

291
Sílvia Ricardo Baroni

O PEDAL
E SEUS

MEANDROS



Dissertação de Mestrado apresentada
à Universidade Estadual Paulista

Sup Br - 0025732

São Paulo, 1994

T/UNESP
786.21
B266p

Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes

O PEDAL E SEUS MEANDROS

Sílvio Ricardo Baroni

Orientadora: Profa. Dra. Maria Francisca Paez Junqueira
Dissertação de Mestrado

BIA



Comissão Julgadora

A presidente, sr.ª

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

A presidente, sr.ª, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Uma mesa com dois lugares, a fim de se poderem dar os votos pessoais

Agradecimentos

A minha mãe,
Que vem me ajudando a traçar os rumos de meu destino

Aos meus irmãos,
Que me ajudaram a crescer

A família Toller,
Que me acolheu e deu forças para lutar.

A minha orientadora e mestra Profa. Dra. Maria Francisca Paez Junqueira,
Que me ensinou, acompanhou e me ajudou a tornar-me
um profissional e um ser humano melhor.

Ao meu mestre Pietro Maranca,
Pela dedicação e estímulos depositados em mim.

A todos os professores, alunos, funcionários e colegas
do Instituto de Artes da UNESP

A minha amiga Dulce Cupolo,
Como prova do meu reconhecimento

Ao professor e amigo Francisco de Paula Souza,
Que me ensinou os primeiros passos ao piano

Ao grande pianista Nelson Freire,
Pela colaboração e amizade

Aos amigos Hélio Zangrossi Jr., Marco Aurélio Veronesi e Claudio Picazzio,
Pela amizade inabalável

Às amigas Ester e Fumie,
Minha gratidão por tudo que fizeram por mim

A amiga Ana Elvira L. Gebara,
Meu reconhecimento profissional

Aos amigos que direta ou indiretamente contribuíram nesta pesquisa

À FAPESP,

Que sem o apoio seria absolutamente impossível chegarmos até aqui

Minha homenagem póstuma a:

Meu pai,

Por ter me dado a vida.

Dulce Garrido,

Pelas primeiras lições de música

A todos os compositores

Que um dia pude tocar me despertando infinitas sensações

A Frederic Chopin

Minha humildade diante, do qual para mim é, o gênio dos gênios.

A Franz Liszt,

Minha paixão por audácia e valentia

RESUMO

Sumário

Resumo	7
Capítulo I - Os Caminhos Palmilhados pelos Instrumentos de Teclado	13
Capítulo II - Evolução das Funções Diferenciadas dos Três Pedais	39
Capítulo III - Literatura Pianística - Nuances e Timbres: Pedalização	72
Conclusão	167
Bibliografia	173
Anexos	181

RESUMO

Esta dissertação visa estabelecer a utilização dos Pedais enquanto acessório do Instrumento Piano.

Abordamos os recursos em todas as direções em que sua aplicação se tenha feito sentir.

Obedecendo a uma sequência, reputamos de suma importância considerar, primeiramente, alguns aspectos históricos dos caminhos palmilhados pelos instrumentos de teclado chegando até a construção dos pianos modernos. É o assunto do capítulo I.

A partir deste retrato evolutivo adentramos no desenvolvimento dos três pedais e suas funções diferenciadas compondo assim o capítulo II.

Destacamos, como último item exposto no capítulo III, a literatura pianística - nuances e timbres: pedalização, ou seja, os recursos na utilização em obras significativas produzidas do Período Barroco ao Impressionismo.

Como decorrência da concepção artística do emprego do recurso abordado já suficientemente afirmada na parte final desta pesquisa, enfatizamos principalmente no que diz respeito ao pedal direito, sua função como o pulmão do piano.

Introdução

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to establish the use of pedals as an accessory of the piano. The subject is approached from all possible venues.

Chapter I deals with historical aspects of keyboard instruments from the beginning through the development of the modern piano.

In Chapter II discusses the development of the three pedals and their different functions.

Chapter III is entirely reserved to discuss the use of pedal in the keyboard literature from the baroque to the impressionism. It is important to establish that I emphasize the use of the damper pedal as the soul of the piano.

Introdução



"Esta propriedade do piano em evocar uma atmosfera irreal, às vezes mágica, não foi igualada por nenhum orquestrador..."

Alfredo Casella¹

Esta dissertação orientada pelo método analítico-comparativo visa a estabelecer um perfil preciso e objetivo da utilização dos Pedais enquanto acessórios do Instrumento Piano.

Abordamos o papel do referido recurso em todas as direções em que a sua aplicação se tenha feito sentir.

Neste retrospecto procuramos destacar os elementos que por nós distinguem um trabalho independente e criador através de dados fundamentais que possibilitem avaliar a importância do instrumento e em particular do estudo dos Pedais.

A alma de nossa dissertação teve como eixo central o seguinte tema-hipótese: **O Pedal é realmente o Pulmão do Piano.**

Desta forma, com base nos dados obtidos, esta monografia visa como objetivo geral adquirir através do conhecimento experimental e posteriormente transcendental, prática indispensável e imprescindível dos meios

¹CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942, p. 68.



teórico-práticos, fios condutores da efetiva interpretação, e como objetivo específico elaborar para os estudantes brasileiros um guia -prático que contenha no seu bojo elementos referentes aos caminhos palmilhados pelos instrumentos de teclado; evolução e aplicação das funções diferenciadas dos três pedais e literatura pianística - nuances e timbres: pedalização, procedimentos estes que sistematicamente expostos retratam ao longo do processo as inovações introduzidas quer quanto o aspecto teórico, quer quanto à interpretação.

A presente dissertação, à luz do tema-hipótese, tem como preocupação caracterizar a pesquisa efetuada, considerando sua complexidade, a qual se de um lado depara-se com a análise histórica dos instrumentos, de outro defronta-se com a estética e literatura pianística, peças essenciais embutidas na disposição do mosaico.

Para atingir esta meta delimitamos o campo de pesquisa abrangendo fatos e obras significativas da literatura pianística do Período Barroco ao Impressionismo.

É importante ressaltar que frente aos dados coletados e devidamente analisados consideramos somente os casos mais representativos deixando de lado os documentos que não nos pareceram pertinentes para o desenvolvimento desta dissertação.



A exploração e tratamento das fontes documentais obedeceram etapas sucessivas referentes inicialmente a uma apreensão da problemática do tema-hipótese compreendendo: levantamento bibliográfico e coleta de documentos significativos a partir de fontes previamente selecionados.

A seguir o nosso trabalho visou discutir; comprovar; negar e demonstrar a hipótese geral e suas implicações. Para tanto foram necessários procedimentos referentes a: aquisição, seleção, análise e crítica dos elementos bibliográficos incluindo material especialmente importado; textos e gravações da literatura pianística e entrevistas com profissionais da área além do estudo do piano mais especificamente as obras selecionadas resultando na elaboração de um fichário de sínteses pessoais com vistas a elaboração desse trabalho.

Partindo do princípio de que a nossa vontade de elaborar esta pesquisa foi determinada pelo conhecimento-ação que em seu uso prático determina a razão, resta-nos dizer que a necessidade de atualização e informação profissional foi uma preocupação que sempre marcou a nossa atividade artística.

Não devemos viver sem o passado e muito menos distantes da modernidade vivendo assim sonhos irreais. Precisamos destes sonhos não para pensar em nós mesmos mas no músico de amanhã.



Reportando a Augusto Campos, ilustramos: "eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. o antigo que foi novo é tão novo como mais novo."

Esta dissertação é o resultado e o fruto de nossas indagações e pesquisas.



Capítulo I

Os Caminhos Palmilhados

pelos

Instrumentos de Teclado



"O cravo tem uma perfeita extensão e, por si só, é um instrumento brilhante, mas já que é impossível fazer crescer ou diminuir a sua sonoridade, ficarei para sempre grato a quem, com infinita arte e bom gosto, contribua para tornar este instrumento capaz e expressão..."

François Couperin¹

Para uma melhor compreensão do assunto a ser desenvolvido neste capítulo necessário se faz apresentar dois momentos; o primeiro relacionado aos instrumentos de teclado que antecederam a invenção do Pianoforte; o segundo focalizará a evolução do Instrumento-Piano.

A sistematização de uma análise sobre os instrumentos de teclado passa por diversos enfoques que incluem, por exemplo, componentes conceituais; critérios estéticos e processos perceptivos. Há relatos de historiadores que nos permitem dizer que o *échiquier* contou com um tipo de teclado com um sistema de martelos primitivo; já outros acreditam que o referido instrumento foi um ancestral do cravo além de ter sido descrito como instrumento similar ao órgão mas que soava por meio de cordas.

¹BENNET, Roy. *Instrumentos de Teclado*. Tradução de Teresa Resende Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.37.



O que se pode constatar é que embora mencionado em crônicas que o colocavam em voga em sua época tornando-o instrumento de teclado popular no século XIV, ele desaparece da literatura no século seguinte dando lugar ao clavicórdio.²

Não podemos esquecer que fora da Igreja os instrumentos mais usados foram: o címbalo que originou o clavicórdio e o saltério responsável pelo surgimento do cravo.

O clavicórdio é um dos mais antigos instrumentos de cordas percutidas por ação de teclado que se tem notícia e literatura disponível. Remonta ao século VI a.C., quando Pitágoras usou um monocórdio para seus experimentos de matemática musical.

Segundo Bennet³, "o clavicórdio é quase sempre apresentado como uma caixa retangular comprida, encontrando-se o teclado em seu lado maior (às vezes, saliente)." A percussão das cordas é feita por uma pequena peça de latão, a tangente, situada na parte posterior de cada tecla (ponta). Após o ataque, e enquanto não se larga a tecla, a tangente permanece em contato com a corda, razão pela qual é possível variar a sua tensão (e conseqüentemente a altura do som), produzindo efeitos como o *vibrato* (*bebung*).

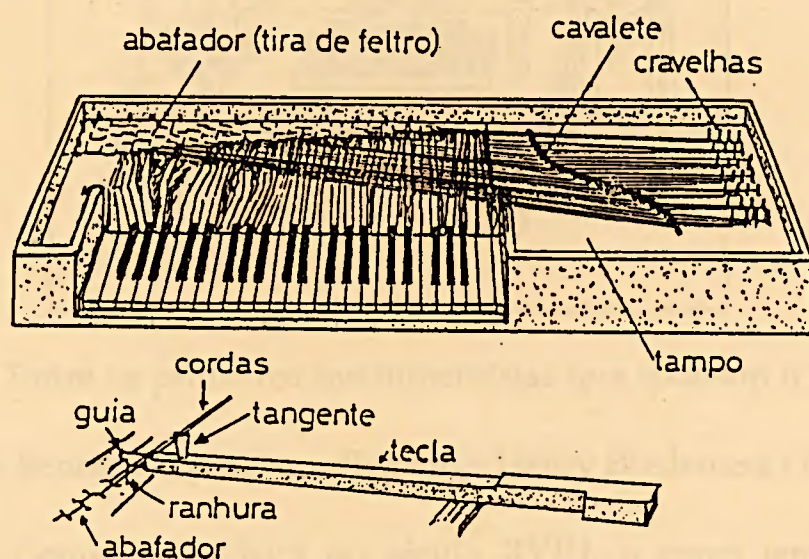
²GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1972. p.3-4.

³BENNET, Roy. *Instrumentos de Teclado*. Tradução de Teresa Resende Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.31.



As cordas do clavicórdio eram feitas de latão, ou de ferro. No século XVII, quando os suecos conheceram o aço, aplicaram-no aos seus instrumentos cordas deste material produzindo sonoridade superior às de ferro.

Os clavicórdios que têm as suas cordas compartilhadas por duas ou mais teclas eram chamados de teclado preso. Aqueles, nos quais há um par de cordas com a mesma afinação para cada tecla, eram conhecidos por teclado livre.



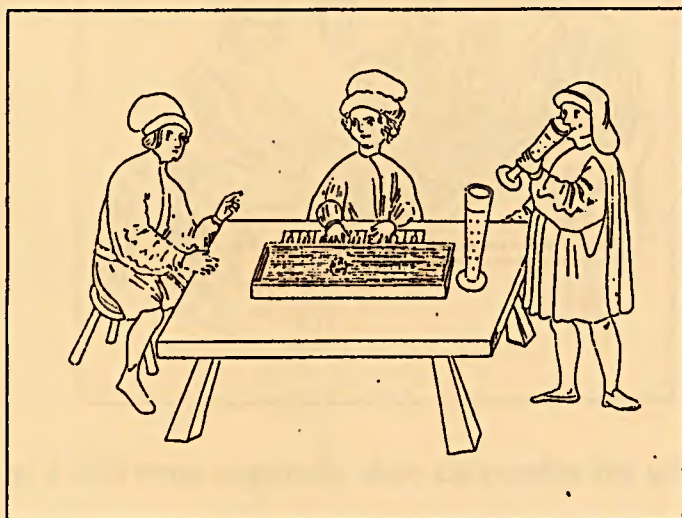
Mecânica e partes constituintes do clavicórdio

É importante destacar que, por volta dos séculos XI e XII, os instrumentos de cordas percutidas estabeleceram a característica e apresentar séries de teclas - o teclado.

Destacamos que a transformação do monocórdio em clavicórdio deu-se no fim do século XIV e a designação "clavicórdio" (do latim *clavis* =

tecla) aparece no princípio do século XV, embora continuassem por muito tempo sendo chamados de monocórdios.

"Uma das primeiras representações pictóricas deste instrumento apareceu no *Weimarer Wunderbuch* de 1440." ⁴



Entre os primeiros instrumentistas que tocavam o clavicórdio, citam-se Pierre Beurse e o professor flamengo Henry Bredemers (1472-1522).

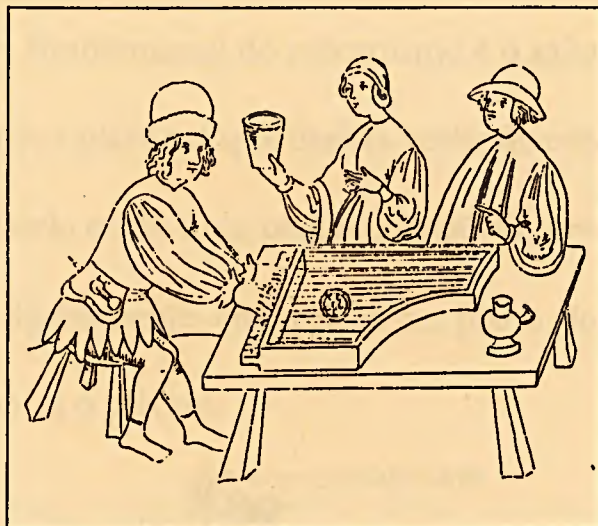
Dentro da música do século XVIII, o cravo tem um papel fundamental, assumindo posição similar a do piano nos séculos XIX e XX.

Segundo Gillespie⁵, "por volta de 1440, Henri Arnault de Zwolle relata vários meios de beliscar as cordas e indica que a pena era usada para tal".

⁴GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 197. p.4.

⁵GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1972. p.7.

Do século XV até 1750, reinou dentre os instrumentos de teclado, fama devida em grande parte aos mestres construtores de Antuérpia - a família Ruckers.

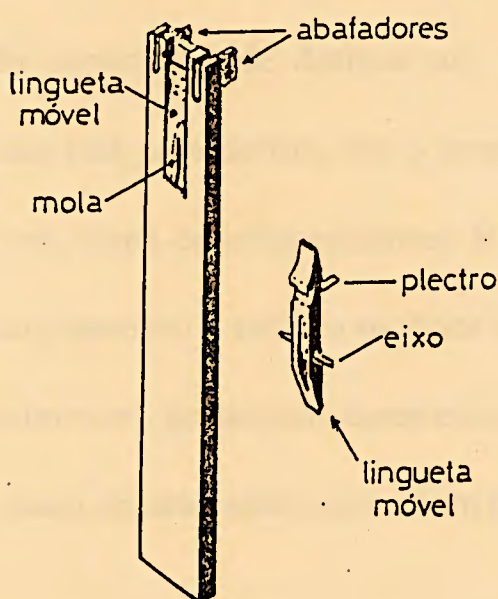


Em 1500 uma segunda série de cordas foi adicionada ao cravo e, após 1579, uma série de "cordas de quatro pés", na qual a altura é de uma oitava acima da tecla pressionada. A extensão original de vinte teclas foi aumentada na região grave. Na aparência externa, originalmente de formato retangular, chegou-se na forma de uma harpa deitada ou asa que os alemães chamam de *Flügel*. A seguir ganhou quatro pés e assumiu lugar de destaque na decoração de casas de bom gosto.

Além de seu papel como instrumento solista e de virtuosidade, o cravo foi indispensável como meio de sustentação e acompanhamento, dando suporte ao coro na Igreja e nos salões desempenhava importante papel camerístico.

No cravo, as cordas são beliscadas ou pinçadas por um plectro feito de pena (de corvo ou de águia), de couro duro (em vários instrumentos italianos) ou de plástico (atualmente).

A peça fundamental do mecanismo é o saltarelo (martinete). É uma peça de madeira (ou plástico) que desliza verticalmente. Notamos que na parte superior do saltarelo existe uma pequena lingüeta, presa por um eixo que lhe permite oscilar ligeiramente em relação ao plano do saltarelo. É nesta lingüeta que se encontra o plectro.



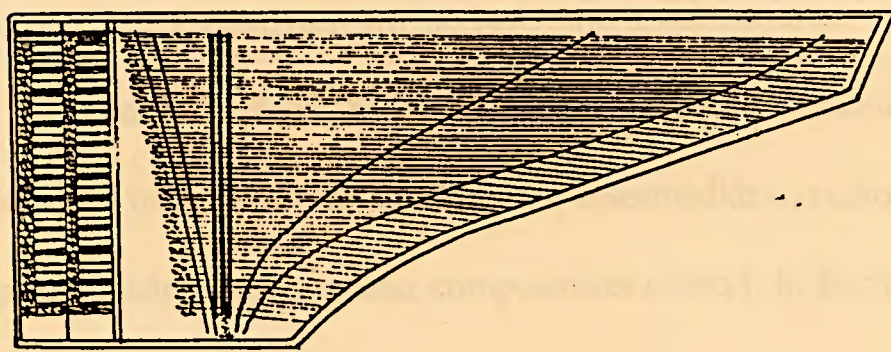
Martinete

Em relação a extensão do cravo, este possui no máximo cinco oitavas, porém nos instrumentos mais antigos e nos italianos, ela é geralmente menor (quatro oitavas ou menos). Pode ter um ou dois teclados (manuais) e possui em geral dois ou três registros. Nos modelos mais versáteis, de dois teclados, como o francês, há normalmente três registros acionados por



comandos em forma de botões. Isto significa que a cada nota correspondem três cordas: duas em uníssono (registro de 8 pés) e uma oitava aguda (registro de 4 pés). Os saltarelos de um dos registros de 8 pés são acionados pelo teclado superior, enquanto o teclado inferior aciona o outro registro de 8 a 4 pés. Os dois registros de 8 pés não têm a mesma sonoridade; o do teclado superior excita as cordas quase na extremidade produzindo um som menos intenso e mais anasalado que o do teclado inferior; cujo modo de ação se situa mais no centro da corda.

O teclado superior pode deslizar um pouco, havendo duas posições para ele; quando está para dentro, faz o acoplamento dos teclados; quando puxado para fora, torna-os independentes. É importante notar que mesmo na posição de acoplamento o teclado superior fica independente (não faz atuar os saltarelos do inferior), permitindo desse modo, se necessário, passar subitamente a tocar em *piano* contrastando com o som forte e cheio do teclado inferior.



Cravo

No princípio do século XX, após mais de cem anos de esquecimento, muitos cravos foram construídos procurando imitar o piano. Assim, foram introduzidos vários pedais para mudança rápida de registros (mecanismo preconizado por Carl Phillip Emanuel Bach) e adicionou-se um registro de 16 pés (uma oitava abaixo do normal).

Durante nossa pesquisa, percebemos que a estrutura e configuração do cravo pode variar intensamente conforme a sua origem. Estas variações aparecem tanto no formato de caixa, sistema de barragem do tampo, números de manuais e disposição dos registros. Há diferenças mais significativas entre os cravos italianos e os dos países do Norte (Flandres, França, Inglaterra e Alemanha).

Contudo à medida que foram surgindo novos estilos, citamos o monódico acompanhado, começaram as críticas desfavoráveis ao instrumento. Assim, em virtude da imagem formada pela percussão mais ou menos forte e suscetível das cordas agilizadas por meio de pequenos martelos e munidos de abafadores chegou-se gradativamente ao instrumento pianoforte.

O início do século XVIII pode ser considerado como uma época em que o piano foi utilizado como instrumento intermediário, razão pela qual não conseguiu inicialmente interessar compositores como J. S. Bach. A reação



é perfeitamente justificada uma vez que um instrumento jamais poderia contribuir para as concepções de uma mente cravística.

Apesar das controvérsias é importante notar que a música composta para cravo pode ser executada igualmente no piano. Em Bach, por exemplo, os dedos devem possuir uma grande independência e nunca depender do pedal para sustentar notas ou para ligá-las. Não queremos dizer que não se deve usar pedal em Bach conforme assinalaremos mais adiante.

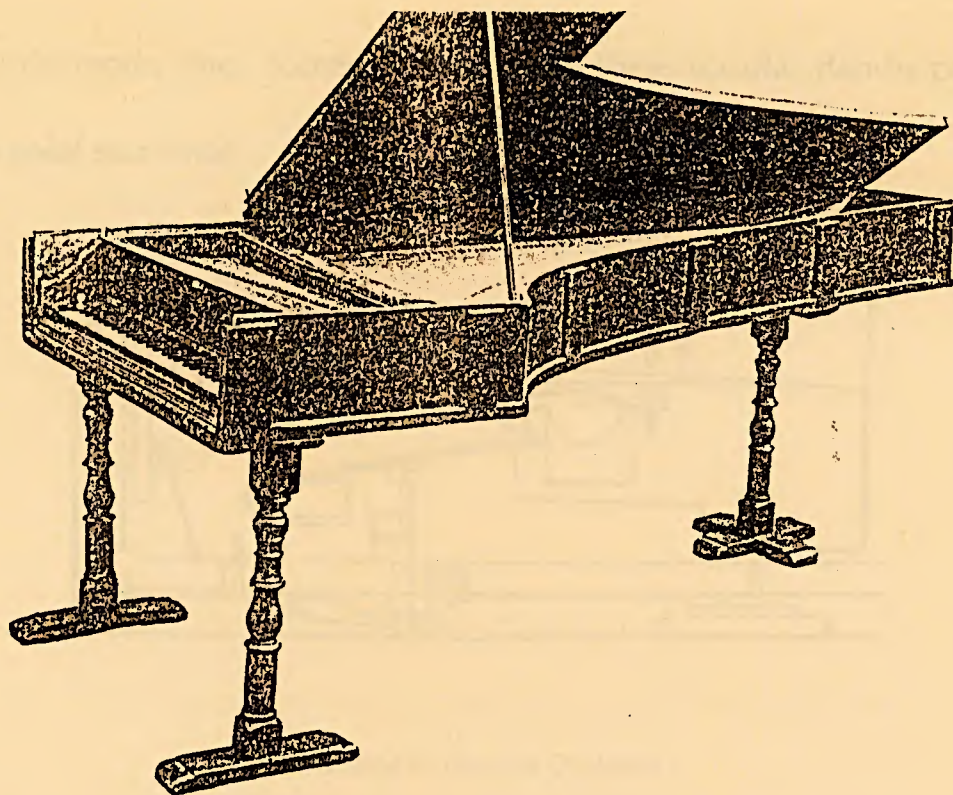
Do Pianoforte ao Piano Moderno

O piano, considerado instrumento rico de possibilidades capaz de expressar os mais diversos estilos, palmilhou os seguintes caminhos:

Em 1709, o fabricante de instrumentos Bartolomeo Cristofori incluía um avanço significativo - um cravo acionado por martelos. O italiano deu a este instrumento a forma de um grande cravo, batizando-o de *gravicembalo col piano e forte*.⁶

⁶BENNET, Roy. *Instrumentos de Teclado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.37.



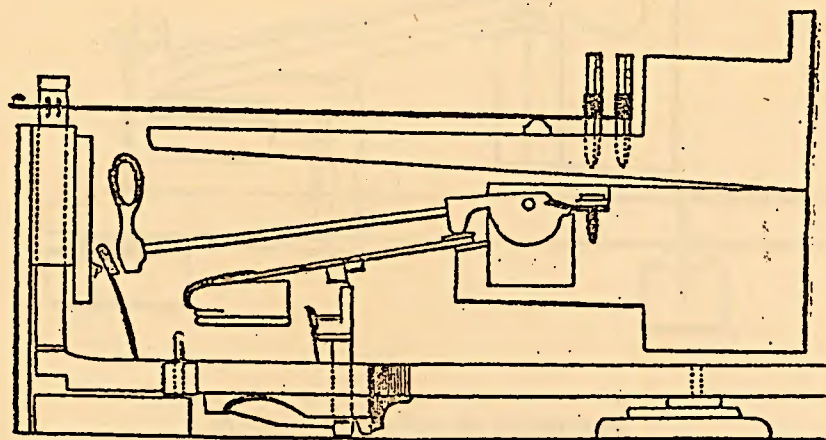


Pianoforte (Bartolomeo Cristofori, Itália, 1720)

Cristofori, ao fornecer um mecanismo de escape com marteleira, trouxe uma grande inovação para os instrumentos de teclado, substituindo o saltarelo por um pequeno martelo e adicionando mais cordas para reforçar o som. Sob pressão da tecla, este martelo é levantado por ação de um contra-martelo, que transmite ao primeiro um impulso através de uma peça móvel chamada escape, assim designado porque após o contato, o mecanismo escapa, voltando a sua posição original e pronto a receber um novo impulso. Após o retorno do martelo à sua posição original, o abafador sobe para abafar as cordas. Em 1720, desenvolvendo o sistema de ataque, o fabricante italiano inova-o com um mecanismo de deslize lateral que, ativado pela mão, movimenta a mecânica



de ataque de modo que somente uma corda fosse tocada, dando possível origem ao *pedal una corda*.



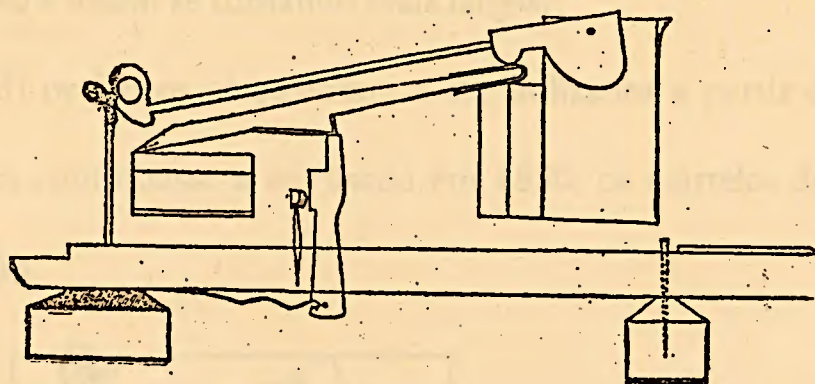
Mecanismo do piano de Cristofori

Segundo Gillespie⁷, "após Cristofori, Gottfried Silbermann, na Alemanha, e Johannes Zumpe, na Inglaterra, seguiram os seus princípios na construção do instrumento. Também surgiram instrumentos semelhantes em que a ação do martelo era dividida; em alguns era superior; em outros inferior. Os cravistas não se entusiasmaram e continuaram a utilizar seus clássicos instrumentos de cordas beliscadas".

O novo "cravo" com martelos foi então batizado na corte Saxônia, onde os instrumentos feitos por Silbermann chamaram a atenção de Bach. Auxiliado pelos conselhos do compositor alemão, este fabricante constrói o primeiro pianoforte com sonoridade em toda a extensão do teclado. Ele foi

⁷GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1972. p.11.

também o primeiro a explorar comercialmente as possibilidades do novo instrumento.



Mecanismo do piano de Silbermann

Após um período de gestação de aproximadamente vinte anos, surgiram as primeiras obras para piano. Em 1770 surge a primeira edição das Sonatas de Clementi, mas sob a coexistência dos três instrumentos de teclado: o clavicórdio, o cravo e o piano.

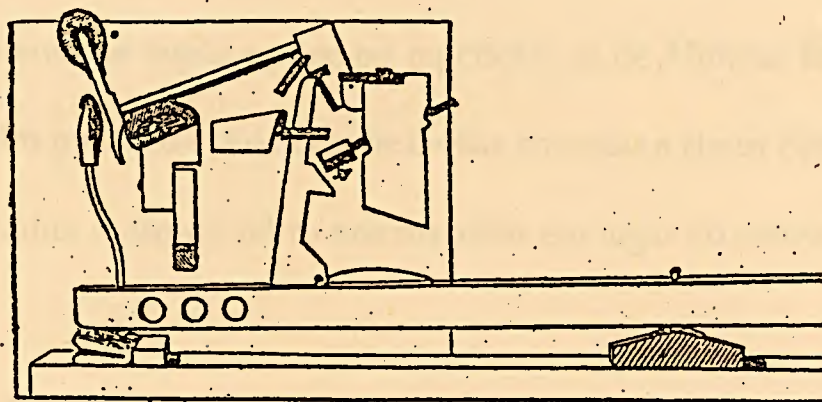
Por volta de 1770, o piano começa a ser produzido e aceito em todos os lugares da Europa, sobressaindo-se na Alemanha, os Stein e Silbermann; na França, Erard e Pleyel; na Inglaterra, Zumpe e Broadwood e nos Estados Unidos, Henry Steinway, de origem alemã, nascido em 1797, que leva sua fábrica para América.

