodologia / Liz Helena Marcondes de Oliveira Santos Minadeo. - São Paulo, 2019.

158 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Maranca, Pietro, 1944-1995. 2. Piano - Instrução e estudo. 3. Piano - Desempenho. 4. Prática interpretativa (Música). I. Marun Filho, Nahim. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.2

LIZ HELENA MARCONDES DE OLIVEIRA SANTOS MINADEO

**A TÉCNICA PIANÍSTICA DO PROFESSOR PIETRO MARANCA:
UMA PROPOSTA DE METODOLOGIA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a Área de concentração: Música - processos, práticas e teorizações em diálogos, Linha de pesquisa: Criação musical - Composição e Performance, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Nahim Marun Filho

UNESP – Orientador

Prof. Dr. Luiz Guilherme Pozzi

USP

Profa. Dra. Danieli Verônica Longo Benedetti

UNESP

São Paulo, 26 de julho de 2019.

DEDICATÓRIA

A meus pais, Luiz Roberto e Maria Helena.

Ao meu marido, Antonio, e aos nossos filhos,

Marco Antonio e Stefano Miguel.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus por todas as graças recebidas.

A meus pais, Luiz Roberto e Maria Helena, por tudo que fizeram por mim desde sempre, do incentivo ao patrocínio para a educação e a cultura, em especial, a Música.

Ao meu marido, Antonio, pelo carinho e paciência, pelo trabalho e companheirismo e por ter aceitado compartilhar esse caminho, ainda que de modo indireto, essencial para que eu chegasse até aqui.

Aos meus filhos, pela compreensão e ajuda, a Marco Antonio, com a informática e o cachorro (Bob) e a Stefano Miguel, com o bom humor e a culinária.

A Ana Maria Marcondes, pelas ideias luminosas e pelas indicações preciosas para o desenvolvimento deste trabalho.

A Antonio Luiz Barker, pela ajuda com o material, primordial como fonte desta pesquisa. A Sidney Cupolo e Bia, pela recepção e generosidade, desde as visitas a Dulce Cupolo.

A Silvia Maranca, pela gentileza e acolhimento, pelas informações detalhadas da história de sua família, bem como acesso às fotos de seu irmão Pietro Maranca, o que tornou este trabalho mais completo.

À Profa. Dra. Glória Maria Machado, pela gentileza, pelas explicações e correções, pelo material disponibilizado através de seu aluno Fernando Biral; a ambos, pela atenção em colaborar com esse trabalho.

Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação: Rodrigo, Fabio, Neusa e Marisa, pela atenção e ajuda na solução das questões institucionais.

A Fabiana, pelas indicações, a Clarissa pelo esclarecimento das normas técnicas, a Marcia, pelo levantamento do acervo de livros, gravações e partituras do professor Pietro Maranca, e a todos os demais funcionários da Biblioteca do IA-Unesp, pela atenção e prontidão no atendimento.

Ao corpo docente da Pós-Graduação do IA-Unesp, em especial aos professores doutores: Graziela Bortz, Lia Tomás, Achille Picchi, Sonia Ray e Maestro Lutero Rodrigues.

Aos professores doutores: Eduardo Monteiro, João Paulo Casarotti, Mauricy Martin e Clélia Iruzun.

Aos colegas da pós, em especial, Ygor Saunier, Sérgio Luiz de Souza, Fernando Poles, Rosana Lamosa e Ligia Amadio.

Aos amigos e colegas pianistas Osmar Barutti, Hercules Gomes e Alexandre Dias, do IPB; à flautista Maria Luiza Belderrain, ao violinista Leopoldo Claro e ao maestro Hermes Coelho.

À profa. Márcia Visconti, profa. Iracele Livero, a Vera Pedron e Laura Calabi pelo apoio.

À Ana Eliza Colomar, pela competência e paciência no trabalho de revisão.

À Profa. Dra. Danieli Verônica Longo Benedetti, por todas as indicações, em especial, as relacionadas ao trabalho acadêmico.

Ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Pozzi, pelo apoio e disponibilidade desde o início desta empreitada.

À Fundação CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo financiamento de bolsa, processo n.1736466, que foi essencial para a realização deste trabalho.

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Nahim Marun Filho, pela confiança, dedicação e disponibilidade na orientação desta pesquisa que culminou na Dissertação de Mestrado em Música.

In memoriam, a Pietro Maranca e Dulce Cupolo.

EPÍGRAFE

“A música é uma revelação superior a toda sabedoria e filosofia.”

Ludwig Van Beethoven

“Não é uma profissão ser pianista e músico. É uma filosofia, uma concepção da vida que não pode ser baseada em boas intenções ou talento natural. Primeiro e antes de tudo deve existir um espírito de sacrifício.”

Arturo Benedetti Michelangeli

RESUMO

Este trabalho refere-se à técnica pianística desenvolvida pelo pianista Pietro Maranca (1944-1995) que foi professor na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e no curso de Bacharelado em Piano do Instituto de Artes da UNESP, na década de 1980. A técnica tem fundamentos na anatomia que estuda grandes estruturas e sistemas do corpo humano, na fisiologia cujo estudo engloba as funções e o funcionamento normal dos seres vivos, na biomecânica que aplica as leis da mecânica ao sistema locomotor do corpo humano, e na cinesiologia que estuda o movimento das forças que atuam no corpo humano. Essa técnica permite que o pianista use de modo consciente e eficaz seus recursos físicos, psicomotores e sensoriais ao tocar, com base no relaxamento e fortalecimento muscular, na funcionalidade e na ação consciente dos movimentos e dos gestos, como parte da expressão musical e da *performance* através da demonstração, do estudo e da prática de exercícios específicos.

O professor Pietro Maranca desenvolveu e sistematizou essa técnica a partir de seus estudos com Arturo Benedetti Michelangeli (na Itália), com Peter Feuchtwanger e Maria Curcio (em Londres, entre 1960 e 1970). Trata-se de uma série de exercícios de modo teórico, prático e sensorial (auditivo, visual e tátil), sendo que parte desses exercícios encontra-se no livro *Klavierübungen zur Heilung physiologischer Spielstörungen und zum Erlernen eines funktionell—natürlichen Klavierspiels (Exercícios para curar desordens relacionadas a tocar e para a assimilação de uma abordagem funcional e natural de tocar piano)*, cujo material integra a pesquisa. A metodologia de Peter Feuchtwanger é baseada no tocar piano com leveza e mínimo de esforço, na economia de movimentos, no modo natural de posicionar mãos, dedos e braços. Pietro Maranca ampliou esses conceitos, aplicando a teoria de Laban, que explora as relações interiores do movimento e funcionamento exterior do corpo, o processo de geração de força e o estudo sobre as especificidades da mão humana.

A técnica possui um diferencial mencionado pelos pianistas que realizaram esse trabalho: uma vez que se aprende a tocar desse modo, não se vislumbra outra possibilidade, em função das soluções técnicas, da efetividade do resultado, da liberdade e segurança adquirida, da ação e do condicionamento consciente e sensorial e, sobretudo, da conexão do resultado sonoro e da interpretação musical com o uso dos movimentos naturais, biomecânicos e funcionais.

Devido ao falecimento precoce do professor Pietro Maranca, essa técnica foi ensinada por comunicação oral. Pretende-se nesse trabalho verificar que o método de estudo é objetivo e coerente entre a teoria e a prática dos exercícios e os conceitos científicos. A metodologia de ensino proporciona resultados a quem efetivamente realiza o trabalho e traz respostas com soluções efetivas, técnicas e interpretativas, para todas as obras do repertório pianístico.

Entrevistas e dados bibliográficos serviram de base para o presente trabalho. Todo o material destina-se a auxiliar o estudo e sua aplicação por docentes e discentes, e a consulta pela comunidade acadêmica e o público em geral, contribuindo com o acervo histórico e científico do Instituto de Artes da UNESP, uma vez que a técnica pianística objeto deste trabalho foi elaborada por professor e pianista de importante competência profissional e artística.

Palavras-chave: Técnica pianística. Pietro Maranca. Relaxamento. Funcionalidade.

ABSTRACT

This work refers to the pianistic technique developed by pianist Pietro Maranca (1944-1995) who was a teacher at the São Caetano do Sul Arts Foundation and the Piano Bachelor of Arts Institute at UNESP in the 1980s. This technique has foundations in anatomy that studies large structures and systems of the human body, in physiology whose study encompasses the functions and normal functioning of living beings, in biomechanics that applies the laws of mechanics to the locomotor system of the human body, and in kinesiology that studies the movement of forces that current in the human body. This technique allows the pianist to consciously and effectively use his physical, psychomotor and sensory resources when playing, based on relaxation and muscle strengthening, functionality and conscious action of movements and gestures as part of musical expression and performance through demonstration, study and practice of specific exercises.

Professor Pietro Maranca developed and systematized this technique from his studies with Arturo Benedetti Michelangeli (in Italy), Peter Feuchtwanger and Maria Curcio (in London, between 1960 and 1970). These are a series of exercises that are theoretical, practical and sensory (auditory, visual and tactile), and part of these exercises can be found in the book *Klavierübungen zur Heilung physiologischer Spielstörungen und zum Erlernen eines funktionell — natürlichen Klavierspiels* (Exercises to cure disorders related to playing and for assimilating of a functional and natural approach to playing the piano), whose material integrates the research. Peter Feuchtwanger's methodology is based on playing the piano lightly and with minimal effort, on economy of movement, on the natural way of placing hands, fingers and arms. Pietro Maranca has broadened these concepts by applying Laban's theory, which explores the inner relationships of movement and outer functioning of the body, the process of force generation, and the study of the specificities of the human hand.

The technique has a differential mentioned by the pianists who have done this work: once you learn to play in this way, you can see no other possibility, due to the technical solutions, the effectiveness of the result, the freedom and security acquired, the action and the conscious and sensory conditioning and, above all, the connection of the sound result and musical interpretation with the use of natural, biomechanical and functional movements.

Due to the early death of Professor Pietro Maranca, this technique was taught by oral communication. It is intended in this work to verify that the method of study is objective and coherent between the theory and the practice of the exercises and the scientific concepts. The teaching methodology provides results to those who actually do the work and brings answers with effective, technical and interpretative solutions, for all works of the piano repertoire.

Interviews and bibliographic data were the basis for the present work. All material is intended to assist the study and its application by teachers and students, and consultation by the academic community and the general public, contributing to the historical and scientific collection of the UNESP Arts Institute, since the piano technique object of this work was elaborated by teacher and pianist of important professional and artistic competence.

Keywords: Pianistic technique. Pietro Maranca. Relaxation. Functionality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig 1. Quadro com organograma dos professores de piano do professor e pianista Pietro Maranca.	23
Fig 2. Anotações do professor Pietro Maranca na folha de rosto do <i>Gradus ad Parnassum</i> , Clementi.	51
Fig 3. Continuação das anotações do professor Pietro Maranca no verso da folha de rosto, do <i>Gradus ad Parnassum</i> , de Clementi.	52
Fig 4. Anotações no exercício n.15, do <i>Gradus ad Parnassum</i> , de Clementi.	53
Fig 5 Anotações no exercício n. 26, do <i>Gradus ad Parnassum</i> , de Clementi.	54
Fig 6. Anotações no Estudo de Chopin, Opus 10, n.10.	55
Fig 7. Anotações no Estudo de Chopin, Póstumo n.1.	56
Fig 8. Capa e contracapa do Livro de Peter Feuchtwanger.	57
Fig 9. Exercício 1. Quick Release. Mão direita e mão esquerda.	58
Fig 10. Exercício 2. “Inconstante”	59
Fig 11. Exercício 2. “Inconstante”. Movimento Contrário.	60
Fig 12. Exercício Ricochete I.	61
Fig 13 Exercício Ricochete I. Movimento contrário.	61
Fig 14. Exercício Ricochete II. Mão direita.	62
Fig 15. Exercício Ricochete II. Mão esquerda.	63
Fig 16. Exercício para flexibilidade dos polegares IV.	64
Fig 17. Continuação do Exercício para flexibilidade polegares IV.	65
Fig 18. Variação I - Estudos Sinfônicos, Opus 13, de Schumann.	68
Fig 19. Destaque nas notas, feitas por Guccione, na Variação I dos Estudos Sinfônicos Opus 13 de Schumann.	69
Fig 20. <i>A criação de Adão</i> . Michelangelo. 1508-1510. Capela Sistina.	80
Fig 21. <i>O Retorno do filho pródigo</i> . Pintura. Rembrandt. 1667.	81
Fig 22. Tela sobre óleo. Sem título. Flávio Império.	82
Fig 23. Desenho Mão. José Luiz Pistelli Fonte: http://www.pistelli.med.br	82
Fig 24. Mãos. Clara Haskil. Foto. Acervo Peter Feuchtwanger.	83
Fig 25. <i>Vladimir Horowitz</i> . Foto. Fonte: Arquivo Philippe Halsman.	83
Fig 26. Foto. “ <i>Mãos. Arturo Benedetti Michelangeli. Bolzano.</i> ” Fonte: https://br.pinterest.com/inessachopin/arturo-benedetti-michelangeli/	84
Fig 27. Capa. Disco Concerto de Hekel Tavares e Osesp. 1982.	84
Fig 28. Bibi Ferreira declamando o “ <i>Monólogo das Mãos</i> ” no Programa do Jô, TV Globo. 2006. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3BhsnXDn-jk (2012). Acesso em 12/05/2019.	85
Filistag 29. Entrevista com Pietro Maranca, Jornal A Folha de São Paulo, em 01/10/1981, por João Marcos Coelho, com o título: <i>Maranca não se prende a convenções</i>	98
Fig 30. Continuação, parte 1, da entrevista com Pietro Maranca, ao Jornal A Folha de S. Paulo.	99
Fig 31. Continuação, parte 2, da entrevista com Pietro Maranca, ao Jornal A Folha de S. Paulo.	100

Fig 32. Continuação, parte 3, da entrevista com Pietro Maranca, ao Jornal A Folha de S. Paulo.....	101
Fig 33. Entrevista com Pietro Maranca. <i>Uma 'jóia de perfeição' de Stravinsky, por Maranca.</i> 30/05/1982.....	104
Fig 34. <i>O terrível Rachmaninoff, de novo.</i> Ênio Squeff.....	105
Fig 35. Capa da Série Encontros Sinfônicos de Outono, da OSESP, 1982.....	106
Fig 36. Folha de rosto do Caderno Encontros Sinfônicos de Outono, 6º. Encontro.	107
Fig 37. Programa do 6º. Encontro da Série Encontros Sinfônicos de Outono, da OSESP, 1982.	108
Fig 38. Caderno da Série Encontros com o Barroco, da OSESP, 1981.	109
Fig 39. Folha de Rosto do Caderno da Série Encontros com o Barroco, da OSESP, 1981. ..	110
Fig 40. Programa da Série Encontros com o Barroco, da OSESP, em 04/05/1981. Participação de Pietro Maranca, no Concerto em lá menor para quatro pianos de J. S. Bach.....	111
Fig 41. Programa da Orquestra Sinfônica Municipal, Theatro Municipal de São Paulo, 1981.	112
Fig 42. Programa da Orquestra Sinfônica Municipal, Theatro Municipal de São Paulo, com Pietro Maranca como solista do Concerto para piano e instrumentos de sopro, de I. Stravinsky, 1981.	113
Fig 43. Programa de Teatros do Centro Cultural São Paulo. 1983.	114
Fig 44. Programa do Recital Satie – piano a quatro mãos, com Pietro Maranca e Cordélia Canabrava Arruda, no Centro Cultural São Paulo, 03/03/1983.	115
Fig 45. Entrevista com Pietro Maranca, no Jornal O Estado de São Paulo, em 26/06/1980, com o título <i>A lei que não se cumpre: gravar eruditos nacionais.</i>	116
Fig 46. Texto da Entrevista da figura 46, ampliado.	117
Fig 47. Capa do Disco <i>Schubert- Brahms. Drei Klavierstücke D946. Variações Opus 9.</i>	120
Fig 48. Capa do Disco <i>A Arte de Jarbas Braga.</i> Piano: Pietro Maranca. 1979.	121
Fig 49. Verso da Capa do Disco <i>A Arte de Jarbas Braga.</i> Piano: Pietro Maranca. 1979.	122
Fig 50. Capa do primeiro disco da OSESP, <i>Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras</i> , Opus 105 n.2, de Hekel Tavares, com o Maestro Eleazar de Carvalho e solista Pietro Maranca. 1982.....	123
Fig 51. Encarte do Disco da Figura 51.	124
Fig 52. Capa do Disco <i>Erik Satie Vol.III.</i> Piano Cordélia Canabrava Arruda. Pietro Maranca. 1981.	125
Fig 53. Verso da Capa do Disco <i>Erik Satie Vol.III.</i> Piano: Cordélia Canabrava Arruda e	126
Fig 54. Capa do Disco <i>Erik Satie Vol.IV.</i> Piano Cordélia Canabrava Arruda.....	127
Fig 55. Verso da Capa do Disco <i>Erik Satie Vol.IV.</i> Piano Cordélia Canabrava Arruda.	128
Fig 56. Capa do Disco <i>Erik Satie Vol.V.</i> Piano: Cordélia Canabrava Arruda e Pietro Maranca. Violino: Ayrton Pinto. 1983.	129
Fig 57. Verso da Capa do Disco <i>Erik Satie Vol.V.</i> Piano: Cordélia Canabrava Arruda e Pietro Maranca. Violino: Ayrton Pinto. Realização: Pietro Maranca. 1983.....	130
Fig 58. Foto de Pietro Maranca, cedida por sua irmã Silvia Maranca.	131
Fig 59. Pietro Maranca com 6 ou 7 anos de idade, no meio de suas irmãs, Anna e Silvia e de seu irmão Paolo. Foto cedida por sua irmã Silvia Maranca.	132
Fig 60. Foto de Pietro Maranca, ao centro, com sua mãe Adriana, o irmão Paolo e as duas irmãs Anna e Silvia, na Fazenda Amália, em Santa Rosa do Viterbo, SP. Foto cedida por sua irmã Silvia Maranca.....	133

Fig 61. Foto de Pietro Maranca, com seu pai Guido Maranca, sua mãe Adriana e seus irmãos Paolo, Anna, e Silvia, na Fazenda Amália, em Santa Rosa do Viterbo. Foto cedida por sua irmã Silvia Maranca.....	134
Fig 62. Foto do Professor José Kliass (no meio) com seus alunos no ano de 1955, com Pietro Maranca ao centro, (o menor de óculos) e João Carlos Martins (de terno e óculos ao seu lado). Esta foto está no blog do professor e pianista José Eduardo Martins, também de terno, à esquerda na foto.....	135
Fig 63. Revista <i>The Musical Times</i> , vol. 112, no. 1544, 1971, London Diary for November p. 1036 Concerto Pietro Maranca. Disponível em: www.jstor.org/stable/955096 Acesso em 15/04/2019.....	136
Fig 64. Pietro Maranca, em pintura (1961) de sua cunhada Marysia Portinari Maranca, casada com seu irmão Paolo, também pintor, e sobrinha de Cândido Portinari.	137
Fig 65. Detalhe da pintura da figura 64.	138
Fig 66. Foto da Fazenda Amália em Santa Rosa do Viterbo, SP, onde morou Pietro Maranca com sua família de 1946 a 1953.	139
Fig 67. Litografia <i>Máscaras</i> de Flávio Império, 1980, que ilustrou a capa do disco <i>Erik Satie Vol. V</i> , por Cordélia Canabrava Arruda, Pietro Maranca e Ayrton Pinto. Acervo Flavio Imperio.	140
Fig 68. Desenho da capa – encarte do Disco <i>Erik Satie, Vol. V</i> , por Cordélia Canabrava Arruda,	141
Fig 69. Ficha técnica do quadro. Acervo de Flávio Império no Centro Cultural São Paulo. .	142
Fig 70. Dulce Cupolo. MuBE, 2011.....	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 REVISÃO DA LITERATURA E QUESTIONAMENTOS	3
1.1 Pietro Maranca - Dados históricos	15
2 O ESTUDO DA TÉCNICA PIANÍSTICA	19
2.1 Mestres do professor Pietro Maranca e suas técnicas	21
3 A TÉCNICA DO PROFESSOR PIETRO MARANCA. Conceitos. Metodologia. Exercícios.	29
3.1 Biomecânica. Funcionalidade. Gesto musical.	32
3.2 Exercício. Relaxamento. Concentração e Autocontrole.	33
3.3 Exercício TAC. Ação muscular e posição neutra.	35
3.4 Exercício. <i>Staccato</i> de Pulso.	36
3.5 Exercício – Leitura com dedo inteiro dobrando a falange	37
3.6 Exercício – Leitura com articulação do alto	38
3.7 Exercício - puxar a falange.	38
3.8 Exercício - Contato	39
3.9 Exercício - Posição de mão e posição de polegar	40
3.10 Alturas do punho e ângulos dos dedos	42
3.11 Exercício. Articulação do alto com dedo inteiro.	44
3.12 Exercício. Articulação redonda com dedo em curva.	44
3.13 Exercício. Abertura de dedo. Arpejos.	45
3.14 Considerações importantes na execução dos exercícios	46
4 EXERCÍCIOS DE PETER FEUCHTWANGER	57
4.1 Exercício 1 – Quick Release (Lançamento rápido)	57
4.2 Exercício 2 – Lagenwechsel (Inconstante)	59
4.3 Exercício - Ricochete I	60
4.4. Exercício – Ricochete II	62
4.5. Exercício. Für die Flexibilität des Daumens IV. (Para a flexibilidade dos polegares)	63
4.6 Considerações de Peter Feuchtwanger	66
5 UMA NOVA FORMA DE TOCAR PIANO	67
5.1 Exemplo. Aplicação da técnica	68
5.2 Alunos de Pietro Maranca. Contribuições. Legado.	70

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75
APÊNDICE 1 – TEXTO. Mãos. Do pensamento à realização do ofício e da arte, através da técnica.	80
APÊNDICE 2 – ENTREVISTAS	86
ANEXOS	98
ANEXO 1 – FOTOS E PROGRAMAS DE CONCERTO	98

INTRODUÇÃO

De 1976 a 1994, o professor Pietro Maranca (1944-1995) foi professor de piano no curso de Bacharelado em Música - Piano, no Instituto de Artes (do Planalto) da UNESP. Após a incorporação pela UNESP, em 1976, a então Faculdade Estadual de Música “Maestro Julião” de São Bernardo do Campo – SP passou a se chamar Instituto de Artes do Planalto (IAP) e instalou-se, em 1981, no bairro do Ipiranga. Professor de Piano da Fundação das Artes de São Caetano do Sul - SP desde 1969 e professor de piano do curso de Bacharelado em Música - Piano do IAP – UNESP, Pietro Maranca desenvolveu uma técnica pianística que, entre outras coisas, exigia que seus alunos parassem de tocar piano por um período de três a seis meses para reaprender a tocar de outro modo, mais relaxado e consciente.

Pietro Maranca também ministrou aulas particulares e era reconhecido como um grande pianista: realizou muitos concertos e recitais, integrou grupos de música de câmara, gravou e produziu discos. Era também considerado um excelente professor que exigia muito estudo, trabalho e dedicação por parte de seus alunos. Enfatizava que o estudo de piano deveria ser realizado com a máxima atenção e concentração na execução dos exercícios, tal como propostos, para solidificar o aprendizado e o condicionamento mental e físico dos conceitos da técnica. Esse trabalho, na época, foi pioneiro. Muito se ouvia falar da técnica de Pietro Maranca, mas pouco se sabia sobre a metodologia que desenvolveu e ensinava. Falava de relaxamento muscular, de um novo modo de tocar - mais consciente, com mais liberdade e domínio do instrumento. Pietro Maranca teve grandes mestres: no Brasil, o Maestro Souza Lima (1898-1982) e José Kliass (1897- 1970); na Itália, Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995) e, em Londres, Peter Feuchtwanger (1939-2016) e Maria Curcio (1919-2009).

Esse trabalho apresenta a técnica do professor Pietro Maranca, conceitos da biomecânica e funcionalidade dos movimentos e a metodologia de ensino, apontando algumas possíveis influências de seus mestres. Os exercícios que o professor Pietro Maranca desenvolveu e os de Peter Feuchtwanger, que são a base para o trabalho inicial, estão explicados de modo didático nos capítulos 3 e 4, respectivamente, a fim de proporcionar o acesso a seu método de ensino dessa técnica. O objetivo é acrescer conhecimento ao estudo da técnica pianística e contribuir para que alunos e pianistas possam experimentar os resultados desse processo, o domínio técnico e a *performance* através da ação consciente do corpo. Neste trabalho, pretendo apresentar outros pontos que podem igualmente contribuir para um conhecimento mais amplo da técnica do professor Pietro Maranca. O enfoque deste trabalho é

mostrar sua metodologia e eficácia, seus fundamentos e princípios, com soluções práticas para as questões técnicas, as quais que estão diretamente relacionadas à execução musical.

Conheci o professor Pietro Maranca através de uma grande amiga sua, a Sra. Dulce Cupolo (1924-2016). Tive aulas particulares com ele por três anos e continuei por mais cinco anos no Curso de Bacharelado em Piano no IA-UNESP. Sua técnica mudou meu modo de estudar e tocar piano. Alguns pontos importantes que destaco são: a percepção do relaxamento muscular, o comando consciente da ação individual do dedo, a concentração, o conhecimento da anatomia e mecanismos fisiológicos, a associação dos movimentos corporais com os gestos musicais, a coerência entre as explicações, os exercícios e o resultado técnico e musical.

A pesquisa apresenta a técnica pianística ao longo de sua existência, discorre sobre as influências dos mestres do professor Pietro Maranca, os fundamentos, os exercícios e a metodologia, com explicações detalhadas dos procedimentos.

1 REVISÃO DA LITERATURA E QUESTIONAMENTOS

A técnica pianística sempre teve destaque no estudo do instrumento, para oferecer ao aluno/pianista, as condições de uma boa execução. Mas as teorias e os trabalhos de grandes mestres do piano, compositores e pedagogos, sugerem uma amplitude na concepção da técnica, que se estende a outras áreas. Além da fisiologia e da anatomia, surgem outros modos de pensar a técnica: não apenas como meio para se chegar à execução pianística, mas também como parte do processo de aquisição do domínio mais abrangente da linguagem musical, como a expressividade; no qual o pianista se integra e é, ao mesmo tempo, integrado, formando uma unidade instrumentista – obra – instrumento. Essas etapas foram sucessivas, mas também concomitantes ao longo do tempo.

Em relação ao estudo da técnica pianística, a professora Salomea Gandelman, da UNIRIO, tece considerações relevantes em seu artigo *O Gênero Estudo e a Técnica Pianística*. Segundo a autora, até o último quarto do século XVIII, o estudo de música e do instrumento tinha como enfoque a composição, a harmonia e a teoria. Bach, em algumas composições, fazia indicações de como realizar os *cantabiles* e os ornamentos. Couperin, K. P. E. Bach, Marpug e Turk sugerem, em seus livros, orientações para a realização do baixo cifrado, enfatizando o belo toque, mas não mencionam nada específico sobre “questões referentes à técnica enquanto conjunto de condições mecânicas necessárias a uma boa *performance*.” (GANDELMAN, 2014, p.19). Couperin, em *L'art de Toucher le Clavecin*, publicado pela primeira vez em 1716, indicava a posição de altura do pulso e a correta posição ao cravo, mas assim resumiu seu ponto de vista sobre a técnica: “a bela execução depende mais da flexibilidade e da liberdade dos dedos do que da força; (...) a doçura do toque depende ainda da manutenção dos dedos mais próximo possível das teclas (...)” (COUPERIN, 1937, pp. 11-12)

A autora faz referência às observações importantes feitas por K.P.E. Bach, para os instrumentistas de teclado do século XVIII. O livro *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* possui vários capítulos dedicados ao dedilhado, ornamentação e performance. Como Couperin, K.P.E. Bach enfatiza o valor do toque cantabile, e no capítulo "Dedilhado", além de descrever a posição da mão, do corpo e a altura do banco, chama a atenção do leitor para as vantagens do toque flexível e, segundo a autora, antecipa a "posição

Chopin" - dedos longos, 2º, 3º e 4º nas teclas pretas, e polegar e 5º dedo nas brancas - como a forma mais natural da mão:

Ao tocar, os dedos devem estar arredondados e os músculos relaxados. Quanto menos essas duas condições estiverem atendidas, mais atenção deve-se dar a elas. A rigidez prejudica todos os movimentos, acima de tudo as extensões e contrações rápidas das mãos, tão constantemente requeridas. (BACH, K.P.E., 1974, pp. 42-43)

Segundo Gandelman, no que se refere ao uso do polegar,¹ historicamente deixado de lado pelos estudiosos do cravo, há citações por K. P. E. Bach que, como seu pai J. S. Bach, também alude ao especial uso do polegar (exceto nas teclas pretas), com destaque para o dedilhado na execução e expressividade musical após a mudança no sistema de afinação das 24 tonalidades que fixou o temperamento. Em relação à performance, K. P. E. Bach “trata da dinâmica e agógica, dos toques e das articulações (...)”. Trata de assuntos amplos ligados à técnica, mas não faz referência “a exercícios sistemáticos e gradativos técnicos para a preparação muscular do instrumentista.” (GANDELMAN, 2014, p.20)

Segundo Fielden (*apud* KAEMPER, 1969), referências específicas não eram necessárias para o tipo de instrumento mais usado na época - o cravo, com teclas mais curtas que não ofereciam resistência e que não possuía recursos de dinâmica, extensão e intensidade. Mudanças ocorridas no contexto histórico trouxeram também novas ideias e expectativas em relação à música, como maior necessidade de expressividade e emoção. Paralelamente à transição do cravo ou clavicórdio para o pianoforte, somou-se a realização das apresentações em salas de concerto maiores que também exigiam instrumentos de maior porte e mais potentes, mas compositores e instrumentistas continuaram a exercer a dupla atividade durante todo o século XIX. A figura do pianista somente se desvincula da figura do compositor “a partir do primeiro quarto do século XX, quando as exigências instrumentais se tornam maiores e mais específicas e as partituras mais complexas e detalhadas.” (GANDELMAN, 2014, p. 21)

¹ O dedo polegar por questões anatômicas, não era utilizado senão para tocar notas brancas ou oitavas. Os dedos médio, indicador e anelar eram os mais importantes pela ordem de posicionamento no teclado (FAGERLANDE, 2013, p.25). Além disso, para tocar o cravo, os dedilhados 2, 3,4 e 5 eram suficientes. Bach introduziu o uso do polegar para poder alcançar posições mais distantes entre os dedos. K.P.E. Bach também o utilizou, exceto nas teclas pretas, por causa da dificuldade maior ao tocar, pelos conhecimentos técnicos da época (GANDELMAN, 2014, p.20).

A evolução para uma escrita musical rigorosa e precisa, em contraposição ao excesso de liberdade de interpretação dos instrumentistas, está associada à crescente independência dos compositores que deixam o mecenato para viver de suas obras. Essas, por sua vez, passam a ser rigorosamente escritas, tal como devem ser executadas, com indicações de caráter, tempo, expressão de dinâmica, articulação, ornamentação e pedalização. Em razão das mudanças ocorridas, o estudo da técnica desloca-se para um papel de destaque, pois aumenta a necessidade de um melhor preparo para tocar piano, instrumento com características diferentes do cravo, e para atender novas demandas musicais e estéticas, mencionadas no parágrafo anterior.

Segundo a autora, o gênero ‘estudo’ surge a partir do último quarto do século XVIII e a primeira metade do século XIX, com a finalidade de proporcionar uma boa técnica. Faz uso da repetição de exercícios para se obter velocidade, igualdade da força dos dedos e resistência. Surgem então os métodos de estudo de Carl Czerny, Cramer e Clementi. Aspectos relevantes para o estudo desses métodos são: tocar com o dedilhado perfeito e incansavelmente até dominar as dificuldades, o que acabou por tornar importante e imprescindível a execução dos exercícios técnicos para completar o estudo do piano.

Clementi fala em evitar movimentos supérfluos de mão e braço, desenvolver a agilidade e a resistência dos dedos. Kalkbrenner, contemporâneo de Clementi e Hummel, usava também a técnica digital restrita, mas já sugeria o uso do pulso em sequência de oitavas. Carl Maria Von Weber (1786 - 1826), dotado de aptidões naturais que lhe permitiam com facilidade alcançar intervalos de décima segunda, utiliza gestos para alcançar posições em grandes extensões do teclado, realizar saltos e executar escalas rápidas em notas dobradas. Kalkbrenner e Weber abriram caminho para o pianismo de Chopin e Liszt. Chopin não fez escola pedagógica como Clementi, Hummel (1778-1837), Kalkbrenner e Liszt, mas

...contribuiu de forma marcante para a ampliação dos recursos técnico-pianísticos. Suas ideias a respeito da indissociabilidade entre técnica e concepção sonora do texto permanecem atuais. Para ele, técnica seria um meio derivado da necessidade de expressar-se musicalmente, no que contrariava a concepção mecânica do desenvolvimento pianístico de seu tempo. Pensava-se no processo físico que desencadeia o som, mas não no fato de que o desejo de produzir determinada sonoridade engendrassse o movimento apropriado, contribuindo, dessa maneira, para a formação do desenvolvimento da técnica almejada. (GANDELMAN, 2014, pp.22-23)

A técnica possui uma nova perspectiva, com conceitos que serão desenvolvidos em trabalhos de outros pedagogos do piano. Para Chopin, segundo Gandelman, a concentração auditiva é o fator principal do trabalho técnico no instrumento, que foi enfatizado também por Leimer e Giesecking:

Chopin substitui a repetição mecânica por uma intensa concentração auditiva, no que, posteriormente, foi seguido por Leimer e Giesecking. Nessa concentração residiriam os dois corolários indispensáveis à criação de uma sonoridade de qualidade: o desenvolvimento da escuta, de um lado, e o controle e descontração muscular, do outro. A sensação de uma perfeita continuidade do ombro às pontas dos dedos está na base de suas grandes inovações, assim como a posição cunhada como "posição Chopin", as escalas com os dedos longos sobre as teclas pretas e os arpejos sobre o acorde de 7^a diminuta são os pontos de partida para o trabalho digital e para a prática de escalas e arpejos. (GANDELMAN, 2014, p.23)

J. J. Eigeldinger menciona que “de uma constatação fisiológica nova - nas extensões, o dedo central, o pivô não é o 3º dedo, mas o indicador, dedo condutor por excelência - derivam outras inovações...” (EIGELDINGER, 1988, p.32), analisando uma série de possibilidades pianísticas em cada um dos Estudos de Chopin. O autor também faz referência a Liszt, destacando que, em seus Estudos, o compositor apresenta outros elementos como oitavas quebradas, passagens com mãos alternadas, trinados e trêmulos em abundância, demandando uma expansão pianística, com o "emprego do braço inteiro, com participação ativa dos ombros e costas, daí a noção de peso, até então insuspeitada, e de deslocamentos massivos do braço, arrastando no seu curso imensos blocos de sonoridade, de um extremo a outro do teclado". (EIGELDINGER, 1988, p.30)

A partir de então, inúmeras obras poéticas e de desenvolvimento técnico, de técnica pura ou aplicada, levam a um novo questionamento do que é a técnica. Kaemper define a técnica como um sistema de gestos e movimentos, mencionando que uma aluna de Liszt relatava que o compositor reduzia cada passagem e fazia todo tipo de combinação a fim de trabalhá-la; feito isso, seria possível executar tudo com facilidade e ler qualquer peça. Embora a utilização dos diversos métodos de ensino de técnica pura continue até hoje, outras questões que surgiram com Liszt foram determinantes para a técnica pianística que se desenvolveu no século XX: sua compreensão como um sistema de movimentos básicos - flexão/extensão,

abdução/adução², pronação/supinação³ e as combinações possíveis, o que antecipa a técnica de Giesecking e também do professor Pietro Maranca.

A ação digital cede lugar à coordenação de todos os músculos dos dedos, mãos, braços, ombros e tronco. A atenção maior está em como estudar, com foco nas novas e antigas questões da *performance* pianística, como posição da mão, relaxamento e utilização do peso e dos movimentos do braço:

...a técnica passa a ser entendida como um meio econômico, ou seja, aquele em que é dispendido o menor grau de energia necessária à obtenção de um resultado artístico; mas sua própria geração e desenvolvimento são atribuídos à imaginação sonora, ou seja, vinculam-se ao sentido de propósito, finalidade e adequação a determinada concepção musical. (GANDELMAN, 2014, p.25)

Outros fatores importantes são as considerações feitas por Kochevitsky, em seu livro *The Art of Piano Playing*, de 1967, sobre o funcionamento do sistema nervoso central e a importância das sensações proprioceptivas⁴ que

interagem com o córtex cerebral, responsável pelos movimentos e indicam se a localização que o corpo assume, e o esforço muscular dispensado estão adequados à tarefa proposta. Uma forma de reforçá-las seria o estudo lento e amplo dos movimentos ao piano. Só assim ocorreria a sua automatização. Kochevitsky também discutiu a concentração nos movimentos exclusivamente necessários e na inibição do descontrole. De modo geral, Kochevitsky acreditava que a técnica é resolvida pelo subconsciente, sendo que cabe à mente consciente apenas um trabalho preparatório. Nas fases finais do trabalho, a mente consciente não deveria interferir. (USZLER, GORDON e MACH, 2000, P. 326 – 328), (CABEZAS, 2006, p.10)

Nesse sentido, citando Oscar Rail, Kochevitsky comenta que os alunos devem desenvolver não a agilidade digital, mas a agilidade mental. Steinhausen, médico alemão

² A abdução é o movimento para longe da linha média do corpo ou do segmento. A adução é o movimento de aproximação da linha média do corpo ou dos segmentos. Fonte: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao-fisica/movimentos-do-corpo-humano/34317> Acesso em 05/09/2019.

³ A supinação é o movimento de rotação do antebraço pelo qual a palma da mão torna-se superior ou anterior. A pronação é um movimento de rotação realizado por certos ossos do corpo humano, associado à mobilidade do antebraço que provoca a rotação da mão de fora para dentro.

⁴ Propriocepção, também denominada como cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão.

também citado por Kochevitsky, diz em sua obra *The Physiological Misconceptions and Reorganization of Piano Technique*: “já que cada movimento tem início no sistema nervoso central, estudar é, antes e acima de tudo, um processo psíquico de trabalho sobre a experiência corporal acumulada e de ajustamento a determinado propósito”. (KOCHEVITSKY, 1995, pp.12-13)

Para ele, a simples prática de exercícios não serve para nada. Os resultados podem ser alcançados com vantagem através da própria ação consciente de estudar. Enquanto antigos teóricos da técnica pianística a concebem como algo abstrato, que pode e deve ser trabalhado separadamente das questões musicais, Steinhausen enfatiza a inseparabilidade do artístico e do técnico. Tobias Matthay, professor da Royal Academy of Music de Londres, em seu livro, *The Visible and Invisible in Piano technique*, considera a técnica como o poder de expressar-se musicalmente, mais matéria da mente do que dos dedos. Segundo ele, sua aquisição implica na indução e reforço de uma particular associação e cooperação mental-muscular para cada efeito musical desejado.

De acordo com Matthay, o pior crime que se cometeu no passado foi ensinar-se a técnica separada da música. Estes dois aspectos devem estar sempre associados e a maneira como se relacionam deve ser explorada desde o princípio da aprendizagem do instrumento - deve adquirir-se a relação mental entre o efeito musical e a sua realização através da técnica, sendo nociva a tentativa de alcançar um efeito técnico sem esta associação. (MATTHAY apud LEITE, 2012, p.52)

Walter Giesecking, no livro *Como devemos estudar piano*, escrito com Karl Leimer, comenta que como os regentes, ele também estudava as partituras longe do instrumento. Somente depois de memorizadas, cujo processo incluía a reflexão e as soluções das questões musicais, com dedilhado e coordenação dos movimentos, ele as executava no piano.

Além das ponderações de Steinhausen a respeito da ‘inutilidade’ da prática de exercícios – a técnica pura, e das indicações de Giesecking na preparação das obras fora do piano, existem questões a serem consideradas como a precisão, a adequação e a facilidade de coordenação motora que variam de um indivíduo para outro; as obras e os estudos, com suas diferentes características técnicas e poéticas, apresentam várias questões que devem ser solucionadas e abordadas também do ponto de vista de uma clara “imagem artística”, expressão empregada pelo pianista e pedagogo russo Heinrich Neuhaus em seu livro *The Art*

of *Piano Playing*. Para ele, o "que" determina o "como", ou seja, a substância poética, o sentido musical, que dá origem à imagem artística, que, por sua vez, orienta o labor técnico.

Segundo Gandelman, as etapas abaixo pontuam as formas de estudo da técnica pianística:

A orientação pedagógica em relação ao estudo do piano nas últimas décadas deste século pode ser resumida em quatro pontos: 1 - ênfase no estudo em andamento lento, com concentração, embora alguns professores também preconizem a prática em andamento rápido, desde que realizada sem erro, por implicar em atividade mental e muscular diferentes; 2 - ênfase no papel do cérebro e do sistema nervoso, daí o cuidado no estudo, uma vez que acertos e erros são indiferentemente fixados; 3 - ênfase na objetividade do estudo e evitação de repetições mecânicas, diminuindo, assim, o cansaço e as lesões musculares; 4 - ênfase na prática eficiente, ao invés de longas horas de prática. (GANDELMAN, 2014, p.28)

Os primeiros trabalhos de cunho científico sobre a técnica pianística surgem por volta de 1920 e trazem questionamentos como: (1) como se pode tocar com o braço relaxado se os movimentos são produzidos por contrações musculares. (2) como o peso do braço pode substituir as contrações musculares se as contrações dos músculos dos dedos são necessárias para sustentar esse peso. (3) como se pode tocar uma sequência de notas sem contrações e movimentos ativos dos dedos.

