UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES

ANTONIO CARLOS DE OLIVEIRA JUNIOR

DEDILHADO PIANÍSTICO E SUAS RELAÇÕES COM PRINCÍPIOS TÉCNICOS E MUSICAIS

São Paulo
2013

ANTONIO CARLOS DE OLIVEIRA JUNIOR

DEDILHADO PIANÍSTICO E SUAS RELAÇÕES COM PRINCÍPIOS TÉCNICOS E MUSICAIS

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Música
Área de concentração: Música
Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

São Paulo
2013

Antonio Carlos de Oliveira Junior

DEDILHADO PIANÍSTICO E SUAS RELAÇÕES COM PRINCÍPIOS TÉCNICOS E MUSICAIS

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do grau de Mestre em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista.

São Paulo, ___ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Nahim Marun Filho (Orientador)
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

_____
Prof. Dr. Lutero Rodrigues
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

_____
Prof. Dr. Eduardo Monteiro
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

_____
Prof.ª D.ra Yara Caznok (Suplente)
Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

_____
Prof. Dr. Mario Videira (Suplente)
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

RESUMO

Esta pesquisa reúne informações específicas sobre o dedilhado pianístico. Através de uma revisão bibliográfica, o trabalho demonstra o surgimento de diferentes abordagens relacionadas a dedilhados durante o desenvolvimento da linguagem musical e dos instrumentos de teclado. Orientações de compositores, instrumentistas e editores-revisores indicam a existência de princípios que determinam a escolha de dedilhados. A revisão bibliográfica, portanto, identifica e classifica tais princípios de acordo com a natureza de sua elaboração. O olhar crítico às fontes selecionadas e analisadas justifica-se nas diretrizes da Nova História, a partir das idéias de Marc Bloch e da Escola dos *Annales*. Ao final, o trabalho discute a verificação e aplicação dos princípios levantados, em uma proposta interpretativa para o primeiro movimento da *Sonata op. 78* de Beethoven.

Palavras-chave: piano; dedilhado; práticas interpretativas (*performance*); princípios técnicos e musicais

ABSTRACT

This research brings together specific information about keyboard fingering. Through a bibliographic review, the study reveals the emergence of different approaches related to fingering during de development of musical language and the keyboards instruments. Orientations from composers, pianists and editors indicate the existence of principles determining the choice of fingering. The bibliographic review thus identifies and classifies these principles according to their nature and elaboration. The critical eye on the sources selected and analyzed draws on guidelines from the New History, stemming from ideas put forth by Marc Bloch and the *Annales* School. Finally, in a performance proposal for the first movement of Beethoven's *Sonata op. 78*, the principles identified are applied and verified.

Keywords: piano; fingering; performance; technical and musical principles

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 6
2. O DEDILHADO PIANÍSTICO POR UM VIÉS HISTORIOGRÁFICO 10
3. SURGIMENTO E DESENVOLVIMENTO DOS PRINCÍPIOS EM DEDILHADO 17
   3.1. Sistema antigo de dedilhado 17
   3.2. Sistema moderno de dedilhado 20
4. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA 26
   4.1. *Arte de tañer fantasía* (1565), de Santa María 26
   4.2. *Orgel oder Instrument Tablatur* (Tablatura de exercícios – 1571), de Elias Ammerbach . 26
   4.3. *Transilvano* (1593), de Girolamo Diruta 29
   4.4. *Facultad orgánica* (1626), de Correa de Arauxo 30
   4.5. *L'art de toucher le clavecin* (1716), de Couperin 31
   4.6. *Applikatio* (1720) e *Prelúdios BWV 870a* e *BWV 930*, de J. S. Bach 35
   4.7. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (1753), de C. P. E. Bach 40
   4.8. *Fingerünbungen* de W. A. Mozart 45
   4.9. *Klavierschulle* (1789), de Türk 50
   4.10. *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte, op. 42* (1801), de Clementi 53
   4.11. Manuscrito *Kafka* (1786-1799), de L. V. Beethoven 57
   4.12. *The musical significance of Beethoven's fingerings in the piano sonatas* (1976), de Jeanne Bamberger 65
   4.13. *Letters to a young lady*, de Czerny 73
   4.14. Prefácio dos *Studien nach Capricen von Paganini, op. 3*, de Schumann 76
   4.15. *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils* (1986) e *Esquisses pour une méthode de piano* (1993), sobre a obra e o ensino de Chopin 80
   4.16. *51 exercícios técnicos* (1893), de Brahms 93
   4.17. *Conseils d'un professeur* (1887), de Marmontel 99
   4.18. *Rational principles of pianoforte technique* (1928), de Cortot 102
   4.19. *L'art du piano* (1958), de Neuhaus 108
   4.20. Prefácio dos *Études*, de Debussy 115
   4.21. *Hotel* e *C'est ainsi que tu es*, de Poulenc 116
   4.22. Primeiro volume do *Microkosmos* (Béla Bartók), dedilhado por Peter Feuchtwanger 119
   4.23. *Fingerünbungen*, de Hanns Jelinek 125
   4.24. *Talking fingers: an interview study of pianist's views on fingering* e *An ergonomic model of keyboard fingering for melodic fragments* 130
   4.25. *Music, imagination and culture* (1990), de Nicholas Cook 135
5. UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SONATA OP. 78* (*À THÉRÈSE*), DE BEETHOVEN 140
   5.1. *Sonata op. 78* (*À Thérèse*), de Beethoven – Primeiro movimento: *Adagio cantabile – Allegro ma non troppo* 140
6. CONCLUSÃO 150
Referências 153
Anexo 157

1 INTRODUÇÃO

Lembro-me da primeira vez em que decidi dedilhar sozinho uma música. Era a cadência final do *Concerto para a mão esquerda*, de Ravel, partitura que não vinha acompanhada de nenhuma indicação de dedilhado. Naquele momento, não fazia ideia de que contava ali com um pianismo que incentivava a utilização de um princípio ergonômico na escolha de dedilhados, mas me lembro precisamente da satisfação que senti ao ter resolvido aquele quebra-cabeça. Da mesma época, lembro-me de uma frase constante nas aulas com meu professor de graduação, Attilio Mastrogiovani, dizendo que "90% dos casos de dificuldades técnicas do pianista relacionam-se à escolha do dedilhado!". Tamanha importância foi atribuída ao dedilhado, que comecei a imaginar como os pianistas deveriam constantemente recolher e desenvolver informações sobre o assunto, em uma espécie de "Tratado" pessoal, reunindo informações coletivas, bem como critérios particulares. Desde então, o dedilhado tem sido para mim fonte de pesquisa, experimentação e criação – mais que tudo isso: um porto seguro para minha produção musical.

O trabalho diário do pianista se dá a partir da observação de edições ou manuscritos que podem indicar dedilhados originários do próprio compositor, do editor-revisor ou de ambos. Muitos de nós estamos acostumados a seguir tais indicações e às vezes, em meio a dificuldades técnicas, chegamos a sentir inclusive carência de indicações. Mas quantas vezes essas mesmas indicações nos confundem com dedilhados que são, na verdade, desconfortáveis ou não convencionais para as mãos ou que ainda oferecem uma pluralidade de possibilidades em um mesmo tema musical. A partir de um banquete de possibilidades oferecidas pelo editor-revisor, pensamos em sua generosidade, buscando facilitar nosso aprendizado. Mas e quando, mesmo assim, não nos adaptamos as suas indicações? Por não compreendermos a exata razão pela qual se escolhe o dedilhado em questão, nossa interpretação do texto musical torna-se confusa? Já que o dedilhado tem tamanha importância, de que maneira ele é considerada pelos pianistas?

Surgiu dessas questões a ideia de uma revisão bibliográfica sobre o assunto. Uma citação de Jeanne Bamberger (seção 4.12) comprova o cunho particular do objeto:

> Para os pianistas, dedilhado é antes de tudo uma questão particular. As escolhas de dedilhado frequentemente resultam de um tipo de consciência auxiliar; os dedos do

> pianista "aprendem" a tomar seu lugar espontaneamente, realizando o gesto musical simultaneamente ao gesto físico. (BAMBERGER, 1976, p. 237)[1]

Ao iniciar a revisão, me surpreendi com um universo de informações na maioria das vezes indiretamente relacionadas ao dedilhado – isso porque este termo possui uma ambiguidade de conotação. Ele remete diretamente ao tocar (dedilhar), apontando diretamente à técnica do instrumento.

Entre as múltiplas variedades secundárias da técnica, o dedilhado figura como um "elemento complexo e híbrido" (NEUHAUS, 1971; seção 4.19). Em relação a ele, fala-se de procedimentos e padronizações, simetrias que os dedos cumprem operacionalmente; de habilidades ligadas à disposição técnica e física de cada pianista (elasticidade e a capacidade de realização otimizada de passagens de dedo); da utilização de princípios e critérios na escolha da estratégia que busca a tradução do texto musical; de interpretação; de memorização; do aprendizado.

Após separar, agrupar e compilar informações sobre o assunto, ao final da revisão bibliográfica, percebi que meu principal interesse na análise das fontes se relacionava com a identificação de *princípios* em dedilhados, estabelecidos por pianistas e compositores. Dessa maneira, respondi à constante inquietação que me acompanha desde o início de minhas reflexões sobre o assunto criando uma compilação dos costumes de pianistas.

Segundo o *Dicionário Aurélio online* (s.d.), pela palavra *princípio* entende-se: "1. Começo, origem, fonte. 2. Física. Lei de caráter geral que rege um conjunto de fenômenos verificados pela exatidão de suas consequências: princípio da equivalência. 3. Regra da conduta, maneira de ver. 4. Regras fundamentais admitidas como base de uma ciência, de uma arte etc.".Sendo assim, a escolha deste termo, ao mesmo tempo amplo e específico, apresenta-se como a opção mais favorável à observação de costumes técnicos relacionados à digitação pianística.

Grande parte dos princípios analisados provém de publicações dos próprios compositores-pianistas, que transcrevem nos dedilhados seu pensamento musical, manifestando soluções originais de digitação. A revisão bibliográfica também examina o ofício do editor-revisor, que é vinculado ao prestígio das editoras. O respeito aos tratados, idiossincrático entre compositores e pianistas do passado, renova-se hoje no respeito às edições célebres. Essa postura respeitosa, no entanto, inibe um instinto de questionamento aos

---

[1] No original: *For pianists, fingering is rather a private matter. Most often the choice of fingering results from a kind of subsidiary awareness; the pianist's fingers "learn" to take their place spontaneously, realizing the musical gesture at once in physical gesture*.

princípios adotados pelos editores-revisores de dedilhados. Nas inúmeras vezes em que respeitamos um dedilhado editado, com que frequência e profundidade nos perguntamos sobre os porquês daquela sugestão?

O interesse histórico de compositores, instrumentistas e, mais recentemente, de musicólogos sobre o assunto comprova o quanto o estudo dos dedilhados é instigante, já que considera, em sua pluralidade de meios e recursos, a capacidade de determinar e mesmo transformar a interpretação musical. Surpreendentemente, ao revisar informações sobre dedilhados, eu me percebi revisando bibliograficamente a técnica pianística.

Uma disciplina cursada no Programa de Pós-Graduação teve importância especial no desenvolvimento desta dissertação: a 'Historiografia da música popular', ministrada pelo Prof. Dr. Silvano Baia, que apresentou em seu conteúdo a Nova História, movimento historiográfico que orientou o agrupamento das fontes analisadas neste trabalho. Tem-se na escola dos *Annales* a diretriz metodológica de observação e agrupamento das fontes.

Historia de la técnica pianística, de Luca Chiantore (2001), e *Técnica avançada para pianistas*, de Nahim Marun Filho (2010), serviram como espinha dorsal para a eleição dos trabalhos analisados, pois fornecem, em sua sequência lógica e cronológica da técnica pianística, informações precisas e objetivas sobre o dedilhado.

A pesquisa assume a tarefa de recolher, identificar e classificar os princípios levantados. Abordando diferentes tipos de publicações ou orientando-se por anotações de dedilhados, os princípios são classificados em categorias gerais, tais como o princípio contínuo, ergonômico ou harmônico. Este trabalho segue a seguinte metodologia:

- Recolhe princípios já estabelecidos por publicações ou pesquisas. Títulos de publicações, ou capítulos de publicações que se atêm exclusivamente à observação sistemática do dedilhado oferecem direcionamentos sobre princípios. Até mesmo pequenas menções podem identificar a abordagem de algum princípio em dedilhado.
- Identifica princípios técnicos e musicais. Em partituras, por exemplo, padronizações de dedilhados em texturas, melodias ou acompanhamentos, direcionam a algum tipo de princípio.
- Classifica cada princípio, de acordo com sua natureza. A especificidade da classificação, no entanto, não se detalha naquelas que poderiam ser consideradas subcategorias. Por exemplo, tomando o dedilhado contínuo em

> escala diatônica, quando ocorre ascendente ou descendentemente na sequência de dedos vizinhos (por exemplo, Dó-Ré-Mi-Ré-Dó executados com os dedos 1-2-3-2-1). A mesma sequência de dedos também pode desempenhar arpejos em diferentes tipos de intervalos (Dó-Mi-Sol-Mi-Dó), o que poderia configurar novo tipo de classificação para o mesmo dedilhado, possivelmente dedilhado contínuo em arpejo. O mesmo pode ser considerado em relação a um princípio harmônico em dedilhados. Cada tipo de encadeamento harmônico, relacionado ao tipo de digitação em questão, poderia dar origem a novas subcategorias do princípio harmônico.

A revisão bibliográfica possibilita que o pianista faça uma revisão de seu conhecimento de princípios comuns da prática pianística. De minha parte, no decurso da revisão bibliográfica, pude identificar que alguns deles, utilizados intuitivamente em minha prática pessoal, já haviam sido mencionados em outras publicações. O pianista reconhece cada um dos princípios reunidos nesta revisão bibliográfica e identifica sua eficácia.

Após a revisão bibliográfica, a pesquisa apresenta uma proposta de análise que discute e compara, através dos princípios levantados pela revisão bibliográfica, os dedilhados propostos por Conrad Hansen, editor-revisor do primeiro movimento da *Sonata op. 78* de Beethoven (edição Henle) com dedilhados que proponho.

Esta dissertação busca o trazer esclarecimento sobre as origens de certos princípios em dedilhados e sobre as razões de sua utilização. Ela visa demonstrar como os pianistas desenvolvem uma capacidade pessoal diversificada de soluções para questões técnico-interpretativas.

2 O DEDILHADO PIANÍSTICO POR UM VIÉS HISTORIOGRÁFICO

Em lugar de uma simples enumeração, [...]
uma classificação racional e uma progressiva inteligibilidade.
(BLOCH, 2002, p. 45)

O agrupamento histórico de fontes sobre dedilhados desta dissertação permite discutir a importância desse assunto constante, porém espaçadamente aprofundado, na técnica pianística. Esta abordagem pode se tornar base para futuros desdobramentos, aprofundamentos e discussões. Além das diferentes origens das fontes (partituras, tratados, pesquisas, publicações, artigos, prefácios), considerou-se o intervalo de praticamente cinco séculos entre a primeira e a última fonte analisadas. Este agrupamento ambicioso se torna possível a partir das visões renovadas da Nova História, que segundo Silvano Baia[2] aparecem hoje como uma das mais importantes vertentes de abordagem aos estudos da cultura. A Escola dos *Annales*, precursora de uma tendência de observação histórica, inspirou a maneira pela qual se focalizaram as fontes desta revisão bibliográfica, intencionando uma observação crítica.

A Escola dos *Annales*, assim denominada com base no periódico *Annales d'histoire économique et sociale*, é um movimento que contribui com uma nova maneira de observar e entender a história e, a partir de seus preceitos, passou a ser denominada "Nova História". Quatro gerações de pensadores marcam a trajetória desse movimento. A primeira foi liderada por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956) e a segunda por Fernand Braudel (1902-1985); vários pesquisadores marcam a direção da escola em sua terceira geração, com destaque para Jacques Le Goff (1924-), sucessor direto de Braudel.

Atualmente os *Annales* são editados pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), fundada em 1947 por Febvre e Braudel, que forma doutores em todas as vertentes das ciências humanas e sociais (história, antropologia, sociologia, economia, geografia, linguística, psicologia e ciências da linguagem, demografia, ciências da cognição, ciência política, filosofia e matemática) e cumpre o papel plural e interdisciplinar proposto pelos ideais da Nova História. Os *Annales d'Histoire Économique et Sociales* foram primeiro publicados em 1929, na França, com editorial de Bloch e Lebvre. Nesse periódico se apresentavam narrativas de observação em novos tipos de objetos, documentos e fontes,

---

[2] Comunicação em aula ministrada na UNESP em junho de 2012, na disciplina 'Historiografia da música popular brasileira'.

estranhos à história convencional da época, que era marcada pelo foco nos grandes acontecimentos e personagens, num discurso cronológico e factual. A revista marca o surgimento da História Social.

> A referência ao movimento dos *Annales* se faz necessária por ter-se tornado o marco, real ou simbólico, de constituição de uma nova história, em oposição às abordagens ditas rankianas, predominantes entre os historiadores profissionais até a primeira metade do século. Ainda hoje, a expressão "história social" é frequentemente utilizada como forma de demarcar o espaço desta outra postura historiográfica frente à historiografia tradicional. (CASTRO, 1997, p. 76)

A ampliação do âmbito da disciplina histórica é a maior conquista dos *Annales*, em um princípio onde todos os níveis de abordagem estão inscritos no social e se interligam (CASTRO, 1997, p. 78). Diferenciações sociais, hierarquias e "psicologias coletivas" finalmente encontram espaço para reflexão e, a partir daí, novos objetos particulares de pesquisa – como o dedilhado – tornam-se passíveis de observação. O movimento ganha adeptos por possuir esse aspecto inclusivo, tornando-se berço generoso e acolhedor das instigações sobre o indivíduo no social. Em *História e memória*, Le Goff cita o historiador francês Paul Veyne ao explicar tal abertura:

> A historicidade permite a inclusão no campo da ciência histórica de novos objetos da história: o *non-événementiel*; trata-se de acontecimentos ainda não reconhecidos como tais: história rural, das mentalidades, da loucura, ou da procura de segurança através das épocas. Chamaremos *non-événementiel* a historicidade de que não temos consciência enquanto tal. (VEYNE *apud* LE GOFF, 1990, p. 31)

Considerando que o aspecto do dedilhado está intrinsecamente inserido na história da técnica pianística, através da Escola dos *Annales* é possível delimitar este objeto dentro da técnica pianística e traçar a história do dedilhado. A abertura dos *Annales* a novos objetos de observação e pesquisa transforma o dedilhado em um objeto exclusivo de estudos científicos e amplia o campo da área das práticas interpretativas, interligando-as às ciências sociais:

> [...] nada mais legítimo, nada mais constantemente salutar do que centrar o estudo de uma sociedade em um de seus aspectos particulares, ou, melhor ainda, em um dos problemas precisos que levantam este ou aquele desses aspectos: crenças, economia, estrutura das classes ou dos grupos, crises políticas. (BLOCH, 2002, p. 30)

De acordo com Le Goff, a práxis histórica de hoje se ramificou em diversas realidades históricas, negligenciadas por muito tempo pelos historiadores. Entre essas novas realidades, a revisão bibliográfica a respeito do dedilhado pode ser contada através da história das *mentalidades*, ou seja, a história das estruturas mentais comuns a uma categoria social (dos instrumentistas, dos pianistas) ou a uma época. Essa história:

> […] permite tratar o documento literário e o artístico como documentos históricos de pleno direito, sob a condição de respeitar sua especificidade histórica das condutas, das práticas, dos rituais que remete a uma realidade oculta, subjacente, ou história do *simbólico*, que talvez conduza um dia a uma história *psicanalítica*, cujas provas de estatuto científico não parecem ainda reunidas. Enfim, a própria ciência histórica, com o desenvolvimento da *historiografia*, ou *história da história*, é colocada numa perspectiva histórica. (LE GOFF, 1990, p. 7)

Os pianistas possuem uma profusão de "traços convergentes, seja de estrutura social, seja de mentalidade" (BLOCH, 2002, p. 54), e é importante refletir sobre o quanto a relação entre a técnica pianística e o dedilhado pode ser simbólica. O dedilhado se configura na mente através de visões geográficas das mãos no teclado; os dedilhados são anotados nas partituras pelos editores, compositores e intérpretes, funcionando como pistas de êxito e memorização; o pianista escolhe seus dedilhados de acordo com a morfologia de seus dedos. Para cada pianista, tais escolhas de caminhos digitais particulares trazem novas perspectivas de interpretações, perante as obras e os instrumentos. O interesse pelas maneiras como se pensa o dedilhado em seu desenvolvimento na história aumenta o repertório de princípios frente às adversidades técnicas da literatura pianística.

Rejeitando uma prática ou método redutor da história a uma simples sequência de acontecimentos, esse novo tipo de observação dos fatos que se dá através do *indivíduo* se volta para a sociedade:

> […] o objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens. Mais que o singular, favorável à abstração, o plural que é o modo gramatical da relatividade convém a uma ciência da diversidade […] são os homens que a ciência quer capturar. Quem não vê isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça. (BLOCH, 2002, p. 54)

Novas fontes tornam-se documentos históricos para o historiador vinculado aos *Annales*, que considera a multiplicidade de significados dos símbolos e sinais culturais, sua contextualização social e a dinâmica da história daí resultante. Os esforços das gerações de

historiadores da Escola dos *Annales* fazem com que o século XX vivencie a chamada *revolução documental*, que abre a percepção do historiador para novas possibilidades e naturezas de fontes históricas. Dessa maneira, a Nova História apresenta, além de novos objetos de estudo, novas possibilidades de significado em fontes que até então não tinham valor histórico, tais como preços de produtos, fonogramas, fotografia e cinema. Tudo se transforma em documento histórico. A partir dos *Annales*, com a publicação de *História e memória*, Le Goff (1990) atenta para o triunfo do documento no século XX. Em uma alusão ao método crítico de observação de Bloch, Le Goff aponta que o que transforma o documento em monumento é sua utilização pelo poder. Le Goff cita a definição de Paul Zumthor sobre a revolução documental em profundidade, e a nova tarefa que se apresenta ao historiador:

> [...] onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tomar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto. (ZUMTHOR *apud* LE GOFF, 1990, p. 464)

A revisão bibliográfica proposta nesta dissertação tem como objetivo observar, delimitar e classificar princípios que regem a escolha de dedilhados. A partir da atividade de prática de pesquisa científica ou empírica de pianistas e compositores, evidencia-se a criação e recorrência de princípios[3] em dedilhados, verificados em publicações, tratados, manuscritos e partituras. Através desse agrupamento, entendem-se todos os neologismos que o dedilhado vêm adquirindo através do tempo. Ao tornar o dedilhado um objeto específico de análise, dá-se relevo a um elemento inserido no universo da técnica pianística, abrindo espaço a novas investigações. Os trabalhos sobre técnica pianística fornecem dados essenciais a essa observação.

O agrupamento dos títulos tradicionais sobre técnica pianística com publicações contemporâneas que analisam especificamente o assunto traça uma nova linha do tempo para o dedilhado, dialogando com a teoria dos *Annales.* A partir de princípios em dedilhados, investiga-se a memória coletiva dos instrumentistas de teclado:

> Que objeto atualmente suscita mais a investigação e a reflexão dos historiadores, em colaboração com os outros especialistas das ciências humanas e sociais, do que a investigação da memória coletiva, base da busca da identidade? (LE GOFF *apud* BLOCH, 2002, p. 28)

---

[3] Para Bloch, grupos profissionais possuem “hábitos de linguagem” (BLOCH, 2002, p. 118).

O isolamento do objeto dedilhado nas publicações e o agrupamento dos princípios relacionados a ele participam da revolução documental da Nova História. Cria-se assim um novo documento exclusivo sobre dedilhados, que, segundo Bloch (2002, p. 133), é "produto de consciências individuais". Nas fontes investigadas, encontram-se as decisões do *indivíduo*, "aproximando os impulsos íntimos de destinos humanos, de vicissitudes da mentalidade, da sensibilidade, das técnicas" (BLOCH, 2002, p. 105). Por isso, sua observação também é "sujeita às fragilidades da percepção momentânea" do historiador (BLOCH, 2002, p. 105): "Nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados de ecos do passado, nossos homens de ação trazem incessantemente na boca suas lições, reais ou supostas" (BLOCH, 2002, p. 42).

Ainda levando em conta a observação crítica das fontes, Bloch cita a "feliz expressão" do sociólogo e economista francês François Simiand (1873-1935) sobre o "conhecimento através de vestígios" (BLOCH, 2002, p. 73). Todas as marcações de dedilhado deixadas por pianistas e compositores se tornam pistas de suas personalidades e sensibilidades musicais, possuindo, em seus resíduos, chaves de solução técnica e musical. São, em suma, verdadeiros vestígios particulares de sua técnica.

Ao elevarmos as indicações de dedilhado ao patamar de documento histórico, uma gama de fontes históricas se oferece à observação. Além dos tratados e métodos, uma mesma obra musical pode possuir, além de seu manuscrito, uma variedade de edições, contendo, em diferentes indicações de dedilhado, diferentes caminhos de interpretação. Esse tipo de observação é parte do cotidiano dos pianistas, que experimentam diferentes sugestões de dedilhado, especialmente em trechos em que dificuldades técnicas ou musicais não foram ainda superadas. Vale investigar, portanto, quais são os princípios de dedilhado que os pianistas costumam considerar nessa prática.

Sabe-se, por exemplo, que as correntes da *performance* historicamente orientada recusam a maior parte das edições de música publicadas em fins do século XIX e edições da primeira metade do século XX, que não costumavam respeitar o manuscrito original, apresentando as obras através do olhar de seu editor, que não poupava o texto de indicações de dinâmica e articulação e, é claro, de dedilhados. Através dessa prática, os editores acreditavam estar traduzindo, esclarecendo o pensamento do compositor. A revisão bibliográfica (Capítulo 4) admite o desuso das publicações no sentido da *performance*, mas não os desconsidera no sentido documental. Estudiosos do dedilhado, como por exemplo

Jeanne Bamberger (seção 4.12), consideram que a partir de diferentes edições visualizamos muitas possibilidades de comparação, maneirismos e costumes de toda uma época.

É fato que a enorme variedade de notação de dedilhados encontrada em edições ou manuscritos, e mesmo aquelas produzidas particularmente pelos pianistas, "oferecem um suporte de registros, de ideias musicais que buscam sempre a ideia ideal, capaz de registrar e comunicar a informação musical o mais exatamente possível" (ZAMPRONHA, 2000, p. 21-27). Sendo a partitura um suporte do registro e veiculação de ideias musicais, não seria a música, mas sim sua *codificação num sistema simbólico*, um meio de registro a ser realizado na execução musical (BAIA, 2010, p. 174; destaque nosso).

Exemplificando quão rica pode ser uma investigação deste tipo de fonte e vestígio, tome-se como exemplo a edição alemã Henle da obra para piano do compositor Frédéric Chopin (1810-1849), em que os dedilhados se apresentam divididos em dois tipos de notação. As notações sem itálico (1/2/3/4/5) representam os dedilhados escolhidos por "editores-dedilhistas" convidados, como o organista Hermann Keller (1885-1967) e o pianista Conrad Hansen (1906-2002). As notações em itálico (*1/2/3/4/5*) representam dedilhados que podem ter sido escritos ou autorizados por Chopin (nas *Polonaises*, *Mazurkas* e *Nocturnes)*, pois provêm de fontes ou adaptações manuscritas ou primeiras edições, representando assim o dedilhado proposto ou consentido por Chopin. No prefácio da edição Henle, os dedilhados em itálico "representam um importante guia para a *performance* imaginada pelo compositor" (CHOPIN, 1983). Aliar essas fontes a outras edições importantes, como a polonesa *Paderewski* (que se refere ainda a manuscritos de alunos de Chopin) possibilita ao intérprete observar os dedilhados de maneira sistemática e comparativa, abrindo caminho a diferentes abordagens interpretativas de uma mesma obra musical.

As mesmas fontes, os mesmos vestígios, que podem evidenciar aparentemente uma certa deficiência de fundamentação científica, são para Bloch as *sources narratives*, fontes narrativas valiosas. Elas se configuram como "testemunhas narrativas à revelia que a investigação histórica, ao longo de seus progressos, foi levada a depositar cada vez mais sua confiança" (BLOCH, 2002, p. 77): "O essencial é enxergar que os documentos e os testemunhos 'só falam quando sabemos interrogá-los'" (LE GOFF, 2002, p. 27).

Finalmente, a postura científica de Bloch perante a história fornece uma diretriz geral para esta dissertação. Bloch instiga o pesquisador em busca de verdadeiro prazer intelectual a identificar nas fontes analisadas as causas humanas, destrinchando suas origens, seus princípios:

> Entretanto, por mais bem feitos, por mais abundantes que possam ser, esses marcos indicadores seriam somente de pouca serventia para um trabalhador que não tivesse, previamente, alguma ideia do terreno a explorar. A despeito do que às vezes parecem imaginar os iniciantes, os documentos não surgem, aqui ou ali, por efeito [de não se sabe] qual misterioso decreto dos deuses. Sua presença ou ausência em tais arquivos, em tal biblioteca, em tal solo deriva de causas humanas que não escapam de modo algum à análise, e os problemas que sua transmissão coloca, longe de terem apenas o alcance de exercícios de técnicos, tocam eles mesmos no mais íntimo da vida do passado, pois o que se encontra assim posto em jogo é nada menos do que a passagem da lembrança através das gerações. À frente das obras históricas do gênero sério, o autor em geral coloca uma lista das cotas de arquivos que vasculhou, das coletâneas de que fez uso. Isso é muito bom. Mas não basta. Todo livro de história digno desse nome deveria comportar um capítulo ou [...], inserida nos pontos de inflexão da exposição, uma série de parágrafos que se intitulariam algo como: "Como posso saber o que vou lhes dizer?". Estou convencido de que, ao tomar conhecimento dessas confissões, inclusive os leitores que não são do ofício experimentariam um verdadeiro prazer intelectual. O espetáculo da busca, com seus sucessos e reveses, raramente entedia. É o tudo pronto que espalha o gelo e o tédio. (BLOCH, 2002, p. 83)

3 SURGIMENTO E DESENVOLVIMENTO DOS PRINCÍPIOS EM DEDILHADO

3.1 Sistema antigo de dedilhado

O dedilhado nasce da relação entre as mãos e o teclado, mas pouco se sabe sobre a origem exata do sistema operacional que configura teclas dispostas e afinadas em 12 semitons e arranjadas em duas e três teclas altas. Segundo a Enciclopédia Britânica (www.britannica.com), especula-se que a origem do teclado deve-se a um físico grego, Ctesibius, que viveu em Alexandria no século III a.C. Atribui-se também a ele o descobrimento da elasticidade do ar, que dá origem ao sistema de ar comprimido; a *clepsidra* (relógio de água) e o *hydraulis*, ou órgão de água, no qual o ar era forçado através dos tubos do órgão pelo peso da água – daí a relação com a invenção do teclado. No início da Idade Média, o *hydraulis* deixou de ser produzido e utilizado, foi redescoberto em fins da Idade Média, tornando-se comum após o ano de 1450. O *Grove's dictionary of music and musicians* fornece o mesmo tipo de informação: "Não temos uma informação definitiva sobre a origem do teclado. Um teclado primitivo surge com o *hydraulis*"[4] (BLOM, 1973, v. 4, p. 735, verbete 'Keyboard').

Graças à pintura de Jan Van Eyek (1395-1441) é possível conferir um exemplo de como o teclado se configurava no período de sua redescoberta, em 1432.

A partir da pintura, percebe-se:

- Comparadas às teclas do piano moderno, suas teclas possuem extensão e dimensão reduzidas,
- Devido à dimensão das teclas, os dedos medianos são mais bem-vindos. A utilização do polegar é sujeita ao movimento de adução do pulso. Daí entende-se a constante restrição aos dedos externos (primeiro e quinto) do sistema antigo de dedilhado.
- O instrumento não possui espaço para receber os joelhos do instrumentista, forçando uma postura curvada perante o teclado.

---

[4] No original: *We are without definite information as to the origin of the keyboard. A primitive keyboard is exhibited in the hydraulis.*

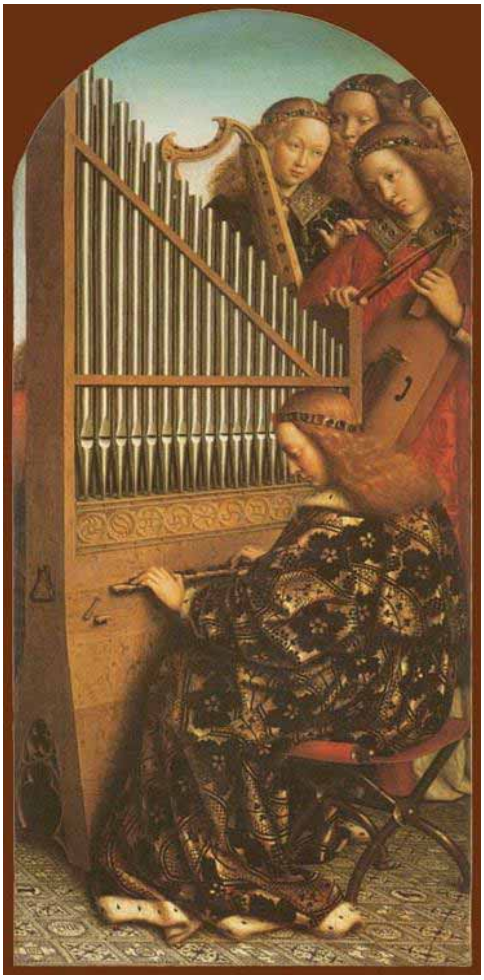


Figura 3.1 – Instrumento de teclado. Jan van Eyek: *Het Lam Gods*, de 1432 (detalhe).
Fonte: Gant, Catedral de São Bavo, na Bélgica.

Os primeiros tratados sobre a operacionalização desse tipo de instrumento surgem quase um século após a pintura de Jan van Eyek, e os principais são atribuídos a Girolamo Diruta (1554-1610), com *Il transilvano* (1593); Frei Tomás de Santa Maria (?-1570) com a *Arte de tañer fantasía*; Ellas Ammerbach (1530-1597), que organizou o *Orgel oder intrument Tablatur* (Tablatura de exercícios, de 1571); e, já no século XVII, Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), com *Facultad orgánica.* Todas essas publicações fornecem instruções conhecidas atualmente como "sistema antigo de dedilhado".

Apesar das restrições de dedos impostas pelo antigo sistema, é possível recolher princípios que indicam como se determinava a escolha dos dedos para a execução instrumental. Percebe-se, por exemplo, dentro dos agrupamentos numéricos e sequenciais entre dedos vizinhos, indício de uso de um dedilhado contínuo. Ou segundo a publicação de

Diruta, a eleição de dedos “bons” e “ruins” para a execução determina um princípio seletivo de digitação. De acordo com *História da Técnica pianística* de Luca Chiantore (1966-):

> Segundo Diruta, o segundo e quarto dedos são adequados para realizar as notas mais importantes: se trata dos dedos “bons”, que se encarregam de realizar as notas “boas”, quer dizer, de tempo forte do compasso. O polegar, o terceiro e quinto dedos são, pelo contrário, dedos “ruins”, que devem corresponder aos tempos fracos do compasso. (CHIANTORE, 2001, p. 53)[5]

Nos tratados do sistema antigo, a analogia da execução instrumental com a prosódia literária manifesta princípios para escolhas em dedilhado:

> [Para Diruta] toda a divisão de sons mais ou menos “importantes” não afeta a dinâmica, mas exclusivamente a duração de cada nota. Essa divisão, muito mais do que numa sucessão de acentos, se inspira em uma sucessão poética de sílabas longas e curtas; as notas se organizam em células-base de tipo métrico, e por isso a escolha de um ou outro dedo dependerá sempre do respeito à correspondência entre notas boas e dedos bons e vice-versa. (CHIANTORE, 2001, p. 54) [6]

O musicólogo inglês William Mitchel – tradutor e editor do ensaio de Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788) – resume as condições em que se encontrava o dedilhado no sistema antigo.

> Do Sistema Antigo de dedilhar, pode-se dizer que lhe faltava sistematização. Ele era condicionado pelos estilos musicais antigos e se caracterizava, de modo geral, pelo uso escasso do polegar e do quinto dedo, com o consequente favorecimento dos dedos medianos. Por exemplo, nas passagens rápidas, a mão direita frequentemente subia e a esquerda descia por meio do cruzamento repetitivo do terceiro sobre o quarto dedo. Quando a mão direita descia, o terceiro dedo cruzava repetidamente sobre o segundo. O polegar era usado repetidamente apenas em grandes extensões e, quando a mão esquerda subia, um dedilhado comum era 4,3,2,1,2,1,2,1. As diferenças entre uma e outra escolas situam-se essencialmente na quantidade de uso designado aos dedos extremos. No *Il transilvano* de Diruta, esses dedos desprezados eram praticamente banidos. Os virginalistas ingleses e alemães mostravam-se mais bem dispostos em relação a eles, como Elias Nicolaus Ammerbach, em cuja *Ein Neu Kunstlich Tablaturbuch* (1575), o quarto dedo da mão esquerda cruza o polegar em subidas graduais. Em *l’art de toucher le clavecin*, de François Couperin, o polegar é

---

[5] No original: *Según Diruta, el 2º y el 4º son los dedos adecuados para realizar las notas más importantes: se trata de los dedos “buenos”, que se encargan de realizar las notas “buenas”, es decir, las partes fuertes del compás. El pulgar, el medio y el meñique son, por el contrario, dedos “malos” que deben corresponderse con las partes débiles (o “malas”) del compás.*

[6] No original: […] *toda esta división entre sonidos más y menos “importantes” no afecta a la dinámica, sino exclusivamente a la duración de cada nota. Ese reparto, mucho más que en una sucesión de acentos, se inspira en una sucesión poética de sílabas largas y breves; las notas se ordenan así en células-base de tipo métrico, por lo que la elección de unos u otros dedos dependerá siempre del respeto de la correspondencia entre notas buenas y dedos buenos y viceversa).*

> empregado com frequência em grandes extensões e passagens rápidas da mão esquerda, mas não na mão direita, em que não era usado mais frequentemente do que os outros o haviam utilizado. (MITCHEL, 1949, p. 12)[7]

A eventual utilização do polegar nos agrupamentos numéricos e sequenciais entre dedos vizinhos (1,2,3-1,2,3, por exemplo) acontece pelo rápido deslocamento do braço, e não ainda por sua passagem sob outros dedos.

3.2 Sistema moderno de dedilhado

As transformações da sociedade europeia no século XVIII, relacionadas em grande parte com as ideologias que culminaram na Revolução Francesa, transformam também o discurso musical da época, e especialmente, o da música instrumental. “A atmosfera das luzes foi secular, céptica, empírica, prática, liberal, igualitária e progressista” (GROUT; PALISCA, 1988, p. 475). A linguagem expressiva da forma sonata se torna o veículo ideal deste pensamento, que passa a exercer uma função social ampla e abrangente:

> A época na qual as formas sonatas foram criadas viu mudanças rápidas e revolucionárias no lugar que a música ocupava na sociedade. O desenvolvimento das formas sonatas foi acompanhado pelo crescente estabelecimento do público de concerto. (ROSEN, 1988, p. 8)[8]

A nova relação entre sociedade e música impulsiona o desenvolvimento e consumo dos instrumentos de teclado. A história do piano atribui ao fabricante de cravos italiano, Bartolomeo Cristofori (1655-1731) a invenção do primeiro *pianoforte* e, imagina-se, o aumento da demanda por orientação técnica, seja através do ensino, de publicações de

---

[7] No original: *Of the old fingering, it can be said that it lacked systematization. It was conditioned by earlier musical styles and was characterized in general by a sparing use of the thumb and fifth finger with a consequent favoring of the middle fingers. For example, in running passages the right hand often ascended and the left hand descended by repeatedly crossing the third finger over the fourth. As the right hand descended the third finger repeatedly crossed the second. The thumb came into repeated use only in wide stretches and as the left hand ascended, a common fingering being 4,3,2,1,2,1,2,1. The differences from one school to another lay essentially in the amount of use allotted to the extreme fingers. In Girolamo Diruta's Il transilvano, these hapless members are almost completely banished. More kindly disposed toward them were the English virginalists and Germans such as Elias Nicolaus Ammerbach, in whose Ein New Kunstlich Tablaturbuch (1575) the fourth finger of the left hand crosses the thumb in stepwise ascent. In François Couperin's L'Art de Toucher le Clavecin, the thumb is employed frequently in wide stretches, and in running passages for the left hand, but in the right no more frequently than others had used it*.

[8] No original: *The age in which the sonataforms were created saw rapid and revolutionary changes in the place of music in society. The development of the sonata forms was accompanied by the growing establishment of the public concert.*

métodos ou de tratados que se popularizaram. Com a ascensão da numerosa classe média a uma posição influente, o século XVIII assiste aos primeiros passos de um processo de democratização da arte e do ensino:

> Surgia um novo mercado para a produção dos escritores e dos artistas, e tornava-se necessário adaptar às novas exigências não só a gama de temas, como também o modo de os apresentar. (GROUT; PALISCA, 1988, p. 478)
>
> [...] não há dúvidas em relação ao constante crescimento de uma classe média próspera e urbana, ansiosa por conquistar seu espaço na cultura, durante o século [XVIII]. (ROSEN, 1988, p. 8)[9]

A operacionalização do teclado ganha tratados de maior fôlego, mas principalmente de maior sistematização. As principais publicações foram *L'art de toucher le clavecin* (1716), de François Couperin (1668-1733), e o *Ensaio sobre a maneira correta de tocar instrumentos de tecla* (1753), de Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788). As pesquisas de novas maneiras de operacionalização do teclado se traduzem em novos princípios, que passam a utilizar efetivamente a passagem do polegar como base técnica na performance de escalas. Apesar da restrição de outros tipos de procedimentos (como a utilização do polegar ou do quinto dedo em teclas pretas), esses novos princípios transformam significativamente a digitação e fundamentam os padrões de execução do século XIX. As mesmas fontes, *L'art de toucher le clavecin* e o *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, além do *Grove's dictionary of music and musicians* (BLOM, 1973, v. 3, p. 116, verbete 'Fingering') e o prefácio de William Mitchel (1949), atribuem a denominação de sistema moderno de dedilhado à inclusão do polegar e utilização plural dos dedos.

> Os dedilhados de Bach fundamentam a técnica moderna. Somente alguns detalhes dos métodos antigos remanesceram em sua exaustiva exposição, como o cruzamento do dedo 3 sobre o 4 em escalas ascendentes na mão direita, mas somente como uma alternativa ao novo método de passagem do polegar. (MITCHELL, 1949, p. 13)[10]

Com a utilização de todos os dedos e, principalmente, com a inclusão do polegar, novos princípios em dedilhados surgem, tais como o princípio da passagem silenciosa;

---

9 No original: *[...] there is no question about the steady growth throughout the century of an urban and relatively wealth middle class eager to buy its way into culture*.

10 No original: *Bach's fingerings is the foundation of modern technique. Of the older methods but few details remain in his exhaustive exposition, such as the crossing of 3 over 4 in ascending right hand, but this only as an alternative to the new method of turning the thumb*.

princípios que relacionam aspectos harmônicos à escolha específica de dedilhado; princípios que, em analogia à respiração, relacionam a escolha de dedilhado aludindo à voz e ao canto; princípios que, fundamentados na interpretação do texto musical, restringem ou favorecem estrategicamente a utilização dos dedos; que passam a mirar-se uns nos outros; princípios que favorecem a utilização ergonômica dos dedos no teclado; princípios que padronizam as "geografias" das tonalidades.

Também têm origem neste período as primeiras noções de que o dedilhado pode ser responsável por uma transformação real na interpretação. Em seu ensaio, ao se referir ao dedilhado, C. P. E. Bach relata que "uma passagem pode ser tão radicalmente mudada através de mudanças na performance que pode se tornar assustadoramente irreconhecível". Couperin, em seu tratado, utiliza trechos musicais para comparar a maneira antiga e moderna de dedilhar.

O desenvolvimento da articulação, do pedal de sustentação, a aquisição musical do *legato*, seguida do *cantabile*, e o fim das restrições (mesmo que parciais) ao uso dos dedos extremos (primeiro e quinto) marcam novos rumos de ponderação para escolha de dedilhados.

Com o passar do tempo, o piano se transforma na voz de toda a civilização europeia dos séculos XVIII e XIX. Em uma época carregada de revoluções estéticas e sociais ele se torna, por excelência, o instrumento romântico. Nesta altura, a linguagem pianística apresenta propostas sobre a intensidade do som, além das diferenças de articulação *cantabile*, *legato* e *staccato*. A dinâmica se torna um componente cada vez mais presente na imaginação e na escrita musical, e tratados, prefácios e o próprio ensino orientam especificamente sobre sua realização:

> [...] Schumann se concentra no tema da dinâmica, sobretudo em relação ao estudo das escalas. Quase todos os grandes compositores acabam por concordar que escalas e arpejos sejam estudados com efeitos de dinâmica e acentuações diversas. (CHIANTORE, 2001, p. 297)[11]

> Wiek [pai de Clara Schumann] propôs desde o princípio uma ideia da técnica em que a dimensão expressiva e a acentuação são inseparáveis de um estudo correto do ataque da tecla. A diferença entre *staccato* e *legato*, a rápida introdução de notas duplas em função da acentuação, o estudo das substituições e do cruzamento rápido das mãos são alguns dos inúmeros recursos técnicos […] que constituíam a base de

[11] No original: […] *Schumann se concentra aquí en el tema de la dinámica, sobre todo en relación con el estudio de las escalas. Casi todos los grandes compositores acaban por coincidir en que las escalas y los arpegios se estudien con efectos de dinámica y acentuaciones diversas*.

> um ensino inteligente e voltado a todo momento para dimensão expressiva. (CHIANTORE, 2001, p. 297)[12]

A pedalização de sustentação também passa a influenciar a escolha de dedilhado. O pedal, que já havia sido utilizado experimentos audaciosos de sonoridade em composições de Haydn e, entre outras, nas famosas sonatas de Beethoven *Waldstein*[13] (BEETHOVEN, 1975/1976, p. 103) e *Tempestade*[14] (BEETHOVEN, 1975/1976, p. 33), ganha um papel fundamental no repertório romântico. Segundo Rosen, o uso do pedal brota de uma nova concepção da função da sonoridade da música. A sonoridade resultante de sua utilização torna-se diferente, uma espécie de efeito especial. (ROSEN, 2000, p. 43-45) O pensamento musical convertido em escrita pianística cada vez mais audaciosa, sente necessidade de se desdobrar em três pautas de execução simultânea. As obras de Schumann e as famosas "três mãos" de Thalberg (CHIANTORE, 2001, p. 283) são indícios de uma busca incessante por combinações sempre novas e surpreendentes.

Compositores como Beethoven, Schumann, Chopin e Brahms dão início à uma série de experiências digitais que, apesar de não serem automaticamente compreendidas por seus contemporâneos, buscam amplificar os recursos sonoros do piano. Consequentemente, percebe-se o dedilhado operacionalizando um pianismo abrangente e criativo, no qual novas fórmulas originais, audaciosas passam a transcender seus parâmetros. As pesquisas promovidas por esses compositores, além de comprovar uma abordagem técnica original, evidenciam a utilização de novos princípios em dedilhado que favorecem o equilíbrio, o toque, o caráter e o agrupamento de notas; que se traduzem musicalmente em posições incômodas, não ergonômicas; que se amparam na acentuação ritmo-harmônica musical; que justificam tanto a utilização contínua de dedos iguais em notas diferentes, como de dedos diferentes em notas iguais; e que se fundamentam na intuitividade do pianista. Agregados aos anteriores, mesmo os do sistema antigo de dedilhado, os princípios em dedilhado comprovam o aprofundamento da performance musical.

Por outro lado, a abordagem em dedilhados de alguns compositores desse período se mostra profundamente enraizada no passado. Muzio Clementi (1752-1832), Carl Czerny (1791-1857), Antoine François Marmontel (1816-1898), além dos tratados de Johann

---

[12] No original: *Wiek plantea desde el principio una idea de la técnica en la que la dimensión expresiva y la acentuación son inseparables del estudio de un correcto ataque de la tecla. La diferencia entre staccato y legato la rápida introducción de las dobles notas en función de la acentuación, el estudio de las sustituciones y del rápido cruce de las manos son sólo algunos de los muchos recursos técnicos* […] *que constituían la base e una enseñanza inteligente y orientada en todo momento hacia la dimensión expresiva.*

[13] Rondo, compassos 1-8.

[14] Largo, compassos 143-148.

Nepomuk Hummel (1778-1837 – *Ausführlische theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spil vom ersten Elementar-Unterricht anbis zur volkommensten Ausbildung* (Escola completa teórico-prática da execução pianística, desde as primeiras instruções elementares até o grau mais alto da perfeição), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849 – *Méthode pour apprendre le Pianoforte à l'aide du guide-mains)* ou Adam (1758-1848 – *Principe général du doigté*) são exemplos desta vertente. Apesar de tais publicações terem sido célebres e verdadeiros protótipos de uma escola musical moderna (CHIANTORE, 2001, p.220), suas indicações técnicas preferem estabelecer seus padrões romântico-musicais amplificando princípios encontrados em ensaios tradicionais, como por exemplo, o de C. P. E. Bach. Por esta razão, não se encontram na revisão bibliográfica desta dissertação.

Como consequência do gradual aumento da produção e consumo de partituras, surge o ofício do editor-revisor, ou seja, pianistas consagrados que se responsabilizam pela revisão e edição da obra de determinados compositores. Por conta da fama e da importância desses pianistas, surge um costume que permanece em voga até meados do século XX: Durante a edição e revisão das obras, tais profissionais acreditam ter plenos poderes e direitos sobre a obra musical, sentindo-se à vontade para alterar ou "completar" a dinâmica e a acentuação. Evidentemente, encontram também no dedilhado mais uma maneira de cravar sua personalidade na obra musical.

> Desde a ascensão do virtuose do século XIX, o dedilhado passou a se associar primariamente com proficiência técnica. Daí, quando os *performers* virtuoses passaram a atender a edições, começaram a inventar dedilhados que facilitavam uma rápida execução de passagens difíceis ou fácil memorização. Essas indicações são frequentemente baseadas em convenções de padrões de dedos (tais como em escalas ou arpejos) com dedilhados próprios e pré-determinados, ou em padrões de notas recorrentes dentro de passagens longas. Essas abordagens frequentemente mostram pouca preocupação com as implicações musicais da eficiência técnica dos dedilhados e tendem a ignorar a possibilidade do dedilhado como um dispositivo musical ou expressivo. (BAMBERGER, 1976, p. 242)[15]

Para o comércio de partituras, a notação de dedilhado assume uma função educacional. Segundo o musicólogo inglês Robert Donigton (1907-1990), o dedilhado procurava

---

[15] No original: *Since the rise of the nineteenth-century virtuoso, however, fingering has come to be associated primarily with technical proficiency. Thus, when virtuoso performers have turned their attention to editing, they have usually devised fingerings to facilitate rapid execution in difficult passages or easy memorizations. Such fingering is often based on conventionalized finger patterns (such scales or arpegios) with their own predetermine fingering, or on recurring note patterns within larger passages. Often this approach shows little concern for the musical implications of the technically efficient fingering and tends to ignore the possibility of fingering as a musical or expressive device).*

> [...] minimizar as irregularidades impostas pela natureza e pela técnica dos instrumentos de teclado, buscando aumentar a facilidade e deixando que o fraseado desejado se sobrepusesse. (BAMBERGER, 1976, p. 250)[16]

Apesar de toda a inquietude musical das primeiras décadas do século XX (CHIANTORE, 2001, p. 507), pouco se discutiu sobre dedilhado. O costume da produção das edições revisadas se prolongou até meados do século, quando as edições *Urtext* (texto original) ganharam prestígio e estimularam o nascimento da cultura de uma interpretação historicamente orientada.

A discussão sobre o dedilhado ganha novo fôlego a partir da segunda metade do século XX. A interpretação historicamente orientada torna-se a principal fonte de inspiração para a reflexão científica sobre o dedilhado em trabalhos como o de Jeanne Bamberger (1976) e Nicholas Cook (1990), que discutem profundamente a importância e validade dos dedilhados deixados por compositores e editores.

Já, por outro viés, pesquisas realizadas por cientistas das Universidades de Sheffield e Keele, na Inglaterra (CLARKE *et al.*, 1997; PARNCUTT *et al.*, 1997), procuram calcular as dificuldades impostas por cada escolha de dedilhado, além de demonstrar como diferentes fatores ergonômicos podem afetar a escolha de um dedilhado.

Os últimos títulos citados comprovam existir uma crescente tendência à reflexão aprofundada sobre o dedilhado. Quantitativamente, porém, evidenciam a carência de trabalhos originais sobre esse objeto.

---

[16] No original: [...] *minimizing the irregularities imposed by nature and by the technique of keyboard instruments in order to increase facility, leaving the desired phrasing to be consciously superimposed.*

4 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

"Quot homines tot sententiae" [17]
Terêncio (195/185–159 A.C)

4.1 *Arte de tañer fantasía* (1565), de Santa María

A *Arte de tañer fantasía*, texto escrito pelo musicólogo, compositor e organista espanhol Tomás de Santa María (1510-1570) não utiliza especificamente o termo dedilhado, que provavelmente ainda não tinha sido cunhado, mas encontramos o princípio que define quais seriam os "dedos convenientes" (CHIANTORE, 2001, p. 44) nas determinações sobre padrões em dedilhado. No tratado, as escalas são executadas através de um procedimento que agrupa dedos vizinhos sequencialmente, tais como: 2-1,2-1,2-1 ou 3-2-1,3-2-1,3-2-1 [mão esquerda] ou 1-2-3-4-1-2-3-4 [mão direita]. Esta padronização sequencial acontece sem a efetiva passagem do polegar (ou de dedos sobre ele). Aparentemente é o antebraço que se move com maior abrangência e velocidade. Em suas reflexões sobre a digitação, Santa María também considera o fator da velocidade de execução, que pode condicionar uma digitação diferente (CHIANTORE, 2001, p. 44). A partir desse procedimento de agrupamento e padronização sequencial entre dedos vizinhos, um princípio já pode ser considerado: o de um dedilhado contínuo**,** ou seja, o que formula a execução a partir de dedos vizinhos.

4.2 *Orgel oder Instrument Tablatur* (Tablatura de exercícios – 1571), de Elias Ammerbach

Os dedilhados contidos na Tablatura de Ammerbach (1530-1597) são fontes importantes de informação sobre os costumes de digitação (BLOM, 1973) e, em sua restrição à utilização dos dedos, confirmam as considerações deduzidas a partir da pintura "Het Lam Gods". Observando a transcrição dos excertos da Tablatura no artigo *Ammerbach's 1583 Exercises* de Mark Lindley (1937-), percebe-se que os cinco dedos não eram considerados igualmente necessários ou importantes e os dedilhados davam predileção aos dedos medianos (2, 3 e 4). O polegar era evitado, mesmo em escalas.

---

[17] "Quantos homens houver, tantas opiniões haverá."

Na transcrição dos exercícios (Figura 4.2.2), observa-se um princípio que prioriza a utilização dos 3 dedos medianos, eficazes em andamentos rápidos. Além desse, outro princípio evidencia a padronização de sequências de dedilhados em texturas melódicas: a configuração dos dedos aparece padronizada em desenhos melódicos e intervalos harmônicos iguais ou simétricos (Figura 4.2.2). Na tablatura, a notação numérica dos dedos inclui o número zero para o polegar, e exclui o número cinco, utilizado na notação atual de dedilhados.

Nessa fonte, o princípio contínuo de dedilhados aparece amplificado, e se adota a digitação de intervalos. Assim, em melodias com saltos, os dedilhados que consideram pares de dedos (Figura 4.2.2, quinto pentagrama) também obedecem ao princípio contínuo de dedilhado.

Mark Lindley procura levantar questões interpretativas ligadas principalmente à articulação, orientando-se a partir das notações de dedilhado. Em seu artigo, “Ammerbach's 1583 Exercises” Lindley apresenta experiências que buscam fluência e facilidade de aprendizado utilizando e trocando indicações de dedilhado. Através da combinação de princípios de Ammerbach e Santa María, o artigo propõe o dedilhado como ferramenta fundamental na busca de uma interpretação historicamente orientada.