Quanto à construção dos martelos verificamos três fases distintas:

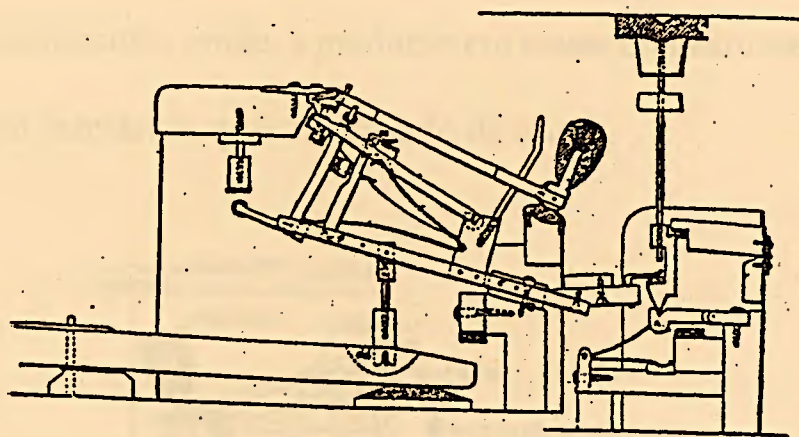
1) nos mais antigos instrumentos datados do início do século XVIII, os martelos possuíam um núcleo interno de madeira revestido com pele de veado;

2) na primeira parte do século XIX eram construídos com uma camada de couro e foram se tornando mais largos;

3) os feltros só passaram a ser utilizados a partir de 1830 e embora o couro continuasse a ser usado em 1850, os martelos de feltro se tornaram padrão.



Mecanismo do piano de Broadwood



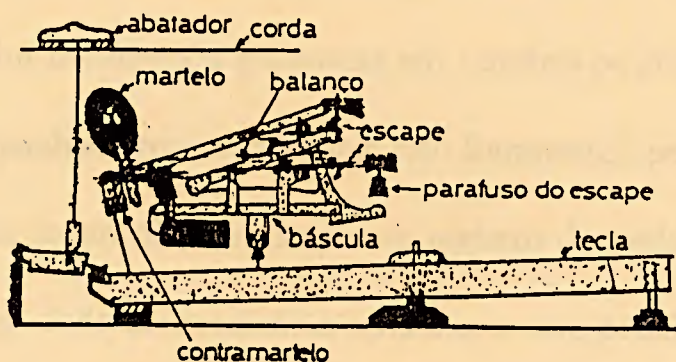
Mecanismo do piano de Erard

Muzio Clementi (1752-1832), compositor e virtuose do teclado, funda em Londres uma fábrica de pianos. Joseph Haydn também escreve para

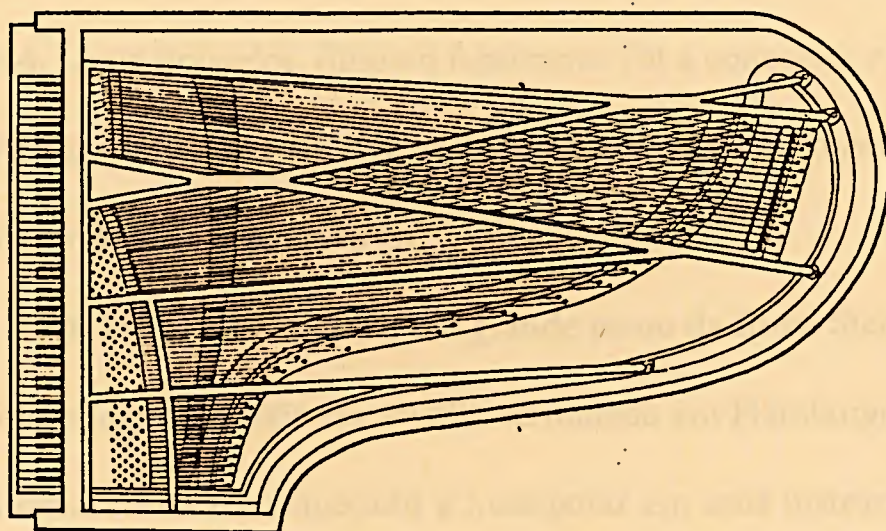
o novo instrumento e, em 1777, W.A. Mozart converte-se ao piano, experimentando em Viena um instrumento feito por John Stein, aprendiz de Silbermann.

Nesse sentido, começa o desenvolvimento do piano moderno (ver anexo 1) cada vez mais aperfeiçoado. Os instrumentos de Sebastian Erard possuíam o sistema de duplo escape ou repetição; os de Alpheus Babcock na América o quadro metálico e o sistema de cordas cruzadas e Henri Pape da Casa Pleyel que introduz o uso do feltro nos martelos em lugar do couro até então utilizado.

A extensão do piano, por volta de 1840, passa a ser de sete oitavas e em 1880 são acrescentadas mais três notas no extremo agudo, tornando-se o padrão de alcance do teclado. Deste modo, o "piano moderno" foi desenvolvido começando, então, a produção em massa do instrumento, quer no modelo vertical (armário), quer no modelo de cauda.



Mecanismo do piano de cauda



Cordas cruzadas num piano de cauda

Nesta fase, o piano se transforma em um instrumento orquestral através, por exemplo, da influência sinfônica de Beethoven, obrigando em 1783 o fabricante John Broadwood patentear em Londres os dois pedais (direito e esquerdo) acompanhado mais tarde, segundo Banowetz⁸, pela firma Steinway, responsável pela invenção e conseqüente registro do pedal tonal. O mesmo autor aponta um dado contraditório referente a este pedal creditado a firma

⁸BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p.92.

Boisselot et Fils que exhibe um instrumento equipado com este recurso em uma Exposição em Paris em 1844 dizendo o seguinte: "a firma de pianos Boisselot e Fils exhibiu um piano equipado com o pedal sostenuto numa Exposição em Paris em 1844. Louis Boisselot, filho do fabricante, foi a concertos e Liszt na Espanha e Portugal em 1845-47 e aparentemente presenteou o compositor húngaro com um de seus instrumentos" ⁹

Em 1883, Liszt recebeu um grande piano da firma Steinway de New York cujo número de série era 49382, terminado em Hamburgo poucos anos depois desta firma ter começado a incorporar em seus instrumentos o pedal tonal.

Respondendo a Steinway, Liszt se pronunciou: "o referido pedal não poderá, em minha opinião, ser usado com muita freqüência, mas é excelente efeito especialmente em algumas passagens tranqüilas e suaves".¹⁰ (ver anexo 2)

Também enviou na correspondência duas obras que estava trabalhando. A primeira era uma transcrição da Dança dos Sylphes para piano de Berlioz e a outra sua Consolação nº3. Ambas foram citadas como bons exemplos do emprego do novo pedal (ver anexo 3).

⁹Idem, p.216.

¹⁰WOLFRAM, Vitor. *The Sostenuto Pedal*. Stillwater: Oklahoma State University, 1965. p.28



De outro lado, o intérprete passou a ter sempre presente a importância do efeito sonoro extraído do piano, aspecto responsável pelo fato dos grandes artistas darem preferência para grandes marcas embora o instrumento passasse a ser fabricado no mundo todo por diferentes construtores.

No presente trabalho nos detemos as seguintes marcas: Steinway, Bechstein e Blüthner.

Durante todo nosso processo de pesquisa e leitura crítica pudemos chegar ao resultado de que o Steinway detém a mais conservadora e tradicional filosofia na fabricação de pianos. Todo o conhecimento da técnica de construção foi passado de geração para geração e até recentemente não haviam desenhos das plantas que mostrassem como era realizado o processo de fabricação dos instrumentos. Ninguém sabia ao certo como as coisas eram feitas, apenas faziam porque sempre foram realizadas de um determinado modo.

Como exemplo importante temos as colas que até hoje são feitas de ossos triturados de animais e sangue, em contraposição aos agentes sintéticos utilizados por outros fabricantes.

Cada artesão usa suas próprias ferramentas em "seu" próprio piano, desde o início da vida do instrumento até sua construção final.



Difícilmente duas pessoas trabalham no mesmo Steinway. Cada piano projeta a habilidade de seu artesão que se reflete no som dos instrumentos, tão diferentes entre si. Com a filosofia de que as árvores não crescem em uma uniformidade matemática, o artesão molda o "seu" piano de acordo com sua capacidade maior. Portanto, cada instrumento não pode ser igual ao outro.

Os pianos Steinway apontam para um anacronismo único em nosso mundo moderno. A grande pianista argentina Martha Argerich se refere a este instrumento da seguinte forma: "Muitas vezes, o Steinway possui uma estranha magia. Ele toca melhor que o pianista e então se tem uma maravilhosa surpresa."¹¹

Pudemos constatar que as diferenças entre os dois instrumentos, um fabricado em Hamburgo - Alemanha e o outro em Nova York - Estados Unidos, não são tantas como ditas. O que existe são variações do tipo da madeira utilizada, na construção e, claro, as muitas vezes citadas, diferenças de ação ou de toque. Contudo, há mais pontos em comum do que as diversidades possam indicar.

Segundo Graham Reid¹², "uma vez ou outra os Steinways de Hamburgo, com sua madeira macia, oferecem sons harmônicos mais ricos do

¹¹ Steinway Artists. Catálogo da firma que traz a lista de todos os artistas que tocam em seus pianos, s.d.

¹² REID, Graham. *The Piano Quarterly*/Winter 1986-87/nº136. p.38.



que os gigantes e brilhantes irmãos americanos, com sua poderosa flexibilidade e sólida construção de madeira".

Tradicionalmente as salas de concerto são menores na Europa, mas atualmente todas as novas salas dos grandes concertos metropolitanos estão grandes e "esmagadoras" para o pianista solista como nas similares na América.

Gradativamente, com o passar dos anos, a política vigente na fábrica alemã tem se dirigido para a construção de pianos com mais energia projecional, significando assim instrumentos com caráter sonoro mais forte, claro e penetrante. Esta regra é geral para 95% dos pianos que saem de Hamburgo.

Isto também é verdadeiro em se tratando dos pianos de Nova York, providos de igual poder sonoro. A única diferença perceptível em relação à sonoridade reside nas cordas dos baixos (bordões) que nos instrumentos americanos soam mais aveludadas, enquanto nos alemães são mais penetrantes e profundas.

Dentro da esfera de modelos disponíveis, a fábrica de Hamburgo oferece duas variantes que não são produzidas nos Estados Unidos: os modelos A e C.

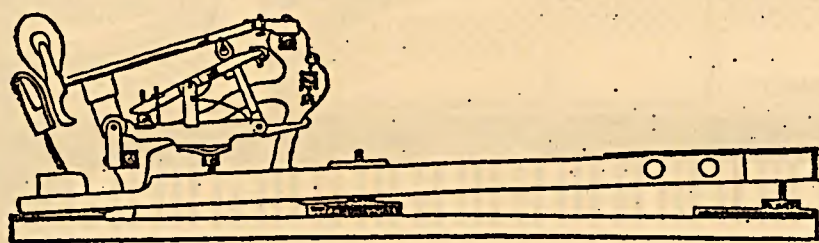
Apesar das diferenças das ações (toque), estas são aparentes para o concertista que toca nos dois pianos. Com apenas uma tecla abaixada, pode-se



reconhecer um Steinway, enquanto para se perceber a diferença de um piano fabricado em Hamburgo e outro em Nova York necessita-se de mais tempo, experiência e cuidado. Ambos exibem um sólido e robusto teclado e com uma tecla de retorno mais pesada que imediatamente se distingue de outras mais leves, como as de estilo vienense de Bösendorfer e Bechstein.

Notamos que, mais importante do que qualquer um dos procedimentos de construção dos dois tipos de Steinway, ambos dividem exatamente a mesma escala de desenhos (o poder das cordas, tensões dinâmicas e divisões de registro) que são feitas com a mesma filosofia de construção. Este é o coração e a alma de todo o problema e a essência que dá ao Steinway aquele som único "Steinway".

Apesar da pequena diferença de sonoridade entre os dois Steinways (alemão e americano), eles se distinguem muito mais de outros pianos como Bechstein, Bösendorfer e Blüthner do que estes entre si.



Mecanismo de um Steinway de concerto

Embora o catálogo Bechstein não ofereça a diversidade de estilos e variedades de aparências de algumas firmas, tais como Feurich, Shimmel ou Steinway, também possui grande quantidade de modelos dentro de uma tradição manual e artesanal. Grandes artistas como Busoni eram admiradores da firma e possuíam seus instrumentos. Assim, a linhagem pianística Bechstein desfruta de uma reverência especial entre conhecedores e pianistas, com Sviatoslav Richter e Arturo Benedetti Michelangeli, que continuam a prestar homenagens visitando a fábrica e tocando nos pianos do museu existente.

Durante a época de ouro do pianismo, os pianos Bechstein e em menor escala os Bösendorfer e Blüthner foram os instrumentos dos grandes concertistas da época. Schnabel e Hofmann eram possuidores de Bechstein. Rachmaninoff possuía um deste e um Blüthner, enquanto Cortot e Backhaus, Bösendorfers.

Mesmo quando todos estes artistas vieram fazer suas carreiras na América do Norte, continuaram usando seus Bechsteins, mas também os novíssimos Steinways modificados (modelo D), com seu grandioso poder sonoro bem adequado às grandes salas americanas, especialmente em concertos com grande orquestra.



Embora os pianos Bechstein tenham sido ouvidos em salas de concerto de outrora, um exemplo mais próximo de sua qualidade foi o recital de Sviatoslav Richter no Carnegie Hall no início dos anos 60.

De maneira geral, os Bechstein são considerados ótimos instrumentos para a prática de música de câmara em pequenas salas. Exceto na Rússia e Europa Oriental, estes pianos ainda figuram nas salas de concerto.

Steinway, Bösendorfer e Yamaha ocupam os grandes mercados, mas com o surgimento do novo modelo Bechstein (EN-280) em 1982, grandes pianistas como André Watts e Jorge Bolet consagraram o novo instrumento, quer em concertos, quer em gravações. O novo Bechstein oferece uma palheta ilimitada de nuances expressivas que vão de um pianíssimo de um Prelúdio de Debussy a um rugido de leão em peças poderosas como de Stravinsky.

Em uma escala menor, os instrumentos Bechstein também possuem um novo modelo armário que apresenta um desenho arrojado e um toque de resposta excelente, sendo o alcance dinâmico bem definido, mas os baixos mostram pouca profundidade.

"Os grandes pianos de cauda desta firma possuem sonoridade mais fina e delicada e resposta de ação maravilhosa, revelando todas as sutilezas



sublinhadas do artista e no silêncio de estúdios domésticos, um Bechstein pode revelar as maiores expectativas musicais".¹³

Desde 1857, os pianos Blüthner têm sido construídos na cidade de J.S. Bach, Leipzig e desde então têm se estabelecido como um dos três grandes nomes clássicos dos pianos europeus - os três Bs: Bechstein, Blüthner e Bösendorfer.

Todo seu trabalho é artesanal e a imagem e som destes pianos é remanescente do período romântico. Os Blüthners têm uma riqueza variável e uma sonoridade perfeita para as obras de compositores como Beethoven, Brahms e Liszt.

Curiosamente, segundo Graham Reid¹⁴, "seu som não é de todo pianístico e seu frescor e riqueza de cores possuem qualidade de orquestra. Não importa quanto furiosamente é tocado, nunca produz sonoridade desagradável ou feia. Não é ideal para a efusão bárbara de Bartok, mas para um outro olhar prova ser um grande piano".

Seu modelo 210 com sua riqueza de som, oferece uma resposta excelente às exigências de clareza, vivacidade e fragilidade dos períodos barroco e clássico.

¹³REID, Graham. *The Piano Quarterly*/35th year/Spring 1987/nº137. p.42

¹⁴REID, Graham. *The Piano Quarterly*/35th year/Spring 1987/nº137. p.44



Os seus modelos armário oferecem um som robusto, sem qualquer traço de ruídos surdos e, embora a firma Bechstein seja responsável por maiores nuances nestes modelos, quanto ao alcance o Blüthner leva uma certa vantagem.

Assim, nesta rápida trajetória dos caminhos palmilhados pelos instrumentos de teclado até o surgimento do piano e sua respectiva evolução pudemos destacar elementos que trazem informações relevantes ao desenvolvimento do instrumento e a partir deste cenário abordar especificamente nosso tema de pesquisa - os pedais e suas funções.



Capítulo II

Evolução das Funções

Diferenciadas dos Três Pedais





"...irreal é a atmosfera que cria o pedal quando parece transformar cada nota num fantasma de si mesma agregando ao som puro todas as identidades sonoras capazes de se isolarem disfarçadamente da lei acústica do som fundamental conseguindo esfumçar assim, qualquer desenho nítido ou linha cortante em um ideal de certa vaporosidade."

A. Casella¹

O desenvolvimento histórico do Pedal atingiu em maioria os grandes pianos da atualidade, passando por uma complexa evolução que envolveu mais de cento e cinquenta anos.

Este importante aspecto da evolução do piano é fundamental, não só do ponto de vista do interesse histórico, mas também para a execução prática, permitindo ao intérprete a emissão de um toque em nível artístico elevado, seja das obras de compositores anteriores, seja posteriores ao recurso.

Os mais antigos pianos eram equipados com um mecanismo controlado pelas mãos do executante o que se comprovou muito incomodo pois para acioná-lo era preciso que se levantasse momentaneamente as mãos do teclado.

Um vasto número de pedais foram criados para modificar o som do piano, sendo na maioria das vezes com a função de imitar o timbre de outros

¹CASELLA, Alfredo. *El piano*. Traducción del italiano por Carlos Oliriani, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942. p.68.



instrumentos. Estas novas experiências, de certa maneira, ameaçavam o instrumento como um brinquedo musical.

No final do século XVIII, a música turca foi o alvo dos compositores que tentavam imitar o exótico som do oriente. O pedal Janizary, um dos mais famosos adicionava todos os tipos de estrondos barulhentos ao instrumento. Imitava o tilintar de sinos, chocalhos e até um címbalo quebrando por causa de uma pancada de varias cordas do baixo com uma tira de metal contrastante.

W.A. Mozart imitou a música turca no *Allegretto alla turca*, movimento da **Sonata K 331**.

O pedal-fagote também foi muito comum e seu mecanismo, que consistia de um rolo de papel sobre as cordas do baixo, criava uma atmosfera bastante parecida com o timbre do fagote.

O chamado "cembalo stop" pressionava pesos de couro sobre as cordas imitando, deste modo, o cravo.

"Também pedais crescendo e decrescendo alteravam o som, fazendo com que a tampa do piano abrisse ou fechasse, ou modificava a abertura das fendas laterais. Foram construídos para modificar o volume sonoro ao estilo dos órgãos de tubos"². Outro esquema exótico era o de forçar o ar sobre

²BANOWETZ, Joseph. The Pianist's Guide to Pedaling. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p.6.

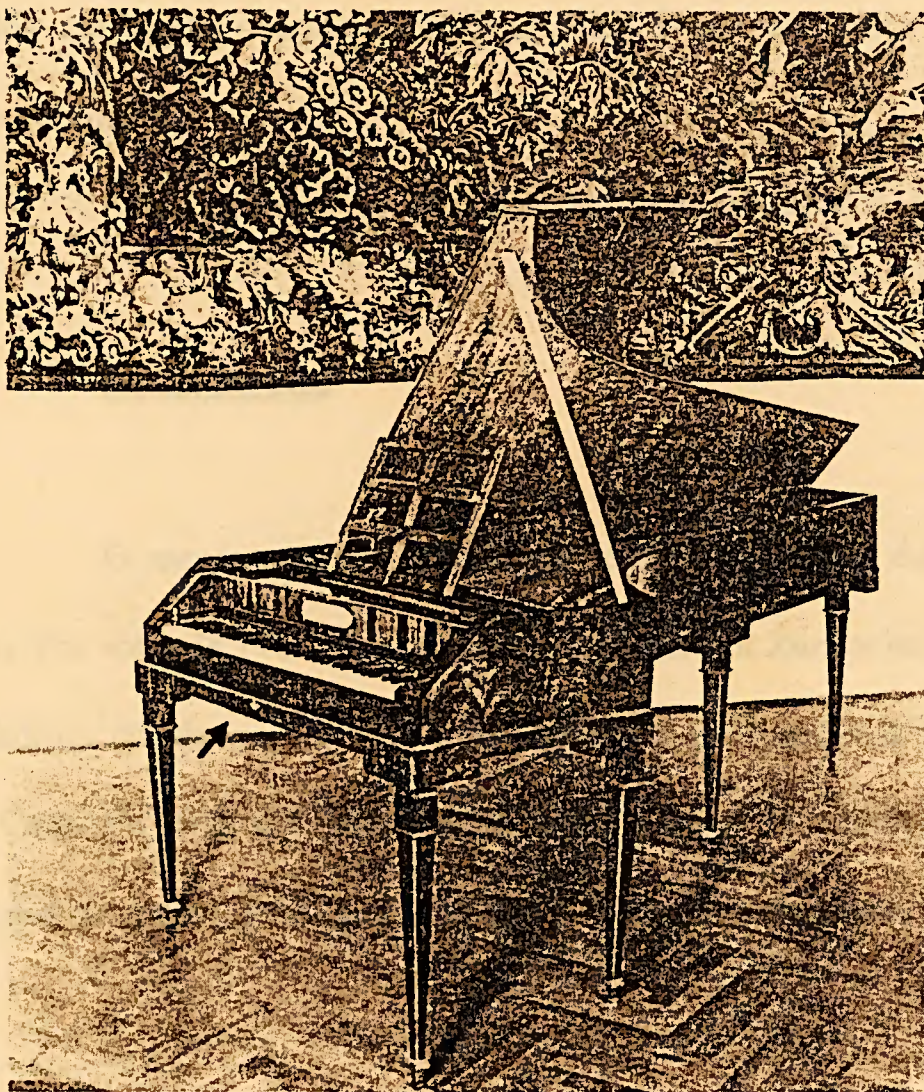


as cordas com o intento de ampliar o som, depois dos martelos já terem atingido as cordas.

Observamos que estes e grande número de outros mecanismos foram desaparecendo e finalmente o piano evoluiu para a maturidade no final do século XIX, tendo como legado a evolução dos três pedais clássicos de hoje.

Nos instrumentos alemães foram introduzidos os abafadores acionados pelos joelhos e cotovelos.

Anton Walter: 1975, joelheira e ação vienense.



Em 1777, Adam Beyer, em Londres, introduz uma novidade: seus pianos eram equipados com um pedal, "*cleft foot*", que controlava os abafadores do baixo e do restante das cordas. Outros refinamentos do controle do pedal foram rapidamente adaptados em 1783 por John Broadwood em Londres e os irmãos Erard em Paris, e por fim Johann Stein em Augsburg, em 1789. Nos instrumentos de Broadwood o conceito original de Beyer de divisão no controle de abafadores foi retido e os pianos Erard podiam levantar completamente os abafadores. A separação dos pedais continuava a ser construída até 1830, quando foram suplantados por um único pedal de abafador comum.

Apontaremos a seguir as funções diferenciadas dos três pedais.

Pedal Direito

O mecanismo dos abafadores teve várias formas durante sua evolução. Por volta de 1760, nos pianos construídos por Zumpe em Londres, os abafadores consistiam em níveis de madeira e localizavam-se acima das cordas. Cada um tinha um pedaço mole de couro, que era pressionado para baixo sobre as cordas, feitos por uma tira de barbatana de baleia. Quando a



tecla era acionada, uma haste levantava o abafador e liberava a corda para vibrar.

Já os instrumentos de Broadwood possuíam os abafadores abaixo das cordas e um esquema semelhante foi construído mais tarde por Erard na França. Os abafadores dos pianos Erard rapidamente cortavam o som da nota fundamental e dos baixos, deixando um resíduo de harmônicos mais altos. Este efeito assemelhava-se com os abafadores dos pianos ingleses mais antigos, porém radicalmente diverso do efeito rápido do abafador dos instrumentos vienenses e alemães.

Com exceção de Erard no final do século XIX, a maioria dos fabricantes optou por manter os abafadores acima das cordas nos grandes pianos, aproveitando, assim, a gravidade para abafar o som mais rapidamente.

Streicher escreveu que ao se levantar os abafadores das cordas "que nós ouvimos um órgão, a plenitude de uma orquestra inteira ... um *pianissimo* ... o som mais delicado de uma harmônica de vidro."³

Mas não é possível construir um elo entre o fabricante e o intérprete, senão postularmos a figura do compositor cuja imagem aparece provocando a avaliação do peso de seu pensamento musical responsável pelo

³ROSEMBLUM, Sandra P. *Performances Practices in Classic Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. p.109 e 110.



acontecer - ação do intérprete e um procedimento sistemático e contínuo por parte do pesquisador.

Diante disso, resta-nos dizer que:

Desde Beethoven, os compositores começaram a se acostumar em anotar suas idéias musicais com muito precisão mas muitas das marcações e indicações sobre o uso do pedal em obras para o piano do pré-classicismo, classicismo e romantismo não foram anotadas com rigor dificultando assim a realização de cada estilo.

Pondera Mozart em correspondência enviada a 17 de outubro de 1777 a seu pai onde entusiasticamente escreve sobre a eficácia do novo mecanismo, um aperfeiçoamento - um pedal construído por Stein. Mozart esperava ótimas realizações desta invenção pois se queixava que nos pianos contemporâneos a sua época o som desaparecia muito rapidamente. O pedal em questão era o "pedal joelho".

Em 1783 Broadwood de Londres mudou o pedal de joelho para o acionado com o pé, considerado por isso por muitos autores como o inventor do pedal direito.



Muzio Clementi & Co. 1805, ação inglesa e pedais



Como regra geral, o pedal direito, normalmente chamado de pedal forte ou pedal sonoro, fortalece, amplifica e liga os sons. Assim como a luz é composta de cores do espectro solar, as notas individuais são formadas de um número de sons constituídos em séries definidas. Uma nota quando soa pode ser descrita como a soma de outros sons - a série harmônica. Quando se toca uma nota e silenciosamente pressiona-se qualquer outra ou grupo de notas da série, esta nota ou notas soarão por simpatia e se durante a experiência abaixa-se o pedal direito, todas as cordas livres vibrarão simpaticamente e farão a nota soar mais rica e forte.

Muitas das descrições da virada do século XIX indicam que o **pedal direito** foi considerado pela grande maioria dos compositores e intérpretes como um enriquecimento e um prolongamento do som, por isso tantas vezes chamado de **pedal forte**. Também foi muito utilizado para apenas segurar a nota do baixo por vários compassos sob uma mesma harmonia. Através do acúmulo e reforço dos sons, o pedal podia ser usado para ressaltar passagens *forte* e em *piano*. Esta prática era muito usada em movimentos lentos com ritmos harmônicos, linhas melódicas simples sem muitas dissonâncias.

No que diz respeito a visão de alguns compositores e intérpretes podemos relatar que estes acreditavam que o pedal direito deveria ser usado somente para tocar forte, mas este pensamento foi aos poucos se modificando



graças ao empenho e surgimento de compositores que viram neste recurso outras inúmeras possibilidades.

Observamos, através de nossa pesquisa, que principalmente no período clássico o pedal era utilizado somente em acordes consonantes com melodias bem lentas e com mesma harmonia sendo qualquer dissonância retirada do pedal.

Em geral, o pedal nunca era utilizado em movimentos rápidos ou em escalas. Tinha seu uso mais expressivo em peças como pastorais, musettes, árias delicadas e melancólicas, romances, peças religiosas e em passagens lentas com mesma harmonia.

O recurso foi muito utilizado para se obter a doçura do som e nos *pianissimi* produzia um excelente efeito quando as teclas eram pressionadas com delicadeza. Também exaltava a acentuação resultando num grandioso e notável *forte* e *sforzato*. Acordes (arpejados ou simples), notas longas ou marcadas com o símbolo do acento obtinham mais vigor.



Estes efeitos são praticados até hoje, citamos o último movimento da Sonata ao Luar de Beethoven composta em 1801 e publicada em 1802. Em tais condições a figura repetida de arpejo, marcado *piano*, é coberta com dois *sforzando*, *staccato* e acordes com pedais⁴.



Mais tarde, Cramer e Czerny observaram que o pedal direito " servia para tornar os sons mais suaves e harmonizá-los com outros.

O pedal em Cramer e Czerny tem função de tom e cor e deve ser empregado como um adicional, é fator de qualidade e não de quantidade. Só deve ser utilizado em partes de grandes legatos nas quais a complexidade solicita uma ajuda suplementar.

Esta habilidade do pedal para sustentar, por exemplo, a nota do baixo abriu as portas para a exploração de novas sonoridades do piano. Tem-se o registro de que Louis Adam incluiu em seu método para piano uma

⁴BEETHOVEN, L. van. Sonata op.27. Edição Henle Verlag, Munique.

"Pastorale" com indicações de pedal detalhadas na qual há uma limitada mistura da harmonia de tônica e dominante sobre as oitavas do baixo mas indicou cautelosamente o uso para se evitar resultados de dissonâncias. Durante 1828, mesmo o conservador Hummel mostrou passagens com pedal com harmonias misturadas.

Indicações sobre a questão do uso do pedal direito unicamente para criar uma linha em *legato* são raras. Segundo nossas pesquisas, de acordo com os tratados clássicos o toque *legato* era geralmente realizado pelos dedos. As indicações mais antigas foram publicadas a partir de 1790 e demonstram preocupação com o timbre dos sons ao invés de pedal *legato*.

Os pianistas para efetuar o *legato* quando a mão não alcançava o intervalo deviam abaixar o pedal (ou levantar a alavanca do joelho) na primeira nota do intervalo (ou mais cedo se for apropriado dentro da mesma harmonia) e levantá-lo após a emissão da segunda nota sobretudo nos casos de mesmo campo harmônico. Tratando-se de uma mudança harmônica, o pedal deveria ser levantado imediatamente após o toque da segunda nota.