Em 1925, Otto Rudolf Ortmann (1889-1979), pianista, pedagogo e pesquisador, organizou o departamento de pesquisa do Peabody Conservatory de Baltimore, nos Estados Unidos e, com o auxílio de engenheiros, montou um laboratório com diversos aparelhos mecânicos e elétricos criados especialmente para suas pesquisas. Ortmann estudou anatomia, fisiologia, mecânica e acústica em profundidade, além de outras teorias precedentes sobre técnica pianística, e se propôs a desenvolver o mais completo estudo de técnica realizado até então. Esse livro inovador faz menção aos princípios mecânicos: rigidez *versus* plasticidade e foi publicado com o título: *The Physiological Mechanics of Piano Technique*.⁵ Tratava-se de uma tentativa de abordar, de maneira científica, como se deveria tocar piano. Criou um laboratório, realizou medições e cálculos e, baseado na constituição do braço e da mão, concluiu que existem coisas fundamentais que todo músico deve fazer para obter música de um piano. Arnold Schultz foi outro teórico que contribuiu também para a evolução do estudo

⁵ N.A.: Um exemplar desse livro, que fez parte da coleção do professor Pietro Maranca, hoje pertence ao acervo da Biblioteca do IA-Unesp. Foi doado por sua mãe, após seu falecimento em 1995.

analítico da técnica pianística, seguindo os passos de Ortmann, tendo publicado o livro *The Riddle of the Pianist's Finger*, em 1949.

No entanto, alguns erros em ambos os livros foram posteriormente encontrados com novos estudos. Schultz considerou o livro de Ortmann revolucionário: como todas as grandes mudanças de pensamento, exibia certo ar de estranheza. Ortmann abordou os problemas da técnica de piano em busca de fatos científicos. Schultz fez experiências, medições e concluiu que os resultados do trabalho de Ortmann mostravam as medidas ideais da forma como tocar piano. O livro de Ortmann foi publicado em 1929 e Schultz, na introdução à edição de 1962, declarou que Ortmann não disse como o piano deveria ser tocado, mas como ele deve ser tocado, sugerindo que as teorias de Ortmann foram as mais coerentes, dadas as leis da mecânica e as realidades da fisiologia. Schultz também escreveu que pelo menos um pianista se adequava exatamente ao ideal cientificamente pesquisado por Ortmann: Vladimir Horowitz (1903-1989).

Na mesma época de Ortmann, o alemão Eugen Tetzl publicou um pequeno artigo na revista *Zeitschrift für Musikwissenschaft – O toque pianístico sob o aspecto mecânico e fisiológico* e esse pequeno artigo, por sua qualidade sintética fez muito mais sentido na prática que o longo trabalho de Ortmann. Outro pesquisador que segue os ensinamentos de Ortmann é Seymour Fink.

Seymour Fink (1929-), que foi professor da Universidade de Yale e atualmente é professor emérito da State University of New York - SUNY, em Binghamton, no livro *Mastering Piano Technique* (FINK, 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 ideias de uma maneira mais didática e acessível. (MARUN, 2010, p.76)

Boa parte dos fundamentos da técnica de Pietro Maranca está apoiada no pensamento de Peter Feuchtwanger, no modo mais natural de tocar aplicado nos exercícios que elaborou para adquirir esse condicionamento. Peter Feuchtwanger foi aluno de Walter Giesecking (1895-1956) e este, aluno de Karl Leimer (1858-1944). Ambos já haviam escrito livros sobre técnica pianística em que explicam alguns dos conceitos abordados por Peter Feuchtwanger, como o tocar relaxado, sem esforço desnecessário.

No livro *Como devemos estudar piano*, Leimer e Giesecking indicam pontos a serem observados no estudo do piano: o treino do ouvido musical, saber contrair e relaxar os músculos, relaxamento dos músculos também por sensação interna - sem movimento, posição

natural das mãos e dos dedos (como no andar), evitar movimentos desnecessários, ter calma para obter um toque consciente com exploração dos toques de dedo e de peso, naturalidade de interpretação seguindo a composição, desenvolvimento da técnica e da interpretação por prévia representação mental. No prefácio desse livro, Leimer resume que “a técnica é um trabalho espiritual”, realmente intensivo, de concentração.

Peter Feuchtwanger também chegou a conclusões sobre o modo mais natural de tocar, pela observação das mãos da pianista Clara Haskil, com quem frequentemente trocava ideias a respeito de questões relativas à técnica e à interpretação.

Pietro Maranca aplicava a maioria dos exercícios de Peter Feuchtwanger com seus alunos, para ajudar no condicionamento e a tocar sem o esforço que causa desconforto e tensão, o que era e é ainda muito comum entre alunos/pianistas. No entanto, não existe, além dos exercícios de Peter Feuchtwanger e das anotações transcritas nas partituras de alguns alunos, material escrito que possa ser compilado neste trabalho. Apesar disso, a técnica possui metodologia e procedimentos bem determinados para se chegar aos resultados propostos.

Esse trabalho exige do aluno/pianista confiança e empenho em realizar os exercícios tal como apresentados, porque no início não se consegue verificar o resultado. No entanto, realizado o trabalho, essa técnica proporciona liberdade e redução do esforço (eliminando tensões ou dores), propõe uma nova forma de estudar e tocar, elucidando as questões técnicas musicais de forma objetiva.

Após esse condicionamento, o Professor Pietro Maranca também ensinava a trabalhar de modo mais específico outros elementos que completavam essa ideia de tocar de modo natural. Segundo os princípios da biomecânica, existem movimentos mais adequados que geram maior desempenho na ação do corpo humano e, por consequência, também previnem lesões. Com o estudo da anatomia e da cinesiologia⁶, o professor Pietro Maranca concluiu que não bastava apenas tocar relaxado, mas usar os gestos mais funcionais para se obter o melhor resultado.

Dentre as questões relativas à técnica, se destaca o gesto pianístico. Os gestos são realizados através do aparelho motor, movidos pelas ideias musicais e sua expressão. São os gestos que possibilitam a realização e a interpretação. Para Fink, “movimento e significado estão tão relacionados um com o outro que o caráter específico do gesto é ele próprio parte da mensagem expressa.” (FINK, 1995, p.11)

⁶ Cinesiologia é a ciência que estuda o movimento humano. (vide N.R. 20).

Segundo Fernando Iazzetta, pesquisador que trabalha entre outras coisas com *performance*, o gesto é “um movimento que pode expressar algo”. (IAZZETTA, 2000, p. 260). No caso de se ouvir a música sem que se veja a *performance* do instrumentista,

é realçado o caráter mágico da ligação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê. Isso porque a presença do músico e do instrumento no ato da *performance* representam algo por si mesmas. A realidade física, biológica e social dessa presença empresta à *performance* musical, tão imaterial e intangível, uma espécie de materialidade. O corpo se expressa ao produzir música através do gesto, mapeando o visível e o audível dentro de uma mesma geografia. (IAZZETTA, 1996, p. 24)

O instrumento não é, portanto, apenas veículo da ideia musical, mas parte dessa ideia; explorar os gestos que o controlam é algo de importância fundamental no fazer musical.

A *performance* é um conjunto de todas essas capacidades que se coadunam e se encontram para um único objetivo. Desse modo, a técnica não é apenas um meio de aquisição de habilidades para destreza no instrumento, mas faz parte da própria realização musical, com pontos bem definidos do início ao fim do processo, passando necessariamente pelo gesto próprio, específico, antecipado e funcional, o que também confere segurança ao intérprete no estudo das obras. Assim, com base nos princípios fisiológicos, Pietro Maranca conseguiu chegar a conclusões que demonstra e explica: porque determinada posição para tocar é mais adequada, porque ao tocar o polegar lateralmente se obtém melhor som, e outras que serão demonstradas nos capítulos 3 e 4. Com base nos mesmos conceitos, trabalhou o fortalecimento da musculatura e a estrutura da mão e dos dedos, fornecendo explicações coerentes que fundamentam sua metodologia, com foco nos objetivos propostos, relativos ao desempenho do instrumentista.

A técnica também utiliza o conhecimento da neurociência cognitiva⁷ como a memória na vinculação entre o conteúdo, os conceitos e os sentidos: digital (tátil), visual e auditivo, inclusive para o sentir-se relaxado. É preciso colocar a atenção e concentrar-se interiormente para perceber o corpo e fazer os exercícios que ajudam no condicionamento para tocar piano de modo mais pleno e natural.

⁷ A Neurociência Cognitiva estuda a memória, os pensamentos e as formas de aprendizado. Neste processo de aquisição de conhecimentos está envolvido todo o sistema sensorial, que é um dos principais responsáveis por captar todas as informações do ambiente e levá-las ao cérebro. (Neurociência Cognitiva, Revista Exame, 13 mar.2018).

A palavra técnica vem do grego *téchnē* e significa arte ou maneira de realizar uma ação ou um conjunto de ações. Segundo o filósofo Ortega Y Gasset, “uma técnica é um esforço para reduzir o esforço.” (GASSET, 1963, p.27). É o procedimento ou o conjunto de procedimentos que tem como objetivo obter um determinado resultado, seja no campo da ciência, da tecnologia, das artes ou em outra atividade qualquer. Em seu significado original, técnica significa mais que um meio para obter o resultado arte; ela significa a própria arte, enquanto pensamento e ato, meios e finalidades, convergindo em uma noção unitária. (CHIANTORE, 2001, p.19). Existe uma tendência na “separação entre o significado interior e a forma exterior de uma ação.” Mas na atividade artística, em especial na música, “se a técnica é o conjunto de recursos de que cada artista dispõe para expressar-se, é natural que seu desenvolvimento ocorra paralelamente à evolução pessoal e artística do próprio intérprete...” (CHIANTORE, p.20)

Segundo Heidegger (1889-1976)⁸, a técnica é o modo de desvelamento do ser. Ela permite que algo que está na essência do ser humano, mas oculto, seja revelado, acrescentado ao ser. Esse conceito diverge do termo em seu sentido de verdade e realidade, atribuído pelos gregos. No pensamento de Heidegger, não se trata apenas de fazer algo a partir de uma coisa para atingir um fim. Ele fala que algo novo se mostra e se incorpora ao ser humano:

Tanto é assim que, no plano do acontecer natural, o que vem a aparecer depende da natureza como poiesis, no caso a auto-produção natural que não poderia ser entendida como uma operação de fazer. A diferença é que, quando algo é tecnicamente produzido, esse deixar aparecer ocorre por intermédio da técnica e do técnico, e não por meio de um processo “natural”. Mas de qualquer modo trata-se de um desocultamento, de um deixar vir à luz: acontecimento ou aparecimento. Vê-se então o que teria de reducionista a interpretação em termos de relação entre meios e fins, no sentido estritamente instrumental. Isso nos leva a observar a relação que existe entre poiesis, techné, episteme e verdade no sentido de desocultamento – alethéia.⁹ (HEIDEGGER apud LEOPOLDO E SILVA, 2007)

O efeito contrário também acontece: quanto mais o homem quer dominar a técnica, mais ele perde o controle sobre ela, o que o motivou a buscá-la. O domínio da técnica só é possível quando houver uma transformação do ser. Mas, para que isso aconteça, é preciso ouvir o apelo e submeter-se ao destino, que significa corresponder a esse chamado. Por

⁸ Martin Heidegger (1889-1976) foi um dos filósofos mais importantes do século XX.

⁹ *Alethéia* - palavra de origem grega que significa desvelamento (termo adotado por Heidegger); verdade e realidade para os gregos.

paradoxal que isso possa parecer, esse consentimento (voluntário) é liberdade. Esse pensamento é semelhante ao de Peter Feuchtwanger que afirmava que pode parecer uma privação ter que deixar de tocar e para poder submeter-se a aprender um novo modo de tocar mais natural. Essa aparente restrição é que vai trazer a liberdade e a segurança na execução, como explicado em detalhes no item 4.3.

A técnica do professor Pietro Maranca é perfeitamente coerente com a música escrita e executada. O movimento mais adequado proposto, segundo os princípios científicos relacionados ao corpo humano, é o que mais se assemelha ao movimento natural da música. É tão intrínseca essa relação, que a técnica não é algo separado do todo. Ela estrutura todo o corpo, conduzindo ao resultado também do ponto de vista musical e artístico. Através de uma metodologia de compreensão lógica e objetiva, o professor Pietro Maranca indica pistas auditivas, visuais e táteis para direcionar esse processo e evitar desgastes. O processo de aprendizagem é incorporado ao pianista e passa a fazer parte do seu universo, do seu modo de sentir e perceber, de programar e realizar os gestos para obter a expressão musical desejada. É um trabalho consciente das etapas e do resultado, fruto de uma ação programada.

A dissertação *Uma técnica pianística e seu método de ensino*, de Daniela Cabezas faz uma abordagem sobre essa técnica, discorrendo sobre a anatomia, os mecanismos de ajuste e alívio dos músculos e sobre as articulações relaxadas para todo o conjunto funcionar bem. Menciona a oposição em relação à técnica de liberação do peso, a importância do gesto na execução e expressividade musical, o estudo concentrado, estruturado em fases, com pistas visuais e motoras, concluindo que na área de metodologia pianística não existem estudos comparativos. Considera uma relação da técnica com o movimento e a expressividade desenvolvidos pela labanálise¹⁰ e conclui que sua pesquisa teve um viés exploratório, tentando apresentar uma técnica e seus fundamentos. Também menciona que o método parece funcionar como mais uma possibilidade em tantas outras, mas não é aplicável à técnica de liberação do peso de braço, pela diferença na aplicação dos movimentos. Daniela Cabezas finaliza afirmando ter sido positivo o trabalho realizado durante dois anos com o Professor Silvio Baroni, que foi aluno e assistente do professor Pietro Maranca.

Alguns pontos são essenciais em relação à metodologia: a percepção sensorial e muscular do estado de relaxamento *versus* ação; o mecanismo de ajuste e alívio ao tocar,

¹⁰ A labanálise consiste em um sistema de analisar e descrever o movimento corporal desenvolvido por Laban na década de 30 e aperfeiçoado por seus seguidores ao longo dos anos. Seu sistema analisa o movimento humano baseado em quatro categorias interligadas: Corpo, Espaço, Expressividade e Forma. (FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. Annablume. 2ª ed. São Paulo, 2006).

comandado por um estudo concentrado de controle interno; o conhecimento dos conceitos da biomecânica e funcionalidade dos movimentos, e a aplicação para obter melhor desempenho com mínimo esforço; o gesto como consequência desse movimento que conduz à expressividade musical; a solução das questões técnicas, sem incômodos, que proporcionam domínio técnico e pianístico.

Questões específicas, como o uso do polegar, foram mencionadas, até então, por outros autores como Giesecking, que faz referência à passagem do polegar usando a rotação do antebraço (e não a rotação metacarpofalangeana), e sobre tocar com o dedo inteiro articulado desde o metacarpo para fazer soar o som de um *cantabile*. Essas e outras peculiaridades da técnica são acessíveis, através do método desenvolvido pelo professor Pietro Maranca: em fases de estudo escalonadas, com explicações objetivas e coerentes, que proporcionam domínio e liberdade ao tocar piano.

As implicações positivas no avanço do estudo e da performance de muitos pianistas foram importantes para a releitura desse tema nesta dissertação de mestrado. Pianistas e alunos conseguem um resultado importante com esse trabalho e incorporam fundamentos que abrangem igualmente as questões técnicas, de execução e expressividade musical.

1.1 Pietro Maranca - Dados históricos

Pietro Maranca nasceu na Itália, em Nocera Inferiore, na província de Salerno, em 28 de janeiro de 1944, caçula dos quatro filhos de Guido Maranca e Adriana Maranca. Seus irmãos eram Paolo, Anna e Silvia Maranca. Seu pai era engenheiro agrônomo, especializado em fruticultura tropical, com muitos livros publicados sobre o assunto¹¹.

Segundo Silvia Maranca, irmã de Pietro Maranca, um amigo do Conde Matarazzo sugeriu que o Sr. Guido Maranca viesse ao Brasil para administrar uma das Fazendas Matarazzo. Nessa época, o Sr. Guido e família moravam no bairro Parioli, em Roma, na Via Ruggiero Fauro, 101. Tendo aceitado o convite, a família Maranca mudou-se para o Brasil e o Sr. Guido Maranca passou a trabalhar como administrador da Fazenda Amália, da Família Matarazzo, em Santa Rosa do Viterbo, no interior do estado de São Paulo. Pietro Maranca estava com dois anos e meio de idade.¹²

¹¹ MARANCA, Guido. *Fruticultura comercial mamão, goiaba e abacaxi*. São Paulo, Nobel Editora, 1981. *Fruticultura comercial manga e abacate*. São Paulo, Nobel Editora, 1985, com várias edições.

¹² Segundo ele mesmo declarou em entrevista ao Jornal A Folha de São Paulo, em 1981; conforme anexo da figura 46.

Certa vez, no dia do aniversário de seu filho Paolo, o Sr. Guido saiu dirigindo um jipe e sofreu um grave acidente com um trem, sendo jogado para fora do carro. Em decorrência desse grave acidente, ficou hospitalizado em coma por nove meses. Sua esposa, a Sra. Adriana, ficava o tempo todo com ele enquanto os filhos permaneciam na fazenda, aos cuidados de uma babá. A Sra. Olga Crivelli, esposa de um engenheiro da fazenda, tocava piano e se surpreendeu ao ouvir que Pietro, com sete anos de idade, sentava-se ao piano na casa da fazenda e tocava todas as músicas que ouvia, entre elas, a música Chiquita Bacana (era época de Carnaval). Quando Sr. Guido se recuperou e a Sra. Adriana retornou a seus afazeres, a Sra. Olga comentou sobre o modo como ele tocava e fazia variações dos temas das músicas. Ao verificar o excepcional talento do filho para o piano, que tocava todas as músicas de ouvido e com extrema facilidade, sua mãe decidiu que ele passaria a ter aulas. Pouco tempo depois, após um desentendimento com o Conde, o Sr. Guido Maranca decidiu mudar-se com toda a família para São Paulo em 1953. Alugaram uma casa na Rua Martiniano de Carvalho, no Paraíso.

Com nove anos de idade, Pietro Maranca passou a ter aulas de piano com o Maestro Souza Lima, com 10 anos apresentou-se com a Orquestra Sinfônica Municipal e depois com o Professor Joseph Kliass, tendo como colegas, João Carlos Martins, José Eduardo Martins, Gilberto Tinetti, Anna Stella Schic e Isabel Mourão, entre tantos outros nomes importantes do piano brasileiro. Aos 13 anos, tocou prelúdios de Chopin no Teatro de Cultura Artística em São Paulo, para Marguerite Long, que esteve no Brasil em 1957, para aula e masterclasses. Em 1959, o Prof. Kliass sugeriu que ele fosse estudar na Itália, com Michelangeli, de 1960 a 1968. O próprio Pietro Maranca conta como foi: “Escrevi para ele, na inocência dos meus 15 anos, pedindo para ser seu aluno. Naturalmente ele condicionou a aula a uma audição em Bolzano. Apesar das resistências familiares, corri o risco.”¹³. Instalou-se em Bolzano, inicialmente na casa de sua tia-avó. Estudou com Michelangeli e com Bruno Mezzena no Conservatório Claudio Monteverdi, em Bolzano, diplomando-se em 1964. Michelangeli morava no Castelo de Appiano, onde hospedava os alunos mais adiantados que vinham de todas as partes do mundo para estudar com ele e recebiam bolsa de estudos, alimentação e alojamento. Pietro estudou com Michelangeli até 1968, na mesma época que Martha Argerich.

Segundo Silvia Maranca: “Michelangeli foi um professor número um em tudo!”, fazendo referência à generosidade e à dedicação do mestre, que muitas vezes não cobrava as

¹³ Entrevista ao Jornal A Folha de São Paulo, em 1981; anexo da figura 47.

aulas, mas que era muito exigente no estudo. Pietro Maranca ganhou o primeiro prêmio no Concurso *A Speranza* (1965) e obteve o terceiro lugar no Concurso Internacional *Ferruccio Busoni*¹⁴ (1967), além de duas bolsas de estudo e prêmios recebidos de Marguerite Long e da Royal Academy of Music. Nessa fase, Pietro Maranca fez muitos recitais e concertos. De volta ao Brasil, ganhou prêmio como melhor solista pela APCA - Associação Paulista de Críticos de Artes (1971) e participou do início da Fundação das Artes de São Caetano. Retornou à Europa em 1971, ano em que realizou concertos em Londres, onde se estabeleceu e estudou com Peter Feuchtwanger e Maria Curcio, tendo sido assistente de ambos. Foi o idealizador da vinda dos professores ao Brasil para ministrar *masterclasses*, com patrocínio da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e da Pró-Arte.

Peter Feuchtwanger desenvolveu um método com exercícios para uma abordagem mais natural e funcional de tocar piano que beneficiou muitos pianistas, incluindo Martha Argerich na preparação do Concurso Chopin em 1965, em que ela obteve o primeiro lugar. A partir dos exercícios e do pensamento de Peter Feuchtwanger, Pietro Maranca desenvolveu uma técnica associada aos princípios da biomecânica e da funcionalidade dos movimentos, de modo a usar o corpo em todo o seu potencial para a obtenção do melhor resultado no desempenho musical. Para tanto, acrescentou ao trabalho de Peter Feuchtwanger, outras questões mais específicas e detalhadas que englobam todo o conjunto dos membros do corpo envolvidos no processo de tocar. Trabalhou a articulação dos dedos com o uso das falanges distais, as diferentes alturas do pulso, as diferentes posições da mão quando o polegar é utilizado, as diversas formas de tocar para obter diferentes sonoridades e o domínio das diversas regiões do teclado.

De volta ao Brasil, manteve intensa atividade como pianista em recitais e concertos e como professor de piano, ministrando aulas particulares na Pró-Arte (1978), na Fundação das Artes de São Caetano (SP) (1976-1979) e no Instituto de Artes do Planalto da UNESP, no curso de Bacharelado em Piano, na década de 1980. Foi sempre um pianista dono de uma incrível sonoridade e qualidade musical e artística, que se sobressaia nos concertos e gravações, como o Concerto em Formas Brasileiras de Hekel Tavares¹⁵, que solou junto à Osesp, sob a regência do Maestro Eleazar de Carvalho, e foi o primeiro disco gravado pela Orquestra, com o selo Eldorado. Esse disco foi muito aclamado pela crítica e o concerto que o

¹⁴ Concurso Ferruccio Busoni. Hall da Fama. Prêmio de 3º lugar. Pietro Maranca. Bolzano. Itália, 1967. Disponível em: <https://www.concorsobusoni.it/it/hall-of-fame?y=1967&ya=1960> Acesso em 12/03/2019.

¹⁵ Áudio disponível em: <https://soundcloud.com/user-314694387/sets/concerto-para-piano-em-formas-brasileiras-opus-105-n2-hekel-tavares-solista-pietro-maranca-1982>

originou abriu o Festival de Campos do Jordão, em 1982. Gravou e produziu também o disco Schubert – Brahms¹⁶ (1977), A Arte de Jarbas Braga¹⁷ (1979) - voz e piano, e discos com repertório de Erik Satie (1981 e 1983), com a pianista Cordélia Canabrava Arruda e o violinista Ayrton Pinto (*spalla* da Osesp na época). Produziu discos com o Maestro Souza Lima, Caio Pagano e Anna Stella Schic. Realizou vários concertos no Teatro Municipal e Teatro de Cultura Artística, no MASP e no IBAM, no Rio de Janeiro, em 1980.

¹⁶Áudio disponível em: <https://soundcloud.com/user-314694387/01-schubert-drei-klavierstucke-d946-mi-bemol-menor> e <https://soundcloud.com/user-314694387/04-brahms-variacoes-sobre-um-tema-de-schumann-opus-9>

¹⁷Áudio disponível em <https://soundcloud.com/user-314694387/sets/a-arte-de-jarbas-braga-piano-pietro-maranca-lado-a-1979>

2 O ESTUDO DA TÉCNICA PIANÍSTICA

Nos últimos duzentos anos, muitos estudos surgiram sobre técnica pianística. Existem, além das obras sobre o assunto, indicações dos compositores nas partituras, anotações de alunos sobre tais indicações, teorias e exercícios de estudiosos de piano na tentativa de explicar como os grandes compositores-pianistas tocavam, e pesquisas de pianistas-pedagogos que instituíram conceitos e métodos de ensino da técnica, com fundamento nas descobertas e inovações científicas relacionadas à anatomia, à fisiologia, à biomecânica e, mais recentemente, à neurociência cognitiva.

A partir do século XVI, estudos sobre a técnica para teclado evoluíram ao longo da história da música junto com as peculiaridades dos instrumentos: manicórdio, cravo, órgão, fortepiano e piano e a necessidade de se buscar a melhor maneira de tocá-los, de acordo com suas características, para se conseguir o resultado musical pretendido pelos compositores-instrumentistas. Eles próprios faziam anotações e ensinavam seus alunos, como o modo de fazer o *legato*¹⁸ (Clementi), os exercícios de técnica (Mozart e Beethoven) e os métodos de exercícios de Czerny, Cramer e Hummel, com informações de postura e posição de braço e mãos. A partir do século XIX, o piano, com a dinâmica que lhe é peculiar, torna-se mais importante que o fortepiano, exige mais energia e, portanto, uma musculatura mais preparada. As obras desse período exploram as muitas possibilidades do instrumento (som, dinâmica, timbre e a dupla repetição que viria mais tarde), tornando indispensável um estudo mais robusto da técnica. Surgem então mais dados para a base das teorias e tratados anteriores, reforçando parâmetros como a articulação dos dedos ao tocar de modo forte (Lebert e Stark); confrontando e comparando intérpretes do passado; abordando pela primeira vez o problema técnico como os movimentos fisiologicamente distintos (Mocheles e Fétis, respectivamente); utilizando a expressão “peso do braço” (Kullak e Deppe); o cotovelo imóvel e flexibilidade dos dedos e do pulso (Wieck). As orientações quanto à qualidade do estudo com consciência passam a ser mais importantes do que a quantidade do trabalho “puramente mecânico”. Chopin nos fala da busca pelo *cantabile*¹⁹ na ausência de esforço ao tocar; Liszt menciona os

¹⁸ Segundo ROSENBLUM (1988, p.213-4), Clementi apresenta duas técnicas de dedilhado para produzir o *legato*: passar os dedos mais longos por cima dos mais curtos, e os mais curtos por baixo dos mais longos e, escorregar um dedo para a tecla ao lado de forma a produzir um som *legato*, seja entre teclas brancas ou de uma tecla branca para uma preta.

¹⁹ Em carta citada em Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, 1970/1988 p.71, uma aluna de Chopin comenta que deveria fazer o *cantabile* como os cantores: era necessário respirar. No piano, deveria

ataques de dedo, mãos e braços, bem como o toque *legato* e *non legato* para uma sonoridade “mais brilhante” e, a sutileza no uso do pedal ao estudo rigoroso de exercícios para dominar as dificuldades mecânicas, com ênfase na realização das frases musicais, dentre outras orientações de estudo; Tausig e Joseffy abordam a flexibilidade da mão, a relação entre a atividade digital e a articulação do pulso e Theodor Leschetizky se revela contrário a métodos.

No final do século XIX, a técnica pianística utiliza conceitos da anatomia e mecânica, psicologia e neurofisiologia, com termos como o *touch* (tocar, sentir): movimentos, braços, mãos e dedos interligados e subordinados com diferentes posições (Matthay); a técnica natural com liberdade de movimento, relaxamento de peso e braço (Breithaupt). Brahms demonstrou uma preocupação profunda com o ensino do piano, o que o levou a compor os 51 exercícios para piano que estão muito relacionados às suas obras e sua linguagem, e priorizam trechos com peculiaridades técnicas como o dedilhado, atenção ao uso do polegar e ao pulso relaxado.

No início do século XX, com Neuhaus e outros teóricos, cristaliza-se finalmente o olhar científico para a técnica, com base em tudo que já foi estudado e decodificado por compositores e pianistas, sobre a necessidade de se colocar em prática as faculdades anatômicas e motrizes do corpo humano para alcançar a execução plena da literatura pianística; com algumas dissensões: a) os que creem que estabelecer teorias sobre a técnica pode frustrar a expressão musical e artística (Casella) (MARUN, 2010, p.74); b) os que desenvolveram métodos de verificação a partir de grandes virtuosos do piano, para explicar cientificamente que seus movimentos estão associados à fisiologia e neurologia humanas. Ortmann defende a importância das repetições para a fisiologia do movimento, com função de transmitir impulsos do cérebro às terminações nervosas da coluna vertebral, Fink, o treinamento simultâneo de corpo e mente; c) as escolas surgidas no século XX, “que adotaram um meio-termo, conjugando os conhecimentos fisiológicos da execução aos elementos psicológicos, como a concentração e a inteligência que, segundo seus porta-vozes são, os subsídios fundamentais para a obtenção de uma boa técnica.” (MARUN, 2010, p.76)

Esse avanço se deu em paralelo à evolução do próprio instrumento, com o desenvolvimento de recursos como duplo escape e dupla repetição, que permitem maior volume e sonoridade e também em função da demanda de performance pelos grandes pianistas que faziam suas interpretações de modo espetacular e admirado pelo público. Nesse momento, o piano tornava-se popular e a procura por pessoas interessadas em aprender a tocar

levantar o pulso e deixar cair com a maior flexibilidade possível na nota a ser tocada. (CHIANTORE, 2001, p.326).

aumentava a necessidade de se desenvolver, de modo eficiente, métodos de ensino para proporcionar uma técnica eficiente. Segundo Chiantore, “temos que esperar a segunda metade do século XX para encontrarmos textos que falem de peso, rotação ou vibração com a mesma naturalidade que mostram textos escolares que falam de Newton e Darwin.” (CHIANTORE, 2001, p.720)

Alguns conceitos são comuns entre os estudos de técnica da época: o relaxamento como ponto ideal de partida para a realização de qualquer movimento, a distinção entre os aspectos da atividade muscular (produzir ativamente um movimento e fixar as articulações no momento de empregar o peso), a concepção de técnica como sistema de gestos de amplitude variável, estudados em seus componentes ativos e passivos. O uso do peso é a pedra angular de todos os estudos, embora as terminologias sejam diferentes (carga, apoio). Outro adicional foi o impulso como direcionamento do gesto na técnica do fortepianismo, definido por Breithaupt como impulso vertical, circular e axial.

A figura do intérprete é separada definitivamente da figura do compositor no final do século XIX, levando em conta aspectos da organicidade do instrumento. Em 1929, Ortmann publica o livro *The Physiological Mechanics of Piano Technique* (vinte e sete anos após a publicação de *The Art of Touch*, de Tobias Matthay, em 1903). A partir de então, parece que não há margem a outras investigações. Para Chiantore (p.722), quatro fases sucessivas caracterizaram a história da técnica pianística: a) poucas considerações ao estudo com destaque para as diferenças entre a mecânica vienense e inglesa; b) hiperarticulação de Lebert e Stark, a técnica do fortepiano tardio de Thalberg e as inovações de Liszt e Rubinstein, no momento de invenção e sucesso do duplo escape; c) a pedagogia dirigida ao repertório, como no Romantismo, por Kullak e Deppe, além das atividades de Moscheles, Wieck e Czerny; d) por último, a busca por uma teoria científica da técnica.

2.1 Mestres do professor Pietro Maranca e suas técnicas

Existem várias linhas sucessórias dos professores de Pietro Maranca, que podem ajudar a encontrar possíveis influências para o desenvolvimento da técnica que desenvolveu. Inicialmente, Pietro Maranca estudou de 1953 a 1955, com o Maestro João de Sousa Lima (1898-1982) que foi aluno de Marguerite Long (1874-1966) e Luigi Chiafarelli (1856-1923). Em 1955, prosseguiu seus estudos com o Prof. Joseph Kliass (1895-1970), que estudou com Martin Krauze, aluno de Liszt. Em 1960, transferiu-se para Europa, onde estudou com Arturo

Benedetti Michelangeli (1920-1995) até 1968, em Bolzano. Michelangeli foi um pianista prodígio e teve apenas um professor: Giovanni Anfossi (1864-1946) que estudou com Giuseppe Martucci (1856-1909), este com Beniamino Cesi (1845-1907), aluno de Sigismund Thalberg (1812-1871). Após retorno ao Brasil em 1969, Pietro Maranca voltou novamente à Europa em 19, desta vez ficou em Londres, para ter aulas com Peter Feuchtwanger (1939-2016), que foi aluno de Walter Giesecking (1895-1956) e de Edwin Fischer (1886-1960), também aluno de Martin Krauze (1856-1918).

Também em Londres, Pietro Maranca estudou em 19 com Maria Curcio (1919-2009) que foi aluna de Alfredo Casella (1883-1947), de Nadia Boulanger (1887-1979) e de seu professor Artur Schnabel (1882-1951). Schnabel foi aluno Theodor Leschetizky (1830-1915), que foi aluno de Carl Czerny (1791-1857), aluno de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

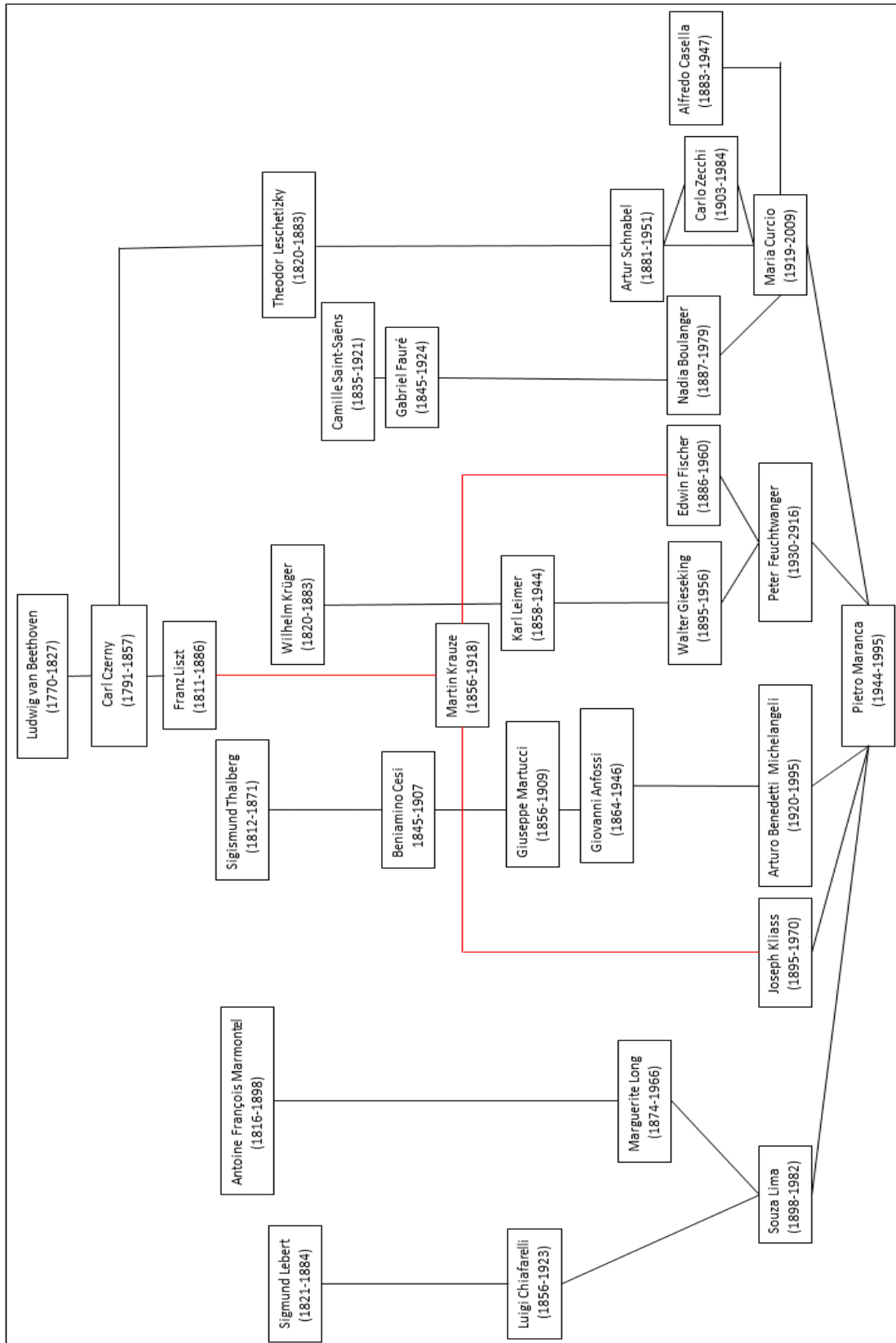


Fig 1. Quadro com organograma dos professores de piano do professor e pianista Pietro Maranca.

Peter Feuchtwanger teve dois mestres: Edwin Fischer, que estudou com Martin Krauze – aluno de Liszt; também estudaram com Edwin Fischer, os pianistas Alfred Brendel, Paul Badura-Skoda, Helena Sá e Costa, Mario Feninger e Daniel Barenboim. O outro mestre foi Walter Giesecking (1895 – 1956), aluno de Karl Leimer (1858-1944) entre 1912 e 1917. Leimer e Giesecking publicaram juntos os livros: *The shortest way to pianistic perfection* (1932) e *Rhythms, Dynamics, pedal and others problemas os piano playing* (1938), reunidos no livro *Piano Technique* (1972) e *Como devemos estudar piano* (1939). O método de ensino que Karl Leimer desenvolveu com Giesecking mantém uma influência duradoura no mundo do piano: seus livros didáticos foram publicados em várias edições e traduzidos em muitas línguas. *Piano Technique* é considerado por Giesecking como o fundamento de sua técnica pianística, “o melhor e mais racional modo de trazer as possibilidades pianísticas para o mais alto estado de perfeição.” (GIESEKING; LEIMER, 1972, p.5).

Alguns pontos essenciais como o autocontrole e o saber ouvir a si mesmo são enfatizados por Leimer e Giesecking. Os autores fazem referência a tocar não apenas tecnicamente - com os dedos, mas expressar-se tecnicamente de acordo com a intenção do compositor. E isso só é possível através do completo domínio de todos os tipos de toques e gradações, enfatizando que o relaxamento leva mais rapidamente ao resultado do que exercitar os músculos o tempo todo. Primeiro é necessário treinar o ouvido musical para desenvolver uma escuta musical crítica, distinguindo sons, frases, estilo e a intenção do compositor em sua obra; na sequência, aprender a relaxar os músculos e a manter a posição natural da mão, além de tocar com os dedos levemente e naturalmente curvados, sentar-se corretamente e a economia de movimentos ao tocar realizando somente gestos absolutamente necessários. Praticar horas de exercícios sem concentração não dá resultados e cansa os alunos; melhor praticar poucos exercícios, mas com atenção: o estudo da técnica deve ser feito através do trabalho mental.

Técnica, quando se refere a tocar um instrumento, significa controlar os dedos. Geralmente, ela é usada somente num senso restrito, para obter fluência ao tocar, para rápida execução de passagens difíceis e para dar firmeza ao resultado. Para a aquisição de uma técnica perfeita, é preciso trabalhar o cérebro. É na mente que primeiro se resolvem as notas imaginadas. (GIESEKING; LEIMER, 1972, p.90)

Eugene Tetzl, no livro *The Problem of Modern Pianoforte Technique*, refere-se aos tipos de toque e necessidade de manutenção dos toques usados no passado. Leimer e

Giesecking declaram que não refutam o fato de que todos os tipos necessários de toque foram executados instintivamente por excelentes pianistas do passado. Comentam também que é verdade que já há algum tempo vêm sendo realizadas investigações no sentido de buscar outras maneiras de tocar para proporcionar benefícios àqueles que não possuem um talento inerente para aplicar os modos apropriados de toque instintivamente, concluindo:

Nós aprendemos através de uma análise sobre esses antigos pedagogos (com algumas exceções) que ensinavam a seus alunos muito erros. Eles eram ótimos instrumentistas, mas instrutores incompetentes. Não faz muito tempo, era habitual e aconselhável tocar cada acorde, e cada oitava exclusivamente do pulso. Mas os professores, eles próprios não praticavam desse modo. As últimas décadas, sem dúvida, recompensaram nossas pesquisas nesta linha. A pedagogia avançou com grande vantagem neste método de tocar piano, o sistema do toque. (LEIMER, GIESEKING, 1972, p.106)

Os autores concordam com as sugestões de Deppe, Caland, Klose, Soechting, Dr. Steinhausen e Breihaupt, mas discordam desse último quando dispensa quase totalmente o desenvolvimento dos dedos. Ambos afirmam que é um método errado que leva a câimbras nos dedos e ao enfraquecimento de todos os membros. Lembram que técnica sem desenvolvimento dos dedos é impensável. Também tecem críticas às quedas livres com peso sobre a mão para fixar os dedos sem que haja preparo muscular para suportar esse peso; enfatizam que a queda livre e o toque, que envolvem fixação, ação muscular, ataques firmes, braços, mãos e dedos flexíveis e relaxados, podem vir apenas de sua própria condição natural. Vale dizer que quando existe fadiga muscular, não existe mais técnica, concluem.

Segundo Giesecking, a qualidade de um toque é adquirida através de um trabalho sólido de percepções auditivas em uma mente concentrada. E todos os gestos que permitem a boa realização do som são feitos pela associação da sensação cinestésica²⁰ de um movimento com seu efeito sonoro. Para ele, uma dificuldade técnica é resolvida por um trabalho de reflexão que leva ao conhecimento e compreensão de um texto, e não por repetição mecânica.

²⁰ Cinestesia é o conjunto de sensações que permite a percepção dos movimentos musculares. A palavra é de origem grega: cinestesia ou *kinesthésie* significa kinein, movimentar + aísthesis, sensibilidade + ia. É a sensação interna do movimento das partes do corpo assegurada pelo sentido muscular (sensibilidade profunda dos músculos) e pelas excitações do ouvido interno. (Dicionário Online de Português, link: <https://www.dicio.com.br/cinestesia/>. Acesso em 22 de julho de 2019. N.A.: Fala-se muito pouco em cinestesia em relação a tocar instrumentos musicais. O mais comum é encontrar a palavra homófona sinestesia, um fenômeno neurológico baseado em duas sensações de natureza diferente por um único estímulo.

O método de trabalho de Walter Giesecking e suas convicções são diretamente inspirados pelo ensinamento que ele recebeu de Karl Leimer, que foi seu professor de 1912 a 1917 (último diretor do Conservatório de Hanover). “Walter Giesecking disse uma vez que o principal fator na técnica é o cérebro; a principal condição para a técnica é a concentração; e o principal objetivo da técnica é a uniformidade.” (KOCHEVITZKY, 1967, p. 50)

Kochevitsky complementa que também o pianista Ferruccio Busoni (1866-1924) fala da importância do trabalho mental no estudo do piano. Para ele, o cérebro é a sede da técnica que faz fluir naturalmente a atividade motora. Explica que a mente deve controlar a sonoridade e a atividade motora ao piano com ajuda da imaginação para realizar o movimento musical.