> Na *performance*, procuro me orientar confortavelmente por regras em dedilhado de Santa María e introduzo o padrão 2+1+1 [de Ammerbach]. As duas abordagens se tornam perfeitamente compatíveis se dermos mais destaque às primeiras notas do que às seguintes.[18] (LINDLEY, 1983, p. 4)

[18] No original: *In performance I try to steer comfortably between observing Santa Maria's rule and introducing trace of 2+1+1. The two approaches can be made perfectly compatible by detaching the first two notes less than the others.*

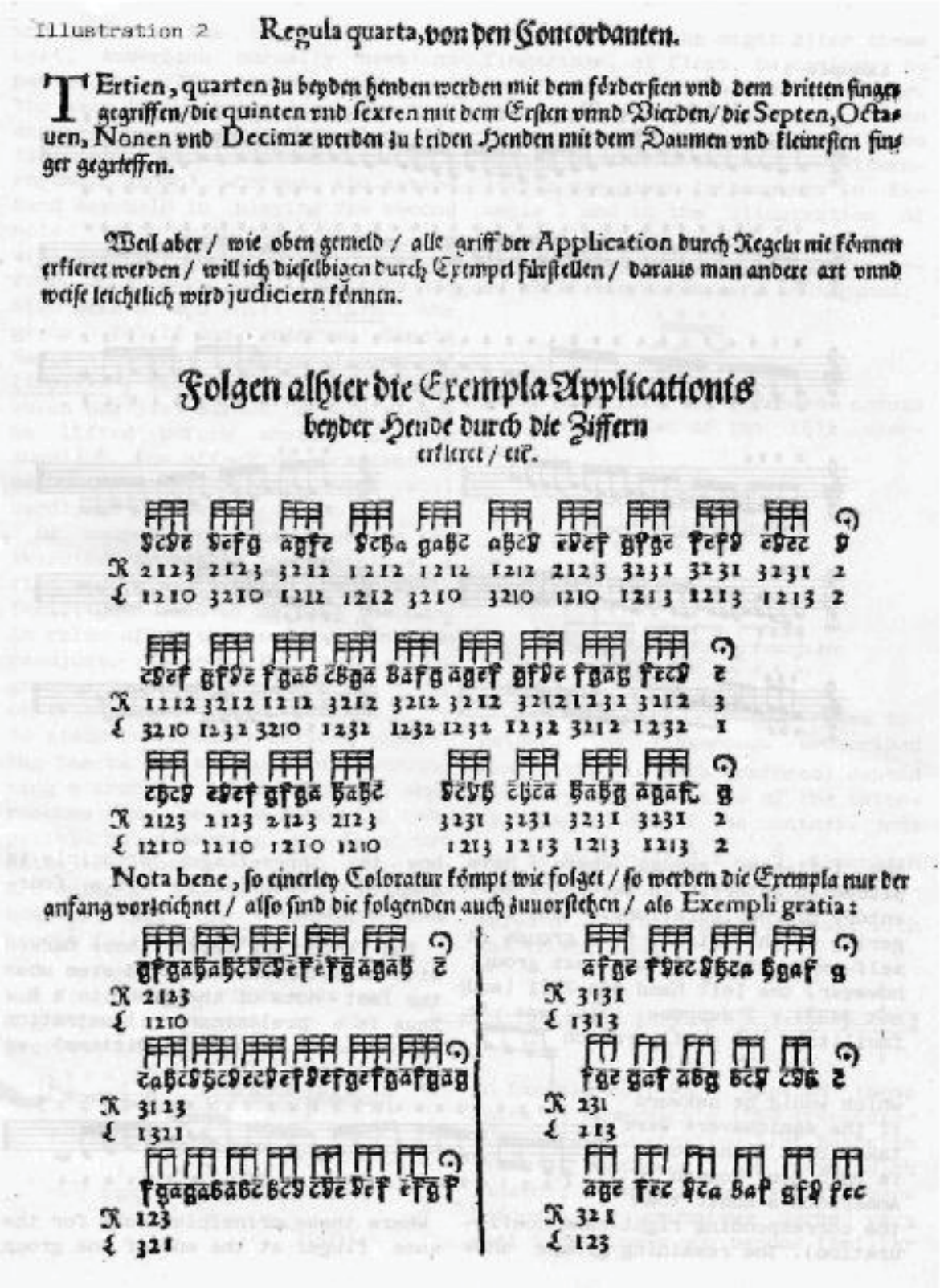


Illustration 2 Regula quarta, von den Concordanten.

TErtien, quarten zu beyden Henden werden mit dem förderſten vnd dem dritten finger gegriffen/die quinten vnd ſexten mit dem Erſten vnnd Vierden/die Septen, Octauen, Nonen vnd Decimæ werden zu beiden Henden mit dem Daumen vnd kleineſten finger gegrieffen.

Weil aber / wie oben gemeld / alle griff der Application durch Regeln mit können erkieret werden / will ich dieſelbigen durch Exempel fürſtellen / daraus man andere art vnnd weiſe leichtlich wird judiciern können.

Folgen alhier die Exempla Applicationis beyder Hende durch die Ziffern erkieret / etc.

Nota bene, ſo einerley Coloratur kömpt wie folget / ſo werden die Exempla nur der anfang vorzeichnet / alſo ſind die folgenden auch zuuorſtehen / als Exempli gratia:

Figura 4.2.1 – Exemplo de tablatura de Ammerbach.

Fonte: LINDLEY (1983).

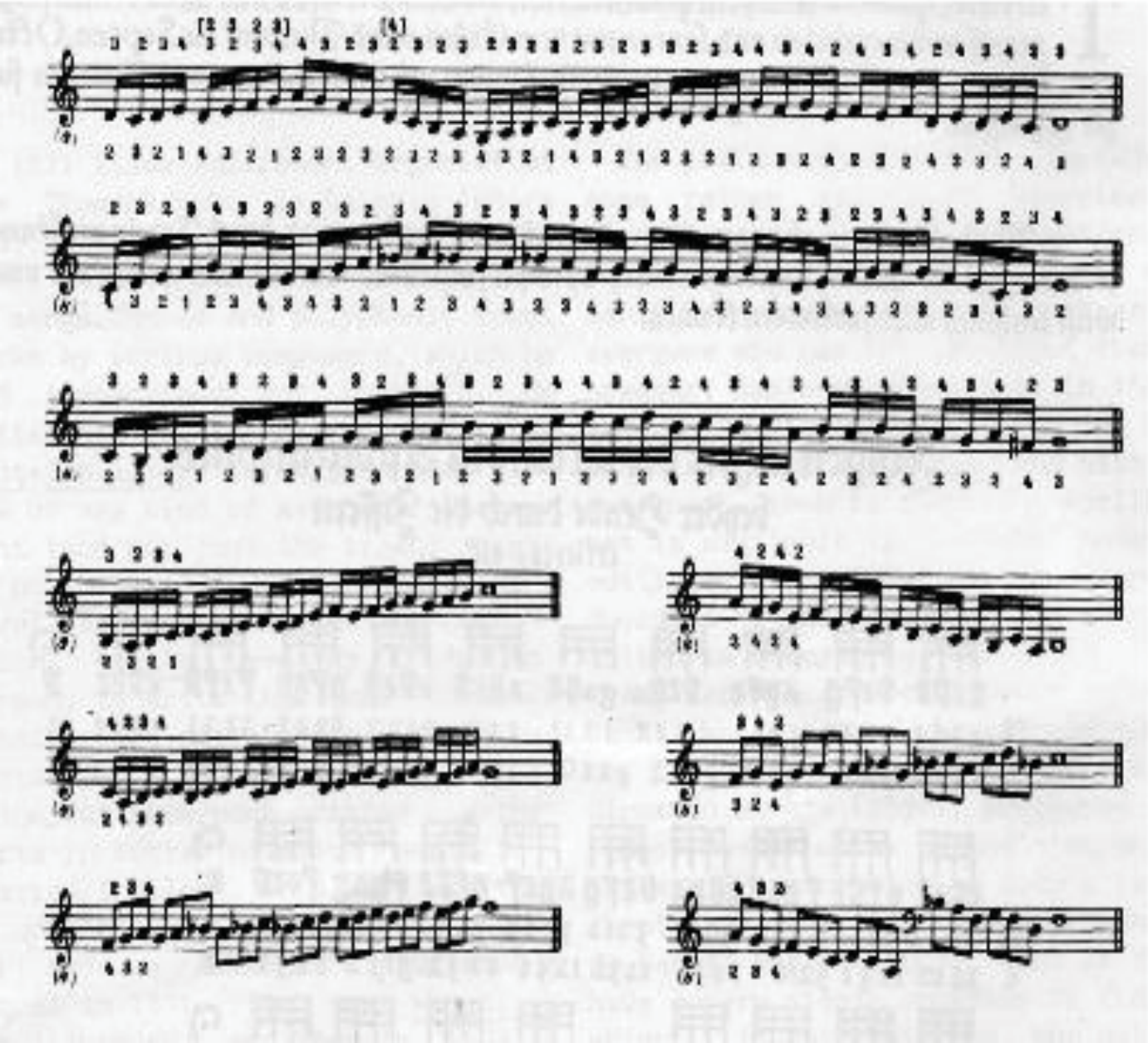


Figura 4.2.2 – Transcrição do exemplo da tablatura de Ammerbach reproduzido na figura anterior.
Fonte: LINDLEY (1983).

4.3 *Transilvano* (1593), de Girolamo Diruta

O texto do padre, musicólogo, organista e compositor italiano Girolamo Diruta (1554-1610) confirma uma reflexão sobre dedilhados, enquanto difunde noções da utilização de “dedos bons” (segundo e quarto) para a realização de notas boas (de tempo forte) e “dedos ruins” (primeiro, terceiro e quinto). As escolhas se justificam pelas características distintas dos dedos, que afetavam a duração de cada nota. Este princípio vincula a morfologia dos

dedos à duração das notas e tem objetivo interpretativo. Segundo Chiantore, Diruta busca uma execução análoga a sucessão oral de sílabas largas e breves (CHIANTORE, 2001, p. 54) imitando na música instrumental, a música vocal. A partir dessa fonte, percebe-se que a escolha de dedilhado passa a ponderar questões linguísticas, e a analogia com a voz instiga a percepção de características específicas dos dedos, tais como "a suavidade e mobilidade do segundo, solidez e centralidade do terceiro, elasticidade do quarto".[19] (CHIANTORE, 2001, p. 56) Essas características incitam novas combinações entre dedos e suas capacidades, e a execução ganha um caráter declamatório. A notação musical consequentemente passa a traduzir essa declamação em novos códigos, desenvolvendo a articulação musical. A partir daí, uma mesma passagem pode ser interpretada de diferentes formas, graças a uma ou outra digitação.

4.4 *Facultad orgánica* (1626), de Correa de Arauxo

No século XVII, a publicação do organista, teorista e compositor espanhol Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), *Facultad Orgánica*, tem interesse para esta revisão em sua pesquisa progressiva na realização de escalas. Diversas combinações de grupos de dedos, tais como 2-1,2-1,2-1 ou 3-2-1,3-2-1,3-2-1 ou 4-3-2-1 ou 3-2-1 ou 2-1 eram utilizadas em escalas e poderia haver combinações de grupos de dois, três e até quatro dedos, dependendo da complexidade da escala (a partir das alterações que ela possua) e da experiência do executante.

> Toda esta matéria de troca de dedos pertence já a mestres aos quais basta abrir este caminho [das combinações], para que, com seu engenho, possam aperfeiçoar e suprir o que ainda falta a este tratado.[20] (CORREA DE ARAUXO *apud* CHIANTORE, 2010, p. 44-45, rodapé)

A postura plural de Correa de Arauxo convida o instrumentista a pesquisar em busca de fórmulas pessoais. Dessa maneira, a intuitividade é entendida como um novo princípio de dedilhado. Neste sentido, sua contribuição é moderna por abrir possibilidades para uma

---

[19] No original: *La suavidad y movilidad del segundo, la solidez y centralidad del tercero, la elasticidad del cuarto*.

[20] No original: *Toda esta materia de trueque de dedos, pertenece ya para maestros, a los cuales basta abrirles este camino, para que ellos con su ingenio lo acaben de perfeccionar, y suplan lo que a este tratado le falta. (Correa de Arauxo: íd., fol. 24v.)*

digitação mista, transformando o texto musical em uma obra inacabada, que espera por decisões pessoais de quem o interpreta.

4.5 *L'art de toucher le clavecin* (1716), de Couperin

No célebre tratado do compositor francês François Couperin (1668-1733), *L'art de toucher le Clavecin*, novas maneiras de dedilhar o teclado são apresentadas, muitas delas em oposição ao sistema chamado por ele de "antigo". A partir de comparações e experimentações, lá se encontra farta orientação em dedilhado para sua própria música. Essa nova maneira de dedilhar refere-se principalmente à inclusão do uso do polegar, e um de seus princípios diz respeito à troca "muda" de dedilhado enquanto a tecla está abaixada, objetivando o *legato.* Atualmente, este princípio é conhecido como "passagem silenciosa de dedo"**.** A então nova habilidade é usada principalmente em melodias extensas e em escrita do tipo contrapontística. Durante sua narrativa, por várias vezes Couperin enfatiza a comparação da maneira antiga de dedilhar com a sua, dita moderna:

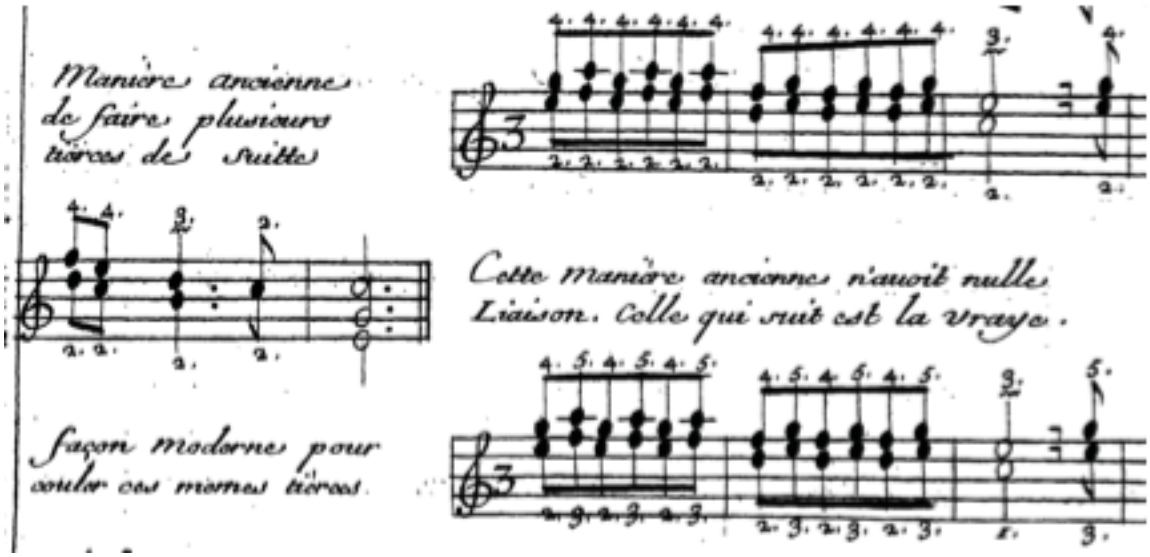


Figura 4.5.1[21] – Sequência em terças, dedilhado pelo sistema antigo e pelo sistema moderno de dedilhado.

Fonte: Couperin (1716, p. 29).

---

[21] *Manière ancienne de faire plusieurs de tièrces de suitte* – Maneira antiga de tocar um conjunto de terças consecutivas; *Cette manière ancienne n'avait nulle liaison. Celle qui suit est la vraye.* – Essa maneira antiga não tinha nenhuma conexão. A que se segue é a verdadeira.
Façon moderne pour jouer ces mèmes tièrces – Forma moderna de tocar as mesmas terças.

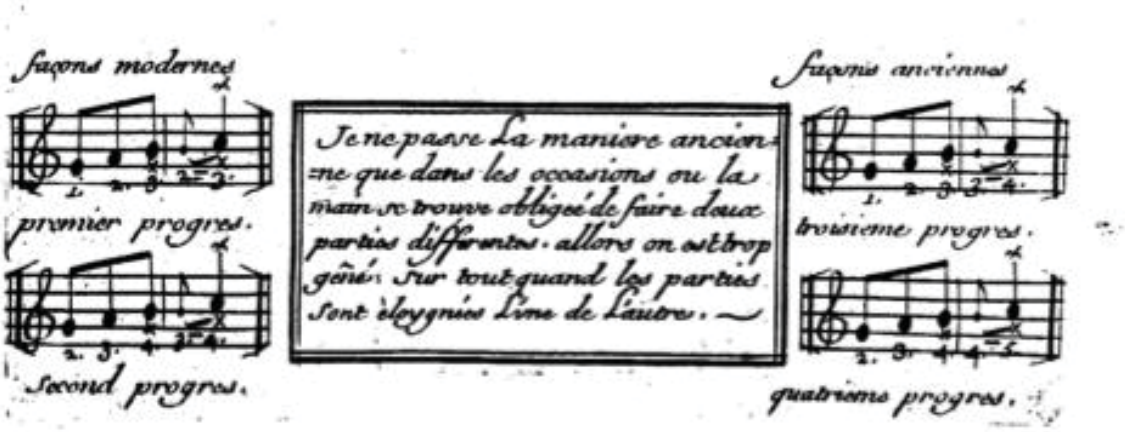


Figura 4.5.2[22] – Notas repetidas, dedilhadas pelo sistema antigo e pelo sistema moderno de dedilhado.
Fonte: Couperin (1716, p. 20).

A publicação de Couperin se ocupa exclusivamente da execução instrumental, deixando de lado teoria e contraponto. Segundo Chiantore:

> A eficácia prática deste trabalho justifica inclusive aquilo que parece ser seu maior problema. No caso da digitação por exemplo, Couperin renuncia a uma exposição orgânica de regras abstratas, apresentando suas sugestões de maneira frequentemente desordenada através de exemplos práticos que pretendem familiarizar o principiante com a infinita variedade deste tema espinhoso. (CHIANTORE, 2001, p. 61)[23]

O conhecimento é abordado por Couperin de maneira processual e declarativa, por exemplo, no capítulo em que o compositor propõe dedilhados para os "trechos difíceis de dedilhar de meu primeiro Caderno de peças"[24] (COUPERIN, 1716, p. 46). Ao eleger trechos que ele mesmo acreditava ter abordagem digital ambígua, Couperin ressalta a importância de um dedilhado prescrito, no qual o intérprete confia na orientação do compositor.

---

22 *Je ne passe la manière ancien ne que dans les occasions ou la main se trouve obligeé de faire deux partis differentes, allors on est trop gêné, sur tout quand les partis sont éloygnées l'une de l'autre.* – Só uso a maneira antiga quando uma mão se vê obrigada a fazer duas vozes diferentes [ao mesmo tempo], já que ficamos desconfortáveis, especialmente quando as vozes se acompanham (COUPERIN, 1716, p. 20).

23 No original: *La eficacia práctica de este afortunado trabajo justifica incluso los que parecen sus mayores "defectos". En el caso de la digitación, por ejemplo, Couperin renuncia a una exposición orgánica de reglas abstractas, presentando sus sugerencias de manera a menudo desordenada, a través de ejemplos prácticos que pretenden familiarizar al principiante con la infinita variedad de este tema espinoso.*

24 No original: *Endroits de mon premier Livre de pièces de Clavecin difficiles à doigter.*

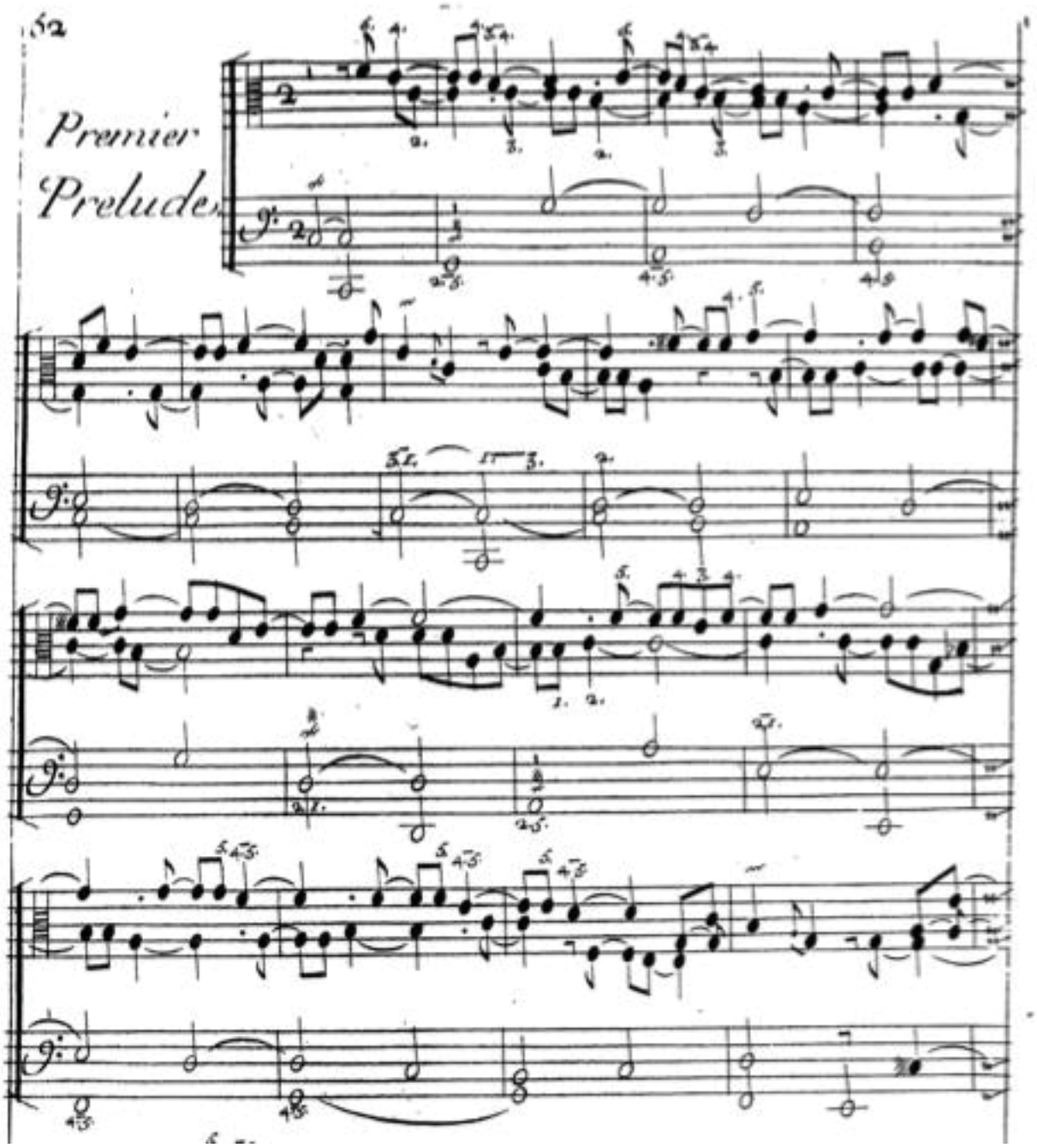


Figura 4.5.3 – Princípio de passagem silenciosa de dedos.

Fonte: Couperin (1716, p. 52).

Os dedilhados sugeridos por Couperin são guias que relacionam musicalmente a performance e a interpretação. A conexão entre dedilhado e interpretação pode ainda ser observada em outros tipos de experiência narradas no seu tratado:

> Minha experiência me provou que, sem ver as mãos da pessoa que está tocando, eu posso distinguir pelo ouvido se duas notas em questão foram tocadas pelo mesmo dedo ou por dois dedos diferentes. Meus alunos também percebem, e daí concluo que existe um [dedilhado] verdadeiro, o qual traduz uma pluralidade de sentimentos.[25] (COUPERIN, 1716, p. 21-22)

> Isso pode me acontecer, talvez, nas observações que farei a seguir, sobre os locais de meu livro que são difíceis de digitar [...], mas como isso sempre será uma oportunidade de algum outro progresso, eu prefiro a utilidade que disso resultará do que a maior precisão do discurso.[26] (COUPERIN, 1716, p. 25)

> Como a segunda e a quarta dessas quatro notas ligadas são aquelas que indicam a verdadeira harmonia em oposição ao baixo, é necessário tocá-las com os mesmos dedos, como se a melodia fosse simples, sem as notas dissonantes entre elas.[27] (COUPERIN, 1716, p. 47)

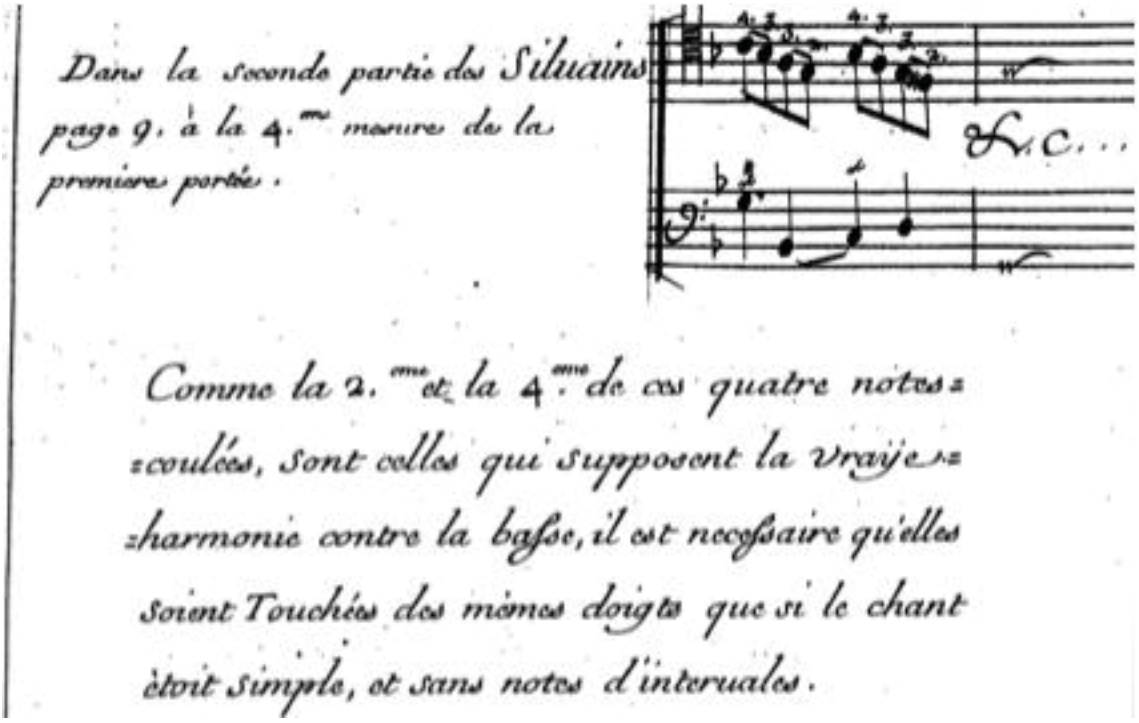


Figura 4.5.4 – Princípio harmônico para a escolha do dedilhado.

Fonte: Couperin (1716, p. 47).

---

25 No original: *J'ai eprouvé que sans voir les mains de la personne qui joue, je distingue si les deux batemens em question ont eté faits d'un même doigt ou de deux doitgs differens. Mês èlèves le sentent comme moi de là je conlus qu'il à un vray, dont je me raporte à la pluralité de sentimens.*

26 No original: *Il m'arrivera peutêtre dans les remarques que je ferai dans la suite, sur les endroits de mon livre difficiles a doigter* […] *mais comme ce sera toujours a l'occasion de quelque progress different, je prefererai l'utilité qui em resultera a la grande precision du discours*.

27 No original: *Comme la 2éme et la 4éme de ces quatre note coulées, sont celles qui supposent la vraye harmonie contre la basse, il est necessaire qu'elles soient touchées des mèmes doigts que si le chant ètoit simple, et sans notes d'intervales.*

> Veremos que nas frases seguintes que é possível utilizar o mesmo dedo para executar duas notas consecutivas em sucessões diatônicas, quando a primeira é aspirada [ou seja, quando existe uma respiração após a nota] ou quando a segunda cai em tempo fraco.[28] (COUPERIN, 1716, p. 50)

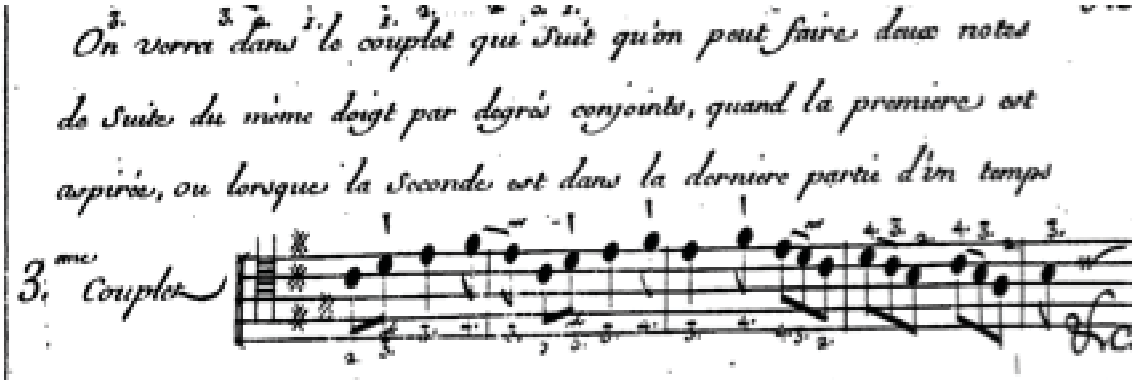


Figura 4.5.5 – Princípio de repetição consecutiva do mesmo dedo, justificado pela alusão ao canto e à voz.

Fonte: Couperin (1716, p. 50).

A partir das considerações do autor, observam-se princípios que:

- Relacionam percepção auditiva e interpretação,
- Relacionam aspectos harmônicos às escolhas específica de dedilhado,
- Em analogia à respiração, relacionam a escolha de dedilhado aludindo à voz e ao canto;
- Consideram a repetição consecutiva de um mesmo dedo diatonicamente.

Para Couperin, segundo Chiantore, em todos os casos, a eleição de uma digitação determinada se transforma em uma decisão estética (CHIANTORE, 2001, p. 62).

4.6 *Applikatio* (1720) e *Prelúdios BWV 870a* e *BWV 930*, de J. S. Bach

Um dos raríssimos documentos que demonstram orientação específica sobre dedilhados por J. S. Bach (1685-1750), é um prelúdio encontrado no livro *Clavier-Büchlein für W. F. Bach*, intitulado *Applikatio*, traduzido por Chiantore como “oficio de digitar” (CHIANTORE, 2001, p.76). Composto exclusivamente para a exposição de uma maneira correta de se dedilhar escalas e polifonia, segundo artigo da pianista e professora Fátima

[28] No original: *On verra dans le couplet qui suit qu'on peut faire deux notes de suite du mème doigt par degrés conjoints, quand la premiére est aspiré, ou lorsque la seconde est dans la dernière partie d'un temps.*

Monteiro Corvisier, o *Applikatio* pode ser considerado um importante documento para a observação de normas de aplicação do dedilhado para teclado vigentes em seu tempo (CORVISIER, 2006, p. 620). Apesar da brevidade de seus oito compassos, encontramos nele os típicos cruzamentos de dedos do sistema antigo de dedilhado, utilizados na realização de escalas, que dão preferência aos dedos medianos.

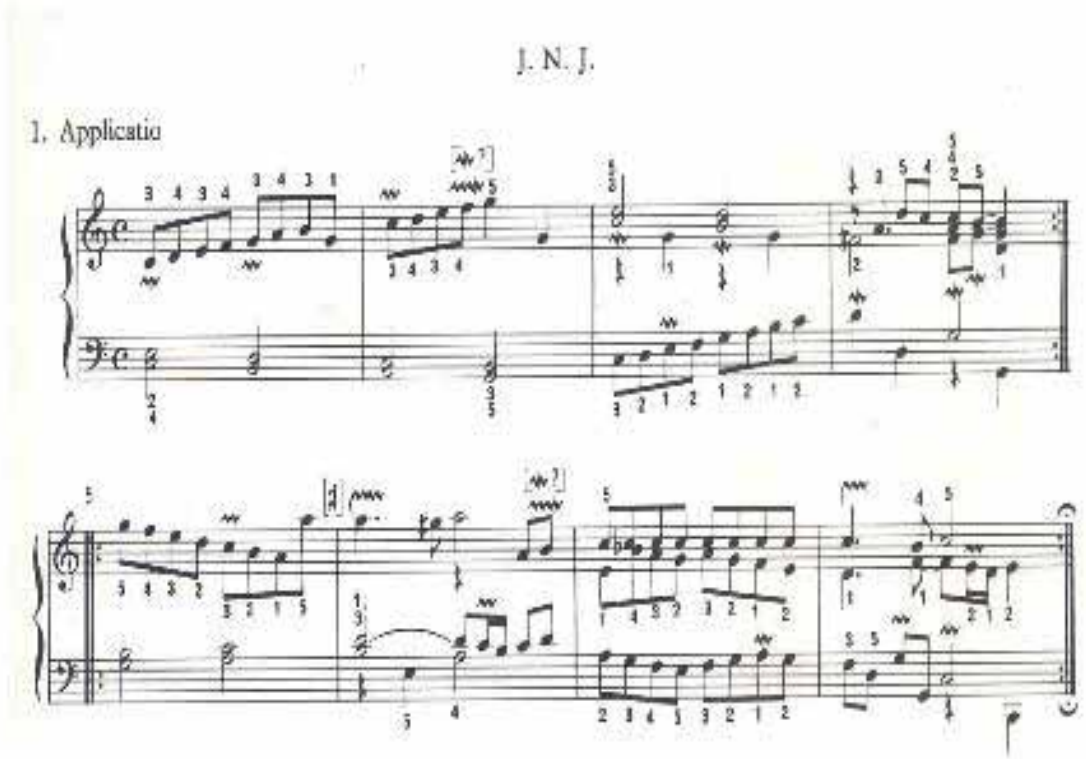


Figura 4.6.1 – *Applikatio BWV 994*, de J. S. Bach.
Fonte: Corvisier (2006, p. 4).

O *Applikatio* não demonstra princípios modernos de dedilhado (já observados por exemplo, em Couperin), nem aqueles que mais tarde, serão atribuídos à J. S. Bach por seu filho C. P. E. Bach em seu Ensaio. Mesmo assim, as anotações não deixam de ser importantes para pesquisas interpretativas relacionadas ao gestual que os dedilhados propõem. Essas anotações inspiraram a pesquisadora Fátima Monteiro Corvisier desenvolver uma experiência comparativa com seus alunos entre os sistemas antigo e o moderno de dedilhado. Segundo ela, temos nesse pequeno prelúdio um microcosmo perante a grandiosa obra para teclado de Bach e não podemos deixar de notar que, para um iniciante que não tenha conhecimento da aplicação dos dedilhados em obras do período barroco, o *Applikatio* serve como uma perfeita introdução (CORVISIER, 2006, p. 622).

> A comparação de dedilhados modernos com o dedilhado original de Bach levou os alunos a refletirem sobre a função do dedilhado na concepção da interpretação de uma obra e a conscientizarem-se de que o dedilhado também é responsável pelo estilo da execução, sendo capaz de atender a necessidades de acentuação, toque, fraseado, articulação, sonoridade, dinâmica, além do aspecto técnico propriamente dito, contribuindo, em harmonia com a topografia do teclado, para a automatização e um trecho e de sua realização de maneira satisfatória. (CORVISIER, 2006, p. 622)

Para Chiantore, os princípios de dedilhado encontrados no *Applikatio* "respeitam ao pé da letra o dogma dos dedos "bons" e "maus", reservando o uso do polegar às extensões e à escala"[29] (CHIANTORE, 2001, p. 73), já que a digitação da época ainda se encontrava desprovida de qualquer costume moderno. Ainda segundo Chiantore, os alunos e instrumentistas próximos ao compositor dedicaram-se à familiarização de um "novo sistema" de digitação. J. S. Bach incorpora de maneira paulatina as inovações de sua técnica e, precisamente os aspectos mais "modernos" ligados à utilização do polegar, no momento em que redige as grandes obras dos anos 1720-1730 (Suítes, Partitas, Concertos e o primeiro volume do Cravo Bem Temperado) (CHIANTORE, 2001, p. 74).

Em outras fontes, como os manuscritos dos Prelúdios em Dó Maior BWV 870a e BWV 930, redigidos em 1726 por seu aluno Johann Peter Kellner, verifica-se de maneira mais detalhada princípios em dedilhados de J. S. Bach:

- J. S. Bach utilizava frequentemente o polegar, mas de uma maneira muito diferente de um pianista moderno (em passagens), preferindo sucessões 1-1-1 ou com outros dedos combinados 1-5-1-5 ou 1-4-1-4. O dedo 5 era utilizado frequentemente, mesmo em sucessões 5-5-5 (Fig. 4.6.3). Imagina-se que J. S. Bach estaria pouco interessado em um legato contínuo, já que muitas digitações parecem pensadas favorecendo primeiramente a articulação.

---

[29] No original: *El principio de la Applicatio, en particular, respeta al pie de la letra el dogma de los dedos "buenos" y "malos", reservando el uso del pulgar a las extensiones y a la escala.*

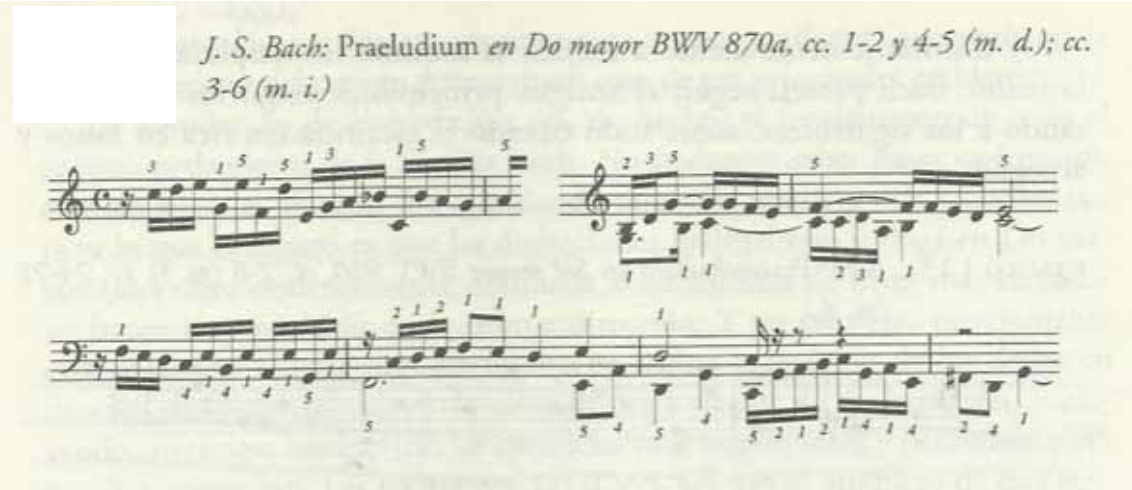


Figura 4.6.2 – Articulação favorecida pela repetição do polegar.

Fonte: J. S. Bach: *Prelúdio em Dó maior BWV 870a*, cc. 1-2 e 4-5 (mão direita); cc. 3-6 (mão esquerda) (CHIANTORE, 2001, p. 75).

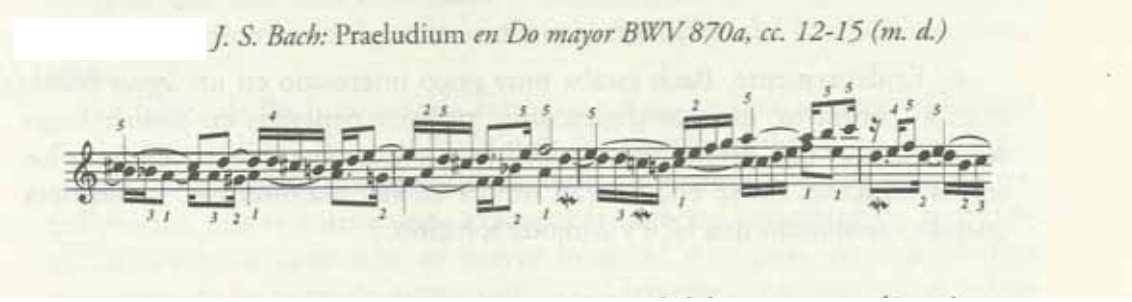


Figura 4.6.3 – Articulação favorecida pela repetição do quinto dedo.

Fonte: J. S. Bach: *Prelúdio em Dó maior BWV 870a*, cc.12-15 (mão direita) (CHIANTORE, 2001, p. 75).

- Constantemente atento a reduzir ao mínimo os deslocamentos da mão, Bach segue um princípio em que elege os dedos objetivando os seguintes, sobretudo quando a escrita é rica em saltos e arpejos.

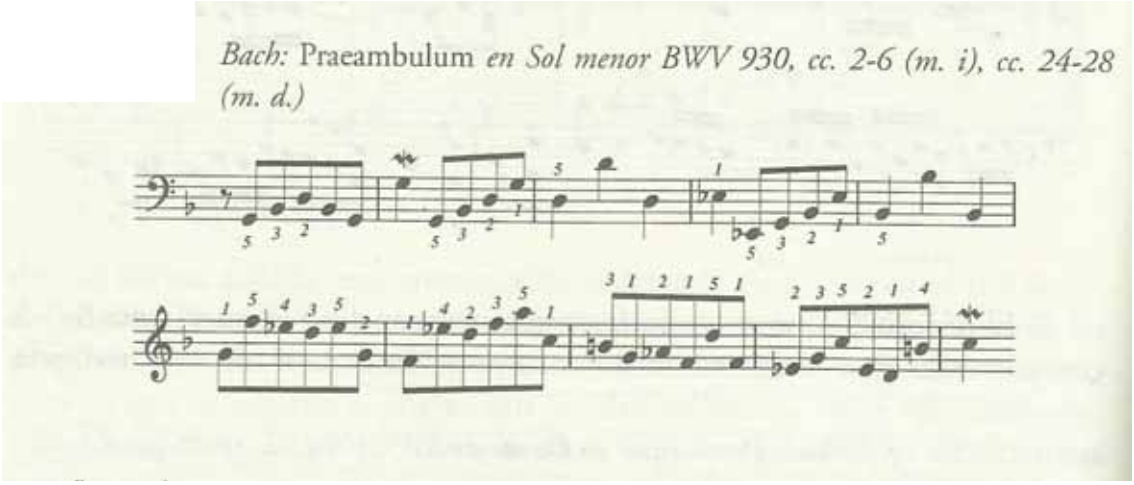


Figura 4.6.4 – Princípio que objetiva a nota seguinte.

Fonte: J. S. Bach: *Prelúdio em Sol menor BWV 930*, cc. 2-6 (mão esquerda), cc. 24-28 (mão direita) (CHIANTORE, 2001, p. 76).

A nota Ré utilizaria ergonomicamente o polegar, mas J. S. Bach prefere o segundo dedo, mirando o polegar para a nota Sol.

Ainda segundo Chiantore, percebe-se que J. S. Bach já pensava na morfologia dos dedos em suas digitações. Cada dedo deveria desempenhar um papel preciso, que correspondesse exatamente às suas características morfológicas: "o terceiro aproveita sua maior extensão e sua posição central para encarregar-se das notas de maior intensidade expressiva, enquanto o polegar explora sua extensão lateral e sua solidez; o quinto dedo, dedo exterior pouco ágil e pouco sensível, é utilizado principalmente para os momentos em que a energia da mão deve concentrar-se em um único ponto ou junto ao polegar em passagens de maior potência. O indicador, suave e fino, empenha-se frequentemente em trabalhos de precisão, assim como em deslocar a mão em situações delicadas e de grande agilidade, enquanto o quarto dedo é sempre utilizado em arpejos e tempos fracos do compasso, como transição a um dedo mais forte".[30] (CHIANTORE, 2001, p. 77) "A antiga divisão entre "dedo bom" e "dedo ruim" encontra nele sua última e mais alta expressão: tanto neste como em

[30] No original: […] *el tercero aprovecha su mayor longitud y su posición central para encargarse de las notas de mayor intensidad expresiva, mientras que el pulgar explota su extensibilidad lateral y su solidez; el meñique, dedo exterior poco ágil y poco sensible, se utiliza principalmente para los momentos en los que la energía de la mano debe concentrarse en un solo punto, o junto al pulgar en los pasajes de mayor potencia. El índice, suave y fino, se emplea a menudo para trabajos de precisión, así como para desplazar la mano en situaciones delicadas y de gran agilidad, mientras que el cuarto lo encontramos casi siempre en arpegios o en las partes débiles del compás, como transición hacia otro dedo más fuerte*.

todos os demais aspectos de sua arte, J. S. Bach é, ao mesmo tempo a culminação de toda uma época e a ponte para uma nova concepção de execução[31] (CHIANTORE, 2001, p. 77).

Caberá a C. P. E. Bach, através desta abordagem morfológica, organizar um sistema de dedilhar, amparado pela experiência da convivência com o pensamento e obra de seu pai.

4.7 *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (1753), de C. P. E. Bach

As crescentes transformações das necessidades musicais nas sociedades do século XVIII instigaram a criação de um novo tipo de instrumento de teclado, no qual se buscava maior potencial sonoro e principalmente a flexibilidade dinâmica. Dentre os instrumentos em uso na época, o cravo tornava-se obsoleto por sua impossibilidade de contrastes de dinâmica. O clavicórdio passa a ser então foco de pesquisa, possibilitando que o pianoforte ganhe uma primeira versão na Itália graças a Bartolommeo Cristofori, por volta do ano de 1700 (ROSENBLUM, 1988, p. 5). Na busca por um instrumento que seja capaz de graduar o volume, exprimindo uma dinâmica dos sons segundo o desejo de seus executantes, temos a criação de novos recursos que o teclado incorpora ao se tornar pianoforte. Essa evolução tecnológica transformará a maneira de se escrever, produzir e escutar música.

A publicação mais importante que se dirige à execução nesse novo tipo de instrumento é o *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado,* de Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788). Ele se utiliza de dois termos, às vezes “regras”, às vezes “princípios”, para prescrever como operacionalizar escalas, acordes e tetracordes, mas principalmente, agrega sistematicamente a utilização do polegar e do quinto dedo, relacionando seu uso plural à manutenção da mão em uma posição natural.

Duas traduções do ensaio servem de base a esta dissertação. As referências ao ano de 1949 se originam principalmente do prefácio da edição inglesa de W. J. Mitchell, enquanto o ano de 2009 se refere à tradução brasileira do ensaio, por Fernando Cazarini.

A Introdução e o primeiro capítulo do ensaio são especificamente importantes para esta dissertação. O capítulo intitulado “Dedilhado”, assunto pela primeira vez delimitado em uma publicação, traz uma reflexão e sistematização específicas. Para o autor, a *performance,* a interpretação de uma passagem pode ser radicalmente modificada através de mudanças no

---

[31] No original: *La antigua división entre “dedo bueno” y “dedo malo” encuentra con él su última y más alta expresión: tanto en este como en todos los demás aspectos de su arte, Bach es, al mismo tiempo, la culminación de toda una época y el puente hacia una nueva concepción de la ejecución*.

dedilhado. Assim C. P. E. Bach introduz a primeira parte de seu ensaio, que englobará especificamente dedilhado, ornamentação e *performance*: “A maneira correta de tocar teclado depende, principalmente, de três fatores, tão interligados que nenhum existe ou pode existir sem os outros. São eles: dedilhado correto, ornamentos precisos e boa execução” (BACH, 2009, p. 21).

A publicação em questão é reconhecida como uma das mais importantes sobre técnica do século XVIII e, segundo William Mitchel, tradutor e editor da publicação em Londres, Carl Phillip Emanuel Bach deve todo o conhecimento sobre dedilhado a seu pai (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) e sua função foi a de organizar e elaborar a técnica, não descobri-la (MITCHEL, 1949).

> Espero que os dedilhados e as indicações de como tocar, que tive o trabalho de anotar, tornem mais fácil a execução das peças complicadas. […] Tudo depende da maneira de ensinar; o ensino baseado nos bons princípios que apresentamos fará com que o aluno nem perceba ao passar para peças mais difíceis. (BACH, 2009, p. 29)

O capítulo “Dedilhado” introduz a importância do assunto na *performance*:

> Só há uma boa maneira de usar os dedos no teclado e poucos casos permitem mais de um dedilhado; como quase toda ideia [neste caso, desenho ou figuração] nova exige um dedilhado específico, que frequentemente é modificado pelo simples encadeamento de uma ideia com as outras; como a perfeição do teclado oferece uma inesgotável quantidade de possibilidades; e finalmente, como até agora o uso correto dos dedos tem sido tão pouco conhecido e mantido como um segredo entre poucos, a maioria erra nesse caminho escorregadio e traiçoeiro […]. O uso correto dos dedos tem uma relação inseparável com a maneira de tocar, perde-se mais com um dedilhado incorreto do que se pode ganhar com toda arte possível e bom gosto. Toda a habilidade depende do dedilhado. (BACH, 2009, p. 31)

A principal contribuição do ensaio para os intérpretes é a aquisição de um novo sistema operacional de digitação, onde a aceitação do polegar torna-se fundamental: “O polegar, de sua anterior inatividade, foi elevado ao dedo principal. […]. O uso do polegar não só dá à mão mais um dedo, mas também a chave para todo uso possível dos dedos” (BACH, 2009, p. 32-33).

O uso do polegar abre perspectivas para um novo princípio, o do dedilhado contínuo, que passa cobrir escalas, melodias, intervalos melódicos, circunscrevendo a ação dos dedos em uma frase musical. O ensaio fornece múltiplas possibilidades de execução para todas as

escalas e, por princípio, as tonalidades menores utilizam os mesmo dedilhado de suas relativas maiores.

O princípio da passagem do polegar encontra-se justificado:

> A natureza não dotou nenhum outro dedo, além do polegar, com a possibilidade de passar sob os outros; sua flexibilidade e seu tamanho adequadamente reduzido fazem com que ele possa passar sob os outros dedos em lugares e momentos em que os dedos não são suficientes (BACH, 2009, p. 35)

C. P. E. Bach organiza a atuação do polegar em notas brancas, preferivelmente antes ou depois de uma nota preta. Este princípio organiza ergonomicamente a mão no teclado, e é reafirmado quando C. P. E. Bach pede que se evite utilizar o primeiro e o quinto dedos nas teclas pretas. Outro tipo de restrição por parte de C. P. E. Bach refere-se à passagem sob o quinto dedo, bem como passagens do segundo sobre o terceiro, vice-versa, e do quarto dedo sobre o quinto.

Outro princípio, já observado no *Applikatio*, leva em consideração a nota da frente: “Ao tocarmos, sempre devemos observar as notas seguintes, pois frequentemente são a causa de termos que usar outros dedos que não os habituais” (BACH, 2009, p. 34).

No ensaio, o princípio da naturalidade ergonômica é referencial: “Baseá-lo-ei [o ensino do dedilhado] também na natureza, pois o melhor dedilhado é somente aquele livre de contrações e extensões inúteis” (BACH, 2009, p. 34).

A primeira regra fundamental apresentada é restritiva com relação ao polegar e quinto dedos (traduzido por Cazarini com o dedo mínimo): “Os semitons [teclas pretas] só raramente são tocados pelo mínimo, e só em casos de extrema necessidade são tocados pelos polegares” (BACH, 2009, p. 34).

Um princípio, dos mais interessantes, é aquele que procura reservar o quinto dedo nos trechos de movimento contínuo:

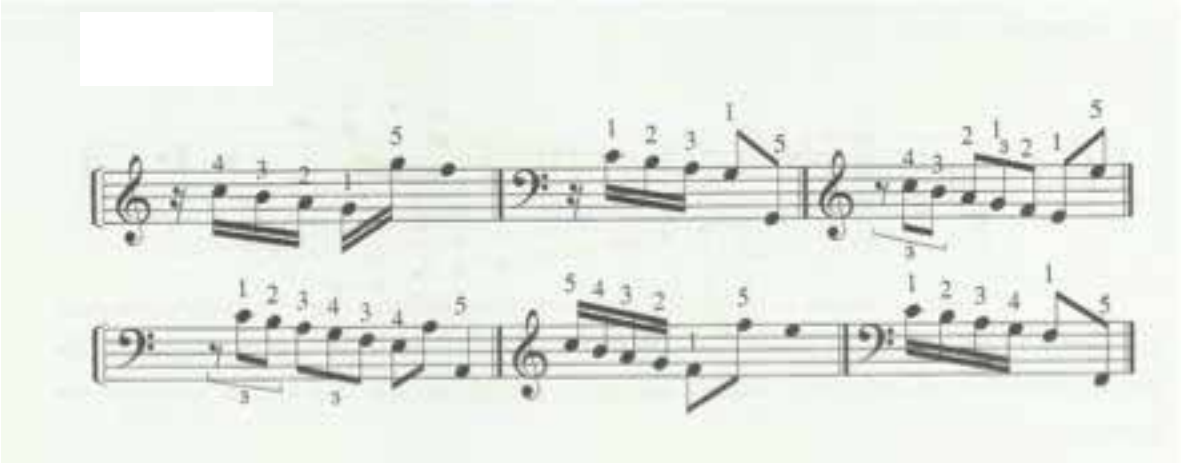


Figura 4.7.1 – Princípio de reserva do quinto dedo.

Fonte: Bach (2009, p. 37).

"O dedo mínimo sempre fica de reserva nos trechos em movimento contínuo, e não é usado a não ser para começar ou terminar" (BACH, 2009, p. 37).

O principio mais importante que rege dedilhados em escalas é o ergonômico, pois dentro da "geografia" de cada tonalidade, a mão se mantém favorecendo dedos medianos nas teclas pretas: "O polegar da mão direita toca depois de um ou mais semitons [teclas pretas] na escala ascendente e antes de um ou mais semitons na descendente. [Na mão esquerda, o princípio aplica-se espelhado.]" (BACH, 2009, p. 37).

Para C. P. E. Bach, ao dedilhar escalas, ainda é possível vincular a passagem do polegar ao princípio de sequências numéricas de dedos, provenientes do sistema antigo de dedilhado. A passagem do terceiro dedo sobre o quarto, e do quarto dedo sobre o quinto (3-4-3-4 e 4-5-4-5) merece reflexão aprofundada. Relacionando o princípio que agrupa dedos vizinhos à necessidade de um dedilhado contínuo, temos nas implícitas passagens de dedos (ainda não consideradas no sistema antigo de digitação) o surgimento de um novo princípio. Considere a sequência digital ascendente e contínua da mão direita (1-2-3-4-5) coerente com uma melodia ascendente (descendente para a mão esquerda). Na escala de Sol maior ascendente, por exemplo, proposta pelo dedilhado 1-2-3-4-3-4-3-4: a nota Mi para o Fá# (4-3) faz com que o sentido descendente dos dedos seja contrário à ascendência da escala, por conta de uma "brecha" ergonômica do teclado. Conforme o interesse pelo legato aumenta, este princípio de direção digital contrária à melodia passa a ser cada vez mais utilizado.

Ao abordar terças, quartas e quintas harmônicas consecutivas, o princípio contínuo de dedilhado continua preponderante: "Quando ocorrem sucessivamente muitos acordes com

todas as vozes, é melhor facilitar sua execução mediante a mudança de dedos, quando possível” (BACH, 2009, p. 58).

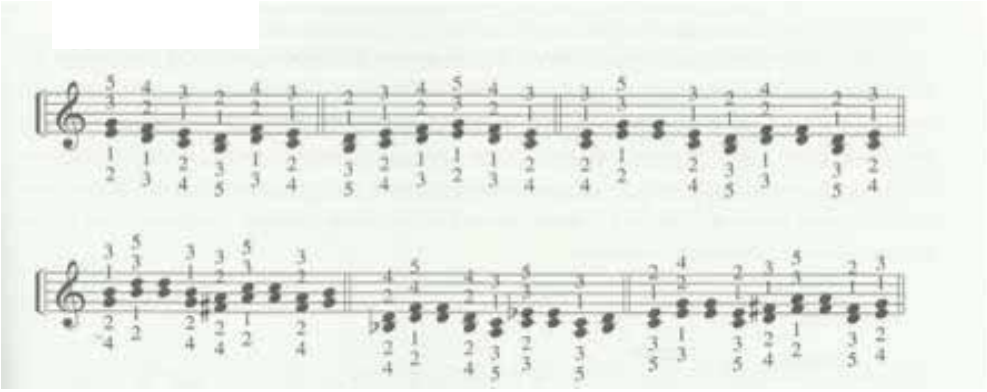


Figura 4.7.2 – Princípio de dedilhado contínuo em terças.

Fonte: Bach (2009, p. 51).

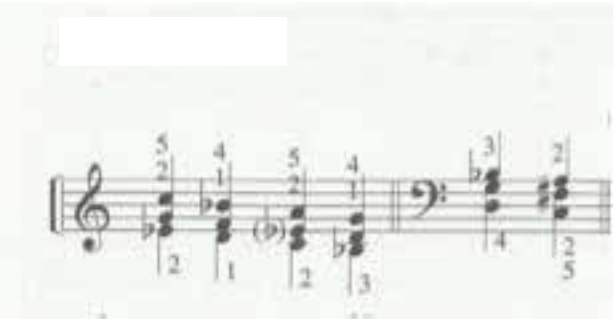


Figura 4.7.3 – Princípio de dedilhado contínuo em quartas.

Fonte: Bach (2009, p. 53).