Trazemos um exemplo de indicação de pedal para se ligar duas oitavas.

Clementi - Sonata op. 13/4/ii - 1807 ou 1808.



A partir deste cenário classicista e com lampejos românticos, nossas investigações nos levam a crer que de maneira geral o pedal direito era usado apenas de três modos. São eles:

- 1) junto com;
- 2) antes de;
- 3) depois do ataque.

Mesmo depois de algum tempo da invenção deste pedal, a forma mais usada pelos pianistas da época era **junto com ataque** das mãos chamado hoje por nós de pedal rítmico. Era empregado para enfatizar e definir o ritmo marcando acentos métricos e rítmicos a exemplo de valsas ou marchas principalmente nas batidas fortes e acentuações de tempos mas sempre relaxando (soltando) nos tempos fracos⁵.

⁵BEETHOVEN, L.van. Sonata op.13. Edição Henle Verlag, Munique.

Beethoven - Sonata op.13 (1º movimento)



O pedal antes do ataque, chamado também de pedal antecipado, ou ainda pedal acústico não era efetivo para alguns compositores, mas por outro lado muitos argumentavam que se as cordas estão soltas antes do ataque das mãos, este seria mais rico e forte.



O pedal depois do ataque - **pedal sincopado** - é sem dúvida ainda o mais usado. Fator importante no *legato*, em acordes sustentados, saltos intervalares distantes para abertura das mãos e nas repetições de notas iguais sem interrupção entre elas. Todavia não se deve, a nosso ver, contar com o pedal efetuando o *legato* o tempo todo.



Após todo este período de inquietações e busca de novas possibilidades para este recurso tão enriquecedor na história do piano e de sua própria literatura, alguns outros efeitos também foram surgindo, tais como:

- Mudanças parciais de pedal - são produzidas por leves toques, muito curtos e rápidos, fazendo com que os abafadores toquem as cordas levemente. Nestas condições, as cordas menores das triplas são abafadas, não como as do registro grave que continuam vibrando e soando de modo mais reduzido. Estas mudanças podem ser graduadas em frações de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ e $\frac{3}{4}$ de pedal.

Mozart - Fantasia em Ré menor⁶

Andante.

$\frac{1}{2}$ pedal direito $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$

- Pedal vibrato ou pedal trêmulo - é o termo mais usado quando o pé e o pedal movem-se rapidamente levantando e abaixando levemente produzindo assim um efeito de leves ressonâncias.

Haydn - Sonata em Mi Maior Hoboken XVI: 34 (1º movimento)⁷

Vivace molto
innocentemente

Devido a novidade de ação independente dos abafadores e o uso de dois diferentes mecanismos existentes - pedais nos pianos ingleses e franceses

⁶Mozart, W. Fantasia em Ré menor. Edição Henle Verlag. Munique

⁷HAYDN, J. Sonata em Mi Maior Hoboken XVI: 34. Edição Henle Verlag. Munique

e a alavanca do joelho em quase todos os instrumentos alemães e austríacos até o início do século XIX, os compositores marcaram vários tipos de indicações. O que os músicos escreveram sobre tais marcações em relação ao pedal direito acabaram por auxiliar ao entendimento de alguns pedais não usuais que existem na música daquela época.

Milchmeyer dá crédito a Daniel Steibelt com o desenvolvimento do uso do instrumental que populariza o pedal direito. As primeiras indicações de Steibelt, direções verbais tais como "*prenez la pédale qui ôte les étouffoirs*" (coloque os pedais que removem os abafadores), aparecem em seu "Sexto Pot-Pourri", publicado em 1792 ou talvez em 1793 em Paris.

Para indicar o pedal em um episódio no *Rondo* da Sonata op.27/1 publicada em Paris em 1797, o compositor observa:

- "use o pedal que levanta os abafadores mas quando você ouvir que a harmonia está se misturando muito relaxe o pedal no valor de $\frac{1}{8}$ da nota e retome-o imediatamente".⁸

Dezessete compassos depois, onde o episódio termina, Steibelt adiciona:

- *sans pédale* (sem pedal)

No retorno do mesmo episódio tranquilo reaparecem:

⁸ROSEMBLUM, Sandra P. *Performances Practices in Classic Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. p.115.



- avec pédale e sans pédale.

Pelo tempo de publicação de seu Concerto op.33 em 1798 e suas Três Sonatas op.35 em 1799, Steibelt estava usando símbolos sistemáticos que cresceram em número e especificidade para cada necessidade. Ambas obras foram publicadas em Londres e levaram a mesma introdução:

The Author wishing to make more Variety on the Piano Forte, finds it necessary to make use of the Pedals, by which alone the tones can be united, but it requires to use them with Care; without which, in going from one Chord to another Discord & Confusion would result. Hereafter the Author in all his Compositions will make use of the following signs to denote the Pedals.

⊕ *The Pedal that raises the Dampers.*

△ *The Piano Pedal.*

* *To take the Foot off the Pedal that was used before.*

"O autor desejando fazer mais variedade no pianoforte recomenda a necessidade de usar os pedais, pelos quais só os sons podem ser unidos, mas isto requer usá-los com cuidado não passando de um acorde para

o outro pois podem resultar em discórdia e confusão. A seguir o Autor em todas as suas composições fará uso dos seguintes símbolos para denotar os pedais.

⊕ o pedal direito

↑ o piano pedal

* para tirar o pé do pedal que estava sendo usado.⁹

Embora Steibelt tenha se preocupado com as indicações de pedal, para alguns autores, essas apresentam algumas ambigüidades. A maioria dos pedais misturam pelo menos duas harmonias, mais freqüentemente tônica e dominante.

Dussek publicou seu Concerto "Militar" op.40 em 1798 e "Adieu" cerca de 1799 com seus próprios símbolos de pedal explicados:

"o símbolo Ped.: significa para colocar o pedal com o pé direito e este ⊗ para retirá-lo."¹⁰

Clementi adotou o símbolo *Ped* de Dussek em suas Sonatas op.40 publicadas em 1802 estabelecendo que *Ped.* é para pressionar o pedal direito e * para soltá-lo.

Cramer, aluno de Clementi, se pronunciou assim:

⁹BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p.154.

¹⁰ROSEMBLUM, Sandra P. *Performances Practices in Clasic Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Unviersity Press, 1991. p.116.



"Alguns autores preferem escrever *Ped.* (ao invés de $\oplus$) quando o pedal direito vai ser usado, e quando for soltá-los usam esta marca: *. Como na mão esquerda o pedal é usado somente em passagens suaves e não exige nenhuma anotação o pedal direito é usado principalmente em movimentos lentos, quando a mesma harmonia está sendo prolongada. Quando a mudança se encontrar na harmonia, o pedal direito deve ser retirado."¹¹

Na Alemanha e Áustria as indicações para se levantar e abaixar os abafadores foram desenvolvidas de modo diferente e mais parcialmente devido a distinção natural de seus instrumentos, como já focalizamos. Até por volta de 1800 a música composta para os pianos vienenses não encorajaram ou beneficiaram os sons sem abafadores como na música concebida para os instrumentos ingleses. De acordo com nossas pesquisas, houve resistência nos países de língua alemã e os pianos manufaturados ainda possuíam alavanca de joelho.

Segundo Rosenblum, "Milchmeyer escreveu em 1797 sobre as dificuldades associadas com a terminologia para o uso apropriado do pedal direito e embora tenha escrito sobre a necessidade de abafar as notas com toda mudança de acorde, indicou somente "*Ohne Dämpfer*" (sem abafadores) no início

¹¹Idem, *ibid.*



de certos exemplos nos quais as mudanças de harmonia parecem exigir abafadores para se evitar dissonâncias."¹²

Em outros exemplos ele também se utilizou das indicações *ohne Pedale* (com abafadores) e *mit Pedale*. Dizia que "todas as notas da melodia e acompanhamento devem pertencer ao mesmo acorde e se este muda então as notas do acorde precedente gradualmente desaparecem se a expressão admite isto, ou são abafados, e as notas do novo acorde começam imediatamente sem abafadores; sem este cuidado a ressonância do prévio acorde e o som das notas precedentes produzirá um som horrivelmente feio."¹³

Dentro deste espírito também era comum se "sombrear" as harmonias com o uso do pedal direito e trocar antes da mudança do acorde. Czerny se referiu a mistura de acordes suaves e dissonantes como um efeito de harpa eólia. Muitos experimentos em relação a cor foram cultivados não somente pela inovação do pedal direito em contraste com a precisão do cravo mas também pela moda em voga - a harmônica de vidro.

Dussek, virtuoso deste instrumento, freqüentemente tocava-o em adição ao fortepiano em seus concertos públicos.

Segundo Rosenblum, "outra tentativa para se fazer referência explícita ao novo mecanismo que liberava os abafadores está registrado em uma

¹²Idem, p.117.

¹³Idem, *ibid.*



carta datada de 27 de janeiro de 1799 de Leopold Kozeluh de Viena para o editor John Bland na Inglaterra. Kozeluh referiu-se ao levantamento dos abafadores como "mutação aberta" (*ouverte*). Na Alemanha esta mutação é chamada o abafador (*Dämpfung*) e na França de *Forte*.¹⁴

Segundo todos os autores e obras consultados, percebemos que a notação e termos gráficos usados para indicar o uso do pedal direito possuem várias formas quanto a apresentação.

O signo mais comum que se conhece para indicar a utilização do recurso é *Ped.* com o * que, conforme nossa pesquisa, na maioria das vezes se mostra impreciso.

Nem só na língua italiana aparecem os termos que designam a utilização em relação ao pedal direito, mas também em outros idiomas. Os principais são:

Francês: *avec pedal, la pédale forte, pédale grande, garlez pédale.*

Alemão: *Aushaltepedal, Das Damferpedal, Das Dampfungspedal, Fortezug, Grosses Pedal, Mit Pedalgebrauch.*

Italiano: *col pedale, con pedale, pedale, il primo pedale, pedale del forte, sempre pedale, senza sordini, ped. simile.*

Para a retirada do pedal, aqui estão:

¹⁴Idem, *ibid*



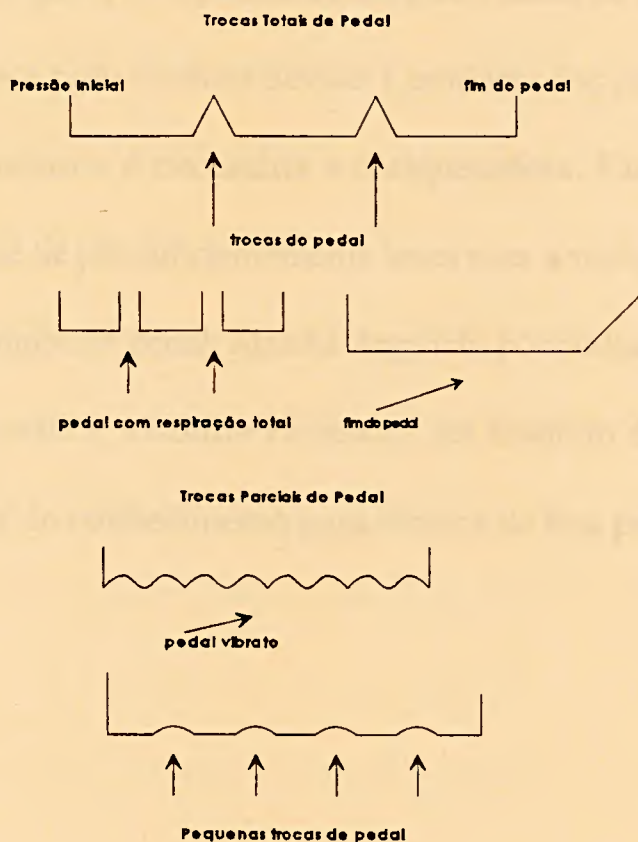
Francês: *sec, sans pédale.*

Alemão: *Kein Pedal, ohne Pedal.*

Italiano: *Con sordini, senza pedale, secco, non ped.*

Há, porém, outros sinais que podem auxiliar de modo mais eficaz o seu uso correto, pois indica o exato momento que se deve efetuar a troca ou respiração total ou parcial do pedal.

Apresentamos aqui, ao nosso ver, os mais simples e recomendados:



Como podemos observar, a utilização do pedal direito pode ter inúmeros efeitos.

Nelson Freire que nos concedeu uma entrevista das mais ricas e proveitosas declarou várias sensações a respeito do assunto:

"O pedal é técnica - mistura de conhecimento e intuição. Está intimamente ligado com o estilo de cada compositor, de cada peça, conhecimento profundo do instrumento, públicos e salas diferentes. Mesmo quando o pianista já está bastante adiantado em seus estudos tem que reaprender certas regras principalmente as relacionadas ao uso dos pedais. Em salas particulares soa tudo confuso devido à potência dos pianos atuais e já em salas grandes, a mistura é necessária e enriquecedora. Para o correto uso do recurso necessita-se de pés suficientemente leves para a realização das variações de $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ e trêmulos de pedal. Martha Argerich, possuidora de pés levíssimos com domínio perfeito e Vladimir Horowitz, rei absoluto do uso do pedal são exemplos precisos do conhecimento para técnica da boa pedalização.



O não uso do pedal em certas passagens independentemente do compositor abordado serve para criar certos efeitos especiais e, também, deve-se sempre pensar, quando utilizado o recurso, na noção de projeção dos sons pela sala em que se toca.

Vivo aprendendo com o pedal, é fascinante e transcendental."¹⁵

Pedal Esquerdo

À medida que os pianos iam crescendo em volume sonoro, os construtores voltaram suas atenções para os caminhos de modificação do timbre. Alguns recursos foram usados para reduzir o som. Provavelmente, o mais antigo método foi o *pianozug* ou *feu celeste*, que consistiam de uma fina tira de pele ou feltro espalhados entre os martelos e as cordas tornando o som amortecido. Este processo também foi realizado por botões escorregadios colocados ao lado do teclado movendo assim levemente o mecanismo para a direita onde as cordas eram menos atingidas ou feridas parcialmente pelos martelos. O *Verschiebung* foi finalmente chamado de pedal *una corda* e sua mecânica funcionava devido ao instável teclado e martelos que se deslocavam também para a direita e em vez de três, uma corda só era atingida.

¹⁵Entrevista realizada com o pianista Nelson Freire, 1994.



Nos pianos do final do século XVII e início do XIX, o pianista podia mudar de três cordas (*tre corde*) para duas cordas (*due corde*) ou ainda para uma corda (*una corda*). Esta sutileza não existe nos pianos modernos.

Alguns compositores se utilizaram destes benefícios, mas em nossos pianos atuais, tais diferenciações são possíveis apenas entre *due* e *tre corde*, embora o uso do pedal que realiza este efeito continue a ser chamado de *una corda*.

O pedal esquerdo muitas vezes é comparado à surdina dos instrumentos de cordas mas essa analogia, a nosso ver, não é completamente correta. Sua função não é só poder tocar mais leve mas sobretudo reforçar a doçura do som e eliminar qualquer característica percussiva.

Na realidade a postura do intérprete frente às complexas e ricas variações de sonoridade, constantes da obra, deve ser a de bem empregar o pedal, à luz dos efeitos mágicos, misteriosos, aveludados e delicados a ela pertinentes. Citamos a título de exemplo o período clássico cujas obras solicitam passagens com dinâmicas *p*, *pp* e *ppp*, contrastando com os efeitos *fortissimo* e *eco*, ambos remissivos da registo cravística, característica da música antifônica resultante no *tutti* e *solo* do Concerto Italiano de J. S. Bach, que foi composto para o instrumento-cravo desprovido de pedais não admitindo portanto a dinâmica de terraço.



Interessantemente, por volta de 1820 os pianistas foram avisados que a disponibilidade de um esquema para os sons suaves não deveria dissuadi-los de tentar desenvolver uma palheta cheia de sons tranquilos produzidos com os dedos.

Em 1823, a *Harmonicon* (publicação da época) apresenta um artigo que dizia o seguinte:

"O pedal esquerdo deve ser raramente acionado. Hábeis mestres desejam ... que o pedal se encontre apenas no fim de seus dedos."¹⁶

Num grande piano bem regulado, o pedal esquerdo ao ferir apenas duas cordas das três existentes faz com que as não atingidas vibrem por simpatia.

O recurso de modo geral é melhor empregado no início de uma frase ou de um motivo ao invés do meio, para se evitar uma mudança perceptível e em lugar inadequado, mas tudo depende de um contexto focalizado e também pode ser utilizado em passagens em *crescendo*.

O pedal *una corda* também foi e é usado em combinação com o direito. os dois acionados produzem um som "menos abafado" devido a ressonância adicional criada pelos abafadores que ficam soltos.

¹⁶ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. p. 142.



De acordo com Kalkbrenner "a união dos pedais suave e sonoro produzem um excelente efeito *dolce*"¹⁷ e segundo Starke "esta combinação produzia um som de beleza celestial e poderia ser usado como bom efeito em passagens delicadas, sentimentais ou melancólicas."¹⁸

No que diz respeito à posição dos pés sobre o pedal em questão, assim como a posição das mãos, os professores aconselham seus alunos a manter o pé durante todo o tempo de execução sobre o pedal esquerdo e desse modo estar pronto sempre que precisar acioná-lo.

Embora o termo *una corda* tanto usado por Beethoven se mantem até hoje, outros termos também são conhecidos e usados:

- Inglês: *soft pedal, shift pedal, muting pedal*;
- Francês: *une corde, sourdine, la pédale sourde, petite pédale*;
- Alemão: *mit Verschiebung, mit einer Saite, mit Dämpfung*;
- Italiano: *sordino, una corda, u.c., sul una corda, poco a poco una corda*.

Já a liberação para o pedal esquerdo pode ser indicada através de:

- *tre corde, 3 cordes, ohne Verschiebung, tutte le corde, t.c., poco a poco tre corde, poco a poco tutte le corde* ou *due corde*.

¹⁷Idem, *ibid.*

¹⁸Idem, *ibid.*



Usando o pedal esquerdo e o direito ao mesmo tempo pode-se

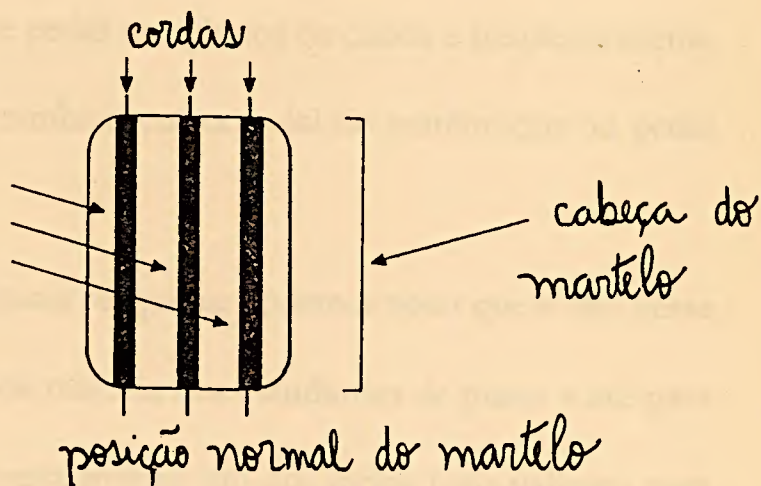
indicar:

- Ped.1 e Ped.2, *con 2 Pedale, 2, Les deux pédales, mit beiden Pedalen,*

Beide Pedale, I due pedali, Trés enveloppé de pédales, 2 Ped., due Ped.

ou *con sord e Ped.*

cabeça do martelo com
sulcos endurecidos pelo
impacto das cordas



parte macia do martelo



posição do martelo não
comprimida pelo
impacto contínuo das
cordas



posição do martelo
ao atingir apenas
duas cordas

Pedal Tonal

Albert Steinway da sólida Steinway americana trouxe uma patente dos Estados Unidos do pedal sostenuto em 1874. Em 1876 este pedal ganhou seu primeiro anúncio e logo a firma o instalou em seus grandes modelos de cauda e vertical. Alguns fabricantes adicionaram em seus instrumentos este novo recurso, mas poucos europeus seguiram o exemplo.

Normalmente este pedal nos pianos de cauda é freqüentemente chamado de **pedal tonal** mas também como pedal de sustentação ou **pedal sostenuto**.

De acordo com nossas pesquisas, podemos notar que o uso desse recurso é incógnito para a grande maioria dos estudantes de piano e até para pianistas que não identificam nessa prática um dos meios mais valiosos para colorir ou clarear texturas musicais.

O pianista perceptivo poderá compreender suas enormes possibilidades para inúmeras aplicações e com a prática, esse pedal pode se transformar em elemento indispensável para o artista que busca a qualidade e riqueza existente no texto do compositor abordado.

Os nomes mais comuns para esse pedal são os seguintes:

- Inglês: *prolonging pedal, sostenuto pedal, Steinway pedal, sustaining pedal, S.P., tonal pedal, Ped. 3;*



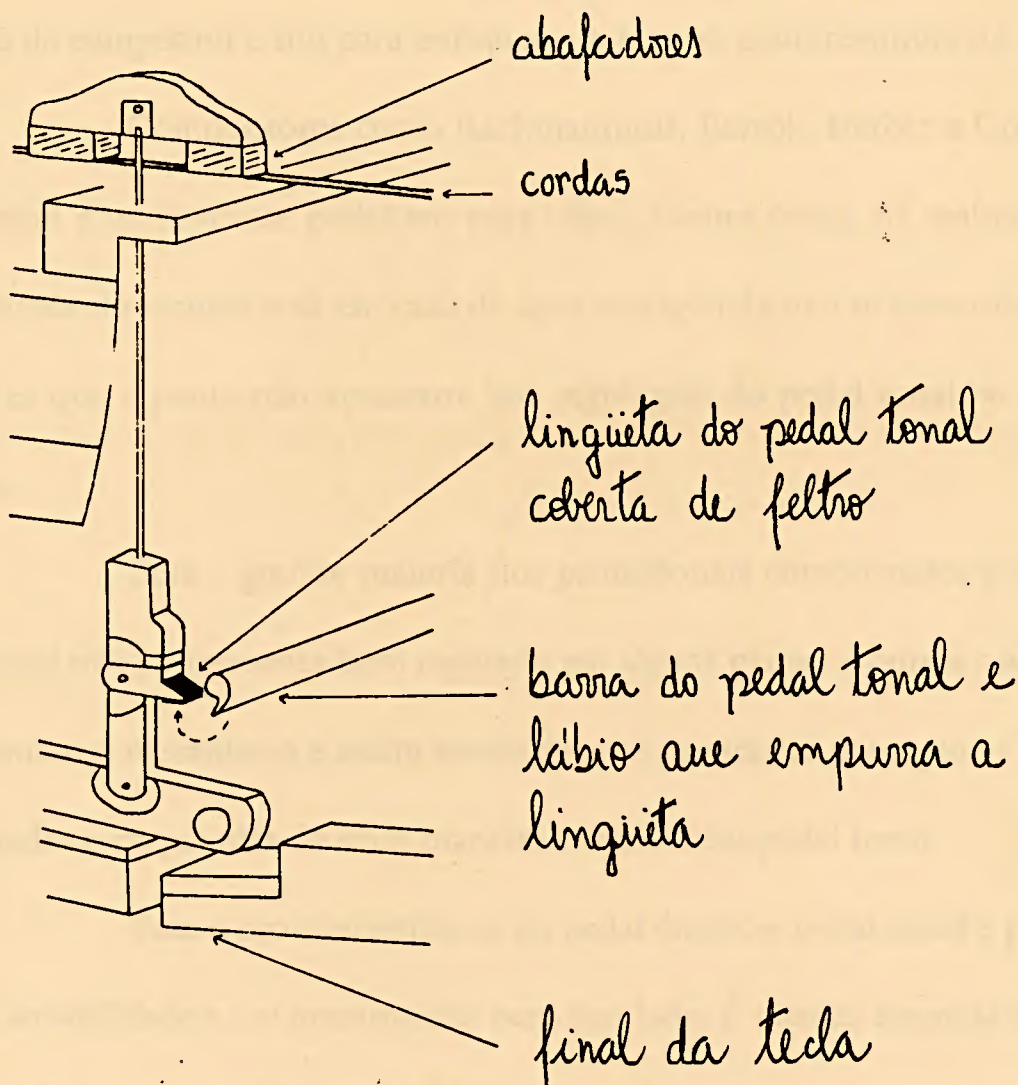
- Francês: *Prolongement, Pédale de prolongation, Prol. Ped.*;
- Alemão: *Tonhaltepedal*;
- Italiano: *Il pedale tonale*.

Sumariamente o pedal tonal faz somente uma coisa quando pressionado: prende todos os abafadores que são acionados pelo toque das teclas desejadas. Isto é realizado em três etapas:

- 1) a nota ou notas desejadas serão presas por esse pedal uma vez que sejam segurados pelos dedos até a pressão do recurso. Se uma nota ou acorde precisam ser repetidos não é necessária uma nova pressão como na troca normal do pedal direito;
- 2) o pedal direito não deve ser pressionado ao mesmo tempo que o pedal tonal confundindo assim as notas a serem presas pelo segundo;
- 3) o pedal tonal deve se manter completamente abaixado durante o uso já que qualquer descuido pode provocar a perda dos sons a serem conservados como também prender outros não desejados.



Mecanismo do Pedal Tonal



Normalmente o pé esquerdo é usado para esse pedal como para o uso do próprio pedal esquerdo. Quando o pedal direito não é usado o pé direito pode acionar o tonal enquanto o esquerdo se reserva ao *una corda*.

Uma vez que não há muitas indicações sobre o uso do pedal tonal, cabe ao pianista decidir com critério quando é apropriada sua execução.

Deve ser usado geralmente nas próprias indicações dos compositores ou editores autorizados. Ao nosso entender não deve ser praticado quando altera a idéia original do compositor e sim para enriquecer a textura compreendida no texto.

Compositores como Rachmaninoff, Bartók, Barber e Copland indicaram e usaram esse pedal em suas obras. Nestes casos, há realmente a necessidade do recurso e só em caso de uma emergência não se deve utilizá-lo uma vez que o piano não apresente boa regulação do pedal tonal ou não o possua.

Para a grande maioria dos profissionais entrevistados por nós, esse pedal não se apresenta bem regulado em alguns pianos e outros que nem apresentam o mecanismo e assim sendo deve se praticar as passagens a serem executadas e preparadas de duas maneiras: com e sem pedal tonal.

Para o uso concomitante do pedal direito e pedal tonal é preciso muita sensibilidade e um instrumento bem regulado. É técnica apurada dentro da arte dos pedais, sendo muito difícil e delicado esse procedimento, fruto de consciência e inteligência do intérprete preparado para tal.



Capítulo III

Literatura Pianística =

Nuances e Timbres:

Pedalização



"Penso que a arte de usar corretamente o pedal é o mais difícil problema para o pianista que pretende atingir a perfeição. Se até hoje não ouvimos o piano dar tudo o que pode dar, talvez seja por não sabermos ainda aproveitar os recursos do pedal. Quanto mais eu toco, mais me convenço que o pedal é a alma do piano. Há casos em que o pedal é tudo."

Anton Rubinstein

Em face de toda a individualidade do intérprete frente à certa complexidade da literatura pianística procuraremos a seguir dizer alguma coisa referente à utilização dos pedais, suas nuances e posteriormente seus timbres. Com relação a este último enfocaremos os dados pesquisados abrangendo do Período Barroco ao Impressionismo.

A graduação sutil dos pedais contém elementos significativos os quais abaixo elencamos:

1) Pedal em relação aos Pés

Como existem técnicas de relaxamento muscular para as mãos em relação ao teclado, também há procedimentos específicos para os pés no que tange a efetiva utilização dos pedais.¹

Partindo de que o contato direto e acionamento do pedal é feito pelos pés, consideramos a necessidade de ressaltar a importância do relaxamento dos membros que entram em atividade para o uso do recurso tais

¹GIESEKING/LEIMER. *Piano Technique*. New York: Dover, p. 124-125



como:

- a) fora do piano - soltar cintura; pernas, inclusive joelhos; calcanhar e rotação dos pés.
- b) no piano - sentar corretamente e a seguir aplicar os exercícios feitos fora do instrumento.

2) Pedal em relação à Harmonia

A clareza harmônica do pedal também constitui uma de suas regras. De maneira geral e qualquer período musical, o pedal tende a renovação a cada novo acorde e novas notas da melodia principalmente com o recurso do pedal sincopado. Geralmente o pedal muda na batida forte do tempo sendo o baixo responsável pela noção harmônica mantendo a coerência entre harmonia e melodia respeitando o fraseado e sua articulação. Pode-se estabelecer vários níveis dinâmicos realçando a decisão da harmonia.

No caso do mesmo acorde (progressão) ou arpejos, o pedal deve captar principalmente o baixo da harmonia e seu uso prolongado está sob o controle do ouvido onde este decide as possíveis respirações.

A linha dos baixos deve receber um destaque produzindo assim uma atmosfera especial dos harmônicos².

²JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de Música de Luigi Chiaffarelli* (Doutorado - Música). São Paulo: Universidade Mackenzie, 1982, p. 118.



Quanto à melodia deve-se cuidar para não se tornar inarticulada respeitando as pausas naturais do canto.

Há exemplos de grande efeito quanto a imprecisão do pedal como a **Sonata op.53** de Beethoven e a **Polonaise op.53** de Chopin. Nesses casos a confusão sonora ou falta de clareza é fruto de uma "técnica consciente e superior³."