O pensamento e a técnica de Walter Giesecking, a partir do mestre Karl Leimer, certamente influenciaram o pensamento de seu aluno Peter Feuchtwanger, em especial na questão da habilidade que vem do relaxamento, na posição natural da mão, na concentração da mente e projeção no estudo, na busca por tocar piano usando o mínimo necessário de esforço, na escuta atenta do que se toca e, principalmente, na consciência de que a técnica não serve apenas resolver problemas, mas para aprender a controlar os dedos de modo natural e para inscrever na mente, através da elaboração do estudo, a percepção musical.

Peter Feuchtwanger menciona que poucos professores exigem uma postura correta de seus alunos e que se deve tocar sem esforço desnecessário, sem caras e bocas, sem exageros. Faz referência a Horowitz que mantém sua serenidade mesmo nas passagens mais difíceis, o que permite que o ouvinte se concentre na apreciação da música. As teclas devem ser entendidas como extensão dos dedos que colocam o martelo em ação e as cordas em vibração. A soma total da atividade de um desempenho coordenado pode ser comparada a uma corrente recíproca de energia entre o intérprete e seu instrumento. É paradoxal que o performer tenha primeiro que se submeter a essa corrente para depois poder controlar seu instrumento.

Feuchtwanger faz menção ao zen²¹ e à arte marcial, sobre primeiro esvaziar-se para receber o novo, e aí sim poder dominá-lo. Conclui que só assim é possível criar a impressão que transmite a sensação emocionante que o piano está realmente sendo tocado:

...a exploração exemplar e perspicaz de Harold Taylor sobre este assunto, em *The Pianist's talent* (Londres, Kahn & Averill, 1979,

²¹ Zen é um nome japonês da tradição Chan que surgiu na China e junta as suas origens ao Budismo. A prática do Zen é um tipo de meditação contemplativa que visa levar aquele que pratica a uma experiência direta da realidade. (Super Abril Ciência – Revista Super Interessante, Artigo *É só respirar*. 05 nov. 2016).

edição revisada em 1994): O corpo humano é uma entidade indivisível, na qual o comportamento de qualquer parte é dependente da relação existente entre todas as partes. A postura é, portanto, uma totalidade que deve levar em conta, a posição e a condição de seus componentes; porque a condição de uma parte modifica a posição de suas partes adjacentes e vice-versa, em toda a estrutura. (FEUCHTWANGER, 2004, p.11)

Arturo Benedetti Michelangeli foi um grande mestre do piano, conhecido como perfeccionista, que dava atenção extrema aos detalhes, desde um toque delicado ao mais vigoroso, e também por suas belas interpretações. Como professor, ministrou cursos de aperfeiçoamento para alunos adiantados, que iam de todos os lugares para estudar com ele. Foi responsável pela formação de grandes pianistas, e oferecia também toda a estrutura necessária para que seus discípulos desenvolvessem seus estudos no mais alto nível.

Sua técnica, chamada “invisível”, tem uma particularidade na questão do toque, do *cantabile*, que foi apreendida e decodificada por Pietro Maranca, que mostrou como conseguir os diferentes toques pelo modo de articulação do dedo. O toque *cantabile* é realizado com a articulação com o dedo inteiro desde o metacarpo, em passagens de grau conjunto ou intervalos maiores; o toque em passagens mais rápidas é feito com a articulação redonda do dedo. Em ambos os casos, a ação é dirigida para a polpa do dedo no contato com a tecla, colocando a energia (ou peso), podendo apoiar ou soltar o peso, mantendo a nota presa. A abertura do dedo é condição para permitir que o movimento seja amplo e possa produzir o som que se projeta no tempo. No andamento rápido, nota-se apenas uma ação dos dedos, pois o movimento já está interiorizado, incorporado; não se vê, mas existe. O que interessa é usar o mínimo, não desperdiçar esforço desnecessário. Mas para que isso aconteça é preciso passar pelo processo de aquisição dessa forma de tocar.

Possivelmente as questões biomecânicas relativas a diferentes alturas do punho e aos ângulos foram desenvolvidas a partir de seu estudo com Maria Curcio em Londres. Segundo a pianista Clélia Iruzun²² que foi sua aluna, Maria Curcio dava especial atenção aos dedos e à mão. Defendia sustentar a parte anterior da mão (palma) e manter os demais dedos leves enquanto um está tocando; fortalecer os músculos dentro da mão e das falanges. Quanto ao polegar, era essencial: cuidados em suas articulações e na relação com o 2º dedo, exigência no fortalecimento de sua musculatura bem como na do 5º dedo, que possuem os oponentes,

²² Clélia Iruzun é pianista brasileira, residente em Londres, graduada pela Royal Academic of Music. Fonte: <http://cleliairuzun.com/wp/pt/sobre/> Acesso em 25/06/2019.

mostrando os músculos da parte anterior da mão. Fazia menção ao músculo bíceps do braço, que deveria ser forte para sustentar o peso. Em relação ao modo de sentar ao piano, indicava que se deveria estar com os dois pés apoiados no chão, de tal modo que fosse possível levantar imediatamente, a partir daquela posição, sem esforço. Indicava sempre ao pianista que estivesse sentado numa posição ativa, não passiva (“largada, confortável”). Em relação ao estudo, ressaltava a importância dos exercícios de Clementi, Brahms e Liszt, para adquirir vigor ao tocar. Não recomendava que o aluno iniciasse os estudos de Chopin antes de conseguir o fortalecimento necessário e o pudesse aplicar conforme a obra exigia. Maria Curcio estudou com Artur Schnabel, conhecido pela leveza e agilidade no tato, e com Alfredo Casella também aluno de Schnabel, que por sua vez estudou com Theodor Leschetizky (mencionados no quadro da figura 1, na página 22).

O professor Maranca provavelmente teve influência de seus mestres, o que certamente contribuiu para aprimorar a técnica desenvolvida por ele, resultado também de seu talento e experiência como grande pianista. Era conhecido pelo “toque vigoroso e de um virtuosismo raro”, como menciona o jornalista Ênio Squeff, numa crítica sobre o Concerto n.1 de Rachmaninoff, executado em 1981, com a Orquestra Sinfônica Estadual sob a regência do Maestro Eleazar de Carvalho e considerado pelo Maestro Jamil Maluf²³ como “um dos mais sofisticados pianistas brasileiros”, em uma entrevista concedida ao programa Intérprete, na Rádio Cultura FM, com o Maestro Marcelo de Jesus, que foi aluno de Pietro Maranca.

²³ Jamil Maluf foi maestro da Orquestra Sinfônica Municipal (OSM) de São Paulo, criador e regente da Orquestra Experimental de Repertório (OER) e diretor artístico do Theatro Municipal de São Paulo. Atualmente é diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica de Piracicaba.

²³ Link de acesso da entrevista disponível em <http://culturafm.cmais.com.br/interprete/marcelo-de-jesus-conversa-com-jamil-maluf-sobre-a-cena-musical-no-amazonas> Acesso em 20/05/2019.

3 A TÉCNICA DO PROFESSOR PIETRO MARANCA. Conceitos. Metodologia. Exercícios.

A técnica do professor Pietro Maranca utiliza os conceitos da biomecânica e funcionalidade dos movimentos e seu objetivo é possibilitar tocar piano com melhor desempenho e mínimo esforço, aumentando a liberdade do instrumentista, pois fornece pontos de apoio para alcançar o domínio da técnica, através do conhecimento cognitivo e sensorial, em todas as etapas do processo. Esse trabalho proporciona aos pianistas o uso, de modo programado e consciente, das funções físicas, motoras e sensoriais ao tocar, com base no relaxamento e fortalecimento muscular e na funcionalidade e controle dos movimentos e dos gestos como parte da expressão musical e da performance, através do estudo e prática de exercícios específicos. O pensamento e o trabalho sobre técnica de Peter Feuchtwanger, aplicado nos exercícios que elaborou, foi integralmente adotado pelo professor Pietro Maranca que pesquisou muito sobre anatomia, fisiologia, cinesiologia e bioenergética,²⁴ onde obteve fundamentos para desenvolver ainda mais esse trabalho. O conceito de mão natural refere-se à percepção do estado de relaxamento, de como a mão deve estar ao tocar, com o condicionamento “ação-relaxamento”. Isso se aplica também nas mudanças de região no teclado, considerando todo o conjunto corporal envolvido, para um condicionamento digital de mãos e dedos nas notas e posições que irão tocar. Todo esse processo ocorre através de exercícios que geram leveza no toque e nos movimentos, proporcionando agilidade e rapidez, com domínio consciente e programado na ação de tocar.

Outros pontos importantes, segundo Peter Feuchtwanger, na aquisição da técnica através do estudo e prática dos exercícios são: ouvir o que é tocado, perceber os pontos de espelho, aceitação do trabalho com paciência (porque não se vislumbra de imediato o resultado), assento (banco) e postura, ombro e pescoço, cotovelo e braço, pulso e mão, ligação entre os dedos, polegares, dedilhados, o princípio de não preparar para tocar, que implica em planejar internamente qual movimento será necessário para fazer o deslocamento de uma posição/nota à outra. Somente deslocar o conjunto mão/antebraço e braço para a outra

²⁴ Bioenergética é uma técnica corporal desenvolvida pelo psicanalista estadunidense Alexander Lowen, a partir dos estudos de Wilhelm Reich. Ela tem uma função terapêutica importante para o homem moderno, pois através do corpo, conecta novamente o indivíduo com suas emoções. Fonte: Wikipédia. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bioenerg%C3%A9tica> Acesso em 20/05/2019.

posição, quando sabe mental e muscularmente, qual é a próxima nota/posição. A preparação ocorre mentalmente. Mais detalhes estão explicados no Exercício 4.3.

Indicações sobre os movimentos em elipse porque são mais naturais e funcionais que possibilitam leveza; sobre lançamento e concentração. Em muitos dos exercícios, ocorrem repetições com mudança no dedilhado, o que proporciona uma boa organicidade; mais elástica do ponto de vista da musculatura e melhor resultado sonoro e musical.

Pietro Maranca utilizou esses conceitos, acrescentado a cinesiologia e a bioenergética, estudando dedo a dedo, a anatomia, a posição natural de cada membro, o punho com suas diferentes alturas, o conjunto mão e dedos com suas diferenças, em especial o polegar, buscando sistematizar a partir dos mesmos princípios, mas de modo mais aprofundado e detalhado, os movimentos mais adequados ao rendimento técnico-musical no uso da mão, dos dedos, pulso e antebraço. Assim, em relação a alguns exercícios, utiliza o modo de preparar, ou melhor, programar o que vai ser tocado, de que modo e onde (em que região do teclado).

Do mestre Michelangeli, assimilou que o uso correto das articulações e das falanges proporcionam um toque e sonoridade diferenciados. Os detalhes quanto às diferentes alturas do punho relacionadas à composição anatômica dos diferentes dedos, entre o polegar e os demais dedos, e também entre os dedos indicador, médio, anular e mínimo são minuciosos e logicamente explicados segundo os mesmos princípios, proporcionando melhor uso de suas funções e obtendo melhor desempenho. Esse trabalho acredita-se ter influência da didática e ensino da mestra e pianista Maria Curcio.

Segundo Peter Feuchtwanger, a técnica é um meio para a destreza (habilidade), o ofício e a arte. Técnica também abrange a arte do timbre, da respiração, do fraseado, da articulação, do equilíbrio, do modo como se usa o instrumento para tocar, num elevado sentido da música. Os exercícios são o caminho para se conseguir uma boa técnica. Eles ajudam a reduzir os movimentos desnecessários e aprender uma arte funcional de tocar piano e que é preciso uma reprogramação, aprender a controlar o corpo. Para Peter Feuchtwanger, não existe arte sem controle. De fato, a técnica em questão propicia domínio ao tocar: por um lado, é possível programar o estudo e os gestos relacionados a cada trecho da escrita musical, de outro, verifica-se a relação entre esse estudo e o resultado esperado, por causa dos fundamentos científicos e pela metodologia em fases sequenciais.

Alguns pontos essenciais da técnica, e que ajudam na compreensão dos conceitos e da metodologia, estão destacados no trabalho *O Funcionamento do aparelho locomotor relacionado ao piano e seu método de ensino*, da Dra. Glória Machado, professora de piano do Instituto de Artes da UNESP e foi aluna do professor Pietro Maranca:

Deve haver uma interação entre o instrumentista e o instrumento, o que pressupõe que o instrumentista saiba:

1ª) As condições e processos de funcionamento do instrumento. No caso do piano que é um instrumento de afinação fixa, a utilização e função dos pedais; mecânica das teclas/martelos;

2ª) Que, para tocar piano, é preciso um mínimo de movimento do dedo para abaixar a tecla (independente do tipo ou qualidade do instrumento);

3ª) Que o movimento do corpo humano é também mecânico como o do piano;

4ª) Que, depois de acionada, a tecla volta naturalmente ao seu lugar inicial levantado o dedo, independentemente de qualquer movimento por parte desse. (Ex. 1 TAC).

É preciso o trabalho pedagógico que possibilite o adequado relaxamento muscular.

Questão pedagógica – É preciso que o aluno confie na eficácia do trabalho, o que implica superar as seguintes e possíveis dificuldades:

1ª) Resistência – o aluno pode resistir direta ou indiretamente a fazer o trabalho porque é algo estranho ao que está acostumado e ele precisa aguardar que o professor passe as informações de forma cumulativa, porque elas se interdependem. O aluno precisa controlar sua ansiedade ao não perceber a integralidade do trabalho enquanto passa pelas fases.

2ª) Ceder e aceitar as propostas, o que equivale a corresponder totalmente ao trabalho durante uns três meses; sem isso, torna-se impossível realizá-lo. Isto implica em deixar as atividades de tocar, de qualquer tipo, durante esse tempo. Porque deixar de tocar? O processo do bom funcionamento da mão implica em saber usar conscientemente os tendões, músculos, etc., de tal modo que o instrumentista possa desenvolver toda sua potencialidade e, portanto, passar tocar qualquer coisa com muito mais facilidade. O condicionamento é mental-muscular: mental porque, para que o aluno grave algo em sua mente, é preciso trabalhar lento e concentradamente para poder decidir que recurso vai utilizar e de que modo, quando atingir a velocidade desejada. Somente assim, o seu consciente grava as informações.

No plano muscular, ocorre algo semelhante: nenhum movimento externo em si é válido ou de algum proveito se ele não atua como consequência de um movimento interno, ou seja, não adianta fazer exercícios de mão, dedo, etc., se internamente os músculos não estão relaxados e o instrumentista não tem consciência disso, o que implica em perceber quando estão e quando não estão relaxados de modo claro e não intuitivo (“acho que, parece que”).

Utilização do termo peso: segundo a técnica em questão, o peso pode ser definido como a energia de que uma pessoa dispõe para fazer determinadas coisas e, mais

especificamente, da qual vai dispor para acionar a tecla no piano. Assim, essa energia deve ser sustentada pelas costas, para que braço, antebraço, mão e pulso estejam leves e sirvam de bons condutores dessa energia. Nesse momento, os músculos estão sendo acionados e, à medida que são mais e mais requisitados, vão se fortalecendo e adquirindo maior energia, velocidade e ação.

Questão do Relaxamento: Mostrar a anatomia da mão, braço, etc., para ver como estão dispostos os músculos e tendões. Sentar baixo para poder perceber melhor como atua o corpo, especialmente os membros superiores, braço, antebraço, mão, dedos de maneira natural, e diferenciar quando a musculatura está ou não relaxada ao tocar (o aluno mesmo percebe quando uma posição é incômoda e não natural, em comparação a outra, em que ele se sentiu mais confortável). Ex. peso sustentado nas costas, abertura necessária do ângulo do braço-antebraço para fazer o deslocamento e tocar em outras regiões do teclado.

Na sequência, seguem os exercícios com as explicações para a aquisição da técnica pianística do professor Pietro Maranca.

3.1 Biomecânica. Funcionalidade. Gesto musical.

A Biomecânica é a ciência de aplicação das leis da física ao corpo e ao movimento humano, fundamentando-se nas leis, princípios e métodos da mecânica e nos conhecimentos anatomo-fisiológicos. O corpo humano pode ser definido fisicamente como um complexo sistema de segmentos articulados em equilíbrio estático ou dinâmico, onde o movimento é causado por forças internas atuando fora do eixo-articular, provocando deslocamentos angulares dos segmentos; e por forças externas ao corpo (AMADIO, 2000, p.45-70).

Pode ser dividida em estrutura (anatomia), mecânica (fisiologia) e função (movimento). As articulações, que fazem as ligações entre os membros, devem ocupar uma posição neutra. Nessa posição, os músculos e os ligamentos que se estendem entre as articulações são esticados e tensionados ao mínimo. Além disso, os músculos são capazes de liberar a força máxima, quando as articulações estão na posição neutra. Trata-se de usar as habilidades do corpo com suas possibilidades e capacidades funcionais, seguindo o que mais está de acordo com os movimentos naturais estudados na biomecânica.

Os tipos de movimentos na biomecânica são:

1. Lineares ou de translação: quando todos os pontos do corpo se movem na mesma direção ou distância ao mesmo tempo. A aplicação de uma força no centro de massa

de um corpo de qualquer dimensão faz todos os pontos desse objeto se deslocarem na mesma direção e magnitude, constituindo o movimento de translação.

Ex. Tocar uma sequência de acordes partindo do centro para a direção ascendente no piano. O peso está distribuído entre todas as notas do acordes em todas as posições.

2. Angulares ou de rotação: são aqueles nos quais os pontos se movem em linhas circulares ao redor de um eixo, conhecido como eixo de rotação.

Ex. Sequência de notas Dó a Sol, com a mão direita, por grau conjunto, ascendentes e descendentes, com dedilhado 1-2-3-4-5. O movimento é circular, com articulações do pulso – em diferentes alturas conforme o dedo que vai tocar; no sentido anti-horário na sequência ascendente e sentido horário, na sequência descendente.

Os movimentos funcionais são aqueles que estão diretamente relacionados à biomecânica, ou ao melhor uso das condições mecânicas de cada membro. O gesto musical, que é consequência do movimento mais funcional ao tocar, também é próprio, não é qualquer gesto; ele conduz à expressividade musical também de modo natural.

Exercício para conhecer a posição do corpo em relação ao teclado e os tipos de movimentos.

1º) Objetivo: perceber e conhecer quais são os movimentos/gestos mais funcionais.

2º) Justificativa: Os gestos mais funcionais proporcionam o melhor resultado técnico e musical, pois estão relacionados com os movimentos mais naturais, conforme a configuração anatômica de braço, antebraço, mãos e dedos.

3º) Metodologia: transferir a posição, levando mãos/antebraço conduzido pelo pulso com as duas mãos, do centro para as extremidades do piano, em movimento contrário (espelhado), circular de baixo para cima e em pronação (movimento lateral para fora) e voltar das extremidades para o centro do piano, em movimento circular de cima para baixo e em supinação (movimento lateral para dentro). Realizar esse movimento abrindo os braços lateralmente (pronação), de baixo para cima, do centro para as extremidades, afastando o antebraço do tronco com ângulo de abertura para que o antebraço fique na mesma linha da mão, tendo o indicador como direção do antebraço. Na volta, das extremidades para o centro, fechar o ângulo com o tronco, movendo lateralmente o antebraço (supinação) para dentro, de cima para baixo.

3.2 Exercício. Relaxamento. Concentração e Autocontrole.

1º) O objetivo é primeiro sentir e perceber no corpo, mental e muscularmente, o peso e não-peso, ação versus relaxamento, e a diferença entre:

a) músculos tensos, cuja força se aplica em demasia ao tocar, ajudando com a mão ou braço, e se transfere de uma nota para outra, sem relaxamento;

b) músculos em ação natural, individual do dedo, através de um comando mental para tocar somente o dedo e o suficiente para abaixar a tecla;

c) Sensação/percepção de estar relaxado, com o dedo sem ação após tocar.

2º) Metodologia:

1) Primeiro, em pé, curvar-se para frente com os braços estendidos, sem ação, deixando-os cair em direção aos pés, para sentir os braços relaxados, pesados.

2) sentado no banco do piano, posicionado de lado, com os pés apoiados no chão, sustenta o peso nas costas retas, braços relaxados junto ao corpo, eleva o braço pelo pulso até a altura do ombro, e, de repente, solta o peso, deixa cair o braço sobre o piano, sem segurar internamente (vai produzir um som muito forte – peso do corpo com a força da gravidade). Isso ajuda a sentir que o peso é transferido livremente, se todo braço, antebraço, cotovelo, punho, mão e dedos estiverem relaxados, sem ação.

3) Sentir a diferença entre o peso e o não-peso. Utilizar imagens (de objetos pesados e leves) para ajudar na definição do que é e não é peso. Peso versus leveza. A sonoridade do “peso e não peso” quem controla é o ouvido, os tipos de som conforme o toque.

4) Posicionar a mão sobre o teclado com os dedos naturalmente estendidos sobre as teclas. Abaixar a tecla para tocar somente com a ação individual do dedo, sem interferência da mão, do antebraço. Perceber o tipo de som e a sensação digital quando toca uma nota com a ação exclusiva do dedo, em contraste quando toca ajudando com a mão/pulso/antebraço. Após tocar, perceber a sensação de estar relaxado – sem ação, em cada exemplo. No primeiro caso ao tocar, o som é mais agradável, no segundo o som é mais duro. Concentrar-se, fixando a atenção na sensação interna muscular do dedo, e na ação de tocar e relaxar, colocar peso e tirar peso. Atenção também na qualidade do som produzido.

3º) A justificativa é que os músculos quando flexionados se contraem e após, quando estendidos, relaxam. Esse movimento é natural e deve ser utilizado para não prejudicar a musculatura e os ligamentos ao tocar. A contração na flexão do dedo não é tensão. A tensão ocorre quando não se relaxa na distensão (após tocar). Para perceber melhor, é mais fácil usar somente o peso suficiente para abaixar a tecla e tocar a nota, e, imediatamente relaxar.

3.3 Exercício TAC. Ação muscular e posição neutra.

Exercício:

1º) Objetivo: perceber a diferença entre a ação muscular efetiva do dedo ao tocar e a posição neutra (relaxada) do dedo sem ação.

2º) Metodologia: Ao tocar com mão e dedos colocados naturalmente sobre o teclado, se o pianista mover apenas o dedo da tecla para baixo, ele faz uma leve flexão no músculo do dedo e, ao retirar o peso, o músculo deste se estende, voltando à posição inicial. No início do trabalho, deve-se tocar apenas com o peso suficiente para abaixar a tecla e tocar a nota. Nem mais nem menos. A ação é exclusiva do dedo. Ao ouvir o som da nota tocando levemente (tac), internamente deve-se retirar o peso, pensando e percebendo fisicamente a posição inicial de relaxamento e sem ação. Esse condicionamento é realizado no exercício denominado TAC, que é o som produzido pela nota tocada desse modo. Trata-se de posicionar a mão e os dedos naturalmente estendidos sobre as teclas, um dedo para cada nota, e acionar um deles, como escrito acima. Esse exercício possibilita tocar usando somente o peso necessário, tirar (suspender) e perceber também de modo consciente o peso quando não está sendo usado, promovendo o relaxamento imediato após a ação muscular. É um trabalho de peso (ação) e não peso (relaxamento). Na prática, trata-se de obter o máximo rendimento com o mínimo esforço, usar somente o necessário. Sentar no banco baixo permite mais facilidade na execução correta do exercício, uma vez que se visualiza mais facilmente a possível interferência de outros dedos ou do punho.

Tipos de apoio: Todos os exercícios servem para condicionar o reflexo, mas devem estar acompanhados de um estado mental concentrado, para comandar a ação na medida correta, sem excesso de peso. A cabeça vem em primeiro lugar e é preciso enviar impulso do cérebro, com o mínimo de energia controlada e audível. Os sentidos são aguçados para ajudar a obter esse condicionamento: o tato, o ouvido, e as pistas visuais descritas acima. Essa percepção-ação consciente confere tonicidade e ajuda a fixar, na musculatura, a ação e o relaxamento, bem como os movimentos que o dedo realiza, de tal modo que ficam gravados mental e digitalmente, conferindo assim, um novo modo de tocar, mais consciente e programado.

1. Tac (sem apoio) – só dedo. Dedo estendido naturalmente sobre a tecla. Descer a tecla com ação exclusiva do dedo até ouvir o som, em seguida, relaxar o dedo, que volta naturalmente à posição inicial. A sequência é: tocar (fazendo o tac) e relaxar.

2. Apoio de mão, sem peso – tudo leve. A estrutura da mão é que sustenta os dedos em contato com o teclado. A sequência é tocar com a articulação redonda do dedo (sem colocar peso e, relaxar entre uma nota e a próxima).
3. Apoio de trás – (das costas) com ataque em direção à tecla com maior ou menor intensidade, conforme a dinâmica (tudo tem que ser comandado antes). A sequência é: Articulação com dedo inteiro, com peso que vem desde as costas e apoio na tecla com peso; em seguida, continua-se segurando a tecla, mas tira-se o peso (comando interno) e, na sequência, relaxa-se a musculatura (posição neutra) e toca-se a próxima nota.

3º) Justificativa: o dedo flexionado fica contraído, mas em seguida, com a extensão muscular, ele fica relaxado naturalmente. O exercício evita usar força desnecessária, que pode ser transferida no momento em que o dedo não está tocando, gerando tensão muscular. Esse exercício ajuda a perceber como é tocar só com o dedo, tocar ajudado pela mão e sentir o estado relaxado. Essa associação acontece no plano mental e muscular, condicionando a ação de tocar (só com o dedo) e relaxar, através de um comando interno.

3.4 Exercício. *Staccato de Pulso.*

A articulação também acontece no carpo, no exercício denominado *stacatto* de pulso. Existe o *staccato* de pulso (do carpo)²⁵ e o *staccato* com articulação do metacarpo²⁶, uma variante do primeiro *staccato*. Esse exercício elaborado pelo Professor Pietro Maranca é dos mais importantes e especialmente recomendado antes de se começar a tocar uma obra.

1º) Objetivo: adquirir leveza e equilíbrio nos gestos, com prévio e programado reconhecimento mental e muscular das posições a serem tocadas no piano, bem como auxiliar na leitura da partitura, partindo do andamento lento até chegar ao andamento da obra.

2º) Metodologia: Trata-se de ler a partitura, movimentando o pulso, a partir da posição natural sobre o teclado, elevando e descendo na posição da mão/dedos no teclado conforme a nota a ser tocada. O movimento é um só e a trajetória acontece através de um impulso inicial que leva o pulso para cima, voltando para baixo para tocar. A direção do movimento é para baixo. Todo o conjunto – punho, mãos e dedos – é leve. Basta acertar a nota com o dedilhado correto; não é preciso tocar forte, o som deve ser leve. O importante é gravar digitalmente as

²⁵ Carpo é a parte do esqueleto que se localiza entre a mão e o antebraço; esqueleto do pulso.

²⁶ Metacarpo é a parte do esqueleto da mão compreendida entre o carpo e os dedos.

posições e as notas que serão tocadas com seus respectivos dedilhados. Após tocar, a mão retoma o movimento somente quando puder tocar a próxima nota, na próxima posição.

As características do *staccato* de pulso são:

- toque levíssimo
- movimento contínuo do pulso para baixo
- começar lento e realizar cada vez mais rápido
- ler a partitura fazendo o exercício com as 2 mãos juntas e dispondo os dedos na mesma posição da mão, isto é, perpendicular ao teclado, pensando somente no dedo que vai tocar.

- dedos relaxados – posição neutra, sem peso. O movimento do pulso em direção à nota que se quer tocar é que gera o som de contato do dedo com a tecla.

No início deve ser realizado em andamento lento, sempre com as duas mãos, e aumentar a velocidade até chegar ao andamento original da obra. Deve-se resistir à tentação de querer tocar a música antes de feito esse trabalho. Quando se faz o *staccato* de pulso do modo indicado, dizia Pietro Maranca, 70% (setenta por cento) da obra já está pronta. De fato, a música fica gravada pela leitura digital, sensorial e espacial. Mãos e dedos ficam condicionados a tocar nas notas/posições com os dedilhados certos, nas diversas regiões no piano.

Na variação do *Staccato* de pulso, *Staccato* com articulação do metacarpo, utiliza-se a posição específica de cada dedo, não mais em conjunto com a posição da mão, e que será explicado no Exercício 3.10 - Ângulos dos dedos e alturas do pulso.

3º) Justificativa: O exercício que movimenta o pulso, na maneira como é proposto, ou seja, só tocar uma nota ou acorde quando for possível imediatamente transferir a mão para a próxima posição e assim sucessivamente, ajuda no condicionamento de se pensar sempre na próxima nota/posição com regularidade no andamento, que só pode ser acelerado na medida em que, ao tocar, puder ser transferida imediatamente a mão.

3.5 Exercício – Leitura com dedo inteiro dobrando a falange

Exercício:

1º) Objetivo: gravar digitalmente trazendo para dentro da mão a energia colocada na nota.

2º) Metodologia: coloca-se o dedo estendido sobre a tecla, abaixa-se a tecla, tocando a nota, retira o peso relaxando o dedo (o que se percebe quando o pulso está leve), mantendo o apoio com a tecla abaixada e dobra-se a falange distal, no sentido da mão.

3º) Justificativa: a leitura individual de cada nota proporciona o condicionamento da memória muscular dos dedos e da mão, em relação à partitura.

3.6 Exercício – Leitura com articulação do alto

Exercício:

1º) Objetivo: fixar e condicionar cada dedo que vai tocar, para que ele reconheça digitalmente a nota, associando ao modo de tocar.

2º) Metodologia: posiciona-se a mão junto ao teclado e articula-se o dedo inteiro, na direção da tecla de modo que o dedo possa tocar com maior liberdade de movimento, movimentado se necessário o conjunto da mão/dedos interligados, fixando-se o dedo na tecla ao tocar. Em seguida, relaxa-se a musculatura, mantendo-se o apoio que faz segurar a tecla abaixada, mas sem peso. O que sustenta a tecla abaixada é a estrutura da mão e dos dedos. O pulso é o pulmão do pianista: permite respirar musicalmente e muscularmente. Por isso ele também é referência para saber se todo o conjunto (braço, antebraço, mão e dedos) está leve – relaxado. Quando o músculo está relaxado, é possível colocar o peso que vai fortalecer a musculatura, sem gerar esforço ou tensão.

Após tocar a nota, deve-se tirar o peso (que acontece através de um comando interno sensorial relacionado à musculatura do dedo), mas deixar o apoio na nota abaixada (sustentado pela mão). Na sequência, distende a mão e os dedos, afastando o antebraço do piano, para buscar a próxima posição da nota a ser tocada com o outro dedo. Ao tocar a segunda nota, transfere-se o apoio da primeira para a segunda nota e, assim, sucessivamente.

3º) Justificativa: Esse exercício também ajuda no condicionamento da memória muscular de mão e dedos, é um estudo programado previamente que ajuda a conhecer a obra, mental e digitalmente, importante para a execução musical.

3.7 Exercício - puxar a falange.

Exercício:

1º) Objetivo: fortalecer a musculatura dos dedos e da mão para tocar.

2º) Metodologia: coloca-se a mão sobre o teclado e o dedo estendido sobre a tecla. Abaixa-se a tecla levemente até o fundo e relaxa-se a musculatura. Em seguida, puxa-se a falange distal,²⁷ no sentido da mão, com ação exclusiva e individual do dedo que está sendo trabalhado, concentrando a atenção na falange e tendo o cuidado de manter sempre o pulso relaxado. Para não dobrar também a falange medial,²⁸ pode-se ajudar colocando o dedo da outra mão sobre a articulação da falange medial.

3º) Justificativa: com a musculatura fortalecida (em especial a da falange distal que faz contato com a tecla), os dedos e a mão suportam o peso de acordes e outras configurações musicais e dinâmicas de forte e fortíssimo, sem tensionar a musculatura do pulso, antebraço ou cotovelo, que podem ser acionados erroneamente na tentativa de ajudar a colocar o peso ao tocar. Como condutores da energia sustentada nas costas, mão e dedos precisam ter uma estrutura física que suporte o peso, desenvolvida de modo natural, como a arcada da mão e o formato dos dedos que não dobrem para fora ao tocar.

3.8 Exercício - Contato

1º) Objetivo: propiciar equilíbrio entre os dedos e igualdade no som.

2º) Metodologia: Posiciona-se naturalmente dois dedos com dedilhado sequencial, cada qual em uma nota em grau conjunto. Abaixar um dedo na tecla até o fundo. Enquanto o apoio desse dedo é retirado, relaxa-se a musculatura e ele volta à posição inicial. (A musculatura deve estar totalmente relaxada quando da transferência de peso de uma nota a outra). À medida que se estuda desse modo, vai sendo condicionado esse mecanismo de ação (peso) e não-ação (relaxamento); por isso, é importante realizar o trabalho em andamento lento, e com atenção concentrada nos comandos internos e nas respostas dos músculos.

Fazer o mesmo com o outro dedo na outra nota, transferindo o peso, alternando os dedos. Inicia-se lento e vai aumentando a velocidade, com gradação de altura do punho e foco no contato do dedo com a tecla, para adquirir domínio no contato, em trinados, por exemplo.

3º) Justificativa: necessidade de que todos os dedos possam tocar com a mesma qualidade e volume de som.

²⁷ Falange distal é a que fica nas extremidades distais dos dedos da mão.

²⁸ Falange medial é a que se encontra entre a falange distal e proximal.

3.9 Exercício - Posição de mão e posição de polegar

Antes de se falar no exercício sobre a posição de mão e posição de polegar, é preciso conhecer a anatomia da mão. Os dedos indicadores (2º), dedo médio (3º), anular (4º) e mínimo (5º) estão ligados ao metacarpo. O polegar é articulado pelo carpo, junto ao pulso. O polegar não possui a falange medial e a falange metacarpal do polegar bem como dos demais dedos está ligada diretamente ao carpo. Mas, em razão da articulação em trapézio junto ao carpo, o dedo polegar possui uma amplitude de movimento em ângulo de 360 graus.

Ao estender a mão sobre o teclado, percebe-se facilmente a diferença entre o polegar e os demais dedos. Esses estão no mesmo plano da mão em relação ao teclado e antebraço. O polegar fica de lado, está em outro plano. Nessa posição, ele se encontra fora do teclado. Para se aproximar é preciso que o pulso se mova na direção do teclado, curvando os demais dedos. Esse movimento é o mais comum e mais utilizado pelos pianistas ao tocar com o polegar.

Mas, ao tocar com o polegar, mantendo o mesmo plano dos demais dedos (plano da mão), seu movimento fica restrito. Os demais dedos possuem maior possibilidade de movimento, visto que são articulados desde a 3ª falange, no metacarpo. O polegar não está ligado ao metacarpo, como os demais dedos da mão, mas diretamente ao carpo, o pulso, e pode ser movimentado livremente, por causa da articulação carpometacarpal²⁹. Com essas características, é preciso aproximar o polegar do teclado para tocar lateralmente (faz com que a mão faça uma leve inclinação da mão para dentro), o que possibilita o uso da amplitude de movimento e maior eficácia se articulado desde o pulso, podendo gerar maior volume e qualidade no som.

Didaticamente, na leitura e execução da obra, é possível separar em duas posições no piano: posição de polegar e posição de mão. Sempre que tocar o polegar, prevalece a posição de polegar. Quando o polegar não estiver tocando, prevalece a posição de mão, momento em que o polegar fica fora do plano do teclado.

A posição de polegar é usada quando o polegar vai tocar e é preciso aproximar o punho do teclado para o polegar tocar lateralmente trazendo também o antebraço.

A posição de mão abrange os demais dedos, que se encontram no mesmo plano espacial da mão, na direção do antebraço.

²⁹ A articulação carpometacarpal do polegar, também conhecida como primeira articulação carpometacarpal, ou articulação trapeziometacarpal, porque se articula com o osso trapézio tem importante papel na função do polegar.

Portanto, são planos diferentes: posição de polegar e posição de mão, que vão sendo alternadas conforme o polegar toca (posição de polegar) ou não (posição de mão – bloco com os dedos 2, 3, 4 e 5).

Uma vez explicadas características e diferenças anatômicas de mão e dedos, passamos às etapas do Exercício - posição de mão e posição de polegar.

1º) Objetivo: perceber as diferenças entre a posição de mão e posição de polegar ao piano, a fim de proporcionar maior liberdade de movimento, o que significa maiores possibilidades de escolha ao tocar, que parte da amplitude do movimento (estudo lento) ao mínimo movimento (estudo rápido), e que estão de acordo com a anatomia e funcionalidade dos movimentos.

2º) Metodologia: a posição de polegar compreende apenas o dedo polegar. Posicionar a mão sobre o teclado em que se percebe que o polegar está fora do plano da mão (está naturalmente fora do teclado). Ao aproximar o polegar lateralmente para tocar, o antebraço também faz um movimento lateral para dentro. O movimento de oposição do polegar permite que ele possa tocar os outros dedos.

A posição de mão abrange o indicador, médio, anular e mínimo (2, 3, 4 e 5), dedos que se encontram na mesma direção (extensão) do antebraço em relação ao teclado. O polegar está disposto de modo anatômico diverso, por isso, é preciso aproximar o pulso (e todo o conjunto - antebraço) em direção ao teclado para que o polegar possa tocar lateralmente, em iguais condições com os demais dedos. Por causa das diferenças anatômicas, o polegar e os demais dedos, possuem planos e modo de tocar distintos. Isso se deve ao fato do polegar estar ligado ao carpo, junto ao pulso, o que lhe confere especial particularidade na relação com os demais dedos, através do movimento de oposição, no ato de unir-se a eles, formando um anel. Esse anel é que vai dar a angulação de cada dedo de modo a ficarem mais equilibrados. Ou seja, mesmo estando no mesmo plano - na posição de mão, os 2º, 3º, 4º, e 5º dedos também possuem diferenças entre si e funcionam de modo diferente – com diferentes ângulos e alturas do pulso, para produzir o som nas mesmas condições e com a mesma liberdade na ação individual ao tocar.

Considerando os dedos 2, 3, 4 e 5 – da posição de mão acima mencionada, ligados aos metacarpos, os dedos 2, 3 e 4 são mais parecidos, mas diferem no tamanho. O dedo três está no meio da mão e sua direção é perpendicular ao teclado. O 2º dedo, o “indicador, além do polegar, é o dedo que pode ser amplamente movimentado sem interferir no movimento dos outros três dedos” (MACHADO, 1984, p.15).

O indicador (2º dedo) possui maior mobilidade se tocado ligeiramente virado para dentro (pronação), enquanto o 4º dedo faz o sentido oposto, ligeiramente virado para fora (supinação). O 5º dedo possui naturalmente uma pequena angulação em relação à posição dos dedos 2, 3 e 4, mas, por ser de menor tamanho que os demais, é preciso colocar mais altura desde o osso do metacarpo. As alturas dos dedos 2, 3 e 4 também são importantes. Existe uma gradação de alturas e diferentes ângulos que vão proporcionar maior liberdade no movimento de ação para tocar. O foco é sempre o resultado da ação do dedo sobre a tecla.

As situações acima descritas referem-se à realização lenta com amplitude dos movimentos, para que sejam percebidas todas as etapas, de modo externo e interno. Na execução rápida, o percurso dos movimentos diminui, o que não significa que não estão sendo realizados. Os movimentos do corpo mais funcionais, ou seja, os mais naturais de acordo com a anatomia, a fisiologia e a biomecânica, proporcionam melhor desempenho e eficácia ao tocar, com equilíbrio, sem esforço desnecessário.

3º) Justificativa: a posição de mão e a posição de polegar têm explicações na anatomia e a na biomecânica, e resultam em maior liberdade de ação. Os movimentos do corpo mais funcionais proporcionam melhor desempenho e eficácia ao tocar, com equilíbrio, sem esforço desnecessário.

3.10 Alturas do punho e ângulos dos dedos

Após conhecer a posição de polegar e posição de mão, por causa da diferença anatômica e fisiológica entre o polegar e os demais dedos, é preciso também saber que existem diferenças entre os dedos 2, 3, 4 e 5, que estão na posição de mão, no plano da mão.

Ao colocar a mão sobre uma superfície plana, percebe-se essa diferença no tamanho dos dedos. Mas não é só o tamanho que difere. O polegar faz um anel com todos os dedos evidenciando a posição, ângulo e altura de cada um deles.

Após tocar o polegar lateralmente, o antebraço desaproxima trazendo o polegar para fora do teclado para ficar na posição de mão e na sequência, tocar o 2º dedo que forma um anel com o polegar. O 2º dedo toca com pequeno ângulo para dentro, não perpendicular ao teclado. Ao ceder o 2º dedo permite ao 3º dedo toca em linha perpendicular ao teclado, formando anel com o polegar. Após, o 3º dedo cede promovendo uma abertura lateral para fora (supinação), para que o 4º dedo possa tocar com maior amplitude de movimento. Na sequência, o 5º dedo toca com ângulo de aproximadamente 30 graus em relação à direção do antebraço e com altura do pulso e apoio desde a falange no metacarpo, formando um anel com

o polegar. Polegar e 5º dedo possuem músculos antagonistas que permitem realizar simultaneamente, o movimento de abrir e fechar a mão. Isso garante também que a estrutura óssea e a musculatura auxiliem no apoio da posição 1-5 (polegar - 5º dedo).

A gradação das alturas do pulso ocorre de baixo para cima, do polegar até o 5º dedo, seguindo o movimento natural e circular, do centro do teclado para as extremidades, e voltando de cima para baixo. Existe uma ligação entre o polegar e o 5º dedo, que permite toques e movimentos mais apurados, mais finos. A altura do pulso muda gradativamente na sequência 1-2-3-4-5, ou seja, polegar – 2-3-4-5, e na posição polegar – mão. O ângulo do dedo e a altura do pulso é que proporciona maior amplitude no movimento, com melhor qualidade e volume do som.

Exercício.

1º) Objetivo: usar o potencial máximo de ação dos dedos, mão, pulso, antebraço, ao tocar.

2º) Metodologia: Inicia-se com o polegar tocando lateralmente uma nota. Após, desaproxima o polegar, punho, antebraço até a posição de mão, o punho se eleva um pouco para o 2º dedo tocar ligeiramente virado para dentro (pequena angulação). Novamente o punho fica um pouco mais alto para permitir o 3º dedo tocar em ângulo reto ao teclado, na linha da direção do antebraço. A seguir, o punho se eleva um pouco mais, e com uma angulação para fora, para tocar o 4º dedo. Voltando à posição do 3º dedo, mais reta, e um pouco mais alta, o punho permite ao 5º dedo, num ângulo de 45 graus, e colocando altura também na falange ligada ao metacarpo, para compensar seu tamanho. Todo esse processo confere maior mobilidade e liberdade ao tocar.