O princípio de repetição do mesmo dedo em passagens contínuas também é abordado por C. P. E. Bach:

> Às vezes a gente tem que continuar com o mesmo dedo, mesmo em passagens contínuas. Isso ocorre com mais frequência e facilidade quando se escorrega com um dedo de um semitom ou uma outra tecla que não é semitom, adjacente. Essa é a forma de executar comodamente uma ligadura, como da figura 61. [Fig. 4.7.4] Como esse é um expediente muito fácil, pode-se utilizá-lo por outras razões, inclusive em andamentos rápidos, em vez de mudar ou repetir o dedo sobre uma mesma nota. Aliás, note-se aqui particularmente que, ao se repetir o dedo, em certos casos, se executam tão bem notas destacadas como notas ligadas. […] quando se pode optar, a repetição de um mesmo dedo é mais natural que a mudança de dedos. (BACH, 2009, p. 63)

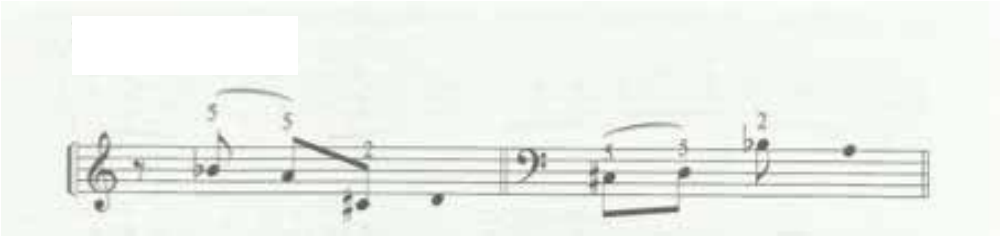


Figura 4.7.4 – Princípio de repetição do mesmo dedo de tecla preta para tecla branca.
Fonte: Bach (2009, p. 63).

Segundo Chiantore, os critérios esboçados por C. P. E. Bach não abandonaram mais a técnica do teclado[32]:

Outras considerações sobre o ensaio:

> - Bach sempre favorece um dedilhado de referência, preferível a qualquer outro.
> - As digitações mais convenientes de escalas quase sempre procedem na sucessão da posição de 3 e 4 notas, embora sua predileção pela moderna passagem do polegar não impeça que, em escalas com poucas alterações, as trocas antigas (3-4-3-4 e similares) sejam vistas ainda com simpatia.
> - Esse tipo de digitação moldará a ideia prevalente do século XIX na qual, em uma mesma escala, uma mesma nota, leva sempre o mesmo dedo: um critério que enterra definitivamente a antiga alternância de dedo "bom" e "mau". (CHIANTORE, 2001, p. 87)

4.8 *Fingerünbungen* de W. A. Mozart

A transformação dos instrumentos e da estética musical do século XVIII se apresenta em composições instrumentais cada vez mais individualizadas, relacionadas com o mundo interior do artista. Essa voz torna-se cada vez mais clara e presente através do desenvolvimento da articulação dos textos musicais: cada vez mais o instrumento torna-se capaz de "pronunciar" o texto musical, confirmando uma estreita relação entre música e língua. Segundo Chiantore:

> Não devemos estranhar que a prática da articulação, durante o período barroco, conserve paralelismos tão evidentes com a língua falada que permitam relacionar os

[32] No original: […] *con este texto empiezan a diseñarse los criterios que a partir de entonces no abandonarían la técnica del teclado*.

> estilos compositivos e interpretativos das diversas regiões da Europa, com as características de suas respectivas línguas.[33] (CHIANTORE, 2001, p. 97)

O dedilhado ganha um novo desafio enquanto procura decifrar a nova articulação musical, e a consciência morfológica dos dedos se presta cada vez mais à diversidade interpretativa na *performance*. Mozart, Beethoven e Clementi são considerados os maiores instrumentistas deste período e, apesar de Mozart e Beethoven não terem escrito nenhum tratado sobre técnica instrumental, vale investigar sua relação com o dedilhado.

Observando as primeiras obras de Mozart. não percebemos a partir da escrita uma maneira nova de tocar o instrumento. Segundo Chiantore, muitas das passagens (ainda escritas para o cravo ou clavicórdio) poderiam ser confundidas com obras de Pergolesi ou Paradisi[34] (CHIANTORE, 2001, p. 100), mas a partir do contato com o pianoforte, as obras passam a mostrar uma variedade de escritura que é proporcionada pela multiplicação dos recursos técnicos.

Segundo Rosenblum (1988):

> Comentários sobre a maneira de tocar de inúmeros músicos e estudantes enfatizam a importância que Mozart dava à qualidade de seu cantábile, dinâmicas expressivas, leitura à primeira vista apurada, e dedilhado apropriado.[35] (ROSENBLUM, 1988, p. 22)

Um importante testemunho do interesse de Mozart pela técnica e pelo dedilhado, são os 40 compassos publicados como *Fingerübungen* (K.626, b/48) na *Neue Mozart Augsgabe* (W. A. Mozart: *Neune Augsgabe sämtlicher werke*, série IX, vol. II). Em duas páginas, encontram-se oito exercícios de métrica idêntica (cinco compassos cada), com variações para diferentes situações em acordes quebrados aplicados à mão esquerda e direita. Cada tempo de compasso é acompanhado por mínimas e semínimas (às vezes sincopadas) que desenham uma melodia. Todas as notas estão dedilhadas no *Fingerübungen*, tornando-o fonte preciosa de análise de princípios.

---

33 No original: *No debe extrañar que la práctica de la articulación, durante el período barroco, conserve paralelismos con la lengua hablada tan evidentes como para permitir relacionar los estilos compositivos e interpretativos de las diversas regiones de Europa con las características de las respectivas lenguas*.

34 No original: […] *no se trataba, sin embargo, de una manera de tocar nueva; las obras juveniles de Mozart, e incluso obras ya maduras, como las primeras cinco Sonatas y los Conciertos anteriores a 1778, presentan una escritura tan próxima a la de un de Paradisi o Pergolesi*.

35 No original: *Comments on the playing of numerous musicians and students emphasize the importance Mozart attached to singing cantabile, expressive dynamics, accurate sight-reading, appropriate fingering*.

Um pianista moderno provavelmente questionaria a eficácia técnica de algumas escolhas neste dedilhado, mas percebemos uma cuidadosa eleição dos dedos por parte de W. A. Mozart em função do papel que cada nota desempenha no conjunto da frase. "[...] estes últimos fragmentos, com sua brevidade, propõem uma última e peculiaríssima homenagem à cumplicidade entre a escolha dos dedos e a articulação"[36] (CHIANTORE, 2001, p. 113).

Um aspecto de interesse nos dedilhados do *Fingerübungen* é sua relação com a sequência harmônica estabelecida.

> O dedilhado obriga sistematicamente uma separação antes da cadência conclusiva, destinada a isolar a subdominante de tudo o que precede, enquanto o percurso peculiar da mão esquerda no terceiro compasso de cada exercício com a sequência surpreendente 2-1-3-2 está relacionado com a instabilidade harmônica e com a função aparentemente modulante do segundo acorde.[37] (CHIANTORE, 2001, p. 112)

Algumas considerações sobre os dedilhados no *Fingerübungen:*

- A partir da citação de Chiantore, percebe-se que um princípio harmônico norteia as escolhas de dedilhado de W.A. Mozart. Por exemplo, uma padronização de dedilhado para a mão direita no segundo compasso do exercício 4, vinculada aos dois encadeamentos harmônicos de dominante e tônica (La-Ré/Sol-Dó).
- A cadência do exercício 4 procura resolver digitalmente as funções de dominante-tônica reservando o quinto dedo para a tônica, corroborando com o princípio que reserva o quinto dedo de C. P. E. Bach. De certa maneira, o mesmo acontece nos três primeiros exercícios.

---

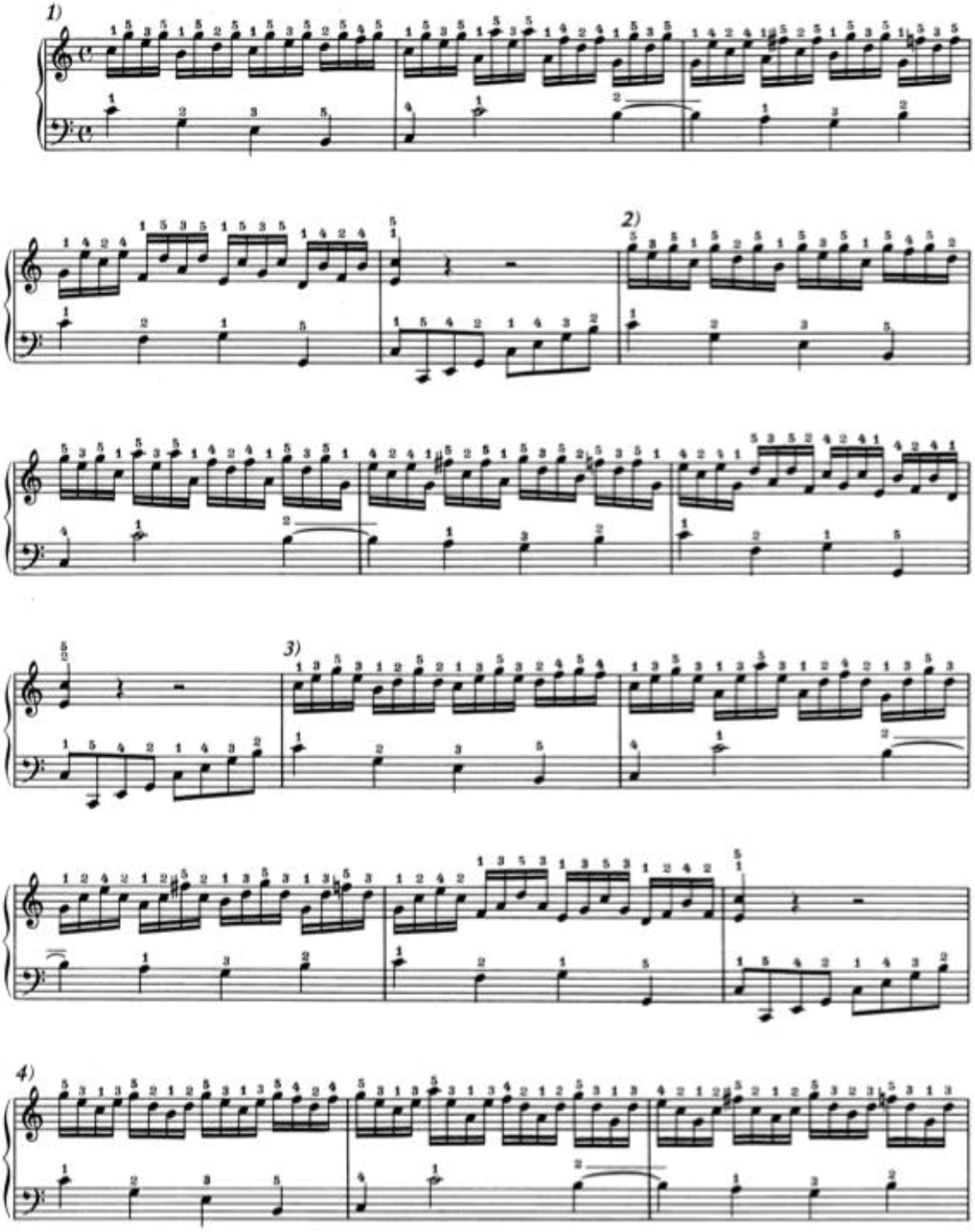
36 No original: […] *estos últimos fragmentos, con su brevedad, proponen un último y peculiarísimo homenaje a la complicidad entre la elección de los dedos y la articulación*.

37 No original: *La numeración obliga sistemáticamente a una separación antes de la cadencia conclusiva, destinada a aislar la subdominante de todo lo que la precede, mientras que el peculiar recorrido de la mano izquierda en el c. 3, con ese sorprendente 2-1-3-2, está relacionado con la inestabilidad armónica y con la función aparentemente modulante del segundo acorde*.

10. Fingerübungen

KV 626b/48

Entstanden wahrscheinlich Wien, Ende der 1780er Jahre



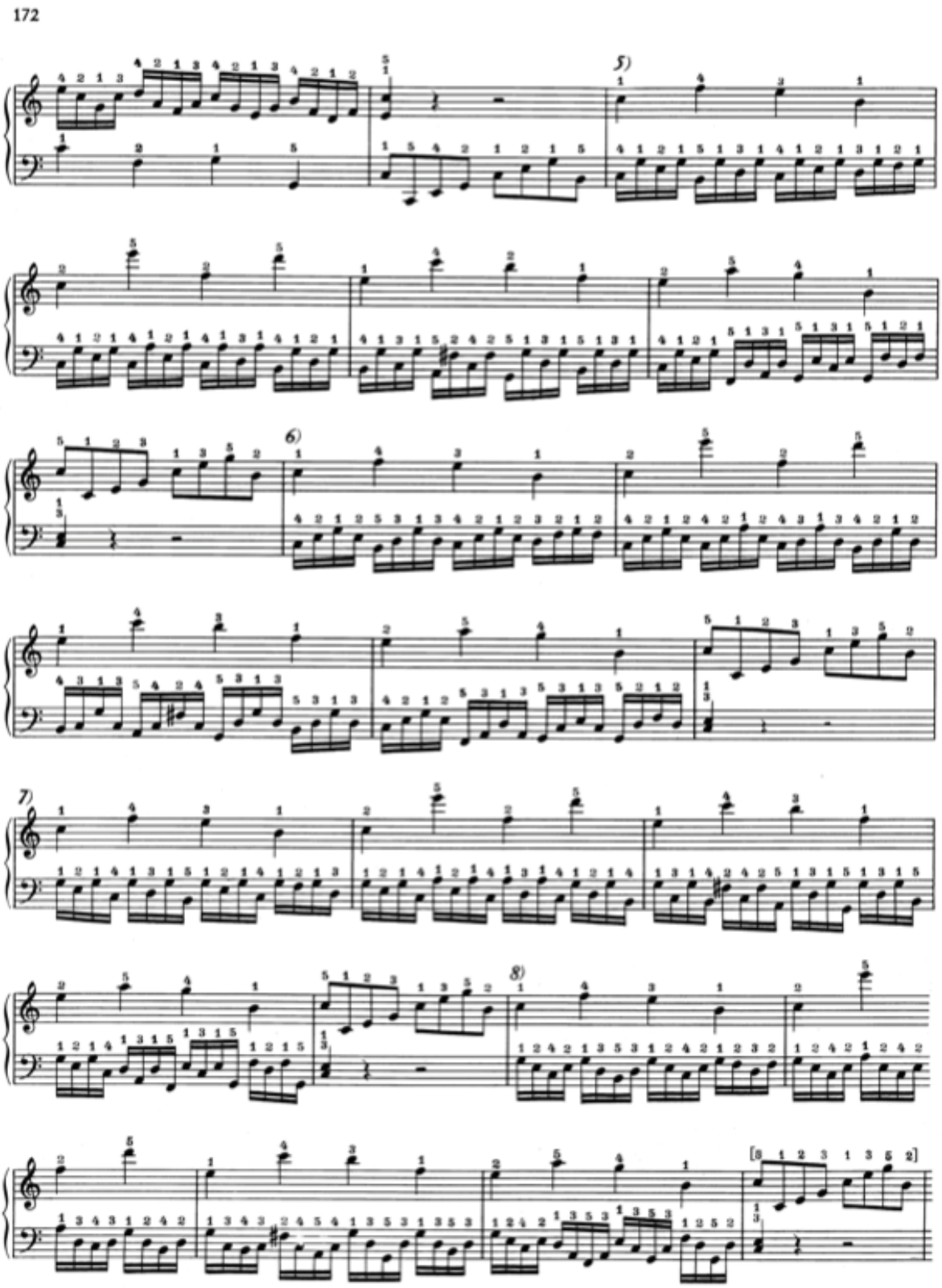


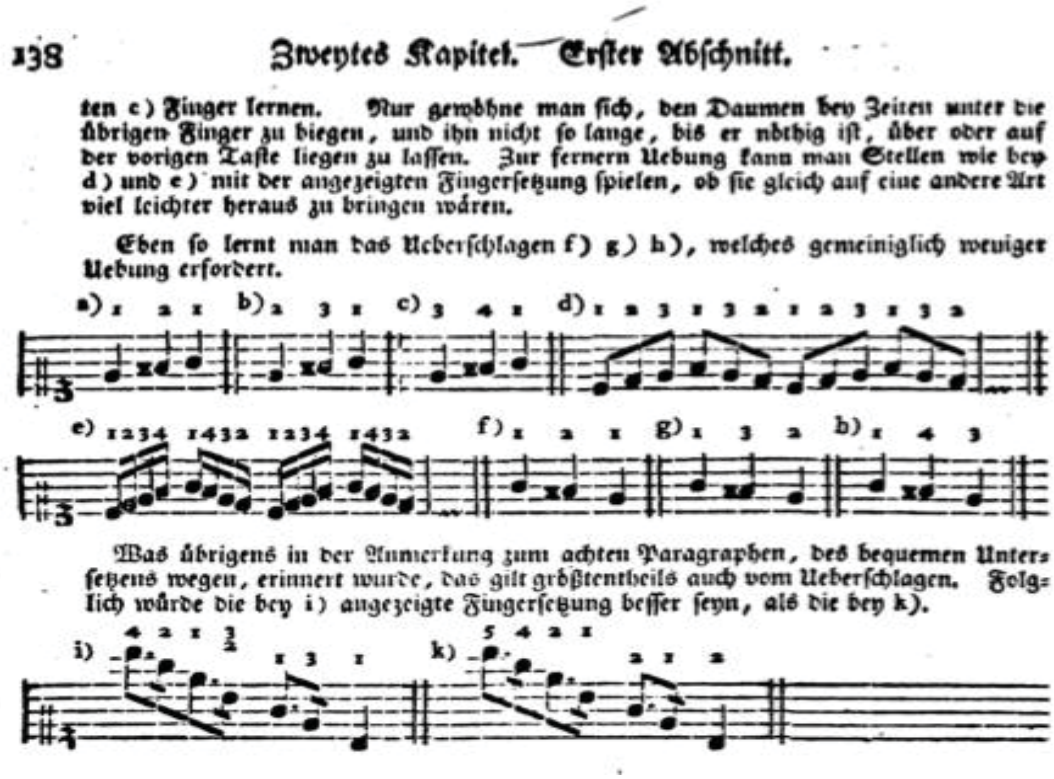
Figura 4.8.1 – Exercícios 1-8 do *Fingerübungen.*

Fonte: Mozart (1982, p. 171-172).

- Considerando o princípio de dedilhado contínuo, ou seja, melodias executadas sequencialmente por dedos vizinhos, no primeiro compasso do exercício 5, na mão esquerda, percebe-se que isolando as primeiras semicolcheias de cada tempo de compasso, uma melodia se configura em meio aos acordes quebrados. Graças ao dedilhado escolhido, é possível dar relevo e importância à essa melodia.
- O princípio ergonômico de C. P. E. Bach é considerado. W .A. Mozart dá preferência à um dedo mediano, o dedo 2 em todos os Fá#s da mão esquerda dos exercícios 6, 7 e 8.

4.9 *Klavierschulle* (1789), de Türk

Durante a época de W. A. Mozart, um tratado de reconhecida importância é a *Klavierschulle* (Escola de teclado) de Daniel Gottlob Türk (1750-1813). Chiantore ressalta a detalhada atenção técnica e teórica do tratado de Türk, que tem como ponto de partida o trabalho de C. P. E. Bach. Em mais de 400 páginas se desenrola uma exposição minuciosa e completa para a formação de virtuoses autênticos. No segundo capítulo da obra de Türk, a digitação tem enfoque especial na criação de 10 regras (princípios), fundamentadas por inúmeros exemplos e exercícios. Delas, destaca-se o princípio que orienta a passagem do polegar**,** que pela primeira vez merece exercícios técnicos específicos:


138 Zweytes Kapitel. Erster Abschnitt.

ten c) Finger lernen. Nur gewöhne man sich, den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger zu biegen, und ihn nicht so lange, bis er nöthig ist, über oder auf der vorigen Taste liegen zu lassen. Zur fernern Uebung kann man Stellen wie bey d) und e) mit der angezeigten Fingersetzung spielen, ob sie gleich auf eine andere Art viel leichter heraus zu bringen wären.

Eben so lernt man das Ueberschlagen f) g) h), welches gemeiniglich weniger Uebung erfordert.

Was übrigens in der Anmerkung zum achten Paragraphen, des bequemen Untersetzens wegen, erinnert wurde, das gilt größtentheils auch vom Ueberschlagen. Folglich würde die bey i) angezeigte Fingersetzung besser seyn, als die bey k).

Figura 4.9.1 – Exercícios dedilhados sobre passagens do polegar.

Fonte: TÜRK, 1789, p. 138.

Em escalas, como C. P. E. Bach, Türk oferece mais de uma possibilidade, com diferentes “geografias”, tais como: aos moldes barrocos (sequência de 3-4-3-4), pela moderna sucessão de três e quatro notas ou ainda pela antiga sucessão 1-2-3-4-1-2-3-4 (remetendo a Frei de Santa Maria). Dessa maneira, o princípio da intuitividade, tal como em Arauxo, também está presente em Türk. Vale destacar que Türk considera de difícil realização a digitação 3-4-3-4 por um motivo muito significativo: a obtenção do *legato*.

Türk volta a citar os dedos bons e maus, referindo-se à execução de partes “acentuadas e não acentuadas” do compasso, e é revelador que, no momento de realizar adequadamente a acentuação, Türk pense mais na digitação que no tipo de ataque. Encontramos, por esse motivo, dedilhados ousados que se apresentam unicamente como combinações caprichosas e que, em nenhum momento remetem a uma técnica digital tradicional. Türk reflete sobre a “vontade de subordinar a eleição dos dedos pela exigência da expressão, com predileção significativa por aquelas que favorecem o *legato*”.[38] (CHIANTORE, 2001, p. 131) Somente através das notas dedilhadas, pode-se verificar a

[38] No original: *Las múltiples opciones presentadas por Türk delatan, por otra parte, cierta voluntad de subordinar la elección de los dedos a la exigencia de la expresión con una significativa predilección por aquellas que favorecen el legato.*

importância dada por ele ao *legato* pela opção, digamos engenhosa, de utilizar o princípio contínuo de dedilhado, mesmo em oitavas. Na figura 4.9.2, as oitavas se mantém ligadas pela sucessão ascendente (ou descendente) dos dedos 3, 4 e 5. O princípio de direção digital contrária à melodia também justifica a maneira estratégica em que Türk conduz o *legato.*

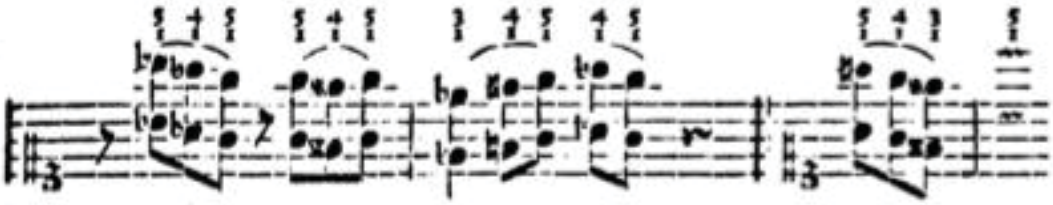


Figura 4.9.2 – Exercícios dedilhados sobe oitavas em *legato.*
Fonte: TÜRK, 1789, p. 172.

Na Figura 4.9.3, verifica-se que notas vizinhas são dedilhadas por um dedilhado contínuo que corre em direção oposta ao desenho melódico. Através da já costumeira (desde C. P. E. Bach) passagem do dedo 2 sobre o 1, também o dedo 4 sobre o 5 explicita um princípio digital em busca do *legato.* Tal princípio também respeita outro, o princípio ergonômico, já que a nota tocada pelo dedo quatro é o Sol#, fácil de alcançar tendo o dedo 5 no Lá superior a ele. Mas essa estratégia abre, principalmente, um precedente a novos movimentos para as mãos, que não se baseiam necessariamente em uma noção coerente que relacione a direção dos dedos e da melodia:

Figura 4.9.3 – Princípio de dedilhados em direção contrária à melodia.
Fonte: TÜRK, 1789, p. 172.

No próximo exemplo, na peça *Hans ohne Sorgen* (da coleção *Elf Handstüke für angehende Klavierspieler*), de Türk, evidencia-se o princípio que reserva o quinto dedo de C. P. E. Bach. O dedilhado em itálico remete a origem da notação ao próprio compositor:

Figura 4.9.4 – Princípio de reserva do quinto dedo.

Fonte: TÜRK, In: Leichte Klavierstüke, Edição Henle n.134, p.8.

No penúltimo compasso, a nota Si da mão esquerda é marcada com o dedo 4. Ergonomicamente, seria razoável a utilização do quinto dedo, mas ele é reservado para a finalização da cadência, na nota Sol.

4.10 *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte, op. 42* (1801), de Clementi

O célebre pianista italiano Muzio Clementi (1752-1832) cria um gênero com sua literatura musical a partir da lacuna que encontra ao observar os exercícios de Couperin, C. P. E. Bach, além de seus conterrâneos Domenico Scarlatti (*Esercizi per gravicenbalo,* de 1739) e Diruta: publicações que apresentam a crescente complexidade técnica no fortepiano. De sua *Introduction to the art of playing the pianoforte* (Introdução à arte de tocar pianoforte) até o *Gradus ad Parnassum, op. 44* (1817) percebe-se a abordagem técnica se impondo sobre a preocupação composicional. Segundo Chiantore (2001, p. 144), a partir de Clementi "nasce a figura do pianista especializado, que vive em contato com as necessidades [técnicas] de seu instrumento".[39]

Um artigo da revista alemã *Magazin der Musik,* publicada em 11 de dezembro de 1784 em Bern (ROSENBLUM, 1988, p. 26), comprova sua fama de virtuose e ainda nos fornece detalhes sobre sua relação de pesquisa e experimentação com os dedilhados em trilos:

> Se observar as passagens rápidas em oitavas para uma mão, não se acreditaria que poderiam ser executadas com clareza; mas ele sempre toca muito mais do que está escrito […]. Em algumas passagens, ele tem seu próprio dedilhado, tocando encadeamentos de trilos maravilhosamente, usando até mesmo [dedilhados] 3-1, 4-2,

[39] No original: *Con Clementi, la técnica empezaba a ser, por sí sola, una auténtica preocupación compositiva […] e nace la figura del pianista especializado, que vive en contacto con las necesidades de su instrumento*.

> 5-1. Nunca ouvi ninguém tocar as sonatas de Domenico Scarlatti como ele.[40] (In: ROSENBLUM, 1988, p. 26)

A publicação de sua *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte* acontece em Londres, cidade em que o compositor passou a viver a partir dos 16 anos, e é tamanha sua importância pelo desenvolvimento de um estilo expressivo de *legato*, que ficou conhecida por seus seguidores como a *London pianoforte school*.[41] A publicação de Clementi apresenta um capítulo integral dedicado ao dedilhado, e assim introduz o assunto:

> Produzir o MELHOR EFEITO da MANEIRA MAIS SIMPLES é a grande base da arte de dedilhar. O EFEITO, sendo o mais importante, é o PRIMEIRO a ser planejado; a MANEIRA de realizá-lo é então é determinada; e a ESCOLHA DO DEDILHADO preferida é aquela que alcança o melhor efeito, embora nem sempre seja a mais fácil de se realizar. Porém, como as combinações de notas são quase infinitas, a arte do dedilhado será mais bem ensinada por meio de exemplos.[42] (CLEMENTI, 1801, p. 14, destaques do autor)

A notação gráfica utilizada por Clementi é peculiar. Ele troca a numeração do polegar (1) pelo sinal "+".

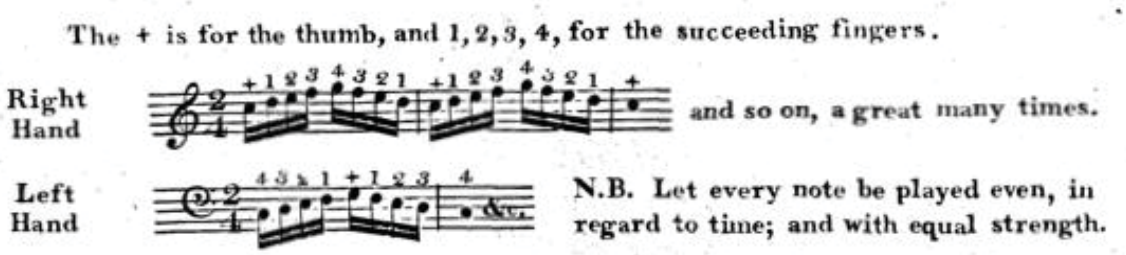


Figura 4.10.1 – Notação gráfica de dedilhado diferenciada.

Fonte: CLEMENTI, 1801, p. 15.

Cogita-se duas hipóteses sobre a transformação da notação gráfica de dedilhados em Clementi: o aspecto visual vinculado ao aprendizado e a acentuação atrelada ao aspecto

---

40 No original: *If you look at his fast passages in octaves for one hand, you would not believe that they could be executed neatly; but he always plays far more than is written* […]. *For certain passages he has his own fingering, he plays chain trills marvelously, even with [such fingerings as] 3-1, 4-2, 5-1. I have never heard anyone play the Sonatas of Domenico Scarlatti as he does*.

41 A partir desta publicação surgiu a publicação referencial *Manual of Scales Arpeggios and Broken Chords for Pianoforte*, organizado e editado por Oscar Beringer e Thos. F. Dunkill para a Royal Schools of Music, que é até hoje amplamente utilizada como base de ensino.

42 No original: *To produce the BEST EFFECT, by the EASIEST MEANS, is the great basis of art of fingering. The EFFECT, being of the highest importance, is the FIRST consulted; the WAY to accomplish it is the devised, and THAT MODE of fingering is PREFERRED which gives the BEST EFFECT; tho' not always the easiest to the performer. But the combinations of notes being almost infinite, the art of fingering will best be taught by examples*.

visual. A ideia de dedilhados anotados dessa maneira (e que coincide com a dos instrumentos de corda) nos induz a uma orientação didática, na qual a anotação dos dedilhados passa a fazer parte do trabalho regular do intérprete. A notação diferenciada do polegar por um sinal em cruz evidencia uma importância especial para o princípio que determina a passagem do polegar, tornando-se alvo de maior atenção visual para o intérprete (especialmente durante uma primeira leitura da partitura). Neste tipo de notação, o pianista moderno também se confunde com a consequente notação trocada dos dedos 2-3-4-5 por 1-2-3-4. De qualquer maneira a partitura grifada somente com os sinais de cruz indicando a passagem do polegar se torna bastante útil e objetiva.

Conclui-se que os conselhos de Clementi sobre o aprendizado das escalas ainda evidenciam outros princípios:

- Para escalas maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi e Si, deve-se passar o polegar no quarto grau da escala (princípio harmônico).
- Para todas as escalas maiores com um ou mais bemóis, o polegar é colocado nas notas Dó e Fá (princípio ergonômico).
- Em escalas descendentes para a mão esquerda, o polegar é sempre utilizado no primeiro e no quinto graus da escala, nas seguintes escalas maiores e menores: Fá, Dó, Sol, Ré, Lá e Mi (princípio harmônico e ergonômico).
- Nas escalas maiores de Sib, Mib, Láb e Reb, o polegar é posto no terceiro e sétimo graus da escalas (princípio harmônico e ergonômico).

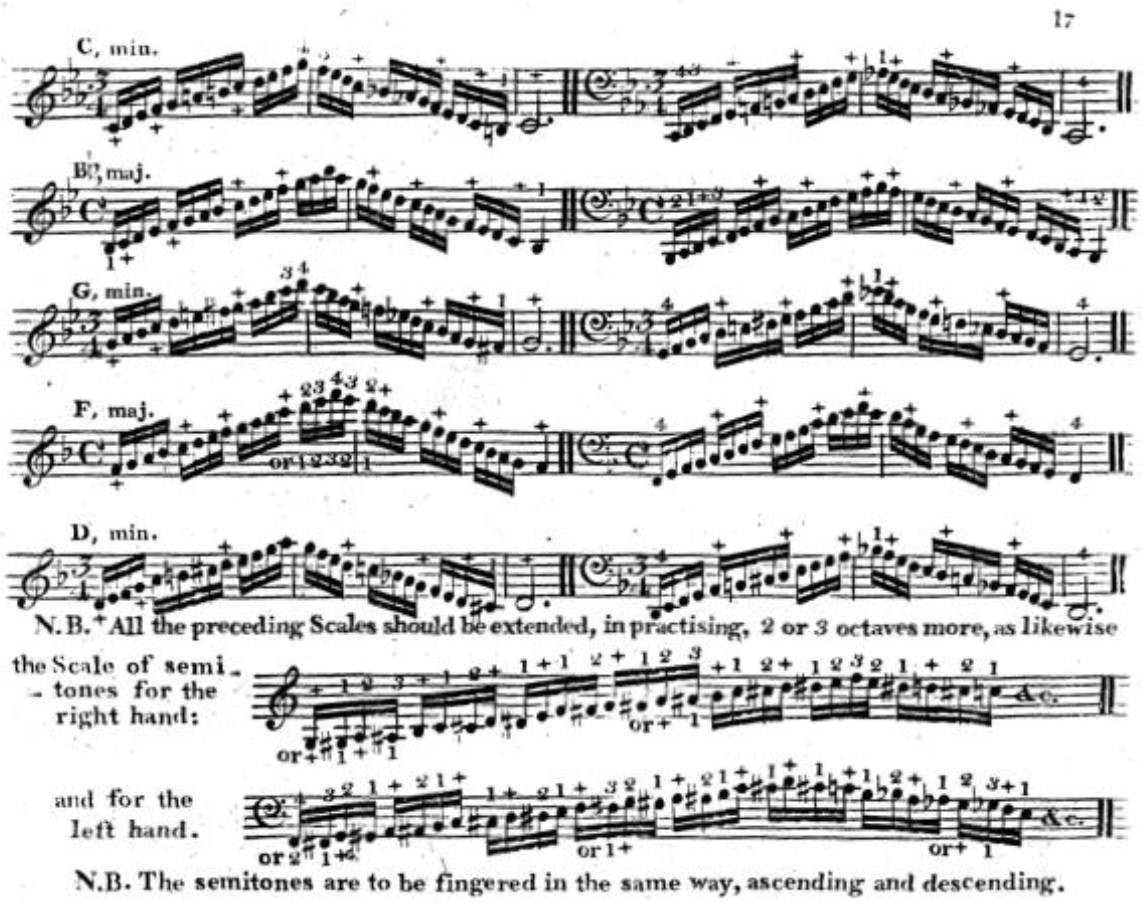


Figura 4.10.2 – Notação gráfica de dedilhado diferenciada.

Fonte: CLEMENTI, 1801, p.17.

Chiantore afirma que nos estudos de Clementi "a digitação e o emprego de uma acentuação adequada são conceitos definitivamente inseparáveis"[43], já que procura desde o princípio um gesto dinâmico sem o temor do deslocamento do braço e das mudanças de posição das mãos (CHIANTORE, 2001, p. 147-148). Assim, observa-se em Clementi um princípio em dedilhados regido pela relação entre a escolha digital e a acentuação musical (Figura 4.10.3).

[43] No original: [...] *con Clementi el estudio de la digitación y el empleo de una acentuación adecuada son conceptos definitivamente inseparables*.

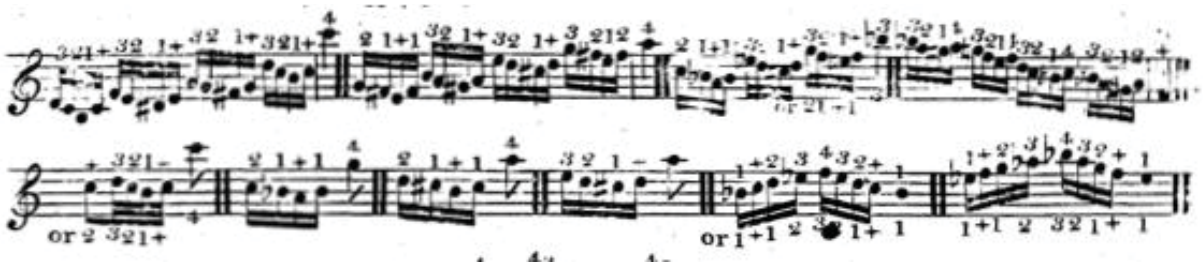


Figura 4.10.3 – Acentuação determinada pelo dedilhado – notação gráfica diferenciada

Fonte: CLEMENTI, 1801, p.18.

"Clementi talvez tenha sido o mais eloquente dos compositores clássicos ao estabelecer que o dedilhado é inseparável da interpretação"[44] (ROSENBLUM, 1988, p. 209). Para ela, os dedilhados dele não se relacionam somente com problemas técnicos, mas também com o contexto musical de um trecho ou uma peça. A independência interpretativa e as constantes pesquisas dos artistas por uma voz interior — tão cultivada pelo período que estava por vir, o romantismo —, gradualmente também passa a se manifestar através do dedilhado.

4.11 Manuscrito *Kafka* (1786-1799), de L. V. Beethoven

Ludwig Van Beethoven (1770-1827) refere-se a um tratado técnico, de acordo com um relato de Carl Czerny (1792-1857) sobre seu primeiro encontro com o compositor. Após ouvi-lo, Beethoven disse ao pai dele: "O menino tem talento. Vou aceitá-lo como aluno, traga-o uma vez por semana. Procure o livro de instrução *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado,* de Emanuel Bach, para que ele possa trazê-lo em sua próxima aula"[45] (MITCHEL, 1949). Czerny ainda relata que Beethoven seguia estritamente o *Ensaio* e também utilizava as *Proben-Stucke,* Sonatas de C. P. E. Bach para o ensino. O livro de instrução de Bach nos faz compreender um alicerce preliminar bem definido de uma técnica e digitação pianística, que logo o gênio de Beethoven transcenderia.

Beethoven não cogitou a ideia de também escrever um tratado técnico, já que atividades didáticas não lhe despertavam muito interesse, o que é comprovado pelo pequeno número de alunos que aceitou durante sua vida. No entanto, de extrema preocupação foram suas pesquisas sobre um novo pianismo, refletidas em sua literatura pianística, farta de

---

[44] No original: *Clementi was perhaps the most eloquent of the Classic writers in stating that fingering is inseparable from interpretation*.

[45] No original: *The boy has talent; I shall take him as my own student and teach him. Send him to me once a week. Be sure to procure Emanuel Bach's instruction book on the True art of playing the keyboard instruments, so that he may bring it to his next lesson*.

audácias técnico-musicais que, já em fins do século XVIII, pareciam "verdadeiras obras de ficção científica"[46] (CHIANTORE, 2001, p. 167).

Nos Manuscritos *Kafka*, criados entre 1786 e 1799, encontra-se uma das mais instigantes fontes para conhecer os experimentos técnicos do jovem Beethoven. Conservados desde 1875 no British Museum de Londres, editados por Joseph Kerman, eles formam uma miscelânea de esboços musicais divididos em dois volumes. Segundo Alan Tyson, o título não é feliz, pois remete ao acervo de um único colecionador, Johann Nepomuk Kafka (1819-1886) que o possuiu por apenas um ano ou dois. Mais infeliz ainda pela denominação para a coleção de "esboços". O próprio editor rejeita o título (*sketchbook*), preferindo livro de trabalho (*workbook)* que transmite pesquisas e experiências digitais para um conjunto de música que ocupava o compositor num período limitado de tempo. Para Tyson, a coleção não seria ainda uma miscelânea de esboços já que não contém somente trechos de obras específicas (TYSON, 1970, p. 1194).

Os exercícios evocam o gosto pelo desafio técnico e pela conquista da virtuosidade técnica. Na escrita e nos dedilhados sugeridos, evidencia-se uma pesquisa de mão dupla, em que a ideia musical influencia a realização musical e o desafio da realização contribui com a ideia musical.

No significativo exemplo a seguir (Figura 4.11.1), observa-se na mão esquerda, um princípio de padronização na utilização do dedo 3 e, em seguida, na original utilização dos dedos 3+4. O dedilhado insólito que não compartilha a melodia com outros dedos e que utiliza dois dedos simultâneos em uma tecla são experimentações técnicas de ataque através de um dedilhado padronizado. Enquanto não delega a condução melódica a dedos diferentes da mão esquerda, tal pesquisa diferencia-se na utilização global das mãos, que terá nos constantes saltos uma movimentação mais dinâmica no teclado. Neste exemplo, verifica-se como o pianismo de Beethoven contribui através de uma nova proposta de relacionamento corporal com o instrumento, na qual a mobilidade das mãos e do antebraço participa ativamente e colabora constantemente com o movimento dos dedos. O peso do braço torna-se um "suporte autêntico de toda a atividade digital".[47] (CHIANTORE, 2001, p. 194)

---

46 No original: *En 1793, una escritura como ésta era auténtica ciencia-ficción*.

47 No original: *Para explotar adecuadamente estas digitaciones disponemos no sólo del impulso muscular sino también del peso del brazo, auténtico soporte de toda la actividad digital*.

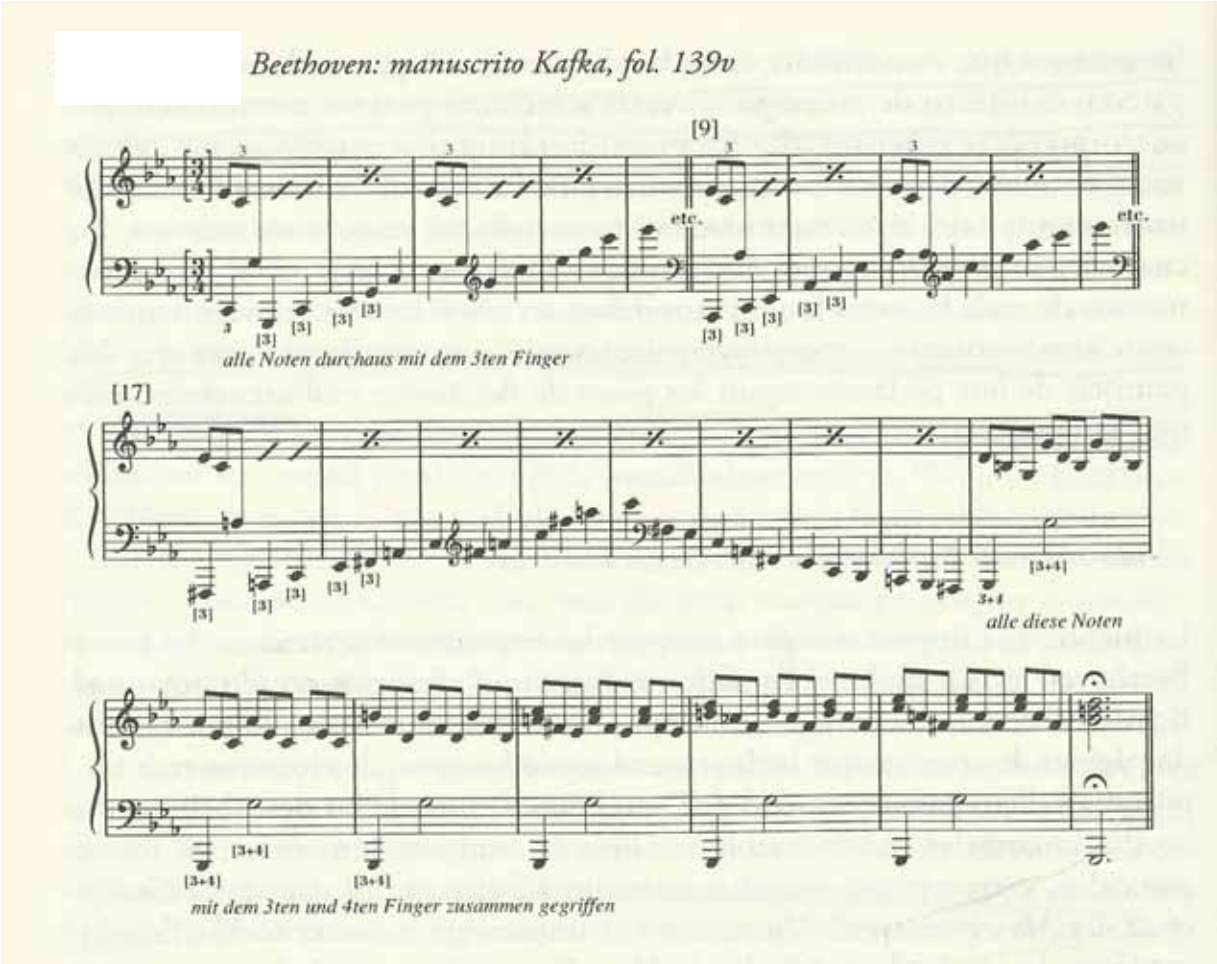


Figura 4.11.1 – "Alle Noten durchaus mit dem 3ten Finger" (todas as notas com o terceiro dedo), "mit dem 3ten und 4ten Finger zusammen gegriffen" (juntamente com o terceiro e quarto dedos)

Fonte: Manuscrito *Kafka*, de Beethoven (CHIANTORE, 2001, p. 162).

Percebe-se neste último exemplo um novo equilíbrio entre o corpo e o instrumento, criado através de uma escrita que incentiva o apoio das mãos no teclado. A mão direita fornece apoio constante em suas tríades arpejadas, enquanto a esquerda está livre para realizar uma movimentação audaciosa, cheia de saltos e deslocamentos ao repetir constantemente, com o mesmo dedo, o mesmo tipo de ataque.

As pesquisas técnicas de Beethoven de novas sonoridades, se comprovam através dos exercícios dedilhados por "movimentos laterais e de rotação [do pulso e do braço], que dominarão a técnica romântica"[48] (CHIANTORE, 2001, p. 163).

[48] No original: *Beethoven parece intuir perfectamente el potencial de esos movimientos laterales y de rotación que dominarán la técnica romántica*.

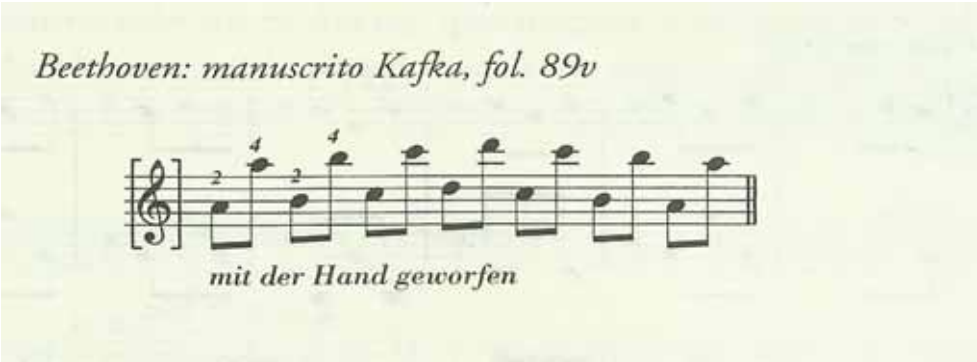


Figura 4.11.2 – “mit der Hand geworfen” (deitando a mão)

Fonte: Manuscrito *Kafka*, de Beethoven (CHIANTORE, 2001, p. 163).

Segundo Chiantore, esses exercícios utópicos “...são os fragmentos que melhor delatam a tendência de Beethoven diante do descobrimento dessas novas opções”.[49] (CHIANTORE, 2001, p. 162), pois limitados à técnica tradicional se mostrariam extremamente complicados. A aparente simplicidade das fórmulas contidas nos exercícios não nos deve enganar. “Tudo é calculado com extrema precisão, nada é casual.”[50] (CHIANTORE, 2001, p. 165)

Os exercícios aprofundam o pianismo gradualmente num afastamento de toda técnica herdada pela tradição clavicordista e organística alemã (CHIANTORE, 2001, p. 161), e a busca por um novo tipo de *legato* torna-se um assunto decisivo. Novos instrumentos e uma nova técnica deveriam se aliar para a conquista de uma sonoridade nova, que imitava não somente o canto, mas que também fazia “constante referência aos instrumentos de corda e seus golpes de arco”[51] (CHIANTORE, 2001, p. 191).

A busca pelo novo *legato* é a conquista de um novo tipo de sonoridade, o *cantabile*. À medida em que o pianoforte vai ganhando novas versões, as transformações em sua ação (os instrumentos começam a aceitar gradualmente o peso do corpo no toque, que se torna cada vez mais aprofundado), no tamanho das teclas, dos martelos e do corpo do instrumento (que também é expandido) se tornam palpáveis na amplitude e na produção do som. O *legato cantabile* marca a exploração sonora desse novo instrumento, com uma maneira inédita de comunicação musical através do piano que, aos poucos, se torna uma tendência.

---

49 No original: [...] *son los fragmentos que mejor delatan la moción de Beethoven ante el descubrimiento de estas nuevas opciones*.

50 No original: *Todo está calculado con extrema precisión, y nada es casual, sobre todo en los ejercicios dedicados a la búsqueda de las posibilidades coloristas del instrumento*.

51 No original: *Esta búsqueda del legato se relaciona no sólo con la imitación del canto, sino también con la constante referencia a los instrumentos de cuerda y a los golpes de arco*.

A concepção morfológica do dedilhado acompanha essa exploração técnica, sonora e timbrística, evidenciando-se em passagens como a do exemplo a seguir (Figura 4.11.3), extraído do manuscrito Kafka:

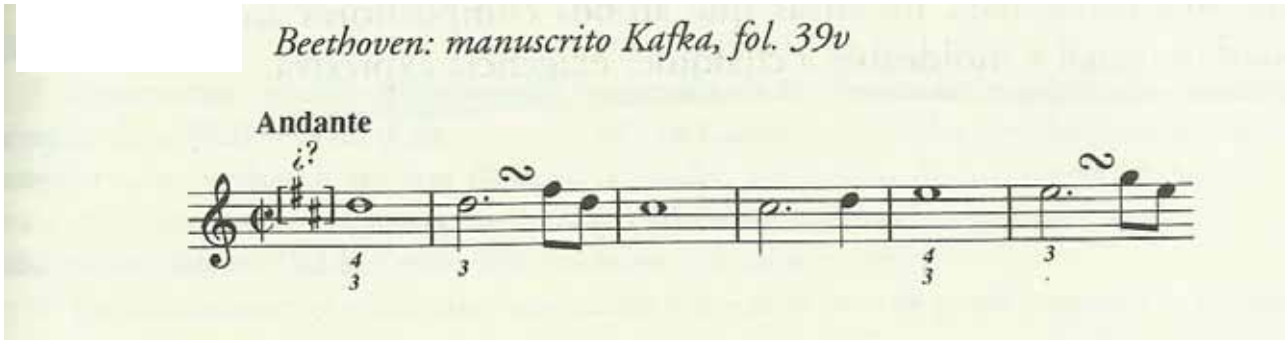


Figura 4.11.3 – Combinação de dedos para a execução de uma única tecla.
Fonte: BEETHOVEN, Manuscrito *Kafka*, In: CHIANTORE, 2001, p.175.

Percebe-se a pesquisa de Beethoven em busca do *legato* nas duas notas Ré (e igualmente nas duas notas "Mi" seguintes) da melodia utilizando primeiramente dois dedos simultâneos. Um princípio timbrístico orienta a seleção de dois dedos em uma única tecla. Em seguida, o princípio da passagem silenciosa preserva um deles, para a obtenção do *legato*. Neste momento, um novo timbre conseguido no segundo Ré (que contará com um dedo a menos e, consequentemente, um peso menor do braço para acioná-lo) é resultado dos dois princípios combinados.

Observa-se claramente as inquietações investigativas de Beethoven em uma carta a seu aluno Czerny, na qual um aspecto surpreendente sobre articulação é abordado pontualmente (Figura 4.11.4):

> […] em algumas passagens, como em [a], gostaria que todos os dedos fossem exercitados, e o mesmo também nas passagens seguintes [b], para que o executante possa deslizar-se sobre elas.[52] (CHIANTORE, 2001, p. 174)

[52] No original: *En algunos pasajes como [a] quisiera que se ejercitaran todos los dedos, y lo mismo también en los pasajes siguientes [b], para que el ejecutante pueda deslizarse sobre ellos).*

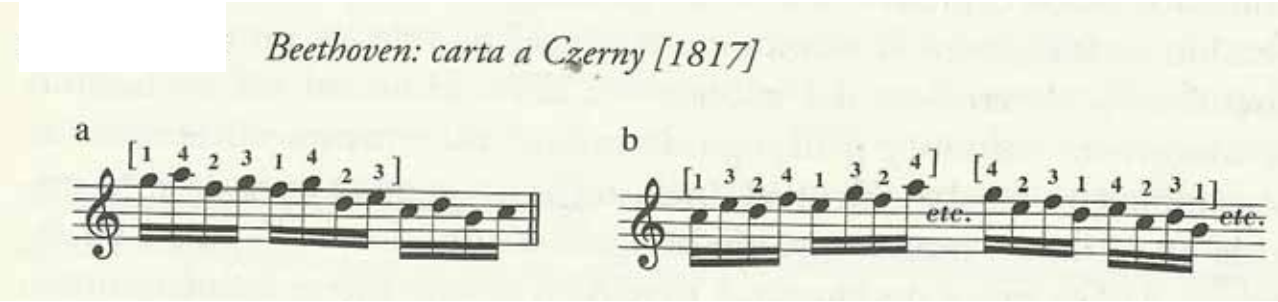


Figura 4.11.4 – Digitação em pares de dedos.

Fonte: BEETHOVEN, Manuscrito *Kafka*, In: CHIANTORE, 2001, p.174.

Pode-se imaginar o dedilhado do trecho "a" sendo realizado a partir do quarto dedo e, desse modo, utilizando todos os dedos da mão direita. O mesmo em relação ao trecho "b", que ergonomicamente utilizaria o terceiro dedo na nota Mi. Em busca de fluência, Beethoven padroniza os dedilhados utilizando um princípio de acentuação. Chiantore ainda alerta à transformação da maneira de abordagem digital desse tipo de fórmula, que anteriormente utilizaria as tradicionais sucessões 2-4-2-4-2-4 (ou 1-3-1-3-1-3). A nova realização 2-3-1-4 favorecia ao mesmo tempo o *legato* e a acentuação, daí a irônica anotação seguinte na carta:

> Com certeza, estas passagens soam […] "peroladas", ou "tocadas como pérolas" quando se utilizam poucos dedos; mas, às vezes, deseja-se outros tipos de pedraria.[53] (CHIANTORE, 2001, p. 175)

A digitação cromática também é abordada no Manuscrito *Kafka*. Segundo Chiantore, o exemplo da figura 4.11.5 parece tratar de uma simples escala cromática ascendente, mas apresenta na realidade "um implacável banco de provas para desmascarar qualquer desigualdade no controle do movimento do dedo. A chave está na indicação do estudo: Beethoven prescreve que o fragmento se repita várias vezes em decrescendo até chegar praticamente à extinção do som (*zum aufsleiseste*, "ao final, até o mais piano possível)"[54] (CHIANTORE, 2010, p. 176)

---

[53] No original: *Por supuesto, estos pasajes suenan* […] *"perlados", o "tocados como perlas", cuando se utilizan pocos dedos; pero, a veces, uno desea otra clase de joyería*.

[54] No original: […] *un implacable banco de pruebas para desenmascarar cualquier desigualdad en el control del movimiento del dedo. La clave está en las indicaciones de estudio: Beethoven prescribe que el fragmento se repita varias veces en decrescendo hasta llegara la práctica extinción del sonido (zuletzt aufs leiseste, "al final, hasta lo más piano posible").*

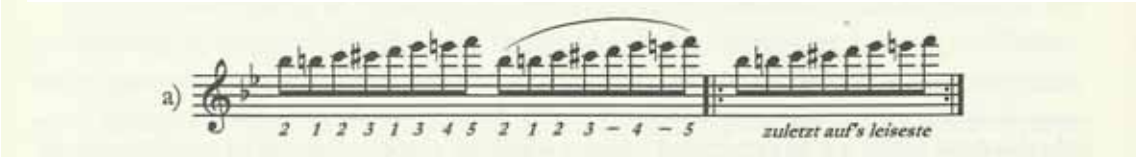


Figura 4.11.5 – Digitação cromática, combinando *glissando* de dedos com o princípio contínuo.

Fonte: BEETHOVEN, Manuscrito *Kafka*, In: CHIANTORE, 2001, p.177

Nesse manuscrito, a abordagem da dinâmica e da intensidade sonora se traduz digitalmente em:

- Passagens de dedos, que mantém o princípio ergonômico – o polegar só ataca teclas brancas, evitando o "movimento de gaveta", mantendo assim a mão tranquila durante a execução.
- No exercício em *legato*, surge um princípio em que se utiliza o *glissando*. O mesmo dedo é utilizado para tocar duas notas adjuntas consecutivamente, enquanto escorrega de uma tecla preta para uma branca. O *legato* é conquistado sem interrupção na continuidade da linha, independentemente da utilização do pedal de sustentação.

Outros exemplos (Figuras 4.11.6 e 4.11.7) do Manuscrito Kafka seguem o mesmo princípio em que se utiliza o *glissando:*

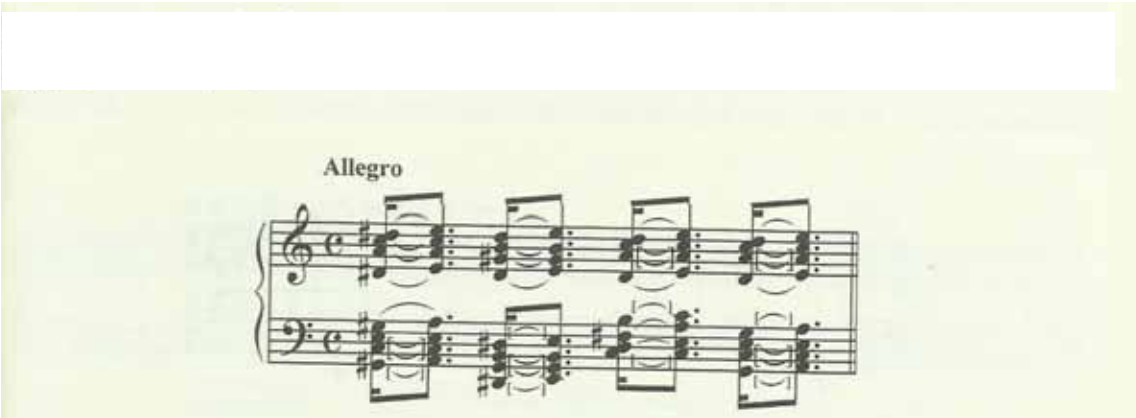


Figura 4.11.6 – *Glissando* em oitavas

Fonte: BEETHOVEN, Manuscrito *Kafka*, In: CHIANTORE, 2001, p.1280.