3) Pedal em relação ao Ouvido

Percebemos através de nossas pesquisas que o órgão que comanda o pedal é o ouvido uma vez que a música está intimamente relacionada a ele. O pedal deve ser utilizado, enquanto recurso enriquecedor a partir do desenvolvimento da percepção auditiva. O ouvir-se a si mesmo como base par a técnica geral do pedal é fundamental assim como o conhecimento dos efeitos do recurso aliado ao controle do ouvido levando a utilização de um pedal sensitivo.

"O emprego criterioso e artístico do pedal é unicamente uma questão de ouvido.⁴"

³CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1992, p. 136.

⁴PEREIRA, Antônio de Sá. *O Pedal na Técnica do Piano*. Rio de Janeiro: Eulestein Música S.A., p. 36.



4) Pedal em relação do Legato

Encontramos aqui duas correntes as quais defendem seus respectivos pontos de vista.

A primeira apóia o *legato* antes de tudo feito puramente com os dedos e o pedal colaborando como prolongação destes quando a mão não alcança e sempre dando atenção ao som fundamental de acorde.

O pedal não suprime "a falta de contato e *legato* por deficiência técnica⁵".

Deve-se criar uma ilusão quando a distância é um obstáculo, o ouvido deve ligar primeiramente com os dedos e depois apelar constantemente ao pedal. Chopin dizia que gostava mais de Liszt tocando do que Talberg pois, se referindo a Liszt, afirmava que este tocava com os dedos enquanto Talberg, com os pés.

Segundo o Prof. Homero Magalhães⁶ o *legato* com os dedos é real e o *legato* com o pedal é falso.

Em contrapartida uma segunda linha defende o uso de pedal no *legato* na qual considera uma falha das escolas pianística desconsiderar o recurso.

⁵JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. Escola de Música de Luigi Chiaffarelli (Doutorado - Música). São Paulo: Universidade Mackenzie, 1982, p. 119.

⁶Entrevista realizada com o pianista e Professor Homero Magalhães, 1993.



De acordo com o Prof. Cláudio Richerme⁷ seria um erro não usar pedal no *legato*.

5) A Importância do Dedilhado em relação ao Pedal

Percebemos também aqui dois enfoques.

Primeiramente que o pedal deve chegar num momento posterior ao dedilhado e que este deve ser feito inteligentemente e de maneira musical, o recurso colaborando como auxílio à técnica das mãos.

Em oposição encontramos defensores que enfatizam a preocupação excessiva em ligar com os dedos usando dedilhados que não funcionam na prática. Assim, pode-se ligar muito bem com o pedal. O dedilhado é em função de seu uso sendo as constantes substituições dos dedos elemento perturbador no controle do som. A colaboração do pedal permite maior liberdade para os dedos funcionando como a terceira mão.

⁷Entrevista realizada com o Professor e pianista Claudio Richerme, 1993.



6) Pedal em relação às Escalas

De um modo geral o pedal trêmulo é o mais usado. A noção de som cheio pode ser conseguida quando se levanta o pedal na última nota fundamental da escala sem que o ouvido perceba as dissonâncias produzidas.

Os semitons são mais percebidos que os tons inteiros, por isso em escalas mais lentas a mudança deve ser mais freqüente. No caso da escala cromática deve-se mudar mais o pedal como também nas escalas moduladas nas quais o procedimento é renovar a cada modulação.

Para se obter o brilho e a cor das notas mais agudas deve-se abaixar menos profundamente o pedal para estas obterem a clareza necessária.

7) Pedal em relação aos Registros do Piano

O pedal de um modo geral tem valor mais efetivo no baixo, no qual as vibrações são maiores e em relação às cordas agudas, estas vibram menos sendo o pedal usado de maneira um pouco mais livre. Assim cada registro do piano tem um tratamento distinto quanto ao uso do recurso.

O pedal é percebido quando as cordas do registro fornecem um suporte vibratório.



Pode-se obter também baixos prolongados com o uso do recurso meio pedal⁸.

8) Pedal Sincopado

De acordo com nossa pesquisa é prático adquirir a técnica do pedal sincopado estudando passagens adequadas antes do emprego do recurso em uma obra. Deve ser colocado após o acionamento de cada tecla sendo que as instruções quanto ao seu uso muitas vezes ultrapassam as regras.

Geralmente o pedal sincopado é trocado mais rapidamente nos graves.

Quanto ao pedal a tempo, muitas vezes visto como forma incorreta, deve ser mais utilizado também.

9) Pedal em relação ao Fraseado

O pedal aumenta certas ressonâncias fazendo valer certos harmônicos significativos para o uso no trabalho da sonoridade. É efetivo no que tange a prolongação do som e timbre.

Observamos em nosso trabalho que embora o fraseado seja realizado primeiramente com os dedos, a partir de Beethoven os autores e

⁸FONTAINHA, Guilherme H. O Ensino do Piano: seus problemas técnicos e estéticos. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. Ltda.



pianistas consultados sugerem a presença do pedal e sob o aspecto do romantismo as frases tornam-se ricas e redondas com o auxílio do recurso.

10) Utilização do Pedal como um todo na Interpretação

Há nessa parte várias posturas e maneiras de se abordar o pedal principalmente no que diz respeito ao uso do pedal direito.

O piano é visto como um trinômio: teclas, cordas e pedais que funcionam juntos assim sendo conforme aponta o Prof. Caio Pagano⁹, "pedal depende do conhecimento da harmonia, da percepção auditiva e da audição crítica".

Para alguns especialistas a expressão "sem pedal" não deve existir, pois o recurso é parte componente e imprescindível do piano. É como se fosse a terceira mão ajudando na interpretação para se conseguir as sonoridades de que se necessita.

Para tanto, deve o intérprete desenvolver um trabalho técnico-interpretativo que o conduza ao total domínio dos atuais instrumentos.

Posteriormente a idéia de estudarmos os diversos matizes do piano com vistas a obter-se um som límpido, cheio, vibrante, mesmo nas

⁹Entrevista realizada com o Pianista e Professor Caio Pagano, 1993.



dinâmicae *p* e *pp*, requeridas pelos diferentes estilos visa a demonstrar a importância do pedal direito no domínio da sonoridade.

Parece-nos relevante ressaltar que o emprego do Pedal está intimamente relacionado à análise da obra e seu estilo.

Frente aos dados bibliográficos e entrevistas coletadas e devidamente analisados, consideramos somente os caos isolados mais representativos, os quais passamos a relatar apontando os resultados obtidos onde focalizamos a qualidade distinta de sons e sonoridades nos diversos períodos.

Fruto do luxo e poder das classes dominantes do século XVII, o Período Barroco, devido às mudanças ocorridas nos plano social, político e econômico, favoreceu o desenvolvimento do mercantilismo e da industrialização, assim como da ascensão da classe burguesa.

Nesse ambiente propício, são muitos os compositores e intérpretes que se destacam, como Monteverdi; Carissini; Schutz; Purcell; Pergolesi; Corelli; Vivaldi; Frescobaldi; considerado o "Bach da Itália", o qual foi o primeiro músico a escrever na partitura o que realmente desejava na execução de suas obras, tendo também dado origem ao "*tempo rubato*", Alessandro e Domenico Scarlatti.



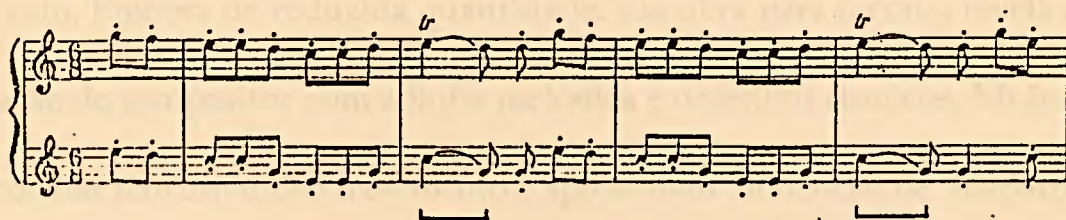
Domenico Scarlatti (1685-1757), possuidor de uma técnica extraordinária e compositor genial, apontado pelos historiadores mais que qualquer outro de seus contemporâneos, como responsável pelo caminho para futuras escola de composição para piano. Suas sonatas foram concebidas como exercícios técnicos explorando a cada uma das dificuldades específicas, a exemplo, mais tarde, dos Estudos de Chopin. Considerado um inovador e precursor da técnica pianística, introduziu vários recursos na execução do cravo, como as notas repetidas tocadas com rapidez e alternância dos dedos sucessivamente; a passagem do polegar e o cruzamento das mãos sobre o teclado. Datam de 1730 as **Pièces de clavecin**; de 1740 os **Esercizi per il clavicembalo** e de 1750 as **Sonatas et Suites**.

Sua magnífica imaginação harmônica percorreu o terreno de modulações considerado pelos especialistas como o primeiro compositor a imprimir às peças de música instrumental efeitos de fortes contrastes dramáticos. Seus estilos de ritmo são excitantes e sua invenção melódica é original. Nas sonatas do compositor encontra-se a forma bitemática que mais tarde, com Carl Phillip Emanuel Bach, fornece os moldes para a futura sonata clássica.



Ao contrário de seus colegas franceses Jean-Phillipe Rameau e François Couperin, Domenico Scarlatti se diferencia por nunca ter abusado da ornamentação.

Sonata em Dó M, L. 104 (K. 159)¹⁰



Diante de novos estudos percebemos que não se deve tocar piano imitando o cravo e sim abordando esse repertório que a princípio pertence a outro instrumento, com enfoque pianístico. Deve-se adaptar da melhor maneira ao piano aproveitando os recursos oferecidos mas com certa parcimônia em relação ao pedal. Uma vez que partimos da idéia de que já o que se está realizando é uma transcrição, o pedal pode entrar com finalidade timbrística e de legato. Os pianistas de um modo geral sentem a necessidade do pedal sobretudo em se tratando de peças lentas. O pedal esquerdo pode ser utilizado para o contraste de registros sendo que o direito pode enriquecer os acordes finais. Quando é rápida notamos a tendência do uso do pedal a tempo. O recurso meio-pedal é valorizado.

¹⁰SCARLATTI, Domenico. Venticinque Sonate per Clavicembalo (Longo). Milano. Ricordi.

Homero Magalhães¹¹ se refere assim aos dois instrumentos: "O piano é piano e o cravo é cravo."

Em seguida um dos mais líricos e elegantes compositores, Baldassare Galuppi (1706-1785), conquistou sua reputação com a ópera e peças para teclado. Embora de reduzida quantidade, sua obra para o cravo revela a preocupação do compositor com a linha melódica e desenhos rítmicos. Muitas de suas sonatas têm um único movimento e apresentam influências de Scarlatti, sobretudo nas napolitanas, nas quais, segundo Gillespie¹², "aparece seu toque de gênio".

Sonata em Ré M



Quanto à execução pianística das obras acima citadas, é importante lembrar que instrumentos como o cravo não são possuidores de abafadores como o nosso instrumento e, assim, o som se prolonga, embora modestamente, no ar. Deste modo, segundo Yara Bernette¹³, "a utilização do

¹¹Entrevista realizada com o Pianista e Professor Homero Magalhães, 1993.

¹²GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York, Dover, 1972, p. 76.

¹³Entrevista realizada com a Pianista e Professora Yara Bernette, 1993.

pedal entra economicamente servindo para cortar a secura do piano, mas sempre favorecendo a limpeza e a transparência. Portanto, acreditamos de acordo com os estudos sobre a época e a estética retratada que a música dos cravistas quando abordada no instrumento piano deve ser tratada não só com um pedal modesto no auxílio dos acentos, células rítmicas e sonoridades especiais, mas também deve se levar em conta o peso e o toque das mãos que terão assim de ser compatíveis com a elegância e delicadeza sonoras típicas do Período Barroco.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi o mais famoso e maior organista de seu tempo além de grande virtuose do cravo e violino.

A música italiana o influenciou devido ao profundo estudo das obras de Corelli, Frescobaldi e Vivaldi. Sua obra em dois volumes **O Cravo Bem Temperado**, além de ser considerada o grande manual da técnica específica do teclado, é pedra fundamental da harmonia moderna. O estudo da obra de Bach é de real importância para o entendimento da polifonia e da forma perfeita.

Diante da relevância da obra bachiana, assumindo que não se deve negar ao piano a música de Bach, como seria então abordado o uso dos pedais sem que se corrompesse ou comprometesse a transparência da obra? Qual realmente é sua função?



Para os pianistas atuais que executam a música de Bach, talvez a mais importante função do pedal direito seja atingir o *legato* perfeito, quando desejarem. Em muitos casos, como notas repetidas ou sucessão de acordes, o pedal, para obter este tipo de *legato*, deveria ser usado não imediatamente após cada nota ou acorde e sim de maneira antecipada, minimizando assim o tempo necessário para que os abafadores sejam realmente levantados. Quanto menor for o tempo dos abafadores fora das cordas, menor é a chance de uma perceptível mudança na qualidade sonora. Naturalmente o pianista deve conquistar o toque *legato* com os dedos e só depois se necessário utilizar o pedal como elemento enriquecedor. Temos aqui exemplos do pedal direito colaborando com o *legato* entre notas repetidas.

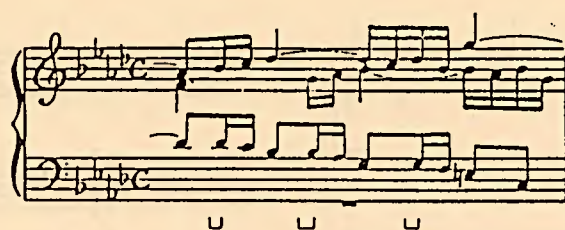
Prelúdio em Si bemol menor¹⁴



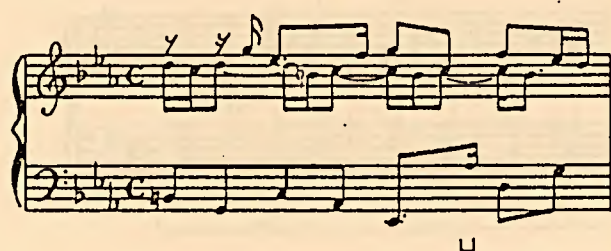
¹⁴BACH, J.S. O Cravo Bem Temperado. Vol I. Edição Henle Verlag.



Fuga em Fá menor¹⁵



A fuga em Dó menor mostra um largo intervalo que pode ser ajudado com o pedal direito¹⁶.



De acordo com Banowetz¹⁷, "o pedal direito pode também ser usado para enriquecer a qualidade do som, especialmente em passagens melódicas que têm notas de grande valor. O próprio Bach mostra sua predileção pelos *cantabili* na maneira de se tocar, como realça no prefácio de suas *Invenções*." Uma análise nos leva, no momento, a exemplos de exigência maior:

- 1) De *cantabile* e *legato* que o pedal ajuda a realizar

¹⁵Idem, *ibid.*

¹⁶BACH, J.S. O Cravo Bem Temperado. Vol II. Edição Henle Verlag.

¹⁷BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington, Indiana University, 1985, p. 126.

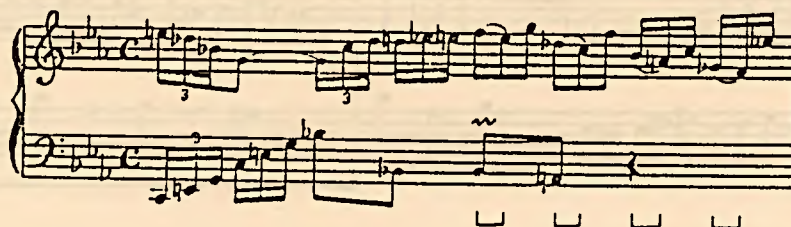
Prelúdio em Mi bemol menor¹⁸



2) arpejar largos acordes livremente, como na Fantasia em Lá menor BWV 944¹⁹



3) Acentos com o pedal em pequenos ornamentos ou modulações, que são fortemente rítmicos naturalmente, como na Fantasia em Dó menor BWV 906²⁰.



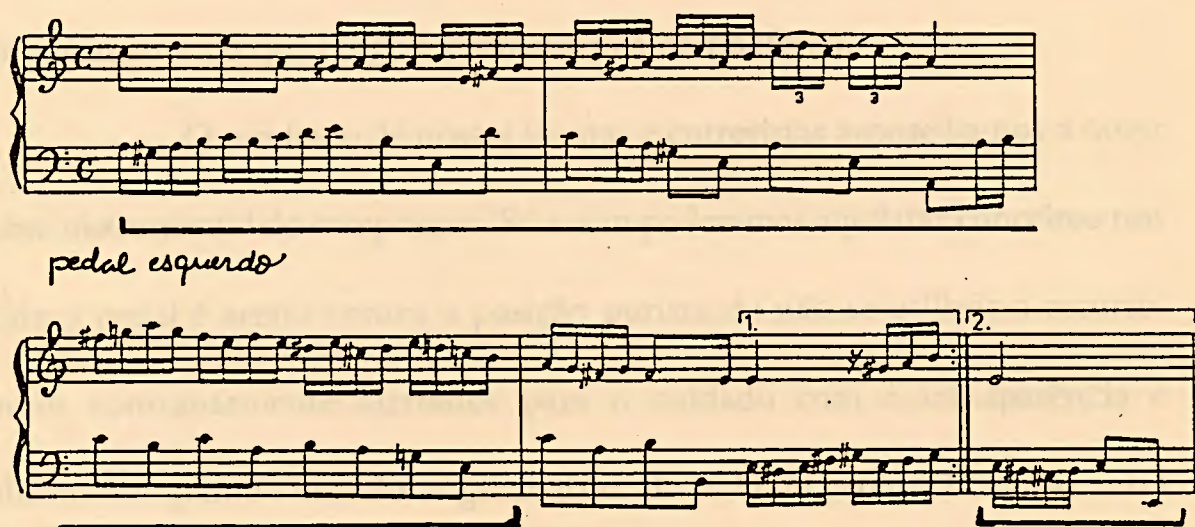
¹⁸BACH, J.S. O Cravo Bem Temperado. Vol. I. Edição Henle Verlag.

¹⁹BACH, J.S. Fantasias. Edição Henle Verlag.

²⁰Idem, ibid.

O pedal esquerdo, em relação à música de Bach, é geralmente não é muito usado. Há ocasiões nas quais o recurso pode ser um valioso instrumento para colorir. Segundo Banowetz²¹, "as repetições de secções, que no cravo deveriam variar pela mudança de registro, podem ser no piano enriquecidas pelo uso do pedal esquerdo." A nossa formação nos leva a crer que este recurso, que permite um certo tipo de eco, não deve ser utilizado excessivamente, assim como devemos evitar o seu automatismo a cada repetição.

Como exemplo, ilustramos com as Variações em Estilo Italiano, BWV 989²²:



²¹BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington, Indiana University, 1985, p.128.

²²BACH, J.S. Edição Henle Verlag.

Sobre a música de Bach, Yara Bernette²³, "utiliza-se do recurso em trechos onde não há notas, isto é, depois que tocou e antes da próxima; é um pedal auxiliar", como pudemos demonstrar em nossos exemplos. Segundo a pianista, "não se deve reduzir o piano a um cravo" e de acordo com Pietro Maranca²⁴, "há de se ter muito cuidado em relação ao pedal e geralmente deve ser utilizado para dar ênfase a um sujeito e elementos afins".

Embora observemos que principalmente a música de Bach foi e é transmitida por uma tradição oral, ressaltamos a necessidade da volta à leitura do texto original e o uso das boas edições. Acreditamos, frente a nossa pesquisa, que Bach ao piano não deve ser um tabu e sim uma necessidade, principalmente no que tange à problemática da polifonia.

O resultado de nossas leituras e entrevistas aconselha-nos a ouvir a obra instrumental do compositor. Só assim poderemos aquilatar conceitos nos quais o pedal é aceito contra a posição purista de não se utilizar o recurso. Somos constantemente alertados para o cuidado com a transparência e polifonismo quando usando as graduações de $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ de pedal. O recurso entra como apoio independente de modas ou posturas quando citamos as diferenças de critérios existentes nas fugas organísticas e nas cravísticas.

²³Entrevista realizada com a Pianista e Professora Yara Bernette, 1993.

²⁴Entrevista realizada com o Pianista e Professor Pietro Maranca, 1994.



Percebemos ao longo da pesquisa que não há nenhum radicalismo quanto ao uso do pedal na obra de Bach, se utilizado com muito critério e dentro da estética do período.

Ainda sobre Bach, focalizaremos as transcrições de suas obras realizadas por Busoni.

Ferruccio Busoni (1866-1924) escreveu muitos trabalhos para piano, como óperas, canções e música de câmara. Considerado como um dos maiores pianistas de todos os tempos, também exerceu atividade como professor em Berlim, entre 1894 e 1914, e mais tarde, entre 1920 e 1924, exercendo assim grande influência na vida musical alemã.

Bach/Busoni - Eu clamo por Ti, Senhor!



Segundo Busoni²⁵, "o uso do pedal é sem dúvida, possível e necessário na música de Bach, sendo mais indispensável todavia na transcrição de suas obras organísticas".

²⁵CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942, p. 139.

Ao adentrarmos no Período Clássico no qual se destacam o rigor, o método, a razão, a objetividade e a simplicidade, o planejamento da utilização dos pedais na música da referida época em nossos pianos atuais, é realizada pelos pianistas por nós entrevistados através da prática contemporânea. Além disso outras sugestões podem auxiliar a pedalização do período focalizado quando executada nos pianos modernos.

De modo geral, o pedal parcial, a nosso ver, é mais apropriado mantendo-se assim a ressonância mais clara principalmente nos instrumentos atuais, nos quais a sonoridade é mais intensa e "pesada". Em muitos trechos deste repertório as variações de $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ e $\frac{3}{4}$ de pedal direito pode funcionar muitíssimo bem e em outras passagens pode-se começar com o pedal completamente abaixado relaxando parte dele e ainda usando uma série de pequenas e rápidas mudanças como o pedal trêmulo que parcialmente abafa o registro mais agudo e com menos intensidade o mais grave.

As evidências contemporâneas e experiências cotidianas nos levam a crer, que é preferível ser discreto ao invés de generoso com o pedal neste período musical. O pedal obtém sucesso quando curto e preciso tendo-se sempre o cuidado para não cobrir detalhes de articulação providos pelas curtas modulações freqüentes, sendo o pedal rítmico necessário nesses casos para a execução dos *staccatos*, *non legato* e pausas. Também não deve ser utilizado para



engrossar texturas delicadas, não obscurecer contrapontos ou misturar notas da melodia com os acordes fazendo o som mais harmônico do que linear. Quando uma linha melódica é descendente dentro dos sons do acorde tudo indica uma mudança de pedal a cada nota. Será providencial também em cadências como I - V - I.

Arpejos e outras passagens da obra merecem igualmente tratamento especial. Às vezes o pedal é necessário para um único *staccato* ou notas *non legato* e deve ser discretamente adicionado dentro do contexto disponível para ressaltar fortes acentos ou enriquecer a cor do som das notas importantes com pequenas pressões. Os pianistas de hoje muitas vezes fazem uso discreto da superfície ou $\frac{1}{2}$ pedal e com "pancadinhas" ou com mudanças freqüentes "esquentam" certas passagens em *cantabile*, notas de passagem e trechos *non legato*.

A aplicação do pedal parcial e outros refinamentos dependem, em relação ao contexto musical, de certos fatores como a acústica da sala e instrumento a ser tocado. Alguns pianos respondem melhor que outros ao uso do pedal parcial dependendo das características do som e ajustamento do mecanismo do pedal e abafadores.

Ao nosso ver, são fatores influentes na utilização do pedal direito ou alavanca do joelho no período clássico:



- Harmonia

- Ritmo

- Textura

- Articulação

- Dinâmica

- Melodia

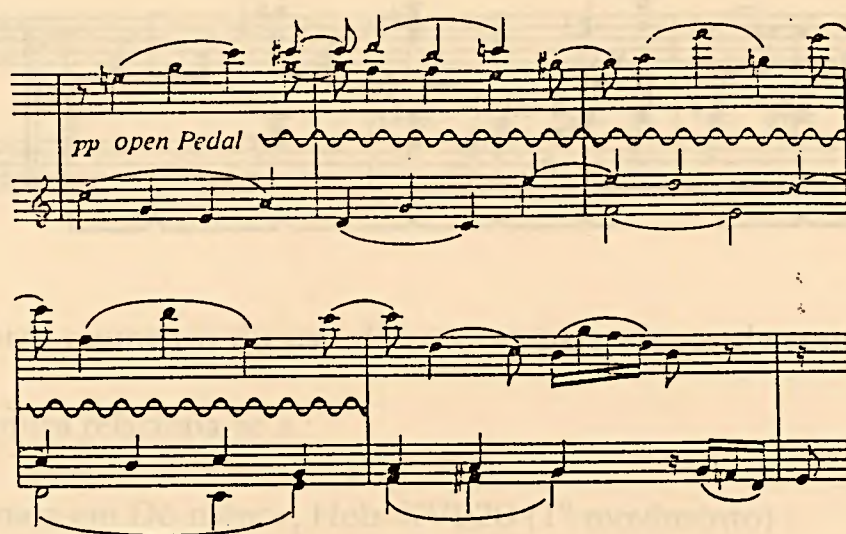
Diante desse panorama classicista, ilustraremos várias possibilidades do uso do pedal direito nas obras de dois compositores: Mozart e Haydn.

Estamos historicamente dentro do desenvolvimento do piano e um dos mais representativos compositores classicistas foi Joseph Haydn (1732-1809), que soube muito bem adequar suas idéias e esforços às regras da arte, preocupado-se com a linguagem musical sintática e o estilo harmônico, herdado de Bach. Deu à sua linguagem musical uma lógica interna equivalente à antiga Fuga e foi através da Sonata que se revelou seu gênio criador.

Experimentando os novos recursos oferecidos pelo piano, Haydn marca em suas Sonatas Inglesas, o pedal.



Sonata em Dó M, Hoboken XVI: 50 (publicada em 1800, Londres)



Neste exemplo já podemos observar que a indicação *open pedal* indicada pelo compositor já prenuncia a utilização de um pedal *vibrato* devido a quantidade de trocas a serem efetuadas para não se perder a clareza, transparência do trecho em *pianissimo* e principalmente não confundir a estrutura harmônica que é muito movimentada. Acreditamos que a marcação de Haydn é absolutamente viável para os pianos atuais.

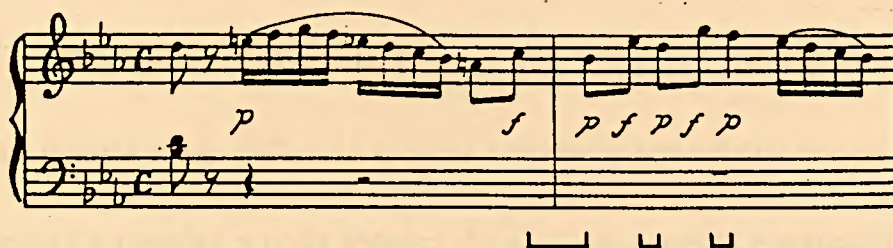
Outro exemplo que trazemos dentro da música de Haydn é a Sonata em Mi bemol Maior, Hob. XVI:52 na qual o pedal pode ressaltar em passagens lentas o *cantabile* com notas longas e acordes de grande duração.

Sonata em Mi bemol Maior, Hob. XVI:52²⁶



Outro momento do uso do recurso para efeitos de contraste entre toque e dinâmica relaciona-se a :

Sonata em Dó menor, Hob. XVI:20 (1º movimento)



O classicismo já havia se firmado quando se destacou a figura de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Casella²⁷ comenta que "na vastíssima produção pianística mozartiana, nós possuímos o maior, o mais completo documento do período histórico que une a época do clavicembalo à do piano".

Quanto aos aspectos estéticos referentes à execução da obra pianística do compositor austríaco, destacamos:

²⁶HAYDN, Joseph. Sonatas. Edição Henle Verlag.

²⁷CASELLA, Alfredo. W.A.Mozart: Sonatas e Fantasia para Piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, Vol II.

- o rigor objetivo - serenidade - simplicidade e;

- o rigor clássico - método - razão.

Trazemos aqui uma carta datada de 17 de outubro de 1777, na qual Mozart escreve a seu pai depois de conhecer o novo recurso dos fortepianos Stein:

"O invento com o qual você trabalha com o joelho é melhor do que os encontrados em outros instrumentos. Você só precisa tocá-los que funcionam e como o esforço é mínimo, não se ouve a mais leve sombra de som.²⁸"

Faz-se importante esclarecer que Mozart preferiu os pianos vienense de sonoridade mais delicada e mais sensíveis aos vários toques, respondendo com leveza e rapidez a toda técnica de escalas, arpejos e trinados, bases da arte do compositor. Aderiu ao novo instrumento em 1777, quando conheceu em Augsburg os pianos fabricados por Stein já munidos de pedais manobrados por uma joelheira.

Os pianos atuais são adequados à obra mozartiana, na medida em que o executante saiba usar, por exemplo, pouco pedal tendo como objetivo manter claras as texturas, pois o compositor valorizou a estrutura harmônica através da importância da linha do baixo.

²⁸KING, A.H. / CAROLAN, Monica. *The Letters of Mozart and his Family*. New York: St. Martin's Press, 1966, Vol. I, p. 239.



Segundo Nelson Freire²⁹, "o pedal pode ser abundante quando se toca Mozart mas com extrema leveza não sendo assim logicamente o mesmo pedal de Liszt." Também relatou que "ao observar grandes pianistas como Guiomar Novaes na execução da Sonata em Lá Maior de Mozart notou a mudança de dedos na mesma nota percebendo que juntamente com os dedos, martelos e cordas faziam parte do fraseado preparando assim a entrada do pedal."