Trata-se de comandar mentalmente, de modo independente cada dedo, percebendo qual a melhor posição na qual terá maior amplitude de movimento ao tocar. O dedo indicador é quem dá a posição do braço (entendido aqui antebraço, cotovelo e braço). Isso permite saber quando e como abrir o braço para fazer deslocamentos e tocar em posições mais distantes, abrindo o ângulo do antebraço junto ao tronco ou fechando e alongando o braço-antebraço, para tocar em regiões da outra mão, no piano.

Se a mão direita se deslocar para os agudos, é preciso observar e abrir o ângulo entre o antebraço e o tronco para que o dedo indicador esteja na linha do braço. Isso fará com que o braço se desloque lateralmente. Se tocar na região grave, o braço se estende, para manter a mesma linha com o dedo indicador.

3º) Justificativa: obter o máximo rendimento com mínimo esforço; tocar de modo a usar toda a capacidade física, anatômica e biomecânica para ter mais domínio e nenhuma tensão.

3.11 Exercício. Articulação do alto com dedo inteiro.

O trabalho realizado nessa técnica proporciona independência ao dedo para tocar, dentro das possibilidades anatômicas e fisiológicas. Nesse sentido, ação de tocar acontece com a articulação do dedo que permite tocar a nota com menor ou maior intensidade. Quanto maior o movimento, maior o impulso e a intensidade, e menor rapidez; e, vice-versa. O movimento é sempre para dentro do piano. O local de contato com a tecla é a polpa do dedo, quase na ponta dos dedos. Na articulação maior, o movimento é com o dedo inteiro (articulado desde o metacarpo), é a articulação do alto.

Exercício.

1º) Objetivo: trabalhar diferentes tipos de toque com diferentes tipos de articulação. A articulação do alto com dedo inteiro é mais utilizada para dar mais intensidade e sonoridade às notas, como em passagens mais lentas em *cantabiles*.

2º) Metodologia: Para estudar lento: a) Articulação do alto: posicionar a mão Abertura máxima do dedo, com pulso neutro, mão encostada na madeira (no teclado do piano).

3º) Justificativa: é importante que o pianista saiba aplicar diferentes tipos de toque conforme a obra que está estudando, a fim de realçar os aspectos musicais na interpretação.

3.12 Exercício. Articulação redonda com dedo em curva.

Na articulação menor, o dedo se movimenta em curva na direção da tecla, é a articulação redonda com dedo em curva. Se o movimento é menor, menor o impulso e a intensidade e maior rapidez.

1º) Objetivo: trabalhar diferentes tipos de toque com diferentes tipos de articulação. A articulação redonda está mais próxima do teclado, sendo mais usada em passagens mais rápidas.

2º) Metodologia: com o dedo em curva, a abertura diminui, o movimento diminui, mas primeiro tem que ser colocado na mão, significa dizer que na mão estão condicionados todos os movimentos, alturas e ângulos que serão tocados em determinado trecho da partitura; o movimento parte da mão em direção à nota a ser tocada. A distância é curta. Para verificar a

posição, colocar a mão no fundo do teclado (encostado à tampa do piano): essa é a posição ideal, onde existe equilíbrio entre os dedos. Ao tocar ela pode se amoldar conforme a posição (mais ou menos), mas primeiro, ela deve estar “dentro da mão” para poder ficar totalmente equilibrada, como explicado acima.

3º) Justificativa: é importante que o pianista saiba aplicar diferentes tipos de toques conforme a obra que está estudando, a fim de realçar os aspectos musicais na interpretação.

3.13 Exercício. Abertura de dedo. Arpejos.

1º) Objetivo: propiciar maior flexibilidade e maleabilidade da mão e nos dedos, para alcançar grandes distâncias com mais facilidade.

2º) Metodologia: toca uma nota, tira o peso (sensação interna de relaxamento da musculatura através de comando interior), mantém o apoio na tecla. Desaproxima o pulso soltando a tecla, abre a mão até a próxima posição para tocar com o outro dedo. Ao chegar à próxima nota, volta à posição natural da mão para tocar e, assim sucessivamente, com o pulso sempre baixo. O pulso deve estar relaxado, flexível na articulação.

No estudo de arpejos:

Do polegar ao 2º dedo: imediatamente após tocar o polegar, desaproxima o polegar (sem peso) afastando o antebraço e alongando os demais dedos, para a posição do 2º dedo. Após tocar o 2º dedo, tira o peso, estende o dedo, mantém o apoio e abre a mão (verificando que o pulso está leve, relaxado) e vai buscar a próxima nota/posição para tocar o 3º dedo fechando a mão. Verificar o ângulo de abertura do braço e antebraço junto ao tronco, que deve estar na linha do dedo indicador.

No andamento rápido, em sequência de arpejos, o apoio está no 2º dedo, tanto na ida como na volta. Na sequência de arpejos ascendente (dedos 1-2-3-5, mão direita), após tocar o polegar, ele se estende para tocar o 2º dedo. Após tocar o 3º dedo, aproxima o pulso para o polegar tocar (parte direita da tecla), na passagem do polegar. Na sequência de arpejos descendente (dedos 5-3-2-1, mão direita), após tocar o 2º dedo, aproxima o pulso para o polegar tocar. Após tocar o polegar cede para que o 3º dedo passe por cima (posição de mão – na linha do antebraço), soltando o polegar, que volta na posição natural. Na sequência o 2º dedo e aproxima o polegar para tocar.

A linha de simetria das mãos do polegar ao 5º dedo, no piano, começa da parte central para as extremidades. O movimento é circular - de baixo para cima, do polegar ao 5º dedo,

considerando as diferentes alturas do pulso, em relação aos dedos que vão tocar. Na volta, partindo do 5º dedo para o polegar, o movimento também circular é de cima para baixo, pelos mesmos motivos. O ponto central do movimento é o pulso.

O pulso possui diferentes alturas. Os dedos quatro e cinco estão relacionados anatomicamente com a angulação do antebraço, logo, a abertura do braço tem que ser regulada para não travar o antebraço. Na sequência ascendente na mão direita, 1-2-3-4-5, o 1º dedo (polegar) imediatamente após ter tocado, alonga ao mesmo tempo em que cede a posição ao 2º dedo e assim sucessivamente. E, imediatamente após ter tocado o 2º dedo, desliga-se o polegar. Na volta, um dedo chama o outro - ocorre o processo inverso.

Exemplo: exercício de arpejo em Dó maior. Toca o dó central com o polegar na posição do polegar (lateral). Desaproximar a mão do teclado, para ficar na posição de mão que abarca os demais dedos. Do 2º para o 3º dedo desaproximar mais, com o polegar mais para fora. Alongar para tocar o 3º dedo. Após tocar o 3º dedo, (não precisa levantar o punho) aproximar o polegar (mão-concha) para o polegar tocar na posição dele. Esse exercício se aplica igualmente à mão direita e à mão esquerda, em razão da simetria mencionada.

Quando tocar um dedo, a posição do próximo já deve estar preparada. Ao tocar o 4º dedo, exagerar no ângulo, para fora (no sentido das extremidades do piano), tanto na mão direita quanto na mão esquerda. Na ida (sentido das extremidades), o pulso desaproxima; na volta o pulso se aproxima. Posição na volta (sentido para o centro do piano): Mão (sempre que tocar os dedos 5, 4, 3, 2) – Polegar (1), e assim sucessivamente.

Na oitava, tocar o 5º dedo com ângulo, como se fosse tocar junto com o polegar (dedos 1-5), e com alguma altura do pulso junto à falange proximal do 5º dedo, ligada ao metacarpo, somente com a altura necessária para permitir que o 5º dedo toque mais livremente e apoie a polpa do dedo na tecla. Na posição de mão (2-3-4-5), os dedos tocam como se não tivesse o polegar, na linha do antebraço e do 2º dedo. Na volta do arpejo, após tocar o 5º dedo, faz uma pequena curva de apoio em volta dele mesmo, e retorna por cima, com o braço em “torção” lateral.

3º) Justificativa: exigência das obras, de tocar acordes com intervalos de 9ª e 10ª, de arpejos com intervalos de 4ª e 5ª entre as notas. A necessidade de dominar tecnicamente todas as possibilidades da escrita musical, em toda a extensão do piano.

3.14 Considerações importantes na execução dos exercícios

a) Os exercícios servem para condicionar o reflexo. A ação inicial acontece em primeiro

lugar na mente. A ação do dedo sobre a tecla deve ser rápida e leve, o suficiente para abaixar a tecla ainda que o som produzido seja mínimo. Após o comando voluntário e sensorial-digital de retirada do peso, deixando o dedo neutro, este retorna à posição anterior.

- b) Braço, mão, pulso e dedos devem estar em posição natural – relaxados sobre o teclado, um dedo para cada tecla.
- c) Após tocar, o braço se movimenta lateralmente abrindo o ângulo com o tronco, levando o antebraço, a mão e dedos sobre o teclado para a próxima posição; o dedo que vai tocar está naturalmente estendido e assim como os demais dedos, um em cada tecla.
- d) A posição do antebraço é perpendicular ao teclado, levando a abrir o ângulo entre o braço e o corpo. O dedo indicador é o referencial da posição do braço. Quanto mais os braços se afastam do centro para as extremidades, maior o ângulo do cotovelo em relação ao tronco para abrir o braço e antebraço em movimento lateral para fora, mantendo a mesma direção do dedo indicador. O movimento é elíptico em ambos os casos. Os braços se deslocam por baixo, do centro para as extremidades e retornam por cima, das extremidades para o centro e vice-versa. O mesmo vale para os deslocamentos em separado, da mão direita e da mão esquerda. Esse princípio norteia todos os movimentos em qualquer trecho da escrita musical.
- e) Com esse exercício é possível realizar deslocamentos pequenos e amplos, de modo rápido, leve e sem tensão. A gravação digital, sensorial e espacial acontece quando é feito o deslocamento imediatamente após acionar a tecla e somente desse modo: não se toca a nota antes de se programar para que região e posição, braço, mão e dedos devem ser transferidos. Aprende-se a condicionar o corpo, calculando a distância do deslocamento em posição neutra (relaxada) para tocar a próxima nota.
- f) O pulso não deve ajudar ao tocar. Significa dizer que não se deve empurrar a mão e/ou dos dedos com o pulso a fim de conseguir tocar uma nota. Percebe-se, inclusive visualmente, quando isso ocorre e significa que o exercício não está sendo feito corretamente. O mesmo vale para o cotovelo. Também o antebraço e o braço não se movimentam para frente em direção ao piano, nem para trás. Apenas se deslocam lateralmente, em razão de sua condição física e biomecânica, para que os outros membros (cotovelo, mão, pulso e dedos) possam também executar sua função da forma mais natural possível, segundo aspectos anatômicos.
- g) É necessário observar o tronco ereto do pianista, sentado no banco, entre o centro e a parte mais próxima do piano, com os pés apoiados no chão. Todos os demais membros: braços,

cotovelos, mãos, pulso e dedos devem estar relaxados.

- h) Tocar é uma ação interna de comando do dedo que vai sendo treinado para agir do modo mais independente possível, condicionando ação (tocar) e relaxamento (posição neutra) após tocar, antes de tocar a próxima nota. É a alternância de peso e não peso na formação da mão que vai construir a sonoridade controlada pelo ouvido.
- i) É preciso respirar com o pulso. O pulso é o pulmão do pianista.³⁰ É o pulso que faz suspender uma frase com pausa, que dá impulso a uma sequência de oitavas. Significa que a música e o corpo estão em perfeito equilíbrio, se completam pela técnica, e naturalmente se deslocam no tempo e no espaço.
- j) O gesto é consequência do impulso que é perfeitamente coerente com a funcionalidade na biomecânica dos movimentos. Portanto, não é qualquer gesto, mas o mais adequado e funcional, para o melhor rendimento e desempenho. Esse mesmo gesto também é musical: revela a música através da partitura, proporcionando uma boa *performance*. Essa técnica proporciona ao mesmo tempo a solução das questões técnicas e musicais, pois trata dos mesmos conceitos e metodologia para ambas.
- k) É preciso parar de tocar para descondicionar a mente e a musculatura de gestos e hábitos. Sem essa pausa, o corpo está acostumado e volta a tocar do jeito anterior. Só após um tempo é possível realizar o condicionamento que a técnica propõe.
- l) Memorizar fora do piano é um recurso que ajuda no estudo e na preparação da obra.

Segundo o professor Silvio Baroni³¹, conforme citado por Sérgio Souza (2004, pp.35-37), o estudo pianístico da técnica, pode ser resumido nos seguintes passos:

- 1) Toda e qualquer obra, independente do estilo e do período, é estudada primeiramente com as mãos separadas após todo o dedilhado ter sido ponderado e decidido anteriormente.
- 2) Depois deste processo, trabalha-se a partitura integralmente em *staccato* de pulso em *pianissimo* até que se domine a colocação das mãos por meio dos vários ângulos de abertura do braço e chegando o mais próximo possível do andamento real da peça.

³⁰ Segundo Chopin, “o pulso significa para o pianista o que a respiração representa para o cantor.” (EIGELDINGER *apud* MARUN, 2015, p.175). Na expressão usada pelo professor Pietro Maranca, pulso flexível é imprescindível sempre: deve estar leve, relaxado, disposto de modo natural em relação à mão, os dedos e o antebraço.

³¹ Houve várias tentativas, infrutíferas, para contatar o Prof. Silvio Baroni. O texto acima foi citado na Dissertação de Mestrado de Sérgio Souza, do referido professor, que foi seu Orientador, no Instituto de Artes da Unicamp, em 2004.

3) Em seguida passa-se para a fase em que "puxa-se" a força para dentro das mãos quando, nota por nota, exercita-se principalmente a terceira falange, parte dos dedos que literalmente entra primeiramente no teclado. Faz-se uma distinção clara e precisa do relevo das teclas: teclado branco e teclado preto.

4) Depois disso passa-se a execução da peça lentamente articulando os dedos inteiros e alongados, desde o metacarpo, para não só tê-los livres e leves como também fortes e com tónus suficiente para tocar cada nota com o apoio ideal.

5) Aos poucos vai apressando a velocidade até chegar ao andamento desejado e indicado.

6) É importante ressaltar que não se utiliza o peso do braço para adquirir a sonoridade *forte* ou *fortissimo*, e sim a "força de explosão" e a velocidade de disparo dos dedos articulados desde o metacarpo.

7) Os dois extremos da sonoridade são realizados assim: o fortíssimo é obtido do apoio de todo o peso do ombro e o pianíssimo é conseguido pela total retirada deste peso. Sustenta-se o braço e o antebraço pelos músculos intercostais.

8) Há uma rigorosa angulação dos dedos em cada articulação evitando quaisquer possibilidades de torções que impeçam a fluidez dos estímulos nervosos aos músculos que se pretende usar.

9) A sensação pode ser obtida com a imagem do pulso sendo segurado por um fio suspenso no ar. Quando este sentir tornar-se nítido, eleva-se o pulso relaxado para o alto e deixa-se cair sobre o teclado. Imediatamente após a queda, deve-se relaxar o pulso e sustentar a mão, antebraço e braço pelos músculos intercostais. Depois de tocar, o apoio dos dedos é mínimo para que as teclas permaneçam abaixadas.

10) Quanto maior for o relaxamento do braço, do antebraço e do pulso, será total o apoio no centro da mão. Por consequência, garante-se a qualidade do som com uma gama maior de duração e intensidade das vibrações das cordas e seus harmônicos.

11) A avaliação final do trabalho é realizada por meio do ouvido. (BARONI apud SOUZA, 2004, pp.35-37)

3.15 Exemplos musicais com anotações do professor Pietro Maranca

Algumas anotações do professor Pietro Maranca demonstram que enfatizava e explicava com detalhes as etapas de estudo, para que seus alunos pudessem efetivamente aplicar a técnica que desenvolveu e ensinou. Na figura 2, está escrito: “Staccato de pulso – início 1) lento – mãos juntas = pulso altura normal – movimento para baixo – levíssimo. 2) tomar atenção brancas e pretas. 3) aumentar a velocidade cada vez que você toca até conseguir 80% da velocidade final. Articulação alta. 1) colocar o pulso sem peso, neutro. 2) abrir o dedo e tocar com ele inteiro, apoiando na 1ª. falange e colocando os ângulos da articulação de cada dedo. Articular leve ao tocar o fundo do teclado. O dedo recebe o peso do

ombro. Ombro – braço: grande área. Ângulos do corpo com relação à mão-antebraço: pequena área. Mãos e dedos: ângulos (não extremos), articulação, rotação pulso. Dedos mais redondos. Polegar mais ativo. Atenção braço e antebraço.”

Staccato de pulso - início de movimento - mãos juntas = pulso alto

normal - movimento para baixo - levíssimo -
2) tomar atitudes brancas e pretas.

M. CLEMENTI

3) aumentar a velocidade cada vez que se tocar até conseguir 80% de velocidade final.

Articulação alba. 1) colocar o pulso sem peso

neutro - 2) abrir o dedo e tocar com ele
subindo apoiando no 1º falange e colocando
o impulso de articulação de cada dedo

GRADUS AD PARNASSUM

Articular leve ao tocar o ponto do teclado
(32 Estudos para piano)
o dedo recebe o peso de outro.

Dedos + redondos - atitudes brancas
Polegar + ativo - e aviação

Revisão de

MOURA LACERDA

Estudos de Chopin - Articular do corpo com

outras - braços, relaxar a mão.
ante-braço -

grande área.

pequena área

(mão, dedos) = articulação
rotação pulso

228-M

IRMÃOS VITALE
EDITORES
BRASIL

Fig 2. Anotações do professor Pietro Maranca na folha de rosto do Gradus ad Parnassum, Clementi.

Na figura 3, verso da página de rosto dos Estudos *Gradus ad Parnassum*, de Clementi, seguem as seguintes anotações: “Fase final - dedos redondos – com ou sem pulso neutro - tocar do lento ao rápido gradualmente, aproveitando toda a rotação e movimentação do pulso. Articulação. O dedo sempre articula (fechado ou aberto) velozmente – seja em FF ou ppp.”

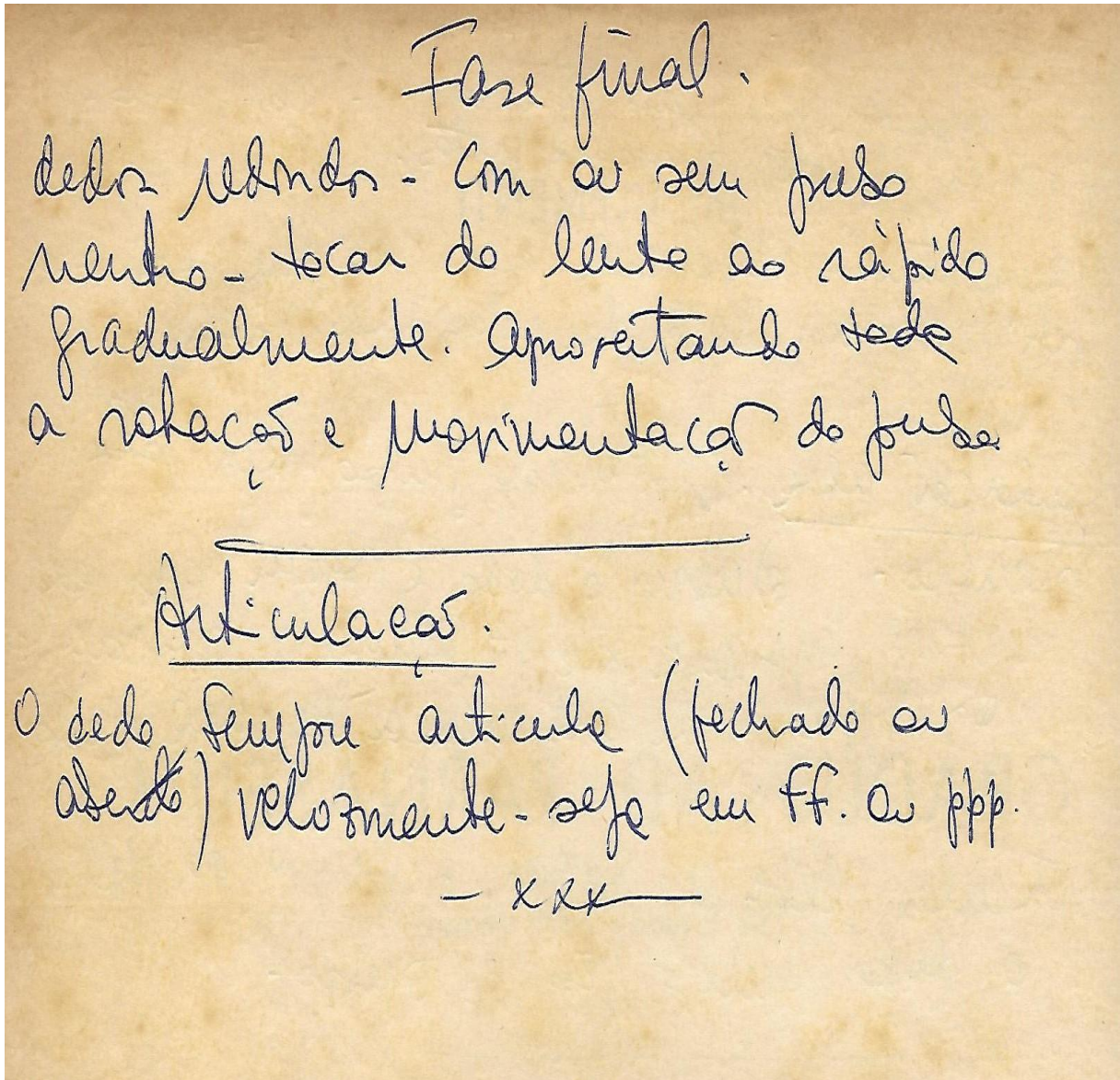


Fig 3. Continuação das anotações do professor Pietro Maranca no verso da folha de rosto, do *Gradus ad Parnassum*, de Clementi.

Na figura 4, o exercício n.15 do álbum *Gradus*, de Clementi, seguem as anotações: “Staccato de pulso até a velocidade pp. Articulação do alto e redonda. Posição de oitava. Distende o 3º dedo e aproxima o pulso.”

The image shows a handwritten musical score for exercise 15 from Clementi's *Gradus ad Parnassum*. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked "Vivace". The score includes several measures of music with various fingering indications (1-5) and dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Handwritten annotations in Portuguese are present throughout the score, including "Staccato de pulso até a velocidade pp", "Articulação do alto e redonda", "Posição de oitava", and "Distende o 3º dedo e aproxima o pulso". The score is numbered "52" and "15 (72)" in the top left corner. At the bottom center, the number "228-m" is visible.

Fig 4. Anotações no exercício n.15, do *Gradus ad Parnassum*, de Clementi.

Na figura 5, o exercício 26 do *Gradus ad Parnassum* e as anotações: “Sobe + 5º. Desce + posição polegar. ME contrário. Brancas e pretas. Polegar dentro”.

88

brancas / pretas

26 (65)

Allegro vigoroso

f non legato

3

8a

ff

8a

ff 1 3 5

mf

228-m

Sobe + posicao 5º
desce + u polegar

me contrario

Fig 5 Anotações no exercício n. 26, do *Gradus ad Parnassum*, de Clementi.

No Estudo de Chopin, Opus 10 n.10, na figura 6: “5º dedo apoiar = trabalhar lateral 2º e 5º.”

5? dedo apoiar = trabalhar lateral 2º e 5º

52 Vivace assai $\text{♩} = 80$ Opus 10 Nr. 10 · BI 42

10. *f*

legatissimo

legatissimo

cresc. *f* *dim.*

p

legatissimo

staccato *cresc.*

The image displays a page of musical notation for Chopin's Opus 10, No. 10. The score is written for piano in G minor, 4/8 time, with a tempo of 'Vivace assai' and a metronome marking of 80. The page number is 52, and the work is identified as 'Opus 10 Nr. 10 · BI 42'. The score is divided into five systems, each with a measure number (10, 3, 6, 9, 12) at the beginning. The first system includes a handwritten note '5? dedo apoiar = trabalhar lateral 2º e 5º' above the staff. The score features various performance instructions such as 'f' (forte), 'legatissimo', 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), and 'staccato'. The notation includes complex chordal textures and melodic lines in both the treble and bass staves.

Fig 6. Anotações no Estudo de Chopin, Opus 10, n.10.

No Estudo de Chopin, Póstumo n.1, na figura 7: “Staccato pulso grupo, um a um, pé de mesa. Articular o polegar.”

122 *Staccato pulso grupo. uno a uno pé de mesa*

articular o polegar

3 ÉTUDES

für die „Méthode des Méthodes“
Komponiert 1839

Andantino BI 130

1.

6

15

24

29

Fig 7. Anotações no Estudo de Chopin, Póstumo n.1.

4 EXERCÍCIOS DE PETER FEUCHTWANGER

Inicialmente, o trabalho para a aquisição da técnica deve ser feito com base nos conceitos e nos exercícios de Peter Feuchtwanger, que estão sistematizados no Livro e DVD: *Klavierübungen zur Heilung physiologischer Spielstörungen und zum Erlernen eines funktionell-natürlichen Klavierspiels* (2004) – Exercícios de piano para curar desordens fisiológicas relacionadas a tocar e para a aprendizagem de uma abordagem funcional e natural de tocar piano (tradução nossa), na figura 8.



Fig 8. Capa e contracapa do Livro de Peter Feuchtwanger.

4.1 Exercício 1 – Quick Release (Lançamento rápido)

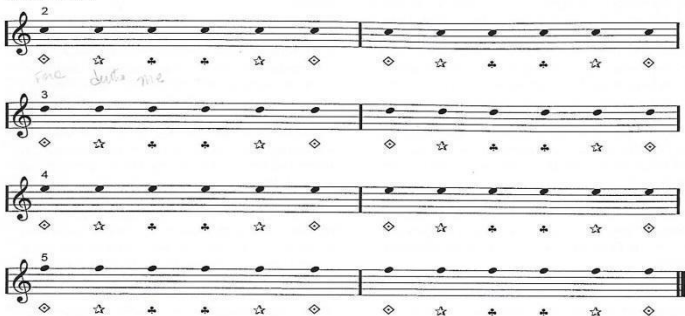
- 1º) Objetivo: perceber a sensação do peso necessário para tocar somente com o dedo.
- 2º) Justificativa: é possível perceber e comandar a ação muscular digital, controlando o peso e aplicando apenas o que é preciso, sem esforço desnecessário.
- 3º) Metodologia: coloca-se a mão no teclado, com os dedos estendidos naturalmente. Escolher um dedo em uma nota. a) Com a outra mão, tocar levemente a tecla para baixo na

região acima da tecla, em seguida, tocar com o 2º dedo da outra mão sobre o dedo colocado na tecla e, em seguida, tocar o dedo que está na nota, conforme a sensação percebida digitalmente pelo movimento da tecla e pelo som. Fazer o caminho de volta (1º compasso) e repetir (2º compasso) o exercício da figura 9, repetindo o exercício nas outras notas com os demais dedos, 2-3-4-5 na mão direita e mão esquerda, conforme os pentagramas seguintes.

29

Übung 1: „Quick Release“

rechte Hand:



◆ Der zweite Finger der anderen Hand bringt die Taste mit dem passiv auf ihr liegenden Finger nach unten.
 ☆ Wie oben, doch diesmal berührt der zweite Finger der anderen Hand den auf der Taste liegenden passiven Finger und führt die Bewegung.
 ♣ Jetzt wird der auf der Taste liegende Finger selbst aktiv und imitiert das Bewegungsgefühl, welches er vorher empfunden und gelernt hat.

linke Hand:

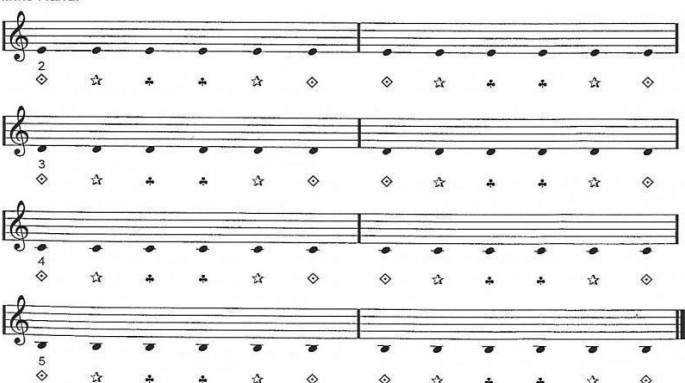


Fig 9. Exercício 1. Quick Release. Mão direita e mão esquerda.

Tradução das orientações do exercício 1, da Figura 9, mão direita e mão esquerda:

- (◆) O 2º dedo da outra mão abaixa a tecla com o dedo deitado passivamente sobre ela.
- (☆) Como acima, desta vez o 2º dedo da outra mão toca o dedo passivo na tecla, e guia o movimento.
- (♣) Agora, o dedo na própria tecla se torna ativo e imita a sensação de movimento que ele sentiu e aprendeu antes.

4.2 Exercício 2 – Lagenwechsel (Inconstante)

1º) Objetivo: treinar o deslocamento, passando a mão e dedos por cima do polegar, na posição inicial.

2º) Justificativa: o uso constante desse deslocamento ao tocar piano exige um condicionamento para uma ação natural, sem movimentos bruscos.

3º) Metodologia: posicionar a mão com os dedos estendidos nas notas que irão tocar. Tocar a nota da tecla para baixo com ação individual do dedo: o polegar no dó 4, o 2º dedo na nota conjunta ré, voltar para o polegar, com a mão na mesma posição e, em seguida deslocar a mão para chegar na posição do 2º dedo e dos demais, nas notas seguintes, em andamento lento.

No andamento rápido, acontece o mesmo que no exercício da figura 10, em que todas as notas são tocadas leves, com impulso inicial para chegar à nota longa, com fermata, mais sonora e com apoio. O movimento parte do polegar, depois segue à nota conjunta ascendente, volta para o polegar como passagem e termina na nota longa descendente, levando o punho e todo o conjunto (mão, dedos) a se deslocarem por cima do polegar, que fica imediatamente livre após tocar, não preso sob a mão, voltando a sua posição natural. Cada dedo tem o seu momento de ação. Uma vez cessada a ação, o dedo volta ao seu estado natural.

32

Übung 2: Lagenwechsel

rechte Hand:

linke Hand:

Fig 10. Exercício 2. “Inconstante”

Umkehrung

rechte Hand:

linke Hand:

Fig 11. Exercício 2. “Inconstante”. Movimento Contrário.

4.3 Exercício - Ricochete I

1º) Objetivo: Conseguir fazer o deslocamento rápido de todo o conjunto corporal (mão/dedos/braço) guiado pelo pulso/antebraço para outra nota/posição, ainda que distante, condicionando o reflexo muscular-digital e mental.

2º) Justificativa: A necessidade de dominar passagens com grandes deslocamentos, de modo natural para que gesto conduza ao domínio técnico e à expressividade musical.

3º) Metodologia: posiciona-se o polegar no dó central (dó 3) com a mão direita relaxada e os dedos também. Toca-se o polegar da tecla para baixo, somente para fazer um som curto e leve (*tac*) e, em seguida, abre-se a mão, percorrendo com o conjunto antebraço, mão e dedos no teclado, a distância até chegar na próxima posição/nota, 5º dedo na nota dó da oitava de cima (dó 4), fechando a mão, e tocando a nota. A abertura do ângulo entre o cotovelo e o tronco, varia de acordo com a distância do deslocamento, de modo que a linha do antebraço e do 2º dedo fique perpendicular ao teclado. A mão funciona como um elástico - abre para ajudar alcançar posição distante, e, fecha, voltando à forma natural, quando já chegou na posição. Toca-se a nota com o 5º dedo e, imediatamente, transfere-se a mão e todo o conjunto (antebraço/braço) para que o 5º dedo toque a nota por grau conjunto, ré. Mas, desta vez o deslocamento é curto, apenas o suficiente, e vai aumentando, nos compassos seguintes, conforme as notas que serão tocadas. O mais importante é programar o deslocamento antes de tocar, para mudar de posição imediatamente após tocar, sem hesitar. No caso da oitava, observar em fazer uma abertura entre o polegar e o 5º dedo, para o deslocamento, mas apenas o suficiente para alcançar a oitava. Chegando a posição, a mão se recolhe novamente. Desse

modo, vai-se condicionando a mão a percorrer apenas as distâncias necessárias - nem mais, nem menos.

35

Übung 3: Ricochet⁴⁰ I

rechte Hand:

linke Hand:

Fig 12. Exercício Ricochete I.

O exercício inicia-se sempre em andamento lento. No rápido, existe um movimento elíptico de baixo para cima, que começa na primeira nota, com o polegar, e termina na última nota, na fermata. As duas primeiras notas são leves e auxiliam a se deslocar até a última nota, onde está o apoio para a nota de longa duração. Após a colocação do peso, manter o apoio, mas observando o punho, mão e antebraço relaxados. O mesmo para os exercícios da mão esquerda. Na figura seguinte o movimento é o mesmo, mas em sentido contrário, como num espelho.

A mudança de dedilhado na mesma nota ajuda no deslocamento lateral da mão. Inicia-se no andamento lento, programando cada passo. Para fazer o exercício no andamento rápido, o impulso inicial vai abarcar todas as notas e o deslocamento em cada compasso.

Na figura 13, a seguir, uma variação do exercício: Exercício TAC com Ricochete I – Movimento contrário.

Umkehrung

rechte Hand:

linke Hand:

Fig 13 Exercício Ricochete I. Movimento contrário.

4.4. Exercício – Ricochete II

1º) Objetivo: conseguir substituir rapidamente o dedo, ao tocar a mesma nota em sequência, com dedilhados diferentes.

2º) Justificativa: tocar notas repetidas com dedilhados diferentes, em andamento lento, com ação individual de cada dedo, e com todo o conjunto na posição mais funcional, proporciona certa independência dos dedos, para conseguir trocar rapidamente o dedilhado e obter um resultado sonoro e musical esperado na sequência das notas repetidas, na medida em que a mão se desloca no teclado, para facilitar a ação do dedo.

3º) Metodologia: nos exercícios de ricochete para mão direita na figura 14, e para mão esquerda na figura 15, mão e pulso devem estar relaxados com os dedos estendidos sobre as teclas, cada qual em uma nota.

38

Übung 4: Ricochet II

rechte Hand:

Fig 14. Exercício Ricochete II. Mão direita.

linke Hand:



Fig 15. Exercício Ricochete II. Mão esquerda.

No exercício da mão direita na figura 14, aciona-se a tecla com o polegar, somente com a ação do dedo, da tecla para baixo. É uma ação rápida e leve. Imediatamente após tocar, o braço se abre lateralmente para levar a mão até a próxima posição, em que o 5º dedo está sobre a tecla que deve tocar, na oitava superior. Todos os dedos permanecem estendidos naturalmente sobre as teclas. O 5º dedo aciona a tecla e, imediatamente, transfere a mão para a próxima posição a fim de possibilitar que o 4º dedo faça o mesmo na mesma nota, e assim sucessivamente: o 3º dedo, o 2º dedo e o polegar, do modo como está no exercício no primeiro compasso. Nesse caso, o deslocamento é menor por se tratar de notas conjuntas.

Do segundo compasso em diante, o polegar faz a escala cromática ascendente e o mesmo exercício é feito com a mão esquerda no sentido contrário. (figura 15).

Observação: Embora a metodologia seja a mesma, Pietro Maranca utiliza esse exercício com impulso inicial apoiando a última nota; o que sugere preparar o movimento. Peter Feuchtwanger também usa o impulso inicial, mas sem apoiar a última nota; com indicação de não preparar o movimento.

4.5. Exercício. Für die Flexibilität des Daumens IV. (Para a flexibilidade dos polegares)

1º) Objetivo: flexibilidade dos polegares para tocar e imediatamente mudar para a posição mais distante, tocando a outra nota.

2º) Justificativa: usar todas as possibilidades que o polegar possui, de modo mais funcional, permitindo o movimento para que a ação de tocar e mudar de posição seja rápida, eficaz e o mais natural possível.

3º) Metodologia: no exercício da figura 16, nos dois primeiros compassos, posiciona-se a mão na oitava, soltando o 5º dedo (*staccato*) e segurando o polegar da oitava (ligada), e colocando o 3º dedo no lugar do polegar e soltando o polegar para tocar a nota de baixo. A nota central com ligadura serve de eixo para a posição inicial da oitava e em seguida para a posição da quinta abaixo. As notas que estão nas extremidades, o 5º dedo e o polegar *staccatos*, se revezam no deslocamento levando e trazendo a mão para a próxima posição, tendo como centro de apoio a nota ligada, em que alternam polegar e 3º dedo.

No compasso da segunda pauta aparece uma variação: ao invés de segurar a nota central ela é repetida, trocando os dedos, com os mesmos dedilhados do exercício da primeira pauta e, no quarto compasso, termina com a oitava.

Na terceira pauta, as notas tocadas são nas teclas pretas, em região mais dentro do teclado, mas o processo é o mesmo. Segue na primeira pauta da figura 16, uma variação idêntica àquela explicada anteriormente, mas na região das teclas pretas. Na segunda e terceira pautas, o exercício e as variações ocorrem na região das teclas pretas e brancas, levando ao deslocamento em ambas as regiões.

65

Übung 14: Für die Flexibilität des Daumens IV

rechte Hand:

Fig 16. Exercício para flexibilidade dos polegares IV.

The image displays three staves of musical notation for a guitar exercise. The first staff is in 6/8 time, featuring a sequence of eighth notes with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with fingerings 5 1 3 1 3 1. The second staff is in 2/4 time, showing a sequence of quarter notes with a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, with fingerings 5, 1-3, (3)-1, (1)-3, (3)-1, 1. The third staff is in 6/8 time, similar to the first, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and fingerings 5 1 3 1 3 1.

Fig 17. Continuação do Exercício para flexibilidade polegares IV.

No exercício da figura 17, acima, existem variações para tocar como na figura anterior, mas dessa vez nas notas pretas. Na sequência, o exercício é o mesmo, alternando notas brancas e pretas.

4.6 Considerações de Peter Feuchtwanger

Peter Feuchtwanger dizia que pode parecer uma privação ter que deixar de tocar e submeter-se a aprender esse novo modo de tocar mais natural e usando apenas os movimentos necessários. No entanto, essa aparente restrição é que vai trazer a liberdade e a segurança ao tocar.

O sentido do pensamento de Peter Feuchtwanger tem fundamento na filosofia taoísta em que ele acreditava: que é preciso deixar o mundo seguir seu fluxo natural. A não ação corresponde a uma postura mental que permite a realização dos acontecimentos que naturalmente acontecem. Essa maneira de pensar ajudou a elaborar uma forma consciente, observadora do que se passa ao tocar piano e elaborar os exercícios, com base nessa forma natural e intrínseca à natureza humana.

5 UMA NOVA FORMA DE TOCAR PIANO

A professora Glória Machado conta que antes de conhecer o professor Pietro Maranca, por volta de 1976, já ouvira seu trabalho ser mencionado pela pianista Margarida Borghoff³². Ela comentou, na ocasião, que nem na Alemanha, onde estudava, tinha visto algo parecido com esse trabalho e lhe sugeriu estudar com ele.

Segundo a professora Glória Machado, o professor Pietro Maranca, na época de suas pesquisas sobre técnica pianística e seus embasamentos científicos, esteve por várias ocasiões com um famoso neurologista, o Dr. Eros Abrantes Erhart, professor da Faculdade de Medicina da USP, escritor de livros sobre neuroanatomia.³³

Em 1981, o professor Pietro Maranca levou todos os seus alunos de piano da UNESP para participar do curso, com 30hs/aula, “Bioenergética aplicada ao desenvolvimento mental e psíquico”, ministrado pelo Prof. Alberto Dias Pinto na Faculdade de Ciências São Camilo, em São Paulo, a fim de conhecer outros recursos para melhorar seu desempenho nos estudos. O tema era a proposta inicial da pesquisa de mestrado do professor Maranca.

A atividade muscular ação-relaxamento mais a percepção e o comando desse mecanismo são os fatores que distinguem essa técnica. Uma vez condicionado, o tocar-relaxar, passa do consciente ao subconsciente, fica automatizado e associado ao resultado de tocar sem esforço, de modo natural, obtendo o máximo desempenho.

O gesto que está associado ao movimento mais funcional também conduz à expressividade musical. Por isso, o trabalho técnico é também um trabalho musical. Esse modo de tocar abre um panorama de possibilidades, porque nenhuma questão técnica fica sem uma solução lógica, científica, eficaz. Uma vez que se conhece o corpo, em especial, os membros utilizados para tocar e respeitando suas características anatômicas e biomecânicas, aproveitam-se os movimentos de melhor desempenho, considerando máximo rendimento e mínimo esforço, sem tensionar os músculos e provocar cansaço. O resultado é a liberdade e segurança em estudar e tocar piano. Não existe cansaço nem dores; existem soluções e

³² Margarida Maria Borghoff é graduada em piano na Staatliche Hochschule Für Musik Freiburg i Breisgau (1974), com mestrado em música de câmara (Künstlerische Abschlussprüfung) na mesma instituição em 1975, Mestrado (1993) e Doutorado (1996) em Canção de Câmara (Künstlerische Abschlussprüfung e Konzert Exam) na Staatliche Hochschule Für Musik Karlsruhe. Atualmente é professora Associada I da Universidade Federal de Minas Gerais.

³³ Neuroanatomia é o ramo da anatomia que estuda a organização anatômica do sistema nervoso. Nos animais vertebrados, estuda as inúmeras ligações entre os nervos do cérebro até a região “periférica” do corpo, com a qual tem conexão, e a estrutura interna do cérebro, em particular.

explicações para todos os problemas técnicos que estão associados à execução musical. Uma vez incorporada essa técnica, ela se integra ao próprio modo de pensar e movimentar a musculatura, o próprio corpo, de tal modo que não se consegue mais tocar de outro modo.

5.1 Exemplo. Aplicação da técnica

Certa ocasião, o pianista György Cziffra³⁴ (1921-1994), como registrado em uma gravação de vídeo,³⁵ fez menção sobre uma dificuldade que encontrou nos primeiros compassos da Variação I dos Estudos Sinfônicos opus 13, de Schumann. Cziffra comentava sobre como fazer o baixo *cantabile* com a figura musical na mão direita, esta “como o vento que sufla” dizia.