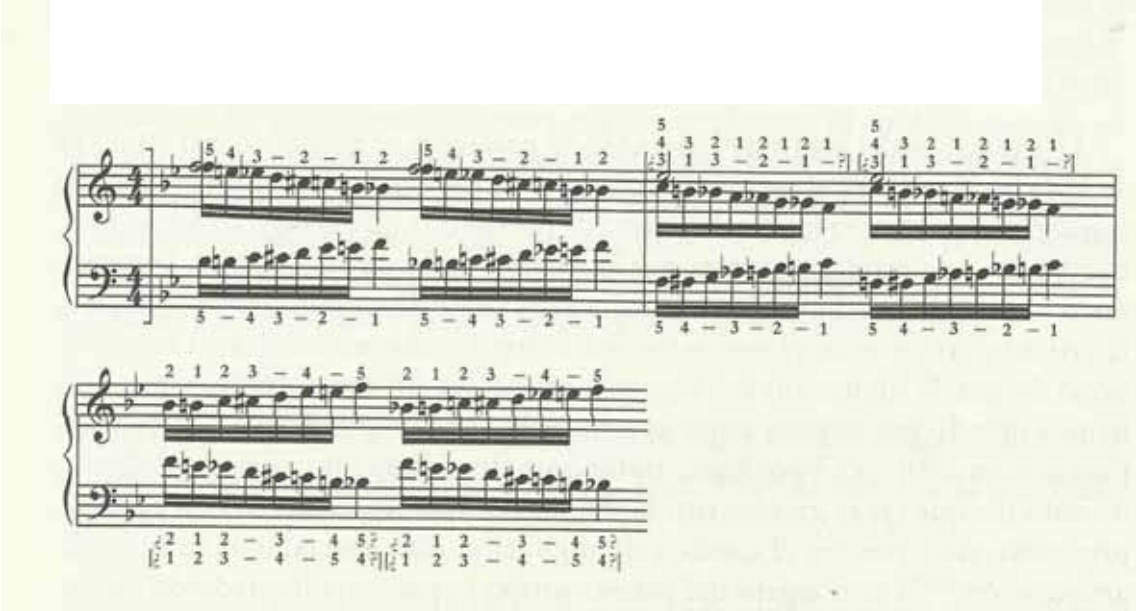


Figura 4.11.7 – Digitação cromática, combinando *glissando* de dedos com o princípio contínuo.

Fonte: BEETHOVEN, Manuscrito *Kafka*, In: CHIANTORE, 2001, p.177.

O próximo exemplo (Figura 4.11.8) incita a reflexão do dedilhado relacionando tensão harmônica e tensão física. Beethoven é o primeiro compositor a agregar estes dois significados de tensão. Segundo Chiantore:

> Qualquer pianista fica desconcertado diante destes acordes, e o mais fascinante é que a tensão harmônica que os relaciona corresponde perfeitamente ao distinto grau de tensão muscular que diferencia ambas posições: no acorde de nona, a tensão se concentra no quinto dedo (quer dizer, na nona do acorde), enquanto a escrita do acorde de sétima facilita a execução deste mesmo quinto dedo (justamente no momento de resolução da dissonância da nona).[55] (CHIANTORE, 2010, p. 185)

[55] No original: *Cualquier pianista se queda anonadado ante estos acordes, y lo más fascinante es que la tensión armónica que los relaciona se corresponde a la perfección con el distinto grado de tensión muscular que diferencia ambas posiciones: en el acorde de novena, la tensión se concentra en el quinto dedo (es decir, en la novena del acorde), mientras que la escritura del acorde de séptima facilita la labor a ese mismo quinto dedo (justo en el momento de la resolución de la disonancia de novena).*

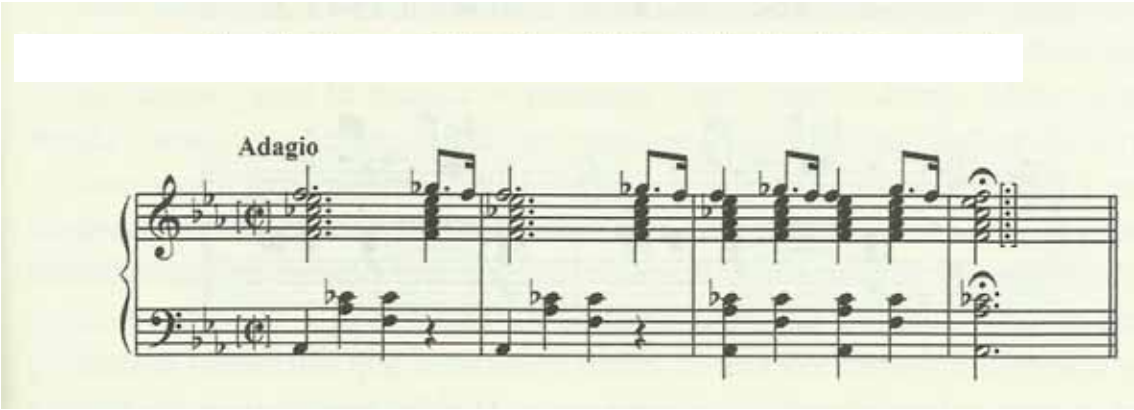


Figura 4.11.8 – Princípio harmônico.

Fonte: BEETHOVEN, Manuscrito *Kafka*, In CHIANTORE, 2010, p.190.

4.12 *The musical significance of Beethoven's fingerings in the piano sonatas* (1976), de Jeanne Bamberger

Jeanne Bamberger é professora de teoria e cognição musical no Instituto de Tecnologia em Massachusetts. Em seu ensaio sobre *The musical significance of Beethoven's fingerings in the piano sonatas* (O significado musical dos dedilhados de Beethoven em suas sonatas), ela discorre sobre a importância dos dedilhados precisamente deixados por Beethoven em suas Sonatas para piano e outras obras. Ela escolhe arbitrariamente trechos de algumas das Sonatas para aprofundar a observação e ponderação, comparando dedilhados deixados por Beethoven com outros fornecidos por editores.

> Os dedilhados de Beethoven parecem "falar" aos intérpretes das suas Sonatas em um nível direto de intimidade – um senso *cinestésico* imediato pode levar o instrumentista a uma maior compreensão *musical* da passagem. Por esta razão, o dedilhado frequentemente deve ser lido como parte intrínseca da composição.[56] (BAMBERGER, 1976, p. 237)

A respeito de sua formação como instrumentista, sabe-se sobre o respeito de Beethoven pelos propósitos técnicos de C. P. E. Bach, e Bamberger formula de que maneira ele transgrediu o *Ensaio*:

---

[56] No original: *Beethoven's fingering seems to "speak" to the performers of his Sonatas on this direct level of intimacy – an immediate kinesthetic sense of a passage can lead the player to a greater musical understanding of that passage. For this reason the fingering must often be read as part of the composition itself.*

> Fica claro que Beethoven dava muito valor ao Ensaio de Bach. Não é tão evidente o modo como este fato se relaciona aos próprios dedilhados de Beethoven. Tanto as Lições [publicação apêndice ao Ensaio] como o Ensaio forneceram a ele a tradição, um conjunto de convenções a serem praticadas, ensinadas e absorvidas – até mesmo usadas sem questionamento. Mas o Ensaio é mais do que uma série de princípios abstratos. O tratado em si e, certamente, as Lições fornecem infinitos exemplos musicais para ilustrar o ponto de vista de Bach de que "qualquer figura exige um dedilhado próprio e distinto, que pode exigir modificações simplesmente pela mudança do contexto". E ainda, o dedilhado de Beethoven (e veremos isso) muitas vezes parece ocorrer em momentos nos quais ele quer que o intérprete evite a solução convencional e apropriada. Seus dedilhados, então, são indicados com um propósito diferente: parecendo aceitar a obra de Bach como algo "estabelecido", Beethoven passa a dar atenção a passagens nas quais "outras coisas mais difíceis possam ser estudadas".[57] (BAMBERGER, 1976, p. 241)

Verifica-se como Beethoven foi audacioso em suas pesquisas de fórmulas, texturas, timbres, muitos delas atreladas ao dedilhado nos Manuscritos Kafka. Pelo viés do dedilhado, o ensaio de Bamberger corrobora a ideia de que a maioria das indicações de dedilhado deixadas por Beethoven são "tecnicamente desconfortáveis" e que, por esta razão, foram substituídos por outros "mais confortáveis"[58] (BAMBERGER, 1976, p. 237) ou ergonômicos por editores. A partir deste princípio — difícil de classificar, pois engloba o não-ergonômico, o seu contrário — entende-se o porquê da liberdade adotada por editores a partir do século XIX ao transcrever ergonomicamente todo tipo de escrita estranha aos moldes de tratados como o de C. P. E. Bach ou Clementi. Neste sentido, compositores como Chopin, Brahms e Schumann também foram vítimas de editores "desavisados".

Em muitas das Sonatas, Beethoven indica o dedilhado uma única vez. Para Bamberger entretanto, "Ele [dedilhado] tem quase sempre uma importância musical, funcionando como um recurso expressivo, uma explicação da estrutura, ou ambos".[59] (BAMBERGER, 1976, p. 238) Em busca da confirmação deste conceito, a pesquisadora realizou experimentos auditivos com alunos, que deveriam determinar sem olhar no teclado:

---

[57] No original: *That Beethoven placed a high value on Bach's Essay is clear. How this fact relates to Beethoven's own fingerings is not so evident. Surely the Essay and the Lessons provided him with a tradition, a set of conventions to be practiced, learned, and absorbed – even taken for granted. But the Essay is more than a series o abstract principles. The treatise itself, and certainly the Lessons, provide endless musical examples to illustrate Bach's point that "every figure calls for its own distinctive fingering, which may require modifications simply through a change of context". And yet, Beethoven's fingering (and we shall see) often seems to occur at moments when he wants the performer to avoid the conventional, the proper, solution. His fingerings, then, are written with different purpose: Seeming to accept Bach's work as "given", Beethoven goes on to direct his attention to passages where "other, more difficult things may be studied*.

[58] No original: *Beethoven's indications of fingering in the thirty -two piano Sonatas rarely provide a solution to specifically technical difficulties; indeed, they are often technically awkwar*".

[59] No original: *It is [fingering], nearly always musically significant, functioning as either an expressive device or an explication of the structure, or both*.

- Se diferentes execuções da mesma passagem foram interpretadas com o mesmo dedilhado ou não.
- Após uma demonstração do dedilhado de Beethoven e de outro dedilhado, quando o intérprete teria usado um ou outro.

O experimento, declaradamente inspirado pela citação de Couperin sobre a audição perceptiva de dedilhados, convenceu não somente Bamberger, mas também seus alunos:

- sobre a diferença na performance entre dois tipos de dedilhado;
- sobre a oposição entre o dedilhado de Beethoven e o outro. O experimento sugere que o dedilhado pode afetar materialmente as relações estruturais e expressivas projetadas na performance.

O primeiro exemplo de dedilhados deixados por Beethoven e analisado por Bamberger é um trecho da *Sonatina em Fá* (WoO 50), dedilhado funcionalmente para seu aluno Franz Wegeler. A partitura tem a notação: "Escrita e marcada para mim por Beethoven. Wglr".[60] Apesar de as indicações estarem atreladas às habilidades limitadas de Wegeler, Bamberger visualiza a utilização de princípios concretos na orientação de Beethoven.

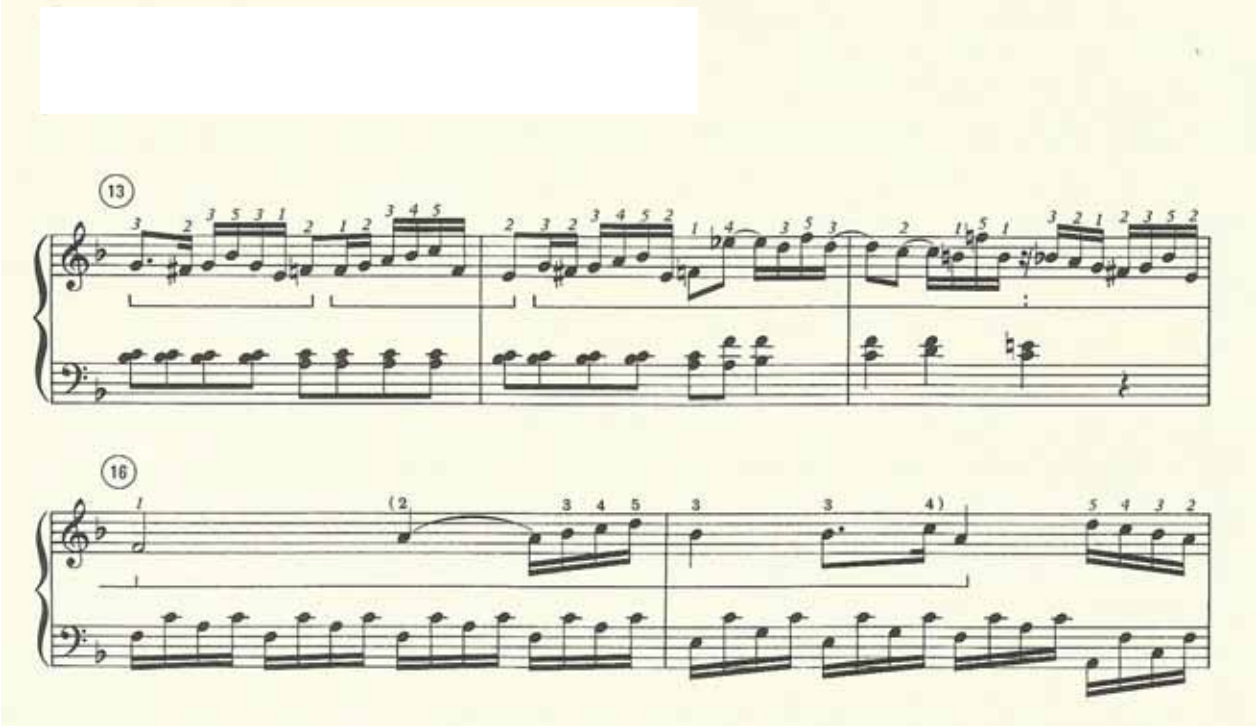


Figura 4.12.1 – *Sonatina WoO50*, de Beethoven, primeiro movimento.

Fonte: Bamberger (1976, p. 244).

[60] No original: *Für mich von Beethoven geschrieben und bezeichnet*.

- O dedilhado do segundo grupo de notas, 12345_2 (compasso 13), começa com uma mudança de posição da mão – o polegar passa a ficar na nota Fá natural. Como o próximo Fá natural não está dedilhado, supõe-se que Beethoven queria o polegar ali, mantendo a mesma posição da mão. Mas esse dedilhado precisa de uma passagem do polegar antes de sua finalização. Experimentando trocar a passagem, Bamberger troca o dedilhado das duas últimas semicolcheias desse segundo grupo pelo dedilhado 2-1 (do Fá para o Mi – única possibilidade opcional). A conclusão é que com a mudança existe uma tendência de desligar o Dó do Fá, enquanto a mão se expande usando os dedos 5-2. Com o dedilhado original de Beethoven a mão não se move até a passagem do polegar, proporcionando um movimento mais contínuo, que tende a enfatizar a nota de chegada, o Mi (primeiro tempo do compasso 14). Apesar das passagens aparentemente desnecessárias de dedos, o princípio observado pela conclusão da experiência de Bamberger é, então, ergonômico.
- Por um princípio de padronização de dedilhados por simetria, o terceiro grupo terminaria com as notas Mi e Fá sendo tocadas pelos dedos 1 e 2 (terceiro tempo do compasso 14). Mas o dedilhado contrário de Beethoven 2-1 (Mi-Fá) encoraja o intérprete a continuar até o subsequente Mib. Desta maneira, a fluência contínua claramente quebra a estrutura simétrica da frase: a passagem do polegar (2-1/Mi-Fá) se torna, então, uma preparação para o salto que é incorporado pelo terceiro grupo de notas. Em adição, o dedilhado do salto 1-4/Fá-Mib poderia ter sido com 1-5, mas Beethoven mais uma vez instiga o pianista e o mantém pensando no Mib como um ponto de parada do movimento. Desta maneira quinto dedo é reservado para a nota mais aguda (Fá), aludindo claramente ao princípio de C. P. E. Bach.
- No terceiro e quarto tempos do compasso 15, a finalização de dedilhado óbvia para o trecho utilizaria os dedos 5432351|2. Mas começar o grupo com 321 cria uma interrupção a menos, já que a mudança de posição da mão é “atrasada” para o quarto tempo do compasso (quinto dedo no Sib). Esta manobra digital tende a enfatizar a função do quarto tempo como uma anacruse “empurrando” o polegar para o próximo compasso. Esse dedilhado

> "estranho" ainda assegura que o pianista entenda este retorno como uma elisão, aludindo o toque à oralidade: o movimento pretendido por Beethoven na nota Fá (primeiro tempo do compasso 16), ao mesmo tempo que completa, dá início à reexposição do tema. Um dedilhado mais confortável (finalização com o dedo 2) implicaria na conclusão do processo somente na nota seguinte (Lá).

Bamberger conclui que:

> O que é importante no dedilhado de Beethoven não é tanto o efeito físico/acústico de tocar os grupos de notas mudando ou não a posição das mãos, mas o efeito psicológico que resulta da relação entre a audição do pianista, seu gestual e, efetivamente sua *performance*.[61] (BAMBERGER, 1976, p. 245)
>
> O gestual, então, gera alterações mínimas na duração e intensidade que, por sua vez, ajudam a projetar as relações estruturais inerentes à própria música.[62] (BAMBERGER, 1976, p. 246)

Outro exemplo do significado psicológico do dedilhado de Beethoven é visto nos trechos seguintes das *Sonatas op. 106* e *op. 110* (Figura 4.12.2). No dedilhado sugerido por Beethoven, "nos dois exemplos o pianista é orientado a uma passagem silenciosa na nota sincopada, que normalmente não soaria. O efeito de trocar os dedos não é diretamente audível ao ouvinte. Porém, o dedilhado de Beethoven ajuda o intérprete a entender a grande expressividade dessas duas passagens — sentir a inquietação e movimento onde não existe nem movimento melódico nem harmônico[63] (BAMBERGER, 1976, p. 246).

---

61 No original: *What is important in Beethoven's fingering is not so much the physical-acoustical effect of performing series of notes with or without a shift of hand position, but rather the psychological effect which results from the relationship between the pianist's hearing, his gesture, and his actual performance*.

62 No original: *The gesture, then, generates minute alterations in duration and intensity which in turn help to project the structural relationships inherent in the music itself*.

63 No original: *In both examples the pianist is asked to change fingers on a note which is tied over and thus normally would not sound. The effect of changing fingers is clearly not directly audible to the listener. Rather, Beethoven's fingering helps the performer to realize the great expressiveness of these two passages – to feel restlessness and motion where neither melodic nor harmonic motion are involved*.

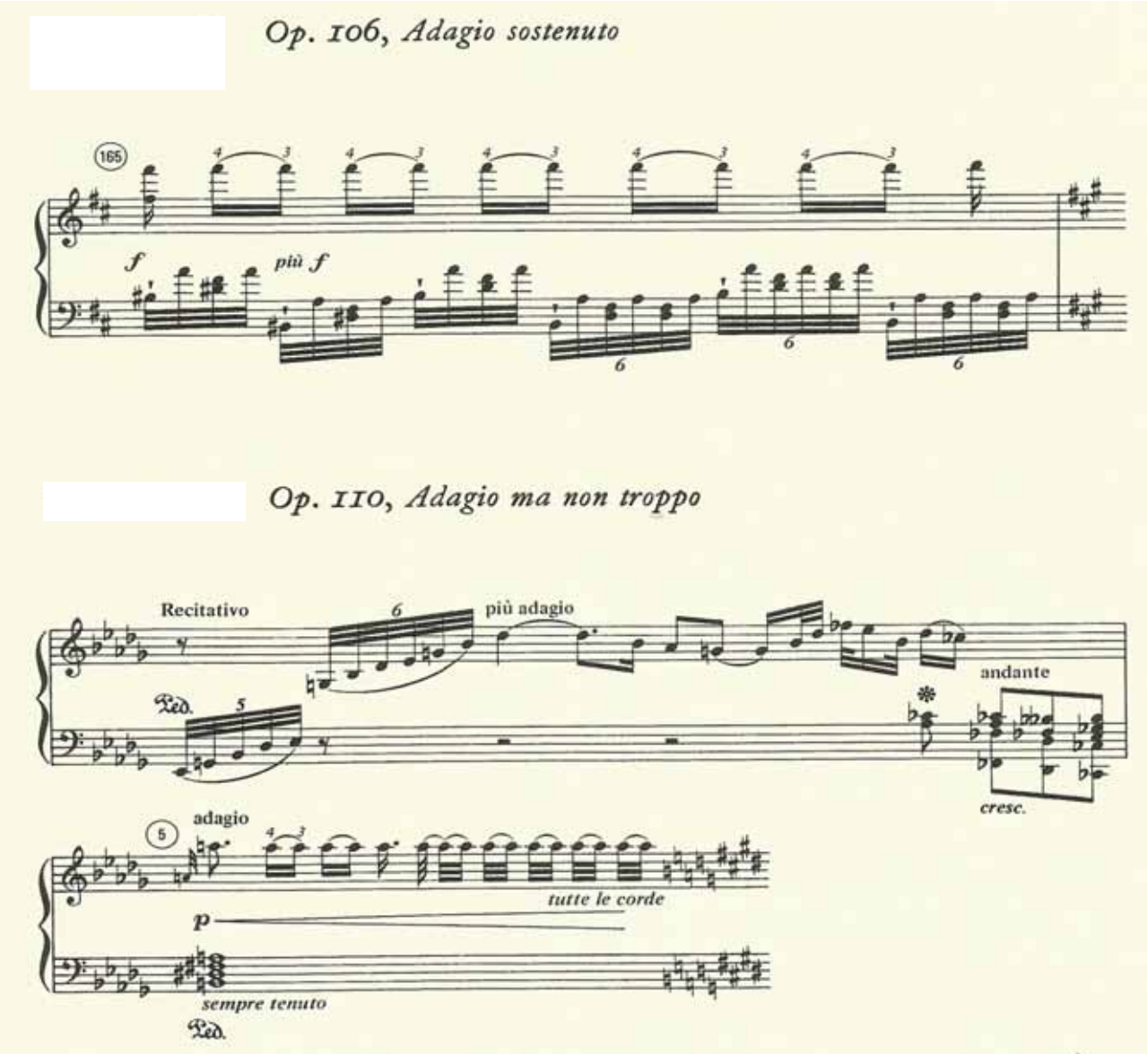


Figura 4.12.2 – Trechos das *Sonatas op. 106* e *op. 110* de Beethoven – Passagem silenciosa com caráter rítmico.

Fonte: Bamberger (1976, p. 257).

Em um trecho da *Sonata op. 106* (Figura 4.12.3 e Figura 4.12.4), Bamberger compara os dedilhados do próprio compositor com os dedilhados do editor, Hans von Bülow:

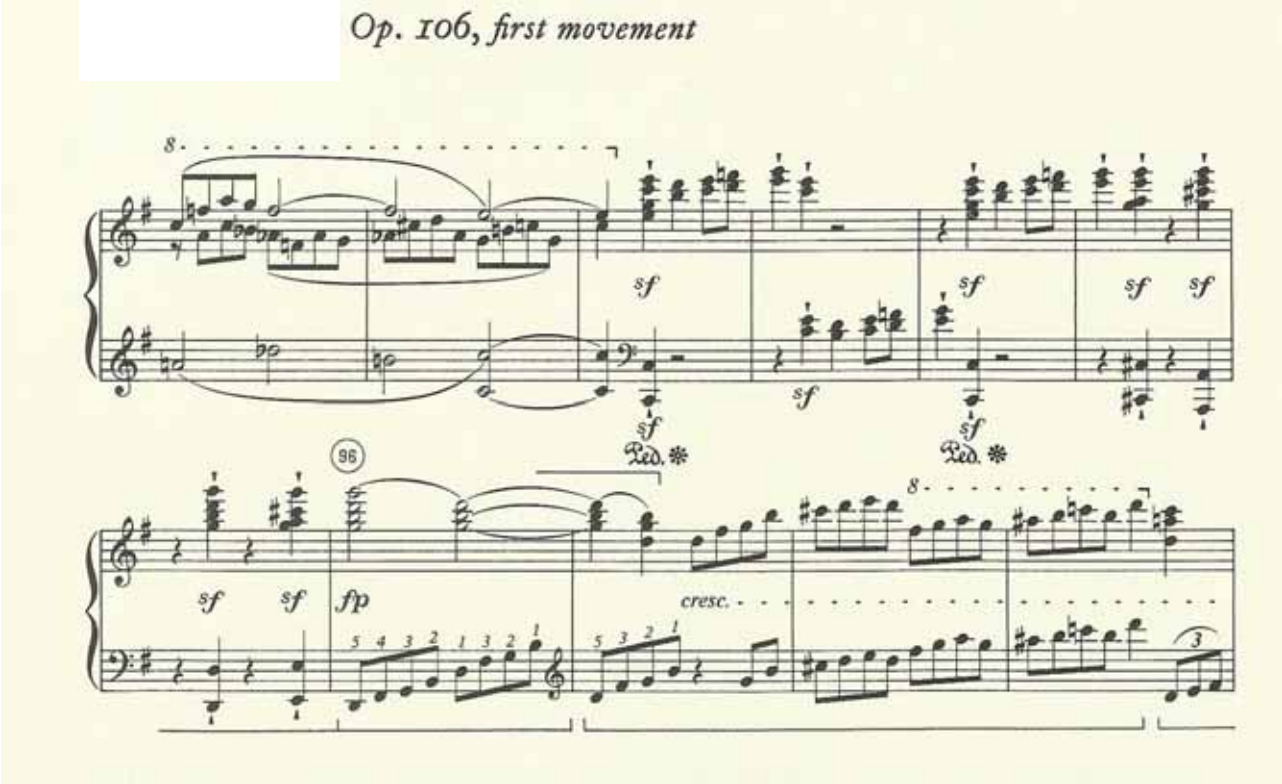


Figura 4.12.3 – Dedilhados de Beethoven

Fonte: Bamberger (1976, p. 256).

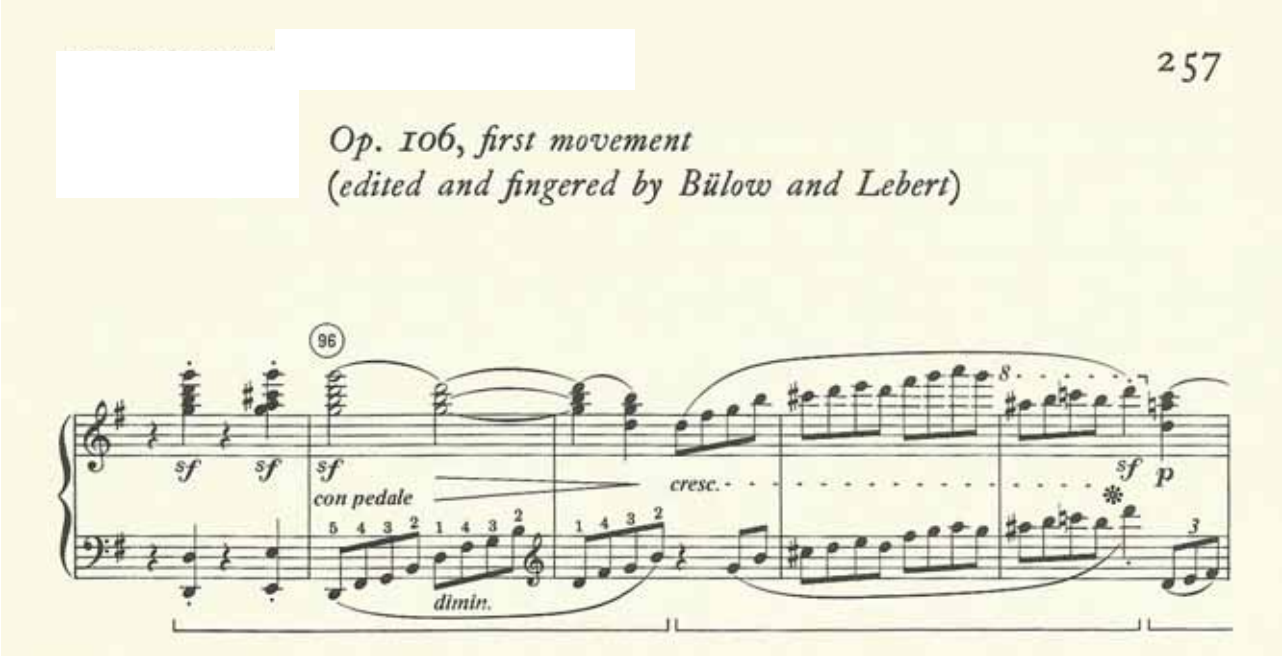


Figura 4.12.4 – Dedilhados de Bülow e Lebert

Fonte: Bamberger (1976, p. 257).

O exemplo mostra a articulação da mão esquerda, e existem momentos nos quais o dedilhado de Beethoven propõe claramente um agrupamento em larga escala. Bamberger discute detalhadamente a diferença de postura frente aos compassos 96-7. Bülow foi aluno de Liszt, editou a maior parte da música popular do século XIX, entre elas a edição que Bülow/Lebert das Sonatas de Beethoven. Entende-se, portanto que Bülow tenha sido uma das principais figuras no desenvolvimento do dedilhado moderno que, segundo o musicólogo inglês Robert Donigton (1907-1990), "minimizava as irregularidades impostas pela natureza e pela técnica dos instrumentos de teclado, buscando a facilidade e deixando que o fraseado desejado se sobreponha conscientemente"[64] (BAMBERGER, 1976, p. 250).

As implicações educacionais se dão porque para Bülow as considerações técnicas são separadas de questões interpretativas. Esta observação se comprova no dedilhado de Bülow, onde a repetição padronizada da mão esquerda não altera a posição da mão, que se repete sucessivamente no percurso das oitavas (Ré-Fá#-Sol-Si-Ré, 5-4-3-2-1|Fá#-Sol-Si-Ré, 4-3-2-1|Fá#-Sol-Si, 4-3-2). Este padrão de dedilhado é mais fácil de aprender porque se organiza superficialmente por um princípio de agrupamento padronizado de dedilhado. O dedilhado de Beethoven, por outro lado, é irregular, e por isso mais difícil de aprender (Ré-Fá#-Sol-Si-Ré, 5,4,3,2,1| Fá#-Sol-Si, 3-2-1| Ré-Fá#-Sol-Si, 5,3,2,1)

Qual o sentido do dedilhado de Beethoven? De fato, a vontade de criar algum tipo de ênfase no começo do compasso 97 (porque uma maior mudança de posição da mão ocorre no final do compasso 96, do polegar para o quinto dedo no começo do compasso seguinte), mantendo toda a atenção deste momento da música nas colcheias. O dedilhado de Bülow, ao contrario, cria a tendência de um *diminuendo* – sugerida inclusive no sinal de dinâmica marcado, contradizendo a intenção de Beethoven, e enfraquecendo o efeito de finalização da seção, iniciado pela passagem em questão.

Bamberger classifica os princípios em dedilhado de Beethoven em quatro categorias distintas:

- Equilíbrio – o dedilhado indica a importância de uma linha particular na textura;
- Agrupamento – o dedilhado indica quais notas pertencem umas às outras, sequencialmente, separando grupos de notas;
- Toque – o dedilhado fornece significado na criação de dinâmicas específicas, *legato*, *stacatto* ou ênfase;

---

[64] No original: [...] *minimizing the irregularities imposed by nature and by the technique of keyboard instruments in order to increase facility, leaving the desired phrasing to be consciously superimposed*.

- Caráter – como no exemplo da *Sonata op. 110*, mencionado anteriormente.

Como já se observou, mesmo nos Manuscritos *Kafka*, mais de um princípio pode ser atribuído a uma única passagem. Em suas análises, Bamberger também acredita que "muitos exemplos utilizam mais de uma categoria, e é difícil indicar o número de exemplos em cada uma delas. É claro, no entanto, que a mais exemplos envolvem equilíbrio e agrupamento do que toque e caráter"[65] (BAMBERGER, 1976, p. 250).

4.13 *Letters to a young lady*, de Czerny

No começo do século XIX, os avanços extraordinários do pensamento musical e digital de Beethoven não puderam ser absorvidos imediatamente pelos pianistas da época. Perante um estilo musical e um tipo de instrumento em fase de caracterização, as grandes evoluções eram sentidas apenas pelos grandes gênios, enquanto pianistas da moda ainda cultivavam em suas composições e *performance*, ainda que em execução técnica extraordinária, costumes interpretativos referentes ao século XVIII. Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), John Field (1782-1837, criador da forma Noturno), Carl Maria Von Weber (1786-1826) e Carl Czerny (1791-1857) eram populares pelo brilhantismo de suas execuções técnicas. No entanto, poucos se prestaram a reflexões apuradas sobre a técnica e o dedilhado. As fórmulas abordadas nos tratados que se prestavam a suprir as necessidades de instrução dos Conservatórios apresentavam uma distância abismal com as propostas digitais oferecidas por Beethoven e Schubert em suas obras.

Em sucessão direta ao tratado de Muzio Clementi, figuram os de Johann Baptist Cramer (1771-1858) e Hummel, com exercícios propondo procedimentos sensivelmente ampliados no sentido de uma digitação mais ampla no teclado. A segunda parte do tratado de Hummel trata da correta "eleição dos dedos", procura definir o termo da digitação cobrindo tudo o que a ele se refere (CHIANTORE, 2001, p. 239). O que parece ser um objetivo quase impossível, é abordado por Hummel em um mostruário bastante completo, no qual pouco escapa, considerando o pianismo de sua época. No entanto, o dedilhado, segundo a ótica de Chiantore, não mereceu abordagem específica.

---

[65] No original: *Since several examples fall into more than one of these categories, it is difficult to indicate the number of examples under each heading. It is clear, however, that more of the examples involve balance and grouping than touch or character*.

Nos trabalhos de Carl Czerny, encontra-se "um reflexo mais equilibrado da estética musical da primeira metade do séc. XIX"[66] (CHIANTORE, 2001, p.256). Em suas publicações, ele harmonizou seu romantismo prudente às formas clássicas. Seu vasto conjunto de opus (quase 900) compreende um método completo de digitação e demonstra grande fôlego ao explorar as possibilidades técnicas ao teclado (*Pianoforte-Schule – Escola do Pianoforte),* da performance (*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte, Op.200 — Manual sistemático sobre fantasiar (improvisar) ao piano*) e da pedagogia (as mais variadas peças, exercícios e estudos). Seus trabalhos são o verdadeiro símbolo de uma especialização imposta pela evolução técnica a concertistas e pedagogos.

Em suas principais publicações, no entanto, não se encontram reflexões sistemáticas ou específicas sobre dedilhado. Suas regras e conselhos se dirigem à digitação e são relativas à postura das mãos e dedos, corpo e, principalmente, ao toque. Para ele, a busca pelo *legato* contínuo é a resposta da evolução do gosto musical, em que a articulação não tem espaço. "O *legato* é a regra e o *staccato*, a exceção" (*Vollsändige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op.500 vol. I, p.144. In: CHIANTORE, 2001). Os dedilhados indicados em suas obras direcionam a postura, *legato*, toque e posição das mãos.

Segundo Chiantore, seus métodos, escalas e digitação, se organizam de maneira definitiva pela sequência de 3 e 4 notas, reiterando os preceitos de C. P. E. Bach. Ao mesmo tempo, se concentra em uma digitação que permite uma sucessão plural da passagem do polegar (CHIANTORE, 2001, p. 256). Seus exercícios combinam uma digitação que mantém a mão flexível a situações diversas, apontando para princípios técnicos plurais de um pianismo romântico.

Carl Czerny publicou um apêndice ao trabalho técnico de pianistas (especificamente a aqueles que estão trabalhando com sua escola técnica) chamado *Letters to a young lady on the art of playing the pianoforte* (Cartas a uma jovem sobre a arte de tocar pianoforte). O livro comprova o propósito pedagógico da obra geral de Czerny, e em tom romanceado, sob a forma de cartas, transforma o leitor no personagem de uma jovem e disciplinada estudante de piano, moradora de uma fazenda no século XIX. O livro se desenvolve através de cartas instrutivas, que chegariam a cada 8 semanas, supondo-se que, no decorrer desse tempo, as questões técnicas da última carta estariam resolvidas. Curiosamente, é nessa publicação que se verificam princípios específicos sobre o dedilhado.

---

[66] No original: *Czerny es el reflejo más equilibrado de la estética musical de la primera mitad el siglo XIX*.

A partir da terceira carta, encontram-se considerações sobre dedilhado e conselhos sobre o bem dedilhar. Czerny afirma à pianista que na altura em que recebe essa terceira carta, já deve ter percebido a importância do dedilhado na execução, e percebido também o quanto um único dedo mal escolhido pode causar o fracasso num trecho de uma passagem, ou pelo menos fazer com que ela soe desequilibrada e irregular. Czerny julga que, no momento em que os dedos passaram por todas peças elementares (de sua escola técnica), com dedilhado correto marcado, eles estarão acostumados com um sistema regular de dedilhado. Mesmo assim, como dúvidas naturalmente podem aparecer, ele oferece algumas regras para o que deve ser observado e evitado em todo sistema regular de dedilhado.

A partir desta publicação, verificam-se princípios em dedilhado:

- Quando muitas notas devem ser tocadas seguidas umas das outras, ascendentemente ou descendentemente e os cinco dedos não são suficientes para essa função, os quatro dedos longos nunca devem passar uns sobre os outros. Deve-se passar o polegar por baixo deles ou passar os três dedos medianos sobre o polegar (princípio ergonômico sobre passagem de dedos e do polegar).
- O polegar nunca deverá ser colocado em teclas pretas (princípio ergonômico).
- Não se deve atacar duas ou mais teclas uma após a outra com o mesmo dedo; cada tecla deve manter e reservar seu próprio dedo.
- Em passagens rápidas, o quinto dedo nunca deve ser colocado nas teclas pretas (princípio ergonômico).
- Em acordes de grandes extensões, entretanto, o polegar e o quinto dedo podem ocasionalmente tocar nas teclas pretas.
- Os dedilhados regulares dados às escalas devem servir o quanto possível como padrão.
- A cada nota que tocamos devemos observar se o dedilhado é válido, considerando a próxima nota (princípio já observado em J. S. Bach, que elege os dedos “mirando os seguintes”).
- Em geral, o dedilhado deve escolher a maneira mais fácil e natural, mantendo uma posição boa e tranquila para as mãos, uma percussão firme e perpendicular, mantendo a *performance* das escalas e melodias com beleza e conexão (princípio de naturalidade ergonômica).

Os princípios em dedilhados de Czerny demonstram uma visão restritiva da digitação. Fortemente enraizado nos conselhos de C. P. E. Bach quanto às restrições de dedos, o conservadorismo evidente em sua narrativa não acompanhou o espírito transformador de Beethoven, do qual foi tão próximo.

4.14 Prefácio dos *Studien nach Capricen von Paganini, op. 3*, de Schumann

Como no caso de Beethoven, o pensamento musical de R. Schumann (1810-1856) foi revolucionário para a escrita pianística. Na primeira fase de sua obra, essencialmente pianística, encontra-se um compêndio de novas fórmulas e texturas, reflexo de uma mente extremamente criativa.

O documento mais importante que evidencia a visão técnica sobre dedilhados de Schumann é o Prefácio de seus *Studien nach Capricen von Paganini* (Estudos sobre caprichos de Paganini op.3), publicados em 1832. Schumann cria exercícios permeados de diversos conselhos sobre técnica e também de assuntos em voga como dinâmica e acentuação. Como existem indicações em dedilhados nos exercícios, o documento torna-se um interessante foco de observação em relação aos princípios por ele utilizados. Schumann justifica-se por sugerir dedilhados:

> Quando encontramos uma facilidade para tocar aquilo que melhor caracteriza uma obra, [de estilo livre, como os *Caprichos* em questão], com surpreendente solidez e profundidade, acabamos por descobrir uma obra-prima [da performance], no melhor sentido da palavra. É por isso que o editor [Schumann, ele mesmo] cuidadosamente indicou o dedilhado como a única base para um toque de formação sólida e mecânica. Que o estudante dirija, antes de qualquer coisa, a atenção para o dedilhado.[67] (SCHUMANN, 1952, p. 2)

No prólogo, ele incentiva os intérpretes — mesmo os mais avançados — a pesquisar possibilidades de dedilhados em seus estudos preliminares, criando exercícios os mais variados possíveis, em vez de seguir métodos ou tratados, que só deveriam ser visitados esporadicamente.

---

[67] No original: [...] *quand on découvre outre l'aisance enjoué qui doigt caractériser un tel ouvrage, une solidité et une profondeur d'étude surprenante, c'est bien alors un chef-d'ouvre dans toute l'acception du mot. Voilà pourquoi l'éditeur a soigneusement indiqué le doigter, comme la seule base d'un jeu solide et formé em fait de mécanique. Que l'étudiant dirige donc avant toute chose son attention sur le doigter*.

Em seguida, Schumann passa a apontar onde residem, em sua opinião, as principais dificuldades técnicas de cada *Capricio*, e fornece princípios de padronização em dedilhado. Desta maneira, como Couperin e C. P. E. Bach, Schumann também acredita na eficácia do dedilhado prescrito pelo compositor.

> O editor [Robert Schumann] se apoia na suposição de que, com poucas exceções, em sonoridades duplas [intervalar], o dedilhado deve ser o mesmo nas passagens e em escalas ascendentes ou descendentes. Consequentemente, ele preferiu a escala cromática indicada abaixo. A regra é fácil: coloquemos o terceiro dedo da mão direita no Fá# e Dó#, e o mesmo dedo da mão esquerda no Mib e Sib.[68] (SCHUMANN, 1952, prefácio)

Para pianistas iniciantes, a possível falta de princípios em dedilhados, também é abordada no prefácio:

> Os iniciantes farão bem em se decidir sempre por um método de dedilhado, se não quiserem ter seu progresso interrompido.[69] (SCHUMANN, 1952, prefácio)

Apesar da predileção por princípios determinados, Schumann também acredita em princípios intuitivos, desenvolvidos particularmente por cada instrumentista: "Em vez de contar com dedilhados instáveis, como aqueles que encontramos nos Métodos, o pianista fará melhor compondo ele mesmo um que convenha a suas mãos"[70] (SCHUMANN, 1952, prefácio). Daí entende-se que, para Schumann, a combinação entre intuição e experiência pré-estabelecida oferece o melhor caminho de aprendizado.

Os exemplos seguintes demonstram princípios de dedilhado para alguns procedimentos em *legato*. Não existe indicação de uso do pedal, pressupondo-se, então, que o *legato* deve ser alcançado sem seu efeito, de maneira digital, em um procedimento conhecido como "pedal de dedo". Este procedimento busca um *legato* ininterrupto de som, através da consistência e solidez do toque e das passagens de dedo.

---

68 No original: *L'éditeur s'appuie sur la supposition qu'avec peu d'exceptions dans les doubles sons, le doigter doit être le même dans les passages et les gammes montantes et descendantes: il a par conséquent préféré la gamme chromatique indiquée ci-dessous. La règle est tré-facile.c On se sert du troisième doigt de la main droite pour toucher Fa# et Ut# et du même doigt de la main gauche pour Mib et Sib*.

69 No original: *Le commençant fera toujours bien de se décider dès les premières leçons pour une certaine méthode du doigter, s'il tient à ne pas être arrêté plus tard dans ses progrés*.

70 No original: *Au lieu de se servir d'un doigter mal assuré, comme on trouve dans les Méthodes, le joueur fera mieux d'en composer un lui-même qui convienne à ses mains*.

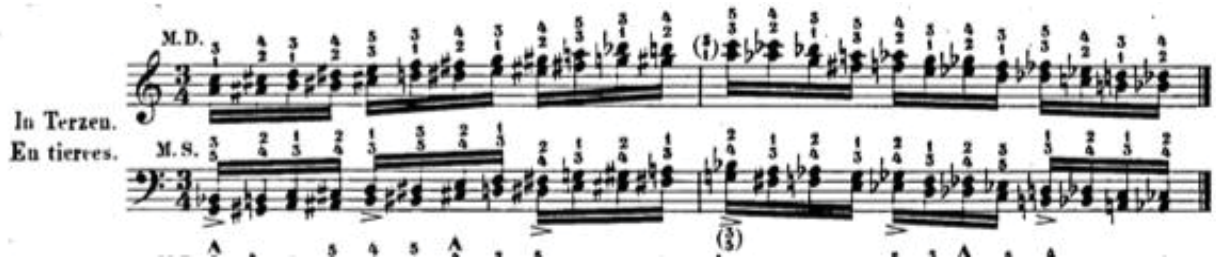


Figura 4.14.1 – Dedilhado de Schumann para escala cromática em terças.

Fonte: Schumann (1952, prefácio).

Nas escalas cromáticas em terças, para uma mão de tamanho médio, um desconforto é causado pela insistente passagem ascendente do terceiro dedo (em uma tecla preta) sobre o quarto (que cromaticamente está na branca seguinte). O mesmo princípio é aplicado na mão esquerda descendente. A não ser que o intérprete tenha dedos consideravelmente longos, sem a ajuda do pedal de sustentação, dificilmente alcança-se o *legato* pedido pelo compositor. Uma ilusão auditiva de que o intervalo está ligado ocorre na observação de um novo princípio, por exemplo, do segundo para o terceiro intervalo Lá#-Dó#/Si-Ré. Apesar de a voz superior ser incapaz de se manter ligada, a inferior o é, pelo princípio da passagem do polegar. Sendo assim, em uma sucessão de intervalos destinados a uma única mão, o princípio de *legato* em acordes e intervalos se confirma se pelo menos uma das vozes se mantiver ligada. O mesmo princípio já poderia ter sido observado nas oitavas ligadas de Türk, e acontece também no próximo exemplo (Figura 4.14.2):

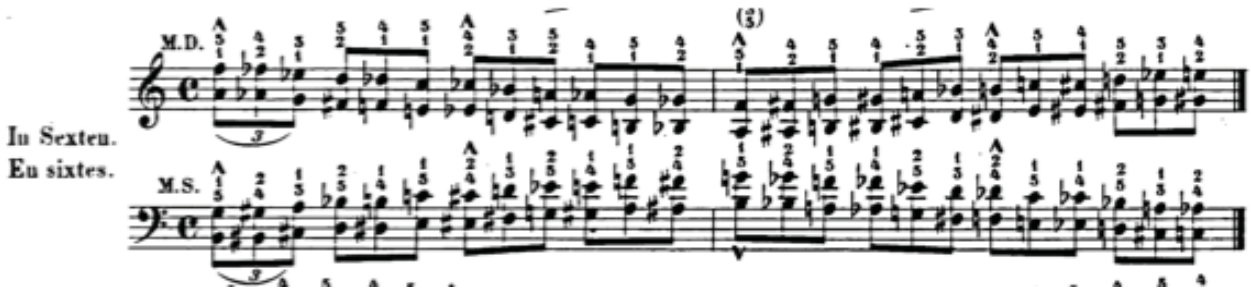


Figura 4.14.2 – Dedilhado de Schumann para escala cromática em sextas.

Fonte: Schumann (1952, prefácio).

Percebe-se nesse sistema insólito de dedilhados (Figura 4.13.2) a combinação deste princípio a outro, já verificado em Türk, para quem os movimentos não se justificam necessariamente por uma noção coerente que relacione a direção dos dedos e da melodia.

Desta maneira, alcança-se o *legato* mesmo em situações extremamente desconfortáveis para as mãos (Figura 3.12.2 — mão direita — do quinto para o sexto intervalo: Fá-Réb/Mi-Dó).

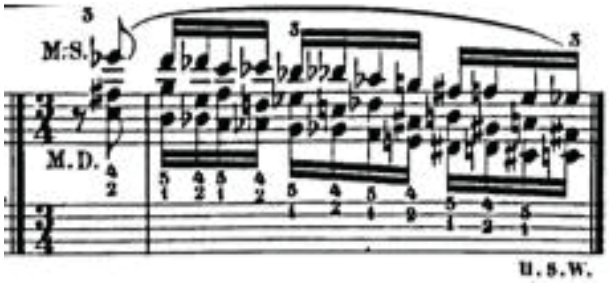


Figura 4.14.3 – Princípio de dedilhado contrário à direção melódica.
Fonte: Schumann (1952, prefácio).

Em escalas de intervalos mistos (Figura 4.13.3), o princípio de padronização do dedilhado é associado à tensão e ao relaxamento de dominante (2/4) e tônica (1/5). O princípio ergonômico também justifica a utilização padronizada desse dedilhado, já que por eles, tanto as quartas aumentadas quanto as sextas são executadas de maneira confortável. Desta maneira, a escrita cromática torna fluente inclusive a constante utilização do polegar nas teclas pretas. O pulso também é utilizado por simpatia neste dedilhado, toda vez que se toca o intervalo de sexta, favorecendo uma acentuação. No próximo exemplo, vemos um exercício que relaciona acentuação, dedilhado e harmonia:

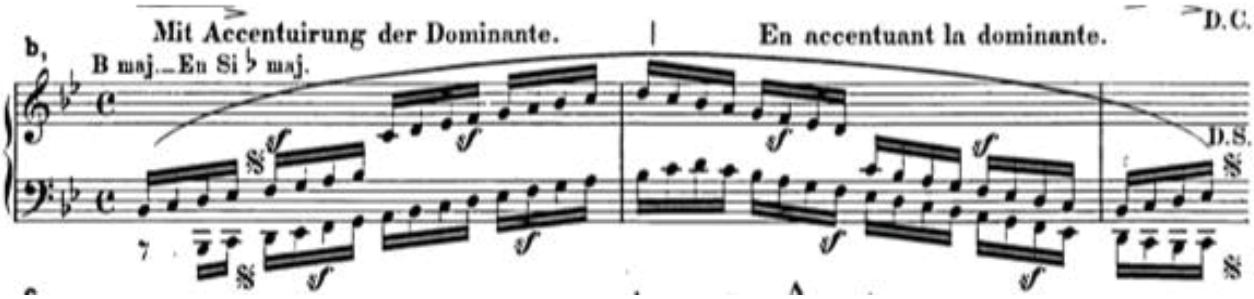


Figura 4.14.4 – *Mit Accentuirung der Dominante* – com acento na dominante
Fonte: Schumann (1952, prefácio).

No exemplo seguinte (Figura 4.13.5), o princípio de C. P. E. Bach se verifica no cuidado da utilização do quinto dedo. Ele é reservado para a nota mais aguda, reforçada pela dinâmica, no ponto culminante do trecho. Schumann circunscreve o trecho, delimitando a ação dos dedos e especificando morfologicamente a função de cada um. O quarto dedo é o “alpinista”, deixando para o quinto dedo a função de “enterrar a bandeira no pico da

montanha". A simbologia se reverte em uma sonoridade única, fresca e especial para a nota mais aguda.

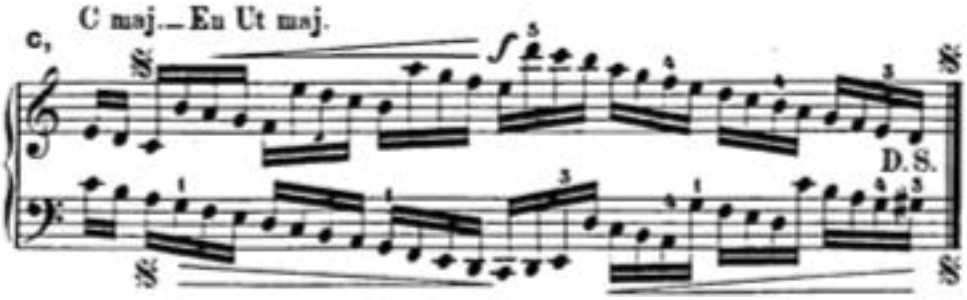


Figura 4.14.5 – Princípio de reserva do quinto dedo.

Fonte: Schumann (1952, prefácio).

4.15 *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils* (1986) e *Esquisses pour une méthode de piano* (1993), sobre a obra e o ensino de Chopin

Talvez o princípio que melhor defina o pianismo do compositor polonês Frederick Chopin (1810-1849) seja o da naturalidade. Chopin soube aproveitar as características e propriedades de cada dedo, mãos e braço, ampliando sobremaneira a técnica pianística. "Toda a reflexão de sua técnica se move a partir da coincidência entre a morfologia da mão e a construção do teclado."[71] (CHIANTORE, 2001, p. 311) e as principais contribuições se evidenciam nos conceitos de apoio, da tranquilidade das mãos e da utilização do pulso – todos com desdobramentos concretos no dedilhado.

A expressão popular entre os pianistas — "pianístico" —, que alude a fórmulas digitais ergonômicas, tem sua melhor tradução na obra de Chopin. A naturalidade de sua digitação se observa pela famosa predileção de Chopin por tonalidades que utilizam as teclas pretas, relacionando a forma das mãos à do teclado e corroborando o antigo princípio dos três dedos medianos. Nessas tonalidades, os dedos medianos situam-se confortavelmente no teclado, que se ajusta perfeitamente aos cinco dedos, num dedilhar que anula o esforço.

---

[71] No original: *Toda la reflexión de Chopin se mueve a partir de la coincidencia entre la morfología de la mano y la construcción del teclado*.

> Nunca se terá admiração suficiente pelo gênio que conseguiu construir o teclado conseguindo uma correlação tão perfeita com a conformação da mão, com as teclas altas – destinadas aos dedos longos – que servem tão admiravelmente como pontos de apoio. Há algo mais engenhoso?[72] (CHOPIN *apud* CHIANTORE, 2001, p. 319)

Nos últimos anos de sua vida, Chopin esboçou um método técnico num conjunto de fragmentos escritos, que foram compilados pelo trabalho do musicólogo suíço Jean-Jaques Eigeldinger (1940-). Em *Chopin pianist and teacher* encontramos a revisão dos textos e exercícios, além de cartas e partituras originais, atribuídas não só a Chopin, mas também aos seus alunos. A organização dos documentos forma um compêndio de fontes fundamentais de elucidação da abordagem pedagógica do compositor. De relevância primorosa aos preceitos desta dissertação, é o terceiro apêndice da publicação, que transcreve anotações e dedilhados dos alunos de Chopin nas partituras, possibilitando uma análise comparativa.

As tonalidades que se utilizam das teclas pretas servem como ponto de partida para a compreensão da naturalidade de sua técnica e justificam sua opinião sobre dedilhado: "Tudo é questão de saber um bom dedilhado. Só precisamos usar a conformação dos dedos", disse Chopin em seu *Esquisses pour une méthode de piano* (Projeto de método de piano). Além disso, através da afirmação de um de seus alunos, Hipkins, sabemos que Chopin não era escravo de nenhuma tradição de dedilhado deixada por editores ou teóricos. Chopin adotava sempre "o dedilhado mais fácil, mesmo que contrário a regras a ele atribuídas"[73] (EIGELDINGER, 1986, p. 19).

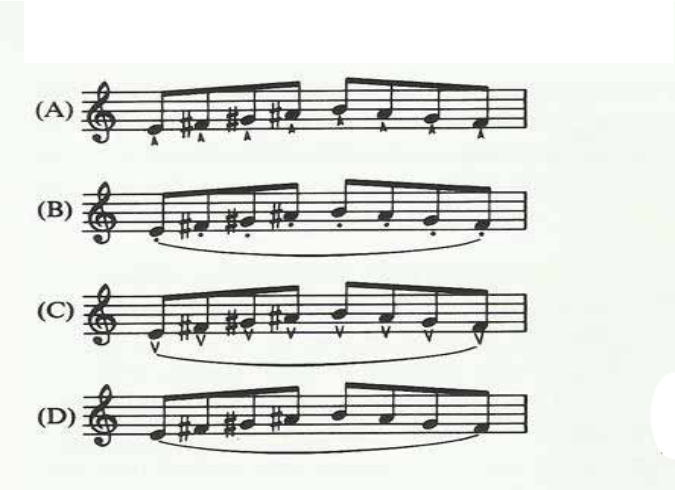


Figura 4.15.1- Chopin: encaixe ergonomicamente natural dos cinco dedos da mão direita, em Mi lídio.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 34).