Quanto ao **pedal esquerdo**, é raramente usado e segundo nossos autores e profissionais entrevistados o recurso é aceito em momentos de uma definida mudança na qualidade do som geralmente para se obter sonoridades muito suaves. Sabemos que todos os instrumentos da época estudada eram equipados com este mecanismo mas nem Mozart, nem Haydn deixaram muitas anotações sobre o uso do *una corda* em suas obras.

Quanto ao uso do **pedal tonal** nestes compositores não encontramos exemplos relevantes até aqui mas isso não indica que não possa ser utilizado.

A título de ilustração trazemos vários exemplos da utilização do pedal direito na obra de Mozart sempre idealizando uma pedalização para os pianos contemporâneos a nós.

O pedal pode ser utilizado para colorir e reforçar a primeira nota de cada compasso e dar mais brilho às notas mais agudas.

²⁹Entrevista realizada com o Pianista Nelson Freire, 1994.

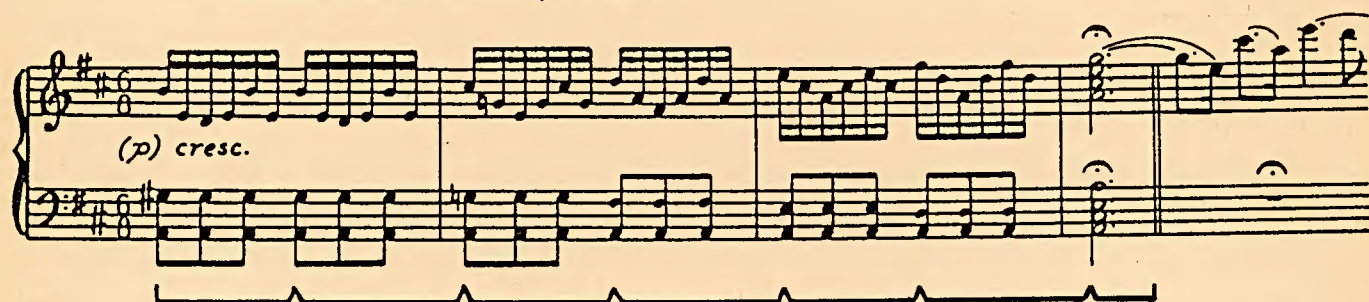


Sonata em Si bemol Maior, K. 315c (2º Movimento)³⁰



Dentro das passagens que imitam o *tutti* orquestral o pedal pode preparar a entrada da cadência do solista uma vez que a intensidade sonora do trecho é grande.

Sonata em Ré Maior, K. 284³¹

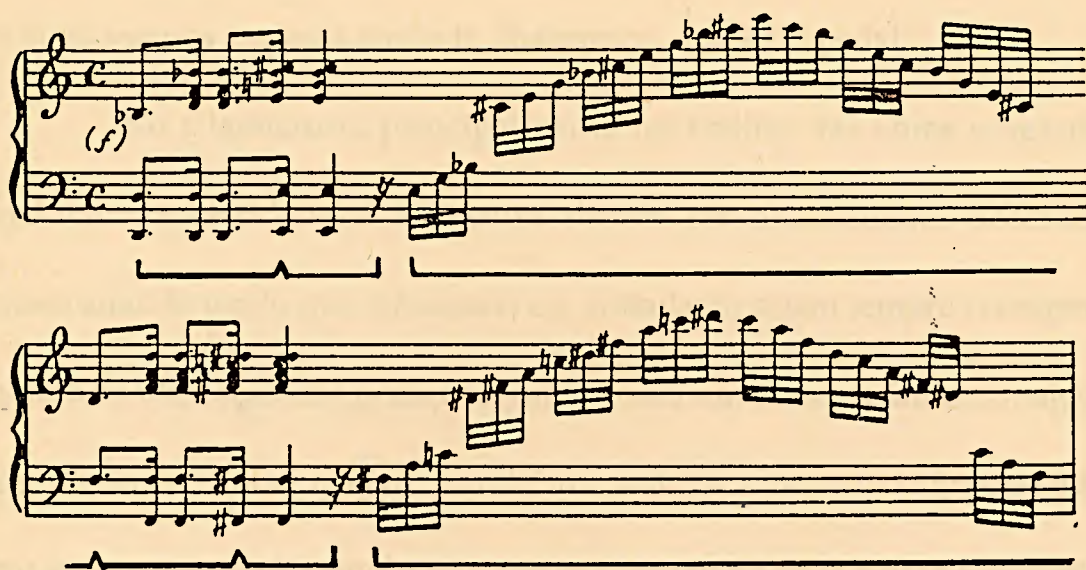


Em acordes quebrados com grande liberdade de expressão podem suportar um pedal abundante porque a notação rítmica livre é original.

³⁰ MOZART, W.A. *Sonatas* Edição Henle Verlag.

³¹ Idem, *ibid.*

Fantasia em Dó menor, K. 383a³²



Resumindo, na execução hoje das obras de Haydn e Mozart, a utilização do pedal deve acompanhar de maneira auxiliar e independente. Para Nise Obino³⁴ "é uma questão de parcimônia, embora haja uma maior necessidade de som, principalmente nas últimas sonatas destes compositores."

³² MOZART, W.A. *Fantasias*. Edição Henle Verlag.

³³ MOZART, W.A. *Sonatas*. Edição Henle Verlag.

³⁴ Entrevista realizada com a Pianista e Professora Nise Obino, 1994.

Estes estavam experimentando todos os recursos tanto que Haydn, em suas sonatas inglesas, como já ilustramos, marca o pedal.

No Classicismo principalmente no âmbito das obras mozartiana e haydniana a claridade e a textura devem ser atentamente observadas e conservadas de modo que o fraseado e a articulação sejam sempre transparentes quando da utilização dos pedais surgindo como um arredondamento, ajudando na questão do timbre e *legati*. Também é solicitado no uso de arpejos e baixos dentro de uma precisa graduação assim como nas partes lentas e *cantabili*.

Dentro desse panorama classicista destacamos a personalidade de Ludwig van Beethoven (1770-1827), que trabalhou a grande influência da orquestra no piano. Sua escrita é sinfônica, aproveitando ao máximo as novas possibilidades do instrumento tanto que em sua fase posterior pode ser considerado um compositor que escreve para o instrumento dentro dos moldes românticos. Além dos progressos referentes à extensão do teclado, facilidade do mecanismo e a plenitude sonora com Beethoven, o intérprete, ao nosso ver, é obrigado a ressaltar a importância o efeito sonoro extraído do piano. As vozes intermediárias muitas vezes cantam plenamente e isto só é possível pela disposição rítmica, resultante do gênio criador do compositor, o qual conferiu à música pianística uma fisionomia específica.



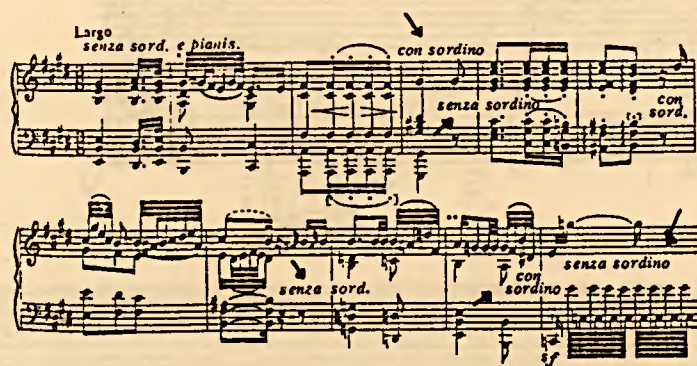
Beethoven, em relação aos pianos, tinha preferência por instrumentos fabricados por Broadwood, os quais eram mais pesados e sonoros que os *pianoforti* vienenses e foi o primeiro compositor a solicitar o uso do pedal direito de uma maneira mais global com diferentes propósitos tais como:

- sustentar os baixos;
- aperfeiçoar o *legato*;
- criar ou compor uma sonoridade;
- instrumento de dinâmicas contrastantes;
- interconexão de secções ou movimentos;
- sombreamento do som através dos harmônicos;
- contribuição em relação à estrutura harmônica.

Segundo Rosenblum, "com exceção da Sonata op.31 n°2, Beethoven usou o italiano *senza sordino* ou *senza sord.* (sem abafadores) e *con sordino* (com



abafadores) em suas obras." Esta notação pode ser observada em seu concerto para Piano e Orquestra n°3 op.37³⁵.



As indicações mais próximas a estes termos são *ohne* de Milchmeyer e *mit Dämpfer*. Embora Beethoven não as tenha mencionado em nenhuma obra publicada tem-se o registro datado de 1795 de um termo semelhante em uma de suas anotações - "*ohne Dämpfung*".

A respeito do *senza sordini* na música de Beethoven não quer dizer que a execução deva ser feita sem o pedal esquerdo e sim sem os abafadores, portanto com o uso do pedal direito.

³⁵BEETHOVEN, L. van Beethoven. Concerto para Piano e Orquestra. Edição Schimer's.

Sonata em Lá bemol Maior op.26

(autógrafo, edição original de 1802 e moderna edição Urtext)



As circunstâncias que envolveram a adoção por Beethoven dos termos anteriormente citados permanecem vagas.

Durante os anos de 1802 e 1803 adotou gradualmente a marcação *Ped* e *O*, a qual tinha sido usado antes por Dussek e Clementi.

O piano de Beethoven já tem sua extensão maior (sete oitavas) e escrevia partituras avançadas em relação ao seu tempo. Surgiram novos problemas pianísticos nos quais o pedal aparece progressivamente em suas obras levando o piano à sonoridade orquestral, potente e marcada. Utilizou-se de grandes pedais, como já ilustramos, no recitativo do primeiro movimento da Sonata op 31 n° 2, final do último movimento da Sonata op. 53 e o "senza sordina" da Sonata op. 27 n° 2.

Segundo Casella³⁶, em Beethoven se encontra o "pedal profético".

De modo geral as indicações de Beethoven quanto ao pedal funcionam e devem ser obedecidas sendo as boas edições, fiéis às suas marcações.

Como Beethoven era admirador das obras de Clementi, pode-se observar que as Sonatas op.40 do referido compositor traziam as marcas *Ped* e $\oplus$. Segundo Rosenblum³⁷, "Beethoven possuía um volume destas Sonatas e ao ouvir falar sobre o crescimento do uso dos novos símbolos na Inglaterra e França, tentou sugeri-los para suas obras a serem publicados em Nägeli."

Beethoven conservou a terminologia italiana nas *Bagatelles* op. 33, Variações "Eroica" op.35 e o Concerto op.37.

³⁶CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942, p. 140.

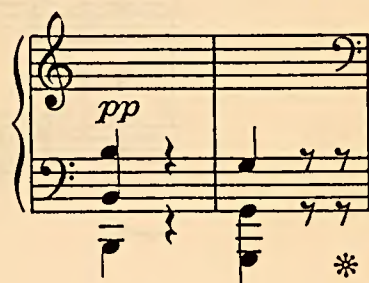
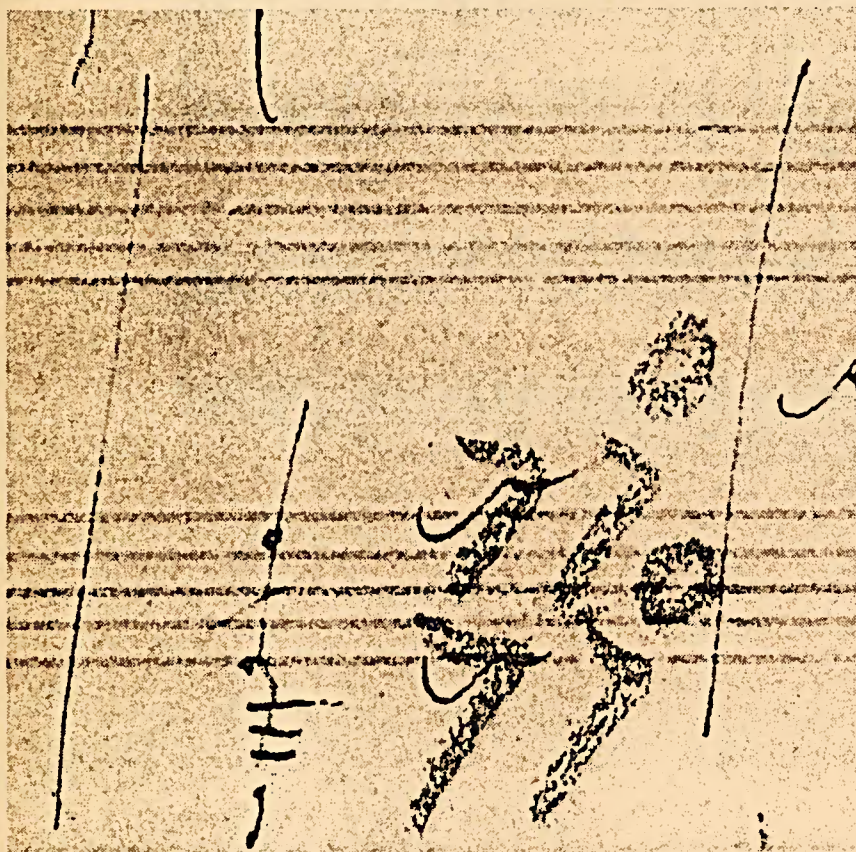
³⁷ROSENBLUM, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 118.



Algumas vezes o pedal está escrito e ocorre mesmo em pausas.

Segundo Banowetz, "Beethoven marca exatamente em negrito onde quer que o pedal invada a pausa e seu momento exato de retirada."

Sonata op.53 "Waldstein"

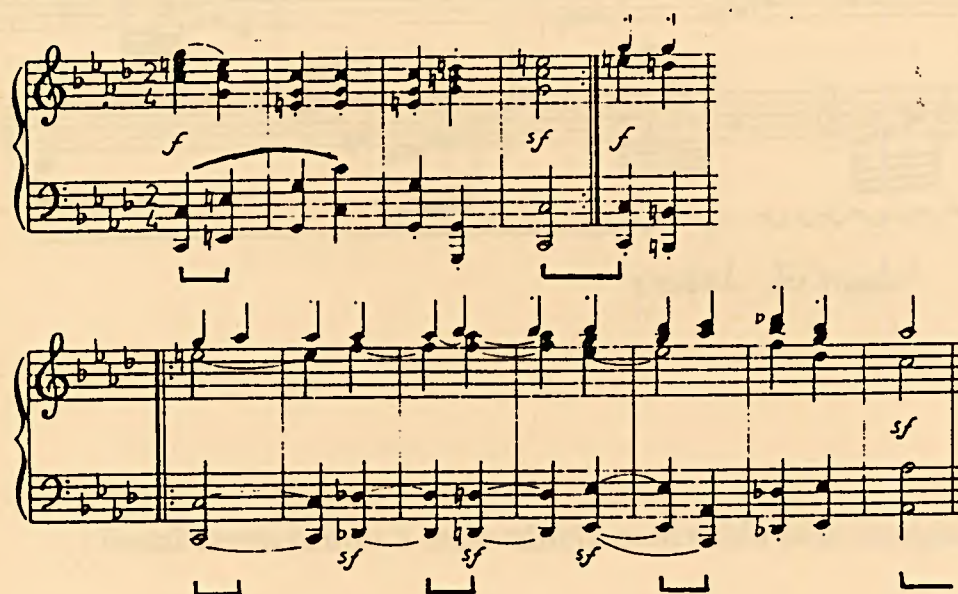


Na música de Beethoven o pedal faz parte do som.

Trazemos ainda outros exemplos do pedal direito em suas obras. São eles:

- Pedal favorecendo na articulação do fraseado

Sonata op.110³⁸



³⁸ BEETHOVEN, L. van. Sonatas. Edição Henle Verlag.

- Utilização do pedal vibrato ou trêmulo

Sonata op.106³⁹

Handwritten musical score for Sonata op. 106. The score is written for piano (p) and features a tremolo pedal effect. The notation includes a treble and bass staff. The bass staff has a wavy line underneath it, labeled "pedal trêmulo". The treble staff has a "dim." marking and a "p" marking. The bass staff has a "3" marking. The score is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

- Pedal favorecendo a ressonância concebida pelo compositor

Sonata op.110⁴⁰

Handwritten musical score for Sonata op. 110. The score is written for piano (p) and features a sustained pedal effect. The notation includes a treble and bass staff. The treble staff has a "4 3" marking and a "cantabile" marking. The bass staff has a "Sempre tenuto Ped." marking. The score is in 4/4 time and has a key signature of one flat (Bb). The treble staff has a "tutte le corde" marking and a "dimin." marking. The bass staff has a "una corda" marking. The score ends with an asterisk (*).

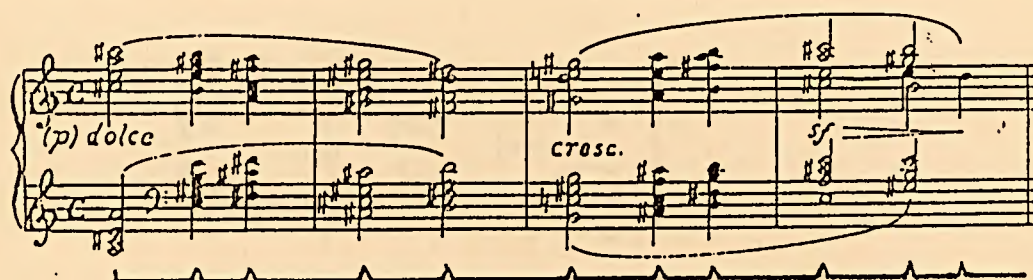
³⁹Idem, ibid.

⁴⁰Idem, ibid.

- Pedal Legato

Notamos a importância do uso do pedal para ligar os acordes, a fim de se obter o *legato* necessário de caráter melódico.

Sonata op.53⁴¹



- Pedal no Baixo de Alberti

O pedal deve ser utilizado com muita parcimônia, com leves toques, para não prejudicar a clareza e a delicadeza tanto do acompanhamento como da melodia.

Sonata op.31 n° 3⁴²



⁴¹ Idem, ibid.

⁴² Idem, ibid.

- Pedal em Fim de Frase

Importantes respirações são possíveis com o pedal que acompanha o desenho melódico; portanto, fraseando junto com as mãos.

Sonata op. 109⁴³



Quanto à utilização do **pedal esquerdo**, Beethoven preferiu o termo *una corda* e solicitou este recurso na maioria de seus movimentos lentos.

Beethoven foi certamente consciente de que o pedal esquerdo mudava o timbre tanto quanto o nível dinâmico do som e assim também era rigoroso em suas indicações.

Aqui ilustramos com dois exemplos da Sonata op.106 onde o compositor indica precisamente o uso do recurso.

⁴³Idem, ibid.

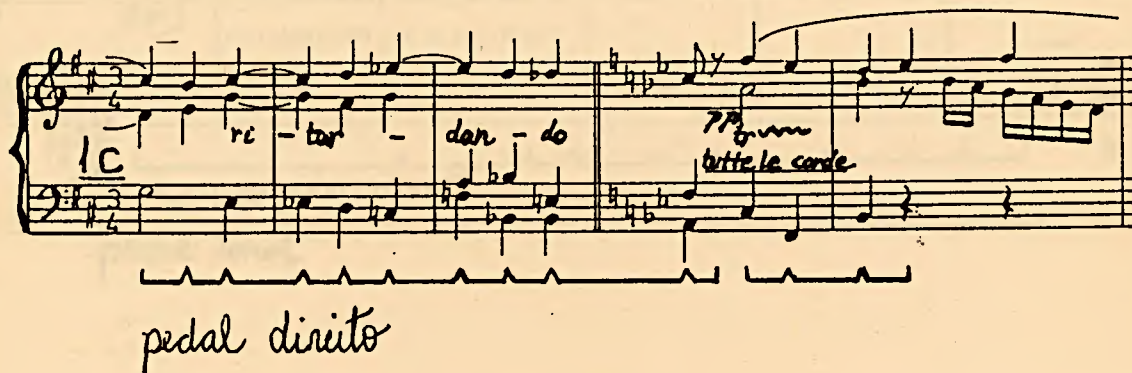
Sonata op.106⁴⁴

3º movimento

The musical score is written for piano and right pedal. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a *una corda* marking. The bass staff has a *pedal diritto* marking. The first system includes markings for *cresc.*, *tutte le corde dimin.*, and *pp*. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff begins with a *p³ dim.* marking. The bass staff has a *una corda* marking. The second system includes markings for *pp* and *una corda*.

⁴⁴Idem, ibid.

4º movimento



Quanto ao uso do **pedal tonal** na obra beethoviana para piano, segundo nossas investigações, pode ser bem recebida a exemplo de mudanças parciais do pedal direito ou o uso combinado destes dois pedais sendo em qualquer caso respeitada a idéia original do compositor.

No caso específico da Sonata op.31 nº2 muitos autores discordam do pedal direito marcado pelo compositor na cadência do 1º movimento desta obra alegando que Beethoven se equivocou nesta marcação trazemos, a título de exemplo, a utilização do pedal tonal nestes trechos como uma possível solução do problema tão polemizado.



Deve-se considerar que, de acordo com nossos trabalhos, Beethoven cultivava deliberadamente sons confusos em certas passagens e que escreveu não para pianos que conheceu mas vislumbrando o futuro, imaginava melhores instrumentos com possibilidades mais amplas.

Em oposição ao espírito clássico e como meio de expressão da burguesia, surge o Romantismo, arte típica da primeira metade do século XIX, época por excelência do piano.

O instrumento passou por aperfeiçoamentos, no qual destacamos as principais figuras responsáveis por esse processo. São eles: Zumpe, Stein, Erard, Broadwood, Babcock, Pleyel, Steinway, Bechstein e Blüthner. Esses progressos ocorreram a partir da segunda metade do século XVIII e início do XIX.

Com o advento do Romantismo, há a exaltação dos sentimentos íntimos e individuais, tais como: subjetivismo, egocentrismo e personalismo, valorizando um verdadeiro culto pelo sentimento.

Como suas causas destacamos a fuga do real, o gosto pelo pessimismo e morbidez, a transformação perante a crítica social de suas criações e a idealização de lugares longínquos e maravilhosos.

O músico romântico para se expressar, necessita de novas formas apoiadas em novas bases tonais, harmônicas e instrumentais de meios que rompessem o equilíbrio clássico, gerando uma obra romântica singular.

No caso específico do **Piano** as inovações surgem em virtude de uma preocupação com a qualidade do som e conseqüente exploração da sonoridade - efeito de dinâmica. Como exemplos, temos o desaparecimento dos dois temas na forma sonata, o uso de Brahms na composição de todo o teclado do instrumento, o surgimento , com Liszt, da primeira sonata cíclica, além de radical transformação do estilo pianístico sob o impulso inclusive do individualista F.F. Chopin (1810-1849) considerado por muitos autores e musicólogos, o ápice da literatura pianística. A transparência, a clareza e a fluência de sua música aproximam-no de Mozart. São grandes as inovações musicais e especificamente pianísticas introduzidas pelo compositor, como acompanhamentos largamente espaçados, grandes saltos, dedilhado inovador, mão direita por vezes extremamente complexa e elaborada, harmonias e modulações cromáticas que antecipam Debussy.



Sua consciência do relevo do teclado é admirável, surgindo assim a famosa "Posição de Chopin".

Essa concepção técnica coloca os contrastes de toque no centro da interpretação musical e foi nela que se baseou o estilo chopiniano.

Percebendo a importância do pedal em sua música, o compositor polonês foi muito cuidadoso em seus manuscritos. Podemos perceber que infelizmente muito dos seus editores foram menos cautelosos em seguir suas anotações.

Na grande maioria de suas composições seu pedal é suficiente e quando o omite há geralmente uma boa razão. Em que pese o fato de que em algumas passagens deliberadamente Chopin tenha evitado o uso do recurso, sua utilização se faz necessária sobretudo se o instrumento não possui sonoridade brilhante o suficiente para soar bem sem o pedal e nos casos em que o resultado é um sombreado muito grande de sons, ajustamentos delicados devem ser feitos para a execução nos pianos atuais.

Em relação aos instrumentos que o compositor polonês preferia, de acordo com as nossas pesquisas, logo que chegou a Paris em 1831 conheceu os pianos *Pleyel* e para o resto de sua vida foram esses os que mais admirou e tocou. Segundo Banowetz⁴⁵, "Chopin nunca mudou de opinião sobre este

⁴⁵BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington, Indiana University, 1985, p.180.



instrumento tanto de cauda como de armário e quando de sua estada em Maiorca, na Espanha, pediu que trouxessem um *Pleyel* em lugar de um piano espanhol."

O som de *Pleyel* de cauda é tido como prateado, brilhante e claro. Naquela época sua clareza era muito admirada. Este instrumento possuía uma mecânica muito leve produzindo as nuances que Chopin desejava sem soar "duro" ou "batido" em passagens muito sonoras.

"Hipkins escreve que os seus *fortissimos* eram de uma sonoridade cheia sem ruídos externos e que sons "batidos" eram dolorosos para Chopin⁴⁶".

As marcações de pedal feitas pelo compositor tornam-se mais claras quando executadas em um *Pleyel* de cauda parecido com os que usava e mesmo a ausência do pedal por muitos compassos soa corretamente.

Em vista deste cenário podemos perceber que o pianista que se mantém fiel a estas indicações consegue efeitos multicoloridos e caleidoscópicos.

Liszt descreveu o som do *Pleyel* de Chopin como "o casamento de cristal e água."

Chopin disse a Liszt⁴⁷: "Quando eu estou indisposto eu toco em um piano *Erard* pois encontro uma sonoridade pronta. Mas quando estou de bom

⁴⁶Idem, *ibid.*

⁴⁷Idem, *ibid.*



ânimo e forte suficiente para encontrar o meu próprio som, preciso ter um *Pleyel*."

Na interpretação de Chopin, o pedal direito talvez seja a mais importante, sutil e versátil ferramenta de expressão, trata-se de um dos pontos culminantes e o pianista perceptivo, cuidadoso e versátil poderá e saberá aproveitar-se disso para execuções de alto nível.

Baseados em todas as leituras, autores, entrevistas e todo material devidamente analisado trazemos aqui algumas observações quanto ao uso do pedal direito na obra de Chopin. São elas:

1. Em seus trabalhos a marcação mais encontrada é o *Ped* e $\oplus$ e de modo geral são precisas.
2. Chopin usa o pedal para muitos acordes em suas peças entretanto mais para o propósito de ajudar na ressonância do que auxiliar o *legato*.
3. Em passagens de escalas o pedal é abaixado somente no começo e no final destas, quando citamos a título de exemplo :



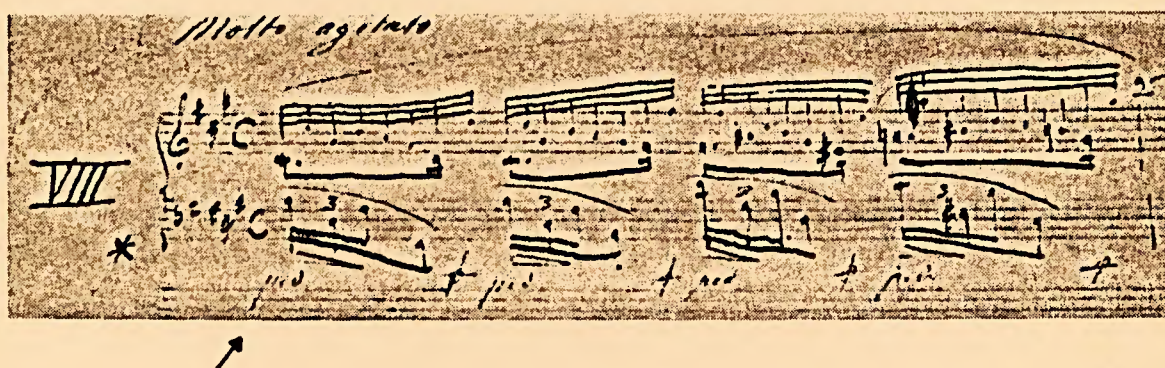
Scherzo em Mi Maior op.54⁴⁸



4. Chopin freqüentemente usa o pedal em dissonâncias numa melodia.

5. O pedal pode ser usado para reforçar o som - exemplo:

Prelúdio nº8 em Fá sustenido menor op.28



⁴⁸ Autógrafo de Chopin. Edição Paderewski.

6. Mudanças de harmonia são geralmente sombreadas com o pedal

Balada nº2 em Fá menor op.38⁴⁹



⁴⁹Idem, ibid.