O pianista e pesquisador Alberto Guccione³⁶ pondera sobre qual o problema técnico que leva um dos maiores virtuosos do piano a levantar tais reflexões publicamente e alude à honestidade do exímio pianista. Menciona que é possível descobrir o movimento sob a figuração em que realça as notas, e que se deve ativar o movimento central nas duas mãos, “respeitando a naturalidade do autor, e revelando o que está faltando ou que parece inibido por Cziffra.” (GUCCIONE, 2018)

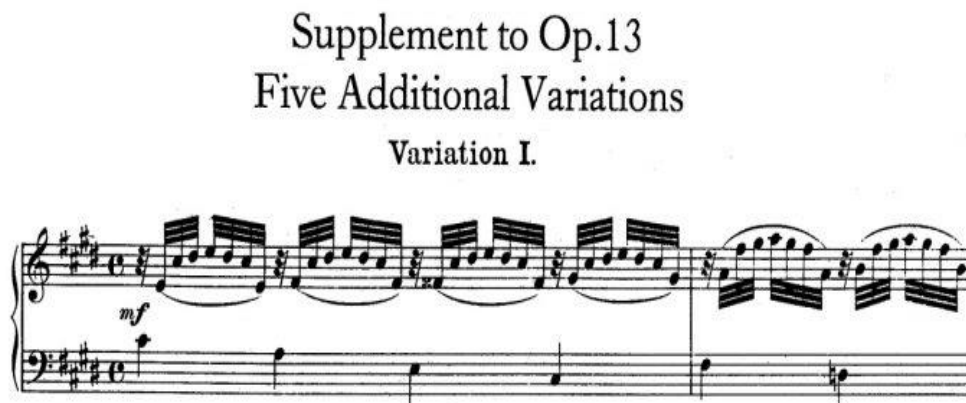


Fig 18. Variação I - Estudos Sinfônicos, Opus 13, de Schumann.

O autor também comenta, entre outras observações, que Cziffra alcança a velocidade “forçando” ao tocar as notas destacadas na clave de sol, e observa que o movimento é levado

³⁴ György Cziffra foi um pianista e compositor húngaro e seu professor, István Thomán, foi o aluno favorito de Liszt.

³⁵ Disponível em Rare videos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=U8ZU8I2aH8Q>

³⁶ Alberto Guccione é também musicoterapeuta, instrutor vocal, divulgador do método Seitai (técnica japonesa que corrige posturas) relacionado a tocar piano. Autor do site: www.zenchopin.altervista.org

sempre à direita e que uma mão guia a outra, como se verifica no trecho inicial da Variação I, nos Estudos Sinfônicos de Schumann.

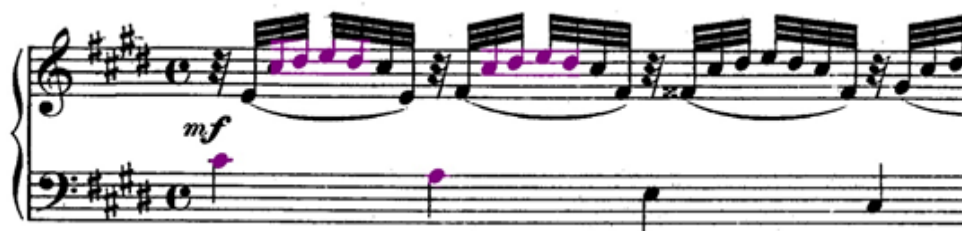


Fig 19. Destaque nas notas, feitas por Guccione, na Variação I dos Estudos Sinfônicos Opus 13 de Schumann.

Sobre essa questão, no vídeo é possível observar (sem ler o comentário do autor do site) que Cziffra toca os arpejos da mão direita com o pulso voltado para a lateral direita e prioriza os dedos 2, 3 e 5, colocando sua intenção de força nesses três dedos, que com certeza foram muito trabalhados, conferindo agilidade e velocidade. Esse movimento lateral desloca o ponto central dado pela linha do 2º dedo com o antebraço que é o movimento mais natural segundo a biomecânica. Em relação ao dedilhado, o mais natural seria usar os dedos 3,4 e 5, por causa da posição de 8ª (mi3 a mi4) e a distância (intervalo de 6ª Maior) entre o polegar (mi3) e o 2º dedo (do#) utilizado, embora sua mão alcance com facilidade.

Com isso, ele perde energia que fica concentrada nos três dedos que utiliza lateralmente. Muito embora Cziffra toque com destreza e extrema facilidade, isso pode causar-lhe algum desconforto, e até influenciar no resultado musical que ele pretendia, por tratar-se de um pianista extremamente competente.

Essa análise, sob o ponto de vista da técnica do professor Pietro Maranca, num estudo em câmera lenta, poderia ser feita assim, com o dedilhado 3, 4 e 5: após tocar o polegar na posição lateral, desaproximar o pulso estendendo os dedos e levantar um pouco o pulso para dar altura para tocar o 3º dedo. Na sequência, levantar um pouco mais o pulso com alguma lateralidade para a direita para tocar o 4º dedo. Em seguida, levantar um pouco mais o pulso, e tocar o 5º dedo na diagonal, nas notas realçadas na mão direita (do#, ré# e mi), como explicado no Exercício 3.10.

No movimento descendente, deve-se fazer o contrário: tocar o 5º, 4º e 3º dedos (notas mi, ré# e do#), desde a posição mais alta do pulso até a mais baixa, gradativamente, do 5º,

passando pelo 4º até o 3º dedo, e aproximando o pulso para tocar o polegar. Esse movimento é elíptico, no sentido anti-horário na ida (1-3-4-5) e sentido horário na volta (5-4-3-1), pois é o mais natural e funcional. No andamento rápido, o gesto quase não aparece, mas existe, porque está sendo realizado em todas as suas fases, proporcionando domínio e segurança ao tocar.

Do ponto de vista musical, esses arpejos na mão direita não tem um apoio, e se iniciam após uma pausa, no tempo fraco. O som assemelha-se ao da harpa, como o vento. O movimento inicial deve abarcar todo arpejo (ascendente e descendente, na ida e na volta) e ser programado. Partindo do andamento lento, o movimento do arpejo (elíptico) na ida é de baixo para cima e na volta, de cima para baixo – ambos em gradações de altura do pulso. No andamento rápido e rapidíssimo, entre os dois pontos (do polegar ao 5º dedo), observa-se um terceiro plano tridimensional, caracterizando uma elipsoide³⁷ que sai do polegar (ponto mais baixo do punho) até o 5º dedo (ponto mais alto do punho).

Esse movimento proporciona melhor desempenho se for acompanhado pelo movimento lateral do antebraço, mantendo-o leve e todo o conjunto, sustentando-se o peso nas costas e transferindo para a ponta dos dedos, que devem ter estrutura e musculatura fortes o suficiente para receber o peso até a nota.

O impulso inicial deve ser programado para todo o tempo em que se está tocando e o jogo na mão e braços, o movimento ininterrupto, garante a regularidade. O toque inicial deve garantir o resultado que se espera do som, que é o objetivo através do movimento programado para durar no tempo, mais forte ou mais fraco, conforme a dinâmica exigida.

O movimento da mão, entre polegar e 5º dedo é ascendente de baixo para cima, de dentro para fora e descendente, de cima para baixo (altura pulso) e de fora para dentro. Movimento espelhado nas duas mãos. Movimento em forma de elipse.

5.2 Alunos de Pietro Maranca. Contribuições. Legado.

Alguns dos alunos que efetivamente realizaram o trabalho de técnica desenvolvido pelo professor Pietro Maranca são: Glória Maria Ferreira Machado, professora doutora de piano do curso de Bacharelado em Piano do Instituto de Artes da UNESP desde 1995, Sílvio Baroni, que foi professor doutor na Unicamp entre 2000 e 2003, além de ter sido assistente do professor Pietro Maranca, e a pianista cubana Marta Urrea.

³⁷ Elipsóide é uma superfície formada pela rotação de uma elipse em torno de um de seus eixos.

Outros pianistas e músicos foram seus alunos: Martina Graf, Raquel Toledo, Getacine A. Pegorim, Antonio Barker, Giovanna Rossoni, André Juarez, Ilso Muner, Lucia Amato, o maestro Marcelo de Jesus, Ulisses de Castro, Mario Balzi, a flautista Celina Charlier, Rafael dos Santos e a autora deste trabalho, entre outros, além de alunos indiretos como Fernando Biral (aluno de Glória Machado), Hercules Gomes e Sérgio Souza (alunos de Sílvio Baroni).

Muitos músicos conheceram e destacam a importância do professor Pietro Maranca. Os maestros Lutero Rodrigues, Abel Rocha, João Mauricio Galindo, os pianistas Amilcar Zani e Sonia Muniz, além de tantos professores e pessoas que conviveram com ele, como Sidney Cupolo, sua irmã Silvia Maranca, Amilson Godoy (que recebeu convite de Pietro Maranca para dar aulas na Fundação das Artes em São Caetano em 1979) e o compositor Almeida Prado que lhe dedicou uma obra para piano: *Momento 9 – Solar, intenso*, composta em Darmstadt/Alemanha, no ano de 1969.

Pietro Maranca gravou os discos: *Concerto para piano e orquestra em Formas Brasileiras, Opus 105 n.2*, de Hekel Tavares, com a OSESP sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho (1982); *Schubert – Brahms. Drei Klavierstücke D946 e Variationen op.9* (1977); *A Arte de Jarbas Braga - piano: Pietro Maranca* (1979); *Erik Satie - Pietro Maranca e Cordélia Canabrava Arruda, Vol. III* (1981); *Erik Satie Vol. V* (1983), com o violinista Ayrton Pinto. Nessa série do compositor francês (volumes I a VII)³⁸ foi, além de pianista, produtor dos discos. Existem gravações de áudios de concertos no acervo da TV e Rádio Cultura, bem como do Concerto de Hekel Tavares e o disco Brahms-Schubert, a cujo material não tive acesso.

Pietro Maranca foi para os Estados Unidos para fazer um mestrado na Universidade de Boston sobre sua técnica, mas não deu continuidade. Retornou ao Brasil e seguiu como ator e produtor de teatro, contracenando com Miriam Muniz e outros artistas importantes da época.

Desde a produção dos discos, trabalhou com Flávio Império (1935-1985), que lhe dedicou um quadro, óleo sobre tela, datado de 1984, sem título. Na tela, duas mãos de formatos diferentes (mão esquerda de uma pessoa e a mão direita de outra pessoa) seguram um mesmo objeto. A mão esquerda é uma mão trabalhada que parece ser a mão de um pianista, provavelmente Pietro Maranca, a quem o pintor ofereceu a tela. A mão direita sugere claramente ser a do próprio Flávio Império, em comparação com outras fotografias em que aparecem suas mãos, com os dedos finos e longos. O pintor, entre as várias profissões que

³⁸ Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/artist/6144438-Cord%C3%A9lia-Canabrava-Arruda Acesso em: 22/06/2019.

exercia, dizia que “quando pintava era o seu diário, sem segredos”³⁹, conforme consta no site do Itaú Cultural.

Pietro Maranca deixou esse quadro como presente a Dulce Cupolo (1924-2016), sua grande amiga, promotora e idealizadora dos Recitais de Piano no MuBE (Museu Brasileiro de Escultura), em São Paulo. Como o presente lhe trazia muitas recordações de Pietro Maranca, após seu falecimento precoce, ela decidiu doar o quadro ao Centro Cultural São Paulo, em 1997. Desde então, pertence ao Acervo de Coleção de Arte da Cidade.

O legado deixado pelo professor e pianista Pietro Maranca é muito importante na história da técnica pianística. Mas pouco se conhece ainda, pois não foi encontrado material específico do professor sobre isso. Ele conseguiu transmitir, através de suas aulas, os fundamentos e a prática de como tocar piano com essa técnica, proporcionando aos alunos a descoberta dessa nova forma de tocar. Havia um material escrito por ele que foi deixado com uma aluna, mas que se perdeu. Existem muitas anotações nos exercícios e nas partituras dos alunos que estudaram com ele que mostram os detalhes do trabalho técnico que deve ser feito. Ele conseguiu sistematizar a técnica que desenvolveu com base científica, com uma metodologia em fases escalonadas e sequenciais, estabelecendo de modo didático o processo e os procedimentos, treinando a percepção, o comando e a ação mental, digital, muscular e de relaxamento que levam naturalmente ao máximo desempenho técnico e musical.

³⁹ Disponível em http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/flavio-imperio/diario/?content_link=25
Acesso em 22/06/2019.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A técnica pianística do professor Pietro Maranca - que passou pelo trabalho do pedagogo Peter Feuchtwanger, sofreu influências dos mestres Michelangeli e Maria Curcio, incorporou elementos dos estudos de Giesecking, dos mecanismos fisiológicos e científicos de Ortmann, - mesmo após tanto tempo da época em que floresceu e se desenvolveu (de 1976 a 1994), firmou-se com fundamentos metodológicos científicos e com excelentes resultados para soluções de problemas mecânicas/ técnicos e de interpretação/*performance* musical.

Os estudos de biomecânica e cinesiologia chegaram ao Brasil somente em 1988, na ocasião de um encontro de estudiosos no Rio Grande do Sul, através de um convênio promovido pelo Instituto de Biomecânica de Köln, na Alemanha. Somente em 1992 foi fundada a Sociedade Brasileira de Biomecânica.

Pietro Maranca tratou de modo completo e abrangente esse assunto, de modo que abarca todas as questões, as explicações e as soluções relacionadas a tocar piano. Isso tudo em uma época em que não se falava em biomecânica no Brasil, e os tratados a respeito se destinavam apenas à prática de esportes. Também no campo da neurociência cognitiva, atenção, concentração e memória passam a ter explicações mais embasadas em estudos avançados sobre o cérebro e no modo como opera e estrutura esses processos.

Existem muitos estudos sobre técnica pianística, e em muitos deles verificou-se que alguns conceitos são comuns. Mas quando são esmiuçados, alguns divergem dos apresentados neste trabalho. Outros conceitos são completamente antagônicos. Em todos existe uma tentativa de aperfeiçoar a maneira de tocar piano, de modo mais natural e com melhor desempenho.

O trabalho do professor Pietro Maranca se confirmou, ao longo do tempo, com os fundamentos da cinesiologia e da biomecânica. Mas, além disso, está associado a uma perspicaz e inteligente metodologia de ensino, que não deixa dúvidas a quem realiza o trabalho. Esse diferencial conduz a uma forma de pensar e lidar com as sensações, com a percepção digital, muscular e mental.

Este trabalho teve como objetivo apresentar a metodologia e os procedimentos para aquisição dessa técnica, para que outros pianistas possam conhecer e aproveitar esse conhecimento, para si e para seus alunos; proporcionando uma consciência física e muscular ao tocar, bem como saber o que fazer para alcançar o resultado musical pretendido.

Para o Instituto de Artes da UNESP, esse trabalho também tem um cunho histórico, em se tratando do professor Pietro Maranca, que foi professor de piano no curso de Bacharelado por tantos anos, aplicando sua técnica aos seus alunos e contribuindo para formar uma excelente e profícua geração de pianistas, artistas e educadores.

REFERÊNCIAS

A LEI que não se cumpre: gravar eruditos nacionais. In: **O Estado De São Paulo**, São Paulo, 26 de junho de 1980. Geral, p. 24.

Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19800626-32295-nac-0024-999-24-not>. Acesso em 08 mar. 2019.

AMADIO, Alberto Carlos. *Metodologia biomecânica para o estudo das forças internas ao aparelho locomotor: importância e aplicações no movimento humano. A biodinâmica do movimento humano e suas relações interdisciplinares.* São Paulo: Estação Liberdade, p. 45-70, 2000.

AUDITÓRIO Jurerê Classic. Concerto de Música de Câmara. Martina Graf, 19/10/ 2013. Disponível em:

<http://auditoriojurereclassic.com.br/?q=cHNob3c9Y29uY2VydG9zRGV0JmlkX2V2ZW50bz0xMTYyOHNsZGgzA==&month=10&year=2019> Acesso em 12/06/2019.

BACH K, Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments.* Trad. Edição William J. Mitchel. London. Eulenburg Books, 1974.

BERTHERAT, Thérèse, BERNSTEIN, Carol. *O corpo tem suas razões. Antiginástica e consciência de si.* Ed. Martins Fontes, 7ª edição. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo, 1977.

BLIDO, Stefan. *Zen in the art of playing the piano: a commentary on Peter Feuchtwanger's Piano Exercises.*

Disponível em <http://www.peter-feuchtwanger.de/english-version/texts/stefan-blido-zen-in-the-art-of-playing-the-piano/index.html>

Acesso em 20/06/2019.

CABEZAS, Daniela Andréa Torres. *Uma técnica pianística e seu método de ensino.* Dissertação Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2006.

CARNEIRO, Alfredo. *Taoísmo – Na não-ação, nada fica sem ser feito.* Filosofia na rede.

Disponível em: <http://www.netmundi.org/home/2017/taoismo-nao-acao-filosofia/>

Acesso em 23/04/2019.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística.* Madri: Alianza Editorial, 2001.

COELHO, João Marcos. *Maranca não se prende às convenções*. In: **A Folha de São Paulo**, São Paulo, 01/10/1981. Caderno Ilustrada, p. 32. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7816&anchor=4201359&origem=busca&pd=fc858e1dfd2c2d9d527cde6748644c7b>. Acesso em 08/03/2019.

COUPERIN, François. *L'Art de Toucher Le Clavecin*. New York: Alfred Music Publishing, 1974.

EIGELDINGER, JJ., Chopin Vu par Ses Eleves, p.30. A La Baconniere - Neuchatel, 1988.

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

FEUCHTWANGER, Peter. BLIDO, Stefan. SEEWANN, Manfred. *Klavierübungen zur Heilung physiologischer Spielstörungen und zum Erlernen eines funktionell-natürlichen Klavierspiels. Beschreibung und Nontext*. Germany, 2004. (Livro e DVD)

FEUCHTWANGER, Peter. *The perfect Clara Haskil*. In: **The Journal of the British Institute of Recorded Sound**, July-October, 1976. Disponível em: <http://www.peter-feuchtwanger.de/english-version/clara-haskil/the-perfect-clara-haskil/index.html>
Acesso em 22/06/2019.

FONSECA, João Gabriel Alves. *Frequência dos problemas neuromusculares ocupacionais de pianistas e sua relação com a técnica pianística - Uma leitura transdisciplinar da medicina do músico*. Tese de Pós-Graduação em Clínica Médica da Faculdade de Medicina da UFMG. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://docplayer.com.br/18442787-Frequencia-dos-problemas-neuromusculares-ocupacionais-de-pianistas-e-sua-relacao-com-a-tecnica-pianistica.html> Acesso em 15/06/2019.

FORTE, Valéria. *Experiência e vivência. A experiência do pianista, maestro e professor Amilson Godoy*. In: **Revista No Tom**. n. 20, Ano 4, 2010, p.12.

Disponível em: <http://www.escolasdemusica.com.br/pdf/NoTom/NoTom20.pdf>

Acesso em 08 de março de 2019.

FRANGIPANE, Ettore. Bolzano Scomparsa. *Arturo Benedetti Michelangeli. A magia do piano*. Bolzano, Itália. 2014. Disponível em:

http://www.bolzano-scomparsa.it/arturo_benedetti_michelangeli.html Acesso em 25/01/2019.

GANDELMAN, Salomea. *O gênero Estudo e a técnica pianística*. In: **DEBATES**-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n.1, 2014.

GASSET, José Ortega Y. *Meditação sobre a técnica*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-americano, 1963.

GIESEKING, Walter. *Como me tornei um pianista*. Paris: Fayard / Van de Velde, 1991.

GIESEKING, W., LEIMER K. *Piano Technique*. New York: Dover Publications, 1982.

IAZZETTA, Fernando. *Meaning in Musical Gesture. Reprint from: Trends in Gestural Control of Music*, M.M. WANDERLEY and M.BATTIER EDS, IRCAM – Centre Pompidou, 2000.

IAZZETTA, Fernando. *Sons de silício: corpos e máquinas fazendo música*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1996.

KAEMPER, Gerd. *Techniques pianistiques. Éd. musicales de la Schola cantorum et de la procure générale de musique*, 1969.

KOCHEVITSKY, George. *The art of piano playing: A scientific approach*. New York: Alfred Music, 1995.

LAHUSEN, N., *From Intuition to reflection*. Entrevista com Peter Feuchtwanger. *Üben Musizieren*. 05/10/1984.

Disponível em: <http://www.peter-feuchtwanger.de/english-version/interviews/nikolaus-lahusen-from-intuition-to-reflection-in/index.html> Acesso em 12/03/2019.

LEIMER, K; GIESEKING, W. *Como devemos estudar piano*. Tradução Tatiana Braunwieser. S. Paulo: E. S. Mangione, 1949.

LEIMER, K.,GIESEKING,W., *Modernes Klavierspiel*. Mainz & Leipzig. B. Schott's Sohne, 1931.

LEITE, Sérgio Ricardo Alves. *Sobre o (des)uso de exercícios na técnica pianística*. Tese de Doutorado. Instituto Politécnico do Porto. Portugal, 2012.

LEOPOLDO E SILVA, F., *Martin Heidegger e a técnica*. *Scientle Studia*. São Paulo, V.5, N.3, PP. 369-74,2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ss/v5n3/a04v5n3.pdf> Acesso em 20/06/2019.

LOMPECH, Alain. Le Monde. 16/04/2009. *Maria Curcio, professora de piano italiana*. In: **Le Monde**. 16/04/2009. Disponível em: https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/04/16/maria-curcio-professeur-de-piano-italienne_1181740_3382.html Acesso em 20/04/2019.

LUCAS, Ricardo W. C., *Semiologia do Movimento Funcional*. 2016. Disponível em http://www.uniwallace.com.br/uploads/2/5/5/7/25570883/semiologia_do_movimento_funcional_2016.pdf Acesso em 13/06/2019.

MACHADO, Glória, *O funcionamento do aparelho locomotor relacionado ao piano e seu ensino*. Monografia em Pós-graduação da UNAERP, Especialização em Música, Ribeirão Preto, 1984.

MALUF, Jamil. Entrevista com Marcelo de Jesus. Programa Intérprete. Radio Cultura FM. 09/03/2018. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/interprete/marcelo-de-jesus-conversa-com-jamil-maluf-sobre-a-cena-musical-no-amazonas> Acesso em 11/02/2019.

MARTINS, José Eduardo. *Escola pianística do Professor José Kliass*. 14/04/2012. Disponível em: <http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2012/04/14/escola-pianistica-do-professor-jose-kliass/> Acesso em 10/12/2018.

MARUN, Nahim. *Técnica avançada para pianistas: conceitos e relações técnico-musicais nos 51 Exercícios para piano de Johannes Brahms*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

MENEGUELLO, Daniel Volpin. *A Escola de Música da Fundação das Artes*. In: **Raízes**. Revista da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, ano 26, dez. 2014, p. 25. Disponível em: <http://www.fpm.org.br/Publicacoes/PDF/67>. Acesso em: 08 mar. 2019.

MICHELANGELI, Arturo Benedetti. Disponível em: <http://www.arturobenedettimichelangeli.net/?l=en&p=home> Acesso em 20/03/2019.

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

ORTMANN, Otto. *The physiological mechanics of piano technique*. New York: DaCapoPress, 1981.

PEIXOTO, Valéria. Catálogo de Obras de Almeida Prado. In: **Academia Brasileira de Música**. Rio de Janeiro 2016, p.45, n.12.p.51.

Disponível em

<http://www.abmusica.org.br/uploads/1c19b15bb53f8e222d29c348c2781a29.pdf>

Acesso em 10/06/2019.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

SANTOS, João Paulo Manfré, *Cinesiologia e Biomecânica*. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2016. Disponível em:

<https://bvirtual.blob.core.windows.net/ebooks/2d34bedb-cfb5-4895-9a40-6e8d3b3c4029.pdf>

Acesso em 14/05/2019.

SCHULTZ, Arnold, *The Riddle of the Pianist's Finger and its Relationship to a Touch-Scheme*. New York. Fischer, 1949.

SIMKIN, Gregorio. *Kinesiología de la ejecución pianística. Ciencia del movimiento humano aplicado a la ejecución pianística*. Buenos Aires: El Gráfico/Impresores, 1983.

SOUSA, Sérgio L. *A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2004.

Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284256/1/Sousa_SergioLuizde_M.pdf,

Acesso em 10/04/2019.

APÊNDICE 1 – TEXTO. Mãos. Do pensamento à realização do ofício e da arte, através da técnica.

MÃOS

No afresco de Michelangelo (1475-1564): *A Criação*

Criador e criatura, mãos que unem o céu e a terra.



Fig 20. *A criação de Adão*. Michelangelo. 1508-1510. Capela Sistina.

Na Pintura de Rembrandt (1606-1669)

O Retorno do filho pródigo

Mãos de acolhimento do pai e de afago da mãe.



Fig 21. *O Retorno do filho pródigo*. Pintura. Rembrandt. 1667.
Museu Hermitage. São Petersburgo.

Flávio Império (1935-1985): Quadro sobre mãos que tocam, mãos que pintam.
Dispostas na mesma direção.



Fig 22. Tela sobre óleo. Sem título. Flávio Império.
CCSP. São Paulo. 1984.

José Luiz Pistelli (1942-): ortopedista e cirurgião

Especialista em mãos, diagnósticos

Desenhos sobre as mãos

Detalhes, anatomia, proporcionalidade

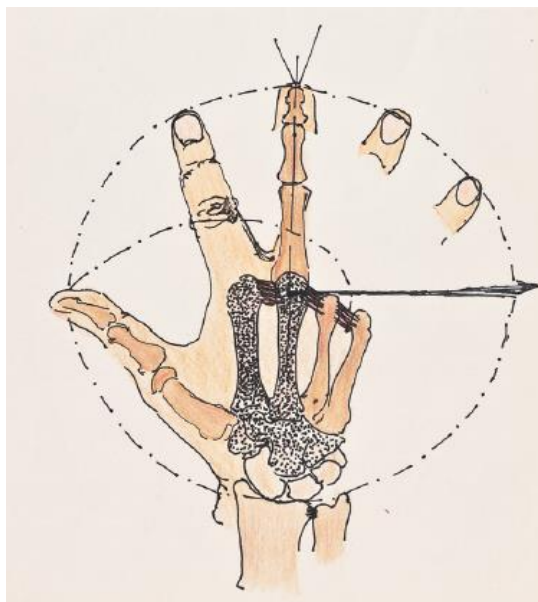


Fig 23. Desenho Mão. José Luiz Pistelli Fonte: <http://www.pistelli.med.br>

Pedagogo Peter Feuchtwanger (1939-2016)

Observação das mãos da pianista Clara Haskil (1895-1960)

Mão natural, integração, organicidade.



Fig 24. Mãos. Clara Haskil. Foto. Acervo Peter Feuchtwanger.

Pianistas

Horowitz (1903-1989): modelo ideal segundo Ortmann (1889-1979)



Fig 25. *Vladimir Horowitz*. Foto. Fonte: Arquivo Philippe Halsman.

Michelangeli (1920-1995) - a técnica invisível



Fig 26. Foto. “Mãos. Arturo Benedetti Michelangeli. Bolzano.” Fonte: <https://br.pinterest.com/inessachopin/arturo-benedetti-michelangeli/>

Pietro Maranca (1944-1995)

Técnica pianística – mãos

Atenção, importância, funcionalidade

Ligação entre a mente e a música.



Fig 27. Capa. Disco Concerto de Hekel Tavares e Osesp. 1982.

Harmonia, simplicidade, beleza

Habilidade de todas as mãos para transmitir sua arte.

Monólogo das Mãos (1931)

Autor: Oduvaldo Vianna (1892-1972)

Dedicado a Procópio Ferreira (1898-1979)

Intérprete: Bibi Ferreira (1922-2019)



Fig 28. Bibi Ferreira declamando o “*Monólogo das Mãos*” no Programa do Jô, TV Globo. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3BhsnXDn-jk> (2012). Acesso em 12/05/2019.

APÊNDICE 2 – ENTREVISTAS

Entrevista com Antonio Luiz Barker - pianista

1. Como você conheceu e quando começou a estudar piano com o professor Pietro Maranca?

A.B.: Conheci Pietro Maranca através de Dulce Cupolo, comecei em 1978.

2. Você já tinha ouvido falar sobre esse trabalho do prof. Pietro Maranca?

A.B.: Nunca tinha ouvido falar.

3. Você parou de tocar para realizar o trabalho técnico do prof. Pietro Maranca? Se sim, por quanto tempo?

A.B.: Foi necessário parar de tocar, claro! - para criar novos condicionamentos cérebro-musculares. Dado meu desejo de fazer bem feito, parei por aproximadamente 16 meses de tocar performaticamente. No entanto, estudava várias vezes ao dia em pequenos períodos, já que a repetição insistente deseduca. É preciso intervalos de horas entre as sessões de estudo, e é preciso que o estudo seja focado e concentrado, lento de modo que nosso cérebro registre o correto, não adianta errar e repetir tentando não errar novamente! - é preciso não errar e por isso faz-se lentamente... sem erro... e aos poucos aumenta-se a velocidade.

4. Qual a sua impressão na época sobre essa nova forma de tocar piano que o prof. Pietro Maranca propunha?

A.B.: Essa forma de estudar resultava num tocar absolutamente superior, incomparável.

5. Qual sua avaliação como pianista profissional sobre a técnica do Pietro Maranca?

A.B.: Superior, eficiente, não há superlativos suficientes, torna possível o que antes não era. Obviamente carece dedicação e foco. No entanto outras técnicas nem com dedicação e foco possibilitam os mesmos resultados.

6. De que modo a técnica do Prof. Maranca impactou sua carreira como pianista?

A.B.: Tornou factível abordar as obras importantes dessa linguagem, tais como qualquer um dos estudos de Chopin, qualquer um dos Estudos de Liszt... etc...

7. Se pudesse resumir esse trabalho da técnica ou a sua experiência como aluno do prof. Pietro Maranca, em algumas palavras ou alguma frase, o que você diria?

A.B.: Não gosto de resumir uma obra transformadora e única como a do ensino de piano de Pietro Maranca em poucas palavras, mas... ele trouxe ao Brasil o que havia de melhor no planeta, aquilo que mesmo hoje em dia, poucos sabem no mundo.

8. Você acha que todos os alunos podem aprender essa técnica? Ela é acessível a todos?

A.B.: Claro, todos que estiverem dispostos a enxergar e a estudar a partir de outros parâmetros... diferentes do masoquismo repetitivo dos exercícios de escalas e arpejos.

9. Você acredita que a metodologia de ensino dessa técnica, desenvolvida pelo prof. Pietro Maranca é eficaz, ou seja, resolve os problemas técnicos e pianísticos?

A.B.: Não existem problemas técnicos! Quando a abordagem é inteligente e ciente do que realmente está em jogo numa determinada passagem pianística, o que é mão, o que é polegar, o pulso livre, a sustentação através da musculatura que liga as costas aos braços, a posição dos braços nas diferentes regiões do piano.

10. Como fica a relação entre a música e a técnica do Pietro Maranca?

A.B.: Bom... se não temos mais preocupações com a execução... e amamos a música que pretendemos fazer... certamente faremos melhor! A arte de estudar através da técnica de Pietro Maranca liberta-nos para uma interpretação realmente livre, uma execução onde a atenção vai para a arte.

11. Alguma coisa mais que gostaria de comentar?

A.B.:...

12. Obrigada.

Entrevista com Ilso Muner – pianista e professor

1. Como conheceu e quando começou a estudar piano com o professor Pietro Maranca?

I.M.: Eu o conheci no vestibular da Unesp, em 1983. Fiz a prova prática do vestibular e ele estava com mais dois professores. Ele perguntou por que eu estava fazendo vestibular e eu disse que estava indo especificamente para estudar com ele. Ele fez uma cara tipo – mais um (coitado). Eu toquei piano e não falaram nada. Mas quando saiu o resultado, estava determinado que eu ia estudar com ele. Comecei em 1984 na Unesp.

2. Já tinha ouvido falar sobre esse trabalho do professor Pietro Maranca?

I.M.: Sim, já tinha ouvido falar no Prof. Pietro Maranca. Eu já tinha conhecimento de alguns pianistas que na minha época tiveram problemas técnicos. Eu estudei na Escola da Magdalena Tagliaferro, a primeira assistente dela, Nellie Braga. Fiz masterclass com a Magda, ela não dava aula continuamente.

Lá eu tive o primeiro contato com informações técnicas, pianísticas, antes de ver alguma coisa de técnica com o Pietro. Magda tinha uma escola de técnica. Algumas coisas eu achava, consegui achar sentido, nexos – outras, não. E eu nunca fiquei totalmente satisfeito com a técnica que eu aprendi lá na escola.

Tinha algumas coisas até que bastante interessantes, que posteriormente o Pietro falou que eram bem aproveitáveis dentro da técnica dele, mas grande parte não tinha muito sentido. Por exemplo, fazia o Beringer – era dada uma Variação por aula (e o Beringer tem inúmeras variações). Eu e um amigo questionávamos entre nós, quanto tempo levaria para fazer todo o Beringer?!

Fiquei sabendo na época sobre alguns pianistas que tiveram problemas técnicos, que tiveram que parar de estudar e de tocar e, eu fiquei meio aflito com isso. O caso que me marcou mais foi o caso da Martina Graf. Ela era uma amiga de Curitiba, acho que ela tinha aulas com a Daisy, ela teve um problema seríssimo, ela era considerada um dos maiores talentos da época. Todos os professores gostavam dela, ela ganhava todos os concursos. Hoje ela mora na Alemanha, dá aulas e trabalha com música de câmara. Ela teve esse problema, ficou desesperada e veio ter aula com o Pietro e ele conseguiu

fazer uma transformação, salvou a mão dela, ela pode voltar a tocar, apesar do problema grave que ela teve – uma tendinite muito séria. E eu fiquei com isso na cabeça: eu estou interessado em conhecer essa técnica, fiquei muito interessado e até falei para o Pietro.

O Pietro era visto nessa época como um cara muito excêntrico, meio louco. Estudei antes com vários pianistas, com Gilberto Tinetti, Amaral Vieira, Homero Magalhães, Marco Antonio Almeida – professores excelentes, mas nunca tive aula de técnica. Você tinha que chegar com aquela peça pronta e aí eles falavam aqui você faz crescendo, aqui você imagina que está numa floresta - aquelas metáforas que a Magda também fazia, eram bonitas, interessantes, mas ninguém ensinava a tocar. Ninguém sentava para ensinar a peça com você; você tinha que se virar.

Então, eu tive esse interesse pela técnica do Pietro e eu lembro que disse a ele: você vai ter o primeiro aluno que não está doente, porque os pianistas falavam – foge do Pietro porque ele é louco, tinha uma aura negativa em torno da imagem dele, que os outros pianistas construíram, de ele ser uma pessoa muito complicada, muito excêntrica e que ele não deixava você tocar, que você tinha que parar de tocar durante um tempo, e que era um absurdo.

Mas nunca me influenciei muito por essas opiniões e os pianistas que estavam arrebetados usavam o Pietro como tábua de salvação.

Ou ele pegava as pessoas que não tinham muito talento, que queriam aprender de uma forma diferente de tocar piano ou pegava os alunos arrebetados, que consertavam a técnica e iam embora.

3. Você parou de tocar para realizar o trabalho técnico do professor Pietro Maranca? Se sim, por quanto tempo?

I.M.: Quando comecei a estudar eu tinha uma carreira como pianista, trabalhava, dava concertos, então o Pietro realmente exigia que você ficasse seis meses sem tocar. Eu não fiquei os seis meses, mas cheguei a parar um tempo, principalmente na fase do Tac – com a banquetta baixa – fiquei uns 4 meses fazendo isso. Eu não podia parar totalmente, porque eu precisava trabalhar e ele não entendia muito isso; brigamos muito eu e ele por causa disso.

4. Qual a sua impressão na época sobre essa nova forma de tocar piano que o professor Pietro Maranca propunha?

I.M.: A primeira impressão que eu tive é de que ele era louco. Ele passava isso, mas assim, ame-o ou deixe-o. Ele não tinha um dialogo técnico – prévio, sobre onde queria chegar. Eu tenho certeza de que isso vai se perder. Não tinha e não ficou algo escrito tecnicamente sobre o assunto. Porque ele tinha um conhecimento profundo tanto da mecânica da mão, da anatomia, da naturalidade dos movimentos para tocar. Ele tinha uma intuição fabulosa para isso, mas ele não pôs isso no papel... Porque você tem que fazer para você entender senão você não vai entender nunca. Essa foi a primeira impressão que eu tive, porque o cara era louco porque é uma coisa muito diferente, você sentar com a banquetta deitada e ficar fazendo tac e você não entendia quando o movimento de tac estava bom, quando não estava; é totalmente subjetivo, ele falava: você está mexendo muito o seu extensor; você tem que pensar no flexor, o movimento é por baixo, a energia tem que estar ponta do dedo; eram informações vagas, você não entendia tecnicamente no papel – escrito, você não tinha uma informação que pudesse fazer que você entendesse o que era para fazer de cara – não tinha isso.

5. Qual sua avaliação como pianista profissional sobre a técnica do professor Pietro Maranca?

I.M.: Eu me considero um músico antes e outro depois do Pietro. Totalmente diferente, são dois músicos, dois pianistas, um pré e outro pós Pietro. Eu acho a técnica dele uma coisa fabulosa, é uma pena que isso não esteja assim... no papel para futuras gerações. Você tem um outro entendimento, uma outra maneira de entender os movimentos da sua mão, o que te dá tensão, o que não te dá tensão, como você tem que movimentar a mão. Eu passo para os meus alunos que não são profissionais, meus alunos todos tocam, tanto quanto o da Lúcia, impressionante porque a gente passa todos os princípios da técnica do Pietro, e todos tocam, sem o menor problema, saem tocando. Então a gente vê, mesmo pianistas profissionais, sofrendo para tocar uma frase, sofrendo às vezes para tocar um concerto e a gente vê que os movimentos estão errados, ou articulam demais, ou... enfim, prendem o movimento de articulação dos dedos. Enfim, mudou totalmente – eu posso tocar qualquer peça de qualquer repertório aplicando a técnica dele sem a menor dificuldade e realmente é uma coisa que mudou minha vida musical, eu devo tudo ao Pietro. Eu não sei o que seria de mim se eu não

tivesse conhecido o Pietro. Não sei o que seria de mim como um músico, eu seria um cego. Simplesmente, a diferença entre conhecer ou não a técnica do Pietro é enxergar ou não.

6. De que modo a técnica do prof. Pietro Maranca impactou sua carreira como pianista e como professor?

I.M.: Como professor mudou totalmente minha maneira de ensinar. Eu comecei a dar aula muito cedo, com 13, 14 anos e a mudança é da água para o vinho. Porque você – principalmente quando você pega um aluno do início, você vai pondo a mão dele no lugar, você vai obedecendo aos movimentos naturais da mão. Aquela coisa que o Pietro sempre falava, estude staccato, faça conexões, primeiro aprenda a música, depois você vai fazer as conexões do jeito certo, então são coisas que a gente passa, eu passo muito para aluno, meus alunos aprenderam a estudar tudo staccato e isso é um diferencial assim, é a diferença entre você tocar, conseguir tocar plenamente uma peça e não tocar. Eu passo para os alunos, os alunos entendem. Impressionante ver os alunos conseguirem tocar quando fazem o estudo certinho, mesmo não sendo profissionais. É impressionante o efeito que isso tem, o impacto que tem isso daí na vida musical mesmo amadora dos meus alunos. Fundamental, meus alunos adoram, me adoram porque entendem o que eu estou falando e os alunos da Lúcia também, todos tocam. Todos ficam impressionados – como que os alunos tocam, qual é o segredo? O segredo é esse: é o enfoque, é a maneira de estudar e obedecer os princípios técnicos que o Pietro passou pra gente.

7. Se pudesse resumir esse trabalho da técnica ou a sua experiência como aluno do Pietro Maranca, em algumas palavras ou alguma frase, o que você diria?

I.M.: Eu resumiria na Perfeição. Basta você ver o Michelangeli tocar que você vai ver a perfeição e o domínio técnico, musical do piano. Eu não vejo outra maneira de tocar piano. Não consigo enxergar outra maneira que não seja essa. É a maneira mais natural que tem. Qualquer outra maneira você vai contra algum princípio natural, não tem outro jeito, tem que ser desse jeito. É a busca da perfeição e a liberdade plena de executar uma música ao piano, sem limites.

8. Você acha que todos os alunos podem aprender essa técnica? Ela é acessível a todos?

I.M.: Quem não faz essa técnica desaprende a tocar, porque a técnica é muito natural. Parece que os outros professores, por falta de conhecimento anatômico da mão, dos movimentos, acabam fazendo com que o aluno não toque piano, então, eu tenho sempre essa nítida impressão, por isso que eu gosto de pegar um aluno do zero. O Pietro também gostava de pegar um aluno mais do zero. Ele falava: a mão esquerda aprende mais fácil a minha técnica porque você não tem tanta influência negativa na mão esquerda. E é bem por aí mesmo. Não é que ela é acessível a qualquer um, é o único jeito. Se você quer tocar piano direito, não tem outro jeito, tem que ser assim. Não só é acessível, como obrigatório a qualquer pessoa amadora ou não que queira tocar piano. Não tem outro jeito.

9. Você acredita que a metodologia de ensino dessa técnica, desenvolvida pelo professor Pietro Maranca, é eficaz, ou seja, resolve os problemas técnicos e pianísticos?

I.M.: Sem dúvida nenhum, resolve todos os problemas técnicos. Quando vou dar aula, pego alguém que já toca, eu não desmonto a pessoa, como o Pietro fazia, eu fiz uma adaptação, readaptação porque a pessoa que quer estudar, tocar de forma amadora ou profissional, é difícil você pedir para ficar um ano (ele achava que o ideal era ficar uma não sem tocar). Hoje em dia é impossível você pedir uma coisa dessas, então... e outra, ele não deixou, ele não tinha um método assim com começo, meio e fim. Ele ia desenvolvendo e ele ia te dando toques. Você fazia uma primeira etapa que era uma mais de pegar a parte de tac, de relaxamento, de você não empurrar com o braço o seu dedo, não usar a articulação alta, sempre usar a articulação baixa e concentrar a energia toda na ponta do dedo. Ele falava mas não tem uma coisa escrita, um método, é difícil falar o método do Pietro – o método era ele, o que ele passou para alguns que pegaram bem, alguns assistentes, outros nem tanto que estudaram com assistentes dele, que pegaram menos ainda. Ele falava muito da Giovanna – que a Giovanna tinha entendido muito bem a técnica, tudo... O resumo da técnica do Pietro é ver a Martha tocar. Martha é o resumo da técnica; está tudo ali, todos os movimentos que ela faz e é uma perfeição técnica absurda e, ele mesmo dizia que a Martha já tinha uma naturalidade, já sabia os movimentos corretos todos e ela era muito boa, ela passava

isso, e ele diz que aprendeu muito com ela, desses movimentos todos que ela faz para tocar. É uma coisa obrigatória para qualquer um que quer tocar.