---

72 No original: *Nunca se admirará lo suficiente al genio que ha conseguido construir el teclado logrando una correlación tan perfecta con la conformación de la mano, con las teclas altas – destinadas a los dedos largos – que sirven tan admirablemente como puntos de apoyo. ¿Hay algo más ingenioso?*

73 No original: [...] *the easiest fingering, although it might be against the rules, that came to him*.

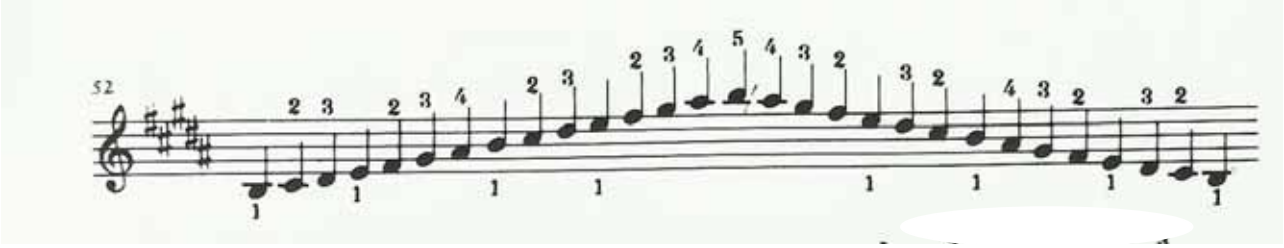


Figura 4.15.2 – Chopin: encaixe ergonomicamente natural das mãos na escala de Si maior.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 36).

As propostas iniciadas por Beethoven sobre a possibilidade de uma relação de equilíbrio entre o corpo e o teclado, em busca de uma qualidade específica de som evolui no pianismo chopiniano através da concretização do conceito de "ponto de apoio".

> A mão deve encontrar seu ponto de apoio no teclado como os pés o encontram no solo quando andamos. A partir de sua conexão com o ombro, o braço deve pender com uma flexibilidade perfeita [para que] os dedos encontre no teclado o ponto de apoio que sustenta tudo; […] Cada pessoa, caminhando, tem seu passo, mais pesado ou mais leve.[74] (CHOPIN *apud* CHIANTORE, 2001, p. 312)

A inspiração do *legato* Chopin é vocal e instrumental. Seu único professor foi um violinista, e atribui-se muito da flexibilidade de sua técnica à simulação de "golpes de arco" violinístico (CHIANTORE, 2001, p. 329), inspirados provavelmente pelo célebre Paganini. A inspiração na música vocal contribui significativamente pela busca do *legato cantabile* chopiniano, ao transplantar para o piano a escrita do *bel canto.* A inspiração de sua narrativa melódica tem como ideal a voz humana, desenvolvendo a abordagem morfológica das características dos dedos iniciada por J. S. Bach. A naturalidade do pianismo de Chopin é análoga, talvez, à "vocalidade" de Bellini, ou mesmo de Haendel, famosos entre os cantores por ensinarem uma naturalidade no canto. Para Chopin, a concepção de som está diretamente vinculada às propriedades de cada dedo: "Há tantos sons diferentes quanto dedos: tudo depende do saber digitar corretamente"[75] (CHOPIN *apud* CHIANTORE, 2001, p. 317). Em seu Projeto de Método, Chopin define particularmente o papel de cada dedo:

---

[74] No original: *La mano debe encontrar su punto de poyo en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta [para que] los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo;* […]. *Cada persona, caminando, tiene su paso, más pesado o más ligero*.

[75] No original: *Hay tantos sonidos diferentes como dedos: todo depende de saber digitar correctamente*.

> Por muito tempo estivemos tocando contra a natureza, exercitando nossos dedos para serem igualmente poderosos. Como cada dedo tem formato diferente, melhor é não tentar destruir o charme particular do toque de cada um, e sim desenvolvê-lo. O poder de cada dedo é determinado pela sua forma: o polegar é o mais poderoso por seu alcance, autonomia e tamanho; o quinto como a outra extremidade da mão; o terceiro como o mediano e o pivô; e, então, o segundo [ilegível], e o quarto, o mais fraco, irmão siamês do terceiro, vinculado pelo mesmo ligamento, e que as pessoas insistem em tentar separar do terceiro – o que é impossível, e, felizmente desnecessário. Tantos sons diferentes quanto dedos.[76] (CHOPIN *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 32-33)

Em outro manuscrito, cópia do Projeto de Método de Ludwika Jedrzejewicz[77], surge um esclarecimento sobre o qual seria o dedo "pivô", que não é mais atribuído ao terceiro dedo, "o pivô é o segundo dedo, que divide a mão em duas metades quando se estende"[78] (CHOPIN[79] *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 37). Para a observação de dedilhados, é interessante considerar a existência do dedo pivô, pois seu estudo (considerando a mão em duas metades) pode se desdobrar em descrições ainda mais detalhadas de princípios de dedilhados.

A confusão sobre qual seria realmente o dedo pivô para Chopin, poderia estar relacionada a um possível erro de tradução da citação sobre o terceiro dedo (que é então considerado o pivô). A palavra ilegível da carta possivelmente tentava consertar o erro de pontuação do texto (no texto original em inglês: "*the third as the middle and the pivot; then the second [illegible], and the forth*") (CHOPIN[80] *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 32). Mas em outro trecho do Projeto de Método, além de fornecer princípios em dedilhados para a execução de escalas cromáticas, Chopin especifica o dedo pivô e as duas partes da mão. O princípio dos dedilhados em escalas cromáticas se define através da compreensão das mãos separadas em duas metades.

> A escala cromática:
>
> 1.Com o polegar, segundo e terceiro dedos.

---

76 No original: *For a long time we have been acting against nature by training our fingers to be all equally powerful. As each finger is differently formed, it's better not to attempt to destroy the particular charm of each one's touch but on the contrary to develop it. Each finger's power is determined by its shape: the thumb having the most power, being the broadest, shortest and freest; the fifth [finger] as the other extremity of the hand; the third as the middle and the pivot; then the second [illegible], and then the fourth, the weakest one, the Siamese twin of the third, bound to it by a common ligament, and which people insist on trying to separate from the third – which is impossible, and, fortunately, unnecessary. As many different sounds as there are fingers*.

77 Irmã de Chopin, que cuidou do manuscrito após a morte do compositor.

78 No original: *The pivot is the index finger, which divides the hand in half when it spreads open*.

79 *Projet de méthode*, cópia de Jedrzejewicz.

80 *Esquisses pour une méthode de piano*.

> 2. Com o quinto, quarto e terceiro dedos.
>
> 3. Em terças, com os mesmos dedilhados ao mesmo tempo (Figura 4.12.4)
>
> 4. Em sextas (*Estudo op. 25*, n. 8, compassos 3, 7, 32-33)
>
> 5. Em oitavas (*Estudo op.* 25, n. 100)
>
> Dividir a mão alternadamente em duas partes:
>
> 1. O polegar, segundo e terceiro dedos.
>
> 2. Terceiro, quarto e quinto dedos.[81]
>
> (CHOPIN[82] *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 37)

A naturalidade vocal da escrita e da *performance* de Chopin se confirma no relato de um de seus alunos:

> Sob seus dedos cada frase musical soava como canção, e com tal clareza que cada nota tinha o significado de uma sílaba, cada compasso de uma palavra, cada frase de um pensamento.[83] (MIKULI *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 67)

A analogia com o canto traduz da melhor maneira a busca pelo *legato cantabile*, agregando à técnica, a necessidade da respiração. Em seu Projeto de Método encontramos a citação: "O pulso: respiração da voz"[84] (EIGELDINGER, 1986, p. 45). Para Chiantore, a aparente inocência da frase é decisiva, pois ao unir "o conceito do ponto de apoio a esse paralelismo entre movimento do pulso e respiração, encontraremos a verdadeira chave da técnica de Chopin"[85] (CHIANTORE, 2001, p. 326). Esse recurso se converte em uma atitude que permite à mão organizar todos seus movimentos em função da frase. Este princípio de agrupamento fraseológico é determinado em favor de uma necessidade poética-musical: cada nota deve ser declamada pelo dedo que melhor articulá-la, transformando o toque do pianista

---

81 No original: *The chromatic scale: 1. With the thumb, index finger and middle finger. 2. With the little finger, fourth and middle finger. 3. In thirds with the same fingerings at once. 4. In sixths. 5. In octaves. Divide the hand alternately in two parts: 1. The thumb, index and middle finger. 2. The middle finger, fourth and little finger*.

82 *Projet de méthode*, cópia de Jedrzejewicz.

83 No original: *Under his fingers each musical phrase sounded like song, and with such clarity that each note took the meaning of a syllable, each bar that of a word, each phrase that of a thought*.

84 No original: *The wrist: respiration in the voice*.

85 No original: *Se trata de una frase inocente, pero decisiva; unamos la idea el punto de apoyo a este paralelismo entre el movimiento de la muñeca y la respiración, y conseguiremos la verdadera clave de la técnica de Chopin*.

na sua própria dicção. No exemplo a seguir (Figura 4.15.3), o dedilhado comprova a eficácia da respiração, que acontece fatalmente na utilização insistente do terceiro dedo. Segundo Louis Auguettant, dentre todos os dedos, o terceiro era considerado por Chopin o "grande cantor"[86] (AGUETTANT *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 48).

[86] No original: *The third finger is a grand chanteur*.

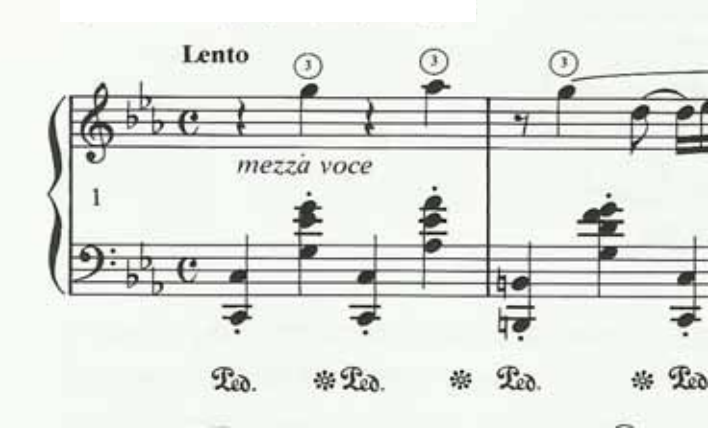


Figura 3.15.3 – Chopin: terceiro dedo, o “Grande cantor.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 48).

Pesquisando dedilhados eficientes para a obtenção do *legato*, Chopin cria princípios concretos que transcendem, em parte, os apresentados por Schumann, já que se mostram ainda mais adequados à conformação das mãos. No próximo exemplo (Figura 4.15.4), a inédita utilização dos dedos 1 e 5 torna a execução da escala cromática de terças mais fluida e simples.

> Ao contrário da prática comum nas edições *Urtext* de G. Henle Verlag, neste volume os inúmeros dedilhados originais são notados em fonte comum, e os adicionados pelo editor, em itálico. Os dedilhados originais foram preservados, bem como os dedilhados tradicionais, já que eles representam um guia importante para a performance imaginada pelo compositor[87]. (ZIMMERMANN, 1983, p. 8)

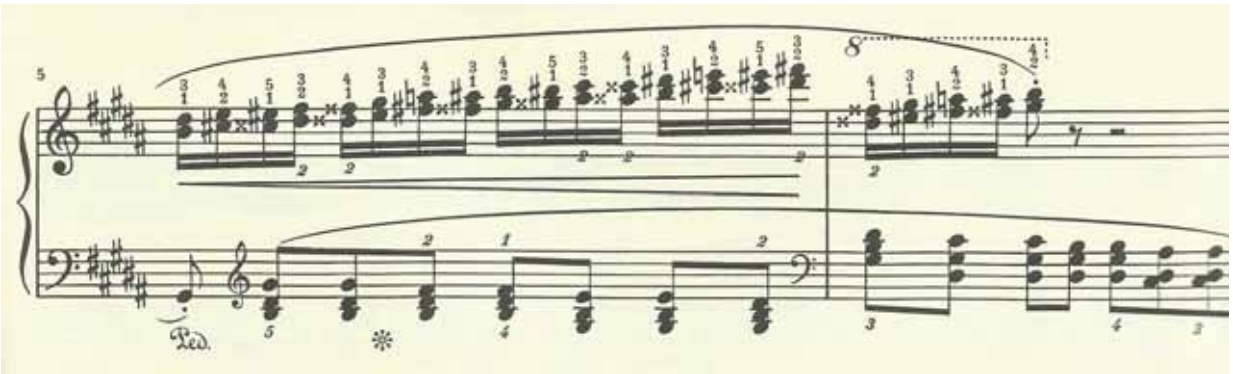


Figura 4.15.4: Dedilhado de Chopin e do editor-revisor (este em itálico) para o mesmo trecho do *Estudo op. 25*, n. 6, c. 5-6, edição Henle.

Fonte: Chopin (1983, p. 87).

---

[87] No original: *Contrary to the usual practice of the URTEXT editions of the G. Henle Verlag, the very numerous original fingerings are given in this volume in ordinary type, those added by the editor, in italics. Not only the fingerings of the principal sources have been preserved, but with few exceptions all traditional fingerings also, since they represent an important guide to the performance envisaged by he composer*.

A técnica pianística ganha nova dimensão a partir de Chopin pelo estudo da mobilidade do pulso que, ao ampliar as possibilidades de passagens e alcance no teclado, também transforma a maneira de conceber e empregar o dedilhado. A passagem do polegar, por exemplo, busca deslocamentos mais extensos, e a mão permanece mais aberta, mais estendida, como na Figura 4.15.5.

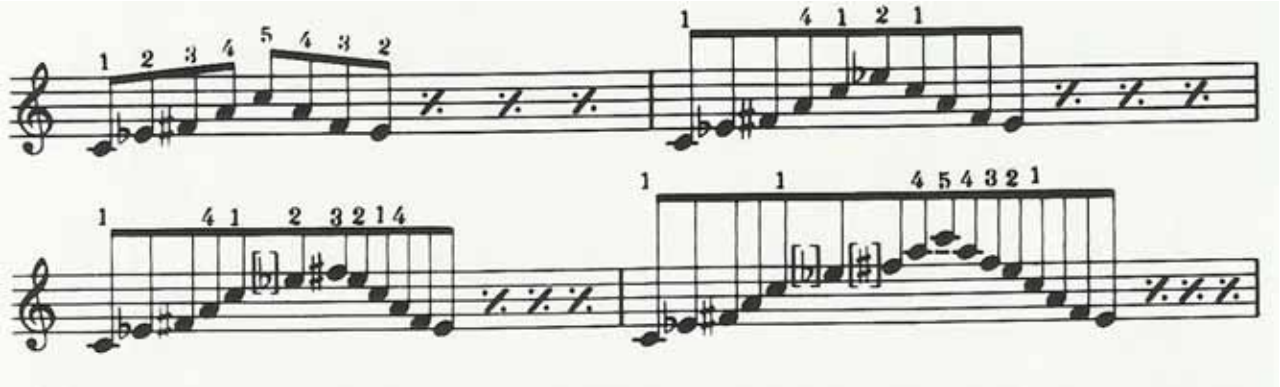


Figura 4.15.5 – Chopin: dedilhado contínuo para arpejos de acorde diminuto.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 36).

Os dedilhados seguintes (Figura 4.15.6) chocariam os pianistas de escola classicista (como Clementi, Czerny ou Field) por sua capacidade de alcance de grandes extensões no teclado. Além da nova extensão da passagem do polegar, o terceiro e quarto dedos também passavam sobre o quinto, costumes absolutamente estranhos aos da época. Tais passagens, no entanto, não interferiam na posição da mão, que se mantinha tranquila. É evidente que toda esta transcendência técnica, no sentido da conquista de amplitude nas extensões alcançadas no teclado, também é inspirada pelo “novo” efeito do pedal de sustentação.

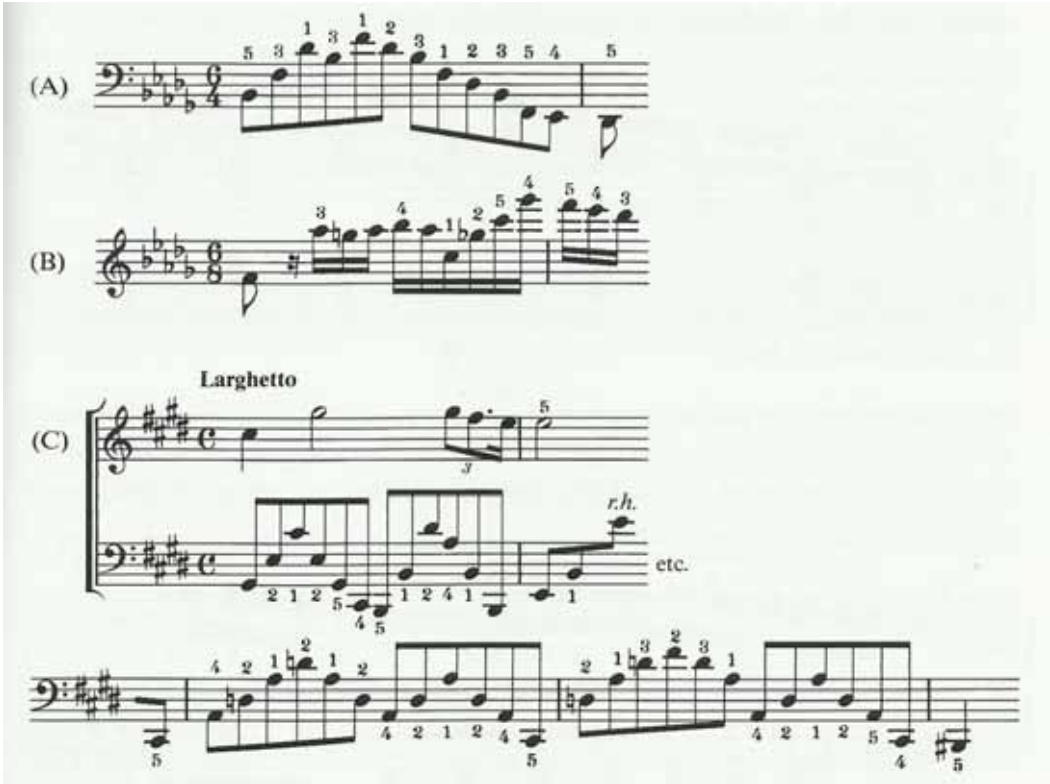


Figura 4.15.6 – Chopin: dedilhado de grande alcance, para grandes extensões do teclado. Princípio de dedilhado contrário à direção melódica.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 39).

São raros os pianistas atuais que não tiveram, em algum momento, a orientação sobre um princípio que restringe a repetição consecutiva do mesmo dedo. Tal princípio, comum entre os pianistas, possivelmente tem origem intuitiva, já que se observa uma eficiência de ataque menor, na segunda nota atacada pelo mesmo dedo. Percebe-se que a questão de repetir ou não o mesmo dedo vem acompanhando os pianistas, pelo menos desde a época de Chopin. Em relação a este princípio, Eigeldinger recolheu alguns relatos de alunos de Chopin:

> Chopin usava frequentemente o mesmo dedo em melodias entre uma nota e outra.[88] (COURTY; AGUETTANT *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 47)
>
> Chopin não tolerava a alternância de dedos […] Ele preferia que a nota repetida fosse tocada com a ponta dos dedos, cuidadosamente e sem alternância.[89] (FRANCHOMME; PICQUET/ANON *apud* EIGELDINGER, 1986, p. 49)

---

88 No original: *Frequent use of the same finger in melodies between one note and the next*.

89 No original: *[for repeated notes in a moderate tempo] Chopin could not tolerate the alternation of fingers* […] *He preferred the repeated note to be played with the fingertip, very carefully and without the changing fingers*. (MIKULI, In: EIGELDINGER, 1986, p.46)

De acordo com relatos sobre a orientação de Chopin, o princípio da repetição do mesmo dedo em notas consecutivas aliado, por vezes, à utilização do pedal de sustentação (Fig. 4.15.9), demonstra-se eficaz em diversas situações:

- **Glissando:** Um mesmo dedo é utilizado para duas notas, escorregando da tecla preta à branca.[90]

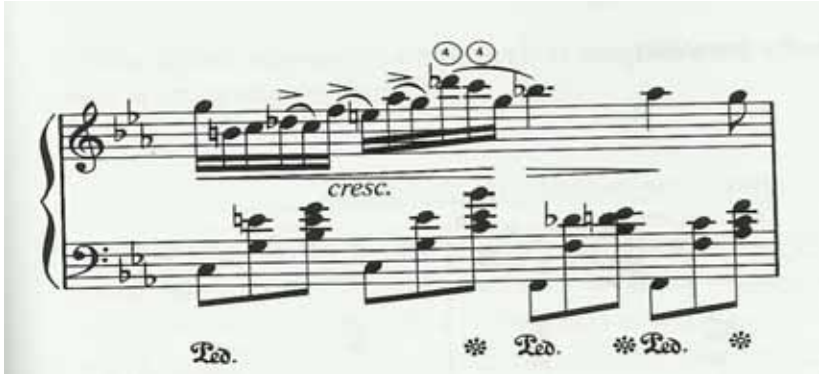


Figura 4.15.7 – Ele [Chopin] frequentemente usava o mesmo dedo para tocar duas notas adjuntas consecutivamente (e não somente quando escorregava de uma nota preta para uma branca), sem a menor interrupção na continuidade da linha.[91]

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 47).

- **Respiração:** Com o auxílio da utilização do pulso, o mesmo dedo finaliza um gesto e inicia o próximo.

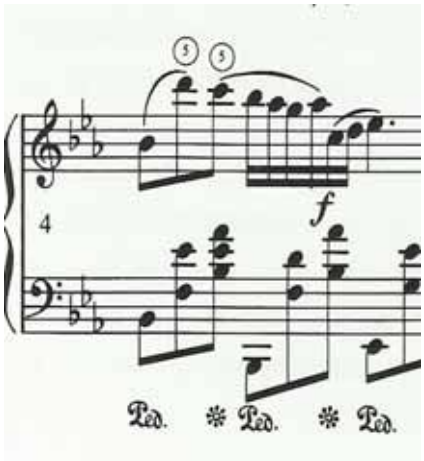


Figura 4.15.8 – Chopin: repetição de dedo análoga à respiração do canto.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 46).

---

90 Esta técnica será abordada posteriormente por Brahms em seu exercício n.25a.

91 No original: *He often used the same finger to play two adjoining notes consecutively (and this not only when sliding from a black key to a white key), without the slightest noticeable break in the continuity of line*.

- **Caráter:** O mesmo dedo possibilita uma digitação “declamada”.

Percebe-se que o princípio de utilização do mesmo dedo transcende a articulação, ponderando em favor da naturalidade e plasticidade do toque. Nestes exemplos, a declamação determina o dedilhado:

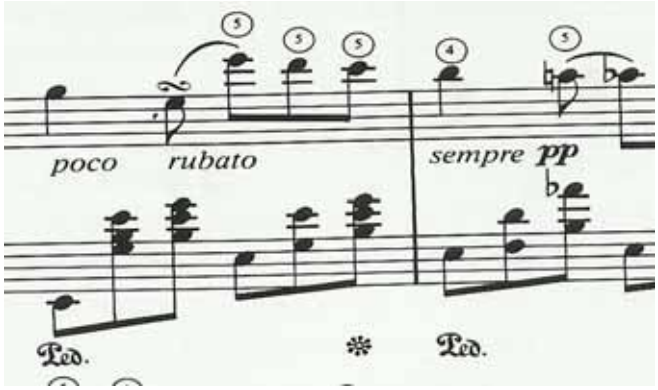


Figura 4.15.9 – Chopin: princípio de utilização do mesmo dedo que transcende a articulação, ponderando em favor da naturalidade e plasticidade do toque. Nestes exemplos, a declamação determina o dedilhado.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 47).

O princípio de utilização do mesmo dedo para a execução de notas contínuas (sejam elas iguais ou não) é recorrente em Chopin, mesmo em repertório alheio. O próximo exemplo (Figura 4.15.10) provém da orientação para dedilhados em um trecho do primeiro movimento da *Sonata op. 14*, n. 2, de Beethoven, manuscrito de sua aluna Jane Wilhelmina Stirling (EIGELDINGER, 1986, p. 116). O trecho é longamente dedilhado somente com o quarto dedo:

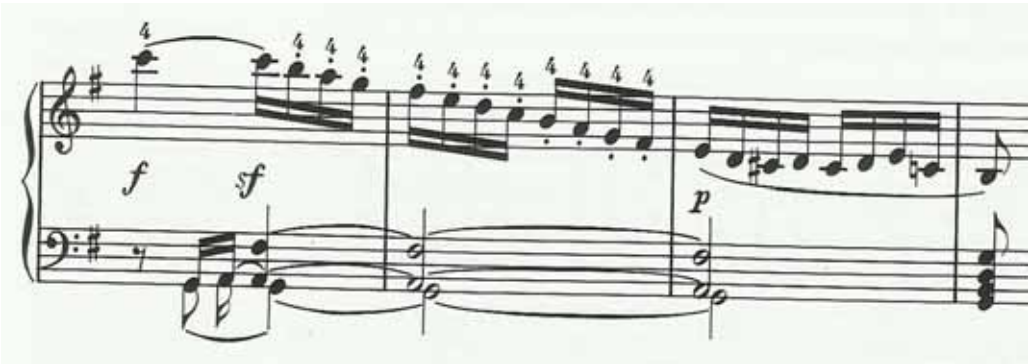


Figura 4.15.10 – Chopin: repetição de dedos em notas contínuas.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 116).

As propostas iniciadas por Beethoven sobre a possibilidade de uma relação de equilíbrio entre o corpo e o teclado, em busca de uma qualidade específica de som evolui no pianismo chopiniano através da concretização do conceito de “ponto de apoio”.

> A mão deve encontrar seu ponto de apoio no teclado como os pés o encontram no solo quando andamos. A partir de sua conexão com o ombro, o braço deve pender com uma flexibilidade perfeita [para que] os dedos encontrem no teclado o ponto de apoio que sustenta tudo; […]. Cada pessoa, caminhando, tem seu passo, mais pesado ou mais leve.[92] (CHOPIN; EIGELDINGER; TELLEFSEN, 1993, p. 88-89)

Na compilação de fontes de Eigeldinger, a multiplicidade de caminhos interpretativos traçados pelo dedilhado é comprovada pelas escolhas digitais dos alunos de Chopin. A riqueza das informações sobre gosto e costume da época, somadas às escolhas dos revisores contratados pelas editoras Henle, Paderewsky, incitam uma interessante pesquisa comparativa em dedilhado. Na partitura a seguir (Figura 4.15.12), os dedilhados de cada intérprete (todos alunos de Chopin) são circulados por uma forma geométrica diferente (Figura 4.15.11).

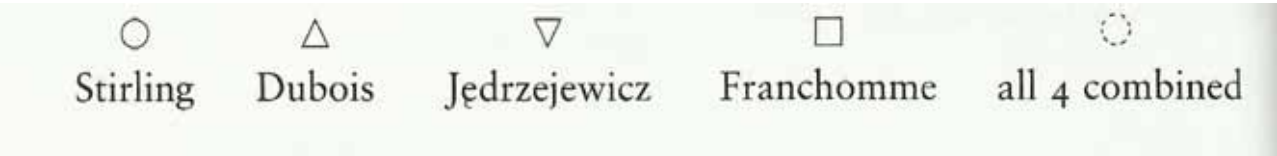


Figura 4.15.11 – Chopin: legenda para diferenciação dos dedilhados de diferentes intérpretes.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 244).

---

92 No original: *La mano debe encontrar su punto de poyo en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta [para que] los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo*; […]. *Cada persona, caminando, tiene su paso, más pesado o más ligero*.

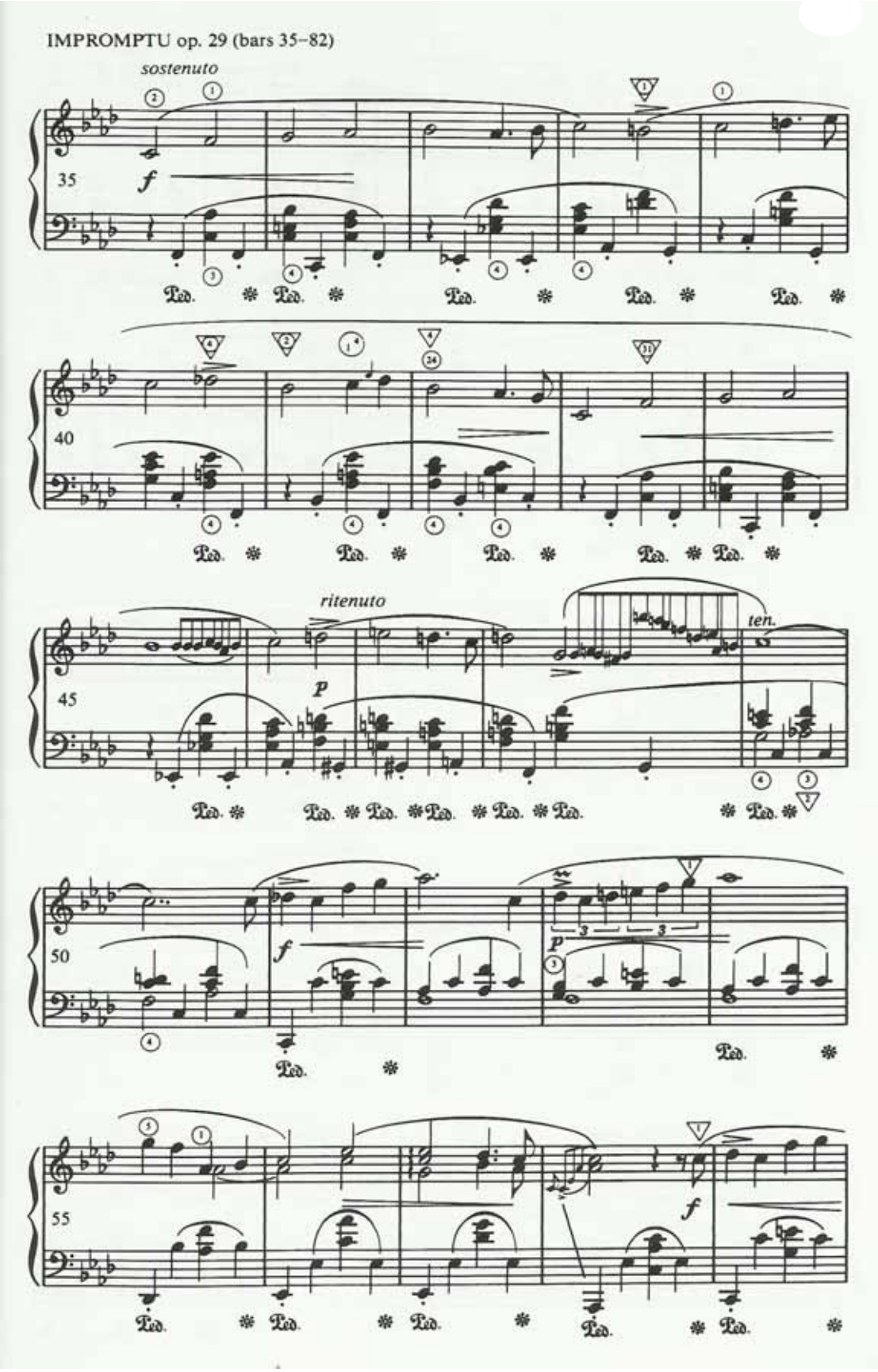


Figura 4.15.12 – Diferenças e semelhanças em propostas de dedilhados de uma mesma música (*Impromptu op. 29* de Chopin) por diferentes intérpretes.

Fonte: Eigeldinger (1986, p. 245).

O pianismo de Chopin, carregado de paradigmas, é regido por princípios que favorecem a extensão e flexibilidade das mãos, que ergonomicamente passam a cobrir o teclado de maneira abrangente. A compreensão desta nova postura técnica frente ao piano determinará o pianismo de compositores românticos e pós-românticos como Schumann, Brahms e Fauré. O conselho recorrente à seus alunos — "Facilmente, facilmente" — é o que melhor se presta à resumir seu direcionamento sobre a escolha de dedilhado.

4.16 *51 exercícios técnicos* (1893), de Brahms

A principal fonte de observação dos preceitos técnicos do pensamento de Brahms está concentrada nos *51 exercícios técnicos* (*Übungen für das Pianoforte*) sobre o *legato* (CHIANTORE, 2001, p. 403) publicados em 1893. No percurso dos exercícios, percebe-se em sua escrita, a tradição germânica proveniente do pianismo bachiano e beethoveniano, além da absorção do princípio de apoio chopiniano. Também proveniente de Chopin é a extensão do polegar, usada paulatinamente nos exercícios, buscando cobrir vastas dimensões de digitação. A pesquisa de Brahms é enraizada em tradições, e a partir delas busca ampliar noções de flexibilidade e alcance do *legato* por diversos tipos de sonoridades.

Além dos 51 exercícios, merecem atenção os exercícios complementares editados posteriormente pela Wiener Urtext Edition (provenientes de transcrições, relatos e acervos de Clara Schumann, Eugenie Schumann e Paul Wittgenstein), por apresentarem opiniões específicas sobre o dedilhado, relacionado à prática e pedagogia.

Em sua introdução aos exercícios, Nahim Marun Filho (2010, p. 87) faz considerações com relação ao dedilhado nas diferentes edições publicadas:

> Os revisores sugerem dedilhados e algumas variações. Alguns deles inexistem no texto original. As edições Wiener Urtext Edition, Schirmer, International Music Company e Kalmus Music Scores trazem os dedilhados originais de Brahms. Segundo Roggenkamp nas *Notes on Studying the Exercises*, da Edição Wiener Urtext Edition, "Brahms era bastante econômico ao anotar os dedilhados para a execução da sua música para piano. Porém, em cada um dos *51 Exercícios*, o compositor anota detalhadamente os dedilhados necessários para sua realização e não devemos modificá-los mesmo se pudermos imaginar uma solução mais fácil para sua execução". O próprio Brahms e a pianista Clara Schumann ressaltavam que o dedilhado, quando correto, muitas vezes sugere a posição das mãos e o movimento correto para a realização dos exercícios. (MARUN FILHO, 2010, p. 87)

Observar os exercícios a partir da orientação de dedilhados deixada pelo próprio Brahms permite aludir à sua postura, frente à técnica pianística. Mesmo na ausência de notação de dedilhado, pode-se imaginar que Brahms propõe ali uma pesquisa particular e pessoal sobre as possibilidades de dedilhado.

Também é interessante considerar como a reflexão sobre dedilhado nos 51 exercícios é particularmente diferente: não se trata de um trecho ou fragmento musical, e sim, de uma fórmula padrão de comportamento incessante para as mãos. Os *loopings* exigidos em cada fórmula ascendente ou descendente diatonicamente têm, em comum com o dedilhado escolhido (ou às vezes sugerido por Brahms), a tarefa de conformar as mãos e o braço a um movimento concreto, a uma habilidade técnica específica.

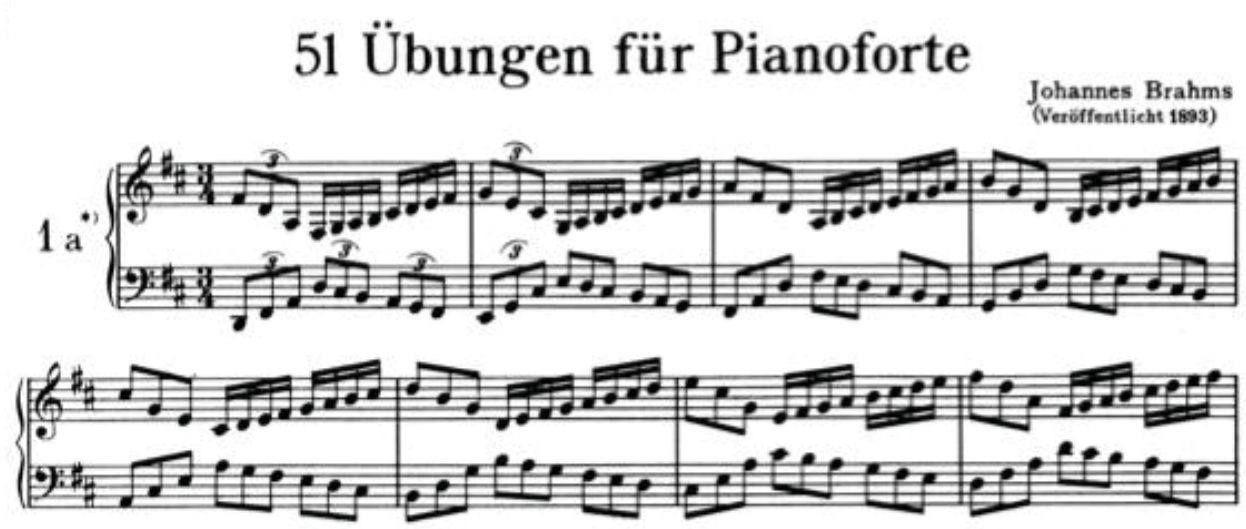


Figura 4.16.1 – Exercício 1ª (início)

Fonte: Brahms (1893, p. 1).

Desenvolvem-se, em seguida, considerações sobre as propostas de dedilhado de um trecho ou fórmula musical a partir das sugestões do compositor e editores.

O primeiro exercício é o único que não apresenta nenhuma marcação de dedilhado. Escalas e arpejos ascendentes e descendentes da tonalidade de Ré maior se sucedem, convidando o pianista a solucionar a digitação mantendo o *legato* e uma gesticulação reduzida. Marun Filho orienta a prática deste exercício oferecendo várias possibilidades de dedilhado colhidos a partir de sugestões próprias, de Ettore Pozzoli e Isidor Philipp. Para as escalas, “utilizar sempre que possível o dedilhado convencional da tonalidade”, enquanto para os arpejos, as sugestões são as mais variadas. A sugestão própria é que “é preferível evitar o

dedilhado 5-4-2-1, pois o polegar exigiria uma grande mudança de posição do braço". A sugestão é incômoda, já que começando com o dedo 5 pela nota Fá#, estaria obrigando a movimentação de todo o braço (classificado por Cortot como movimento de gaveta). Marun Filho participa de uma abordagem ergonômica ao teclado ao sugerir o dedilhado 4-2-1-2, remetendo ao princípio dos 3 dedos medianos dando preferência as teclas pretas. Já nas outras variantes de dedilhado, aquilo que deveria ser evitado é sugerido pelos editores "dedilhistas" e, segundo Marun Filho, podem ser interessantes para diversificar a prática com novas dificuldades e posições.

Ao executar o exercício, o pianista se depara com a irregularidade digital que a métrica do exercício propõe enquanto caminha diatonicamente na tonalidade de Ré maior. A consciência de alguns princípios em procedimentos de dedilhados enriquecem a abordagem do exercício:

- Percebe-se que Brahms, ao omitir qualquer notação de dedilhados, está incentivando o pianista a utilizar o princípio da intuitividade em suas escolhas.
- Por mais que procure preservar um princípio de dedilhado padronizado, o pianista vai se deparar aqui e ali com a necessidade de improvisar a escolha do próximo dedo. Mesmo ao tocá-lo lentamente, sua escrita fluida oferece pouco tempo para considerar a escolha do próximo dedo.
- A aplicação do princípio bachiano, que organiza o dedilhado de escalas, — procedendo a digitação pela sucessão de 3 e 4 notas e assim definir a passagem do polegar — é pouco interessante, já que as teclas pretas estarão em constante deslocamento.
- O princípio ergonômico que se presta melhor à operacionalização das escalas é também bachiano: a utilização do polegar se dá preferivelmente antes da execução de uma tecla preta, restringindo-as aos dedos medianos, mais anatômicos a elas.
- Dedilhando os arpejos, ao utilizar o primeiro e quinto dedo nas teclas pretas, ou mesmo ao utilizar sequencialmente os dedos 5-4-3-2 (sugestão de Isidor Philipp) estaremos agregando a dificuldade de abertura entre os dedos e de um constante "movimento de gaveta" (conceito de Alfred Cortot). Percebemos que dependendo da escolha de dedilhado, favorecem-se dificuldades técnicas específicas.

A passagem do polegar é a principal dificuldade técnica deste exercício, por proporcionar uma natural acentuação, que pode ser mais ou menos evidente de acordo com o controle do peso do polegar. Citando um relato da filha de Schumann, Chiantore afirma que Brahms utilizava acentos “muito acusados” (CHIANTORE, 2001, p. 408 – “*muy acusados*” ou *scharfen Akzente)* não somente na execução, mas também como recurso pedagógico, especialmente para igualar a passagem do polegar.

A prática da acentuação concomitante com a passagem do polegar também é exemplificada pelo exercício (Figura 4.16.2) proposto por Brahms, relatado segundo Eugenie Schumann:

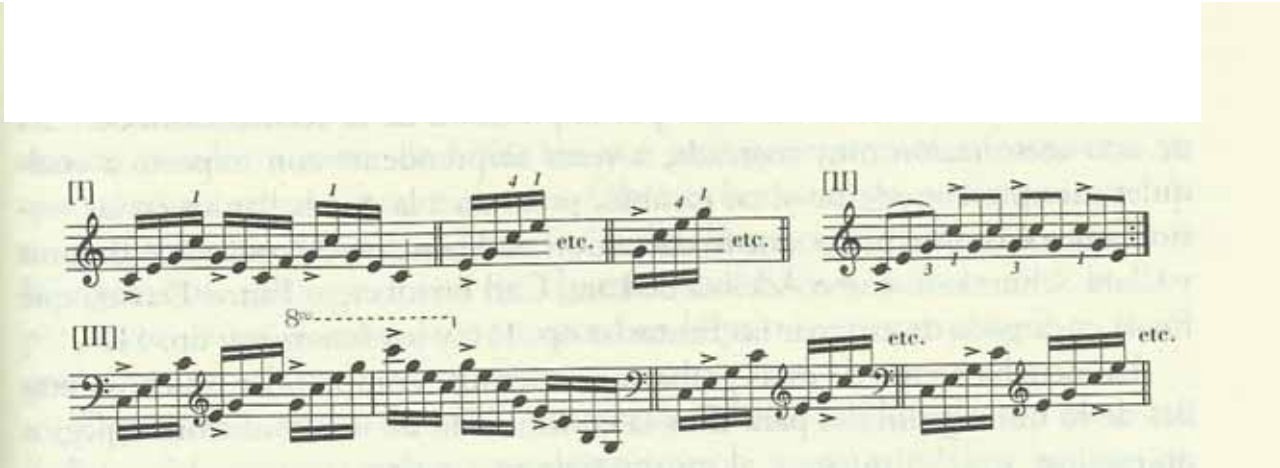


Figura 4.16.2 – Exercícios técnicos de Brahms, segundo Eugenie Schumann.

Fonte: Chiantore (2001, p. 409).

A prática não convencional de dedilhados em busca da flexibilização das mãos é objeto de pesquisa para Brahms. Em busca de uma relação flexível com o teclado, evidencia-se a rápida alternância entre posições muito abertas da mão com outras muito fechadas (CHIANTORE, 2001, p. 409). Nos exemplos seguintes (Figura 4.16.3) os princípios técnicos se mostram como genitores dos desafios apresentados nos 51 Exercícios**.** A notação de dedilhado é bula operacional minuciosa do movimento global de braço e mão pretendido por Brahms.

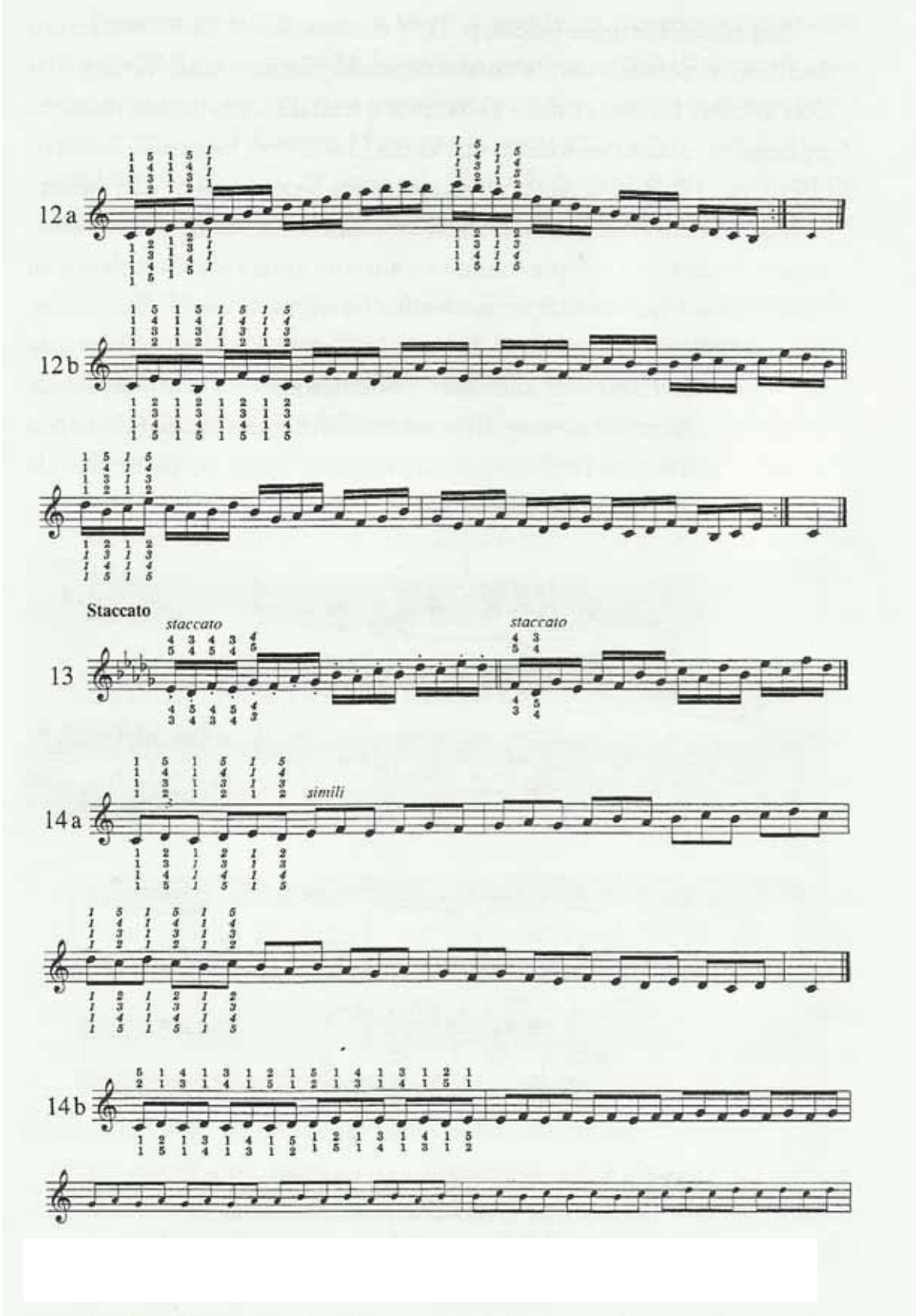


Figura 4.16.3 – Brahms: exercícios complementares aos 51 exercícios

Fonte: Marun Filho (2010, p. 63).

O terceiro exercício da série oferece uma notação diferenciada em dedilhado. Especificando o local de ação do *legato*, Brahms utiliza ligaduras diretamente nas indicações de dedilhado, além de utilizá-las nas notas (Figura 4.16.4). O pianista que verifica a funcionalidade deste exercício, percebe que, para ligar intervalos (ou acordes), basta que uma das vozes cumpra a função do *legato*.

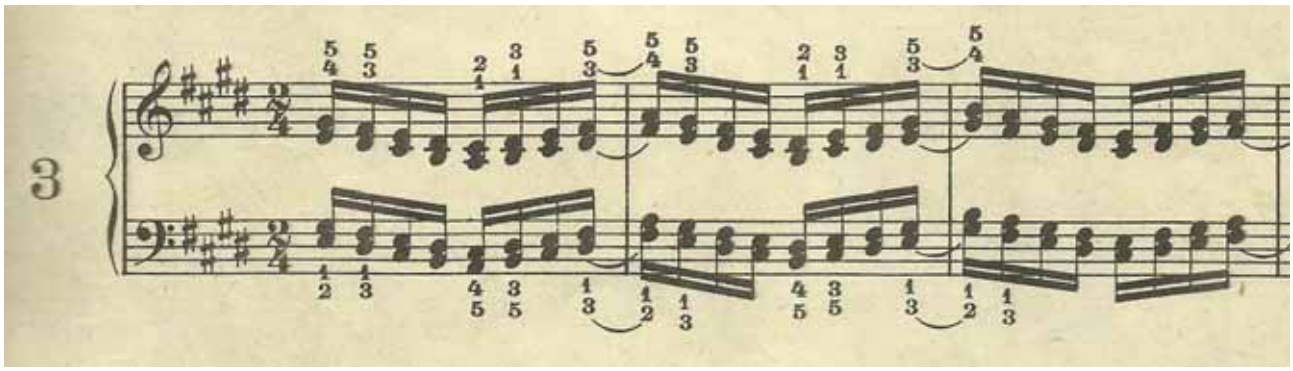


Figura 4.16.4 – Notação diferenciada para obtenção do *legato* através do dedilhado.
Fonte: Brahms (1893, p. 6).

Marun Filho organiza a funcionalidade dos exercícios a partir de sua dificuldade técnica. Um único exercício pode conter, inclusive, um agrupamento de dificuldades. As dificuldades foram assinaladas a partir de Pozzoli e Philipp e compreendem: cromatismo com os cinco dedos, igualdade dos dedos, extensão, trinados, arpejos, arpejo contendo aberturas, arpejos com notas sustentadas, escalas, terças/sextas/terças, notas duplas/independência dos dedos, transferência de peso/salto, *legato/staccato*, oitavas e flexibilidade. O dedilhado proposto em cada um deles direciona sua operacionalidade e pode ser encarado como uma "lupa" que mira exatamente a funcionalidade técnica proposta.

Observando os 51 exercícios exclusivamente pelo viés do dedilhado, pode-se organizar sua funcionalidade (alguns deles agrupam mais de um princípio de dedilhado):

- **Exercícios com dedilhados apoiados em notas longas ou melodias**: Neles, o princípio do dedilhado é regido por uma melodia em *legato* ou de uma nota longa que deve se manter pressionada. A operacionalização dos outros dedos (que não estão presos) assume papel de flexibilização global (do pulso e braço), em consequência do movimento das vozes secundárias. Este princípio cobre a maior parte da série, nos números seguintes: 4, 9a, 10, 11a, b, 12, 13, 14, 15, 16, 16b, c, 18a, b, 19, 23a, b, c, 24a, b, 25a, b, c, 27, 28, 30, 32a, b, 34a, b, c, 35, 39, 43a, b, 45, 46a, b, 48 e 49a, b.

- **Exercícios que padronizam o dedilhado de acordo com um encadeamento harmônico**: A maioria dos exercícios desfila por uma progressão diatônica ou cromática, porém em alguns deles, a sequência de dedilhado acompanha fielmente um encadeamento harmônico proposto (princípio harmônico): 8a, b (I-IV), 26a, b, c (V-I), 30 (V-I-V-I), 31a, b (V-V-V), 33a, b, 38 (acordes diminutos proporcionam o cromatismo ascendente e descendente das fórmulas), 35 (I_7 – Iø – Io), 37a, b (V-I).
- **Exercícios que propõem uma sequência de dedilhado idêntica, simétrica e simultânea para ambas as mãos.** A acentuação é favorecida e uniformizada pelo ataque de peso idêntico dos braços (princípio de simetria digital). É interessante verificar neste tipo de exercício o conceito do ponto de apoio chopiniano, que ali encontra sustentação e equilíbrio: 9a, b, 10, 11a, b, 15, 16a, b, c, 21a, b, 22, 23a, b, c, 26a, b, c, 27, 29, 30, 37b, 40a, b, 41a,b, 42a, b, 44b e, com pequenas alterações, o 51.
- **Dedilhados incomuns ou transcendentais:** Seguindo um princípio de inovação, os exercícios compreendem propostas audaciosas de dedilhado, que transcendem até mesmo o pianismo beethoveniano. Os exercícios buscam ligar duas teclas com o mesmo dedo, ou por passagens incômodas de dedos (geralmente do dedo 4 sobre o 5, ou passagem do polegar sob o dedo 5), ou ainda passagens silenciosas (geralmente seguidas de notas presas) seguidas de intervalos estendidos. Esses exercícios evidenciam pesquisas prodigiosas sobre novas possibilidades digitais. São eles: 5, 5a, 6, 6a, o impressionante 19, 25a, b, c, 43a, b.

4.17 *Conseils d'un professeur* (1887), de Marmontel

Antoine François Marmontel (1816-1898) é considerado um dos pilares do ensino de piano parisiense na segunda metade do século XIX (CHIANTORE, 2001, p. 436). Sua contribuição evidencia-se pelo grande número de publicações pedagógicas, entre elas *L'art de déchiffrer* (Arte da leitura à primeira vista), *École élémentaire de mécanisme et de style* (Escola elementar de mecanismo e estilo, traduzido para o inglês como *Basic school of fingering and style*) e principalmente, o *Conseils d'un professeur* (Conselhos de um professor). Suas publicações musicais somam mais de 200 números de opus.

Nos *Conseils d'un Professeur*, um capítulo intitulado *Du Doigté* é dedicado ao dedilhado. Assim ele introduz o assunto:

> Querer enquadrar o dedilhado em regras fixas e invariáveis seria um empreendimento impossível; os jogos novos, as combinações engenhosas e originais dos compositores virtuosísticos variam ao infinito, e encontramos novas formulas diariamente.[93] (MARMONTEL, 1887, p. 68)

Para Marmontel, alunos e mestres devem dedilhar norteados por princípios gerais que podem ser recolhidos em todos os métodos tradicionais de piano. Remetendo constantemente a autores como Hummel, Czerny, Zimmermann, Herz, Kalkbrenner, H. Lemoine, Villoing, Bertini, Stamaty, nos quais "recomendamos aos professores que se aprofundem com arte e erudição na importante questão do dedilhado"[94] (MARMONTEL, 1887, p. 69).

> Todas essas combinações de acordes, de arpejos e fórmulas quebradas, nos diversos tons maiores e menores, têm modelos de dedilhado. Nós não temos de formulá-los. Herz, Stamaty, Villoing, Duvois, Czerny, Dolmetch, Delioux, Roubier publicaram excelentes repertórios dessas fórmulas, frequentemente as mesas, mas que, em todo caso, só diferem raramente e em questões secundárias.[95] (MARMONTEL, 1887, p. 71)

Marmontel define o <u>*Bem dedilhar*</u>:

> [...] é saber dar a cada dedo da mão seu lugar normal mais bem determinado, sua ação mais direta, seja para exercícios ou estudos de mecanismos, seja para frases cantantes ou traços de bravura; enfim é escolher entre os dóceis agentes da mão aqueles que a reflexão designa como os instrumentos mais ágeis, os mais bem dispostos para traduzir a nota escrita, o pensamento do compositor. Na verdade, um bom dedilhado é a ortografia correta da execução; temos êxito ou falhamos numa ação segundo o dedo empregado. É então indispensável que se habitue os alunos desde o início a regularizar seu dedilhado, a combinar a melhor disposição dos dedos e sua sucessão mais natural. Obtemos assim o dedilhado que se presta melhor à acentuação desejada, que se identifica ao máximo com a estrutura do trecho. Muitas passagens autorizam diversas combinações de dedos, mas deveremos sempre

---

93 No original: *Vouloir assigner au doigté des règles fixes, invariables serait tenter une entreprise impossible; les traits nouveaux, les combinaisons ingénieuses, originales des compositeurs virtuoses varient à l'infini, et l'on crée chaque jour des formules nouvelles*.

94 No original: *Nous recommandons aux professeurs, aprofondissent avec beaucoup d'art et d'érudition la grave question du doigté*.

95 No original: *Toutes ces combinaisons d'accords, d'arpéges et de formules brisées, dans le divers tons majeurs et mineurs, ont des modèles de doigté. Nous n'avon pas à les formuler. Herz, Stamaty, Villoing, Duvois, Czerny, Dolmetsch, Delioux, Roubier, ont publié d'excellents répertoires de ces formules les mêmes souvet, mais em tout cas, ne différant que rarement et sur des questions secondaires*.