7 Em alguns casos o pedal é destinado a manter a harmonia mais do que esboçar as modulações na mão esquerda.

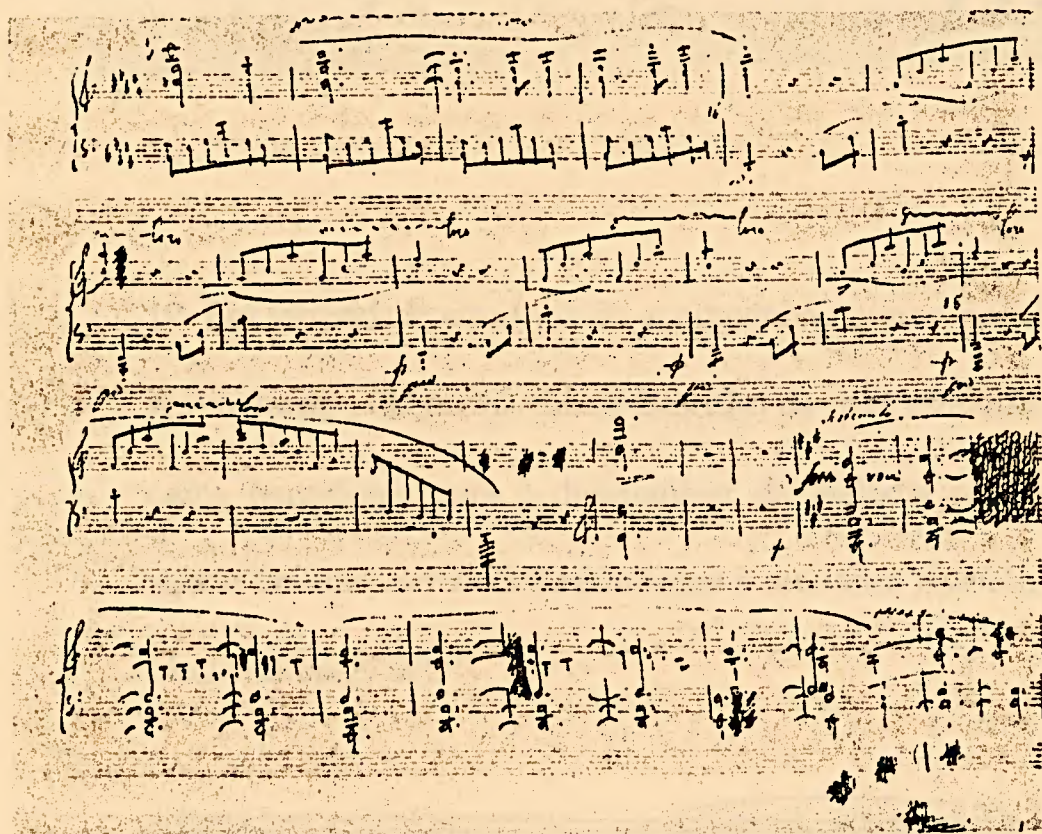
Barcarola op.60⁵⁰



⁵⁰ Idem, ibid.

8. Temas contrastantes são geralmente dados com o pedal

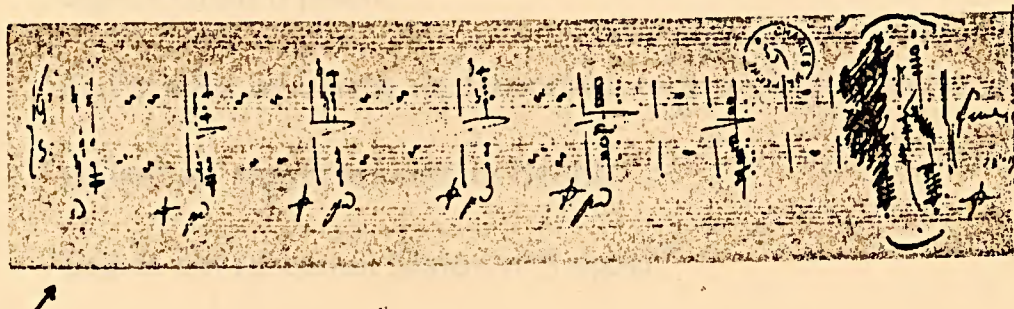
Scherzo em Si bemol menor op.31⁵¹



⁵¹ Idem, ibid.

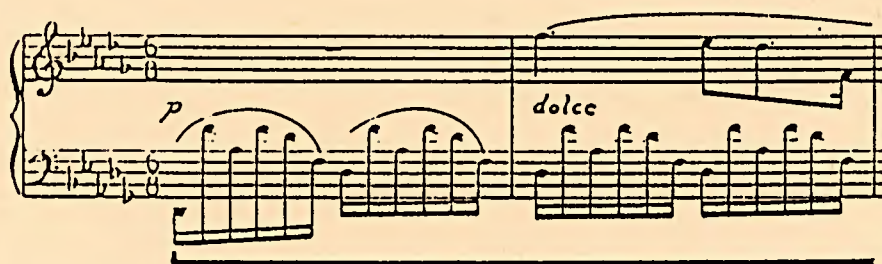
9. O pedal tem que ser algumas vezes ajudado pelas pausas

Scherzo em Si bemol menor op.31⁵²



10. Em sonoridade contínua do acompanhamento o pedal deve ser mantido pois forma com o desenho da mão esquerda uma cama harmônica para o desenvolver da melodia no registro agudo devendo ser trocado conforme a mudança harmônica.

Noturno op.27 n°2⁵³



⁵² Idem, ibid.

⁵³ CHOPIN, F.F. Noturnos. Edição Paderewski.

Banowetz⁵⁴ nos sugere conselhos gerais para pedalização da música chopiana dos quais, a nosso ver, são significativos:

1. Frequentemente se usa o pedal sincopado: toca-se primeiro e depois então o pedal.
2. Prender os baixos da harmonia com o pedal quando não podem ser segurados com os dedos.

Balada em Lá bemol Maior, nº3 op.47⁵⁵



⁵⁴BANOWETZ, Joseph. The Pianist's Guide to Pedaling. Bloomington: Indiana University, 1985, p.195.

⁵⁵Idem, *ibid.*

3. Pedal mais leve no registro grave, talvez usando meio-pedal
trocas deste mesmo recurso no registro agudo.

Concerto nº2 em Fá menor, op.21⁵⁶

(2º movimento)

8

(pp) *dolciss* *dim*

trocas de 1/2 pedal

⁵⁶Idem, ibid.

4. Pedal para dar impulso a acentos. As Mazurkas contêm grandes oportunidades para este emprego do recurso.

Mazurka em Dó Maior op.24 n^o2⁵⁷



⁵⁷ Idem, ibid.

5. Pedal vibrato ou trêmulo em passagens rápidas clareando as harmonias e texturas antes do acorde final soar. Melodias com voltas mordentes, trilos e apogiaturas requerem este pedal.

Fantasia op.49⁵⁸



pedal trêmulo

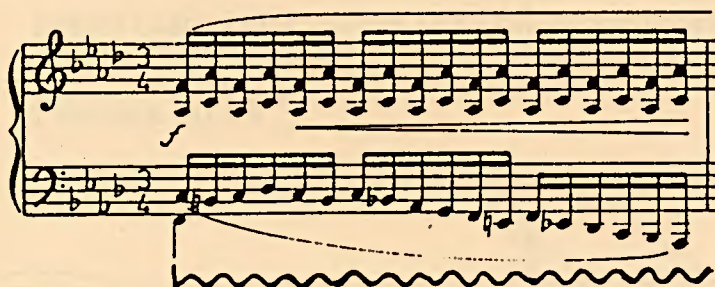
⁵⁸ Idem, ibid.

Acrescentamos, ao parecer de Banowwetz, os exemplos abaixo:

Sonata op. 35 (último movimento)⁵⁹



Noturno op.15 n.º1⁶⁰



Barcarola op.60⁶¹



6. A maioria de duas obras exigem pedal mas algumas não precisam, tendo assim uma cor especial.

⁵⁹CHOPIN, F.F. Sonatas. Edição Paderewski.

⁶⁰CHOPIN, F.F. Noturnos. Edição Paderewski.

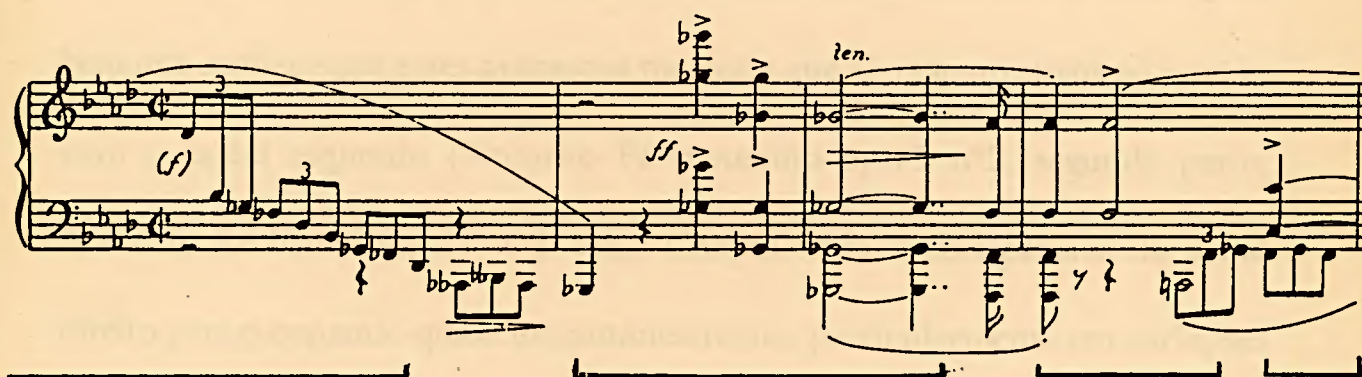
⁶¹CHOPIN, F.F. Barcarola, Berceuse e Fantais. Edição Paderewski.

Estudo op.25 n°4⁶²



7. Prender no pedal finais de frase indicados por Chopin por haver nestes casos boas razões para tal procedimento.

Fantasia op.49⁶³



⁶²BANOWETZ, Joseph. The Pianist's Guide to Pedaling. Bloomington: Indiana University, 1985, p.195.

⁶³Idem, ibid.

Faz-se importante ressaltar que as marcas originais do pedal direito de Chopin criam mais sombreados em pianos modernos do que deveria fazer nos instrumentos de sua época, mas isto não significa ignorar suas anotações tão precisas.

Quanto ao uso do **pedal esquerdo**, segundo nossas fontes o compositor polonês não cultivou o hábito de indicá-lo, mas de acordo com Jean Kleczynski⁶⁴, íntimo de alguns alunos e amigos pessoais de Chopin como a Princesa Marcellina Czartoryska e Julian Fontana, o uso do pedal *una corda* por Chopin atendia ao seguinte princípio:

"Chopin atingiu a perfeição no uso combinado dos dois pedais. Quão bem nós conhecemos estes arabescos musicais que são tão atrativos ao ouvido com o pedal esquerdo (Noturno Fá sustenido op.15 n°2, segunda parte; Noturno Ré bemol, op.27 n°2, etc.). Chopin várias vezes passava do pedal direito para o esquerdo quase instantaneamente, particularmente em variações contrastantes de sonoridade. Estas mudanças tinham uma fascinação muito especial, principalmente nos pianos *Pleyel*. Exemplos são: primeiro compasso do *Larghetto* do Concerto n°2 na nota mi bemol; Polonaise em Dó menor op.40 n°2, no movimento de retorno do trio; Mazurka em Lá menor op.17 n°4, oitavo

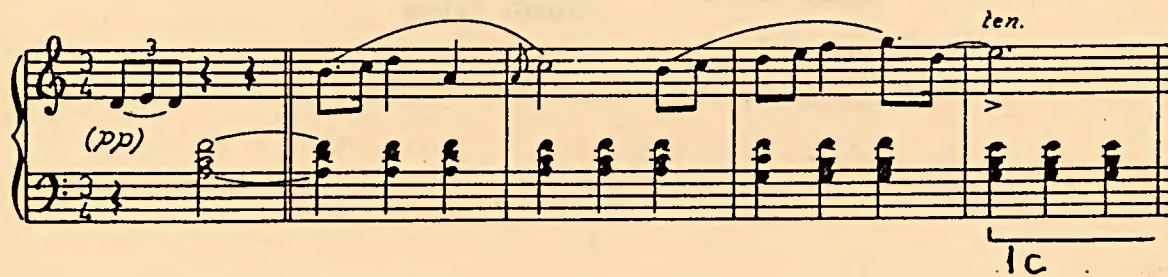
⁶⁴KLECZYNSKI, Jean. *Frederick Chopin: An Interpretation of his works*. Palma de Mallorca: Mossèn Alcover, 1970. p.100.



compasso; Polonaise em Dó sustenido menor op.26 nº1, segunda frase do nono compasso."

Aqui algumas possibilidades de se utilizar do recurso *una corda*:

Mazurka em Lá menor op.17 nº4⁶⁵



⁶⁵CHOPIN, F.F. Mazurcas. Edição Paderewski.

Polonaise em Dó menor op.40 n°2⁶⁶



Estudo op.25 n°7⁶⁷

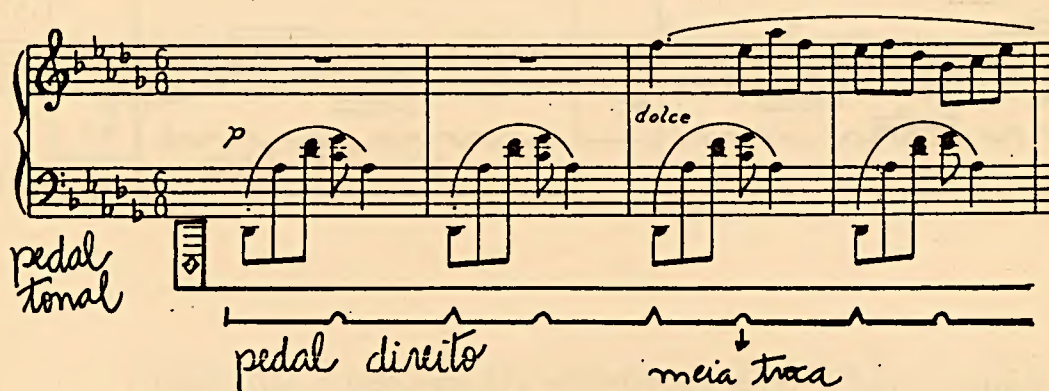
Também não se impede o uso do **pedal tonal** na música de Chopin.

Pode-se formar uma névoa harmônica com uma nota que jamais será tocada

⁶⁶CHOPIN, F.F. Polonaises. Edição Paderewski.

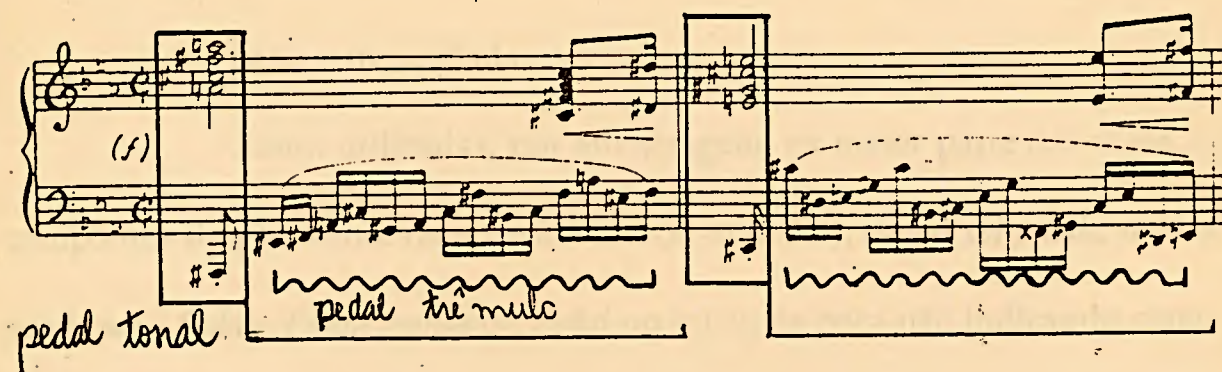
⁶⁷CHOPIN, F.F. Estudos. Edição Paderewski.

realmente como no caso da Berceuse op.57, criando assim efeitos acústicos especiais.



O primeiro ré bemol da peça já é um pedal implícito que percorrerá toda a obra mas não pode ser muito proeminente. Se antes do início real da Berceuse, se prender o ré bemol mais grave com o pedal tonal se criará uma atmosfera bastante envolvente e misteriosa reforçando os harmônicos de todo o desenho da mão esquerda.

Outro caso interessante que podemos mostrar é quando o pedal tonal está implícito e aparentemente não se mostra como no Estudo op.10 nº 12. O recurso serve para enriquecer os blocos sonoros mesmo que nos baixos não tenha valor suficiente de prolongação. Explica-se este procedimento devido a estes pertencerem a mesma harmonia criando assim maior apoio sonoro.



Apesar das considerações elaboradas sobre Chopin, ainda no período romântico a figura de Robert Schumann (1810-1856), construiu com sua obra um dos capítulos mais significativos da literatura pianística lutando inclusive contra o academicismo e o espírito conservador em favor de uma nova música.

A obra schumanniana exige do intérprete, segundo Casella⁶⁸, "um preparo histórico, espiritual e literário perante a difícil execução repleta de contrapontos bachianos, titanismos lisztinianos e de grande caráter psicológico".

Na maioria das obras para piano de Schumann a utilização do **pedal direito** segue duas categorias:

1. indicações gerais para o uso do pedal através de uma secção inteira da peça;

⁶⁸CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1942, p. 54.

2. marcações destinadas a serem seguidas explicitamente na passagem desejada.

Assim utilizadas, por amostragem, na maior parte das vezes, o compositor simplesmente marca *mit Pedal* (com pedal), *sempre col pedale*, *sempre tenuto per il Pedale*, *Pedale grande* ou *Pedal* no início da peça não indicando como se deve proceder tais realizações.

No *Pierrot* do Carnaval op.9 a palavra *Pedal* aparece no primeiro compasso e o símbolo para retirá-lo (*) só aparece no compasso 43⁶⁹.

⁶⁹SCHUMANN, R. *Carnaval op. 9*. Edição Henle Verlag.



Moderato

135

Schumann quando escreve *senza Pedale* requisita a ausência do pedal.

Um exemplo claro de trocas de pedal direito quando as harmonias mudam é dado na oitava peça da Kreisleriana op.16 onde a notação é mais precisa⁷⁰.

Outro exemplo de grande pedal está no *Final* dos Estudos Sinfônicos op.13. Aqui Schumann marca o início e o final do pedal⁷¹.

⁷⁰SCHUMANN, R. *Kreisleriana* op. 16. Edição Henle Verlag.

⁷¹SCHUMANN, R. *Estudos Sinfônicos* op. 13. Edição Henle Verlag.

Na Fantasia em Dó Maior op.17 é outro exemplo onde o pedal não só facilita a distância das notas como para efeito de ressonância (final do primeiro movimento)⁷².

The musical score is for the end of the first movement of Schumann's Fantasy in D major, Op. 17. It is written for piano and features a long, sustained note in the right hand, which is marked with a long slur and a 'ritard.' (ritardando) marking. The left hand plays a bass line with a long note, also marked with a long slur and a 'p' (piano) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The right hand has a long note with a slur and a 'ritard.' marking. The left hand has a long note with a slur and a 'p' marking. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and a ritardando (rit.) section. The right hand plays a melodic line with a long note, while the left hand plays a bass line with a long note. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

⁷²SCHUMANN, R. Fantasia op. 17. Edição Henle Verlag.

Momentos de exatidão do pedal também aparecem em *Chopin* do Carnaval op.9. Nesta paródia que homenageia o compositor polonês não só imita seu estilo como o seu pedal preciso e marcado⁷³.

Chopin

The musical score is for Chopin's Carnaval op. 9, featuring four systems of piano music. The first system is marked 'Agitato' and begins with a forte (f) dynamic. The second system continues the piece. The third system includes a section marked 'sf' (sforzando). The fourth system is marked '(iii) rilardando' (rallentando) and ends with 'a tempo' and 'D. S.' (Da Capo). The score is heavily annotated with pedal markings, including 'Ped' and 'Ped*' (pedal with asterisk), and various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are indicated throughout the piece.

⁷³SCHUMANN, R. Carnaval op. 9. Edição Henle Verlag.

Schumann também se utiliza do pedal para unir uma seção à outra e para dar contraste e variedade entre elas como em *Pantolon et Colombine* no Carnaval op.9⁷⁴.

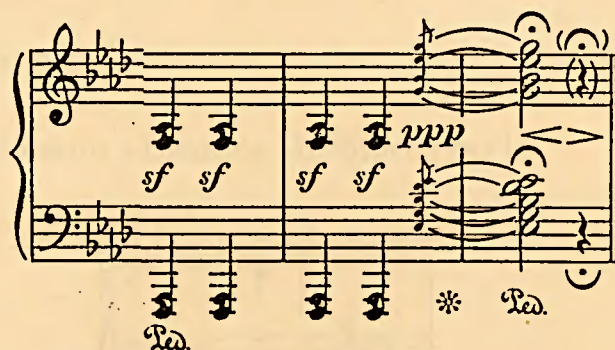


Também do Carnaval op.9, especificamente em *Paganini*⁷⁵, o compositor se utiliza de um pedal bastante criativo para obter efeitos de ressonâncias através da repetição de outro acorde. Depois do acorde ser repetido por quatro vezes em *sf*, Schumann pede que se baixe as teclas do acorde de Mi bemol com sétima sem que os martelos toquem as cordas. Imediatamente se muda o pedal surgindo assim um interessante efeito sonoro

⁷⁴ Idem, *ibid.*

⁷⁵ Idem, *ibid.*

(ressonâncias como se fosse um eco) da dominante de Lá bemol, tonalidade da próxima peça segurando os sons harmônicos.



Trazemos mais exemplos extremamente importantes no tocante a pedalização não marcada por Schumann e que se fazem sentir. São eles:

Pedal em Grandes Arpejos e Saltos na Mão Esquerda

Os arpejos devem ser presos no pedal desde a nota mais grave (o baixo) até a mais aguda (o soprano) e nos saltos destacamos a necessidade do recurso para ligar a mão esquerda quando esta não alcança os baixos pela abertura.

Schumann - Fantasia op.17⁷⁶

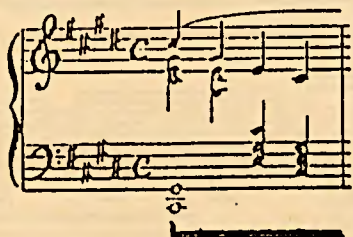


⁷⁶SCHUMANN, R. Fantasia op. 17. Edição Henle Verlag.

Pedal em Melodias com Movimento Descendente

Como são acordes pertencentes a uma mesma harmonia, pode-se conservar um único pedal.

Schumann - Estudos Sinfônicos op.13⁷⁷



Quanto ao **pedal esquerdo** ocasionalmente indicou com a palavra *Verschiebung* mas isto, segundo nossas fontes, foi muito raro.

Em relação ao **pedal tonal** também pode ser muito útil se bem idealizado. Pode favorecer não só para se prender os longos baixos como também evitar quebras do curso melódico como nos exemplos abaixo citados:

Estudos Sinfônicos op.13 onde não há a necessidade de efetuar a pressão novamente do pedal tonal a nota sol (baixo) se repete⁷⁸.

⁷⁷SHCUMANN, R. Estudos Sinfônicos op.13. Edição Henle Verlag.

⁷⁸Idem, ibid.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. Below the staff, there is a pedal marking 'pedal tonal' and a 'pedal direito' marking. The second system continues the musical piece, with a 'dim.' (diminuendo) marking appearing in the bass line. Below the staff, there is another pedal marking.

No *Intermezzo* do Carnaval de Viena⁷⁹ o qual apresenta um longo baixo de mi bemol preso por dois compassos inteiros os quais solicitam o pedal é preciso inevitavelmente prender o fá o registro agudo emitidos concomitantemente. É importante considerar que esta região do piano não

⁷⁹SCHUMANN, R. Carnaval de Viena. Edição Henle Verlag.

compromete tanto pois o som tende a diminuir mais rápido do que no registro grave e além do fato referente a uma dinâmica *forte* indicada pelo compositor.

pedal direto

pedal tonal

pedal tonal

Na Fantasia em Dó Maior op.17⁸⁰ encontramos um momento em que a utilização deste pedal servirá para clarear a articulação e a textura.

pedal tonal

⁸⁰SHCUMANN, R. Fantasia op. 17. Edição Henle Verlag.

Dentro do universo da música de Schumann para piano podemos muitas vezes concluir que o compositor utilizou-se do pedal para enfatizar uma idéia poética ou pictorial.

Como último representante do Romantismo, por nós abordado neste trabalho trazemos a personalidade fascinante e mítica de Franz Liszt (1811-1886), o qual ao deixar uma vasta e importantíssima literatura para o piano, realizou um sinfonismo pianístico livre e autônomo da orquestra, ao mesmo tempo em que se despoja o intimismo chopiniano sem perder suas qualidades de *cantabile* e poesia, consegue alargar e desenvolver sua escrita.

Liszt deixou muitas anotações do **pedal direito** em suas obras ressaltando em seus últimos trabalhos o uso freqüente do pedal sincopado.

Em uma carta a Lorris Köhler de 27 de julho de 1875, Liszt escreveu:

"O arrebatamento do pedal depois do tocar dos martelos nas cordas... pode ser muito recomendado... especialmente em tempos lentos."⁸¹

Moriz Rosenthal, estudioso da obra de Liszt durante os anos de 1878-79 e 1884-86, "descreve que o pedal sincopado usado por Liszt foi o

⁸¹ Franz Liszt Briefe, vol. II. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893. p.223.



melhor meio adotado por quatro décadas após sua morte e que fez a relevante diferença entre os pianistas da época."⁸²

Rosenthal ainda disse:

"Eu considero a descoberta do pedal sincopado como o mais importante feito da história de se tocar piano. Constitui um divisor de águas entre a velha e a nova escola... O pedal sincopado foi a emancipação do pulso e do braço em relação ao teclado."⁸³

Ainda em 15 de outubro de 1924 Rosenthal completa dizendo que "Anton Rubinstein foi o primeiro pianista que ouviu num recital público que usou o pedal corretamente." Esta frase vem confirmar o pensamento de Anton Rubinstein que colocamos em nosso trabalho.

De modo geral as marcações originais de Liszt têm sido trocadas nas últimas edições sofrendo alterações negativas. São raros os momentos que na música de Liszt que não requisitam o uso do pedal direito. Seus pedais sempre indicam efeitos excepcionais, a exemplo dos longos pedais responsáveis pela criação de sonoridades massivas as quais objetivam misturar harmonias.

Em suas transcrições para piano, pode-se dizer que um constante e liberal uso do pedal se faz absolutamente necessário.

⁸²BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University, 1985, p.206

⁸³ROSETHAL, Moriz. *If Liszt Should Come Back Again*. The Etude XLII, (1924): 224.



Conforme nossas leituras, Liszt sugeria a seus alunos que deveriam usar o pedal ao longo das notas melódicas particularmente pertencentes ao registro agudo.

Liszt não só usava a tradicional marcação *Ped* e * mas muitas outras como o uso da palavra *armonioso* que em suas obras significa uma rica mistura de harmonias através do pedal.

A título de ilustração, apontamos:

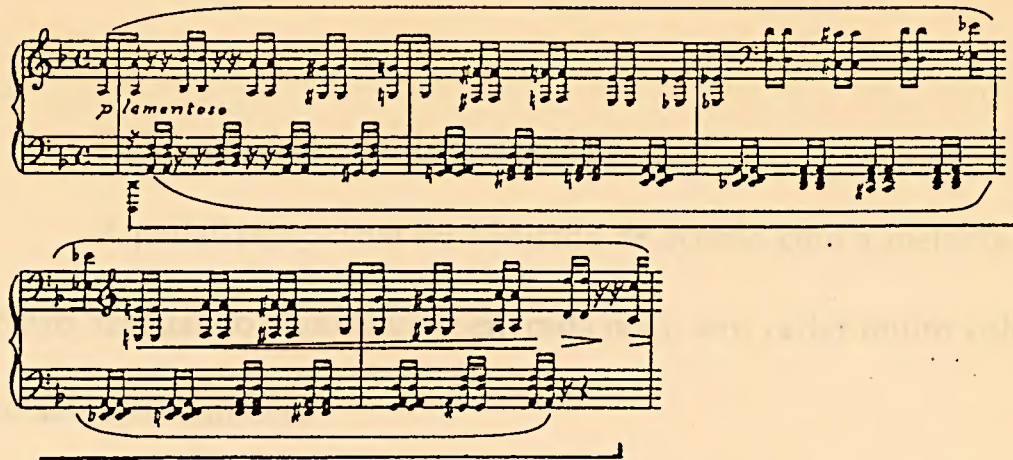
O Estudo Transcendental "Caça Selvagem" que contem a massa sonora dentro de um mesmo pedal⁸⁴.



Outro momento de longo pedal típico do compositor é a Sonata Dante⁸⁵.

⁸⁴LISZT, F. Estudos Transcendentais. Edição Peters.

⁸⁵LISZT, F. Sonata Quase Fantasia "Dante. Edição Budapeste.



Sobre sua obra, elencamos mais dois exemplos sobre a utilização do pedal, os quais julgamos importantes. São eles:

Pedal em Acompanhamento Contínuo

Neste caso, o acompanhamento é uma onda sonora pedindo um pedal generoso para banhar o desenho que movimenta praticamente toda a peça.

"Un Suspiro" (Estudos de Concerto)⁸⁶

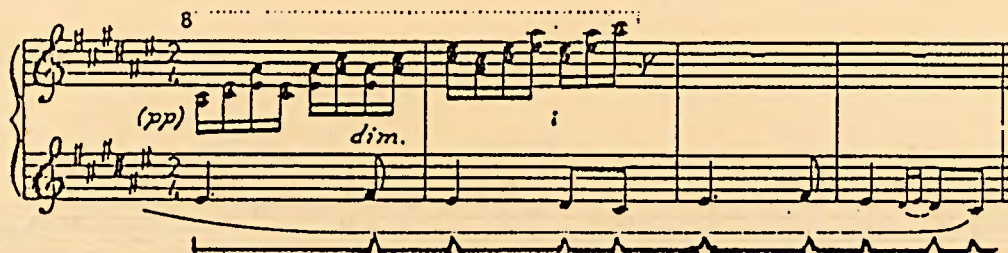


⁸⁶ LISZT, F. Estudos de Concerto. Edição Ricordi.

Pedal sem Acompanhamento Melódico

A pedalização deve ser efetuada de acordo com a melodia que está no baixo, respirando praticamente em cada nota, sem variar muito volume sonoro no acompanhamento.

"Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este"⁸⁷

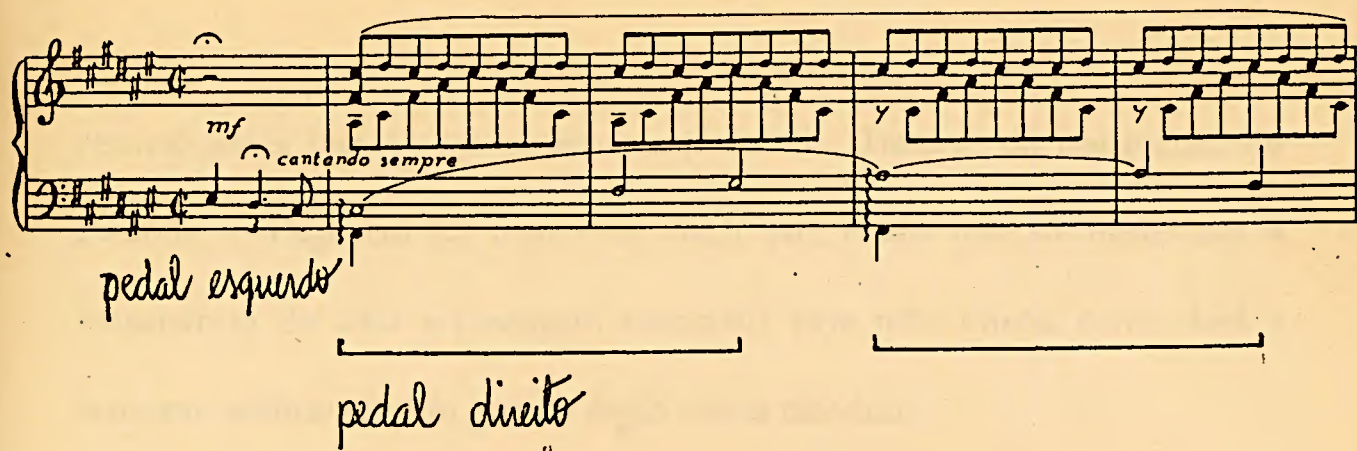


Quanto ao uso do pedal esquerdo Liszt geralmente indica escrevendo *una corda* e algumas vezes solicita o uso do direito e esquerdo simultaneamente pelas palavras *le deux pedales* e quando só quer o direito escreve *tre corde* tendo esquecido muitas vezes de fazer isto.

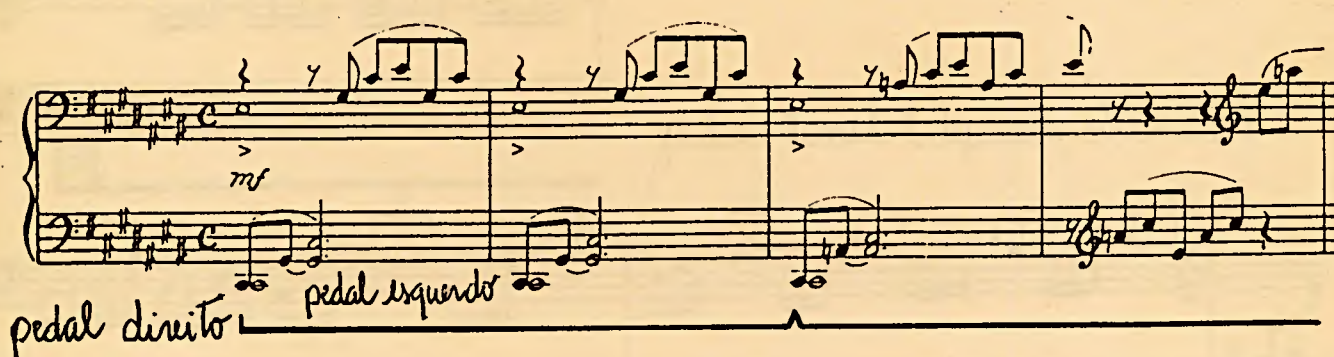
Liszt não usa o pedal esquerdo apenas em passagens extremamente suaves. Há inúmeros exemplos que se utiliza do recurso para modificar a qualidade do som em passagens de grandes dinâmicas como em *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (marcação original)⁸⁸.

⁸⁷ LISZT, F. *Anos de Peregrinação*. Edição de Budapeste.

⁸⁸ Idem, *ibid.*



Recueillement, cujas anotações tanto para o pedal direito e para o esquerdo são originais⁸⁹.



Liszt também estava familiarizado com o **pedal tonal**, mas não se sabe com certeza quando experimentou-o pela primeira vez, a não ser pelo que já foi citado no início da pesquisa.

Ilustramos a seguir algumas possibilidades da utilização do pedal tonal na obra lisztiana. São eles:

- Nas transcrições se encontram muitos momentos para um excelente uso do pedal tonal. Trazemos aqui um exemplo de antecipação do

⁸⁹ Idem, *ibid.*

recurso antes que a nota desejada seja tocada. Trata-se da transcrição do Prelúdio e Fuga em Lá menor de Bach este efeito não só aumentará a ressonância de toda a passagem executada pela mão direita como dará a sensação auditiva de um grande órgão numa catedral.

The image displays a musical score for the Prelude and Fugue in A minor by J.S. Bach. The score is written for piano and features a tonal pedal effect. The notation includes a treble and bass staff. The bass staff contains a long, sustained note (pedal point) in the left hand, which is labeled "pedal tonal (depressão silenciosa)". The right hand plays a complex, rapid passage. The score is divided into two systems, with the first system showing the beginning of the piece and the second system showing a continuation of the rapid passage. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals.

- Nos Funerais⁹⁰ também se pode usar deste recurso para fortalecer a ressonância e sons harmônicos da nota dó (do baixo) principalmente quando chegar a seção dos trêmulos em oitavas desta mesma nota. O pedal direito tem que ser abundante para compensar na mão direita os outros desenhos criando assim um volume sonoro muito grande devido ao recurso utilizado nos trêmulos.

The image displays two staves of musical notation for Liszt's 'Funerais'. The first system shows a piano introduction with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. Below the staves, there are three vertical lines representing the right pedal, labeled 'pedal direito'. To the left, a bracket indicates 'pedal tonal (suave depressão)'. An upward arrow points to a specific pedal line with the label 'toca parcial'. The second system continues the piece, featuring a section of tremolos in the right hand marked with a very forte (*fff*) dynamic. Below this section, there are two more vertical lines representing the right pedal, with a bracket indicating a sustained duration.

⁹⁰ LISZT, F. Funerais. Edição de A. Cortot.



Parece-nos significativo esclarecer que o pedal tonal pode ser usado para se conseguir uma mudança clara do pedal direito. Estas trocas são bastante difíceis quando as harmonias se apresentam no registro grave do piano e quando a mão precisa imediatamente deixar o acorde preso pelo pedal direito. Nestes casos o tempo que os abafadores têm para abafar as cordas entre as trocas do pedal direito pode não ser suficiente para abafar a harmonia anterior. Frente a estas situações o pedal tonal pode ser muito valioso a exemplo do "Soneto 47 de Petrarca"⁹¹.

The image shows a musical score for the piano piece 'Soneto 47 de Petrarca' by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *mf*, *crescendo*, and *molto*. The right hand (RH) is in the treble clef, and the left hand (LH) is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. Below the staff, there are two horizontal lines representing the pedal. The first line is labeled 'pedal direito' (right pedal) and the second line is labeled 'pedal tonal' (tonal pedal). The 'pedal direito' line shows a series of vertical strokes indicating the timing of the pedal changes. The 'pedal tonal' line shows a single vertical stroke indicating the timing of the tonal pedal change. The score is marked with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic at the beginning, followed by a 'crescendo' marking, and then a 'molto' marking. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The right hand (RH) is in the treble clef, and the left hand (LH) is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic at the beginning, followed by a 'crescendo' marking, and then a 'molto' marking. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The right hand (RH) is in the treble clef, and the left hand (LH) is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic at the beginning, followed by a 'crescendo' marking, and then a 'molto' marking.

Para finalizar as considerações sobre a utilização o pedal na obra de Liszt, abordaremos um dos picos da escrita pianística, a **Sonata em Si menor** de Liszt que apresenta todos os recursos do piano, colocando-os à prova. a variação é a base, como na obra de Beethoven, embora seja mais flexível e

⁹¹LISZT, F. *Anos de Peregrinação*. Edição de Budapeste.

plástica, dando ao texto musical temas essenciais, expondo cada um ao seu tempo e lugar com a firme convicção que convem à apresentação dos protagonistas de um verdadeiro drama sonoro, fornecendo assim todos os elementos do desenvolvimento. Comprime a figuração dos desenhos melódicos secundários e das estruturas do ritmo de acompanhamento.

A **Sonata em Si menor**, peça tão importante, original, poderosa e inteligente, composta sobre Beethoven e Schubert, é uma obra de música absoluta e é um exemplo do controle total sobre a forma ampla. Sua mistura de reflexão e incandescência, única na produção de Liszt, torna-se ainda mais surpreendente quando se sabe que foi conquistada diante de uma tarefa das mais árduas: uma sonata de um movimento com meia hora de duração. Realizamos a pedalização integral - ver anexo 4 - desta obra baseados em seu *fac simile*. Assim posto, nós dispusemos a tal tarefa uma vez que Liszt muitas vezes não marcou o uso do recurso em suas obras.

Liszt como inovador de seu tempo foi o compositor que admitiu nova invenção - o pedal tonal. Através de documentos relata seu ânimo em relação a patente da Steinway usando o mecanismo em seus trabalhos.

Resumindo, o pedal neste período é mais solicitado, sendo um dos motivos que contribuiu para a evolução do piano e de sua escrita, que torna a música mais dependente do recurso. Seu papel é tão importante como o do



teclado. À medida que a harmonia complica-se, surge um novo panorama no qual o pedal vai colaborar para a realização das misturas de modo mais fácil e abrangente, não sendo tão gritantes como as dissonâncias, embora sempre devam ser feitas com cuidado.

Quanto a Chopin deve-se observar suas indicações e sentir o que ele imaginava pois tocava em pequenas salas e as marcações são sutis, conservando assim ao máximo a pedalização original. O novo pianismo do compositor polonês traz uma qualidade intrínseca contrapondo zonas de sonoridades veladas e "confusas" com outras de cristalina transparência.

A seguir Schumann valoriza através do pedal toda a poesia contida em sua música conseguindo efeitos ora sinfônicos, ora transparentes, delicados e mágicos.

Em relação a Liszt a abordagem é diferente. Sugere os grandes blocos, grandes passagens em oitavas atingindo também o piano sinfônico de Beethoven das últimas obras. Para alguns especialistas o pedal deve ser abundante e total, realizando contrastes de tipos de som, ora curtos, ora longos. O pedal assume um papel transcendental e de potência e esplendor sonora. Liszt introduziu pela primeira vez massas tonais muito grandes com recheios contrastantes, agitação entre vozes cantantes e baixos poderosos.



Concluindo, podemos assim perceber que, em se tratando dos compositores românticos como Schumann, Chopin e Liszt, a utilização do pedal deve ser abordada como, 'se', fosse a própria voz, em muitos casos; dedos e pulso respiram juntos com o recurso e a respeito do *cantabile*, típico do período, aproveitamos o instante para ressaltarmos a importância do relaxamento e da emissão do som. Como vimos o pedal também tem o papel de efeito e, mesmo dentro da tonalidade, funciona para realçar a sonoridade.

A transição do século XIX ao XX se dá pela saturação das técnicas tradicionais da composição musical, exaustivamente trabalhadas, que solicitam um novo procedimento - a reação e a criação por reação.

Em 1900, surge o Impressionismo, tendo a França como palco desta revolução estética. este período foi na verdade uma prolongação do Romantismo tendo nas figuras de Debussy e Ravel seus legítimos representantes.

Claude Debussy (1862-1918) é considerado o expoente máximo do impressionismo musical, rótulo que ele sempre recusou. Coube a ele a iniciativa de inaugurar um novo estilo pianístico - original e timbrístico com vistas a uma arte de nuances sugestivas em lugar de descritivas, fato que permitiu o encadeamento de acordes, os quais sugerem várias tonalidades.



Quanto à utilização do pedal direito trazemos também alguns exemplos aqui:

No Prelúdio da Suíte Bergamasque, Giesecking, dizia "para não trocar o pedal por quatro compassos sendo que as notas da mão esquerda precisavam soar muito suaves."⁹²

The musical score is presented in two systems. The first system consists of four measures. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note melody, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The left hand (bass clef) plays a simple harmonic accompaniment, starting with a piano (p) dynamic. The second system also consists of four measures, ending with a final cadence. The left hand's accompaniment consists of a single note per measure, with a fermata over the final measure of each system. The right hand's melody is a continuous eighth-note pattern, with a fermata over the final measure of each system. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The dynamics are mf for the right hand and p for the left hand.

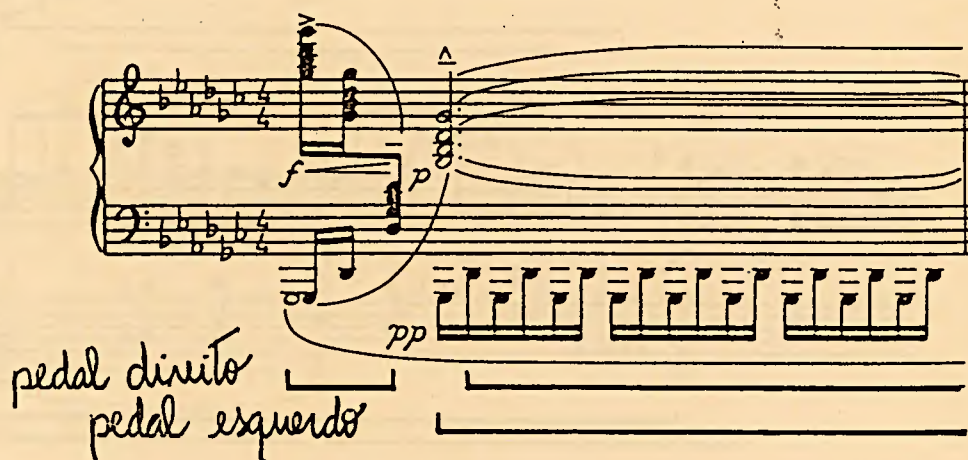
⁹²BANOWETZ, Joseph. The Pianist's Guide to Pedaling. Bloomington: Indiana University, 1985, p.234.

Para o *quasi tambourine* de Minstrels de Debussy recomenda "um largo pedal para os três compassos usando pedal trêmulo no quarto, trocando freqüentemente e tirando totalmente no quinto compasso."⁹³



⁹³ Idem, *ibid.*

Na esfera do pedal esquerdo o Prelúdio "Le vent dans la plaine"⁹⁴ se faz necessário para a realização do contraste de dinâmica existente no trecho apontado.



Quanto ao pedal tonal, o estilo impressionista, e principalmente o debussista, seja talvez o que mais solicite o recurso. Citamos por amostragem, os exemplos abaixo apontados.

Jardins sous la pluie (das *Estampes*)⁹⁵ no qual se pode tocar a nota sol do baixo ligeiramente antes da nota si, pode-se prender a oitava de sol no **pedal tonal**. Esta operação deve ser realizada de modo muito rápido e discreto para não ficar um "buraco" não desejável entre sol e o si.

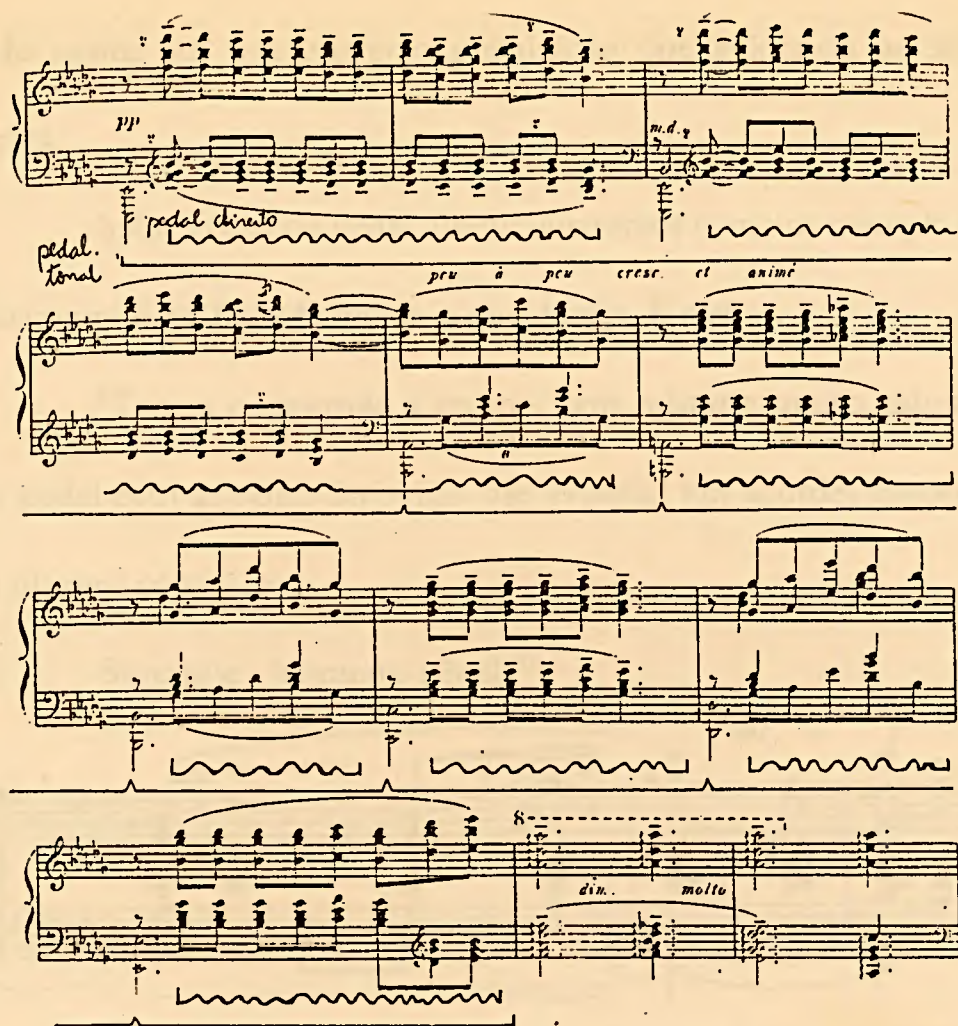
⁹⁴DEBUSSY, C. *Prelúdios*. Edição Durand.

⁹⁵DEBUSSY, C. *Estampes*. Edição Durand.



Clair de Lune⁹⁶ da Suíte Bergamasque aqui temos um bom exemplo da utilização do recurso. Para tanto devemos primeiramente prender o baixo com o pedal tonal e em seguida realizarmos as respirações com o pedal direito, possibilitando que as harmonias apareçam.

⁹⁶DEBUSSY, C. Suíte Bergamasque. Edição Durand.



Quanto ao Prelúdio *La Cathédrale Engloutie* cuja pedalização integral encontra-se em anexo (ver anexo 5) é considerada por nós pedra angular na obra do compositor sobretudo no que diz respeito à utilização dos pedais.

Nossas indagações e pesquisas demonstraram que neste período de buscas e transformações ocorridas no âmbito da sonoridade pianística, a figura de Maurice Ravel (1875-1937) deve ser considerada uma vez que a sua relevante produção para o piano, cujas características constantes rendem tanto no gosto pela dança como nas influências da música espanhola recebidas,



resultando assim em um universo prestigioso que evidencia as seguintes observações.

Sobre o uso do pedal direito ilustramos com um exemplo no qual o próprio compositor francês indica o que deseja. É ele:

"Toque o *crescendo* a tempo, sem *rubato* e muito calmamente. troque o pedal com as notas do baixo, use $\frac{1}{2}$ pedal nos acordes descendentes dos dois últimos compassos..."

Sonatine - Minueto (final)⁹⁷



Outro momento interessante do uso do recurso é o início de Scarbo (terceira peça de *Gaspar de La Nuit*⁹⁸ na qual o emprego generoso deste se faz necessário para se obter uma grande ressonância dos sons harmônicos através das notas e acordes repetidos como se fossem trêmulos.

⁹⁷RAVEL, M. Sonatine. Edição Durand.

⁹⁸RAVEL, M. Gaspar de La Nuit. Edição Durand.

pp *sourdine* *très fondu, en trémolo*

31

5 4 2

très long

31

5 4 2

8^{va} *bassa*

En ac - cé - lé - rant

3 2 1

8

Vif *pp subito* *ff*

8

1 2

Sobre o pedal esquerdo mostramos ainda na obra acima citada um trecho de dinâmica *ppp* em que o efeito se faz presente juntamente com o jogo de pedal direito muito leve.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is complex, featuring many beamed notes and dynamic markings. The first system includes a *ppp* marking and a wavy line labeled 'pedal direito'. The second system has a *ppp* marking and a wavy line labeled 'pedal esquerdo'. The third system has a *ppp* marking and a wavy line labeled 'pedal direito'. The fourth system has a *ppp* marking and a wavy line labeled 'pedal esquerdo'. The fifth system has a *ppp* marking and a wavy line labeled 'pedal direito'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

O pedal tonal pode ser bem utilizado em *Ondine* (Gaspar de La Nuit) no trecho em que se faz necessário ouvir o ré por muito tempo. Prendendo-se esta nota com o pedal tonal poderá se realizar as trocas normais quanto à mudança harmônica com o pedal direito.



Dentro deste repertório, Walter Gieseking (1895-1956) foi e ainda é universalmente aclamado como um dos maiores intérpretes.

"Eu tenho ouvido sons maravilhosos vindos do meu piano."⁹⁹

Ao falar sobre Debussy e Ravel, Gieseking dizia¹⁰⁰:

⁹⁹BANOWETZ, Joseph. The Pianist's Guide to Pedaling. Bloomington: Indiana University, 1985, p.230.

¹⁰⁰Idem, ibid.

"A música destes compositores deve ser tocada com uma perfeição técnica como os clássicos... sempre soando com cor e cantando as melodias espontânea e desinibidamente vindas do íntimo."

O pianista deve pensar quando executa estas peças na impressão total da peça ouvindo todos os sons e recriando as sonoridades.

De acordo com nossas leituras, Giesecking acreditava que se podia aprender o uso do pedal neste repertório através da exigência e procura do ouvido e não do pé. Afirmava que freqüentemente o sinal para o pedal em Debussy e Ravel é a nota do baixo e deve ser segurado quanto a harmonia exige indicando o uso de longos pedais trazendo, as notas melódicas à tona realçando assim as dissonâncias as quais deviam ser mais suaves do que as harmonias.

Como conclusão em se tratando destes dois compositores impressionistas ressaltamos a necessidade rigorosa de ter profunda consciência da atmosfera sonora criada: - no caso de Debussy uma vez que este apreciava a clareza devemos ouvir todas as notas mesmo banhadas de grande pedal. Em que o fato de que certas indicações e algumas passagens necessitam ser tocadas sem pedal o uso do 1/2 pedal é aconselhado para se obter ressonâncias não muito grandes. Quanto a Ravel, um dos maiores mestres da harmonia tradicional, seguia uma linha mais classicista e por conseqüência, um pedal mais discreto é exigido.



De modo geral a pedalização dentro deste período e nas obras destes dois compositores deve estar a serviço de efeitos de timbre, respirando e permitindo a superposição de baixos e harmonias como em analogia a superposição de cores da pintura desta época.

Conclusão



Conclusão

Neste trabalho, propusemo-nos a atingir dois objetivos: um geral à luz do conhecimento experimental e posteriormente transcendental, prática indispensável e imprescindível dos meios técnicos-práticos, fios condutores da efetiva interpretação, e como objetivo específico elaborar para os estudantes brasileiros um guia-prático que contenha no seu bojo elementos referentes aos caminhos palmilhados pelos instrumentos de teclado; evolução e aplicação das funções diferenciadas dos três pedais e literatura pianística - nuances e timbres: pedalização, procedimentos estes que sistematicamente expostos retratam ao longo do processo as inovações introduzidas quer quanto ao aspecto teórico, quer quanto à interpretação.

Para a consecução deste fim, levantamos o seguinte tema-hipótese: **O Pedal é realmente o Pulmão do Piano.**

A fim de verificarmos se este se comprova, desenvolvemos esta dissertação.

As conclusões a que chegamos foram as seguintes:

- No capítulo I afirmamos que a história da música considera o aparecimento dos pedais uma ocorrência indelével na evolução do instrumento-piano. É um dos aspectos que possibilita a transcendentalidade na literatura pianística. Ele permite pensar o piano como independente dos demais instrumentos, dando origem a uma nova cultura quando este passa a existir por



si mesmo com suas exigências próprias e com seus direitos intransferíveis. Os pedais cristalizaram o piano.

- Verificamos no capítulo II que embora haurida a construção do instrumento-piano e seus três pedais, ele ficou sujeito à utilização por parte dos compositores e intérpretes os quais após recolherem o material pertinente na observação inicialmente empírica, em que pese a validade dos meios utilizados ao longo do tempo. Os pedais foram gradativamente postos à prova em uma comunidade argumentativa e só depois de atingido o consenso, o recurso tecnológico ao ser considerado válido, foi enriquecido.

Para tanto, meios para aplicação da técnica específica foram utilizados à luz das funções que permitiram o desdobramento múltiplo e pluralista da sonoridade.

A contribuição dos três pedais (direito, esquerdo e tonal) envolveram procedimentos específicos referentes a:

- conhecimento do mecanismo;
- primeiras indicações;
- grafia dos recursos no texto musical;
- ouvido;
- senso perceptivo de tons e semitons;
- tom e cor;



- níveis dinâmicos realçando a decisão harmônica;
- sonoridade;
- ataque antes, junto e depois (forma sincopada) e o recurso como *vibrato*;
- legato e non legato;
- fraseado da obra;
- conhecimento da literatura pianística e seus vários estilos;
- gosto estético orientando as graduações do recurso frente aos registros do instrumento;
- músico e sua cultura, elementos que culminam na interpretação da obra.

A análise pormenorizada dos itens relacionados comprova o grande mérito desse saber por meio de um diálogo com o objeto de estudo resultando na cultura específica que se quer conhecer.

Acreditamos que a relação anteriormente exposta é constituída da objetividade de tal saber.

- No capítulo III, justificamos plenamente o papel do compositor e intérprete, os quais não se limitam a estudar e aplicar sua criação em um olhar reificante análogo ao usado por aqueles que se relacionam com o mundo unicamente materialista; o saber que apresentam se cristaliza por meio de um



processo interativo que tende à aproximação das nuances e timbres desejados estabelecendo em um diálogo a dualidade entre a cultura de quem faz e o saber de quem ouve.

A meta da argumentação acima colocada é obter o produto final - a interpretação. Nesse sentido a consciência dualista frente ao Pedal e seus meandros é imprescindível.

Até hoje faz-se mister que o compositor e/ou intérprete consciente respire através do Pedal, criando mecanismos possíveis de uma feliz mistura harmônica que é completamente dissonante por um milésimo de segundo, além de possibilitar infinitas variedades de cores.

Apresentamos a figura dos três pedais e suas variadas atividades julgando ter deixado claro o empenho e a seriedade com que os mesmos vêm sendo abordados pelos especialistas consultados esboçando, assim, um retrato completo e complexo do objeto de estudo desta dissertação.

Pensamos, neste trabalho, haver evidenciado os subsídios fundamentais para se compreender o estágio atual do Pedal e seus meandros.

Parece-nos que os dados e considerações apresentados permitem aceitar a validade do tema-hipótese, ou seja, **O Pedal é realmente o Pulmão do Piano.**



Finalmente, ao encerrarmos esta pesquisa, assinalamos ser ela apenas uma etapa sobre o estudo dos pedais, visto que dispomos ainda de material para aprofundar e ampliar esta dissertação. Por ora, consideramo-la concluída, mas passível de reformulação.

BIBLIOGRAFIA



STEWART, William G. *Printing in China*. Peking from Warsaw. New York: Columbia University Press, 1987. 305 p.

WELKER, Richard. *Printing Academic Journals*. *Unidade e Movimento*. Associação Brasileira de Imprensa. Rio de Janeiro (Imp. Zilber), 1962. 112 p.

BARTON, Erna. *Notes on the Press*. Seattle and London: University of Washington Press, 1908. 147 p.

BARTON, Erna. *The Printer's Guide to Printing*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. 309 p.

EASTON, James. *How to Print Things Successfully*. Park Ridge, N.J.: A. S. S., 1975.

GENNEY, Ray. *Introdução à Técnica da Impressão*. Rio de Janeiro: Imp. Zilber, 1989. 32 p.

BIBLIOGRAFIA

BLOOM, J. *Printing in the United States*. New York: Da Capo Press, 1966. 251 p.

COOPER, John. *Printing the Modern Periodicals*. London: Oxford University Press, 1936.

BREWER, Thomas. *Printing in the Art of the Press*. New York: Col. Press, 1917.

CASALIA, Arnold. *El Plazo*. Tradução de Arnaldo Casalia. Rio de Janeiro: Editora Arquivo, 1985. 243 p.

_____. *W. A. Mazoni*. Tradução de Arnaldo Casalia. Rio de Janeiro: Editora Arquivo, 1985. 112 p.

CHASE, Mary Wood. *The Press*. In: *Natural Laws in Plant Technology*.

ATWOOD, William G. **Frideryk Chopin: Pianist from Warsaw.** New York: Columbia University Press, 1987. 305 p.

BACKER, Richard. **Wolfgang Amadeus Mozart.** Tradução e Marco Antonio Esteves da Rocha, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982, 112 p.

BACON, Ernst. **Notes on the Piano.** Seattle and London: University of Washington Press, 1968, 167 p.

BANOWETZ, Joseph. **The Pianist's Guide to Pedaling.** Bloomington: Indiana University Press, 1985, 309 p.

BASTIEN, James. **How Teach Piano Successfully.** Park Ridge, ILL: Neil A. Kjos, 1973.

BENNET, Roy. **Instrumentos de Teclado.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, 52 p.