10. Como fica a relação entre a música e a técnica do Pietro Maranca?

I.M.: É incrível que quando você faz os movimentos corretos, a música sai também de forma mais natural. Porque você tem essa plenitude de execução técnica, e essa execução técnica vem muito atrelada à parte musical. Isso que todo mundo, à época todo mundo se enganava, tinha gente que tinha um contato muito rápido com o Pietro e saía falando: “Ah... ele só pensa na técnica.” De jeito nenhum. Técnica é totalmente atrelada à música, à musicalidade, Com a técnica você passava e passa a entender a música também. Isso é uma coisa absolutamente incrível. Se você faz um movimento errado, com muita força, com força desnecessária, com muita tensão, a música fica tensa, a música também reflete o seu movimento. E isso você nota nos pianistas que fizeram a técnica, que tocam com a mesma técnica dele: o Pollini, a Martha, o Michelangeli, você ouve a música, a música flui com muita naturalidade, justamente por causa desse conhecimento técnico.

11. Alguma coisa mais que gostaria de comentar?

I.M.: Eu e Lúcia temos uma gratidão eterna ao Pietro. Ele sempre me passou tudo que ele sabia, sempre deu aulas na casa dele – extra, 3, 4 horas de aula, era uma pessoa envolvida no trabalho, dedicada, uma pessoa que amava o que fazia. Nós pegamos uma fase muito boa dele, porque depois quando ele voltou dos USA, ele estava muito mais difícil de conviver, até o falecimento dele.

Ele dava aqueles toques técnicos dele, ele tocava também, era muito talentoso, tinha muita musicalidade. Se eu não tivesse estudado com o Pietro Maranca provavelmente eu não seria pianista hoje. Ele que realmente me colocou no caminho profissional, para fazer o que eu faço, eu devo tudo a ele. Estudei com todos; todos tiveram uma colaboração muito grande, mas o gênio mesmo que me ensinou tudo que eu sei e devo tudo a ele, ao Pietro. Sou eternamente grato a ele, por tudo que ele me fez, tudo que ele me ensinou, apesar de ter me passado sempre com 5 na nota final. Tudo bem! Valeu muito, mas muito a pena conhecê-lo e tenho muitas saudades dele, e é uma pena

que ele não esteja mais entre nós. Quem pôde estudar quem pôde conviver, teve essa sorte, essa felicidade de enxergar uma luz nesse túnel tão escuro que é tocar piano.

12. Obrigada.

DECLARAÇÃO

Eu, ANTONIO LUIZ BARKER, declaro de que Liz Helena Minadeo, mestranda em Música pelo IA-UNESP, realizou comigo uma entrevista sobre o tema de sua pesquisa "A técnica pianística do professor Pietro Maranca: uma proposta de metodologia", realizada por escrito, através de e-mail.

São Paulo, 16 de setembro de 2019.




ANTONIO LUIZ BARKER

DECLARAÇÃO

Eu, ILSO MUNER JUNIOR, declaro de que Liz Helena Minadeo, mestranda em Música pelo IA-UNESP, realizou comigo uma entrevista sobre o tema de sua pesquisa "A técnica pianística do professor Pietro Maranca: uma proposta de metodologia", realizada via áudio - gravação, por whatsapp.

São Paulo, 25 de agosto de 2019.


ILSO MUNER JUNIOR

REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO

454534897

ILSO MUNER JUNIOR

CPF: 11157273-99/SP

054.941.478-94 16/03/1963

ILSO MUNER

TENZEA CLOTTIDE MUNER

08/08/2016 18/05/1991

SAO PAULO, SP 11/08/2019

454534897

SAO PAULO, SP 11/08/2019

9411481804
89478230920

SAO PAULO, SP, SAO PAULO, SP

ANEXOS

ANEXO 1 – FOTOS E PROGRAMAS DE CONCERTO

Entrevista com Pietro Maranca por João Marcos Coelho. Jornal A Folha de S. Paulo.
01/10/1981. (5 fotos).



Fig 29. Entrevista com Pietro Maranca, Jornal A Folha de São Paulo, em 01/10/1981, por João Marcos Coelho, com o título: *Maranca não se prende a convenções.*



Fig 30. Continuação, parte 1, da entrevista com Pietro Maranca, ao Jornal A Folha de S. Paulo.

O disco que gravou em 1977 para a RGE-Fermata com obras de Schubert e Brahms colocou-se entre os melhores lançamentos daquele ano (computando-se os estrangeiros aqui distribuídos). Esta experiência lhe foi tão gratificante que Pietro decidiu embrenhar-se no mundo do disco. Nos últimos três anos, produziu sete LPs para a Fermata, vários muito importantes — como o de Anna Stella Schic com obras de Michel Philippot e o que sairá este mês, com Joci de Oliveira interpretando suas obras.

Além disso, participa do terceiro volume da integral de Erik Satie tocando ao lado de Cordélia Canabrava Arruda. Seu depoimento:

“Quando criança, descobri o disco como sensação. Ele foi a minha primeira forma de contato com a música clássica, na Fazenda Amália. Comecei a estudar violino com minha mãe e piano de ouvido mesmo, pois lá havia um belo instrumento. Aliás, os Matarazzo importaram muitos técnicos para tocar seus negócios — e, com os imigrantes, vinham “amadores” excelentes no sentido europeu da palavra e discos, muitos discos clássicos. Ao mesmo tempo, eu costumava ajudar o sonoplasta a programar os chamados “ramalhetes de melodias” na praçinha local. Por isso, conheço muito bem Orlando Silva, Francisco Alves e grande parte da música popular brasileira dos anos 30 e 40.

Fig 31. Continuação, parte 2, da entrevista com Pietro Maranca, ao Jornal A Folha de S. Paulo.

“Até trabalhar como produtor, eu tinha uma visão muito difusa do disco. E acho hoje — depois de mais de três anos envolvido com projetos de gravações — que essa atividade me melhorou muito como ser humano. Sabe, lutar pelos outros é muito mais fácil. Você grita mais alto e percebe que é possível tentar mudar um pouco a realidade musical brasileira. Aliás, batalhou-se tanto neste País para que todo mundo considerasse a cultura como não sendo um gênero de primeira necessidade que hoje até os próprios músicos não acreditam que seu trabalho seja essencial. Consideram-se meio supérfluos — e é preciso corrigir esta injustiça.

“Eu mesmo já tive abortados inúmeros projetos de discos, mas tais obstáculos não me abatem. Em vez disso, me fazem acreditar cada vez mais na importância deste trabalho. As melhores gravações que conheço são exatamente aquelas em que é impossível dissociar a qualidade artística da qualidade técnica. Michelangeli, em 1957, gravou o “Concerto para Piano e Orquestra n.º 4”, de Rachmaninoff e o “Concerto em Sol Menor para Piano e Orquestra”, de Maurice Ravel, para a RCA italiana, com a Philharmonica de Londres, regida por Ettore Gracis. Levou meses neste projeto e consumiu uma verba fantástica da gravadora. Aqui, no Brasil, não dispomos de nada disso.

“A qualidade sonora dos discos de Dino Lipati e de Clara Haskill, por exemplo, são espantosas — apesar de recuadas no tempo. Eles dispuseram da melhor técnica na época e por isso percebe-se que foi possível reproduzir tecnicamente toda a aura poética de suas magníficas interpretações. Isso acontece hoje com praticamente todos os discos da Deutsche Grammophon, sobretudo os de Maurizio Pollini. Ele é soberbo. Destaco o seu “Concerto para Piano e Orquestra n.º 2”, de Brahms e a “Petruška”, de Stravinski. Já como produtor, recuso-me a fazer muitos picotes no master.

“Prefiro optar entre grandes blocos gravados em tempos diversos. Acho que a interpretação flui mais livremente e ao mesmo tempo evita-se a defasagem tão decantada entre a gravação em disco e a apresentação ao vivo.”

Fig 32. Continuação, parte 3, da entrevista com Pietro Maranca, ao Jornal A Folha de S. Paulo.

Maranca não se prende às convenções

JOÃO MARCOS COELHO

Pietro Maranca nasceu em Nocera Inferiore, uma pequena cidade italiana próxima a Salerno, mas veio para o Brasil com dois anos e meio. Morou com os pais na famosa Fazenda Amalia, em Santa Rosa do Viterbo, interior de São Paulo, que na época era o centro do império Matarazzo. Aos nove anos mudou-se para São Paulo e iniciou os estudos com o professor José Kliass. De 1960 a 1968 estudou em Bolzano, Itália, com um dos maiores pianistas da atualidade, Arturo Benedetti Michelangeli. “Escrevi para ele, na inocência dos 15 anos, pedindo para ser seu aluno. Naturalmente, ele condicionou as aulas a uma audição em Bolzano. Apesar das resistências familiares, parti para a Itália e corri o risco.” Estes oito anos moldaram a personalidade artística de Maranca, um pianista absolutamente fora dos padrões habituais. Interessa-se por música quanto teatro, cinema e artes plásticas. Atualmente, por exemplo, Pietro está estudando canto, pretende fazer teatro (“de preferência com Antunes”) e não considera estranha a repentina popularidade que lhe veio com o comercial de cigarros que a televisão veicula maciçamente.

O disco que gravou em 1977 para a RGE-Fermata com obras de Schubert e Brahms colocou-se entre os melhores lançamentos daquele ano (computando-se os estrangeiros aqui distribuídos). Esta experiência lhe foi tão gratificante que Pietro decidiu embrenhar-se no mundo do disco. Nos últimos três anos, produziu sete LP’s para a Fermata, vários muito importantes – como o de Anna Stella Schic com obras de Michel Philippot e o que sairá este mês, com Joci de Oliveira interpretando suas obras.

Além disso, participa do terceiro volume da integral de Erik Satie tocando ao lado de Cordelia Canabrava Arruda. Seu depoimento:

“Quando criança, descobri o disco como sensação. Ele foi a primeira forma de contato com a música clássica, na Fazenda Amália. Comecei a estudar violino com a minha mãe e piano de ouvido mesmo, pois lá havia um belo instrumento. Aliás, os Matarazzo importaram muitos técnicos para tocar seus negócios – e, com os imigrantes, vinham “amadores” excelentes no sentido europeu da palavra e discos, muitos discos clássicos. Ao mesmo tempo, eu ajudava o sonoplasta a programar os chamados “ramalhetes de melodias” na pracinha local. Por isso, conheço muito bem Orlando Silva, Francisco Alves e grande parte da música popular brasileira dos anos 30 e 40.

“Até trabalhar como produtor, eu tinha uma visão muito difusa do disco – e acho hoje, depois de mais de três anos envolvidos com projetos de gravações – que essa atividade me melhorou muito como ser humano. Sabe, lutar pelos outros é muito mais fácil. Você grita mais alto e percebe que é possível tentar mudar um pouco a realidade musical brasileira. Aliás, batalhou-se tanto neste País para que todo mundo considerasse a cultura como não sendo um gênero de primeira necessidade que hoje até os próprios músicos não acreditam que seu trabalho seja essencial. Consideram-se meios supérfluos – e é preciso corrigir essa injustiça.

Eu mesmo já tive abortados inúmeros projetos de discos, mas tais obstáculos não me abatem. Em vez disso, me fazem acreditar cada vez mais na importância deste trabalho. As melhores gravações que conheço são exatamente aquelas em que é impossível dissociar a qualidade artística da qualidade técnica. Michelangeli, em 1957, gravou o “Concerto para Piano e Orquestra no. 4”, de Rachmaninoff e o “Concerto em Sol menor para Piano e Orquestra”, de Maurice Ravel, para a RCA italiana, com a Philharmonica de Londres, regida por Ettore Gracis. Levou meses nesse projeto e consumiu uma verba fantástica da gravadora. Aqui, no Brasil, não dispomos de nada disso.

“A qualidade sonora dos discos de Dino Lipati e de Clara Haskill, por exemplo, são espantosas – apesar de recuadas no tempo. Eles dispuseram da melhor técnica na época e por isso percebe-se que foi possível reproduzir tecnicamente toda a aura poética de suas magníficas interpretações. Isso acontece hoje com praticamente todos os discos da Deutsche Grammophon, sobretudo os de Maurizio Pollini. Ele é soberbo. Destaco o seu “Concerto para Piano e Orquestra n.2”, de Brahms e a “Petruchka”, de Stravinsky. Já como produtor, recuso-me a fazer muitos picotes no master.

“Prefiro optar entre grandes blocos gravados em tempos diversos. Acho que a interpretação flui mais livremente e ao mesmo tempo evita-se a defasagem tão decantada entre a gravação em disco e a apresentação ao vivo.”

DOMINGO — 30 DE MAIO DE 1982



Foto Benedito Salgado

Pietro Maranca, retomando a carreira de concertista

Uma 'jóia de perfeição' de Stravinsky, por Maranca

"Realmente uma obra que tende à simplicidade. Ou melhor, à simplicidade dos volumes de Proust." E com essa comparação e, evidentemente, levando em conta a rebuscada técnica de escrita usada por Stravinsky no "Concerto para piano e instrumentos de sopro", obra composta em 1924 e depois revisada pelo autor em 1950, que o pianista Pietro Maranca explica a sua participação, amanhã, às 21 horas, em mais um "Concerto de Outono" da Orquestra Sinfônica Estadual, no Teatro de Cultura Artística, sob a regência do maestro Bruno Roccella.

Esse concerto, precedido da "Abertura nº 2", de Oswaldo Lacerda, traz ao público, na primeira parte do programa, um Stravinsky bem diferente daquele que compôs "O Pássaro de Fogo", "Petuschka", ou "A Sagração da Primavera". "Sua forma é bastante tradicional. Quase um retorno a Bach, principalmente se considerarmos as típicas colcheias pontuadas do barro. O último movimento, por exemplo, é uma fuga clássica, com o tema dado pelo piano e as sucessivas respostas da orquestra. Se observarmos bem essa obra, chegaremos à conclusão de que é uma jóia de perfeição formal, até mesmo no número de compassos. Mas nela também reconhecemos as características da composição de Stravinsky, quer pela acentuação contínua, que possibilita uma dinâmica rítmica inconfundi-

vel, quer pelas dissonâncias. Trata-se de uma obra de bravura, difícil de ser executada, mas que tende à simplicidade, àquela simplicidade que torna tão incríveis os volumes de Proust."

Na segunda parte, a Orquestra Sinfônica Estadual, sob a regência do maestro Bruno Roccella, titular da Sinfônica de Santos, executa "Quatro Cartas de Stalingrado", do italiano Sandro Fuga. O narrador nessa peça é Belarmino Franco, que, antes de cada uma das quatro interpretações musicais, lê cartas dos soldados russos que não voltaram dos combates durante a II Guerra Mundial. Encerrando o concerto, a "Sinfonia Clássica", de Prokofieff.

Para o pianista Pietro Maranca, o programa desta segunda-feira reúne um conjunto de obras interessante. E, mais que nunca, ele está muito entusiasmado com as perspectivas de retomar com todo o fôlego a carreira de concertista. No ano passado fez vários concertos e, este ano, participará também da abertura do Festival de Inverno de Campos do Jordão, no dia 8 de julho, como solista do "Concerto em Formas Brasileiras", de Hechel Tavares, junto com a Orquestra Sinfônica Estadual, regida pelo maestro Eleazar de Carvalho. "Estou animado. As coisas estão acontecendo. Trabalho como nunca e o mais importante: tocando piano, fazendo o que gosto."

Fig 33. Entrevista com Pietro Maranca.

Uma 'jóia de perfeição' de Stravinsky, por Maranca. 30/05/1982

O terrível Rachmaninoff, de novo

ÊNIO SQUEFF

Stravinski chegou a ser aluno de Rachmaninoff e contou certa vez, numa entrevista, que o pianista e compositor o assustava. Tinha mãos enormes (o que é previsível) sorria raríssimas vezes e — detalhe importante — não gostava de tomar banho. Consoante a informação de Stravinski, pode-se chegar a muitas conclusões, mas não de que a música de Rachmaninoff não seja asseada. Muito pelo contrário, mas para quem não gosta deste compositor, — como chega a ser o meu caso — (o que, adiante, não quer dizer absolutamente nada, tenho consciência disso) Rachmaninoff poderia ser um modelo de asseio pessoal — sua música continuaria não valendo o esforço principalmente dos pianistas para executá-lo. E é o que, para começo de conversa, sou obrigado a louvar no pianista Pietro Maranca que interpretou o concerto número um, de Rachmaninoff, na segunda-feira quando se apresentou com a Sinfônica Estadual sob a direção do maestro Eleazar de Carvalho.

Sem discutir o gosto deste pianista, ou de quem incluiu o concerto de Rachmaninoff no programa, poderia dizer a propósito, que Pietro Maranca pelo seu talento, por seu virtuosismo, poderia escolher coisa melhor para tocar. Mas se dissesse nisso, deixaria também de registrar o que me parece ser a maior característica de Rachmaninoff: ele, de fato, deve ter sido um pianista excepcional; reacionário até a medula dos ossos, e, — conforme Stravinski — uma pessoa desagradável — mas sabia o que fazia. E Pietro Maranca, de qualquer maneira, ao escolhê-lo sob este aspecto, não parece ter ficado atrás.

Maranca ao que eu sei, é um pianista pouco atuante: tem um toque poderoso, e um virtuosismo raro — mas não se apresenta com a mesma assiduidade que outros intérpretes. No concerto de segunda-feira, porém, mostrou ao que vem e, no caso do concerto uma obra que o compositor reorquestraria por inteiro na maturidade — enfrentou com competência uma peça difícilíssima, não só para o pianista, aliás. No último momento do concerto por



Maranca, talentoso, escolheu mal.

exemplo, algumas passagens rapidíssimas das madeiras revelam que este concerto pode desafiar uma orquestra inteira. E se há restrições a serem feitas quanto a um ou outro naipe da orquestra (como a desafinação das violas na sua primeira intervenção não há como desconsiderar o esforço ou o fato de que Pietro Maranca não desmereceu de um modo geral o conjunto que o acompanhou. No mais, disse que a obra é difícil: e o maestro Eleazar de Carvalho no que lhe competiu esteve, como sempre, com pleno domínio da partitura. Isso quanto à segunda peça do programa.

Mas antes deia, houve a apresentação de uma obra do compositor Almeida Prado. Trata-se de "Estações" e se de Rachmaninoff existem posições firmadas — sem qualquer comparação — sobre Almeida Prado no que me respeita, tenho dúvidas. Deste compositor, sei que é um músico de primeira qualidade: quem destrincha uma partitura orquestral ao piano ou fora dele como faz Almeida Prado, é,

para dizer o mínimo, um profissional competente. Mas o sr. Almeida Prado é compositor e dos compositores exige-se bem mais que o fundamental, ou que essa competência profissional que neste compositor parece estar acima de qualquer dúvida. Restrinjo-me portanto, a uma primeira impressão com as restrições que evidentemente sujeito ao futuro para não cometer injustiças.

"Estações", como o próprio compositor explicou no início, tem um plano objetivo: exalta a realidade a transformação da natureza do inverno passando pela primavera e chegando ao verão. São intenções, que, a rigor, não interessam. Poderia não ser "Estações", se a música antes de resultar expressiva quanto ao seu caráter digamos, descritivo, não fosse expressiva como música e apenas como isso. E não sei se nas "Estações" as coisas não se confundem com predominância do primeiro aspecto, para ser menos quanto ao segundo. É aqui, porém, que entra a dificuldades de um julgamento: "Estações" é econômica quanto ao uso da cor orquestral: econômica e inventiva ao acoplar por exemplo a tuba (que me pareceu com afinação um pouco alta) com a percussão. Mas a essa economia de meios não se juntam reflexões mais profundas quanto ao acontecimento musical em si num século em que o musical exige um questionamento sempre fundamental. Talvez seja um aspecto que me fugiu e que existe em Almeida Prado. Talvez, quem sabe, sob este cartesianismo rigoroso de se aproximar panteisticamente do real, resulte mesmo uma música que seja a antítese da angústica weberniana e que isso vale: ou que por não encontrar nesta música uma autoconsciência de um momento histórico de um país subdesenvolvido, explorado, etc. etc. — eu a rejeite. Enfim, podem ser muitas coisas: mas por isso, também, fica a dúvida. Se ficam as dúvidas, porém, fica também a possibilidade. Pois se sobre Rachmaninoff penso quase o que me sugeriu a revelação de Stravinski, sobre o sr. Almeida Prado não tenho juízo firmado. E "in dubio, pro reu", como dizem os bacharéis.

Fig 34. O terrível Rachmaninoff, de novo. Ênio Squeff.

ENCONTROS SINFÔNICOS DE OUTONO



Fig 35. Capa da Série Encontros Sinfônicos de Outono, da OSESP, 1982.

ORQUESTRA SINFÔNICA
DO ESTADO DE SÃO PAULO

Diretor Artístico e Regente Titular: ELEAZAR DE CARVALHO

ENCONTROS SINFÔNICOS
DE OUTONO

6.º ENCONTRO: 31 DE MAIO DE 1982, AS 21:00 HORAS

TEATRO CULTURA ARTÍSTICA

105

Fig 36. Folha de rosto do Caderno Encontros Sinfônicos de Outono, 6.º Encontro.

PROGRAMA

Abertura n.º 2
Oswaldo Lacerda

Concerto para piano e instrumento de sopro
Strawinsky
I — Largo — Allegro
II — Largo — Cadenza (poco rubato)
III — Allegro (agitato-lento-stringendo)
Solista: PIETRO MARANCA

II PARTE

"Últimas Cartas de Stalingrado"
(Quatro impressões para orquestra e voz de leitor)
Sandro Fuga
Narrador: BELLARMINO FRANCO

Sinfonia Clássica
Prokofieff
I — Allegro
II — Larghetto
III — Gavotta — non troppo allegro
IV — Finale — molto vivace
Regente: BRUNO ROCCELLA

Solicita-se, respeitosamente, ao público, não fotografar e não transitar dentro da Sala de Concertos durante as execuções.

107

Fig 37. Programa do 6º. Encontro da Série Encontros Sinfônicos de Outono, da OSESP, 1982.

ENCONTROS COM O BARROCO



Fig 38. Caderno da Série Encontros com o Barroco, da OSESP, 1981.

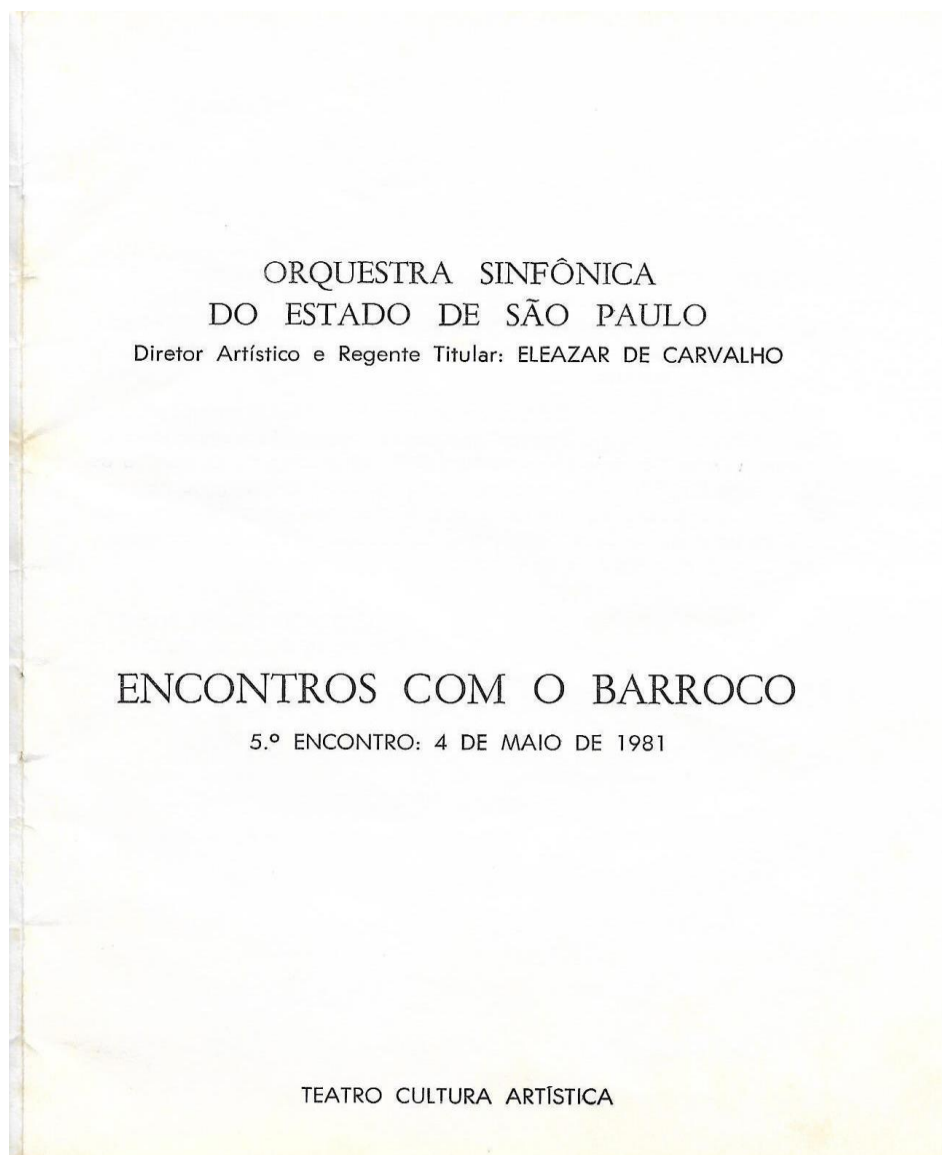


Fig 39. Folha de Rosto do Caderno da Série Encontros com o Barroco, da OSESP, 1981.

Programa
J. S. Bach
(1685-1750)

Concerto Brandenbúrguês n.º 5, em Ré Maior, BWV 1050, para
Flauta, Violino e Piano

- Allegro
- Affetuoso
- Allegro

Solistas: ANA LUCIA ALTINO, piano; JEAN NOEL SAGHAARD, flauta;
CUSSY DE ALMEIDA, violino

Concerto em Mi Maior, BWV 1042, para violino e orquestra

- Allegro
- Adagio
- Allegro Assai

Solista: NATAN SCHWARTZMAN

INTERVALO

Concerto Brandenbúrguês n.º 6, em Si Bemol Maior, BWV 1051, para
duas violas-solo e orquestra de cordas

- Allegro
- Adagio ma non tanto
- Allegro

Solistas: GEORGE KISZLEI; HECTOR PACE

Concerto em lá menor, para quatro pianos e orquestra, BWV 1065

- Allegro
- Largo
- Allegro

Solistas: SONIA MUNIZ; CAIO PAGANO; GILBERTO TINETTI; PIETRO
MARANCA

Regente: ELEAZAR DE CARVALHO

A parte de "contínuo" está a cargo da cravista TEREZINHA SAGHAARD.

Solicita-se, respeitosamente, ao público não fotografar e não transitar
dentro da Sala de Concertos durante as execuções.

Fig 40. Programa da Série Encontros com o Barroco, da OSESP, em 04/05/1981. Participação de Pietro Maranca, no Concerto em lá menor para quatro pianos de J. S. Bach.

1911 TEATRO MUNICIPAL 1981
ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL OSM
SINFÔNICA MUNICIPAL OSM ORQUESTRA
MUNICIPAL ORQUESTRA SINFÔNICA OSM

SÉRIE PANORAMAS/CONTRASTES

Fig 41. Programa da Orquestra Sinfônica Municipal, Teatro Municipal de São Paulo, 1981.

1911TEATRO MUNICIPAL1981
70.º ANIVERSÁRIO DE SUA
FUNDAÇÃO

10/abril/81/segunda/19hs.
12/abril/81/domingo/10hs.

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Programa

1.ª Parte

Camargo Guarnieri (1907)
ABERTURA FESTIVA

Igor Stravinsky (1882-1971)
CONCERTO PARA PIANO E
INSTRUMENTOS DE SOPRO

- Largo - Allegro
- Largo - Cadenza (Poco rubato)
- Allegro (Agitato - Lento -
Stringendo)

solista:

PIETRO MARANCA

2.ª Parte

Dmitri Shostakovich (1906-1975)
SINFONIA Nº 5, OPUS 47

— Moderato - Allegro non troppo
— Allegretto
— Largo
— Allegro non troppo

Regente:

THOMAS MICHALAK

THOMAS MICHALAK

Thomas Michalak, diretor musical da Orquestra Sinfônica de New Jersey, nasceu em Krakow, Polônia. Cresceu em Warsaw e iniciou seus estudos de violino criança ainda, sob a orientação de Irena Dubiska; quando jovem sobressaiu-se como solista na Warsaw Philharmonic. Posteriormente recebeu a Medalha de Prata do Concurso Internacional Tchaikovsky em Moscou, sendo, depois convidado pelo compositor polonês Krzysztof Penderecki, para interpretar seu Concerto para Violino, em 1.ª audição.

O talento de Thomas Michalak, como violonista, prendeu a atenção de Eugene Ormandy, que o convidou a ingressar na Orquestra de Philadelphia.

Em 1964, iniciou sua carreira de regente com a "tournee" do ballet de Monte Carlo. Tornou-se maestro assistente da Sociedade de Câmara de Philadelphia.

Em 1965/66, Rudolf Serkin convidou-o a participar do Festival de Música Marlboro e no ano seguinte, foi indicado para a faculdade de Ithaca College.

Em 1971, Michalak conquistou um dos mais cobiçados prêmios de regência, o "Prêmio Koussevitzky", de Tanglewood. Em 1972, passou a ser Diretor Musical da Sociedade Filarmônica da Pensilvânia do Norte, e dois anos mais tarde foi indicado para regente da Orquestra Sinfônica de Pittsburgh.

Durante a temporada de 1976-77 tornou-se Diretor Musical da Orquestra de Cantão, da Orquestra Sinfônica de Ohio e regente da Sinfônica Jovem de Pittsburgh, única orquestra jovem a ser convidada para representar os Estados Unidos no Festival Internacional de Orquestras Jovens, em Viena.

PIETRO MARANCA

Foi aluno de José Klüss, durante a década de 50, época na qual iniciou sua atividade concertística. Transferindo-se para a Europa em, 1960, teve como professores Arturo Benedetti Michelangeli e Bruno Mezzena, diplomando-se no Conservatório Claudio Monteverdi de Bolzano, em 1964.

Em Londres, foi discípulo de Peter Feuchtwanger e Maria Curcio, tornando-se em seguida assistente dos mesmos.

Foi premiado nos concursos "A. Speranza" (1965) e no internacional "F. Busoni" (1967). Em 1971 obteve o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), como "melhor solista".

Tem se apresentado como solista em recitais e concertos com orquestra, assim como camerista nesta Capital e por todo o País. Foi professor Titular de Piano na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Atualmente é professor de Piano no Instituto de Artes do Planalto, da UNESP.

Suas gravações têm sido apreciadas com sucesso.



Fig 42. Programa da Orquestra Sinfônica Municipal, Theatro Municipal de São Paulo, com Pietro Maranca como solista do Concerto para piano e instrumentos de sopro, de I. Stravinsky, 1981.

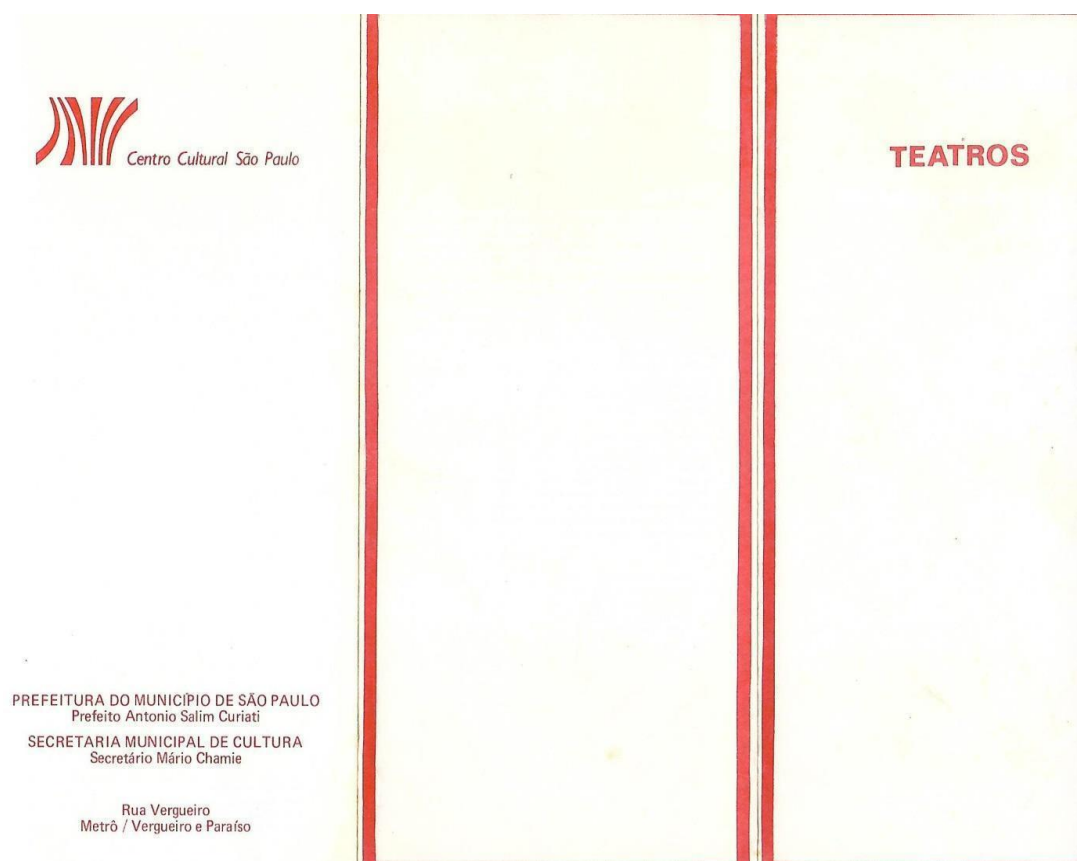


Fig 43. Programa de Teatros do Centro Cultural São Paulo. 1983.

Recital Satie

Pietro Maranca e Cordélia Canabrava Arruda

5ª feira / 3/3/83 / 21 h

Programa

Recital Satie

1ª *Gymnopédie*

2ª *Gymnopédie*

4ª *Gnossienne*

5ª *Gnossienne*

3ª *Prelúdio do "Fils des Étoiles"*

Je te Veux

Trois Morceaux en Forme de Poire

Aperçus Désagréables

En Habit de Cheval

Trois Petites Pièces Montées

La Belle Excentrique

Pietro Maranca

Nascido em 1944, Pietro Maranca deve sua primeira formação musical ao professor José Kliass, tendo sido seu aluno na década de cinquenta. Em 1960 transferiu-se para a Europa a fim de estudar com Arturo Benedetti Michelangeli, sob cuja orientação diplomou-se com louvor no Conservatório Monteverdi de Bolzano, na Itália.

Recebeu vários prêmios, entre eles um de Marguerite Long e outro da Royal Academy of Music. Participou do concurso A Speranza, onde obteve o primeiro lugar. No Concurso Internacional F. Busoni, em 1967, conseguiu o terceiro prêmio. Em 1971 a Associação Paulista de Críticos de Arte entregou-lhe o prêmio de melhor solista. Atualmente, além de sua atividade como solista e camerista, é professor do Instituto de Artes do Planalto, da UNESP.

Pietro Maranca tem dois discos gravados pelo selo Fermata, tendo também produzido LPs de outros intérpretes, como Caio Pagano, Souza Lima e Jocy de Oliveira.

Cordélia Canabrava Arruda

Nascida em Pirangi, interior de São Paulo, Cordélia iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade, com seu avô materno, o regente, compositor e pianista Biagio Cimino. Posteriormente, formou-se pianista pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudou com o professor Samuel Archanjo dos Santos. Fez curso de virtuosismo com o professor Hans Bruch, tendo completado seus estudos de piano com o professor José Kliass, com quem montou uma série de programas para a TV Cultura, em 1969/70.

Atualmente trabalha toda a obra pianística de Erik Satie, tendo gravado cinco LPs de uma série de sete, que abrangerão a primeira *integral* do compositor. Desenvolve ainda uma pesquisa ampla sobre Satie e é a correspondente estrangeira da Fundação que leva o nome deste mesmo artista.

Equipe Técnica do C.C.S.P.
Som / Francisco
Luz / Anselmo
Coordenação / João Luiz Oliveira Filho

Fig 44. Programa do Recital Satie – piano a quatro mãos, com Pietro Maranca e Cordélia Canabrava Arruda, no Centro Cultural São Paulo, 03/03/1983.

O ESTADO DE S. PAULO: PÁGINAS DA EDIÇÃO DE 26 DE JUNHO DE 1980 - PAG. 24

GERAL, PÁGINA 24

Recomendar 0 Compartilhar Tweet

IMPRIMIR

Tela Cheia



Pietro Maranca+pianista



24 — O ESTADO DE S. PAULO

QUINTA-FEIRA — 26 DE JUNHO DE 1980



Os alunos do IAP dispõem de sofisticado equipamento

Eletroacústica tem o seu espaço garantido no ABC

Realizado um potente investimento de ser entre outros sofisticados aparelhos eletrônicos instalados nos dois salões de sons do IAP — Instituto de Artes Plásticas de São Bernardo do Campo — o professor Osvaldo Silva afirma que "dentro de muito pouco tempo o Brasil terá um dos melhores estúdios de música eletroacústica da América Latina". Com isso, o especialista eletrônico e também músico formado pela Universidade de Berlim, em Alemanha, procura demonstrar situações reais relacionadas pelo compositor Rodolfo Casser quando diz que "a música eletroacústica está com menos de 30 anos em nosso País".

"Não são 4 ventos", explica Osvaldo Silva. "Na esteira de que o IAP dispõe de laboratório musical com equipamento suficiente para atender alunos do curso de composição da música, instrumentos em aparelho com características de música semiautônoma. Para Osvaldo Silva, "isto se deve considerar a nível de condições técnicas com nível cultural. A figura de infância relacionada ao País, com o objetivo de uma intervenção das instituições, música e ciência, não deve ser denominada de

estúdio nos alunos do curso de composição. Nessa sala, os estudantes aprendem a manipular os equipamentos, a exemplo de gravadora profissional, mesa de mixagem, disco e console de mixagem, além de potente frequenciário e conexão, aparelho construído especialmente para medir o som.

No ano passado, esse mesmo turma acadêmica começou a trabalhar com lírios e lírios magnéticos, também gravador e console de música. A maior preocupação de Osvaldo Silva, aqui, é fazer com que a equipe de alunos tenha suas próprias composições, desenvolvidas em suas vozes de forma autônoma. "É a criação propriamente dita, em que o aluno encontra sua composição técnica", acrescenta o professor.

Sua presença, porém, é ampliar o estúdio e trabalhar de maneira para digital com equidade de um micro-computador, que serve, segundo informa, para controlar todo o equipamento, operado remotamente pelo. "As técnicas em 15 anos de estudo que ainda existem o Brasil de outras regiões consideradas avançadas em termos de eletroacústica". Mas Osvaldo Silva afirma que esse "avanço" não é chamado de

A lei que não se cumpre: gravar eruditos nacionais

Desde 1961, a lei 5023 determina a obrigatoriedade das gravadoras editarem pelo menos um disco com autores eruditos nacionais por ano. Até agora, nem mesmo esse mínimo previsto por lei foi observado em público. Segundo Pietro Maranca, pianista e organizador de uma série de discos clássicos nacionais lançados pela RGE, "empresas como a RCA Victor e a CBS não publicam clássicos nacionais há vários anos".

Embora a falta argumentação de que no Brasil não existe mercado para interpretações eruditas nacionais, esse mesmo não ponto de vista, diz Pietro. "Para ele, está errado. O que falta é uma máquina publicitária bem ajustada para tornar os discos clássicos conhecidos pela população. Isso é divulgado, não é a falta de uma boa publicidade".

Exereto o solo Edvard (gravadora alternativa), a divulgação dos músicos clássicos brasileiros está a cargo da RGE, não sendo desenvolvido por Pietro Maranca. Esse projeto começou há cerca de um ano, com o músico Roberto Torres lançado sua própria disco. A partir daí, foram publicados discos de José Pastorelli, Corélio Constantino Arruda, Anna Beata Bóris e Cido Fagundes.

Para o segundo semestre, estão programados três outros discos: o segundo volume de Cecília Aranha, o concerto para piano e orquestra do compositor Wladimir Corélio de Oliveira e o concerto de Grego Vasconcelos com a participação do quarteto de flautas do Brasil.

"Há um mercado considerável, contudo, o meu projeto na RGE de curto prazo: "Estamos editando poucos discos e sei que existem centenas de jovens talentos, inclusive com finalísticas gravadas em estúdio, sem chances de divulgação. A série de RGE está longe de completar sua missão. Mas, é um começo".

No momento, Maranca está bastante irritado com o que considera uma chaparagem no mercado de música erudita. Segundo ele, "para cada matéria de discos do Wladimir Horowitz, um excepcional músico, a gravadora é obrigada a comprar três outros intérpretes de qualidade durados. E esse intérprete estrangeiro vem ocupar o lugar de milhões de brasileiros de alto nível".

Em relação à qualidade dos discos clássicos nacionais, segue ainda outro problema. Na maioria dos casos impressos com material de segunda classe, por vezes há erros, se classa apresentam ruídos. Na opinião de Pietro Maranca, a crítica musical costuma motivar a falta e não respeito à música acalque-tomam clássicos e estava nos discos clássicos. "Por vezes, gastamos horas nos estúdios, obtendo um excelente material, que quase fica arquivado na hora de gravar".

Por todos esses motivos, argumenta, fica difícil ao músico brasileiro conseguir um qualidade com uma gravadora estrangeira. E mais: quanto tempo a gravação por parte das gravadoras multinacionais de discar seu mercado novo e maior para os músicos clássicos nacionais. "Estamos numa roda viva. As gravadoras não investem nas interpretações brasileiras de alta qualidade, e sua divulgação não se consegue ampliar o público consumidor".