> preferir o dedilhado que conserve a mão mais calma, mais segura e mais forte, que permita atacar francamente o toque e executar o trecho com mais clareza. O aluno deve experimentar inicialmente os diferentes dedilhados propostos e até mesmo seguir sua inspiração pessoal, se achar necessário, e depois se fixar na combinação que melhor convier à sua mão, pequena ou grande, garantindo-lhe mais certeza, quer a ação seja lenta ou rápida. Não se deve esquecer jamais, em todo caso, que é necessário começar estudando lentamente e articulando com força, de maneira quase exagerada, para manter o mecanismo imperturbável.[96] (MARMONTEL, 1887, p. 69-70)

E o *Mal dedilhar*:

> ..é impor aos dedos posições incômodas, que os obriguem a movimentos múltiplos, inúteis e fatigantes. Se um bom dedilhado simplifica o toque, dando-lhe leveza, facilidade e graça, para atravessar as combinações árduas, um mau dedilhado torna difíceis até os mais movimentos simples, que se tornam tensos e fragmentados. Assim, ter um dedilhado que conduza naturalmente a uma boa execução, dará às mãos uma posição melhor, assegurando-lhes uma grande liberdade de ação, permitindo-lhes ligar ou destacar os sons, fazer cantar o instrumento e, em uma palavra, extrair dele a sonoridade mais harmoniosa e mais completa.[97] (MARMONTEL, 1887, p. 70)

Dedilhados em escalas:

> Todo trecho derivado de escalas deve sempre que possível reportar ao dedilhado tonal da escala; todo trecho em notas duplas participam do *dedilhado combinado* de exercícios em notas duplas com as mãos colocadas, valendo o mesmo para as escalas em terças, sextas e oitavas [...] Nas passagens derivadas de escalas ou

---

96 No original: *Bien doigter c'est savoir donner à chaque digt de la main sa place normale la mieux détérminée, son action la plus directe, soit pour les exercices ou études de mécanisme, soit pour les phrases chantantes ou les traits de bravoure; efin c'est choisir parmi les agents dociles de la main ceux que la réflexion désigne comme les istruments le plus agiles, les mieux dispoés à traduire la note écrite, la pensée du compositeur. A vrai dire, un bom doigté est l'orthographe correcte de l'exécution; on réussit ou l'on manque un trait suivant le doigté employé. Il est donc indispensable d'habituer de bonne heure les élèves à regulaiser leur doigté, en combinant la meilleure disposition des doigts et leur succession la plus naturelle. On obtient ainsi le doigté qui se prête le mieux à l'accentuation voulue, qui s'identifie le plus avec la contexture du trait. Bom nombre de passages autorisent diverses combinaisons de doigts, mais on devra préférer toujours le doigté qui conservera à la main le plus de calme, de sûreté, de force, qui permettra d'attaquer franchement la touche et d'executer le trait avec clarté. L'élève doit essayer d'abord les différents doigtés proposés, se livrer même à son inspiration personnelle s'il le croit nécessaire, puis s'arrêter à la combinaison qui convient le mieux à sa main, petite ou grande, en lui assurant une plus grande certitude, que le trait soit rapide ou lent. Il n'oubliera jamais, em tous cas, qu'il faut commencer par l'étudier très-lentement em articulant avec force d'une façon presque exagérée, pour em posséder impeturbablement le mécanisme*.

97 No original: *Mal doigter c'est imposer aux doigts des positions gênantes qui les obligent à des mouvements multipliés, inutiles, fatigants. Si un bom doigté simplifie le jeu, lui donne de la légèreté, de l'aisance et de la grâce à travers les combinaisons les plus ardues, un mauvais doigté rend difficiles, disgracieux les mouvements les plus simples, qui eviennent durs et sautillants. Ainsi la possession du doigté, qui conduit tout naturellement à une bonne exécution, donnera aux doigts la meilleure position, leur assurera la plus grande liberté d'action, leur permettra de lier ou détacher les sons, de faire chanter l'instrument, d'en tirer, em un mot, la sonorité la plus harmonieuse et la plus complète*.

> trechos diatônicos com tom bem determinado, é necessário inicialmente estar seguro quanto ao tom e o dedilhado da escala e, depois, ver o ponto de partida do trecho, a nota extrema que será seu limite, escolher os dedos que permitam o melhor encaixe no dedilhado usual da escala e, por fim, modificar a passagem do polegar se o trecho exceder a extensão da escala, ou exigir a ação de um dedo mais do que de outro. Os dedilhados das escalas, dos acordes e arpejos são também referências preciosas, mas insuficientes para explicar tudo. É por meio da prática, da reflexão, da leitura de vários trabalhos dedilhados por Czerny, Hummel, Bertini, Herz, Moschelès, Kalkbrenner, Le Couppey, sem esquecer os da nossa escola clássica, que se obterá o hábito de um dedilhado racional, lógico e firme.[98] (MARMONTEL, 1887, p. 71)

Abordagem de princípios de padrões e simetrias:

> Nos trechos que oferecem formulas repetidas em tons diferentes, desenhos simétricos, ascendentes ou descendentes, deveremos sempre, a não ser por uma impossibilidade absoluta, ter a mesma sucessão de dedos, correspondendo à mesma regularidade estrutural do trecho. Dedilhando desse modo, estaremos certos de obter não só mais igualdade e segurança na execução, mas também uma acentuação mais fechada, mais colorida.[99] (MARMONTEL, 1887, p. 72)

Referindo-se aos mestres, Marmontel cita um interessante princípio inverso de escolha de dedilhado:

> Nós recomendamos também (repetindo nossos mestres) pesquisar o dedilhado real e bom, fazendo o caminho em *sentido inverso***,** escolhendo a última nota como ponto de partida. Este modo de dedilhar ao contrário coloca quase sempre a mão na melhor posição desejada para realizar o trecho.[100] (MARMONTEL, 1887, p .72)

---

98 No original: *Tous les traits dérivés des gammes doivent autant que possile se raccorder au doigté tonal de la gamme; tous les traits em double notes participent du doigté combiné des exercices em doubles notes à main posées et aussi de celui des gammes em tierces plaqués, em sixtes et em octaves. […] Dans les passages dérivés des gammes ou dans les traits diatoniques appartenant à un ton bien déterminé, il faut d'abord s'assurer du ton et du doigté de la gamme, puis voir le point de départ du trait, la note extrême qui lui sert de limite, choisir les doigts qui font le mieux rentrer dans le doigté ordinaire de la gamme, enfin, modifier le passage du pouce si le trait excède l'entendue de la gamme ou commande l'action de tel doigt plutôt qu de tel autre. Les doigtés des gammes, des accords et des arpéges sont autant de points de repère, précieux, mais insuffisants pout tout expliquer. C'est plus encore par la pratique, la réflexion, la lecture des nombreux ouvrages de doigtés par Czerny, Hummel, Bertini, Herz, Moschelès, Kalkbrenner, Le Couppey, sans oublier ceux de notre École Classique, que l'on obtiendra l'habitude d'un doigté raisonné, logique et serré*.

99 No original: *Dans le traits qui offrent des formules répétées sur differents degrés, des dessins symétrique, ascendants ou descendants, on devra toujours, à moins d'une impossibilité absolue, avoir la même succession de doigts correspondant avec la même régularité à la contexture du trait. Em doigtant de la sorte, on est certain d'obtenir, non-seulement plus d'égalité et d'assurance dans l'exécution, mais aussi une accentuation plus ferme, plus colorée*.

100 No original: *Nous recommandons aussi (et em cela nous répétons nos maitres), de chercher le doigté réel et bom em faisant le trait em sens inverse, en choisissant la dernière note comme point de départ. Ce mode de doigté à reculons met presque toujours la main dans la meilleure position voulue pour faire le trait avec certitude*.

Na próxima citação verifica-se um princípio de organização de dedilhado por cerceamento:

> Somos frequentemente forçados a modificar as regras do dedilhado das escalas ou das fórmulas da mesma família, quando os trechos não atingem a extensão normal e regular das escalas ou quando a excedem. É necessário, então, para encontrar o dedilhado real do trecho, estabelecer marcos, saber qual é naturalmente o dedo que convém colocar na nota inicial e o que deve necessariamente chegar ao ponto culminante do trecho, enfim, escolher a melhor maneira de encaixar o dedilhado normal e a escala tonal.[101] (MARMONTEL, 1887, p .73)

Percebe-se que, em geral, ao orientar sobre dedilhado, Marmontel prioriza princípios que resultem na regularidade dos movimentos das mãos. Enquanto delega aos mestres todas as respostas, dá pouca importância a uma pesquisa pessoal e original, que busca respostas para o dedilhado.

Dentre os nomes tão importantes de professores, compositores e métodos citados, verificamos a falta de um contemporâneo que revolucionava o pianismo na época: Chopin. Chiantore afirma que, até esse momento, a técnica de Chopin não havia penetrado na tradição pedagógica da França; o ensino oficial tinha seus dogmas e seguiu com eles por muito tempo, razão pela qual era difícil dar respostas às autênticas necessidades do grande repertório pianístico (CHIANTORE, 2001, p. 438).

Alguns princípios em dedilhados do texto de Marmontel são passíveis de reflexão:

- Quando Marmontel diz que “um bom dedilhado é a <u>ortografia</u> correta”, confirma-se mais uma vez a intenção de compositores e intérpretes de relacionar o toque e a linguagem. Com o passar do tempo, a imitação do canto reaparece como uma necessidade quase que inconsciente do pianista.
- “Temos êxito ou falhamos numa ação segundo o dedo empregado”. A afirmação corrobora um alerta que se costuma ouvir dos professores: a raiz de um problema de digitação pode não estar exatamente no trecho ou nota difícil de realizar, mas em algum lugar logo antes ou depois. É raro que a dificuldade não se relacione à escolha do dedilhado.

---

[101] No original: *On est souvent forcé de modifier les règles du doigté des gammes ou des formules de même famille, lorsque ces traits n'atteignent pas ou excèdent l'étendue normale, régulière de gammes. Il faut alors, pour trouver le doigté réel du trait, placer à l'avance des jalons, savoir quel est naturellement le doigt qu'il convient de placer sur la note initiale et celui qui doit forcément arriver au point culminant du trait, enfin bien arrèter aussi la meilleure manière de rentrer dans le doigté normal e la gamme tonale*.

- “É então indispensável que se habitue os alunos desde o início a regularizar seu dedilhado, a combinar a melhor disposição dos dedos e sua sucessão mais natural. Obtemos assim o dedilhado que se presta melhor à acentuação desejada, que se identifica ao máximo com a estrutura do trecho.” Para Marmontel, o trabalho do dedilhado provém mais de condicionamento que de reflexão. No entanto, quando ele indica que “o aluno deve experimentar inicialmente os diferentes dedilhados propostos e até mesmo seguir sua inspiração pessoal, se achar necessário, e depois se fixar na combinação que melhor convier à sua mão...” Aí se encontra uma inclinação clara para o princípio da intuição.
- Ao mencionar que “posições incômodas” devem ser superadas, percebe-se que as prescrições para dificuldades técnicas desse período são regidas principalmente pelo princípio ergonômico, que deverá prevalecer a qualquer outro. Bem de acordo com as tendências da época, Marmontel praticamente ensina ao pianista como “editar” a música.
- “Em princípio, salvo raras exceções comandadas pela configuração de alguns trechos, o ponto de partida será o polegar da mão direita se o trecho é ascendente, e a primeira nota atacada numa tecla branca”[102] (MARMONTEL, 1887, p. 73). O princípio sobre execução de melodias ou escalas parece restritivo.
- “Se a tecla for preta, mesmo que no trato diatônico, é melhor começar pelo segundo dedo. O dedilhado escolhido como ponto de apoio para descer escala começará, de preferência, com o terceiro, ou melhor, o quinto, se for branca. Os segundo, terceiro e quarto dedos são bons para pretas”[103] (MARMONTEL, 1887, p. 73). O princípio ergonômico aqui parece originário de uma solução peculiar, um “truque”, em vez de estar enraizado em uma fundamentação musical.

---

[102] No original: *En principe, sauf de rares exceptions commandées par la configuration de traits, le point de départ a lieu sur le pouce de la main droite, si le trait est ascendant et la première note attaquée sur une touche blanche*.

[103] No original: *Si la touche est noire et le trait diatonique, presque toujours le deuxième doigt est chargé d'attaquer le trait. Le doigt choisi comme point d'appui em redescendant sera de préférence le troisième et mieux le cinquième, si c'est une touche blanche; le deuxième, le troisième ou le quatrième, si la note la plus élevée est une touche noire*.

4.18 *Rational principles of pianoforte technique* (1928), de Cortot

No prefácio dos Princípios Racionais da Técnica Pianística de Alfred Cortot (1877-1962) encontra-se a frase que justifica seu título: “Podemos trocar a longa repetição mecânica de uma passagem difícil pelo estudo racional da dificuldade contida nela, reduzindo-a a seu princípio elementar”[104] (CORTOT, 1928, p. 1). Mesmo assumindo o dedilhado como um aspecto particular da técnica pianística, a epígrafe de Cortot resume perfeitamente o propósito desta dissertação: a racionalização dos princípios em dedilhados.

Em nenhum momento Cortot prescreve um texto específico sobre dedilhado, preferindo mostrar sua importância na criação e prática de princípios de dedilhados — muitos deles novos — em exercícios técnicos. A criação dos exercícios é inspirada na pesquisa de novas possibilidades de movimentos (Figura 4.18.1) e propostas digitais audaciosas e engenhosas.

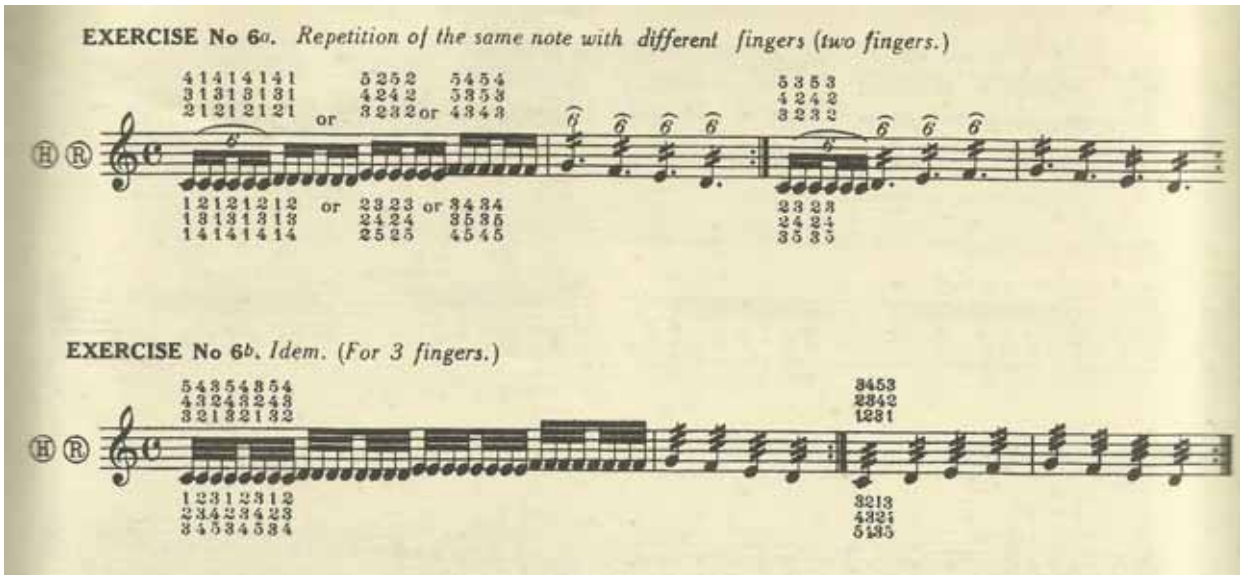


Figura 4.18.1: Igualdade, Independência e Mobilidade dos dedos

Fonte: Cortot (1928, p. 19).

Em seu primeiro capítulo, no qual Cortot trabalha igualdade, independência e mobilidade dos dedos, encontramos na série “C” (Figura 4.18.2) exercícios onde o apoio de notas longas permite melodias executadas por um único dedo. O princípio de um exercício apoiado por uma melodia é o mesmo experimentado longamente por Brahms, mas aqui toma um direcionamento peculiar: um único dedo deve realizar a melodia.

---

[104] No original: [...] *the mechanical and long-repeated practice of a difficult passage has been replaced by the reasoned study of the difficulty contained therein, reduced to its elementary principle*.

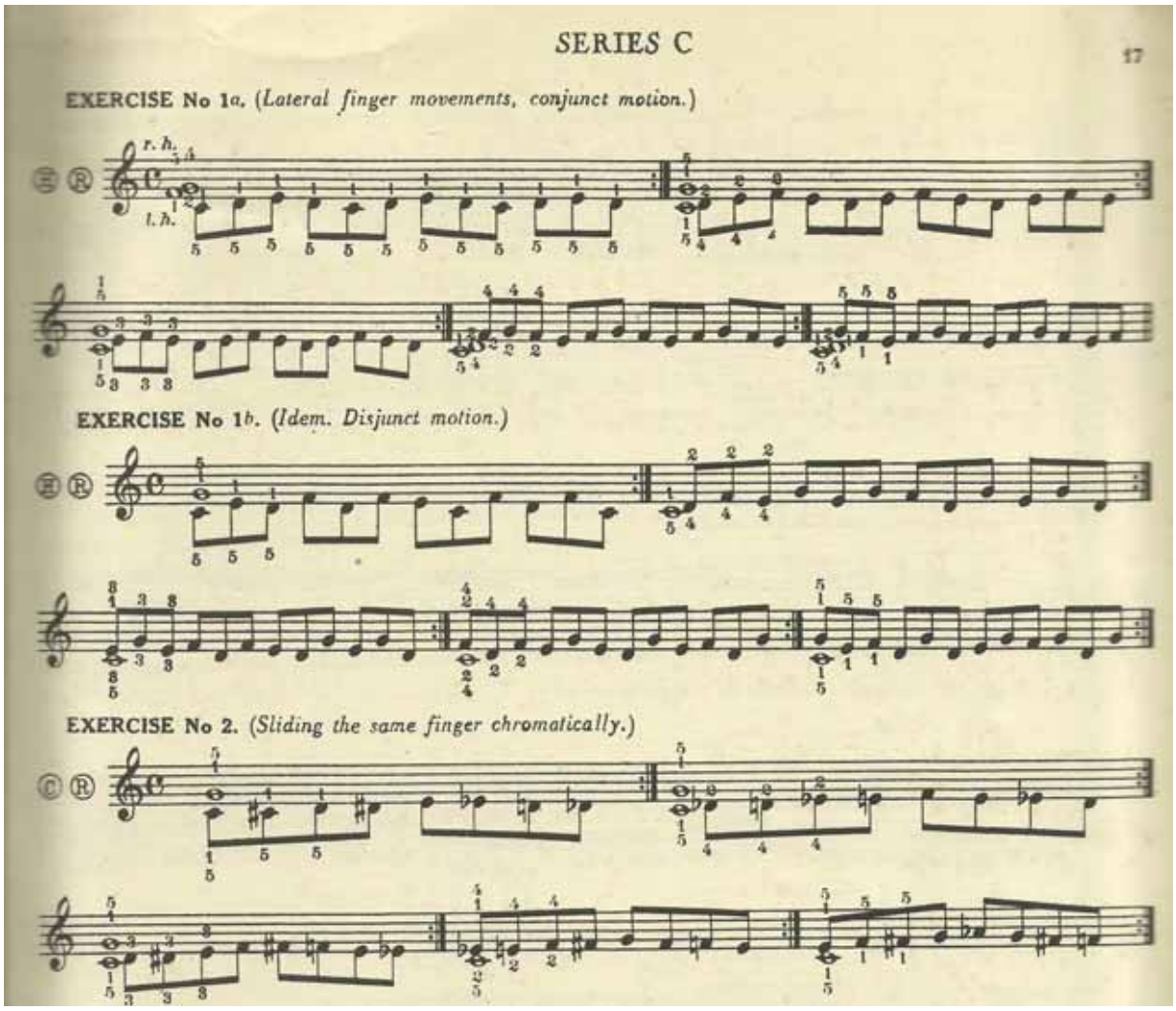


Figura 4.18.2 – Notas presas e exercícios para um único dedo.

Fonte: Cortot (1928, p. 17).

No capítulo II, que trata da passagem do polegar em escalas e arpejos, Cortot apresenta uma nova possibilidade de padronizações de dedilhado em fragmentos ou conduções melódicas com dedos mistos. Nos exercícios 4b e 9b (Figura 4.18.3 e Figura 4.18.4), apesar da intervenção do polegar, a sequência lógica dos dedos 5-4-3-2 mantém o raciocínio motor e musical:

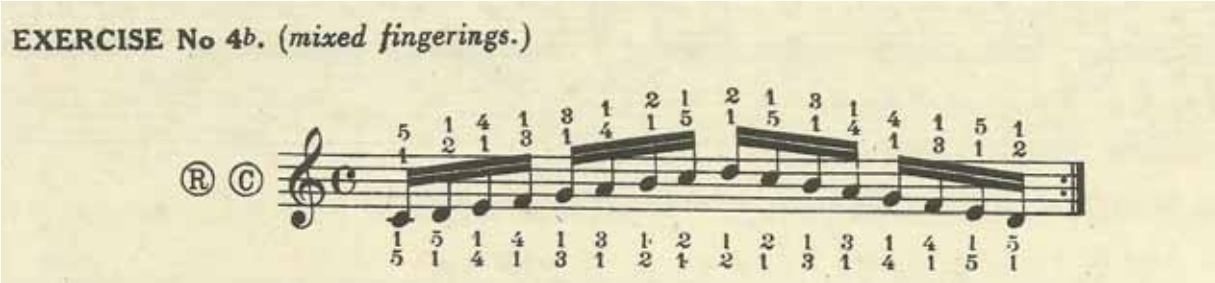


Figura 4.18.3 – Combinações digitais para a execução de escalas.

Fonte: Cortot (1928, p. 27).

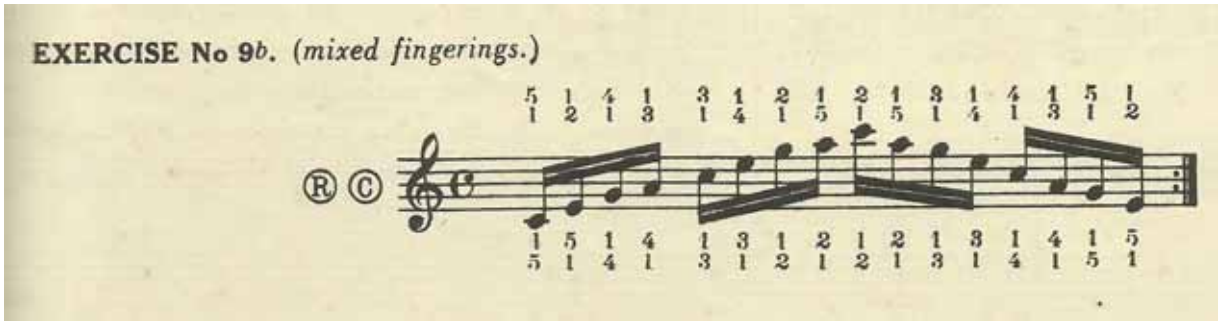


Figura 4.18.4 – Cartela de possibilidades digitais para escalas em terças.

Fonte: Cortot (1928, p. 41).

Também interessante é a proposta de dedilhar um determinado padrão restringindo o número de dedos em ação. Os exercícios (Figura 4.18.1) propõem soluções de digitação na operacionalização de dois, três, quatro ou cinco dedos. O número de possibilidades de execução diminui, e a única solução possível é apresentada por Cortot. O pianista é obrigado a encontrar soluções de movimento global (dedo, mão, braço) para realizá-lo, tornando-o instigante por sua proposta redutiva de meios. A mesma proposta, sendo dirigida a fragmentos melódicos, torna-se desafiadora para qualquer pianista, pois torna evidente a morfologia dos dedos. Difícil não remeter ao Ensaio de C. P. E. Bach, citando Couperin:

> Como nossos predecessores só usavam o polegar muito raramente, este não raro os atrapalhava, pois geralmente tinham dedos demais. Quando se começou a usar o polegar mais atentamente, a maneira antiga sempre reaparecia sob a nova, e não se pensava ainda em usar o polegar onde era conveniente usá-lo. Hoje em dia, apesar do uso melhor que se faz dos dedos no nosso tipo de música, às vezes ainda temos a impressão de termos poucos dedos. (BACH, 2009, p. 62)

Finalmente, é importante ressaltar a minúcia de Cortot ao focalizar as mais diversas saídas para um único problema, como por exemplo em escalas de notas duplas em intervalos

diversos. Ao tratar as terças, por exemplo (Figura 4.18.5), reconhece seu “formidável privilégio de ter o maior número de combinações […]. Recomenda-se o estudo de todos os dedilhados necessários para sua execução”[105] (CORTOT, 1928, p. 40).

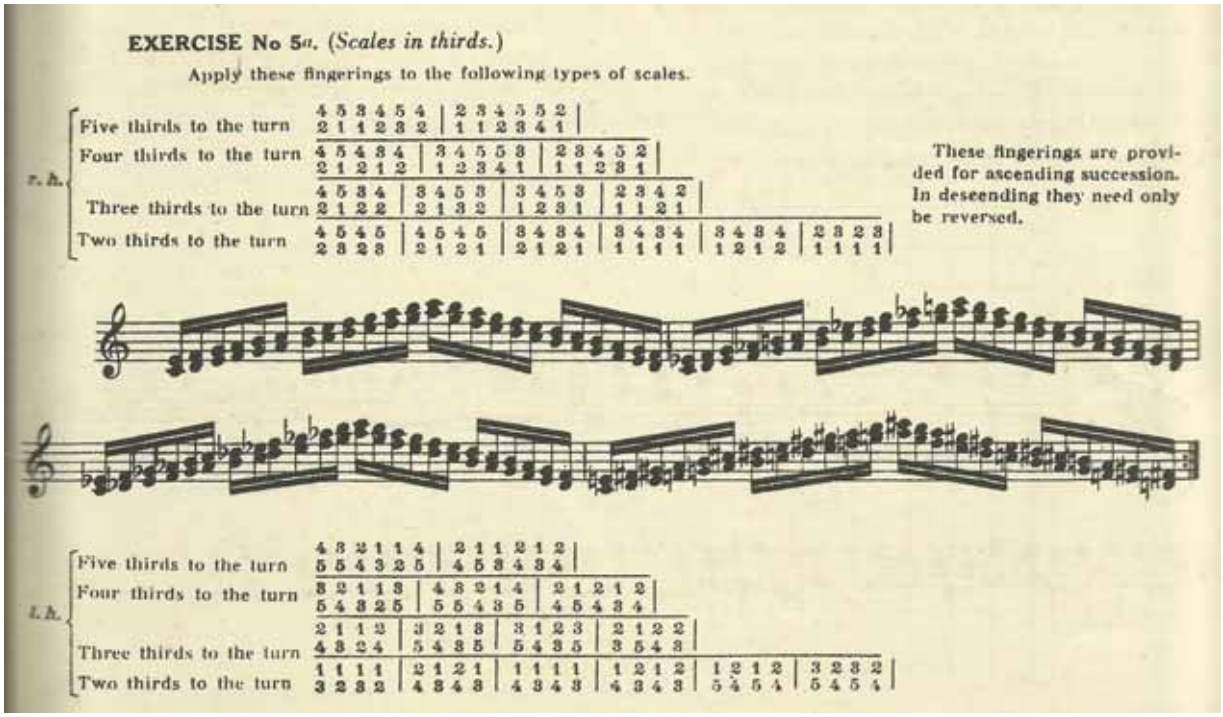


Figura 4.18.5 – Escalas em terças

Fonte:Cortot (1928, p. 41).

4.19 *L’art du piano* (1958), de Neuhaus

O pianista russo Heinrich Neuhaus (1988-1964) nos comunica em sua publicação “A Arte do Piano” algumas reflexões e conselhos que surgiram cotidianamente em seu trabalho como professor e intérprete, enfatizando aspectos essenciais e princípios (NEUHAUS, 1958, p. 140). Para Neuhaus, dedilhado é um elemento complementar à técnica e seu entendimento se organiza a partir de princípios de abordagem.

> O essencial é primeiramente estabelecer o princípio diretor de um dedilhado esteticamente correto. Todo o resto resulta naturalmente. Acredito que podemos formular de maneira ainda mais abrangente: o melhor dedilhado é aquele que nos permite interpretar mais exatamente uma música e que corresponde mais

[105] No original: *The scales in thirds have the formidable privilege of the most numerous combinations* […] *a study of all the fingering required for their execution*.

> precisamente a seu sentido. Será igualmente o dedilhado mais belo possível. Digo com isso que o princípio da comodidade física da mão é um princípio secundário submisso ao primeiro. O primeiro princípio implica somente a comodidade, mas organização do sentido que, às vezes não só não coincide com a comodidade física motora dos dedos, mas chega a ser contrária a ela.[106] (NEUHAUS, 1958, p. 141)

O conteúdo de sua narrativa é riquíssimo pela demonstração prática de diversos princípios em dedilhado. A primeira das considerações de Neuhaus refere-se à existência de particularidades em dedilhados que estão diretamente relacionadas ao pianismo de determinados compositores. O primeiro princípio é apresentado em um dedilhado pouco habitual, mas tipicamente lisztiano para escalas diatônicas brilhantes (Figura 4.19.1):

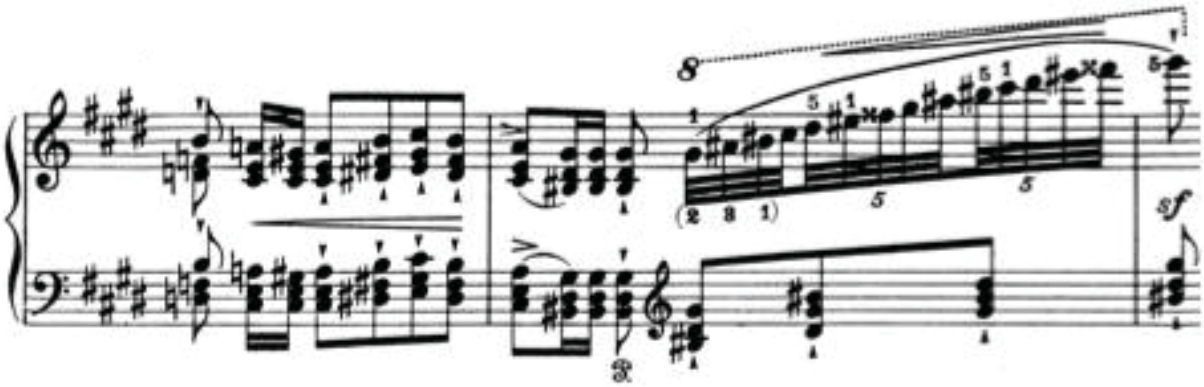


Figura 4.19.1 – Liszt: *Rhapsodie espagnole, S. 254.* Transcendência do princípio contínuo (dedilhado lisztiano marcado sobre as notas da escala, e o dedilhado do editor, sob as notas da escala)

Fonte: Liszt (1867, p. 187).

> Seria impensável tocar esta passagem com um dedilhado normal da escala, digamos, sem quinto dedo. Quando um de meus alunos não usa esse dedilhado inabitual (a passagem do pulso depois do quinto dedo), eu o torturo até que ele toque a passagem brilhantemente usando o dedilhado de Liszt.[107] (NEUHAUS, 1971, p. 143)

Para Neuhaus, apesar de se conformar perfeitamente à escrita lisztiana, o mesmo dedilhado não serviria para o mesmo tipo de passagem em Mozart, Beethoven ou mesmo

---

[106] No original: *L'essentiel est d'etablir d'abord le principe directeur d'un doigté esthétiquement correct. Tout le rest em découle naturellement. Je crois qu'on peut le formuler ainsi de la manière la plus large: le meilleur doigté est celui qui permet d'interpréter le plus exactement une musique donnée et correspond le plus exactement à son sens. Ce sera également le plus beau doigté possible. Je veux dire par là que le principe de la commodité physique de la main est un principe secondaire soumis au premier. Le premier principe implique seulement la commodité, l'organisation du sens qui parfois non seulement ne coïncide pas avec la commodité physique motrice des doigt mais même la contrarie*.

[107] No original: *Il serait impensable de jouer ce passage em se tenant au doigté de la gamme normale, c'est-à-dire sans le cinquième doigt. Lorsqu'un de mês élèves se soustrait à ce doigté inhabituel (le passage du pouce après le cinquième doigt), je le torture jusqu'à ce qu'il joue le passage brillamment et avec le doigté même de Liszt.*

Chopin, por mais rápida que fosse. Apesar da similaridade de escrita e andamento, estamos diante de dedilhados específicos a diferentes qualidades de som: articulado e brilhante. Entende-se por este dedilhado como Liszt transcendeu, em sua música, o princípio de dedilhado contínuo, possível graças ao efeito do pedal de sustentação.

O segundo princípio considera dedilhados em acordes arpejados. Ao citar a revisão editada pelo pianista e compositor Karl Klindworth (1830-1916) da primeira *Ballade* de Chopin, Neuhaus dá um exemplo de uma "não-coordenação estética" do dedilhado:

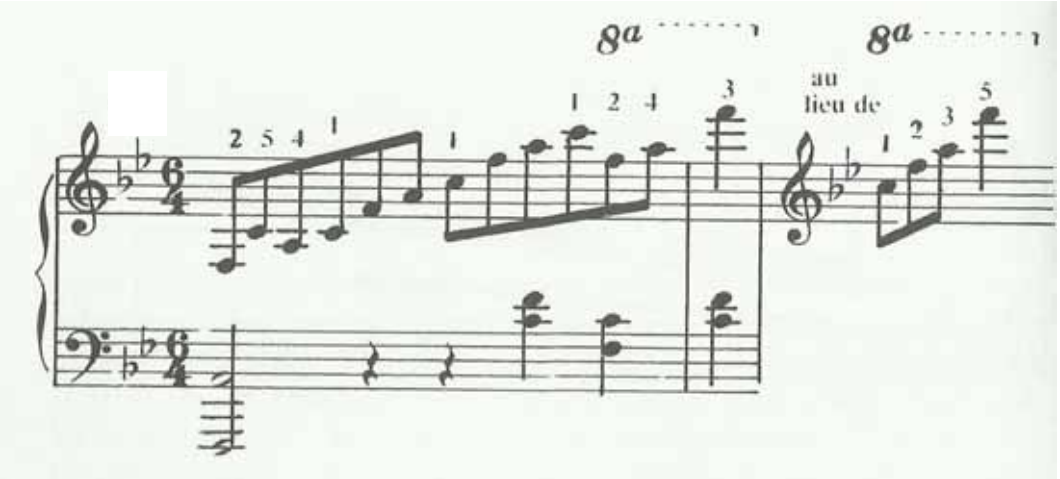


Figura 4.19.2 – Chopin: primeira *Ballade*. "Não-coordenação estética de dedilhado" (*Au lieu de* – No lugar de).

Fonte: Neuhaus (1971, p. 144).

> Tudo vai bem até o último tempo do compasso. Depois, aparece um gesto inesperado, no estilo de Prokofiev [Lá com o quarto dedo, seguido de Fá com o terceiro dedo] no lugar de um largo e natural *legato*, justificado conforme o espírito que reencontramos a cada página de Chopin.[108] (NEUHAUS, 1971, p. 144)

Ao evocar Prokofiev, Neuhaus também está dando grande importância aos dedilhados prescritos, deixados pelos compositores-pianistas. Ele identifica no dedilhado acima um gesto "futebolístico"[109] (NEUHAUS, 1971, p. 145) comum na escrita do compositor russo, comprovando ainda com outros exemplos na música de Prokofiev. Um raciocínio simples e sagaz de Neuhaus justifica o respeito devido aos dedilhados do próprio

---

[108] No original: *Tout va bien jusqu'au dernier quart de la mesure. Puis apparaît un gest inattendu, dans le style de Prokofiev. Au lieu d'un large legato si naturel, justifié, conforme avec l'esprit que l'on rencontre à chaque page de Chopin*.

[109] No original: *geste de "footballeur"*.

compositor: “Se eu posso coçar minha orelha esquerda com a mão esquerda, porque eu usaria a direita?”[110] (NEUHAUS, 1971, p. 145).

Ainda sobre acordes arpejados, Neuhaus apresenta um erro comum de interpretação em dedilhados na revisão do pianista polonês Ignaz Friedmann (1882-1948) de um excerto do Concerto em Mi menor de Chopin:

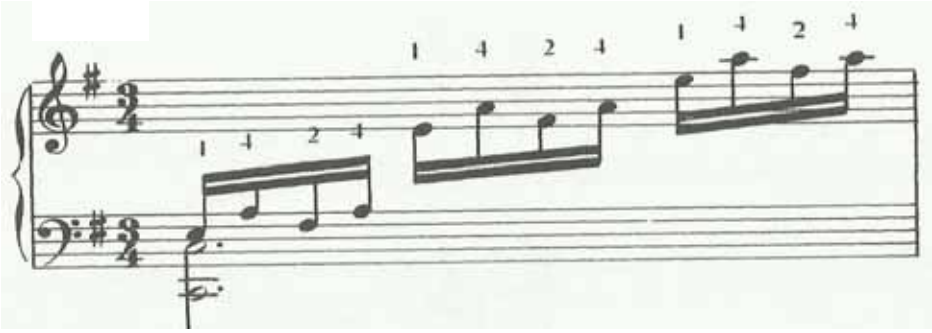


Figura 4.19.3 – Chopin: *Concerto em Mi menor*. Princípio harmônico.
Fonte: Neuhaus (1971, p. 153).

Ao fundamentar qual seria, em sua opinião, um dedilhado correto para o tipo de passagem, Neuhaus se justifica (Figura 4.19.4) por um princípio harmônico que considera o tipo abertura do acorde. Para manter um *legato* fluido, o ideal é modelar o dedilhado espelhado no acorde em posição de sétima, mais comum em Chopin que a “antichopiniana” abertura pelo intervalo de segunda.

[110] No original: *Mais porquoi diantre se gratter l'oreille gauche avec la main droite, quand il est beaucoup plus pratique de la faire avec la gauche*.

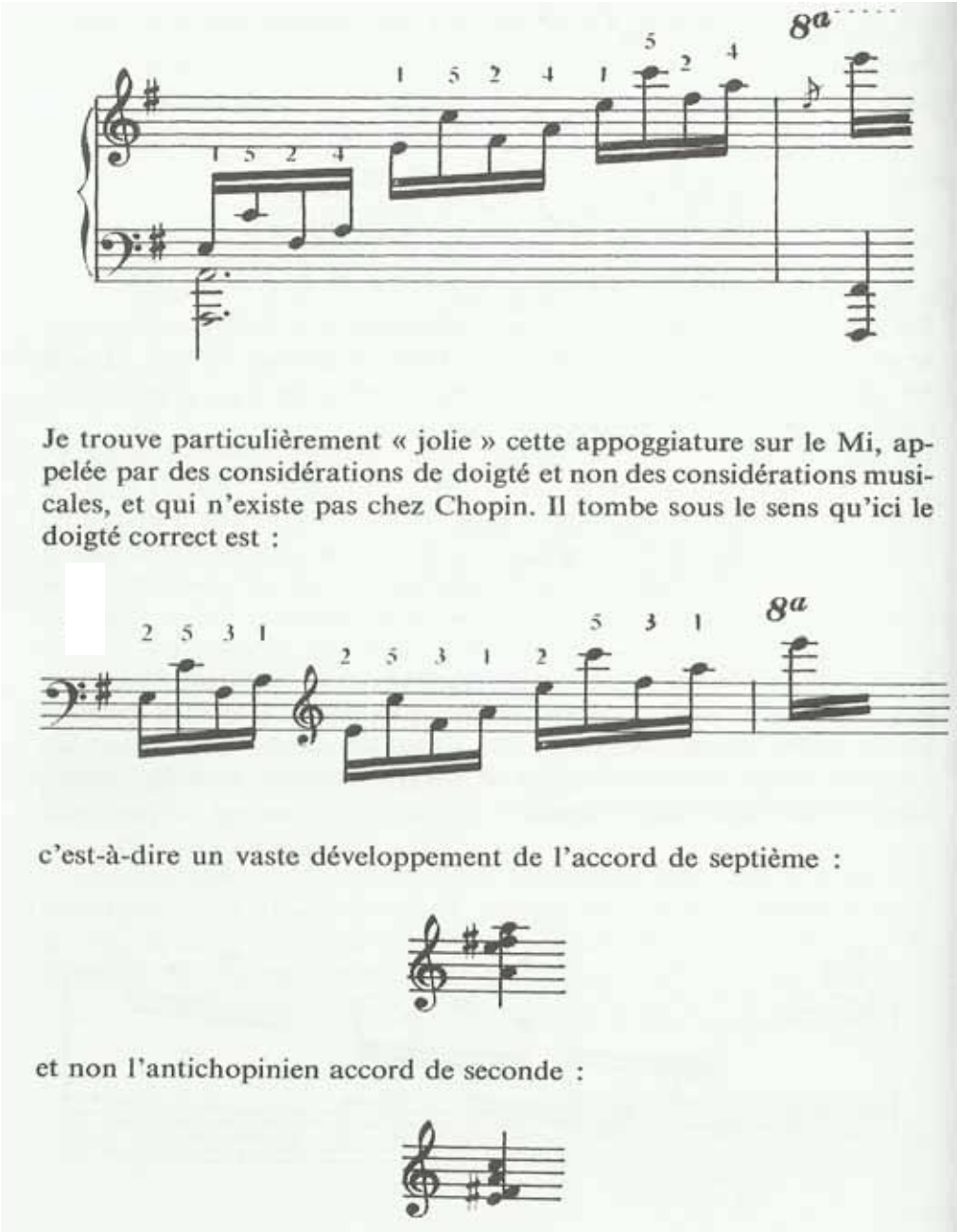


Figura 4.19.4[111] – Chopin: *Concerto em Mi menor*. Fundamentação de utilização do princípio harmônico.

Fonte: Neuhaus (1971, p. 154).

---

[111] *Je trouve particulièrement "jolie" cette appoggiature sur le Mi, appelée par des considérations de doigté et non des considérations musicales, et qui n'existe pas chez Chopin. Il Tombe sous le sens qu'ici le doigté correct est:* — Acho particularmente "bonita" a apoggiatura no Mi, utilizada por considerações de dedilhado, e não musicais, e que não existe em Chopin. Ela se apoia no sentido de que aqui [78] o dedilhado correto é:

c'est-à-dire un vaste développement de l'accord de septième: — ... ou seja, um amplo desenvolvimento do acorde de sétima:

et non l'antichopinien accord de seconde: — … e não o acorde antichopiniano de segunda:

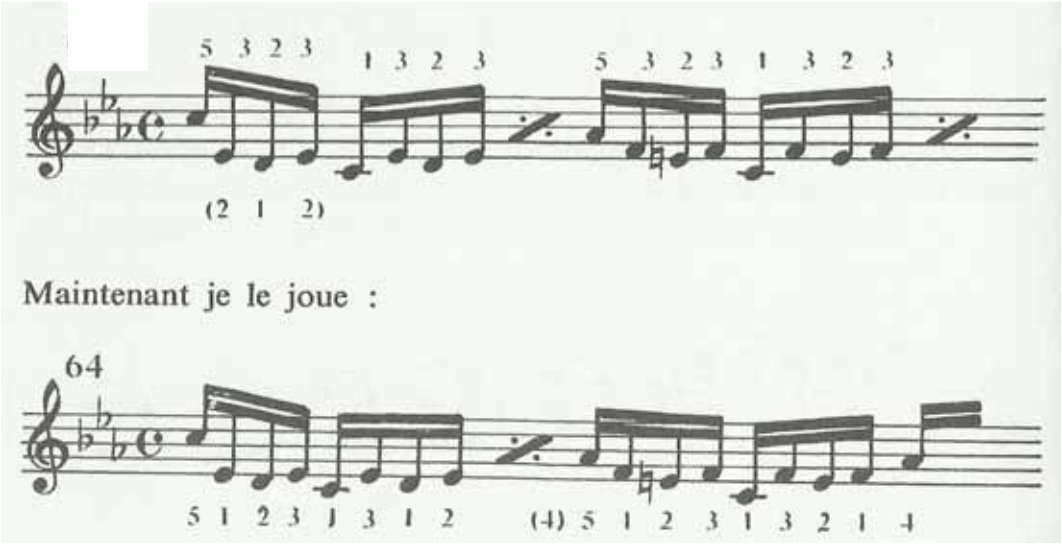
A fundamentação está apoiada na consciência de um pianismo mais amplo (recorrente na linguagem do compositor), ou seja, de utilização das mãos de uma maneira mais estendida que recolhida. A partir daí, a cultura harmônica do intérprete decodifica o dedilhado através do acorde de sétima, mais amplo digitalmente que o de segunda.

Em outro momento da narrativa, Neuhaus relata uma experiência de palco, onde um dedilhado precisou ser alterado durante a execução, já que as mãos, ainda geladas, estavam impondo uma falta de clareza na execução. Neuhaus se viu obrigado a distribuir a melodia entre as duas mãos para alcançar a esperada clareza em um trecho da Sonata Tempestade de Beethoven. Neste caso, livre do planejamento e ponderação de princípios, comprova como um dedilhado também pode ser transformado instantaneamente durante a performance.

Também é interessante observar um princípio de utilização do polegar no Prelúdio BWV 847 de J. S. Bach (Figura 4.19.5). Em busca de um *élan* gestual que evita o estado estático das mãos, por conta de extensões comuns da escrita bachiana, ele apresenta saídas originais para a execução do trecho.

Para Neuhaus, o pianista deve praticar uma constante busca por soluções digitais, mesmo que contrárias ao princípio ergonômico:

> Interessa-me principalmente o direito que o pianista se dá de experimentar esta "quiro-datilopatologia" e a habilidade de se adaptar a qualquer situação [de digitação] sem jamais se prender a princípios dogmáticos e intangíveis.[112] (NEUHAUS, 1971, p. 150)



[112] No original: *Si je m'attarde à cette "chiro-dactylopathologie", c'est que la faculté du pianiste de s'adapter à n'importe quelle situation sans s'arrêter jamais à un principe dogmatique intangible m'intéresse au plus haut degré*.

Figura 4.19.5 – Bach: *Prelúdio BWV 847*. Dedilhado anterior e posterior — utilização plural do polegar. “Agora toco assim:” (*Maintenant je le joue:)*

Fonte: Neuhaus (1971, p. 148).

Neuhaus lamenta o hábito recorrente entre os pianistas de se prender a princípios isolados em dedilhado. Na escala cromática, por exemplo, ele admite uma enorme simpatia por glissandos de mesmos dedos entre teclas pretas e brancas ou restringindo a utilização dos dedos exteriores (3-4-5). Em sua publicação, Neuhaus aproveita para exemplificar esta multiplicidade de princípios em obras de Chopin e Brahms.

Para Neuhaus, um bom dedilhado provém da consciência e da sensação de individualidade dos dedos (NEUHAUS, 1971, p. 152). Princípios de naturalidade e ergonomia tem alto valor na ponderação do dedilhado, e passagens de dedo desnecessárias (por exemplo, em melodias de curta extensão) ou a troca de funções naturais a eles são condenadas ao absurdo. Um ótimo exemplo é a observação de uma constante entre alunos que, por medo, evitam a utilização do quinto dedo da mão esquerda em passagens como a da Figura 4.19.6:

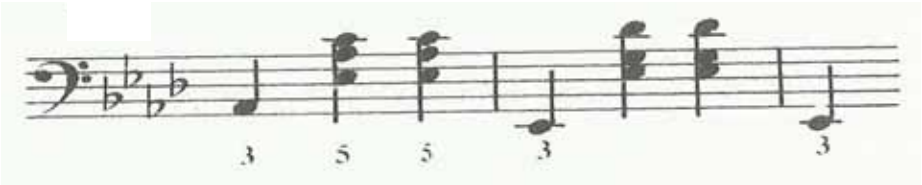


Figura 4.19.6 – Passagem desnecessária de dedos.

Fonte: Neuhaus (1971, p. 155).

Neste tipo comum de acompanhamento, nenhum dedo deve assumir a função natural do quinto dedo de realizar os baixos. Para Neuhaus, o quinto dedo tem força suficiente “para matar um homem!”[113] (NEUHAUS, 1971, p. 155). Ao utilizar o quinto dedo para atacar o baixo (nota Láb), oferecem-se às mãos duas possibilidades de dedos para o acorde: tanto o terceiro quanto o quarto dedos. A sequência entre os dedos quinto/quarto ou quinto/terceiro fundamenta a utilização do princípio de dedilhado contínuo.

A partir de sua experiência, Neuhaus organiza a escolha de dedilhados amparada por três princípios que devem ser seguidos hierarquicamente:

1º) A pesquisa pelo dedilhado deve se acomodar ao sentido musical. O sentido musical deve direcionar uma escolha legítima do ponto de vista estético.

[113] No original: *Avec le cinquième doigt, on peut tuer un homme!*

Uma segunda exigência é que o dedilhado mantenha a flexibilidade, mutabilidade do espírito estilístico do compositor.

2º) O dedilhado deve se acomodar às mãos.

3º) A comodidade do dedilhado deve ser compatível as particularidades individuais de cada mão, e as intenções do intérprete.

Para finalizar, Neuhaus menciona a citação que, para ele, melhor define a questão da escolha de dedilhados: a de Debussy, no prefácio de seus *Études.*

4.20 Prefácio dos *Études*, de Debussy

Em um breve e espirituoso prefácio, Claude Debussy (1862-1918) explica a razão pela qual se absteve de indicar qualquer dedilhado em seus *Études*. Livres de qualquer "aritmética" imposta por dedilhados, os estudos apresentam notas em estado puro, prontos para serem decifrados pela experiência e instinto de cada pianista:

> Algumas palavras...
>
> Intencionalmente, os presentes estudos não contêm nenhum dedilhado; eis aqui, em poucas palavras, a razão: um dedilhado imposto não pode logicamente se adaptar aos diferentes formatos das mãos. A pianística moderna acreditou resolver esta questão sobrepondo vários dedilhados; é somente um embaraço... A música fica com o aspecto de uma estranha operação, onde, por um fenômeno inexplicável, os dedos deveriam se multiplicar...
>
> O caso de Mozart – clavicinista precoce que, por não conseguir alcançar as notas de um acorde, pensou em fazê-lo com a ponta do nariz – não resolveu essa questão e, talvez, possa dever-se apenas à imaginação de um compilador excessivamente zeloso.
>
> Nossos velhos mestres – e quero lembrar nossos admiráveis clavicinistas – nunca indicaram o dedilhado, confiaram sem dúvida, na engenhosidade de seus contemporâneos. Ficaria mal duvidar da engenhosidade dos virtuoses modernos.
>
> Para concluir, a ausência de dedilhado é um excelente exercício, suprime o espírito de contradição, que nos leva a preferir não colocar o dedilhado do autor; e confirma essas palavras eternas: "Nunca se é tão bem servido quanto por si mesmo".
>
> Vamos procurar nossos dedilhados.[114]

---

[114] No original: *Quelques mots... Intentionnellement, les présentes Etudes ne contiennent aucun doigté, en voici brièvement la raison: Imposer un doigté ne peut logiquement s'adapter aux différentes conformations de la main. La pianistique moderne a cru résourdre cette question en en superposant plusieurs, ce n'est qu'un embarras... La musiue y prend l'aspect d'une étrange opération, où, par un phénomène inexplicable, les doigts se devraient multiplier... Le cas de Mozart, claveciniste précoce, lequel ne pouvant assembler les*

> Claude DEBUSSY
>
> (Apud: BENEDETTI, 2008, p. 93)

Para Debussy, o princípio em dedilhados preponderante deve ser o intuitivo, e é difícil não fazer analogia dessa postura livre com o espírito revolucionário de sua obra. A partir deste prefácio, percebe-se como a distinção entre o ofício do intérprete e do compositor se estabelece definitivamente. Perante as liberdades harmônicas e formais que Debussy toma na criação dos *Etudes,* o intérprete é então o único árbitro na eleição dos dedos e é livre para encontrar uma digitação adequada às características de sua mão. Segundo Chiantore, no sentido da dimensão tímbrica, o dedilhado é particularmente importante:

> Se a sonoridade de uma passagem pode depender da orientação do dedo, a escolha da digitação torna-se ainda mais decisiva.[115] (CHIANTORE, 2001, p. 493)

Para Chiantore, no prefácio deixado por Debussy, "o gesto criativo e o momento interpretativo se separam, abrindo uma fissura que nunca cicatrizará"[116] (CHIANTORE, 2001, p. 493). O pianista assume seu próprio terreno, único, no qual o compositor não intervém.

4.21 *Hotel* e *C'est ainsi que tu es*, de Poulenc

O compositor Francis Poulenc (1899-1963) foi um excelente pianista. É possível conferir seu talento como instrumentista em registros fonográficos e inúmeros vídeos, hoje disponíveis na internet. Tanto como camerista ou solista sinfônico, tem-se a impressão de que sua relação com o piano é um meio de expressão natural.

Deste compositor, colhe-se um princípio avesso ao de Debussy sobre dedilhado. Em algumas de suas obras, as notações de dedilhado surgem acompanhadas de um asterisco

---

notes d'un accord, imagina d'en faire une avec le bout de son nez, ne résoud pas la question, et n'est peut-être dû qu'à l'imagination d'un compilateur trop zélé?Nos vieux Maîtres, – je veux nommer "nos" admirables clavecinistes – n'indiquèrent jamais de doigtés, se confiant, sand doute, à l'ingéniosité de leurs contemporains. Douter de celle des virtuoses modernes serait malséant. Pour conclure: l'absence de doigté est un excellent exercice, supprime l'esprit de contradiction qui nous pousse à préférer ne pas mettre le doigté de l'auter, et, verifie ces paroles éternelles: "on n'est jamais mieux servi que par soi-même". Cherchons nos doigtés! (Tradução de Danieli Benedetti.)

[115] No original: […] *si la sonoridad de un pasaje puede depender de la orientación del dedo, aún más decisiva resulta la elección de la digitación*.

[116] No original: [...] *el gesto creativo y el momento inerpretativo se separan, abriendo uma fisura que nunca cicatrizará*.

(Figura 4.21.1), que conduz a uma nota de rodapé: "*respecter scrupuleusement ce doigté*", ou seja, respeite escrupulosamente este dedilhado.

A utilização desta orientação denota um tipo de personalidade musical rigorosa do compositor, além de remeter à questão eterna sobre a validade das indicações de dedilhados deixados pelos compositores. Em outras obras, ele ainda utiliza o mesmo esquema para indicar rigor com a pedalização (*Air chantés)* ou metronomização (*Poèmes de Ronsard).*

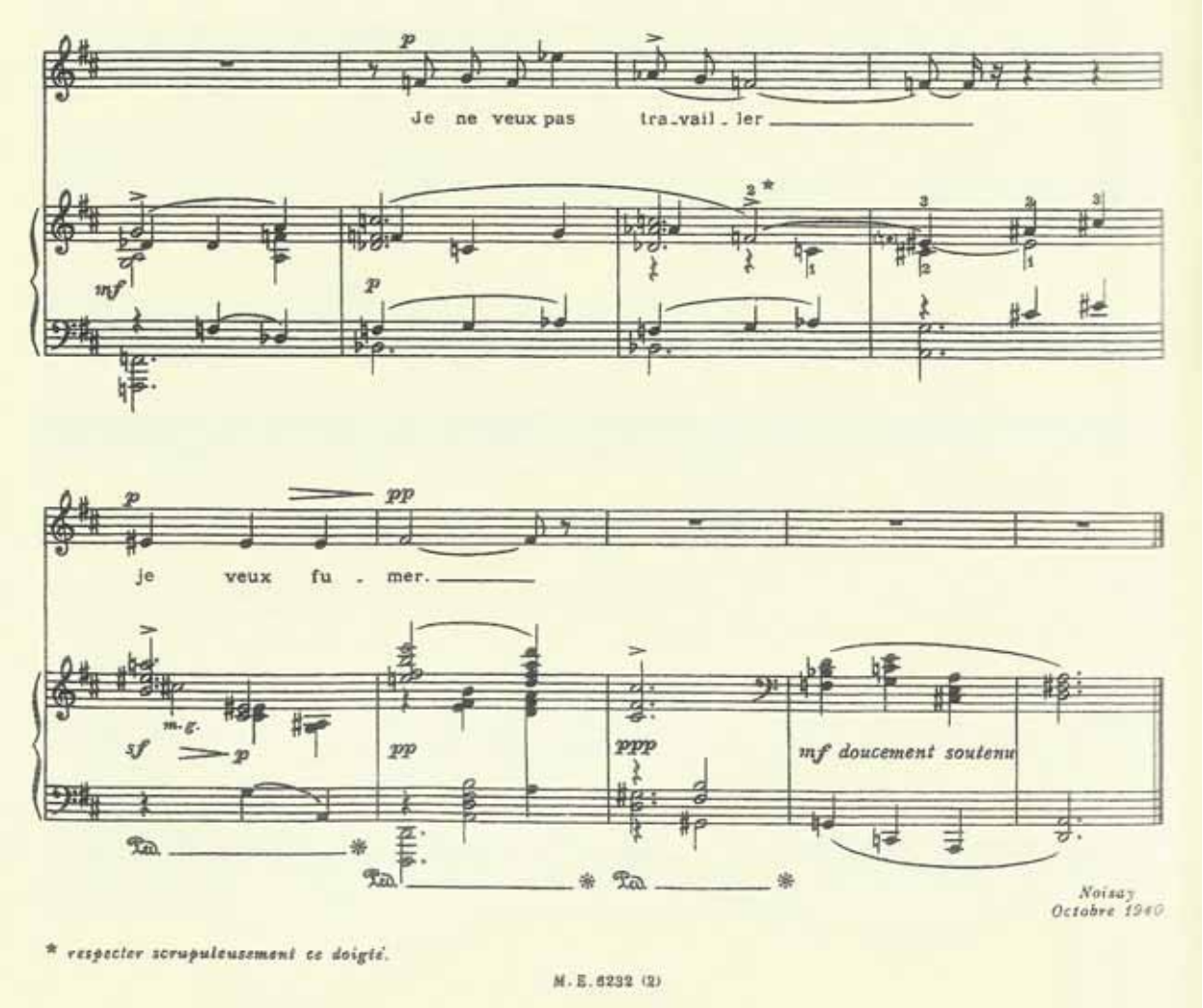


Figura 4.21.1 – Poulenc: *Hotel*. "Respeitar escrupulosamente este dedilhado"

Fonte: Poulenc (1941, p. 5).