A respeito da crise no mercado de disco — as gravadoras vendem neste primeiro semestre 50% menos de que em igual período de 79 —, Maranca acredita que a falta não representa diretamente do mercado de discos clássicos nacionais. "Atualmente com uma falta de público em nível mais vasto". Porém, fundamentalmente a crise pode "afetar sua produção em época de expansão econômica já se intensifica pouco para ampliar o mesmo mercado, agora com o mercado brasileiro".

Pietro Maranca, por outro lado, está bastante com o assunto. Em dois "Jazzistas" — os dois na gravação que se expressam pagaram sua participação de mídia para fornecer a música de sua música —, porque não pode significar o pagamento de suas taxas no rádio. "O fim do sistema foi o fim. E quem sabe agora sobre espaço para que os nossos intérpretes clássicos sejam mais conhecidos nos rádios".

Música, dança e teatro no Festival dos Dois Mundos

LEA VINOCUR FREITAS

Enquanto nas diversas cidades do Brasil se discute o destino para o festival de teatro, o vil e as flores de São Paulo, no Rio de Janeiro, a partir de hoje se participam de um dos eventos mais significativos no campo das artes: o 32º Festival dos Dois Mundos, que se celebrará até 13 de julho com o espetáculo de duas óperas, quatro peças de teatro, numerosos bailes, 25 concertos e duas mostras cinematográficas.

O festival será inaugurado hoje com o espetáculo do teatro original do grupo de dramatização "A Lenda do Barão de Monte" (noite celebrada como "Katherine Amalton") que durante 17 anos esteve proibido na URSS pela censura stalinista. A outra ópera programada é "Briarrose", de Pier Francesco Ciampi, reconhecido na antiga cidade original italiana.

Alendendo as atividades de teatro, hábil teatro, poesia, cinema e exposições de artes plásticas, a cidade de São Paulo possui um cenário considerável, em sua teatro e espetáculo romântico, e que se acrescentam momentos, tempo e público romântico e histórico, com obras de Bertoldo, Léopoldo, Coraci e Quercino.

São Paulo, que desde o século VI a.C. tem construído o seu teatro, está situada no região do Centro, entre de São Benedito e São Francisco. A este teatro de dois teatros — São Mateus (1860) e Teatro Nuovo (1860) — e do cenário romântico, histórico e popular Osvaldo Mendes, que há de ser organizado em 1980 o Teatro Lírico Experimental, a partir do Festival dos Dois Mundos, com o mesmo espírito o século XIX.

Além do presença do Wenzelstein Czud, o cinema musical compreendido no "Concerto de Mendelssohn", "Concerto de Chopin" e "Concerto de Prokofiev". O repertório de encenamento apresentará Hochmanov e Wagner e será dirigido à memória de Renato Villa, que dirigiu o Festival durante este ano.

Nessa temporada haverá, como sempre de, os "Concertos de Maria-Antônia", dois concertos-espetáculos com música da produção americana de Kurt Weil, cujos 30 anos de morte se comemoram em abril.

A Maratona Internacional de Dança, levada no Teatro Romano durante 16 dias consecutivos, é um dos eventos da programação de hoje, apresentando "Mafalda" e "Jovem Inimiga". Outros conjuntos importantes são o Cello Ballet Company, a Leda Ballet Dance Company (teatro moderno) na expressão mais avançada; o Tricardos Ballet de Montevideo (gratificação de dança clássica) e o Ballet Dance Company. A Opera Buldas apresentará um espetáculo com música de Stravinsky e Händel, com a participação do Baixo Oscar Ribembo.

Em teatro, além do "Edipo Treno" de Sofocles, o público do festival de São Paulo assiste a "Bretinho de Berti", pelo Teatro dos Quatro (Cidade de São Paulo) que é um grupo escrito e dirigido por Osvaldo Mendes II. Labiano. Além disso, o grupo de São Paulo está programando uma "operação festival" com uma parte representativa, além de elementos de nacionalismo, cinema e fotografia. No área de cinema, haverá duas retrospectivas: uma dedicada a Oren Vitis e outra aos filmes de Orly Gersh.

O intercâmbio com o Brasil é sempre bem recebido e no último festival, foi apresentado o musical "Mafalda, Mafalda", dirigido por Oscar Ariza. Osvaldo Mendes, que já foi coordenador do Museu do Teatro Monte Alegre em Roma, e se dedica à criação de teatro do encenamento, redireção após em São Paulo e após os artistas locais. Quando esteve no Brasil, em março, referiu esse projeto de intercâmbio, expressando para o público não de cultura, em São Paulo, uma exposição de pintura de um artista de São Paulo, Paulo Bonaldi, sob o patrocínio do Instituto Brasileiro de Cultura.

Fig 45. Entrevista com Pietro Maranca, no Jornal O Estado de São Paulo, em 26/06/1980, com o título *A lei que não se cumpre: gravar eruditos nacionais.*

A lei que não se cumpre: gravar eruditos nacionais

Desde 1961, a lei 50929 determina a obrigatoriedade das gravadoras editarem pelo menos um disco com autores eruditos nacionais por ano. Até agora, nem mesmo esse mínimo prescrito por lei foi colocado em prática. Segundo **Pietro Maranca**, pianista e organizador de uma série de discos clássicos nacionais lançados pela RGE, "companhias como a RCA Victor e a CBS não publicam clássicos nacionais há vários anos".

Sob a falsa argumentação de que no Brasil não existe mercado para intérpretes eruditos nacionais, esses músicos são postos de lado, diz **Pietro**. Para ele, existe mercado. O que falta é uma máquina publicitária bem ajustada para tornar os discos clássicos conhecidos pelos consumidores. "Sem divulgação, até Ella Regina fica nas prateleiras".

Exceto o selo Eldorado (gravadora alternativa), a divulgação dos músicos clássicos brasileiros está a cargo de RGE num projeto desenvolvido por **Pietro Maranca**. Esse projeto começou há cerca de um ano, com o músico Roberto Tibirica lançando seu próprio disco. A partir daí, foram publicados discos de três pianistas: Cordélia Cruzabrava Arruda, Anna Stella Schic e Culo Pagano.

Para o segundo semestre, estão programados três outros discos: o segundo volume de Cordélia Arruda, o concerto para piano e orquestra do compositor Willy Correia de Oliveira e as obras de Sérgio Vasconcelos com a participação do quarteto de flautas do Brooklyn.

Pietro Maranca considera, contudo, o seu projeto na RGE de curto fôlego: "Estamos editando poucos discos e sei que existem centenas de jovens talentosos, inclusive com fitas prontas gravadas em estúdio, sem chances de divulgação. A série da RGE está longe de cumprir sua missão. Mas, é um começo".

No momento, **Maranca** está bastante irritado com o que considera uma charlatanagem no mercado de músicos eruditos. Segundo ele, "para cada matriz de disco do Wladimir Horowitz, um excepcional músico, a gravadora é obrigada a comprar três outros intérpretes de quali-

dade duvidosa. E esses intérpretes estrangeiros vêm ocupar o lugar de músicos brasileiros de alto nível".

Em relação à qualidade dos discos clássicos nacionais, surge ainda outro problema. Na maioria dos casos impressos com material de segunda classe, para baratear os custos, os discos apresentam ruídos. Na opinião de **Pietro Maranca**, a crítica musical costuma mostrar-se tolerante a esse respeito e já passou a ser lugar-comum citados e estalcos nos discos clássicos. "Por vezes, gastamos horas nos estúdios, obtemos um excelente material que quase fica arruinado na hora da prensagem."

Por todos esses motivos, argumenta, fica difícil ao músico brasileiro competir em qualidade com uma gravação estrangeira. E mais: nunca houve a intenção por parte das gravadoras multinacionais de criar um mercado novo e maior para os músicos clássicos nacionais. "Estamos numa roda viva. As gravadoras não investem nos intérpretes brasileiros alegando falta de mercado, e sem divulgação não se consegue ampliar o público consumidor."

A respeito da crise no mercado do disco — as gravadoras venderam neste primeiro semestre 50% menos do que em igual período de 79 —, **Maranca** acredita que o fato não repercutirá diretamente no mercado de discos clássicos nacionais. "Atuamos com uma faixa de público estreita mas certa." Porém, indiretamente a crise pode "afetar-nos porque se em época de expansão econômica já se investia pouco para ampliar o nosso mercado, agora com a recessão batendo à nossa porta, vamos ficar com a nossa atual e restrita produção."

Pietro Maranca, por outro lado, está animado com o anunciado fim dos "jabucilês" — ou seja as garjetas que as empresas pagavam aos funcionários de rádio para tocarem as músicas de seus discos —, porque isso pode significar o aparecimento de novas músicas no rádio. "O fim do sucesso forjado. E quem sabe agora sobre espaço para que os nossos intérpretes clássicos sejam mais executados nas rádios."

Fig 46. Texto da Entrevista da figura 46, ampliado.

A lei que não se cumpre: gravar eruditos nacionais

Desde 1961, a lei 50929 determina a obrigatoriedade das gravadoras editarem pelo menos um disco com autores eruditos nacionais por ano. Até agora, nem mesmo esse mínimo prescrito por lei foi colocado em prática. Segundo Pietro Maranca, pianista e organizador de uma série de clássicos nacionais lançados pela RGE, “companhias como a RCA Vitor e a CBS não publicam clássicos nacionais há vários anos.”

Sob a falsa argumentação de que no Brasil não existe mercado para intérpretes eruditos nacionais, esses músicos são postos de lado, diz Pietro. Para ele, existe mercado. O que falta é uma máquina publicitária bem ajustada para tornar os discos clássicos conhecidos pelos consumidores. “Sem divulgação, até Elis Regina fica nas prateleiras.”

Exceto o selo Eldorado (gravadora alternativa), a divulgação dos músicos clássicos brasileiros está a cargo da RGE num projeto desenvolvido pro Pietro Maranca. Esse projeto começou há cerca de um ano, com o músico Roberto Tibiriçá lançando seu próprio disco. A partir daí, foram publicados discos de três pianistas: Cordelia Canabrava Arruda, Anna Stella Schic e Caio Pagano.

Para o segundo semestre, estão programados três outros discos: o segundo volume de Cordelia Arruda, o concerto para piano e orquestra do compositor Willy Correia de Oliveira e as obras de Sérgio Vasconcellos com a participação do quarteto de flautas do Brooklin.

Pietro Maranca considera, contudo, o seu projeto na RGE de curto fôlego: “Estamos editando poucos discos e sei que existem centenas de jovens talentosos, inclusive com fitas prontas gravadas em estúdio, sem chances de divulgação. A série da RGE está longe de cumprir sua missão. Mas, é um começo.”

No momento Maranca está bastante irritado com o que considera uma chantagem no mercado de música erudita. Segundo ele, “para cada matriz de disco do Wladimir Horowitz, um excepcional músico, a gravadora é obrigada a comprar também três outros intérpretes de qualidade duvidosa. E esses intérpretes estrangeiros vêm ocupar o lugar de músicos brasileiros de alto nível.”

Em relação à qualidade dos discos clássicos nacionais, surge ainda outro problema. Na maioria dos casos impressos com material de segunda classe, para baratear os custos, os discos apresentam ruídos. Na opinião de Pietro Maranca, a crítica musical costuma mostrar-se tolerante a esse respeito e já passou a ser lugar-comum chiados e estalos nos discos clássicos.

“Por vezes, gastamos horas no estúdio, obtemos um excelente material que quase fica arruinado na hora da prensagem.”

Por todos esses motivos, argumenta, fica difícil ao músico brasileiro competir em qualidade com uma gravação estrangeira. E mais: nunca houve a intenção por parte das gravadoras internacionais de criar um mercado novo e maior para os músicos clássicos nacionais. “Estamos numa roda viva. As gravadoras não investem nos intérpretes brasileiros alegando falta de mercado, e sem divulgação não se consegue ampliar o público consumidor.”

A respeito da crise no mercado do disco – as gravadoras venderam nesse primeiro semestre, 50% menos em que igual período de 79 -, Maranca acredita que o fato não repercutirá diretamente no mercado de discos clássicos nacionais. Atuamos com uma faixa de público estreita mas certa.” Porém, indiretamente a crise pode “afetar-nos porque se em época de expansão econômica já se investia pouco para ampliar o nosso mercado, agora com a recessão batendo à nossa porta, amos ficar com a nossa atual e restrita produção.”

Pietro Maranca, por outro lado, está animado com o anunciado fim dos “jabaculês” – ou seja, as gorjetas que as empresas pagavam aos funcionários de rádio para tocarem as músicas de seus discos -, porque isso pode significar o aparecimento de novas músicas no rádio. “O fim do sucesso forjado. E quem sabe agora sobre espaço para que os nossos intérpretes clássicos sejam mais executados nas rádios.”



Fig 47. Capa do Disco *Schubert- Brahms. Drei Klavierstücke D946. Variações Opus 9.*
Pietro Maranca - piano. 1977.

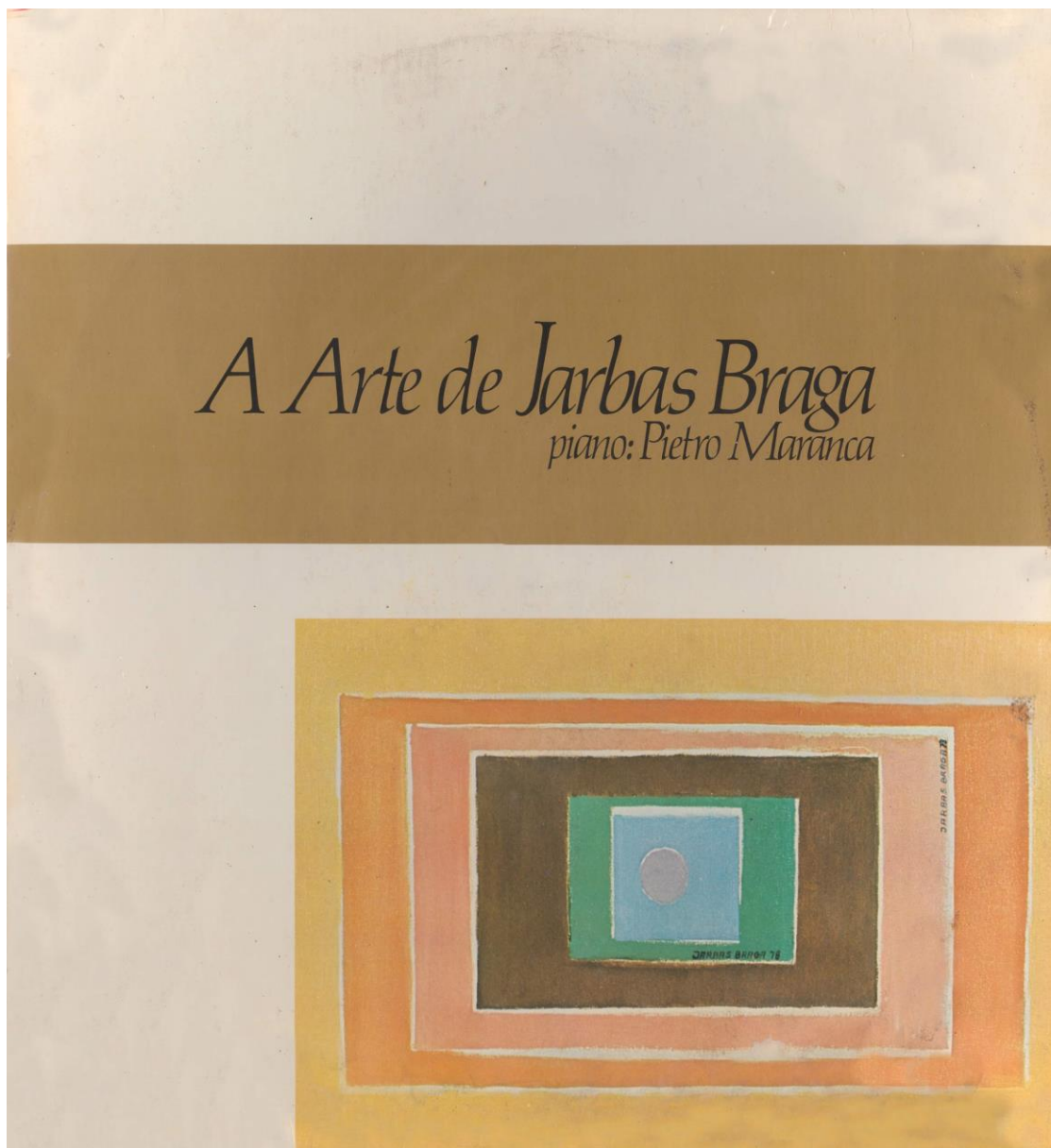


Fig 48. Capa do Disco A Arte de Jarbas Braga. Piano: Pietro Maranca. 1979.

A Arte de Jarbas Braga

piano: Pietro Maranca

No caso da música vocal de câmara, é importantíssimo o papel do acompanhador. No disco, temos a presença marcante do pianista Pietro Maranca, artista sensível e de alto nível que, com sua musicalidade, conseguiu perfeita fusão sonora com o excelente intérprete que é Jarbas Braga.

7/12/1978

Carlos Vergueiro

LADO A

J. S. BACH
Bist du bei mir
(Estando tu bien cerca mio)

F. SCHUBERT
An Die Musik (A Música)
(Poesia de Schöber)
Fischerweise
(Canção do pescador)
(Poesia de B. Schlechte)
Der Wanderer (O Viandante)
(Poesia de Schmidt von Lübeck)
Liebesbotschaft (Mensagem de Amor)
(Poesia de L. Rellstab)

GABRIEL FAURÉ
Chanson du pêcheur (Lamento)
(Théophile Gautier)
Après un rêve
(Romain Bussine)

LADO B

CAMARGO GUARNIERI
Cinco poemas de Alice
(Poesia de Alice Camargo Guarnieri)
Pedido
E agora... só me resta a minha voz
Não posso mais esconder que te amo
Recolho no meu coração a tua voz...
Promessa
Não adianta dizer nada...
(Dedicada a Jarbas Braga)
(Poesia de Cecília Meireles)
Porque estás sempre comigo
(Poesia de Susana de Campos)

JAYME OVALLE
Azulão
(Letra de Manuel Bandeira)

VILLA-LOBOS
Cantilena
(Ambientado por Villa-Lobos) (Rio, 1938)
Modinha (seresta nº 5)
(Poesia de Manduca Piá) (Rio, 1926)

L'AMOUR DE MOI
(Canção francesa do século XV - anônima)
(Transcrita e harmonizada por Julien Tiersot)

DISCO FERMATA
RGE / FERMATA
305.1097

DISCO E CULTURA
Discos RGE-Fermata Ltda.
Rua do Triunfo, 177 • S. Paulo
C.G.C. 61.432.753/0001-60
Indústria Brasileira
SCDP-DIF-007/69 SP
P 1979
Arte: 791 • 786

O LP de Jarbas Braga para a "RGE/FERMATA" reflete sua alma, sua sensibilidade rara e sua própria vida, toda ela dedicada à música. Desde a primeira faixa do lado "A", "Bist du bei mir", um dos vinte "lieder" religiosos de Bach, passando por Schubert - o rei do "lied" no período romântico - até às canções de Camargo Guarnieri, Jayme Ovalle e Villa-Lobos ou ainda "L'amour de moi", de autor anônimo do século XV harmonizada e transcrita por Julien Tiersot, sentimos o grande envolvimento de Jarbas Braga com sua arte, sua musicalidade superior e seu bom gosto na escolha do repertório.

Como já repetiu muitas vezes o intérprete em conversas particulares, este LP é um resumo de tudo o que fez em muitos anos de trabalho sério e consciencioso. Primeiro, com Magdalena Lebeis, grande mestra brasileira; depois com Pierre Bernac, barítono francês, professor da "Ecole Normale" de Paris ou com Leo Taubmann, especialista na interpretação de "lieder" alemães, na Academia do Mozarteum, em Salzburg, Áustria.

Somando a tudo isso seus concertos no Brasil, Europa e Estados Unidos, sempre com críticas as mais favoráveis dos grandes musicólogos de nosso tempo, temos o perfil artístico de Jarbas Braga e, no LP, seu retrato "de corpo inteiro".

Como diz a Bíblia, a morte "é um ladrão que pode chegar a qualquer momento". Assim, na primeira faixa do disco, o cantor pede a Jesus que, como seu melhor amigo, "feche seus olhos no momento necessário". Na última canção do LP "L'amour de moi", Jarbas transmite a solidão, a incógnita e o mistério do futuro.

Entre a morte e a incógnita, Jarbas Braga nos oferece interpretações impecáveis de quatro "lieder" de Schubert, compostos nos anos 1816, 1817 e 1818: "An die Musik", "Fischerweise", "Der Wanderer" e "Liebesbotschaft" e ainda duas canções de Gabriel Fauré: "Chanson du pêcheur" e "Après un rêve", escritas em fins do século XIX.

Grande mérito de Jarbas Braga incluir em seu "LP-biográfico-musical", seis canções de Camargo Guarnieri, o mais importante músico vivo do Brasil, sobre poesias de Alice Camargo Guarnieri e Cecília Meireles; de Jayme Ovalle, "Azulão", sobre palavras de Manuel Bandeira e, de Villa-Lobos, a lindíssima "Cantilena nº 3", um canto que provém das senzalas do recôncavo baiano, ambientado pelo autor brasileiro e ainda "Modinha" ou "Seresta nº 5" sobre poesia de Manduca Piá.

Em tudo o que interpreta, seja em alemão, francês ou "brasileiro", Jarbas Braga evidencia sua técnica apurada, um fraseio musical inteligente, dicção perfeita e emissão natural de voz, atributos que revelam muito trabalho sério durante anos e formação musical superior.

Sempre fomos e continuaremos ser contra "comparações" mas, o fato que vamos contar foge ao que não gostamos e é verdadeiro. Estávamos ouvindo o "tape" do LP que hoje apresentamos ao público, com a porta de nossa sala aberta. Passou um colega de trabalho muito ligado à grande música. No momento, ouvíamos "Après un rêve" de Fauré. Ele parou, ouviu atentamente e, quando terminou a música disse: "Era Gérard Souzay quem cantava?"... Respondemos: não; é um intérprete brasileiro que se chama Jarbas Braga...

Produção: Janjão • Coordenação artística:



TECNICA: Um Produto: DISCOS RGE/FERMATA LTDA. • Gravação: Nossas

Fig 49. Verso da Capa do Disco *A Arte de Jarbas Braga*. Piano: Pietro Maranca. 1979.



Fig 50. Capa do primeiro disco da OSESP, *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*, Opus 105 n.2, de Hekel Tavares, com o Maestro Eleazar de Carvalho e solista Pietro Maranca. 1982.

Pietro Maranca

Nascido em 1944, deve sua primeira formação musical ao professor José Kliass, com quem iniciou sua atividade de concertista na década de 50. A partir de 1960 segue para a Europa para estudar com Benedetti Michelangeli e Bruno Mezzena, diplomando-se com louvor pelo Conservatório Cláudio Monteverdi de Bolzano, na Itália. Completou seus estudos em Londres, com Peter Feuchtwanger e Maria Curcio, dos quais se tornou assistente.

Além de duas bolsas de estudo, prêmios recebidos de Marguerite Long e da Royal Academic of Music, foi premiado nos concursos europeus "A. Speranza" (1965) e no Internacional F. Busoni (1967), além do prêmio de Melhor Solista pela Associação Paulista de Críticos (1971).

Tem se apresentado regularmente em concertos, como solista e como camerista. Atualmente, é professor do Instituto de Artes do Planalto - UNESP.

Além de desenvolver atividades pedagógicas e concertísticas, Pietro Maranca vem se destacando no setor discográfico. Tem vários discos seus lançados pela RGE e Fermata, além de ter produzido, também para estas gravadoras, inúmeros LPs de outros intérpretes.



Eleazar de Carvalho

Nasceu em Iguatu, no Estado do Ceará. Possui diploma de Maestro conferido pela Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde concluiu o curso superior de Composição e Regência (1940). Estudou regência com Sergei Koussevitsky, no Berkshire Music Center (Tanglewood, USA), de quem foi, posteriormente, assistente (juntamente com Leonard Bernstein), e sucessor, na cátedra de Regência, de 1951 a 1965.

Possui diploma de Doutor em Letras e Humanidades (LHD), conferido pela Hofstra University (Hempstead, New York, USA).

Possui o diploma de Doutor em Música (DM), conferido pela Washington University (St. Louis, Missouri, USA) - 1963 e 1970.

Estreou nos EUA em 1947, à frente de uma das mais prestigiosas instituições musicais do mundo - a Orquestra Sinfônica de Boston -, surpreendendo o público americano pela naturalidade, sinceridade, musicalidade e conhecimentos demonstrados sobre o detalhe da execução da Sinfonia Fantástica, de Berlioz e, posteriormente, as Sinfonias de Mahler e Beethoven.

Depois dessa auspiciosa estréia, a sua passagem por todas as grandes orquestras norte-americanas foi automaticamente requisitada.

Na Europa, sua estréia teve lugar no "Palais des Beaux Arts", de Bruxelas, em 1950, ao lado dos mais afamados regentes da época, passando a reger, em seguida, as grandes orquestras do Velho Continente, cuja extensa lista é encabeçada pelas Orquestras Filarônicas de Viena e de Berlim.

É o "Conductor Emeritus" da St. Louis Symphony Orchestra, USA - da qual foi Diretor Musical e Regente Titular, e da Pró-Arte Symphony Orchestra (Hempstead, New York).

É o Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Já regeu todas as principais orquestras de quase todas as grandes cidades do mundo, em mais de 5.000 concertos. É membro da Academia Brasileira de Música (Cadeira n.º 41).

É professor de Regência da Juilliard School of Music, de New York.

Possui inúmeras condecorações, inclusive a da Legião de Honra, da França.



Hekel Tavares

Nove anos mais moço que Villa-Lobos e um ano mais velho que Francisco Mignone, Hekel Tavares, pela educação musical que recebeu e pelo meio em que conviveu, está situado entre os compositores brasileiros que constituem a II Escola Brasileira de Composição, denominada pelo historiador musical, Professor JOÃO CALDEIRA FILHO: "BRASILIDADE".

Como os demais componentes dessa II Escola: Villa-Lobos, Francisco Mignone, Souza Lima, Armando Albuquerque, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, entre outros, dedicou-se à pesquisa folclórica e sua transfiguração artística, com caráter já universalizante, vencendo a fase nacionalista, de seus predecessores e fixando-se na fase simplesmente nacional, com definido caráter brasileiro.

Criador de várias centenas de canções, todas elas, inspirados em diversas culturas, mas acima de todas, e baseado no processo simbiótico, acima dos elementos regionais - o que lhe valeu o título de "SCHUBERT BRASILEIRO" - Hekel Tavares ergueu um perfil artístico especificamente brasileiro.

Na sua criação musical - quer como o compositor que prefere cantar os humildes e os sofredores, através de suas canções, quer elevando-se ao gênero sinfônico - Hekel Tavares deliberadamente tratou esses dois gêneros com o mesmo espírito, onde as características expressivas do folclore nacional são exercitadas com a predominância da harmonia tradicional, com poucas ou nenhuma concessão ao modernismo, mantendo-se, de maneira geral, dentro do quadro da música romântica.

Assim é a suite "ANDRÉ DE LEÃO E O DEMÔNIO DE CABELO ENCARNADO" e o "CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRAS EM FORMAS BRASILEIRAS".

Na suite ANDRÉ DE LEÃO, os títulos de cada uma das seis cenas, ainda conservam a tradicional terminologia italiana: Andante com moto, Tempo di marcia, Scherzo, Lento ma non troppo, Andante sostenuto e Finale e Lento in modo de Romanza. Mas nos Três Movimentos do Concerto para piano a opção à brasilidade e os títulos de cada um, já foram definitivamente brasileiros: Modinha (tempo de batuceira); Ponteio e Maracatu, definindo os elementos essenciais da síntese "alma brasileira".

Em ambos predomina o tratamento dos sentimentos e o aproveitamento artístico da essência e do princípio construtivo já abstrato dos elementos regionais.

Hekel Tavares compreendeu as manifestações musicais da gente de sua terra, absorveu-as, utilizou-as com função ambientadora, figurativa e emotiva e imprimiu o seu inteligente poder criador, que marcou história na conceituação de MÚSICA BRASILEIRA.

São Paulo, agosto de 1982.

Eleazar de Carvalho

Eleazar de Carvalho

Fig 51. Encarte do Disco da Figura 51.



Fig 52. Capa do Disco *Erik Satie Vol.III*. Piano Cordélia Canabrava Arruda. Pietro Maranca. 1981.

ERIK SATIE

VOL. III

PIANO
CORDÉLIA CANABRAVA ARRUDA
PIETRO MARANCA

LADO A
Piano a quatro mãos:
LA BELLE EXCENTRIQUE
1. Grande Ritournelle
2. Marche Franco-Lunaise
3. Valse du mystérieux baiser dans l'oeil
4. Can-can Grand-Mondain

TROIS MORCEAUX EN FORME DE POIRE
1. Manière de commencement
2. Prolongation du même
3. H-III
4. En plus, suivi d'une redite

Piano: Cordélia Canabrava Arruda e Pietro Maranca

LADO B

LE FILS DES ÉTOILES (3 préludes)
1. La Vocation
2. l'Initiation
3. l'Incantation

CROQUIS ET AGACERIES D'UN GROS BONHOMME EN BOIS
1. Tyrolienne Turque
2. Danse Maigre
3. Española

PREMIERE PENSEE ROSE + CROIX
Piano: Cordélia Canabrava Arruda

Ficha Técnica:
Um produto FERMATA
Produção - PIETRO MARANCA
Engenharia de Som - Carlos A. Duttweiler e Marcus Vinicius
NOSSO ESTUDIO - setembro de 1980
Capa - Lápis de Cor Programação Visual
Foto/capa - Roberto Buzzini

"Para se interessar por Satie é preciso começar por ser desinteressado, aceitar que um som é um som e que um homem é um homem; renunciar às ilusões que se possa ter sobre idéias de ordem, expressões de sentimento e todo o resto de enunciados estéticos por nós herdados. Não se trata de saber se Satie é válido. Ele é indispensável." (John Cage)

LA BELLE EXCENTRIQUE (1920)
Como diz Otto N. Logy, "a primeira impressão que se tem é de vulgaridade, óbvia e intencional, entranhada na composição. E, por assim dizer, o burlesco do burlesco..." Poucas vezes sente-se tanto a Paris da belle-époque como ouvindo-se esta peça. Nela estão vívidos os cafés-concerto, os cabarés, o vaudeville, o can-can, o espírito da Cidade Luz de 1920.

TROIS MORCEAUX EN FORME DE POIRE (1903)
Diz-se que Satie deu o nome de "Três Pedações em Forma de Pera" a esta peça, para responder a uma censura de Debussy, que lhe teria dito para cuidar mais da "forma" de suas composições. O título original e completo da obra era o seguinte:
Trois Morceaux en forme de poire, à quatre mains, avec une Manière de commencement, et un En plus, suivi d'une Redite.
A "Maneira de Começar" é, na verdade, uma Gnossienne (não publicada com esse nome), originalmente incorporada ao "Filho das Estrelas". Quanto ao "A mais" e à "Redição", são, evidentemente, alusões às fórmulas empregadas pelos professores do Conservatório. Aqui já se preannuncia o humor ferino de Satie (que se manifestaria notadamente entre 1912 e 1915, o chamado período humorístico). Nesta peça provou ser capaz de escrever não somente segundo as "formas", mas também de usar uma veia lírica, quase schumanniana, à qual se entrega sem reservas. O humor porém, está só no nome. A música é pura, às vezes alegre, às vezes terna, às vezes melancólica, às vezes nitidamente oriental. Mas sempre poética e agradável de se ouvir.

LES FILS DES ÉTOILES (1891)
Satie escreveu uma dedicatória para estes três préludes:
"Sans préjudice des pratiques des grands imprécateurs Mes cousins, J'offre cette oeuvre à Mes pairs. Par ainsi, et pour la précedence des exemples, Je ne demande point l'exaltation. J'appelle sur Mes convives la miséricorde du Père, créateur des choses visibles et invisibles; la protection de la Mère Auguste du Rédempteur, Reine des Anges; comme les prières du chœur glorieux des Apostles et des Saints Or-

dres des Esprits bienheureux. Que la juste inflammation de Dieu écrase les superbes et les indécents!" Estes nos no período Rosacruz de Satie. Sabese que a Ordem Rosacruz é uma sociedade fraternal, interessada em exaurir as possibilidades da vida pela utilização de sua herança de conhecimento esotérico e das faculdades que o ser humano possui. Deste período, as peças mais significativas são os três préludes para "O Filho das Estrelas" de Sar Peladan, os três "Sonneries de la Rose + Croix", o "Prélude de la Porte Héroïque du Ciel" e a "Messe des Pauvres". O tema decorativo para o prélúdio do primeiro ato é A Noite de Caldéia. Indicações para o intérprete: Em branco e imóvel, sempre, preciosamente, pálido e hierático; como um doce pedido. O tema decorativo para o prélúdio do 2.º ato é A Sala baixa do Grande Templo. Indicações para o intérprete: Na cabeça; menos alto; subindo; corajosamente fácil e complacientemente solitário; cair até o desfalecimento; sempre. O tema decorativo do prélúdio do 3.º ato é O Terraço do Palácio de Goudéa. Indicações: sempre; olhando-se de longe; muito bem; sem tremer muito; chegue mais perto; ignore sua própria presença; alto; subindo; na cabeça; sem se irritar; terminar por si; sempre. Os iniciados entendem... A música é decorativa e estática. A melodia, místico-litúrgica. As harmonias são estranhas. O clima é transcendental. O resultado de tudo, uma oração.

CROQUIS ET AGACERIES D'UN GROS BONHOMME EN BOIS (1913)
Três peças cheias de espírito, tendendo nitidamente à paródia. A "Tyrolienne turque", que alude à Marcha Turca de Mozart; a "Danse Maigre", à maneira das velas senhores; nos traz à lembrança a dança triste e mecânica de personagens do cinema mudo: "Espanhola", com marcações como Puerta Maillot, Plaza Clichy, Rue de Madrid, a la disposition de Usted onde, sob o pretexto de espicaçar Chabrier e Ravel, Satie retrata em pinceladas rápidas o "espanholismo", em moda na época.

PREMIERE PENSEE ROSE + CROIX (1891)
Também do período Rosacruz, esta pequena peça constituiu-se num canto "legatto", sobressaindo sobre acordes soltos. O resultado é de grande beleza plástica, associando extrema delicadeza a um clima de alto misticismo.

CORDÉLIA CANABRAVA ARRUDA iniciou seus estudos de piano, criança ainda, com seu avô materno, o maestro, pianista, compositor e professor Biagio Cimino, em Jaboticabal, SP. Em 1947 diplomou-se com louvor, pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudava com o professor Samuel Archanjo dos Santos. No mesmo ano formavam-se em Letras pela Faculdade de Filosofia "Sedes Sapientiae". Entre a carreira de concertista e a do magistério de Inglês optou, profissionalmente, pela segunda, e dedicou-se a ela e à família, que constituiu muito cedo. O piano porém, jamais foi abandonado e sempre foi parte integrante de seu dia-a-dia. Fez um curso de virtuosismo com o Prof. Hans Bruch e, posteriormente, completou sua formação pianística com o professor José Kliass, com o qual fez uma série de programas para a TV Cultura, Canal 2, de São Paulo. Há alguns anos Cordélia "descobriu" Satie. Foi um grande acontecimento em sua vida. Resolveu, fascinada que estava, dedicar-se ao estudo da obra completa do compositor e a pesquisas que, cada vez mais a aproximavam do "gymnopedista". Sabedor deste fato, Pietro Maranca convidou-a para gravar a integral de Satie.
Este é o terceiro LP da série, ao qual devem seguir-se mais quatro.

PIETRO MARANCA, nascido em 1944, deve sua primeira formação musical ao prof. José Kliass, com quem iniciou sua atividade de concertista, na década de 50. A partir de 1960, passou muitos anos na Europa, estudando com Benedetti Michelangeli e Bruno Mezzena, diplomando-se com louvor pelo Conservatório Cláudio Monteverdi, de Bolzano, Itália. Completou seus estudos em Londres, com Peter Feuchtwanger e Maria Curcio, tendo sido responsável pela vinda destes mestres ao Brasil, para ministrarem diversos cursos. Além de duas bolsas de estudo, prêmios recebidos de Marguerite Long e da Royal Academy of Music, recebeu o primeiro prêmio no Concurso "A. Speranza", o 3.º Prêmio no Concurso Internacional F. Busoni, em 1967, o Prêmio de Melhor Solista, pela Associação Paulista de Críticos, em 1971. Tem se apresentado regularmente em concertos, como solista e como camerista. Atualmente, além dessas atividades, é professor do Instituto de Artes do Planalto UNESP. Além de desenvolver atividades pedagógicas e concertísticas, Pietro Maranca vem se destacando no setor discográfico. Tem dois discos lançados pela RGE Fermata e, nos últimos três anos, vem produzindo os discos de música erudita destas gravadoras. Assim é que já produziu dois LPs com Cordélia Canabrava Arruda, um com o Maestro Souza Lima, um com Caio Pagano, um com Ana Stella Schic, incentivando desta maneira o artista brasileiro. Neste LP, Maranca, além de intérprete é também produtor.

SÉRIE LUXO
STEREO 40.009
440.009

Fabricado e distribuído por FIF-Fermata Indústria Fonográfica Ltda. Rua Josef Keyss, 90. CGC. 61.432.753/0003-22. SCDP.DPF.007/69 SP
Disco e Cultura 1981

Fig 53. Verso da Capa do Disco *Erik Satie Vol.III*. Piano: Cordélia Canabrava Arruda e Pietro Maranca. 1981.

ERIK SATIE

VOL 4

CORAL INAPETENTE

1. O BALANÇO
É meu coração que balança assim.
Ele não tem vergonha.
Como um péço poponero!
Será que vai querer voltar para meu peito?

2. A CACA
Vocês escutam o cachorro cantando?
Que voz!
O rirapipi está em sua boca.
A coruja amantando seus filhotes.
O jacuzziro vai se casar!
Quanto a mim, dormirei vezes com meu pai!

3. COMÉDIA ITALIANA
Scaramauche gaba as belezas da vida militar.
A gente é muito esperta, diz ele.
Assista os civis...
E as aventuras galantes...
É todo o resto...
Aíh! que bela profissão!

4. O DESPERTAR DA NOIVA
Chegada do cortejo.
Chamados.
Levante-se!
Vaiões feitos com chapéus velhos.
O cachorro dança com sua noiva.

LADO 1

SPORTS ET DIVERTISSEMENTS (1914) 1a20

Estas deliciosas miniaturas, um coral e vinte peças instantâneas, ao todo, foram compostas para um "programa" definido, concebido como réplica musical de um conjunto de desenhos de Charles Martin. Tal programa tinha como tema a pesca, o golf, o tênis, etc. A cada réplica musical, Satie juntou ainda uma descrição escrita, num estilo imitável. Aqui, música e palavras estão unidas indissoluvelmente. Cheias de humor, as peças - que Darius Milhaud considera como uma das obras mais características da escola francesa moderna, e que Cortot compara aos haikai japoneses - são decididamente descritivas. É interessante relembra-rem as circunstâncias sob as quais Satie foi convidado a escrever SPORTS ET DIVERTISSEMENTS. O editor Lucien Vogel procurava um compositor capaz de escrever uma música para um

5. CABRA-CEGA
Procure, senhorita!
Aquele que a ama está a dois passos.
Como está pallido!
Seus lábios tremem.
Você ri?
Ele segura seu coração com as duas mãos.
Mas você passa sem percebê-lo.

6. A PESCA
Murmúrios de água no lado do rio.
Chegada de um peixe; de um outro; de dois outros.
Que foi?
É um pescador, um pobre pescador.
Obrigado.
Todos voltam para casa, até mesmo o pescador.
Murmúrios de água no lado do rio.

7. YACHTING
Que tempo! O vento sopra como uma faca. Parece um doído.
O mar está se desmontando.
Tomara o mar não se choque contra um rochedo. Ninguém seria capaz de remontá-lo.
- Eu não quero ficar aqui, diz a linda passageira.
Não é divertido. Prefiro outras coisas. Chame um carro.

8. O BANHO DE MAR
O mar é imenso, senhorita.
Em todo caso, é bem profundo.
Não sente no fundo. É muito úmido.
Eni que chegam minhas velhas amigas, as ondas. Estão cheias de água.
- A senhorita está toda molhada!
Sim, senhor.

9. O CARNAVAL
Confetes caindo.
Vejam que máscara melancólica.
Um pierrot enfiado se esconde.
Chegam as coloridas andaluzianas.
Todos empurram para vê-las.
São bonitas?

10. O GOLFE
O coronel usa uma roupa de tuipe de um verde violento. Ele vai ganhar! Seu "caddy" segue-o, carregando os "bags".
As narvens estão altondas. Os "holes" estão trencendo. O coronel está aqui! Ele prepara sua tacada. Seu taco estoura em pedacos.

REVERIE DU PAUVRE (1900)
Esta jóia musical, totalmente tonal, que o autor pede seja executada com uma humildade e doce simplicidade, foi composta num ano de extrema miséria para Satie e retrata um lirismo e uma melancolia poucas vezes tão nítidos.

LES PANTINS DANSENT (1913)
As marionetes dançam. É preciso dizer mais?