No trecho da canção *Hotel*, o asterisco surge seguida da palavra "*travailler*" entoada pelo canto, e não diz respeito somente à nota em questão, mas a todo o solo instrumental que segue. Em meio à escrita polifônica em estilo coral, o dedilhado indicado auxilia a realização de todas as vozes em *legato*, no qual a nota Fá, acentuada, se mantém pressionada através de duas passagens silenciosas (dedo 2-3-1). Também o dedo escolhido para acionar a nota Fá

não poderia ser melhor – o indicador possui energia exata, para que mesmo depois pressionada, a nota se mantenha vibrando com brilho por todo o compasso seguinte.

No trecho seguinte (Figura 4.21.2) da canção *"C'est ainsi que tu es"*, além da pedalização rigorosamente indicada no penúltimo sistema, temos na nota de rodapé uma especificidade sobre o rigor do dedilhado: ele é indispensável para a obtenção do *legato.*

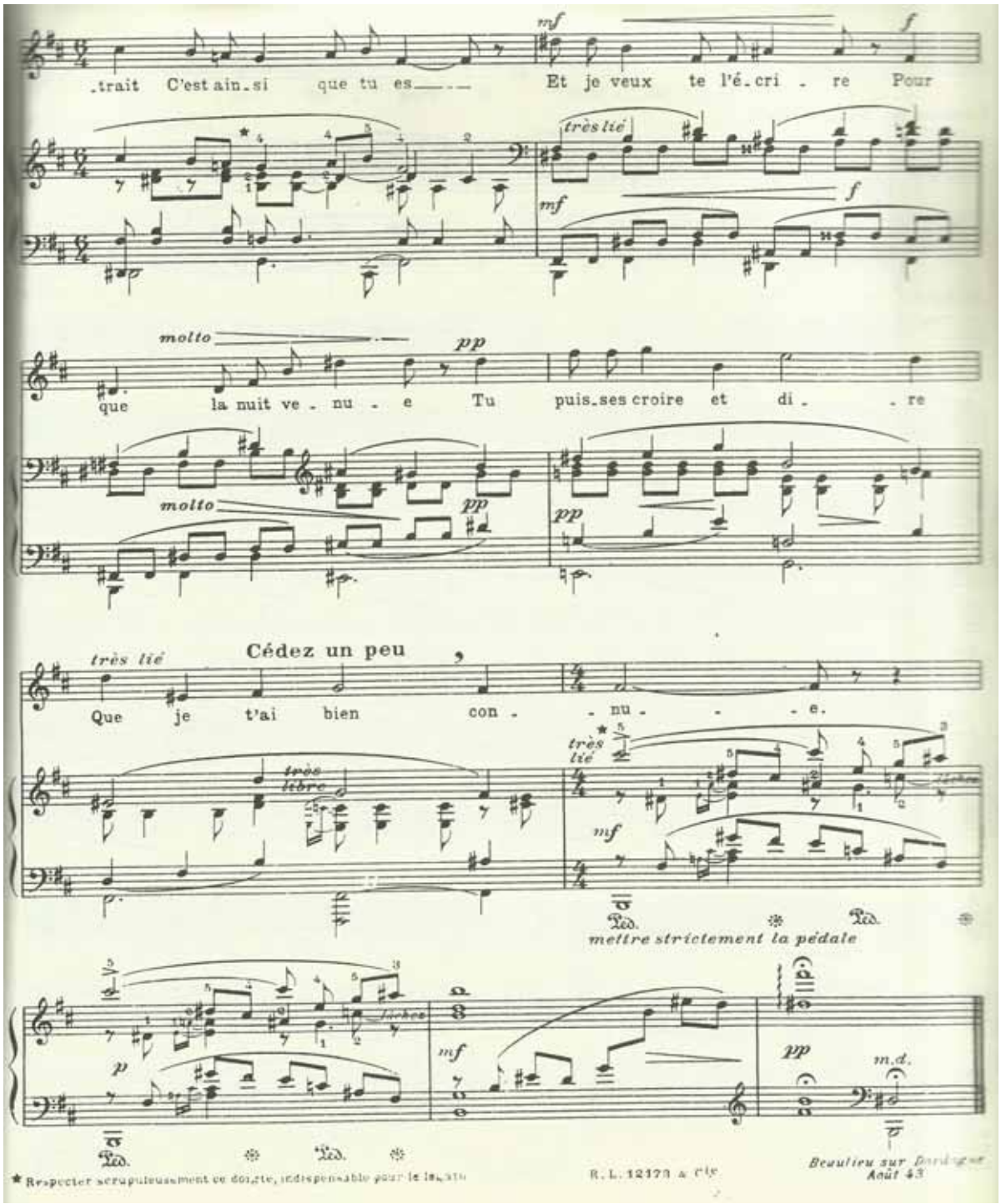


Figura 4.21.2 – Poulenc: *C'est ainsi que tu es.* "Respeitar escrupulosamente este dedilhado, indispensável para o *legato.*"

Fonte: Poulenc (1989, p. 159).

Os princípios em dedilhados sugeridos nas indicações deixadas pelo compositor nas duas canções orientam a performance no sentido do equilíbrio e do toque. Para o equilíbrio, ao indicar a importância de uma linha melódica particular dentro da textura, e no que se refere ao toque, ao fornecer um caminho na criação de uma dinâmica específica no *legato*. Nos dois casos, a linha em particular é uma *innervoice*, que oferece ao pianista um momento de participação expressiva em seu acompanhamento. Nota-se que as duas indicações ocorrem em dois clímax de expressão dos poemas em questão — sublinhando a intersecção entre o canto da voz e do piano.

4.22 Primeiro volume do *Microkosmos* (Béla Bartók), dedilhado por Peter Feuchtwanger

O pianista autodidata Peter Feuchtwanger (1939-) é um renomado professor, conhecido por disseminar uma técnica pianística global que se desenvolveu a partir de experiências próprias, livre de dogmas ou escolas pianísticas. Sua técnica, ou melhor, sua "filosofia" já foi comparada à famosa Técnica de Alexander por desenvolver o mesmo senso de absoluta leveza e mínimo esforço em busca da naturalidade. Peter Feuchtwanger foi professor de grandes pianistas, como Martha Argerich, Schura Cherkassky e David Helfgott, entre tantos outros. Musicólogos e discípulos de Peter Feuchwanger tem debatido seus princípios e sua série de exercícios, a fim de esclarecer quais seriam os principais fundamentos de sua técnica. Em seu próprio site, encontramos artigos de diversos musicólogos, tais como Stefan Blido, T. E. Carhart e Heiner Klug, cujas reflexões, depoimentos e citações demonstram a técnica de Feuchtwanger.

Apesar de não ter nenhuma publicação específica sobre dedilhado, a técnica de Feuchtwanger, em sua busca pela naturalidade, se desdobra em dedilhados peculiares e se torna objeto interessante de observação para esta dissertação. Sabe-se de sua grande admiração pela pianista Clara Haskil, que quando questionada sobre dedilhados por seus alunos, respondia sucintamente: "O que vier". Heiner Klug lembra que Cortot admirava o "ouvido" desta pianista, que ouvira *Feux follets* (um dos mais difíceis estudos de Liszt) num concerto particular de Vlado Perlemuter e dois dias depois dava o mesmo estudo como bis em um recital próprio. Ao contrário de outros pianistas, conta-se que Clara só estudava uma hora por dia. Para Feuchtwanger, é o perfil de Clara que fornece um modelo sério de ensino de

piano. Como uma amostra de seu método de ensino, uma citação de Feuchtwanger no artigo de Klug remete diretamente à sua postura experimental frente à escolha de dedilhados:

> Feuchtwanger sugere tentar o início de *Pour Elise* com um dedilhado incomum: "O que eu ensino hoje é exatamente o que fiz de maneira completamente natural quando criança. Como ninguém me ensinara como usar meus dedos, desenvolvi um estilo livre de dedilhado. Em *Pour Elise*, por exemplo (que eu nunca toquei), tente o começo não com dois dedos, mas com 1-2-3-4-5. É como sair para uma caminhada em direção à tampa do piano, gerando uma completa elasticidade". Para adquirir essa elasticidade, ele reafirma a importância de uma postura calma e estável a seus alunos e a necessidade de evitar qualquer movimento e tensão supérflua. Como modelo, ele cita além de Clara Haskil, Vladimir Horowitz, Alfred Cortot, e os pianistas de jazz Fats Waller e Art Tatum.[117] (KLUG, 2003)

Percebe-se que o princípio intuitivo tem grande valor para Feuchtwanger. O dedilhado sugerido para o início de *Pour Elise*, mostra como Feuchtwanger sente a necessidade de dar significado a todas as notas. Segundo Klug, para Feuchtwanger o dedilhado é parte de um encaminhamento global da postura do pianista.

No artigo *Zen in the art of playing the piano*, Stefan Blido nos dá mais uma pista sobre a relação de Feuchtwanger com o dedilhado:

> Peter Feuchtwanger: "Tudo o que faço tem movimento. Existe sempre um movimento quando faço alguma coisa: tudo vem do movimento. Sempre deve haver um pequeno movimento presente". Essa é uma afirmação fundamental sobre seu ensino. Ele toca as teclas de modo que estejam incluídas no movimento como um todo. Dessa maneira, o fluxo do toque é mantido. Ele sempre procura movimentos fluidos, para que o "organismo que toca" não endureça, e ele explica com a seguinte ilustração: "Suponha uma pedra no leito de um rio. A água continua fluindo em volta dela. Ela flui permanentemente e não para. Compare isto com as palavras de Herbert Spencer: "Uma das principais características da graça é o seu movimento contínuo. Todos os movimentos belos na natureza são arredondados. Os movimentos em linhas curvas são também os mais econômicos". [...] Os dedilhados especiais de Peter Feuchtwanger também devem ser vistos em relação ao movimento. O que Elisabeth Caland disse sobre os dedilhados de Chopin pode ser aplicado igualmente aos de Feuchtwanger: "Quando Chopin é considerado como um "reformador de dedilhados", como Fr. Niecks o chamava, nós devemos ter em mente que esses dedilhados eram o resultado do modo como ele se movia quando tocava piano [...]. (BLIDO, s.d., p. 10)[118]

---

[117] No original: *Feuchtwanger suggests trying the beginning of Für Elise with an unusual fingering: "What I teach today is exacly what I did completely naturally as a child. Nobody had told me how I should use my fingers I developed a free way of fingering. Take, for example, Für Elise (which I've never played) and try the beginning not with two fingers, but with 1-2-3-4-5. It's like going for a walk towards the piano lid and gives you complete suppleness." To attain this suppleness, he stresses the importance of a calm and stable posture to his pupils, the need to avoid all superfluous movements and tensions. As role models, he cites, besides Clara Kaskil, Vladmir Horowitz and Alfred Cortot, as well as the jazz pianists Fats Waller and Art Tatum*.

[118] No original: *Peter Feuchtwanger: "What I do is never without movement. There is always movement when I do something: everything comes from movement. There must always be a small movement present." This is*

Além da série de exercícios de Feuchtwanger, encontra-se como interessante fonte de observação de seus dedilhados o primeiro volume do *Microkosmos* de Béla Bartók completamente dedilhado por Feuchtwanger. O caderno foi adquirido particularmente, a partir do acervo de um de seus alunos, o pianista norte-americano Jeff Cohen. A fonte oferece em suas fartas indicações de dedilhado (todas as notas foram marcadas, evitando possível ambiguidade) material para observação de princípios pessoais de Feuchtwanter frente a fragmentos melódicos. A fonte tem riqueza e importância suficiente para tornar-se objeto exclusivo de observação e transcrição digital e gestual.

Algumas considerações preliminares:

- Feuchtwanger recusa todos os dedilhados sugeridos pela edição Boosey & Hawkes, procurando sempre um "outro" caminho original.
- Todas as notas ganham notação de dedilhado, garantindo a legitimidade do percurso digital de suas ideias.
- Na maioria das vezes, ele oferece mais de uma ideia, usando parênteses para distinguir uma segunda opção.
- O princípio de passagem silenciosa é notado com um hífen.

---

a fundamental statement about his teaching. He plays the keys so that they are included in the movement as a whole. In this way he flow of the playing is retained. He always seeks flowing movements, so that the "playing organism" dosn't get stiff, and he explains with the followin illustration: "Supposing a stone is lying on the bed of a river. The water continues to flow around it. I flows on and on and doesn't stand still. Compare this with the following words by Herbert Spencer: "One of the main characteristics of grace is continual movement. All beautiful movements in nature are rounded. Movement in curved lines are at the same time economical ones" [Herbert Spencer, cited In: Böttner 1985, p.51.] Peter Feuchtwanger's special fingerings should also be seen in relationship to movement. What Elisabeth Caland said about Chopin's fingering applies equally well to them: "When Chopin is regarded as a "reformer of fingering", as Fr. Niecks called him, we should bear in mind that these fingerings were the result of how he moved when playing the piano" [Caland, 1919, p.VI]).

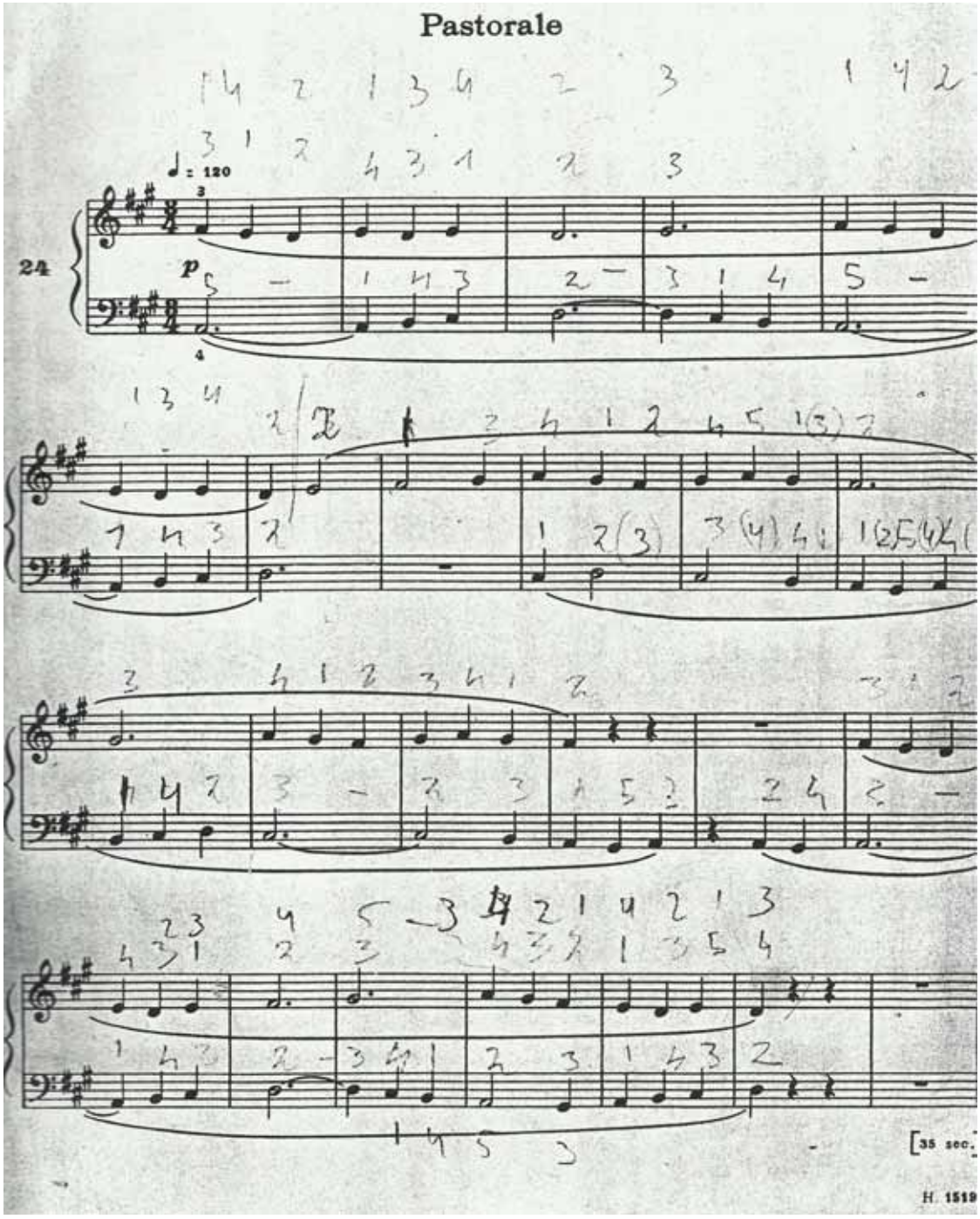


Figura 4.22.1 – Bartók: “Pastorale”, *Mikrokosmos*, v. I. (Exemplar particular do pianista Jeff Cohen, dedilhado por Feuchtwanger.)

Fonte: Bartók (1987, p. 17).

Princípios em dedilhados recolhidos nas indicações de Peter Feuchtwanger no primeiro volume do *Mikrokosmos* (Béla Bartók):

- O princípio de um dedilhado contínuo, ou seja, aquele que dá preferência a uma sequência lógica e coerente de dedos vizinhos é, na maioria das vezes, evitado.

- Geralmente Feuchtwanger procura evitar princípios de padronizações que envolvam a simultaneidade das duas mãos, tais como dedilhados espelhados ou simétricos. Em melodias em uníssono, por exemplo, ele oferece caminhos digitais diferentes: enquanto uma das mãos utiliza a passagem de polegar, a outra não. No primeiro volume do *Mikrokosmos*, as extensões melódicas das peças sempre "cabem" dentro das mãos sem a necessidade de passagem do polegar. A inserção de inúmeras passagens de dedo confunde o raciocínio lógico da digitação da frase, que busca uniformizar padrões, mas são as mesmas passagens que constantemente incentivam movimentos redondos (citados por Blido) das mãos e dos braços.
- Um princípio de padronização numérica, porém, é observado (Figura 3.12.2) em frases que se repetem em seu desenho melódico (às vezes, mesmo que em tonalidades ou ritmos diferentes).

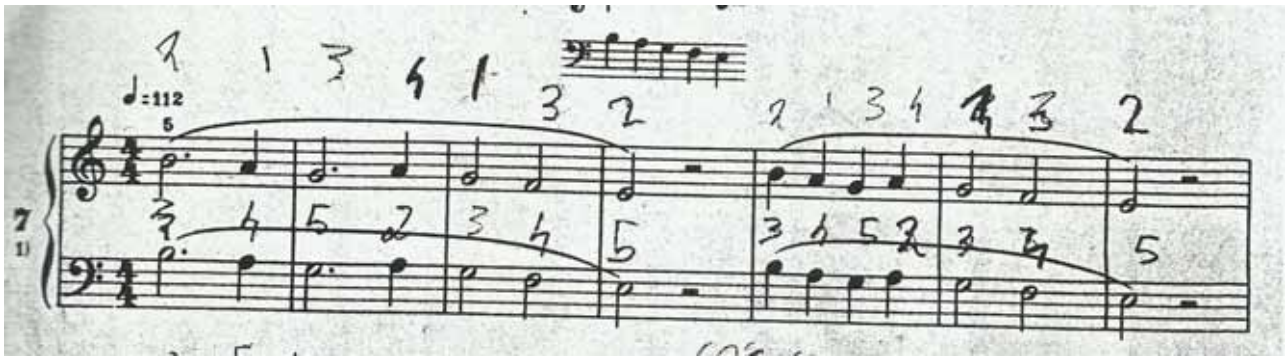


Figura 4.22.2 – Bartók: *Mikrokosmos*, v. I. (Exemplar particular do pianista Jeff Cohen, dedilhado por Feuchtwanger). Princípio de padronização sequencial de dedos.

Fonte: Bartók (1987, p. 9).

- O princípio de troca de dedos em notas iguais é observado (Figura 4.22.3). Já a repetição consecutiva do mesmo dedo também pode ocorrer, sendo utilizada, por exemplo, em final de frase seguido de início de frase — mesmo não havendo pausa entre as notas (Figura 4.22.1, c.7, mão direita, e Figura 4.22.2).

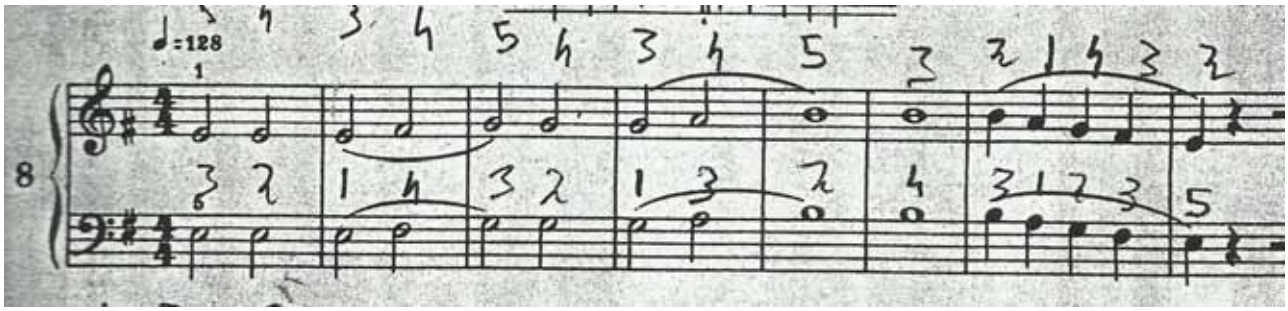


Figura 4.22.3 – Bartók: *Mikrokosmos*, v. I. (Exemplar particular do pianista Jeff Cohen, dedilhado por Feuchtwanger). Princípio de troca de dedos em notas iguais.

Fonte: Bartók (1987, p. 9).

- O princípio da passagem silenciosa (Figura 4.22.4) é utilizado como ferramenta, buscando a internalização corporal e rítmica da síncope.

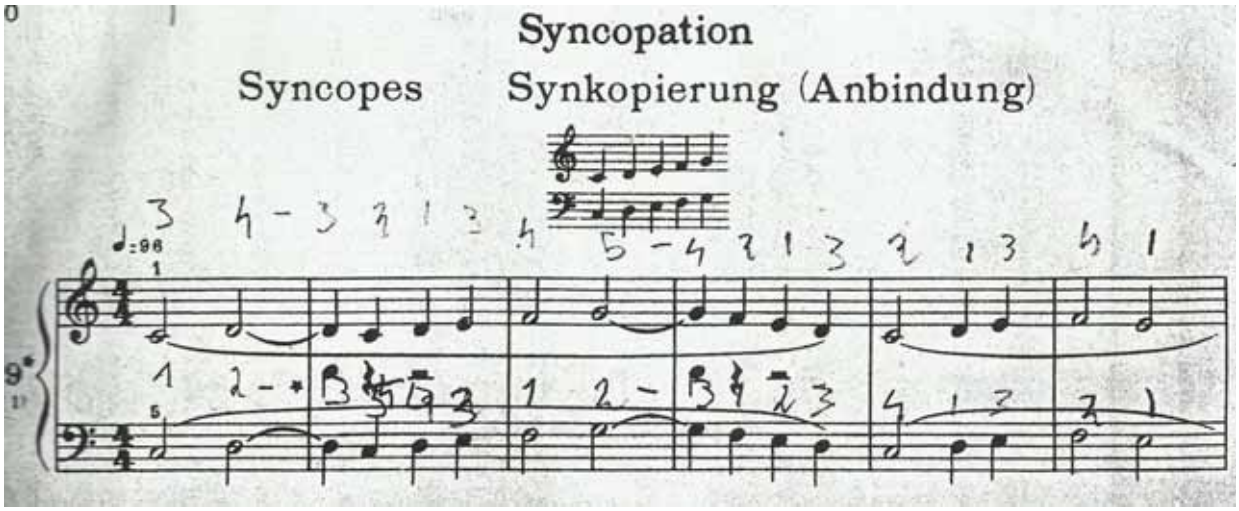


Figura 4.22.4 – Bartók: *Mikrokosmos*, v. I. (Exemplar particular do pianista Jeff Cohen, dedilhado por Feuchtwanger). Princípio de passagem silenciosa auxiliando a questão rítmica da síncope.

Fonte: Bartók (1987, p. 10).

- Em alguns momentos, um princípio que propositalmente espelha dedos iguais (Figura 4.22.5) para simultaneamente iniciar frases.

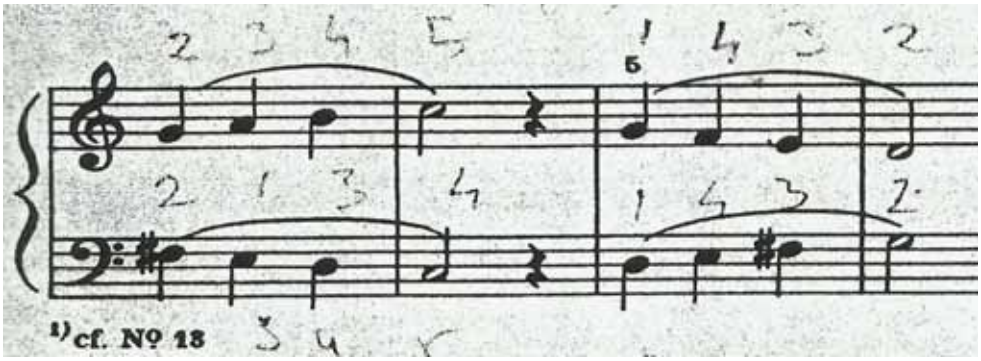


Figura 4.22.5 – Bartók: *Mikrokosmos*, v. I. (Exemplar particular do pianista Jeff Cohen, dedilhado por Feuchtwanger). Dedilhados em "espelho".

Fonte: Bartók (1987, p. 10).

A busca por um gestual redondo pode ser observada em praticamente todas as melodias, já que seus dedilhados utilizam com frequência as passagens de polegar. Tais contrações estimulam a rotação do pulso e a utilização sequencial dos outros dedos.

4.23 *Fingerünbungen*, de Hanns Jelinek

O compositor austríaco Hanns Jelinek (1901-1969) foi discípulo de Arnold Schoenberg (1874-1951) e Alban Berg (1885-1935) na técnica dodecafônica de composição. Ao final de cada um dos volumes VII e VIII da edição de seus *Zwölftonenwerk* encontram-se exercícios dedilhados (*Fingerünbungen*) formatados em escalas de linguagem dodecafônica (onde todos os 12 tons são apresentados).

No primeiro caderno (do volume VII), 18 exercícios propõem os 12 tons ascendente e descendentemente. Os exercícios são divididos pelas formas "a" (para a mão direita) e "b" (para a mão esquerda), a composição de seu dedilhado segue um princípio de espelhamento simétrico: nas duas formas ("a" e "b") são utilizados dedos iguais, inclusive nas passagens de polegar. O princípio de espelhamento simétrico ocorre tanto nos dedos quanto na sequência de teclas brancas e pretas. Alguns dos exercícios têm mais de uma possibilidade de dedilhado (Figura 4.23.1, exemplo Exercício 3).

O dedilhado notado entre as partes "a" e "b" é indicado para que ambas as mãos realizem o modelo "a" ou "b" em uníssono. Neste caso, o princípio de espelhamento não é mais válido, embora a maioria das passagens de polegar ainda se mantenha simultânea.

Nas escalas surgem diversos intervalos de segunda aumentada, onde o princípio contínuo de dedilhado, que respeita a sequência de dedos vizinhos, não é mais utilizado. Jelinek prefere “pular” um dos dedos, oferecendo maior ergonomia para a execução.

Os dedilhados procuram manter o princípio ergonômico, embora o polegar também toque as teclas pretas. Mesmo quando isso ocorre, o movimento global das passagens parece, como nos dedilhados de Feuchtwanger, incentivar movimentos arredondados das mãos e dos braços, criando uma execução ergonômica.

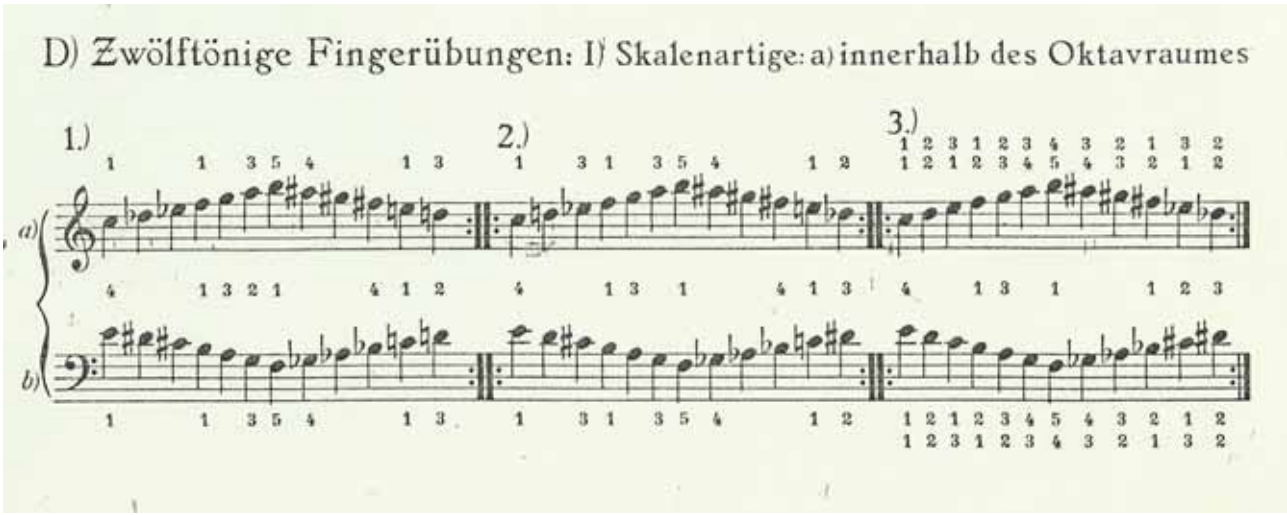


Figura 4.23.1 – *Fingerübungen* – 18 exercícios nos 12 tons.

Fonte: Jelinek (1954, p. 69).

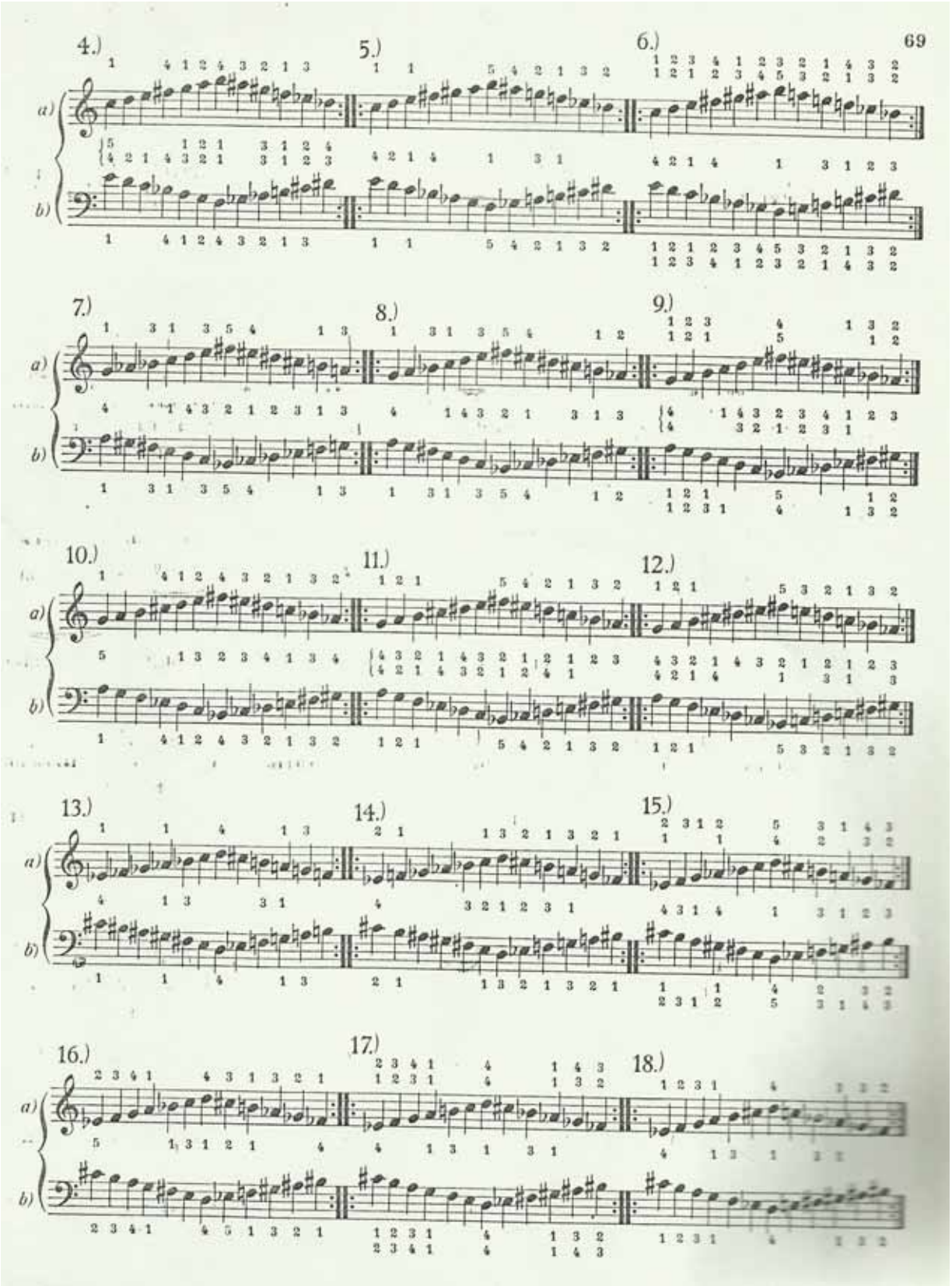


Figura 4.23.1 (continuação) – *Fingerübungen* – 18 exercícios nos 12 tons.

Fonte: Jelinek (1954, p. 69).

O segundo caderno (proveniente do Vol.VIII dos *Zwölftonenwerk*) segue os mesmos princípios, mas seus exercícios (Figura 4.23.2) apresentam os 12 tons ascendentemente.

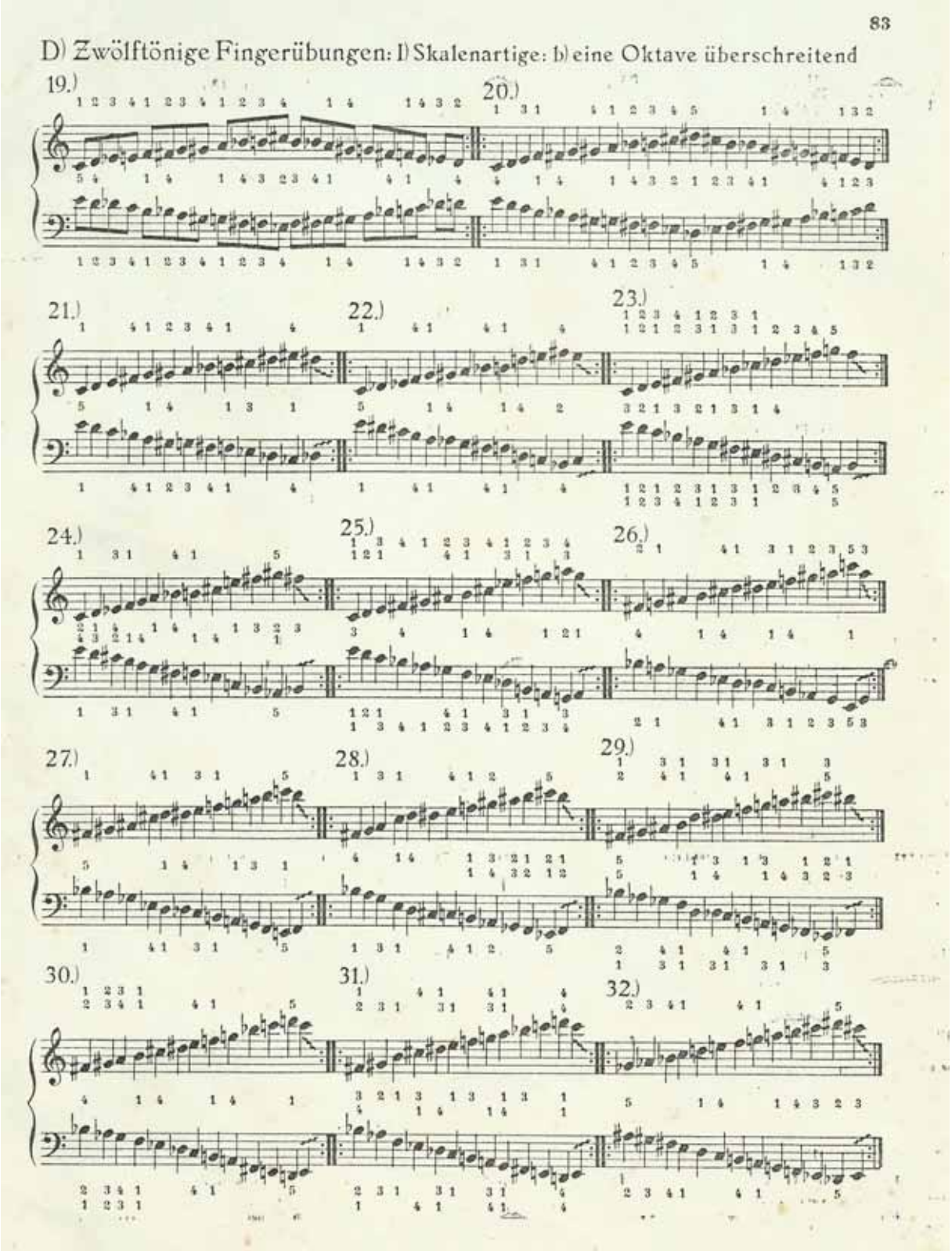


Figura 4.23.2 – *Fingerübungen* de Jelinek – Exercícios em escalas ascendentes.

Fonte: Jelinek (1954, p. 83).

É interessante observar os princípios contidos no prefácio das edições: uma bula propõe exercícios preparatórios ao *Fingerünbungen*, que focam dificuldades particulares de alguns dos exercícios, como:

A repetição de um mesmo dedo (Figura 4.23.3) é abordada no exercício preparatório para o 1a.

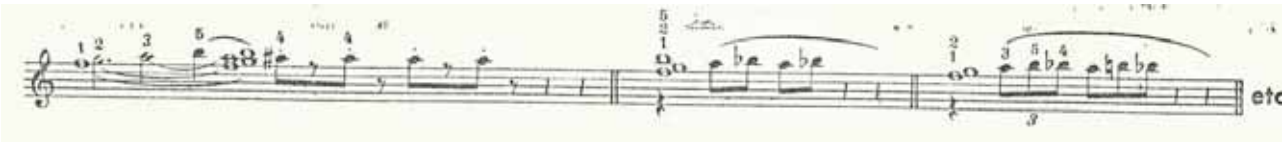


Figura 4.23.3 – Repetição do mesmo dedo.
Fonte: Jelinek (1954, prefácio).

A preparação para o exercício 5a (Figura 4.23.4) também trata de repetição de um mesmo dedo, mas aqui o princípio ergonômico de dedilhado torna a repetição praticamente instantânea, enquanto “devolve” o quarto dedo para a tecla preta, sua posição natural.

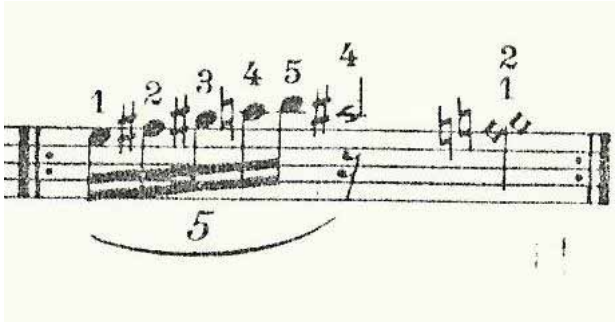


Figura 4.23.4 – Repetição do mesmo dedo aliada ao princípio ergonômico. Exercício na clave de sol.
Fonte: Jelinek (1954, prefácio).

Grupos de notas em *looping* exercitam um rápido deslocamento do polegar de teclas brancas para pretas e vice-versa. O movimento ágil de adução e abdução do pulso é proporcionado pelas passagens do polegar nas teclas pretas, seguido de passagem em brancas. Como exemplo, os preparatórios para o exercícios 3a (Figura 4.23.5). Como Cortot e Brahms, Jelinek desenvolve os exercícios baseado em notas longas presas.

Figura 4.23.5 – Notas presas e exercícios para um único dedo.

Fonte: Jelinek (1954, prefácio).

E para o exercício 17a (Figura 4.23.6)

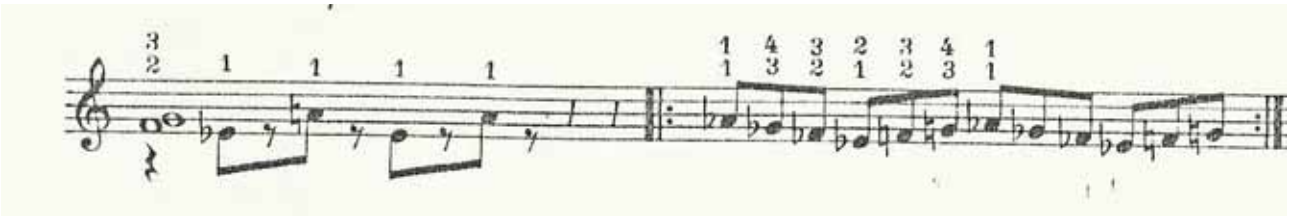


Figura 4.23.6 – Notas presas e exercícios para um único dedo.

Fonte: Jelinek (1954, prefácio).

4.24 *Talking fingers: an interview study of pianist's views on fingering* e *An ergonomic model of keyboard fingering for melodic fragments*

Os dois artigos, produzidos por pesquisadores das Universidades de Sheffield, Keele e da Sibelius Academy Helsinki em 1997, procuram identificar hipóteses sobre o significado e a importância do dedilhado na execução. A hibridez de conteúdos nas publicações e as frequentes divergências de opiniões sobre o dedilhado inspiraram os pesquisadores Eric Clarke, Richard Parncutt e Matti Raekallio (em ambos os artigos), em colaboração com John Sloboda e Peter Desain (*An ergonomic model*) a organizar informações e levantar hipóteses.

O primeiro artigo refere-se a uma pesquisa realizada com sete pianistas, na qual deveria ser respondido um questionário de 17 perguntas sobre o dedilhado de um extrato de uma Sonata de Mozart. O questionário buscou respostas sobre a relação entre o dedilhado e o cotidiano dos pianistas.

A partir das respostas dos pianistas, as principais hipóteses levantadas foram:

- Valor e consistência de dedilhados prescritos para passagens (escalas, arpejos, fragmentos) padronizadas;

- O uso do mesmo dedilhado em passagens musicais paralelas (frases, texturas, arpejos diferenciados por tonalidade, ritmo ou andamento);
- Uso de padronização *versus* frescor na *performance;*
- Dedos a serem evitados em teclas pretas;
- Relação de dedilhado e pedal;
- Relação de dedilhado e andamento;
- Fatores físicos e cognitivos;
- Interpretação;
- Dedilhados propostos pelo próprio compositor;
- Leitura à primeira vista e *performance* ensaiada como fatores determinantes no dedilhado;
- Ensino.

E a partir das hipóteses, cinco temas emergiram como mais importantes:

- **Dedilhados padronizados e demanda de tarefa:** Quanto maior a demanda, mais comum é a utilização de dedilhados previamente aprendidos, que constituem um *background* inconsciente de conhecimento.
- **Dedilhados padronizados e música contemporânea:** Os pianistas com maior experiência no repertório contemporâneo declararam não utilizar os dedilhados padronizados, levantando a hipótese de que seu uso é relacionado a um repertório específico.
- **Fatores físicos:** As dificuldades das mais diversas posições que as mãos assumem foram citadas virtualmente por todos os participantes. Tanto o desconforto quanto o prazer na execução foram ponderados.

> Qualquer tentativa de formalizar estratégias gerais de dedilhado terá de reconhecer que uma abordagem individual poderá surgir de um padrão geral não só por conta de questões de restrições físicas (tamanho da mão, flexibilidade, etc.), mas também para maximizar o uso de padrões em dedilhado especificamente prazerosos. No entanto, é questionável o quanto este "princípio de prazer" é suficientemente previsível para desempenhar um papel em qualquer modelo formal.[119] (CLARKE *et al.*, 1997, p. 99)

[119] No original: *Any attempt to formalise general fingering strategies may have to recognise that an individual's approach may depart from the general patter not only for reasons of physical constraint (hand size and*

- **Interpretação e dedilhado:** Em consenso entre os entrevistados, a interpretação se sobrepõe à escolha do dedilhado, e os dedilhados marcados por compositores devem ser entendidos mais como um guia do que como uma prescrição literal. Entre os pesquisadores, a importância do dedilhado sugerido pelo compositor é uma questão complexa. Pondera-se "anotar o dedilhado do compositor e então substituí-lo pelos seus [do intérprete] tendo a interpretação do compositor em mente", já que não há sentido em adotar um dedilhado que não se pode entender; e, ao mesmo tempo, consideram que esses dedilhados não são uma "ajuda" para facilitar tecnicamente o trecho, mas uma parte inseparável da música.
- **Conhecimento processual e declarativo na prática de dedilhados:** Os pianistas entrevistados possuem opinião formada e articulada sobre questões estratégicas ou abstratas em dedilhado (relação entre interpretação e dedilhado, sua abordagem às teclas pretas, na atitude no ensino, etc...). Ao tentar validar sua opinião em um fragmento musical particular, invariavelmente precisaram do teclado para ilustrá-la. "O conhecimento mais detalhado daquilo que eles fazem com seus dedos, de nota a nota, parece ser essencialmente processual — uma propriedade das habilidades bem aprendidas que já é reconhecida há algum tempo"[120] (CLARKE *et al.*, 1997, p. 101).

Observando o questionário e as hipóteses levantadas, considera-se que:

- Apesar de o artigo não fornecer as respostas dos pianistas entrevistados, percebe-se nas perguntas do questionário que se tentou, em muitos momentos, abordar o uso consciente de princípios entre os pianistas, seja na *performance* ou no ensino. No levantamento de hipóteses, os princípios em dedilhado não tiveram classificação definida. Especificidades de princípios como "padronização" ou "teclas pretas" não foram aprofundadas. Em seguida, no "conhecimento processual e declarativo na prática de dedilhados", o artigo declara que "Ao tentar validar sua opinião em um

flexibility, etc.) but also in order to maximise the use of specifically pleasurable fingering practices. It's questionable, however, whether this 'pleasure' is sufficiently predictable to play a role in any formal model.

[120] No original: *The more detailed knowledge of what they do with their fingers from note to note appears to be essentially procedural – a property of well-learned skills that has been recognised for some time.*

fragmento musical particular, invariavelmente precisaram do teclado para ilustrá-la". É mais fácil para os pianistas defender seu ponto de vista de um modo prático sem precisar traduzir em palavras seus procedimentos e habilidades. Portanto, levanta-se a questão de quanto a consciência detalhada sobre a origem dos princípios utilizados pelos pianistas é clara e definida.

- No que se refere à relação entre dedilhados padronizados e música contemporânea, os pianistas com maior experiência no repertório contemporâneo declararam não utilizar os dedilhados padronizados (levantando a hipótese de que seu uso é relacionado a um repertório específico). O repertório contemporâneo mencionado é provavelmente referente à música atonal e dodecafônica. No entanto, para o mesmo tipo de linguagem musical (dodecafônica), verifica-se nesta revisão bibliográfica a utilização de princípios de padronização de dedilhados amparados pela ergonomia das mãos (*Fingerünbungen* de Jelinek).

***

O artigo seguinte, "Modelo ergonômico de dedilhados para fragmentos melódicos" procura englobar todas as mais importantes dificuldades ergonômicas oferecidas por um dedilhado em uma frase. A dificuldade de cada dedilhado é avaliada de acordo com um sistema de regras, e cada regra representa um tipo específico de dificuldade ergonômica. A aplicação do modelo acontece entre pianistas, que dedilharam excertos de estudos de Czerny. O modelo aplica um sistema de cálculo aos dedilhados sugeridos e designa, por meio de uma somatória de pontos, aqueles que são os mais difíceis, ou menos ergonômicos.

Considerando sempre uma mão de tamanho mediano, e sempre relacionando dois dedos diferentes, o modelo começa explorando os limites de extensão e contração dos dedos, definindo quais seriam "limites máximos de espaço" (medido por semitons) que cada par de dedos pode alcançar (*Maximum possible span* – MaxPoss). As extensões naturais que cada par de dedos alcança é medida pelo *Maximum practical span* (MaxPrac), e o menor intervalo possível entre dois dedos, pelo *Minimum practical span* (MinPrac).

O modelo também pontua intervalos com execução livre de tensão (sem que haja extensão ou contração) com os *Maximum* e *Minimum Relaxed Spans* (MaxRel e MinRel) e

intervalos executados com absoluto conforto, *Maximum confortable span* (MaxConf) e *Minimum confortable span* (MinConf).

A partir de uma complexa tabela de pontuações para cada tipo de extensão e contração, as 12 regras também irão pontuar, estimando quantitativamente a dificuldade de cada passagem. As 12 regras são:

- **Regra de alcance** – Pontua 2 pontos para cada semitom em que um intervalo exceder o MaxConf ou for menor que o MinConf.
- **Regra do pequeno intervalo** – Os pares de dedos que incluem o polegar pontuam 1 ponto para cada semitom em que um intervalo for menor que MinRel; 2 pontos se não incluírem o polegar.
- **Regra do grande intervalo** – Os pares de dedos que incluem o polegar pontuam 1 ponto para cada semitom em que um intervalo exceder MaxRel; 2 pontos se não incluírem o polegar.
- **Regra da mudança de posição –** Pontua 2 pontos para mudanças completas de posição das mãos (quando se utiliza o polegar) e 1 ponto para meia mudança (quando não se utiliza o polegar).
- **Regra do tamanho da mudança de posição –** Pontua pela diferença de pontos entre MinConf e MaxConf.
- **Regra do dedo fraco –** Pontua 1 ponto a cada vez que os dedos 4 ou 5 são utilizados.
- **Regra dos dedos 3-4-5 –** Pontua 1 ponto a cada vez que os dedos 3, 4 e 5 ocorrem consecutivamente.
- **Regra dos dedos 3-4 –** Pontua 1 ponto a cada vez que o dedo 3 é imediatamente seguido pelo 4.
- **Regra do 4 na preta –** Pontua 1 ponto a cada vez que o dedo 4 é usado em tecla preta.
- **Regra do polegar na preta e**
- **Regra do quinto dedo na preta –** Pontuam 2 pontos.
- **Regra da passagem do polegar –** Pontua de acordo com “de branca para preta” e vice-versa.

O modelo se apresenta como uma interessante pesquisa de fôlego por sua complexidade e detalhamento. No entanto, na prática diária dos pianistas – os maiores interessados nos resultados dessa pesquisa, o modelo torna-se pouco prático. Os resultados obtidos somente a partir da compreensão da enorme complexidade matemática do modelo, apenas se confirmariam prediletos simultaneamente na pontuação e na vontade pessoal do pianista por coincidência ou mesmo sorte. Por tratar somente de fragmentos melódicos, a utilidade do modelo também não se mostra abrangente, levando em conta as dimensões e a variedade estilística do repertório regular do pianista. Ao se fixar na questão ergonômica, os resultados do modelo não preveem que posições desconfortáveis façam parte (pelo menos desde Beethoven) do cotidiano digital do pianista, corroborando os preceitos ergonomicamente dogmáticos dos tratados e edições do século XIX.

Em conversa com um dos pesquisadores, Richard Parncutt, sobre a gênese e aplicação do modelo, soube-se que as pesquisas a respeito do modelo não tiveram continuação, e não se sabe de outros pesquisadores trabalhando nele atualmente. Para Parncutt, inclusive, algumas das regras do modelo poderiam ser aperfeiçoadas ou mesmo omitidas.

4.25 *Music, imagination and culture* (1990), de Nicholas Cook

O musicólogo inglês Nicholas Cook (1950-) publicou em 1990 o ensaio *Music, imagination and culture*, que discute aspectos da imaginação musical dos músicos e seus desdobramentos na *performance*. Para Cook, os músicos possuem uma "imagem musical" daquilo que ouvem. Mais uma fonte de criatividade composicional surge a partir do entendimento da criação desta "imagem musical".

> A imaginação criativa na música – isto é, a imaginação como parte da produção musical – é conduzida no sentido daquilo que pode ser realizado em som perceptível; e assim representa tipos de imagens que desempenham papéis especificamente de produção e que requerem do indivíduo algum grau de treinamento especificamente musical.[121] (COOK, 1990, p. 93)

[121] No original: *The creative imagination in music – that is to say, imagination as part of the music-productional enterprise – is directed towards what can be realized in perceptible sound; and so it embodies types of imagery which fulfill specifically productional roles, and which require of the individual some degree of specifically musical training*.

No capítulo “Imagining music”, Cook observa a música a partir da analogia entre a organização estrutural[122] de uma obra musical e a linguagem falada; na qual a partitura musical é fonte de representação cinestésica desta relação. Portanto, através da leitura da partitura também possuímos uma imagem musical.

Para Cook, na partitura:

> O imaginário visual e cinestésico podem se reforçar mutuamente em tal nível [...] que se torna difícil distinguir um do outro. Eles estão profundamente internalizados na percepção da produção sonora pelos músicos [...]. O relato que fiz sobre o imaginário cinestésico pode gerar a seguinte pergunta: como pode ocorrer que um cantor represente a música de uma maneira, o pianista de outra, e o oboísta ainda de outra, sendo que todos participam de uma cultura mais ou menos integrada – a cultura, podemos dizer, da arte ocidental contemporânea?[123] (COOK, 1990, p. 103)

Sendo assim, antes de produzir o som efetivamente, o músico passa por outros dois estágios: o da recepção (leitura) e da imaginação. Os músicos possuem maneiras particulares de relacionar a recepção, imaginação e produção musical, pois essa relação é determinada pela formação musical individual:

> Os cantores, por exemplo, tendem a ter um senso harmônico pouco desenvolvido; comprovando-se no seu hábito de leitura [à primeira vista] baseado em relações de altura, em vez de apreender a música em termos de sua estrutura harmônica [...]. Contrastantemente, os pianistas tendem a ter um senso harmônico mais desenvolvido, mas sua habilidade de imaginar contornos melódicos pode ser menos refinada, já que o teclado só produz contorno melódico através de movimentos amplos e globais da mão como um todo. [...]. Os pianistas também tendem a ser insensíveis à dinâmica de construção do som uma nota individual, que é a segunda natureza de instrumentistas de sopros; [...] que por sua vez podem encontrar dificuldade em imaginar e escrever uma linha de base harmônica se começarem a escrever música, e daí por diante. Apesar de serem apenas tendências, que um bom professor de voz ou instrumento tentará superar, frequentemente podemos ouvir professores de música dizendo que a razão de aprendermos clarineta (por exemplo) não seria simplesmente alcançar facilidade naquele instrumento, mas para adquirir uma nova habilidade musical *através* dele.[124] (COOK, 1990, p. 104)

---

[122] Os níveis de organização referem-se ao conceito de *background* schenkeriano ou *deep structure* de Chomsky.

[123] No original: *Visual and kinaesthetic imagery may reinforce each other to such a degree* [...] *that it becomes hard to disentangle the one from the other. Each is deeply embedded in the musician's productional awareness of sound* [...]. *The account I have given of kinaesthetic imagery may prompt the following question: how can it be that the singer represents music one way, the pianist differently, and the woodwind player in yet another way, given that each is a participant in a more or less integrated musical culture – the culture, that is to say, of contemporary Western art music?*

[124] No original: *Singers, for instance, tend to have a rather poorly developed harmonic sense, this can be seen in their habit of sight-singing by means of relative pitch rather than through grasping the music in terms of its harmonic structure* [...]. *By contrast, pianists tend to have a better developed harmonic sense, but their awareness of melodic contour can be less refined, because the keyboard presents contour only in the gross motions of the hand as a whole.* [...]. *Pianists also tend to be insensitive to the dynamic pooling of individual*

Percebe-se que diferentes habilidades musicais desenvolvem maneiras diferentes de imaginar sons e música, e que essas culturas, no sentido da disparidade de disciplinas, criam padrões próprios e até mesmo divergentes em relação às mesmas imagens e experiências musicais. Os músicos que buscam alcançar novas habilidades tendem a completar sua formação musical integrando culturas, combinando disciplinas. Como exemplo, sabe-se que Chopin, buscando refinar a "habilidade de imaginar contorno melódico" de seus alunos, encaminhava-os a aulas de canto, procurando aumentar, assim, seu repertório imaginativo de produção musical – sua cultura sobre o assunto.

Para Cook, a representação imaginativa dos músicos não é monolítica:

> Saber uma peça é em primeiro lugar tê-la captado em seus múltiplos aspectos, e em segundo lugar ser capaz de reconstruí-la a partir desses aspectos de uma maneira que seja adequada para o tipo específico de produção exigida.[125] (COOK, 1990, p. 105)

A partir do estágio de recepção do texto musical, o dedilhado se apresenta como um dos múltiplos aspectos de decifração do mesmo. A imaginação integra a leitura e a ideia musical, conduzindo o pianista a procurar estratégias que solucionem esta equação. A solução, no entanto, depende do potencial de atividade analítica de cada pianista, que tem a tarefa de 'desconstruir' o texto musical em seus componentes essenciais e organizar suas ações motoras ao redor do plano abstrato resultante[126] (COOK, 1990, p. 77). Esta capacidade de análise e organização distingue o pianista em seu nível de cultura sobre o assunto.

> Existem distinções entre os níveis em que pianistas iniciantes, intermediários e profissionais expressam o entendimento estrutural da música em sua *performance*; [...] provavelmente por sua capacidade de captar a estrutura musical de uma maneira abstrata.[127] (COOK, 1990, p. 77)

---

notes that is second nature to wind players [...] *they may encounter difficulties in moulding harmonically supportive bass-lines if they start to write music. And so on. But all of theses are merely tendencies, which in any case the good vocal or instrumental teacher will strive to overcome: music teachers can frequently be heard to say that the aim of learning the clarinet (for instance) should not be simply to acquire facility on that instrument, but to acquire musicianship through it.*

125 No original: *To know a piece is in the first place to have grasped it as a multitude of separate aspects, and in the second place to be able to reconstruct it from these aspects in a manner that is adequate for the particular kind of production required*.

126 No original: *The pianist has to 'deconstruct' the musical text into its essential components so that he can the organize his motor actions round the resulting abstract scheme*.

127 No original: *There are distinctions between the degrees to which the beginner, intermediate, and professional pianist embody a structural understanding of music in their performances;* [...] *probably this lies primarily in their capacity to grasp musical structure in an abstract manner*.

A cultura do dedilhado se apresenta como uma estratégia concreta de análise, compreensão e produção musical:

> A importância educacional do dedilhado deriva do fato de que ele é uma das estratégias que os pianistas têm à sua disposição para aprender uma peça musical num senso produtivo, isto é, o dedilhado é uma das maneiras nas quais eles formulam produtivamente representações cognitivas adequadas da estrutura musical, ou —usando um termo mais filosófico que psicológico — é um dos modos pelos quais eles imaginam a música que tocam.[128] (COOK, 1990, p. 85-86)

Os pianistas de jazz ou mesmo o pianista canadense Glenn Gould têm o hábito de cantar (balbuciando a melodia) enquanto tocam. Segundo Cook, "aquilo que é imaginado para ser cantado é uma metáfora vocal daquilo que é tocado" [129] (COOK, 1990, p. 98), e o meio de condução dessa transferência de experiência (imaginação – produção) é a voz. Como o canto, o dedilhado também é um meio de condução para a realização de ideias musicais, integrando imagem sonora e experiência pretendida.

Além de ser ferramenta operacional, a análise de um dedilhado pode aprofundar a compreensão do texto musical:

> Um dedilhado expressa uma interpretação da estrutura musical: adotar um dedilhado é assumir uma postura interpretativa em relação à música em questão, independentemente de o intérprete poder racionalizá-lo em termos analíticos. Na verdade, é bastante possível um dedilhado ser mais valioso para explicar uma interpretação do que para proporcionar os melhores meios para realizar aquela interpretação.[130] (COOK, 1990, p. 81)

O costume da utilização de um dedilhado prescrito, abordado pela maioria dos trabalhos analisados nesta revisão bibliográfica, tem em Cook uma abordagem diferenciada. Enquanto o pianista é capaz de captar em sua imaginação a ideia musical proposta pelo dedilhado prescrito, ele não depende mais de sua utilização efetiva.

---

[128] No original: *The educational importance of fingering derives from the fact that it is one of the strategies pianists have at their disposal for knowing a piece of music in a productional sense: that is, it is one of the ways in which they formulate productionally adequate cognitive representations of musical structure, or -to use a philosophical rather than a psychological term – it is one of the means by which they imagine the music that they play*.

[129] No original: [...] *what is imagined to be sung, is a vocal metaphor for what is played*.

[130] No original: *A fingering embodies an interpretation of musical structure: to adopt a fingering is to take up an interpretative stance in relation to the music in question, whether or not it is one that the performer can rationalize in analytical terms. In fact it is quite possible for a fingering to be more valuable for communicating an interpretation than for providing the best means to realize that interpretation*.

> Um intérprete pode perfeitamente anotar os dedilhados de Beethoven, mas substituí-los pelos seus, tendo ainda as sugestões de Beethoven em mente. (Pode-se dizer que o intérprete que compreende os dedilhados de Beethoven não precisa adotá-los, e que o intérprete que não os entende não tem motivos para adotá-los). Assim, tais dedilhados são mais bem vistos como um recurso para que o intérprete obtenha uma compreensão imaginativa do efeito pretendido, e não como uma série de instruções que, seguidas a risco, infalivelmente, resultarão em uma boa *performance.*[131] (COOK, 1990, p. 81)

Cook observa a importância do desenvolvimento de uma cultura específica em dedilhados na formação musical do pianista. Essa cultura se justifica no aprofundamento analítico, expressivo e cognitivo do texto musical.

> A ênfase que professores, e certamente músicos em geral dão ao dedilhado não é, portanto, para ser entendida em simples termos de considerações pragmáticas da execução; antes disso, os dedilhados são meios pelos quais interpretações abstratas de estruturas musicais podem ser avaliadas, relembradas e comunicadas, em termos de contextos musicais concretos. E a capacidade de interpretar música desta maneira abstrata é a base de qualquer treinamento musical.[132] (COOK, 1990, p. 82)

---

[131] No original: [...] *a performer might perfectly reasonably take note of Beethoven's fingerings, but then substitute his own, while still bearing Beethoven's suggested interpretation in mind. (One might say that the performer who understands Beethoven's fingerings has no need to adopt them, while for the performer who does not understand them there is no point in adopting them.) In this way, such fingerings are best seen as an appeal to the performer's imaginative understanding of the intended effect, and not as a series of instructions which, if followed to the letter, will infallibly result in good performance*.

[132] No original: *The emphasis that teachers, and indeed musicians in general, place on fingering is therefore not to be understood simply in terms of pragmatic considerations of performance: rather, it is a means by which abstract interpretations of musical structure can be evaluated, remembered, and communicated in terms of concrete musical contexts. And the ability to interpret music in this abstract manner is the foundation of any musical training*.

5 UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SONATA OP. 78* (*À THÉRÈSE*), DE BEETHOVEN

A proposta compara indicações de dedilhado de Heinrich Schenker (Universal Edition de Viena, 1918-21) e Conrad Hansen (Henle Verlag de Munique, 1975-6), ambas edições referenciais entre os músicos, reaproximando o intérprete do texto original (*Urtext*). Além dos dedilhados dos editores-revisores, as edições ainda disponibilizam em itálico dedilhados deixados por Beethoven e a proposta de análise procura enquadrar as sugestões do próprio pesquisador. Em alguns excertos, mais de um princípio pode ser atribuído simultaneamente, oferecendo várias perspectivas técnico-musicais.

A proposta interpretativa segue a metodologia:

- Levantar observações sobre as edições, buscando reconhecer os princípios das escolhas dos editores-revisores. Leva-se em conta dedilhados de fragmentos musicais, frases, mas também aqueles que determinam a digitação em texturas que se repetem em seções e tonalidades.
- Verificar diferenças e semelhanças de princípios entre ambas edições em um mesmo trecho.
- Sugerir alternativas às indicações editadas, amparando-se na revisão bibliográfica.

5.1 *Sonata op. 78* (*À Thérèse*), de Beethoven – Primeiro movimento: *Adagio cantabile – Allegro ma non troppo*

Na base de quase toda a crítica inscreve-se um trabalho de comparação.
(BLOCH, 1949, p.109)

De maneira geral, no percurso de todo o primeiro movimento da sonata, ambos os editores-revisores amparam-se principalmente nos princípios ergonômico e contínuo para sugerir dedilhados.

Na introdução da sonata (*Adagio cantabile*), apesar de a edição de Henrich Schenker disponibilizar uma orientação mais detalhada de dedilhado, encontra-se uma única diferença entre as duas edições (primeiro tempo do terceiro compasso, Figura 5.1.2).

Após a introdução de quatro compassos, o primeiro movimento da sonata inicia-se por um tema lírico, schubertiano (Figuras 5.1). Na primeira frase, a melodia da mão direita vem acompanhada de uma voz intermediária, e na segunda frase, ela é intensificada por uma sucessão de oitavas. Hansen utiliza o princípio contínuo de dedilhados para as duas frases (bem como na introdução). Na primeira frase, não há dúvida sobre a sequência contínua entre pares de dedos e dedos vizinhos. Ao utilizar o terceiro dedo no segundo tempo do quinto compasso (mão direita), Hansen (Figura 5.1.1) evita uma passagem silenciosa indicada por Schenker (Figura 5.2.2). Já na segunda frase, apesar da falta de indicação em quatro das oito oitavas na edição de Hansen, o princípio da passagem silenciosa, aliado ao princípio contínuo, parece determinar sua condução, através do revezamento dos dedos quatro e cinco. Para Schenker, tem-se no mesmo trecho a repetição do quinto dedo.

Minha proposta pianística é agregar, na execução da segunda frase, o princípio de direção digital contrária à melodia entre as oitavas de Dó# e Fá#, passando o terceiro dedo sobre o quarto. Desta maneira, um dedo sólido e central (CHIANTORE, 2001, p.56), classificado por Chopin como o *Grand Chanteur* (EIGELDINGER, 1986, p.48), alcança o clímax da dinâmica (chave de crescendo) indicada por Beethoven. Ainda dentro do princípio contínuo, a próxima oitava (nota Mi, primeiro tempo do oitavo compasso) é executada com o quinto dedo, e as seguintes, com o quarto e terceiro dedos, evitando uma estressante sucessão contínua de passagens silenciosas.

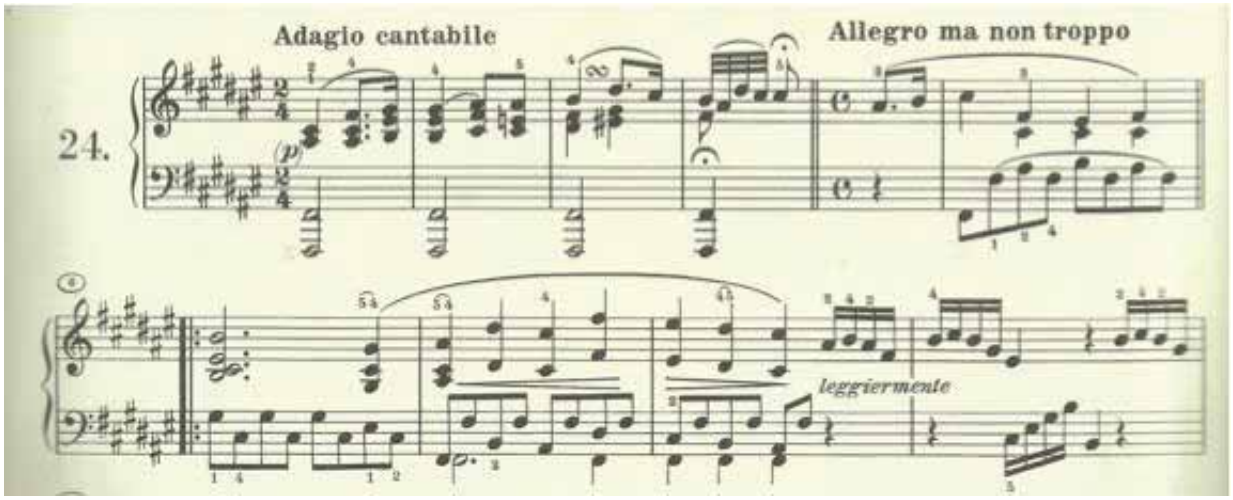


Figura 5.1.1 - Edição Henle Verlag – Conrad Hansen

Fonte: Beethoven (1975/1976, p. 160, cc. 1-9).

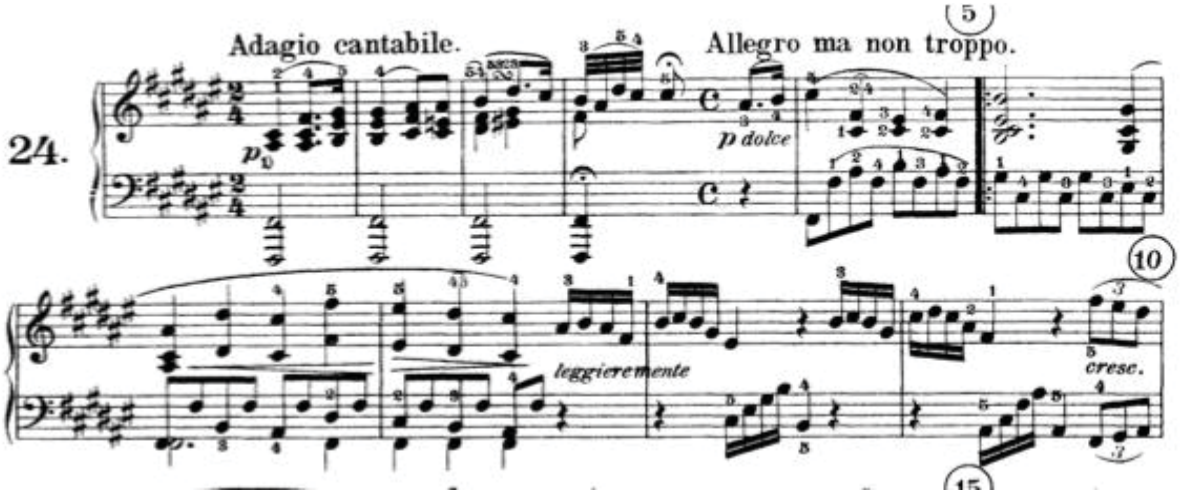


Figura 5.1.2 – Edição Universal – Heinrich Schenker.

Fonte: Beethoven (1918/1921, p. 160, cc. 1-10).

Do dedilhado sugerido por Hansen e Schenker nas semicolcheias (Figuras 5.2 - *leggiermente*) do compasso oito, surge outra possibilidade de discussão que indica a mão direita tranquila com o quarto dedo na nota Si (dois primeiros grupos de semicolcheias), e na nota Dó# (terceiro e quarto grupos de semicolcheias). Minha proposta pianística sugere um princípio contínuo, onde as primeiras semicolcheias de cada tempo (quarto tempo do oitavo compasso, primeiro tempo do nono compasso) seguem a sequência digital 2-3. A observação, nos dois casos, de uma mudança de harmonia (Fá# - Dó#7, depois Dó#7 – Fá#), também justifica a padronização da escolha seguindo um princípio harmônico. A troca do quarto pelo terceiro dedo nas notas Si e Dó# (primeira nota do segundo e do quarto grupos de semicolcheias) acarreta uma leve mudança de posição da mão direita, traduzindo auditivamente o encadeamento harmônico por um novo tipo de toque e transmitindo outra intenção na interpretação.

Considerando ainda o mesmo trecho de semicolcheias (compasso 9 das figuras 5.2.1 e 5.2.2), mas agora na mão esquerda, dois princípios fundamentam uma proposta de dedilhado diferente de ambos editores, utilizando do quarto dedo na primeira das quatro semicolcheias (Dó#): o princípio contínuo de dedos, que conduz o quarto dedo ao quinto (na nota Si) e o princípio de C. P. E. Bach, de reserva do quinto dedo.

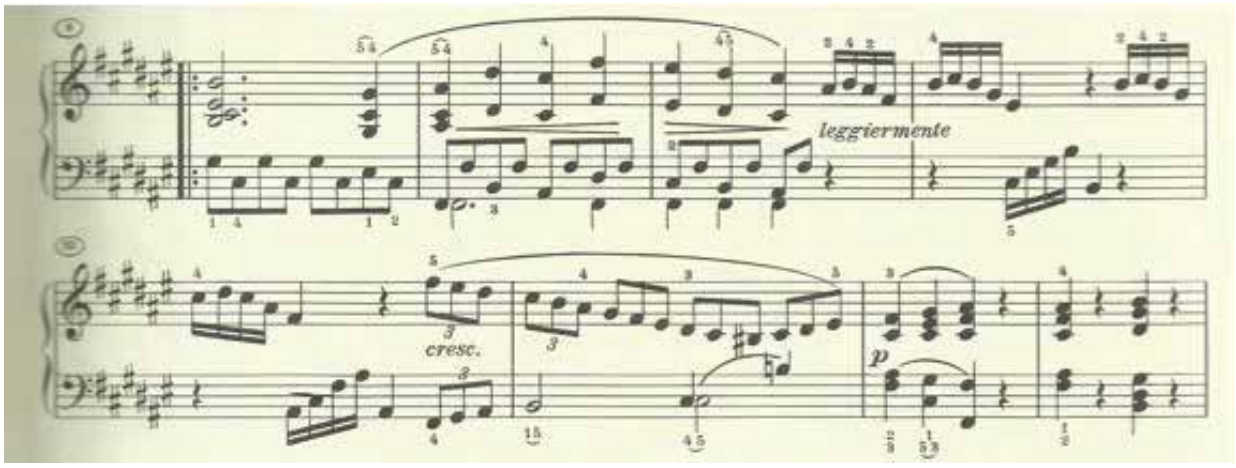


Figura 5.1.2 - Edição Henle Verlag – Conrad Hansen

Fonte: Beethoven (1975/1976, p. 160, cc. 6-13).

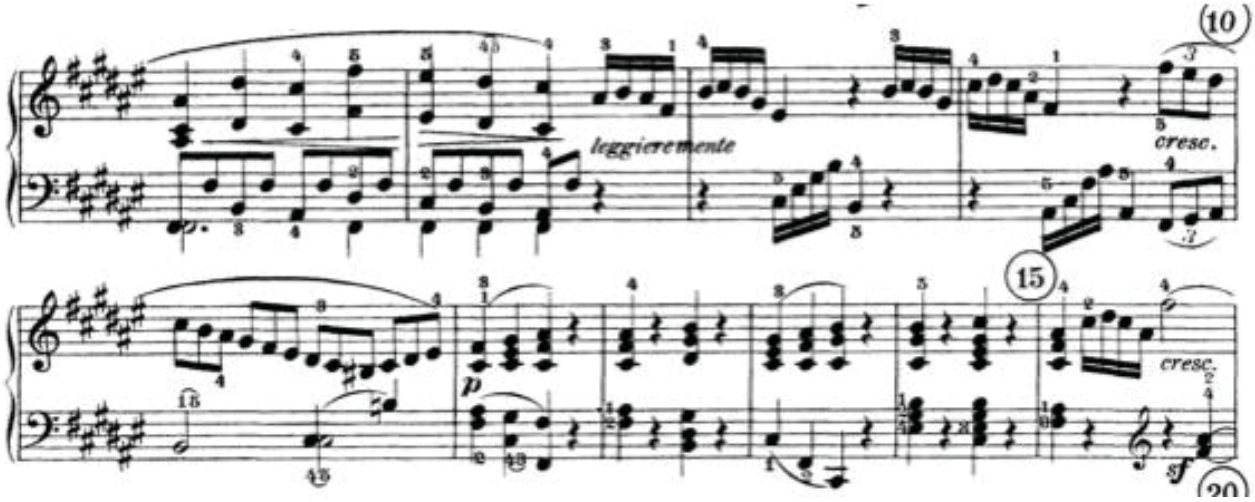


Figura 5.1.1: Edição Universal – Henrich Schenker.

Fonte: Beethoven (1918/1921, p. 160, 6-15).

O motivo das semicolcheias se desenvolve, a partir do compasso 18, agora especificamente na mão direita (Figuras 5.3.1 e 5.3.2). Durante dez compassos, Beethoven apresenta uma proposta de movimento aparentemente assimétrico para a mão, insistindo em gestos que se repetem primeiramente o polegar, depois o quinto dedo. Este trecho é tecnicamente exigente, sem respirações evidentes, o que causará um aumento de tensão – especialmente do polegar, gerada pelo excesso de repetição mecânica de uma mesma posição. Como nos manuscritos *Kafka*, estas considerações nos conduzem diretamente a um dos aspectos mais peculiares da escrita beethoveniana: nos perguntarmos "como" tocar determinadas passagens, mesmo sabendo que elas são absolutamente viáveis para as mãos. Um trecho como este, segundo Chiantore, "parece tratar de um vestígio de um estudo prévio

em torno da escrita e das possibilidades de realização de uma fórmula que naquela época era autenticamente pioneira”[133] (2010, p.197)

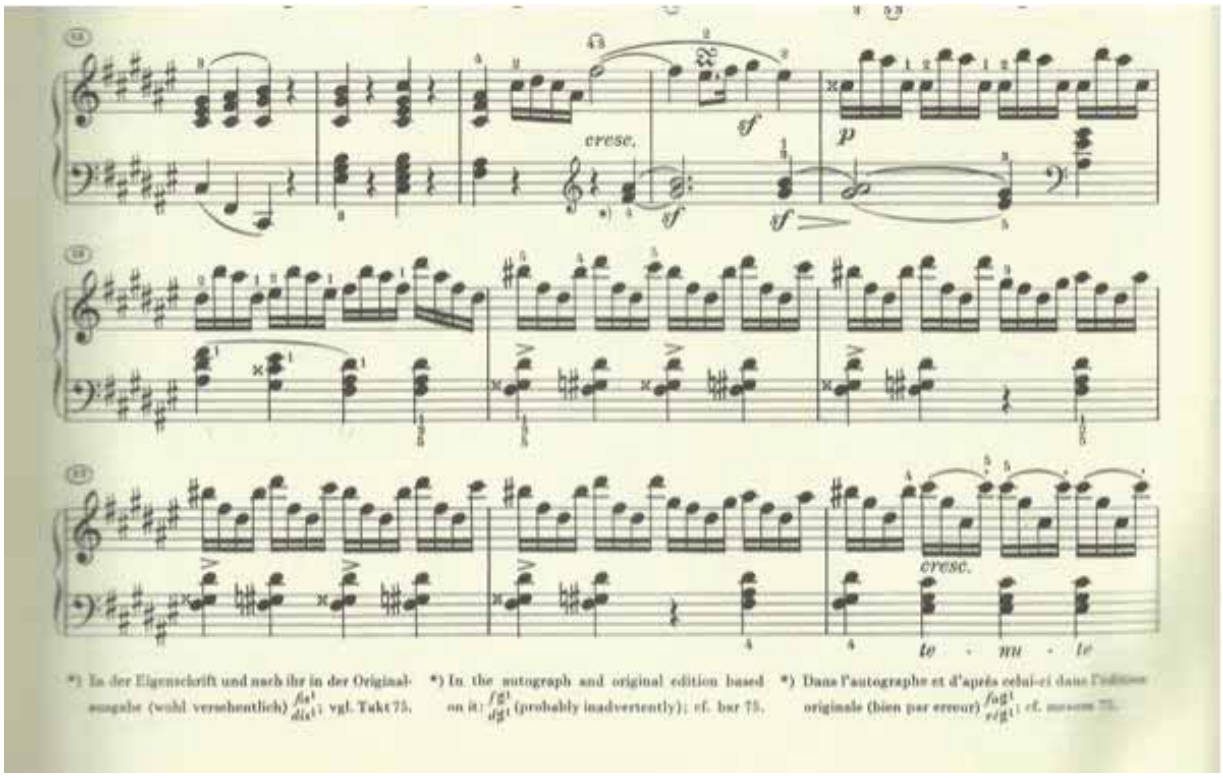


Figura 5.3.1 - Edição Henle Verlag – Conrad Hansen

Fonte: Beethoven (1975/1976, p. 196, cc. 14-24).

[133] No original: […] *parece tratarse del vestigio de un estudio previo en torno a la escritura y a las posibilidades de realización de una fórmula que en aquella época era auténticamente pionera.*

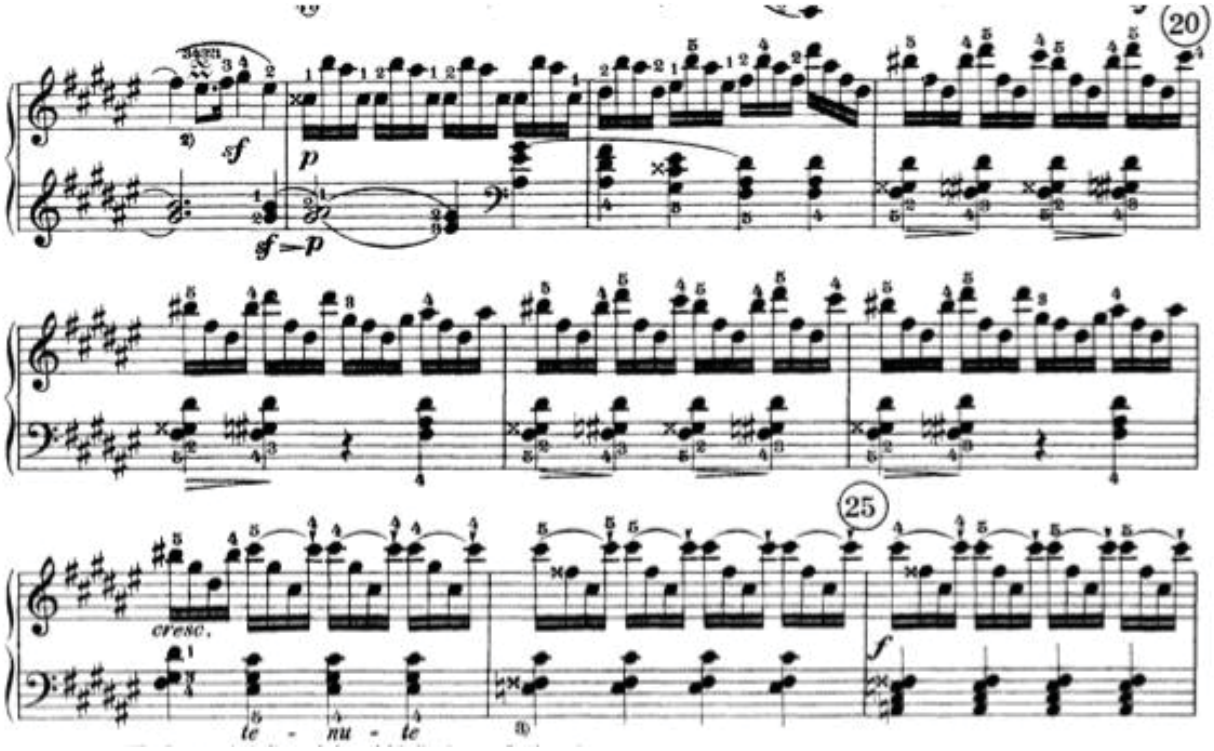


Figura 5.1.1 - Edição Universal– Henrich Schenker.

Fonte: Beethoven (1918/1921, p. 160, cc. 16-25).

As sugestões de dedilhado para este trecho seguem uma mesma fórmula para Hansen e Schenker. Nas repetições do polegar, os editores-revisores sugerem um revezamento com o segundo dedo, mesmo quando há nota repetida. A este movimento, alia-se a constante repetição do quinto dedo, estimulando um movimento circular do pulso e livrando-o de tensão. Desta maneira, ambos permanecem fiéis ao princípio ergonômico.

> A flexibilidade da mão, necessária para ajustar-se sem dificuldade às contínuas mudanças de posição, está intimamente relacionada com outra grande dificuldade para o pianista: realizar de forma equilibrada um mesmo movimento em uma velocidade muito elevada. [134](CHIANTORE, 2010, p.196)

Em Schenker, ainda reconhecemos mais um princípio. Orientado pela mudança de função harmônica, para os mesmos Dó#, o editor-revisor utiliza o quarto dedo para executar o terceiro e quarto tempos do compasso 23 (Dó# maior), depois o quinto dedo para executar o compasso 24 (Lá maior). Não encontra-se princípio que justifique, porém, a mudança de dedilhado no primeiro tempo do compasso 25. A permanência harmônica e a chegada na

[134] No original: *La flexibilidad de la mano, necesaria para ajustarse sin dificultad a los continuos cambios de posición, está íntimamente relacionada con otra gran dificultad para el pianista: realizar de forma reiterada un mismo movimiento a una velocidad muy elevada.*

dinâmica "*f*", exatamente no momento da sugestão de mudança (com um dedo de menor solidez) podem contestar o dedilhado sugerido por Schenker.

O princípio contínuo também é aplicado por Hansen e Schenker nas sucessões de acordes, tanto na exposição quanto na reexposição do movimento. Mesmo quando separados por pausas, os dedilhados procuram ligar seus significados (por exemplo, no último compasso da Figura 5.2.1, mão esquerda, entre as notas Lá# e Si).

Os editores-revisores abdicam do princípio contínuo pouco antes da reexposição (Figuras 5.4.1 e 5.4.2). Os compassos 55-56 apresentam pela primeira vez em todo o movimento, a indicação de dinâmica "*ff*" (fortíssimo), e a mão direita é conduzida pela sequência do segundo dedo na nota Dó# (o que é presumido pelo dedilhado anterior), seguida de duas utilizações do quarto dedo.

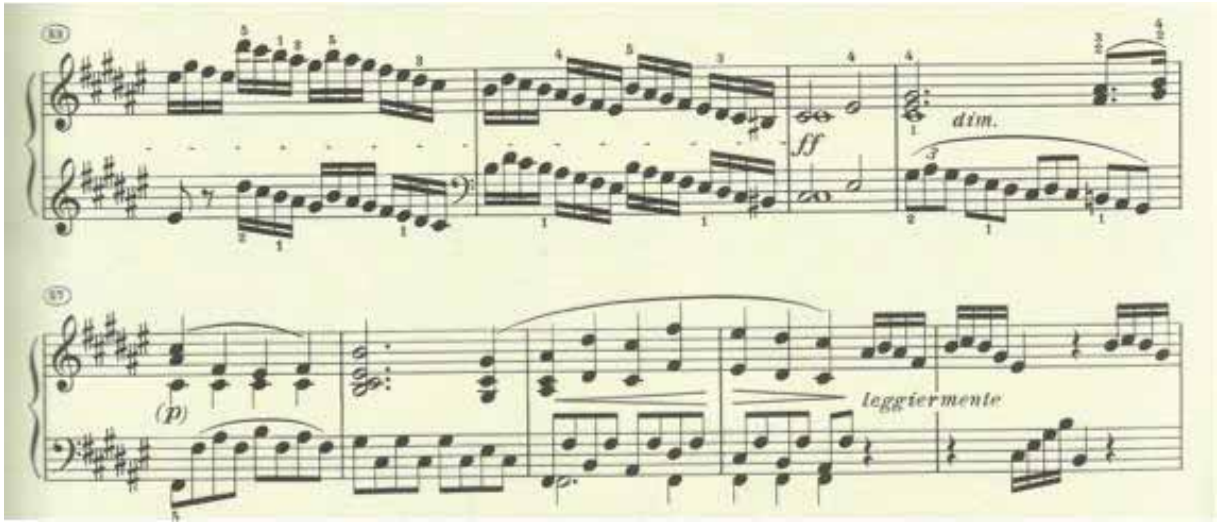


Figura 5.4.1 – Edição Henle Verlag – Conrad Hansen

Fonte: Beethoven (1975/1976, p. 162, cc. 53-61).

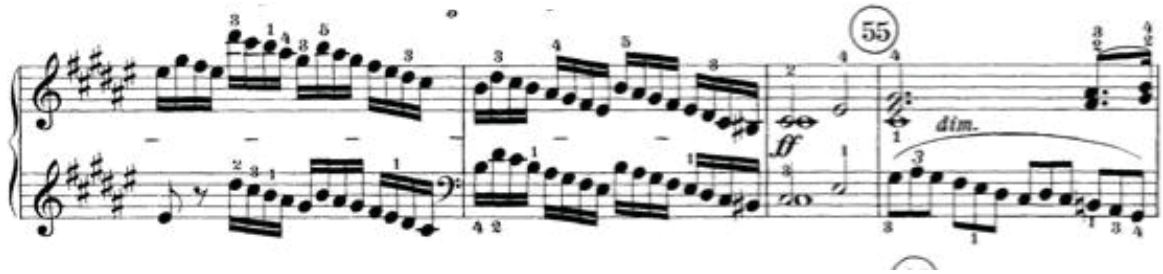


Figura 5.4.2 – Edição Universal, Henrich Schenker.

Fonte: Beethoven (1918/1921, p. 162, cc. 52-55).

Minha proposta pianística para este trecho utiliza o princípio contínuo. Através de passagens silenciosas no Dó# uníssono (mão direita 2-1, mão esquerda 3-5) alcança-se a nota

Mi# com o segundo dedo (mão direita) e com o polegar (mão esquerda); para a nota Sol# utiliza-se o terceiro dedo – contínuo na mão direita e ergonômico na esquerda. Enquanto as duas mãos caem simultaneamente com o terceiro dedo neste tempo forte do compasso 56, verifica-se o princípio simétrico-simultâneo de dedilhado (encontrado em BRAHMS, cap. 4.16). Os dois princípios, integrados, conferem uma interpretação favorável à dinâmica pretendida por Beethoven. Enquanto pelo dedilhado de Hansen e Schenker, o "*ff*" perde gradativamente sua energia por conta da utilização de um dedo morfologicamente desfavorecido, a continuidade, pelo contrário, favorece a manutenção da dinâmica durante todo o compasso até o último momento, atacando o acorde de dominante simultânea e simetricamente com dedos de maior peso. Em consequência à minha proposta pianística, no último tempo do compasso 56, primeiro tempo do compasso 57, pode-se considerar ainda o princípio do quinto dedo de C. P. E. Bach, que é reservado até o momento em que finalmente se acredita estar dentro da reexposição do movimento (Dó# - primeiro tempo do compasso 57).

Durante as texturas rápidas em semicolcheias do primeiro movimento, percebe-se que Hansen e Schenker procuram, em todos seus percursos, dar preferência a um princípio ergonômico. Evitando o polegar nas teclas pretas, e deixando para os dedos medianos essa função, concordam com o preceito chopiniano de que quanto mais as tonalidades se utilizam das teclas pretas, mais servem como ponto de partida para a compreensão ergonômica das mãos e o teclado. No antepenúltimo compasso do movimento, surge na mão esquerda, a única indicação de Beethoven sobre dedilhado (Figuras 5.5, compasso 102 - a indicação é notada com fonte em itálico, no centro, entre os pentagramas das claves de Sol e Fá.).

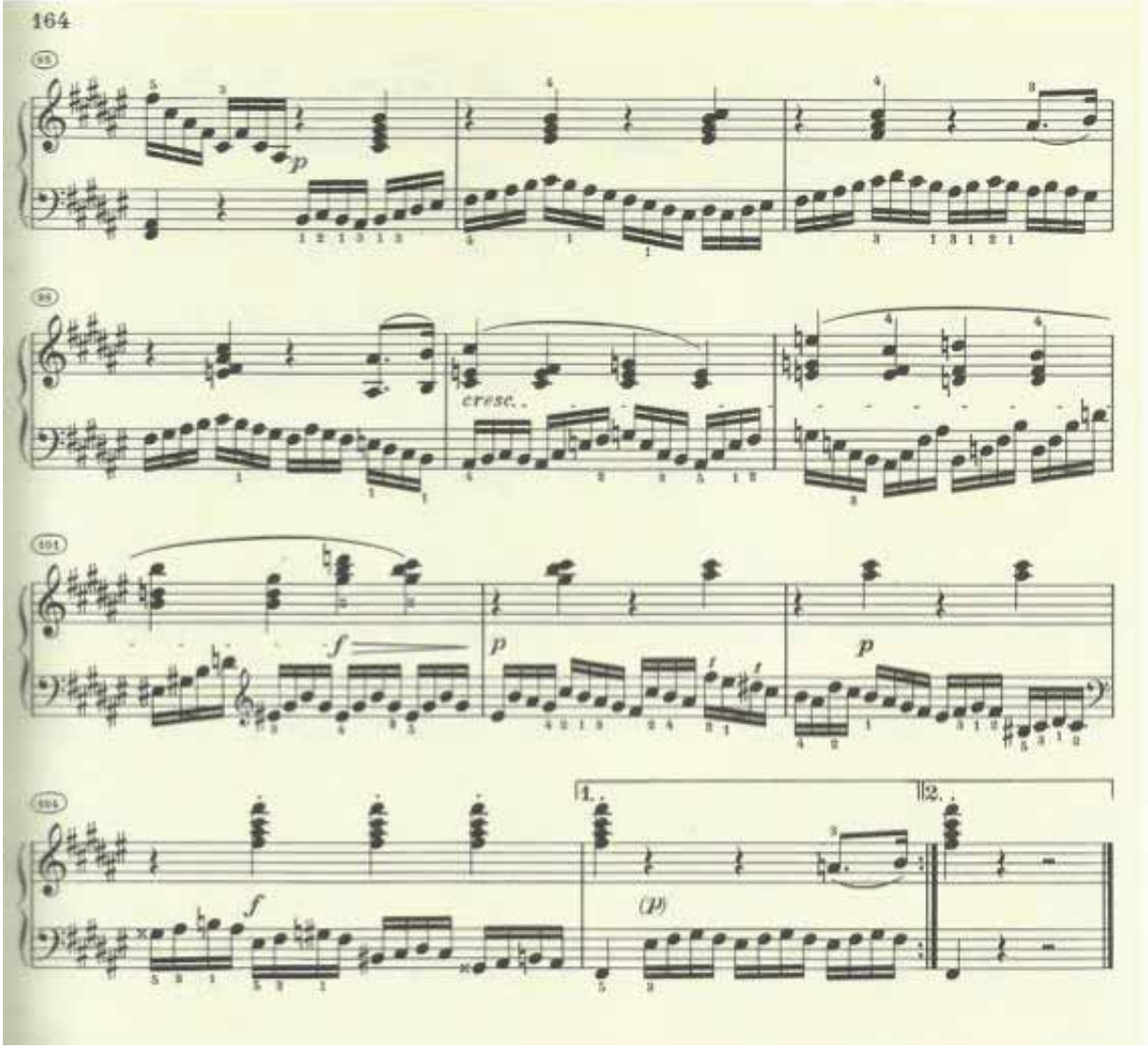


Figura 5.5.1 – Edição Henle Verlag – Conrad Hansen

Fonte: Beethoven (1975/1976, p. 164, cc. 95-105).

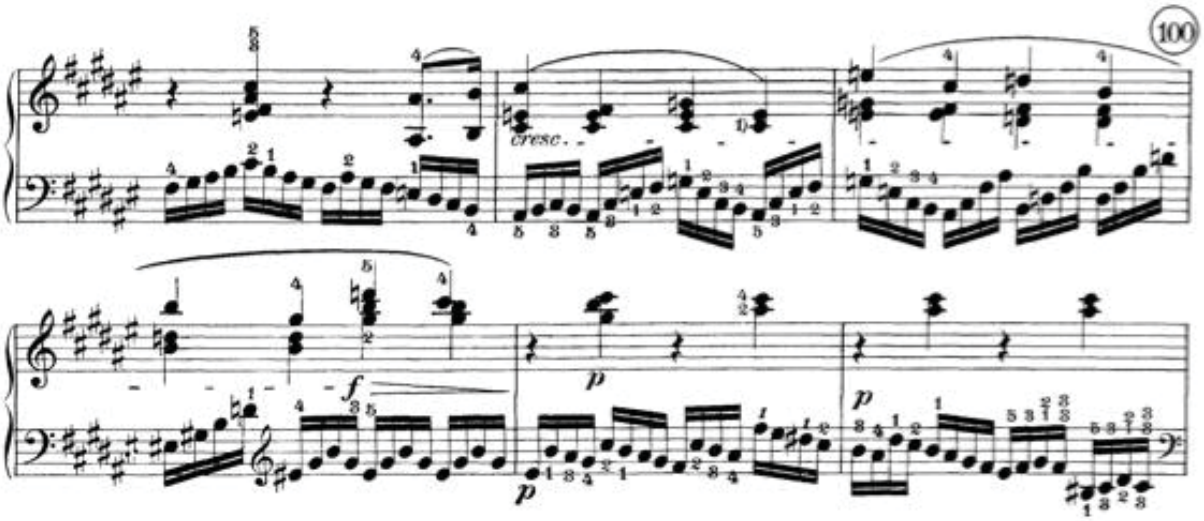


Figura 5.5.2 – Edição Universal – Henrich Schenker.

Fonte: Beethoven (1918/1921, p. 164, cc. 97-102).

Presume-se que Hansen, a este ponto da sonata, já estaria propenso a utilizar o princípio ergonômico. O dedilhado de Beethoven não participa deste princípio, pois requer o polegar em duas teclas pretas (Fá# e Ré#, primeira e terceira semicolcheias do último tempo do compasso 102). O princípio ergonômico de C. P. E. Bach, aqui aparece transcendido pelo compositor. Beethoven desejou valorizar o ponto culminante e mais agudo de toda textura, iniciada pela mão esquerda no compasso 95 (Figuras 5.5.1 e 5.5.2), indicando um dedilhado não convencional para a época. De acordo com as categorias em dedilhados estipuladas por Bamberger (seção 4.12), esta indicação de Beethoven seria classificada no item “Dedilhado em função do Toque”, ou seja, o dedilhado que auxilia a criação de toques específicos: *legato*, *stacatto* ou ênfase. A partir desse novo significado, entende-se no gesto de Beethoven uma indicação sobre como iniciar a coda.

6 CONCLUSÃO

Desde as primeiras fontes analisadas, percebe-se uma constante analogia entre a expressão instrumental do teclado e a do canto. O dedilhar – inspirado na voz humana, no canto – intenciona as ideias musicais, tornando-se como que a "prosódia" e a "dicção" do pianista. A partir do trabalho de Diruta, vemos o tecladista declamando uma "sucessão poética de sílabas longas e curtas"; com C. P. E. Bach, o ofício do digitador pressupõe a eleição dos dedos em função da articulação e da declamação; com a invenção do pianoforte, torna-se possível a tradução de atitudes emocionais cada vez mais individualizadas; a partir do classicismo, a possibilidade de produzir dinâmica e *legato* dá origem à técnica do *cantabile* amplamente cultivado, que evidencia definitivamente a imitação do canto, encontrando no pianismo de Chopin seu ideal. Enquanto a noção da morfologia dos dedos ganha contornos cada vez mais detalhados, busca-se refletir na música instrumental a dignidade da música vocal. A relação com a naturalidade do canto indica, analogamente, a recorrente utilização de princípios ligados à intuitividade, ergonomia e continuidade dos dedos.

É interessante perceber como as personalidades dos pianistas e compositores citados na pesquisa se manifestam em suas notações de dedilhados. Graças à sensibilidade desses artistas sobre a morfologia dos dedos, essas indicações são testemunhos de sua técnica e ilustram um aspecto de suas personalidades criativas. Dedilhados não convencionais que criam ou transcendem princípios – e até mesmo, no caso de Debussy (seção 4.20), a omissão à orientação – relacionam-se a essas características de personalidade. A partir dos trabalhos de Bamberger e Cook, percebemos que um dedilhado prescrito pelo próprio compositor é intrinsecamente envolvido com o gesto musical, comprovando a representatividade concreta de um traço de sua personalidade. Daí a importância da experimentação: independentemente de sua efetiva utilização, torna-se componente fundamental para a imaginação interpretativa. O pianista revisita a técnica digital dos compositores, em uma investigação das essências da composição. As experiências de busca de novas fórmulas digitais de Neuhaus e Feuchtwanger são exemplos de uma analogia compositiva na qual o pianista passa a transcrever digitalmente aquilo que interpreta, integrando sua própria personalidade à obra.

Tais indicações reforçam traços de possíveis trascendentalismos, bem como de conservadorismos: assim como sua música, Kalkbrenner, Marmontel, Czerny e Clementi permaneceram orientados pelos tratados tradicionais; C. P. E. Bach e Alfred Cortot

procuraram organizar fórmulas musicais recém-surgidas, enquanto Couperin, Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Debussy, Feuchtwanger e Neuhaus buscaram estabelecer novas fórmulas de digitação.

A revisão bibliográfica aqui empreendida desmitifica a noção de alguns princípios provirem do "inconsciente coletivo" dos pianistas. A partir dos trabalhos de Bamberger e Neuhaus, lança-se um olhar à importância musical dos dedilhados não ergonômicos. Diferentes dos convencionais, fiéis à ergonomia das mãos, estes não possuem função de auxílio técnico, mas se justificam em uma relação musical e cinestésica. Tal relação cinestésica se manifesta em um conjunto de sensações pelas quais são percebidos os movimentos musculares, cujos estímulos provêm muitas vezes do pensamento musical do compositor ou intérprete. A sensível percepção morfológica de Chopin abre caminho para a possibilidade de o quarto dedo desempenhar, desde que de acordo com suas características, tempos fortes e inícios de frases, e até mesmo de ter utilização contínua e sequencial. Também por Chopin, percebemos que os dedos, especialmente em situações de declamação, não precisam ser constantemente trocados, seja em notas iguais ou diferentes.

Esta pesquisa também lança um olhar ao ofício do editor-revisor de dedilhados. Por nunca termos acesso à fundamentação de suas sugestões, é interessante recorrer à ideia de Bloch sobre o autor que coloca a nossa disposição seu conhecimento sem nos explicar seus motivos e razões:

> Todo livro de história digno desse nome deveria incluir um capítulo ou, caso se prefira, inserida nos pontos de reviravolta do desenvolvimento, uma sequência de parágrafos que se intitularia algo como: "Como posso saber o que vou lhes dizer?". Estou convencido de que, ao tomar conhecimento dessas confissões, inclusive os leitores que não são do ofício experimentariam um verdadeiro prazer intelectual. O espetáculo da investigação, com seus sucessos e reveses, é raramente tedioso. É o "tudo pronto" que espalha o tédio. (BLOCH, 2002, p. 83)

Em um posfácio a uma edição, o editor-revisor de dedilhados poderia, como quem se oferece como um guia, incitar a curiosidade do pianista. Essa parceria aprofundaria a análise, o pensamento e a discussão sobre o assunto. Sugestões justificadas por determinados princípios aumentariam o interesse pelo dedilhado, enriquecendo tecnicamente a abordagem interpretativa.

Esta dissertação contribui especificamente no trabalho dos pianistas no desenvolvimento da capacidade de, através do dedilhado, identificar e classificar princípios

técnicos e musicais. Relacionando-os à interpretação, o pianista aprofunda seu olhar ao texto musical sob diferentes pontos de vista.

O agrupamento dos princípios levantados pela revisão bibliográfica pode instigar novas ideias na escolha do dedilhado pianístico. Diferentes princípios podem ser experimentados e questionados durante a escolha de dedilhados, e sua comparação fundamentada pode alargar os horizontes do intérprete. Independentemente da utilização, a simples compreensão de um novo dedilhado traz novas visões interpretativas.

Na apreensão do texto musical, a busca por um dedilhado depende de uma atividade analítica vinculada à imaginação, cultura musical e sensibilidade morfológica sobre a ergonomia das mãos perante o teclado de cada intérprete. Desenvolver cultura em dedilhados, relacionando-os a princípios técnicos e musicais, é desenvolver um tipo de habilidade estratégica e analítica concreta sobre o texto musical, e essa cultura torna-se uma ferramenta de produção.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

BAIA, Silvano. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *True art of playing keyboard instruments*. Tradução: William J. Mitchell. London: W.W. Norton, 1949. (Originalmente publicado em 1753.)

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução: Fernando Cazarini. Campinas: Unicamp, 2009. (Originalmente publicado em 1753.)

BAMBERGER, Jeanne. The musical significance of Beethoven's fingering in the piano sonatas. In: SALZER, Felix. *The music forum*. New York: Columbia, 1976. v. 4, p. 237-280.

BENEDETTI, Danieli. *Le tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel*: obra de uma guerra. 2008. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BLIDO, Stefan. *Zen in the art of playing the piano*: a commentary on Peter Feuchtwanger's Piano Exercises. [s.d.] Disponível em: <http://www.peter-feuchtwanger.de/downloads/zenenglish.pdf>. Acesso em: 2013 maio 4.

BLOCH, Marc. *Apologia da história*: ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Publicado originalmente em 1949.)

BLOM, Eric. *Grove's dictionary of music and musicians.* 5. ed. New York: St. Martin's, 1973.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *Domínios da história*: ensaios de teoria e metodologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASTRO, Hebe. História social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *Domínios da história*: ensaios de teoria e metodologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHIANTORE, Luca. *História de la técnica pianística.* Madrid: Alianza , 2001.

CHIANTORE, Luca. *Beethoven al piano.* Madrid: Nortesur; Musikeon, 2010.

CHOPIN, Frédéric; EIGELDINGER, Jean-Jacques; TELLEFSEN, Thomas Dyke. *Esquisses pour une méthode de piano.* Paris: Flammarion, 1993.

CLARKE, Eric; PARNCUTT, Richard; RAEKALLIO, Matti; SLOBODA, John. Talking fingers: an interview study of pianists' views on fingering. *Musicae Scientiae*, v. 1, n. 1, p. 87-107, 1997.

CLEMENTI, Muzio. *Introduction to the art of playing the pianoforte, op. 42*. London: Banger, Hyde, Collar & Davis, 1801.

COOK, Nicholas. *Music, imagination and culture.* New York: Oxford, 1990.

CORTOT, Alfred. *Rational principles of pianoforte technique.* Paris: Salabert, 1928.

CORVISIER, Fátima Monteiro. A função pedagógica do Applicatio do Clavier-Büchlein de W.F. Bach. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. *Anais*... Brasília: ANPPOM, 2006.

COUPERIN, *L'art de toucher le clavecin.* Paris: Foucaut, 1716.

CZERNY, Carl. *Letters to a Young lady on the Art of playing the Pianoforte.* Londres: R. Cocks and CO., 1916.

DICIONÁRIO AURÉLIO ONLINE. [s.d.] Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com>. Acesso em: 5 maio 2013.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin pianist and teacher.* Cambridge: Cambridge, 1986.

GROUT, Donald; PALISCA, Calude. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.

KLUG, Heiner. *The Zen master of piano playing*: piano pedagogue Peter Feuchtwanger. Disponível em: <http://www.peter-feuchtwanger.de/english-version/texts/heiner-klug-the-zen-master-of-piano-playing-pian/index.html>. Acesso em: 4 maio 2013. (Originalmente publicado em *Piano News*, fev. 2003.)

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. *Apologia da história*: ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 15-38.

LINDLEY, Mark. *Ammerbach's 1583 exercises. The English Harpsichord Magazine*, v. 3, n. 4, p.58-69, 1983.

MARMONTEL, A. *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique e esthétique*. Paris: Heugel, 1887.

MARUN FILHO, Nahim. *Técnica avançada para pianistas.* São Paulo, Unesp, 2010.

MITCHEL, William. Prefácio. In: BACH, Carl Philipp Emanuel. *True art of playing keyboard instruments*. Tradução: William J. Mitchell. London: W.W. Norton, 1949.

NEUHAUS, Henrich. *L'art du piano.* Paris: Van de Velde, 1971.

PARNCUTT, Richard; SLOBODA, John A.; CLARKE, Eric; RAEKALLIO, Matti; DESAIN, Peter. An ergonomic model of keyboard fingering for melodic fragments. *Music Perception*, v. 14, n. 4, p. 341-392, 1997.

ROSEN, Charles. *Sonata forms.* New York: W.W. Norton, 1988.

ROSEN, Charles. *A geração romântica.* São Paulo, Edusp, 2000.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance practices in classic piano music*. Bloomington: Indiana University, 1988.

TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschulle*. Leipzig: Hemmerde und Schwetscke in Halle, 1789.

TYSON, Alan. Beethoven's Kafka sketchbook. *The Musical Times*, v. 111, p. 1194-1198, 1970.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição*: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000. p. 21-27.

ZIMMERMANN, Ewald. Prefácio. In: CHOPIN, Frederik. *Etüden.* München: Henle, 1983. (n. 124). p. 4-11.

Partituras

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos, Vol. I.* London: Boosey & Hawkes, 1987. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig Van. *Klaviersonaten Band II*. München: Henle, 1975/1976. 1 partitura. (n. 34.)

BEETHOVEN, Ludwig Van. *Klaviersonate op. 78.* Wiener: Universal, 1918/1921. 1 partitura.

BRAHMS, Johannes. *51 Übungen für Pianoforte.* Berlin: N. Simrock, 1893. 1 partitura.

CHOPIN, Frederik. *Etüden.* München: Henle, 1983. (n. 124)

JELINEK, Hans. *Zwölftonfibel für Klavier op.21 (Heft 7/8)*. Wolfenbüttel: Möseler, 1954. 1 partitura.

LISZT, Franz. *Rhapsodien, Werke für Klavier zu 2 Händen.* Leipzig: C.F.W. Siegel, 1867. 1 partitura.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Neune Augsgabe sämtlicher Werke*. Salzburg: [s.n.], 1982. (Série IX, v. II, p. 171-172.)

NAUMANN, Ernst. (Ed.). *Johann Sebastian Bach's Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1890. (Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 36, Plate B.W. XXXVI.)

POULENC, Francis. *Banalités.* Paris: Max Eschig, 1941. 1 partitura.

POULENC, Francis. *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux Éditions Salabert*. Paris: Salabert, 1989.

SCHUMANN, Robert. *Sämtliche Klavierwerke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1952. v. 1 (Originalmente publicado em 1887.)

TURK, Daniel. *Leichte Klavierstücke.* Munique: Henle, 1978. 1 partitura (n. 134)

ANEXO A – Questionário utilizado por Clarke *et al*. (1997) em entrevistas de pianistas

- **Exemplo introdutório.** Que dedilhado você usaria na abertura (compassos 1 a 8) do terceiro movimento da sonata em Bb K. 333? Explique alguns dos princípios direcionadores que determinam seu dedilhado nessa passagem.
- **Dedilhados em escalas.** [...] prescrevem-se dedilhados para escalas e arpejos em exames de alunos. Você concorda com isso [...]? Se não, dê exemplos. Em obras reais, em que medida seu dedilhado e o de seus alunos refletem dedilhados "oficiais" de escalas e arpejos?,
- **Ensino.** Se leciona [...] piano, você prescreve [...] ou sugere [...] dedilhados a seus alunos? Se sim, eles são os mesmos que você usaria pessoalmente? Se não, especifique como seu dedilhado diferem dos de seus alunos [...].
- **Teclas pretas.** Que princípios governam o dedilhado das notas pretas em sua prática? Em que circunstâncias alguns dedilhados favorecem as notas pretas e outros as brancas? Exemplifique.
- **Transposição.** Considere o material temático de uma sonata [...] que é exatamente transposto a outra tonalidade e repetido [...]. Em que circunstâncias as duas versões deveriam ser tocadas com o mesmo dedilhado? Que princípios gerais se aplicam aqui? Exemplifique.
- **Dedilhados prescritos.** Até que ponto você segue os dedilhados prescritos por compositores [...] ou editores? Dê um exemplo do dedilhado de um compositor que pressupõe certo tipo de interpretação e discuta seus prós e contras quanto ao dedilhado do compositor.
- **Distribuição das mãos.** Qual é sua visão geral da distribuição das notas entre mão esquerda e direita? Quando é aceitável ou mesmo desejável alterar o *layout* sugerido por um compositor […]? Exemplifique.
- **Pedal.** De que maneira e em que medida seu uso de pedal afeta seu dedilhado? Exemplifique.
- **Tempo.** De que maneira seu dedilhado depende do andamento? Você usaria um dedilhado diferente se lhe pedissem para tocar muito mais rápido ou muito mais lento? Exemplifique. Se você pratica passagens rápidas lentamente, como a relação entre tempo e dedilhado afeta sua prática?
- **Leitura à primeira vista.** Seu dedilhado tende a diferir sistematicamente na leitura à primeira vista e na *performance* ensaiada? Se sim, como? Algum dedilhado promove fluência na leitura à primeira vista? [...]
- **Leitura ensaiada [durante a *performance*].** [...] Durante a *performance* de uma obra ainda não decorada (talvez uma gravação [...] ou apresentação de música de câmara), seu dedilhado nessa "leitura ensaiada" difere sistematicamente de sua leitura à primeira vista [...]? Os dedilhados que você marca durante o ensaio são importantes durante a *performance*? [...]
- ***Performance* memorizada.** Seu dedilhado memorizado é sistematicamente distinto daquele que usa quando está lendo? Você usa o dedilhado como ferramenta de memorização? O dedilhado muda enquanto você memoriza? Descreva procedimentos típicos que você poderia seguir para chegar ao dedilhado final de uma passagem musical memorizada. Seu dedilhado por vezes muda no último minuto ou espontaneamente durante uma *performance*? Sob quais circunstâncias essas mudanças poderiam afetar sua confiança técnica e o conteúdo expressivo de sua *performance*?

- **História pessoal.** Em geral, em que medida seu hábito de dedilhar reflete suas primeiras instruções ao piano (professores, tradições)? Em que medida você reconsiderou ou reformulou em seu trabalho profissional esse conhecimento adquirido? Quais são as principais forças que influíram nos princípios e procedimentos que você agora usa para definir um dedilhado?
- **Interpretação.** Como o dedilhado o ajuda a interpretar uma peça musical? Considere aspectos expressivos [...], estruturais [...] e de textura [...].
- **Aspectos cognitivos *versus* psicológicos *versus* musicais.** Alguns dedilhados são fáceis de lembrar (ou parecem ajudar a memorização), alguns caem como uma luva e outros auxiliam uma dada interpretação. Qual dessas três abordagens você privilegia em sua *performance*? [...] Exemplifique [...].
- **Princípios gerais.** À luz de suas respostas às questões acima, quais seriam os princípios gerais mais importantes que determinam sua prática de dedilhar [...]?
- **Outros aspectos.** Há algum aspecto extra, não mencionado acima, que você gostaria de comentar?

Fonte: Clarke *et al*. (1997, p. 103-105).