PETITE OUVERTURE À DANSER (1900)
É ainda o ano da grande pobreza, quando Satie se cogitou a M. Le Pivain e escreveu a seu irmão Conrad: "Es (a música) surgiu como uma jorzeninha triste, com dois grandes olhos verdes." Nesta pequena peça, com a indicação de tempo "muito moderado", Satie usa o mesmo recurso usado em PREMIÈRE PENSÉE ROSE + CROIX - um canto "legatto", sobressaindo sobre acordes soltos. Pede ao intérprete que as frases sejam muito e sejam bem escandidas, o que dá, a vez, uma estranha impressão de interrupção, de efeito lindíssimo. Até que ponto esta "pequena abertura", assim nostálgica e melancólica nos convidada a dançar?

além de desenhos do artista Charles Martin - LES SPORTS - : entre os compositores consi-derados estava Stravirnsky, que peira um preço altíssimo. O nome de Satie foi lembrado por um de seus amigos. Satie, com sua natureza muito susceptível, achou que o preço que lhe estavam oferecendo (muito mais baixo que o oferecido a Stravirnsky) era tão enorme, que se ofendeu, achando que seria imoral especular sobre sua música. Finalmente, houve um acordo, mediante um preço irrisório e, a 14 de março de 1914, Satie pôs-se a trabalhar. O álbum foi publicado em edição de luxo, e mostra a bela caligrafia de Satie. Poucas de suas obras revelam sua genialidade com tanta evidência. Há um prefácio que diz o seguinte: - "Esta publicação é constituída de dois elementos artísticos: desenho e música. A parte do desenho é representada por traços - tiradas espirituosas - a parte musical é representada por pontos - pontos pretos. Estas duas partes, unidas num único volume, formam um todo: um álbum. Aconselho folheá-lo com um dedo amável e sorridente, porque esta é uma obra de fantasia. Não procure nela nada mais. Para os "encarquilhados" e "parvos" escrevi um coral grave e decoroso. Este coral é uma espécie de introdução austera e "infrívola" (sic) Coloque nele tudo que conhece sobre o Tédio. Dedico este coral àqueles que não gostam de mim. E me retire". A esse coral, que Satie chamou de Coral Inapetente, foram acrescentadas as seguintes instruções para o intérprete: áspero e rubenjo, rude, hipocritamente, após sua assinatura, a informação de que foi composto de manhã, em jejum. Seguem-se então as vinte miniaturas, com os seguintes dizeres: (de 1a20)

PIANO

CORDELIA
CANABRAVA
ARRUDA

COM A PALAVRA ERIK SATIE

"... Sangrae, em seu livro 'A Música e o Músico' (p. 55b) diz que a escola francesa 'prole, em justa razão, orgulha-se de estar em suas fileiras com mestres como: Gabriel, Debussy, Camille, Claude, Ravel, Stravirnsky, Fokler, Berg, Nollé, Alquiota, Holms, Depot - delshaye, de Boisdefraye, William Chumet, etc...' É evidente que esses mestres figuram na demonstração. O mundo inteiro os venera... Eu sempre disse que, em Arte, não havia Verdade - Verdade é umica - bem entendido. A que me é um poeta por mim mesmo, um senado, uma Câmara e um Parlamento, me revoltou e indigna-se bem que no tempo me seja indiferente. Duma só vez eu grito: Viva os amadores!"




Fig 54. Capa do Disco Erik Satie Vol.IV. Piano Cordélia Canabrava Arruda. Produção: Pietro Maranca. 1981.

COM A PALAVRA ERIK SATIE

*Resolvemo isto, de modo um a hora, assim...
... e tentamos na interpretação de São, de São, de São...
Metaphorista desta coisa, porque, que dizemos? Então, sim...
... do parolico do longo ditado de Filla Prunomina...
... de água, um tempo depois do Sillabado, e então...
... a Clotilde e a os latices, que vem de esfalo...
... Luchinando o pinto, e então, e preparado do corpo de...
... e qualquer preparação e dantes da complate...
... rapamento de sua pua, que...
... as fizes do mel, não...
... guido, empomar...
... gomodivista, e então, e...
... est, eito de Filom...
... nome de IRENA, MESMO...
... DA ARTE, e...
... me profugo de Jesus...
... computar.*

11. O POLVO
O polvo está dentro de sua toca.
Brinca com um caranguejo.
Engole-o e engole-o.
Apavorado, pisotina seus próprios pés.
Bebe um copo de água salgada.
Isso faz lhe grande bem e clareia sua ideias.

12. AS CORRIDAS DE CAVALO
A pesagem.
A malhada.
A compra dos programas.
20 e 20.
Abre-se a partida.
Partida.
Aqueles que não querem correr.
Os perdedores (pauzes compridos, grãos pontudas).

13. OS QUATRO CANTOS
Os quatro comundongos.
O gato.
Os comundongos amam o gato.
O gato se espreguiça. Salta! Coloca-se.

ERIK SATIE VOL 4

14. O PIQUENIQUE
Todos trançam vitela fria demais.
Você está usando um lindo vestido branco.
Olhei! Um avião!
Não, é um tranço.

15. O WATER-CHUTE
Se você tem o coração forte, não vai se sentir multicolorial.
Vai parecer que está caindo de um andar.
Vai ver como é interessante.
Atenção! Não mude de cor.
Está me sentindo mal.
- É a prova de que estava precisando divertir-se...

16. O TANGO
O tango é a dança do diabo. É a sua favorita.
Ele o dança para se refrescar.
Sua mulher, suas filhas e seus criados
refrescam-se da mesma maneira.

17. O TRENÓ
Que frio!
O trenó desliza.
Senhoras com os perizes
enfiados em peles.
A paisagem está com tanto frio
que não sabe onde esconder-se.

18. O FLIRT
Eles se dizem coisas bonitas, coisas maternais.
- Como vai?
- Não me acha gentil?
- Posso?
- Você tem olhos chibugalhados.
- Gostaria de estar na lua.
Ele suspira e acenta que sim com a cabeça.

19. O FOGO DE ARTIFÍCIO
Como está escuro!
Oh! Um rajão! Um rajão todo azul!
Tudo se admiram.
Um velho enlouquece.
- O quê!

20. O TENIS
- Play?
- Yes.
O serviço.
Como ele tem pernas bonitas.
Tem um belo nariz.
Serviço cortado.
Gumet!

COM A PALAVRA ERIK SATIE

*"... Personalmente, não sou
nem bom nem mau. Odeio, por
assim dizer. Também, nunca
fiz mal a ninguém -
nem bem..."*

FICHA TÉCNICA

Ficha Técnica:
Um produto: FERMATA
Produção: PIETRO MARANCA
Engenharia de Som: NELSON PROENÇA
NOSSO ESTÚDIO - maio de 1981
Capa - Lapa de Cui Programação Visual

FIF

SERIE LUXO
STEREO 40.010

Fabricado e Distribuído por FERMATA Indústria Fonográfica Ltda.
R. Joséf Kroes, 90 - São Paulo - CGC 61.432.753/0003-22

CORDÉLIA
CANABRAVA
ARRUDA

PIANO

Queremos chamar a atenção para dois fatos curiosos:
Observem os primeiros compassos de "LE GOLF".
Satie parece ter-se antecipado uns dez anos ao famoso
TEA FOR TWO, e em "LES COURSES",
nos últimos compassos, a sugestão da MARSELHESA.

Do período Rosacruz, essas três peças - *Air de l'Ordre, Air du Grand Maître* e *Air du Grand Piano*, têm certa qualidade estática e hipnótica provocada pela repetição de um cantochão e pela utilização de harmonias de cunho medieval. Satie já demonstrara sua fascinação pela música litúrgica em sua juventude (Quasi, suas primeiras composições de peso são os melhores exemplos) já que, com ela, o lado místico de sua personalidade podia se expandir. As *Sonneries* foram adotadas pela Orquestra Rosacruz, para serem executadas durante suas cerimônias. O canto "legato" gregoriano, é sustentado por acordes soltos, sem segura, (detaché sans secheresse), como pede Satie.

LE PIÈGE DE MÉDUSE (1913)
O espírito do absurdo se entrevê nessa obra, escrita em 1913, e designada como:
Comédia em um ato, de M. Erik Satie, (com música do mesmo senhor).
A respeito de *Le Piège de Méduse* (uma das primeiras incursões de Satie no teatro), poderíamos crê-la de inspiração dadaísta, se Dadá já tivesse sido inventado! A peça nos oferece prova da extraordinária facilidade de antecipação de Satie e de seu poder de criar protótipos. O macaco dançante Jousi, o barão Méduse, sua filha Fritote, o doméstico Polcarpo, e todas as situações absurdas em que se metem, antecipam Dadá e pertencem mais ao ano de 1921, quando Pierre Berton produziu a peça, do que ao ano de 1913, quando foi escrita. A parte musical desta comédia lírica é constituída de sete danças:
1. Quadrilha
2. Valsa
3. Não depressa (pas vite)
4. Mazurka
5. Um pouco vivo
6. Polka
7. Quadrilha

SONNERIES DE LA ROSE + CROIX (1892)
Do período Rosacruz, essas três peças - *Air de l'Ordre, Air du Grand Maître* e *Air du Grand Piano*, têm certa qualidade estática e hipnótica provocada pela repetição de um cantochão e pela utilização de harmonias de cunho medieval. Satie já demonstrara sua fascinação pela música litúrgica em sua juventude (Quasi, suas primeiras composições de peso são os melhores exemplos) já que, com ela, o lado místico de sua personalidade podia se expandir. As *Sonneries* foram adotadas pela Orquestra Rosacruz, para serem executadas durante suas cerimônias. O canto "legato" gregoriano, é sustentado por acordes soltos, sem segura, (detaché sans secheresse), como pede Satie.

Fig 55. Verso da Capa do Disco *Erik Satie Vol.IV*. Piano Cordélia Canabrava Arruda. Produção: Pietro Maranca. 1981.



Fig 56. Capa do Disco *Erik Satie Vol. V*. Piano: Cordélia Canabrava Arruda e Pietro Maranca. Violino: Ayrton Pinto. 1983.

ERIK SATIE vol 5
piano **Cordélia Canabrava Arruda**
Pietro Maranca
violino **Ayrton Pinto**

LADO A

1. PRÉLUDE EN TAPISSERIE (1906) – 3'10"
— (4 mãos)
2. APERCUS DÉSAGRÉABLES (1908-1912) – 5'22"
I – Pastorale
II – Choral
III – Fugue
3. EMBRYONS DÉSECHÉS (1913) – 6'17"
I – d'Holothurie
II – d'Ediophthalmia
III – de Podophthalmia
4. EN HABIT DE CHEVAL (1911) – 6'58" – (4 mãos)
I – Choral
II – Fugue Litanique
III – Autre Choral
IV – Fugue de Papier

LADO B

1. HEURES SÉCULAIRES ET INSTANTANÉES (1914) – 3'31"
I – Obstacles venimeux
II – Crépuscule matinal "de midi"
III – Affouements grammatiques
2. SONATINE BUREAUCRATIQUE (1917) – 4'17"
Allegro
Andante
Vivace
3. TROIS PETITES PIÈCES MONTÉES (1919) – 4'27"
— (4 mãos)
I – De l'enfance de Pantagruel (Réverie)
II – Marche de Cocagne (Démarche)
III – Jeux de Gargantua (Coin de Polka)
4. PRÉLUDES FLASQUES POUR UN CHIEN (1912) – 4'05"
I – Voix d'instincteur
II – Idylle cynique
III – Chanson canine
IV – Avec camaraderie
5. PASSACAÏLE (1906) – 3'05"
6. CHOSES VUES À DROITE ET À GAUCHE (Sans Lunettes) (1914) – 4'15" (piano e violino)
I – Choral hypocritique
II – Fugue à bâtons
III – Fantaisie musicale

FICHA TÉCNICA

Gravação:
INTERSON Gravações e Pesquisas Musicais Ltda.
São Paulo – Dezembro 1982

Direção, Engenharia de Som e Montagem:
OTTO DRECHSLER

Produção:
PIETRO MARANCA

Capa:
FLÁVIO IMPÉRIO

Foto c/ capa:
DYLCEU TEIXEIRA

Piano:
Steinway & Sons – Hamburg – C227

LUXO
STEREO 40.012
440.012

Fabricado e distribuído por **FERMATÁ** Indústria Fonográfica Ltda. - Rua Josef Krivys, 90 - CGC 61.432.753/0001-60 - SCOP.DPF.007/69 SP Ind. Bras. Disco e Cultura © 1983

FERMATÁ
INDÚSTRIA FONOGRAFICA

CORDÉLIA CANABRAVA ARRUDA iniciou seus estudos de piano, criança ainda, com seu avô materno, o maestro, pianista e compositor, professor Biagio Cimino, em Jaboticabal, SP. Em 1947, formou-se pianista, com louvor, pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudou com o Prof. Samuel Archango dos Santos. Posteriormente, fez curso de virtuosismo com o Prof. Hans Bruch. Concluiu seus estudos de piano com o saudoso prof. José Klias, com o qual fez uma série de programas para a TV Cultura em 1969-70. Atualmente, dedica-se à gravação de integrais pianísticas de Erik Satie, bem como a pesquisas sobre o mesmo e sua obra. Foi recentemente convidada para ser membro da Fundação Satie, sediada em Paris, e para ser sua correspondente estrangeira no Brasil.

PIETRO MARANCA deve sua primeira formação musical ao prof. José Klias. Posteriormente, passou muitos anos na Europa, onde estudou com Benedetto Michelangeli e Bruno Mezzana, diplomando-se com louvor pelo Conservatório Claudio Monteverdi, em Bolzano. Completou seus estudos em Londres, com Peter Feuchtwanger e Maria Curcio. Recebeu diversos prêmios, entre eles o de melhor solista, em 1971, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, tendo se apresentado regularmente em concertos, como solista e como camerista. É professor da Faculdade de Artes da UNESP. Vem ainda se destacando no setor discográfico, produzindo os discos de música erudita da RGE e da FERMATÁ, além de ter gravado três discos, como intérprete, pelas mesmas gravadoras. Em fevereiro de 83, pelo selo Eldorado, lançou seu 4º LP, como solista, da Orquestra Sinfônica Estadual, sob a regência de Eliaszer de Carvalho, tocando o Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras, de Hebel Tavares. Foi também convidado para ser membro da Fundação Satie.

AYRTON PINTO, natural do Rio de Janeiro, estudou violino com Yolanda Peixoto, graduando-se pelo Conservatório Brasileiro de Música. Prosseguiu seus estudos nos Estados Unidos, trabalhando com Richard Burgin, "spalla" da Orquestra da Boston Symphony Orchestra, no New England Conservatory of Music, em Boston, EEUU. Nessa importante Orquestra, atuou como violonista e também como pianista e solista, de 1959 a 1974. A partir de então foi diretor da All Newton Music School (1974-76), violonista do Boston Horn Trio e do Quarteto Pro-Arte, bem como "spalla" da Newton Chamber Orchestra e da Boston Opera Company. Retornou ao Brasil para ocupar o posto de "spalla" da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e para exercer a livre-docência na Faculdade de Artes da UNESP. Detém títulos de Doutor "Honoris Causa" do Conservatório Brasileiro de Música e de Professor do New England Conservatory e do Wellesley College. Entre seus prêmios destacam-se o "Kousswitzky" (Tanglewood, USA), "Journal du Commerce" (Rio de Janeiro) e Melhor Solista de 1981, da Associação Paulista de Críticos de Arte. Atualmente é coordenador do programa de cordas, e regente da CAMERATA FESC.

Fig 57. Verso da Capa do Disco *Erik Satie Vol. V*. Piano: Cordélia Canabrava Arruda e Pietro Maranca. Violino: Ayrton Pinto. Realização: Pietro Maranca. 1983.

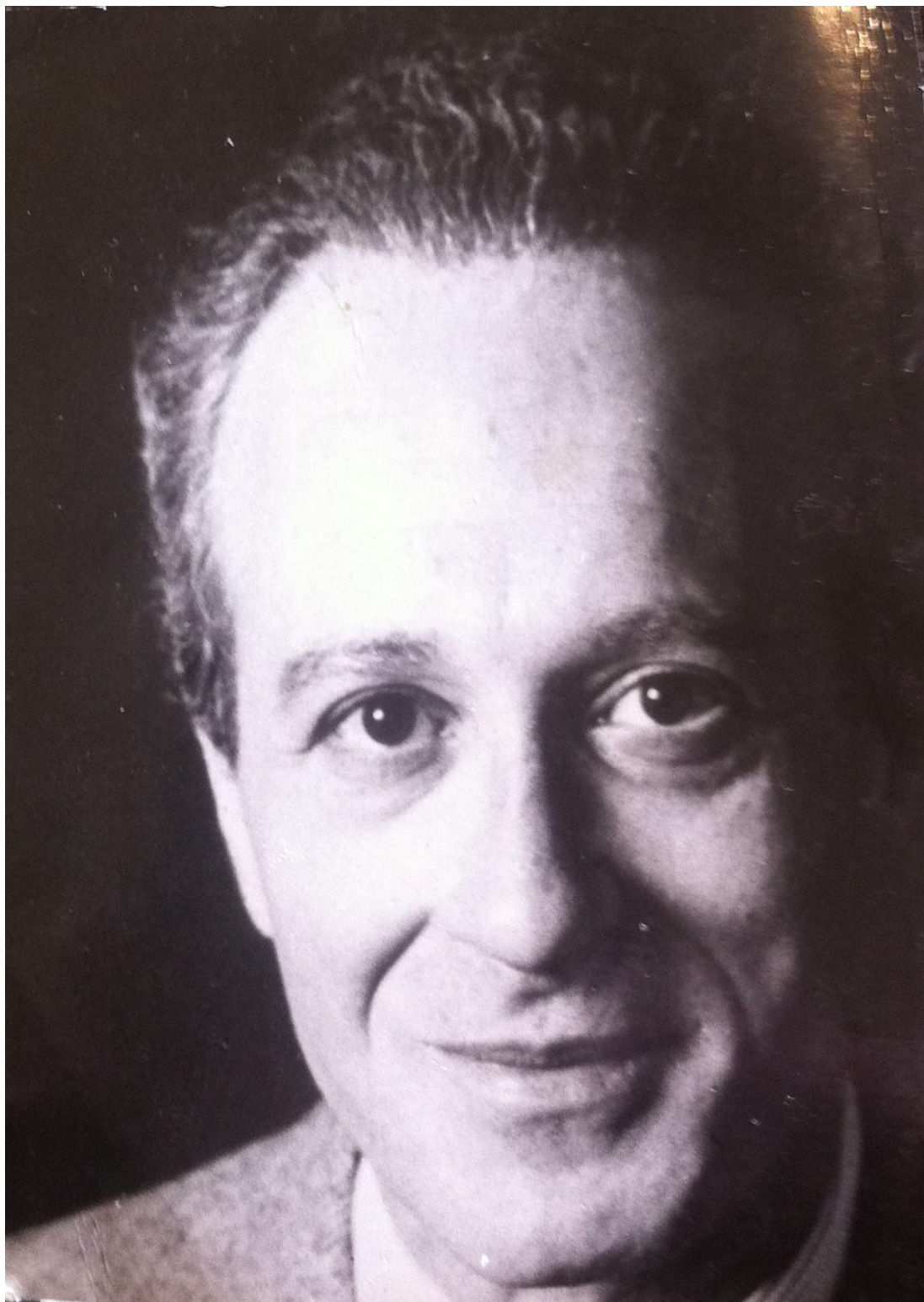


Fig 58. Foto de Pietro Maranca, cedida por sua irmã Silvia Maranca.



Fig 59. Pietro Maranca com 6 ou 7 anos de idade, no meio de suas irmãs, Anna e Silvia e de seu irmão Paolo. Foto cedida por sua irmã Silvia Maranca.



Fig 60. Foto de Pietro Maranca, ao centro, com sua mãe Adriana, o irmão Paolo e as duas irmãs Anna e Silvia, na Fazenda Amália, em Santa Rosa do Viterbo, SP. Foto cedida por sua irmã Silvia Maranca.

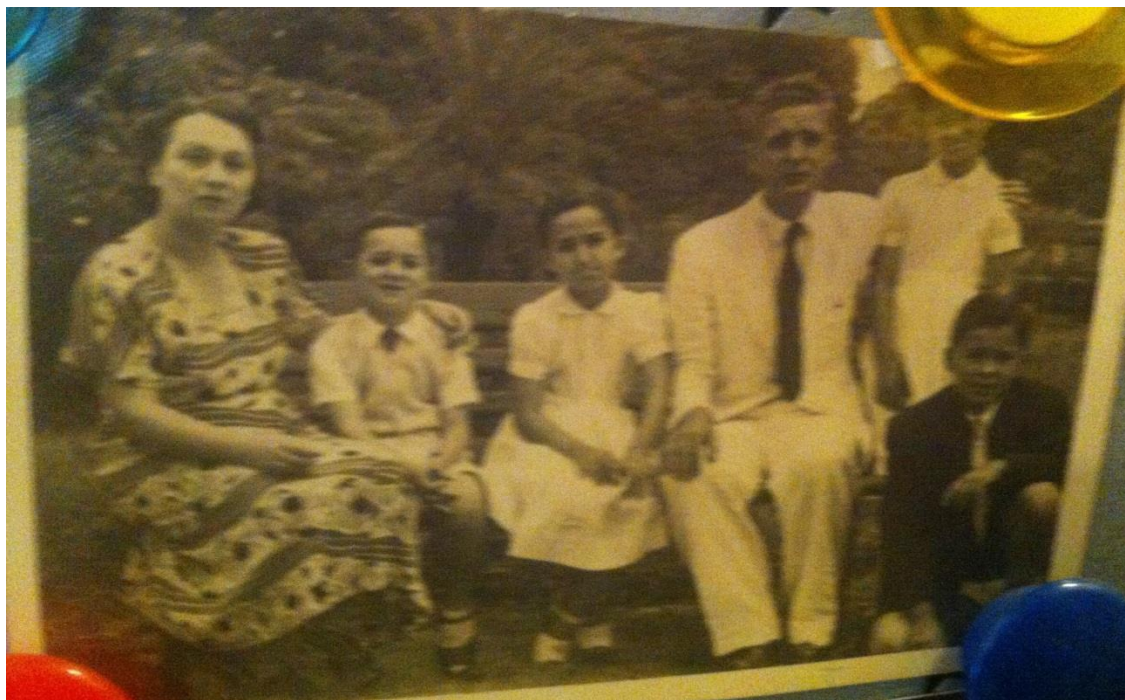


Fig 61. Foto de Pietro Maranca, com seu pai Guido Maranca, sua mãe Adriana e seus irmãos Paolo, Anna, e Silvia, na Fazenda Amália, em Santa Rosa do Viterbo. Foto cedida por sua irmã Silvia Maranca.



Fig 62. Foto do Professor José Kliass (no meio) com seus alunos no ano de 1955, com Pietro Maranca ao centro, (o menor de óculos) e João Carlos Martins (de terno e óculos ao seu lado). Esta foto está no blog do professor e pianista José Eduardo Martins, também de terno, à esquerda na foto.



music
al
Times
Vol.
112
,
No.
154

4 (Oct., 1971), pp. 1032-1036 (5 pages)

Published by: [Musical Times Publications Ltd.](#)

< [Previous Item](#) | [Next Item](#) >

<https://www.jstor.org/stable/955096>

<p>ROYAL PHILHARMONIC ORCH · GEORFFREY KEEL PRATLEY piano — Dnye House, Southwood Lane, N6 at 8 KING'S SINGERS · TOM SUTCLIFFE</p> <p>11 Wigmore Hall at 7.30 SYBIL BARLOW piano <i>Beethoven, Chopin</i></p> <p>12 Wigmore Hall at 7.30 JACQUES ORCH GORDON DALE · JACK BRYMER clarinet · ALAN WHITEHEAD trumpet <i>Elgar, Finci, Hindemith, Britten, Dale</i></p> <p>— Bishopgate Hall, EC2 at 1.5 RICHARDS PIANO QUARTET Gordon Jacob, Mozart — Leighton House, Holland Park, W14 at 7.30 RODNEY SMITH piano <i>Schumann, Schoenberg, Stockhausen, Bartok</i></p> <p>13 Wigmore Hall at 7.30 PIETRO MARANCA piano — Fairfield Hall, Croydon at 7.45 ROYAL PHILHARMONIC ORCH VILÉM TALSKÝ Viennese music</p> <p>14 Wigmore Hall at 7.30 MARGARET LINDSAY sop · DONALD FRANCKE bar · GEOFFREY PRATLEY piano <i>Schubert, Seiber, Klippen, Wolf-Ferrari, Holst</i></p> <p>— Fairfield Hall, Croydon at 7.45 CHANDOS CHOIR ANDREW PHARMAN <i>Vendi Nabucco (concert perf)</i></p> <p>15 Parcell Room at 7.30 MERIEL DICKINSON mezzo · PETER DICKINSON piano A Sate entertainment — Wigmore Hall at 7.30 CAMILLA DE SOUZA cello</p> <p>16 Wigmore Hall at 3 TEDDY TEIRUP piano <i>Chopin, Liszt, Nielsen</i></p> <p>— Wigmore Hall at 7.30 GILDA MUEHLBAUER violin · BRYAN VICKERS piano <i>Leclair, Brahms, Tisye, Porter, Bloch, Sarasate, Bizzi</i></p> <p>— Barnet Parish Church at 7.30 CHURCH CHOIR DAVID PATRICK · PRUDENCE LLOYD · CHRISTINA STEPHENSON · BRIAN BURROWS · KENNETH JONES · ALAN PARISH · MURRAY STEWART organs <i>Rossini Petite Messe Solennelle</i></p> <p>— St John, Smith Square, SW1 at 7.30 GOLDSMITHS' CHORAL UNION BRIAN WRIGHT · RAE WOODLAND · MARJORIE BIGGAR · STUART KALE · ROGER VIGNOLES piano · CHRISTOPHER BOWERS-BROADBENT's harmonium <i>Rossini Petite Messe Solennelle</i></p> <p>— Fairfield Hall, Croydon at 7.45 ROYAL PHILHARMONIC ORCH DANIEL BARENBOIM · · · · · <i>Schumann</i> Symphony no.4 · · · · · <i>Tchaikovsky</i> Symphony no.6 · · · · ·</p> <p>— Kingston Parish Church LONDON BACH ORCH LOUIS HALSEY · FELICITY PALMER sop · RICHARD BURNETT fortepiano C'no mi accodi di te: Piano Concerto in A · · · · ·</p>	<p>ROYAL PHILHARMONIC ORCH · DAVID DE WARRENNE piano <i>Chopin, Kodaly</i></p> <p>Sadler's Wells Theatre, ECI at 7.30 HANDEL OPERA SOCIETY ENGLISH CHAMBER ORCH CHARLES FARNCOMBE OTTOSE (Oct 19, 21, 23) SUBANNA (Oct 20, 22)</p> <p>20 Wigmore Hall at 7.30 BERNHARD BILLETTER piano <i>Beethoven, Brahms, Debussy, Martin</i></p> <p>— Southwark Cathedral at 7.30 MONTEVERDI CHOIR · SYMPHON · JOHN ELIOT GARDNER Baroque music for voices and brass</p> <p>21 Wigmore Hall at 7.30 JENNIFER BOWRING piano <i>Mozart, Schubert, Schoenberg, Webern</i></p> <p>— McClelland Young, Ravel, Chopin</p> <p>22 Wigmore Hall at 7.30 LIDIA PROIETTI piano <i>Castella, Massorggi, Brahms, Debussy, Chopin</i></p> <p>23 Albert Hall at 7.30 ROYAL PHILHARMONIC ORCH FRANK CHACKFIELD, MAURICE JARRE, NELSON RIDDLE, DAVID ROSE Film music</p> <p>— Wigmore Hall at 3 GERALD ROBBINS piano <i>Mozart, Prokofiev, Dello Jolo, Albaniz, Chopin, Liszt</i></p> <p>— Wigmore Hall at 7.30 RALPH KIRSHBAUM cello · BRIAN LAMPERT piano <i>Locatelli, Brahms, Bach, Stravinsky</i></p> <p>— The Place, 19 Dukes Road, WCI at 7.30 ARS NOVA PETER HOLMAN · JACK EDWARDS reader An anthology of Restoration music by <i>Weldon, Locke, Eccles, Pepys, Mace</i></p> <p>— Fairfield Hall, Croydon at 7.45 EAST SURREY SYMPHONY ORCH ANTHONY WARD · ALFREDO CAMPOLI violin Symphony no.1 · · · · · <i>Bizet</i> Symphonie Espagnole · · · · · <i>Lalo</i> Symphony no.4 · · · · · <i>Brahms</i></p> <p>— St Andrew, Surbiton at 8 SURBITON ORATORIO SOCIETY & SYMPHONY ORCH JOHN WILKINSON · IRR BOURNE, VALERIE BAULARD, PHILIP LANGRIDGE, ROGER STAMAN <i>Verdi Requiem</i></p> <p>24 Albert Hall at 7.30 BIRMINGHAM SYMPHONY ORCH OLIVER KNUSEN · MOIRA LYMPHON piano · COLDFEAM GUARDS BAND <i>Tchaikovsky Nutcracker Suite, Piano Concerto no.1, Italian Caprice, 1812 Overture, Swan Lake (suite)</i></p> <p>— Wigmore Hall at 3 ACI RAO piano <i>Schumann, Beethoven</i></p> <p>— Conway Hall, Red Lion Square, WC2 at 6.30 DARTINGTON QUARTET · BRIAN HAWKINS, GILLIAN STEEL String Quartet in D, op.33 no.1 · · · · · <i>Haydn</i> Sextet in B flat, op.18 · · · · · <i>Brahms</i> Verklärte Nacht · · · · · <i>Schoenberg</i></p>	<p>Clarinet Concerto no.1 in C · · · · · <i>Sporer</i> Adagio for strings · · · · · <i>Barber</i> Symphony in D · · · · · <i>Ariosa</i></p> <p>26 Wigmore Hall at 7.30 BERNARD PARTIDGE violin · ANDREW PLEDGE piano <i>Handel, Beethoven, Buczawski, Schubert, Gerassi/Helffer, Ravel</i></p> <p>— Bishopgate Hall, EC2 at 1.5 THOMAS WALSH piano <i>Bach, Schumann, Liszt, Mazzkowski</i></p> <p>— Law Society, 113 Chancery Lane, WC2 at 6.30 LECTURE-RECITAL: Schubert (Anthony Hoorn)</p> <p>27 Wigmore Hall at 7.30 ROSEMARY BROWN new music said to be by <i>Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Rachmaninov</i> etc</p> <p>— Fairfield Hall, Croydon at 7.45 ROYAL PHILHARMONIC ORCH ARTHUR DAVISON · NEVILLE TAWEL violin · VALERIE TRYON piano Overture, Fireworks Music · · · · · <i>Handel</i> Violin Concerto · · · · · <i>Tchaikovsky</i> Rhapsody on a theme of Paganini · · · · · <i>Rachmaninov</i> Bolero · · · · · <i>Ravel</i></p> <p>— Westminster Abbey at 8 IN AID OF THE VENICE IN PERIL FUND ENGLISH CHAMBER ORCH · PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE · AMBROSIAN SINGERS RAYMOND LEFFARD <i>Cavalli, Gabrieli, Monteverdi</i></p> <p>28 Wigmore Hall at 7.30 ELIZABETH EKER piano <i>Bach, Mozart, Haydn, Chopin, Schubert</i></p> <p>29 Wigmore Hall at 7.30 MICHAEL GOLDTHORPE ten · KENNETH BARCLAY piano · EPSILON QUARTET <i>Caccini, Scarlatti, Monteverdi, Durante, Seiber, Strauss, Tchaikovsky, Warlock, Meyerbeer, Vaughan Williams</i></p> <p>30 Wigmore Hall at 7.30 ANGELA BROWNIDGE piano <i>Schumann, Janacek, Berg, Liszt, Schumann</i></p> <p>— Fairfield Hall, Croydon at 7.45 LONDON SYMPHONY ORCH ANDREW PREVIN · ROGER BRISTINGL · BASSOON · ITZHAK PERLMAN violin Festival Overture · · · · · <i>Masgrace</i> Bassoon Concerto in B flat, · · · · · <i>Mozart</i> Violin Concerto · · · · · <i>Beethoven</i></p> <p>— BBC at 8.30 <i>Mozart Il Re Pastore</i> (Wexford Festival relay)</p> <p>31 Albert Hall at 3 VIENNA BOYS' CHOIR programme includes <i>Humperdinck Hansel and Gretel</i></p> <p>— Albert Hall at 7.30 LONDON PHILHARMONIC ORCH ALEXANDER GIBSON · DAVID OSTRAKH <i>Beethoven Egmont Overture, Romances for violin and orchestra, Symphony no.8, Violin Concerto</i></p> <p>— Wigmore Hall at 3</p>
--	---	---

Fig 63. Revista *The Musical Times*, vol. 112, no. 1544, 1971, London Diary for November p. 1036 Concerto Pietro Maranca. Disponível em: www.jstor.org/stable/955096 Acesso em 15/04/2019.



Fig 64. Pietro Maranca, em pintura (1961) de sua cunhada Marysia Portinari Maranca, casada com seu irmão Paulo, também pintor, e sobrinha de Cândido Portinari.

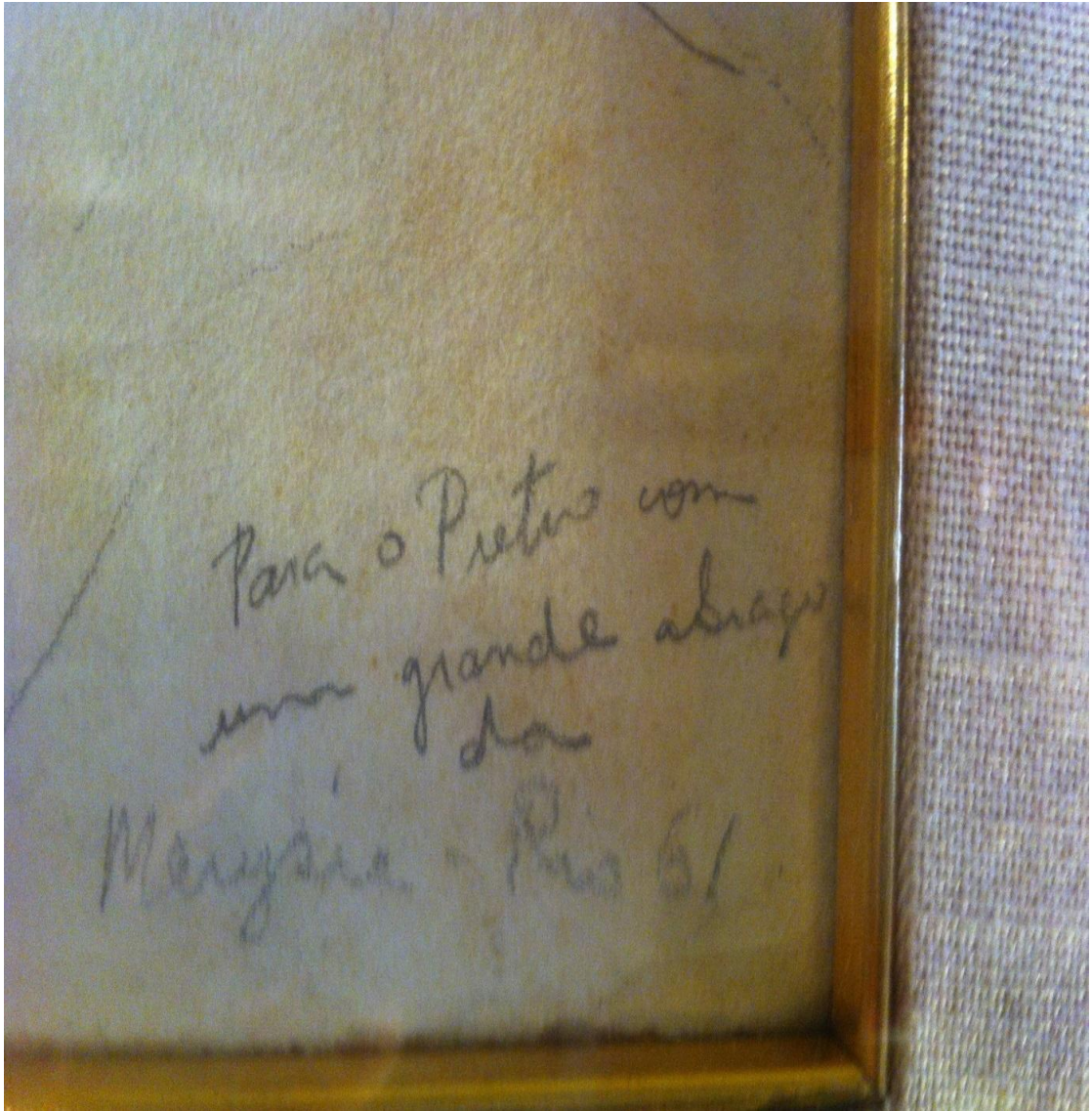


Fig 65. Detalhe da pintura da figura 64.

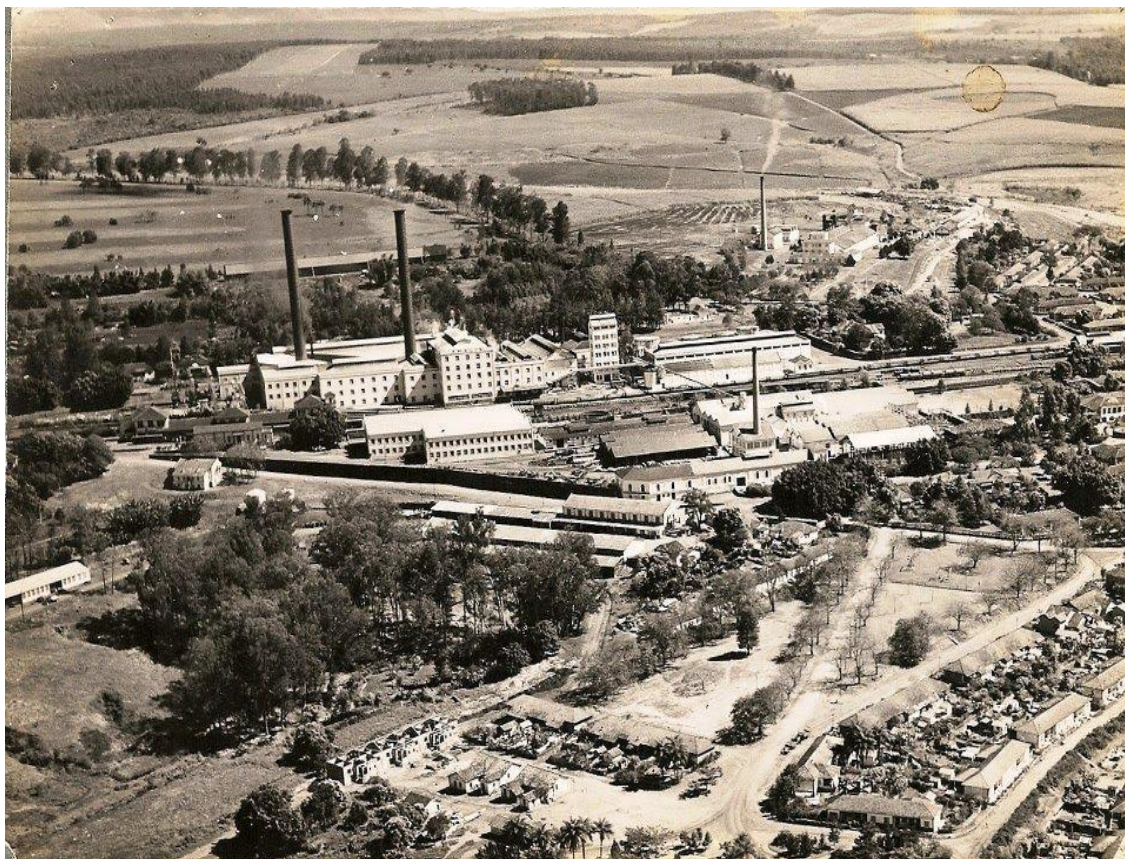


Fig 66. Foto da Fazenda Amália em Santa Rosa do Viterbo, SP, onde morou Pietro Maranca com sua família de 1946 a 1953.

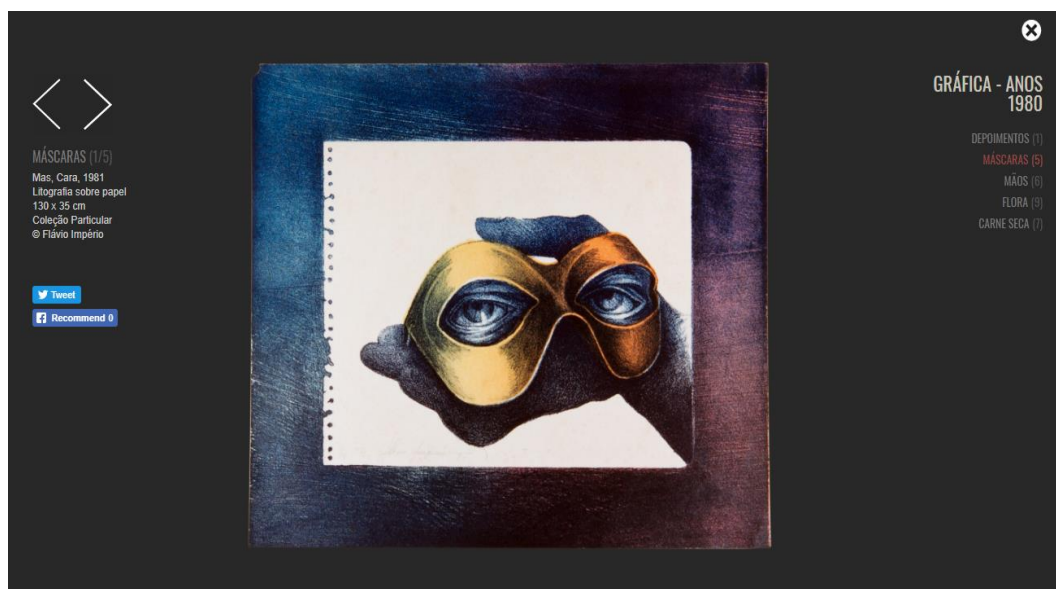


Fig 67. Litografia *Máscaras* de Flávio Império, 1980, que ilustrou a capa do disco *Erik Satie Vol.V*, por Cordélia Canabrava Arruda, Pietro Maranca e Ayrton Pinto. Acervo Flavio Imperio.



Fig 68. Desenho da capa – encarte do Disco *Erik Satie, Vol. V*, por Cordélia Canabrava Arruda, Pietro Maranca e Ayrton Pinto. Realização: Pietro Maranca, 1983. Acervo Flávio Império.



PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
CENTRO CULTURAL DA CIDADE DE SÃO PAULO
COLEÇÃO DE ARTE DA CIDADE

IMAGEM



FICHA TÉCNICA

ARTISTA: IMPÉRIO, FLÁVIO
TÍTULO/ DATA: SEM TÍTULO, 1984
TÉCNICA: ÓLEO SOBRE TELA
DIMENSÕES: 70,2 X 70,2 CM
MOLDURA: 95,0 X 95,0 X 6,7 cm
TOMBO: 0000.090.743
ACERVO: COLEÇÃO DE ARTE DA CIDADE

HISTÓRICO DA OBRA

PROCEDÊNCIA: DULCE CUPOLO
INCORPORAÇÃO: DOAÇÃO
DATA: 04/02/1997

Fig 69. Ficha técnica do quadro. Acervo de Flávio Império no Centro Cultural São Paulo.



Fig 70. Dulce Cupolo. MuBE, 2011.