BERNSTEIN, Seymour. *Pedaling.* In: **With your own two hands.** New York: Schirmer Books, 1981.

BLOM, Eric. **Beethoven's Piano Sonatas Discussed.** New York: Da Capo Press, 1968, 251 p.

BOWEN, York. **Pedaling the Modern Pianoforte.** London: Oxford University Press, 1936.

BROWER, Harriete. *Poetic Pedaling.* In: **The Art of the Pianist.** New York: Carl Fischer, 1911.

CASELLA, Alfredo. **El Piano.** Traducción del italiano por Carlos Floriani, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942, 243 p.

_____. **W. A. Mozart: Sonatas e Fantasias para piano.** Buenos Aires: Ricordi Americana. v.2

CHASE, Mary Wood. *The Pedals.* In: **Natural Laws in Piano Technic.**



Boston: Oliver Ditson Co., 1910.

CHRISTIANI, Adolph F. **The Principles of Expression in Pianoforte Playing.** New York: Da capo Press, 1974, 303 p.

CIARLINI, Myriam / RAFAEL, Maurilio. **O Piano.** Campina Grande: Ed. LIAA - Lab. de Informática Aplicada às Artes, 1994. 76 p.

CLOSSON, Ernest. **History of the Piano.** Translated by Delano Ames, Edited and Revised by Robin Golding. London: Paul Elek London, 1974. 154 p.

COOPER, Peter. **Style et Piano.** Traduction de Claude Hermann. Paris: Henri Veyrier, 1984. 204 p.

DOLGE, Alfred. **Piano and their markers.** New York: Dover Publications, 1972. 478 p.

EHRENFECHTER, C. A. **The Pedal: In Technical Study in the Art of Pianoforte Playing.** 4th edition, London: William Reeves, 189(?).

ERLICH, Cyril. **The Piano: a history.** Oxford: Claredon Press, 1990, 254p.

EVERHART, Powell. **The Pedal.** In: *The Pianist's Art.* Atlanta: Powell Everhart, 1958.

FONTAINHA, Guilherme H. **O Ensino do Piano: seus problemas técnicos e estéticos.** Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. Ltda., s.d., 175 p.

Franz Liszt Briefe. v.II. Leipzig: La Mara. Breitkopf und Härtel, 1893.

GEBHARD, Heinrich. **The Art of Pedaling.** New York: Franco Colombo Inc., 1963.

GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967, 366 p.

GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. **Piano Technique.** New York: Dover Publications, 1976, 183 p.



- GILLESPIE, John. **Five Centuries of Keyboard Music**. New York: Dover Publications, 1972, 463 p.
- GIRDLESTONE, Arthbert. **Mozart and his Piano Concertos**. New York: Dover Publications, 1964, 509 p.
- HAMBOURG, Mark. **How to Play Piano**. Philadelphia: Teodore Presser, 1992, 122p.
- HARRISON, Sidney. **Pedaling**: In Piano Technique. London: Sir Isaac Pitman and Sons Ltd, 1953.
- HOFMANN, Joseph. **Piano Playing: With Piano Questions Answered**. New York: Dover Publications, 1976, 183 p.
- _____. *The Use of Pedal*. In: **Piano Playing with Piano Questions Answered**. New York: The McClure Co., 1908. Reprint, New York: Dover Publications, Inc., 1976.
- HUNEKER, James. **Franz Liszt**. New York: Charles Scribner's Sons, 1927.
- JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. **Escola de Música de Luigi Chiaffarelli**. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1982, 268 p. Tese (Doutorado-Música) Universidade Mackenzie, 1982.
- KING, Hyatt / CAROLAN, Monica. **The Letters of Mozart and His Family**. Edited and Translated by Emily Anderson, 2 nd edition, New York: St. Martin's Press, 1966.
- KLECZYNSKI, Jean. **Frederick Chopin: An interpretation o his works**, translated by W. Kirkbride. Palma de Mallorca: Mossèn Alcover, 1970.
- LEIMER, Karl / GIESEKING, Walter. *The Pedal*. In: **Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing**. Translated by FRederick C. Rauser. New York: Theodore Presser Co., 1938.
- LHEVINE, Joseph. **Basic Principles in Pianoforte Playing: with a new foreword by Rosina Lhevine**. New York: Dover Publications, 1972, 48 p.
- LONGO, Alessandro. **La Tecnica Pianistica: Dinamica Pianistica**. Milano:



Edizioni Curci, 1975. 70 p.

LYKE, James; ENOCH, Yvonne. **Creative Piano Teaching**. Illinois: Stipes Publishing Company, 1987.

MEHR, Norman. **Group Piano Teaching**. Evaston: Summy-Birchard, 1965.

OBINO, Nise. **Realização Pianística: Tudo é Técnica**. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Brasília, 1967. 64 p.

PETERNELL, Pert. **Mozart**. Tradução de Dídia Marques, Lisboa: Aster, s.d., 278p.

PEREIRA, Antonio Sá. O Pedal na Técnica do Piano. Rio de Janeiro: Eulenstein Música S.A., s.d., 46 p.

PLASKIN, Glenn. **Horowitz: Biographie** Traduite pas Alain Malraux. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1985. 320 p.

RATCLIFFE, Ronald V. **Steinway**. São Francisco: Chronicle Books, 1989, 204 p.

REICH, Nancy B. **Clara Schumann: The Artist and the Woman**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985. 346 p.

ROSENBLUM, Sandra P. **Performance Practices in Piano Classic Music**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, 516 p.

ROSENTHAL, Moriz. **If Liszt Should Come Back Again**. The Étude XLII/4 1924: 224.

STATERI, Jose Julio. **Piano: uso correto dos pedais**. São Paulo: J. Julio Publicações, 1990, 21 p.

VILLANIS, Luigi. **L'Arte del Pianoforte**. Milão-Roma: Torino Fratelli,



1907, 253p.

WHITE, William B. **Theory and practice of Piano Construction.** New York: Dover Publications, 1975, 160 p.

WOLFRAN, Victor. **The Sostenuto Pedal.** Stillwater: Oklahoma State University, 1965

WOLTERS, Klaus. **Le Piano: Une Introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu.** Traduction française de Evelyne Liard. Paris: Editons Payot Lausanne, 1976. 92 p.

Dicionário

The New Grove Dictionary of Music And Musicians. London: MacMillan, 1980. 20v.

Revista

The Piano Quarterly. 35th year. Graham Reid, Spring 1987, nº137.

Partituras

BACH, J.S. *Das Wohltemperierte Klavier* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag. v.1.

BACH, J.S. *Das Wohltemperierte Klavier* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag. v.2.

BACH, J.S. *Fantasies* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

BEETHOVEN, L. van. *Third Concerto op 37* (partitura) piano. New York: Schimer's.

BEETHOVEN, L. van. *Sonaten* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag. v.1.



- BEETHOVEN, L. van. *Sonaten* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag. v.2.
- CHOPIN, F.F. *Nocturnes* (partitura) piano. Warsaw: Paderewski.
- CHOPIN, F.F. *Sonates* (partitura) piano. Warsaw: Paderewski.
- CHOPIN, F.F. *Barcarole, Berceuse, Fantasia* (partitura) piano. Warsaw: Paderewski.
- CHOPIN, F.F. *Mazurkes* (partitura) piano. Warsaw: Paderewski.
- CHOPIN, F.F. *Polonaises* (partitura) piano. Warsaw: Paderewski.
- CHOPIN, F.F. *Studies* (partitura) piano. Warsaw: Paderewski.
- DEBUSSY, C. *Preludes* (partitura) piano. Paris: Durand & Cie.
- DEBUSSY, C. *Estampes* (partitura) piano. Paris: Durand & Cie.
- DEBUSSY, C. *Suite Bergamasque* (partitura) piano. Paris: Durand & Cie.
- DEBUSSY, C. *La Cathédrale Engloutie* (partitura) piano. Preludes. paris: Durand & Cie.
- HAYDN, Joseph. *Sonaten* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.
- LISZT, F. *Etüden* (partitura) piano. London: Peters.
- LISZT, F. *Sonate Quasi Fantasia* (partitura) piano. Budapeste.
- LISZT, F. *Estudios de Concerto* (partitura) piano. Buenos Aires: Ricordi.
- LISZT, F. *Funerailles* (partitura) piano. Paris: A. Cortot.
- LISZT, F. *Etüden* (partitura) piano. London: Peters.
- LISZT, F. *Années de pèlerinage* (partitura) piano. Budapeste.
- LISZT, F. *Sonate h-moll* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.



LISZT, F. *Klaviersonate h-moll* (partitura) piano. Faksimile NACH Dem Im Eigentum Von Mr. Robert Owen Lehman Befindlichen Autograph. München: G. Henle Verlag, 1973.

MOZART, W. A. *Sonaten* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

MOZART, W. A. *Fantasies* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

SCARLATTI, D. *Venticinque Sonate per Clavimcembalo* (Longo) (partitura) piano. Milano: Ricordi.

SCHUMANN, R. *Carnaval op.9* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

SCHUMANN, R. *Kresleriana op.16* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

SCHUMANN, R. *Sinfonische Etüden* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

SCHUMANN, R. *Fantasie op.17* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

SCHUMANN, R. *Faschingsschwank aus Wien* (partitura) piano. München: G. Henle Verlag.

RAVEL, M. *Sonatine* (partitura) piano. Paris: Durand & Cie.

RAVEL, M. *Gaspar de La Nuit* (partitura) piano. Paris: Durand & Cie.



ANEXO 1

PRINCIPAIS FATOS DA HISTÓRIA DO PIANO

Embora M. Mario Fabri tenha descoberto em Florença um manuscrito que atesta a existência do primeiro piano datado de 1698, a documentação, segundo Casella¹, aponta as seguintes datas:

- 1702 - Bartolomeo Cristofori constrói o primeiro piano.
- 1709 - Bartolomeo Cristofori constrói 3 novos pianos, sendo divulgada a invenção em 1711 no *Giornale dei letterati d'Italia*, de Veneza.
- 1721 - Schröter apresenta dois clavicórdios com martelos sem sucesso.
- 1726 - Silbermann constrói seus primeiros pianos.
- 1731 - Cristofori morre em Florença.
- 1732 - O suíço Tschudi funda em Londres uma casa de pianos.
- 1733 a 1736 - Silbermann apresenta a J.S. Bach, em Dresden, seus pianos e recebe comentários desfavoráveis.
- 1738 - Schröter escreve a Mizler acusando Cristofori de haver se apoderado de sua invenção.
- 1739 - Domenico Del Mela constrói o primeiro piano vertical.
- 1747 - Bach toca em Potsdam na presença de Frederico, o Grande, em novos pianos Silbermann.
- 1760 - Frederici, de Gera, constrói o primeiro piano em forma retangular.
- 1767 - O "Covent Garden" de Londres anuncia um novo instrumento chamado "Pianoforte".
- 1768 - Johannes Christian Bach toca em um piano pela primeira vez em público, em Londres.
- 1770 - Muzio Clementi escreve a primeira música para piano (as três

¹CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942. p.33, 34 e 35.



Sonatas op.2).

1774 - John Broadwood constrói o primeiro piano inglês retangular.

1777 - Mozart, em um concerto em Augsburg, toca em um piano de Stein.

1777 - Erard constrói em Paris seu primeiro piano.

1780 - Kirckhamann anuncia a construção de um grande piano de cauda.

1782 - Mozart e Clementi tocam para o Imperador a dois pianos.

1783 - John Broadwood patenteia em Londres os dois pedais (forte e piano).

1788 - Broadwood expõe um novo modelo de piano de grande cauda.

1790 - Broadwood constrói o primeiro piano com uma extensão de cinco oitavas e meia.

1794 - Streicher introduz aperfeiçoamentos significativos no mecanismo vienense.

1794 - Broadwood constrói um piano de seis oitavas.

1796 - Erard constrói seu primeiro piano de cauda.

1800 - Clementi se associa em Londres com Collard, e juntos começam suas atividades como fabricantes.

1802 - Thomas Loud apresenta um piano vertical com cordas diagonais.

1808 - Broadwood aplica a armação do piano de cauda os primeiros reforços metálicos.

1823 - Erard inventa a dupla repetição.

1824 - Liszt toca em público em Paris, num piano Erard de sete oitavas.

1831 - W. Allen patenteia em Londres um piano com a armação completamente metálica.

1851 - Chickering expõe em Paris um grande piano com a chapa



ANEXO 2

Hochgeacht. Herr.

Es wurde mir sehr angenehm
vielen und besonderen Dank.
Der neue Steinway Flügel
ist ein gewaltiges Meisterstück an
Kraft, Klang, wegen der Eigenschaften
und vollkommen harmonischen Effekten
welche selbst meinen alten schon
klaverrischen Fingern Entzücken
sprechen. Insbesondere der Erfolg
bleibt ein schönes Attentat
des wohlberathenen Herrn
Steinway.

In ihrem Brief, hochgeacht. Herr,
erwähnen Sie einige Meinungen
am Flügel & dass die Klänge
höher aus einem einzigen Punkte
gehoben sind und dass als Teil der
Leben, welche Sie haben Töne legen,
ein Teil davon nun und als besondere
Töne in der Stimmung eines Organs und
die Nation wird besonders durch
im Namen des kaiserlichen Gesandten
ihre Anerkennung der Firma

nismas das klavier. Construction
ungetrübte, kann sich nur das
schöne Resultat in Kraft
und Wohlkommenheit bewahren

Bezüglich auf den Boden:
Dieser ist vollkommen trocken und
Pede mit den angegebenen Tönen sowie
in Thren beilegend 2 Beispiele

„Daher die Lyghe, von Boley,
und H. J. Boley, Linschoten.

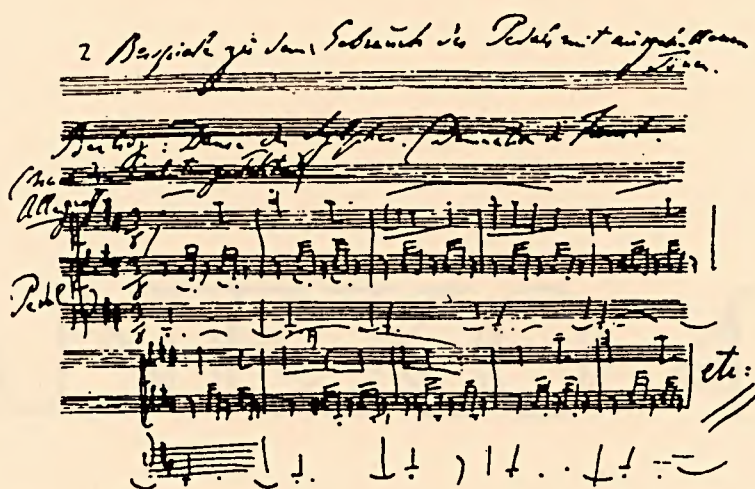
Heute ist es mir die ein-
förmige Töne bei der Linschoten
nicht die Benutzung, das
wenn es Thren gegeben ist, eine
Transcription vollständig.
mit genauer Anpassung an die
trockenende Pede. Vollkommen will

hochachtungsvoll,
und Verbleibt
Dankend
Herrn B. Boley

*WOLFRAN, Victor. The Sostenuito Pedal. Stillwater: Oklahoma State University, 1965.

ANEXO 3

Manuscritos de Liszt enviados na correspondência
para a firma Steinway de New York (novembro de 1883)*



Besten Partitur habe ich heute nicht zu Händen,
und citire das, was ich heute, aus dem Gedächtnis,
Wenn Sie es aber wünschen, hochgeschätzte Herrschaften,
transcribere ich gerne mit Rücksicht auf die
Pedale, die ganze Stück, und schreibe die
Hümmen der meinen. Con solenne.
Das gesamte Pedal ist nicht, meine Erwartung
zu häufig gebrauchte werden, und daher von vorzuziehen
Effekte sein, vorzüglich in einem kleinen Pianoforte.
Liszt
November 83 - Leipzig.

*WOLFRAN, Victor. The Sostenuito Pedal. Stillwater: Oklahoma State University, 1965.

ANEXO 4

FAC SIMILE e PEDALIZAÇÃO da

SONATA EM SI menor

de LISZT



Grande Sonate
pour le Piano-forte

par
F. Liszt

Terminée le
2 Février 1853.

Allegretto

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A prominent slur covers a series of notes. The text "Allegretto" is written above the staff.

Allegretto

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A prominent slur covers a series of notes. The text "Allegretto" is written above the staff.

Handwritten scribbles in the top left corner.

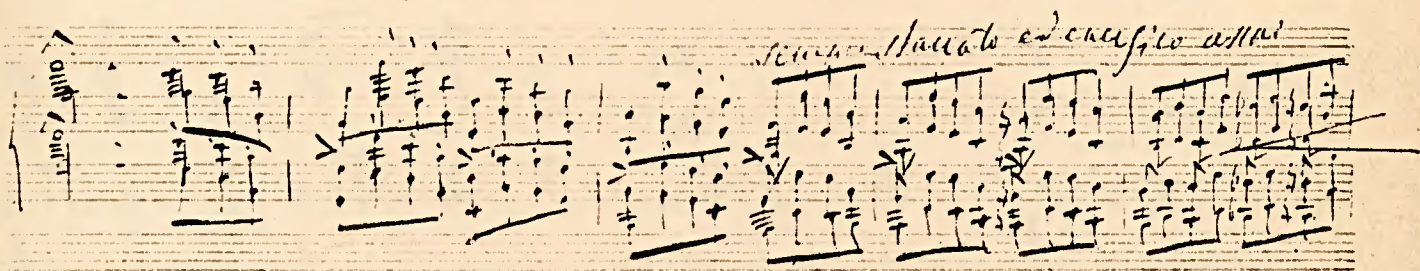
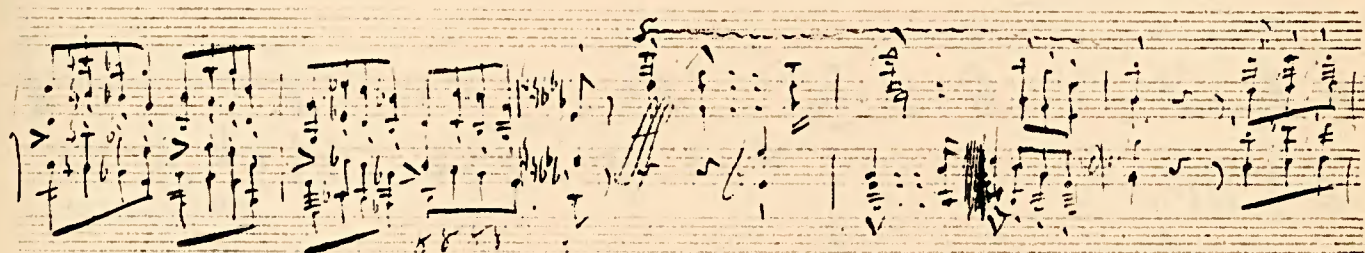
Handwritten number '1' in the top right corner.

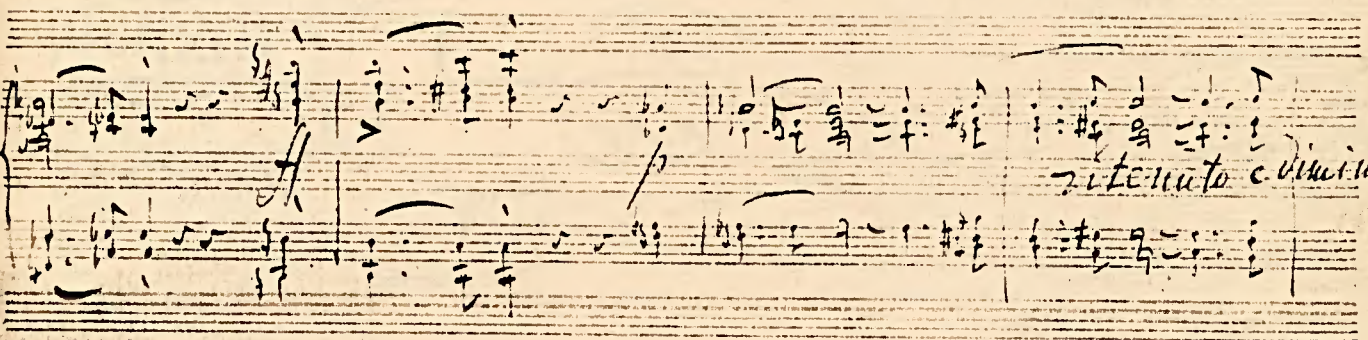
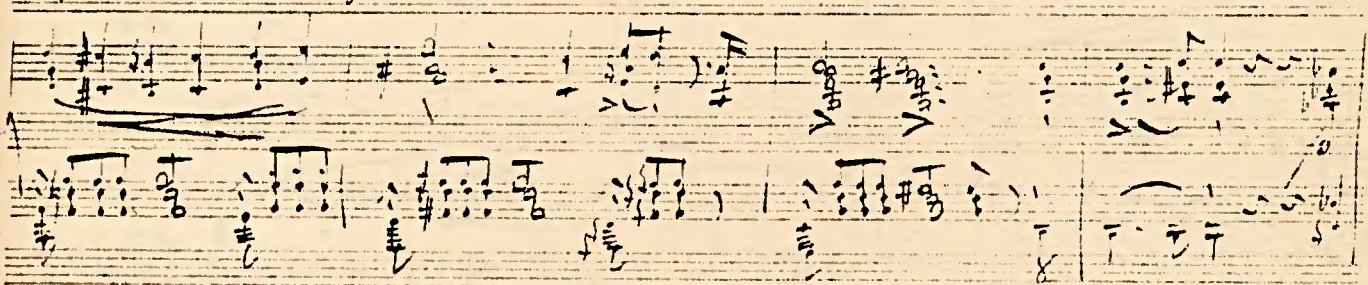
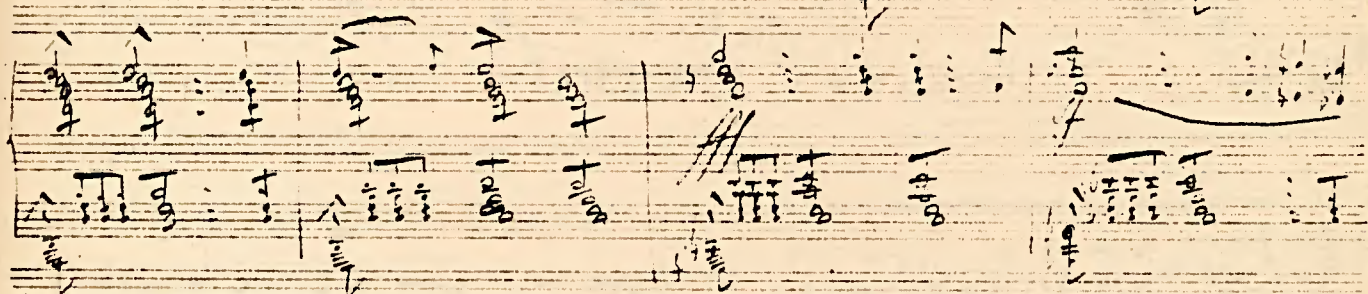
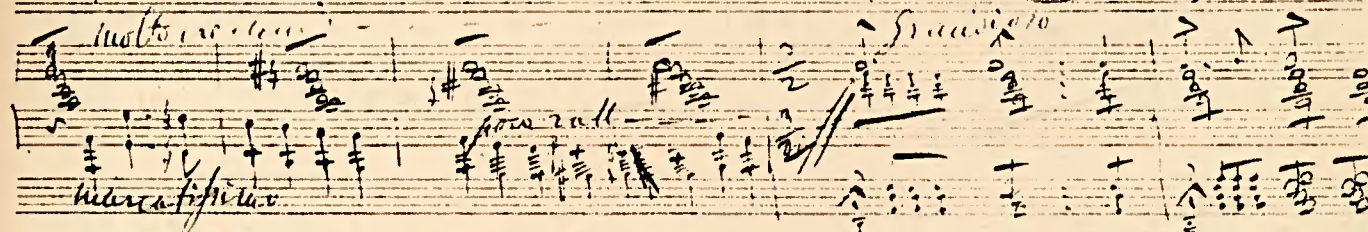
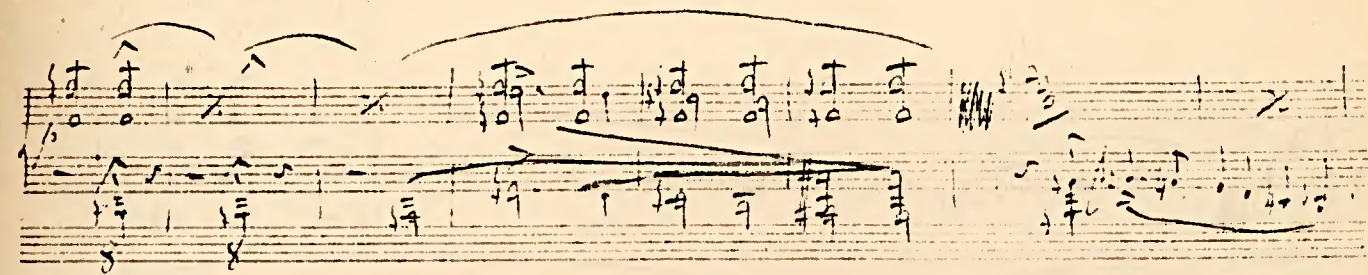
Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "Lento" is written above the first staff. The score is heavily annotated with diagonal lines and large 'X' marks, indicating deletions or corrections. Some legible text within the score includes "Lento", "Allegro", and "Crescendo".

Handwritten numbers '24' and '7' in the bottom right corner.



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is numbered 1 through 21, with some sections crossed out with large X's. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The paper shows signs of age, including discoloration and wear along the edges.





36
118

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a historical style, possibly 18th or 19th century.

Key markings and annotations include:

- molte con grazia* (written above the second staff)
- Tempo* (written above the fourth staff)
- molto ritardando* (written below the fourth staff)
- sempre più* (written below the fifth staff)
- capotasto e quindici* (written above the sixth staff)

The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The score is organized into systems, with some staves containing multiple measures of music.

6

slow rall - -
13231

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some diagonal lines drawn across the staff, possibly indicating a section to be crossed out or a specific performance instruction.

all. tempo

12

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some diagonal lines drawn across the staff, possibly indicating a section to be crossed out or a specific performance instruction.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some diagonal lines drawn across the staff, possibly indicating a section to be crossed out or a specific performance instruction.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some diagonal lines drawn across the staff, possibly indicating a section to be crossed out or a specific performance instruction.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some diagonal lines drawn across the staff, possibly indicating a section to be crossed out or a specific performance instruction.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some diagonal lines drawn across the staff, possibly indicating a section to be crossed out or a specific performance instruction.

106
170

agileto

crescendo

Solifino

allargando *crescendo molto*

190
15
208

8

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily crossed out with diagonal lines, indicating significant revision or deletion. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

The score is organized into three main systems, each consisting of multiple staves. The first system is at the top, the second in the middle, and the third at the bottom. Each system contains complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is heavily crossed out with diagonal lines, indicating significant revision or deletion. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Key features of the notation include:

- Multiple staves per system, suggesting a multi-instrument or vocal arrangement.
- Complex rhythmic patterns and note values.
- Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).
- Key signatures and time signatures, though some are obscured by the crossing out.
- Handwritten annotations and corrections throughout the score.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the marking "r in / m / j". The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff features a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff is marked "stringendo" and contains a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff is marked "non legato" and contains a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff is marked "23/12" and contains a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff is marked "23/12" and contains a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff is marked "23/12" and contains a treble clef and a key signature of one sharp.

236
22
276

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The music is in 2/4 time and G major. The melody begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The accompaniment begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, including a "2/4" time signature change and a "1st" marking. The handwriting is in ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the staff, and the notes are written above the staff. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first line of the song, and the second system contains the second line. The notes are written in a simple, folk-like style, and the lyrics are written in a simple, folk-like style. The score is written in a simple, folk-like style, and the lyrics are written in a simple, folk-like style.

in calzanò

Chorus ligato

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff uses a soprano clef and contains a melody with various notes, rests, and accidentals. The bottom staff uses a bass clef and contains a bass line with many beamed sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line.

11

Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a series of notes with stems, some marked with sharp signs (#). The bottom staff contains a dense sequence of notes, possibly representing a bass line or a specific instrument's part.

Handwritten musical notation on two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, stems, and accidentals. The handwriting is somewhat fluid and expressive.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, stems, and accidentals. There are some diagonal lines and markings that might represent specific musical techniques or effects.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, stems, and accidentals. The handwriting is somewhat fluid and expressive.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, stems, and accidentals. The handwriting is somewhat fluid and expressive.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes notes, stems, and accidentals. The handwriting is somewhat fluid and expressive.

12

Handwritten musical score on ten staves, featuring complex notation and a large diagonal cross.

The score is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, prominent diagonal cross is drawn across the entire page, from the top-left to the bottom-right, likely indicating that the manuscript is a draft or a rejected version. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The title "L'Espresso" is written at the top left. The score includes tempo markings such as "Allegro", "Moderato", "Andante", "Ritardando", "Allegro", "Moderato", "Andante", "Ritardando", "Allegro", "Moderato", and "Andante". The score is written in a single system, with the key signature changing from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The score is written in a single system, with the key signature changing from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The score is written in a single system, with the key signature changing from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).



14

Andante sostenuto

Quasi vivace

Tempo una Cora

Delizioso an intimo sentimento

morendo e tenuto

327
25
352

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes some corrections or deletions.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes some corrections or deletions.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes some corrections or deletions.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes some corrections or deletions.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes some corrections or deletions.

552
24
576

16

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A large slur covers a significant portion of the staff. The text "Crescendo 4m" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A large slur covers a significant portion of the staff. The number "2" is written above the staff.

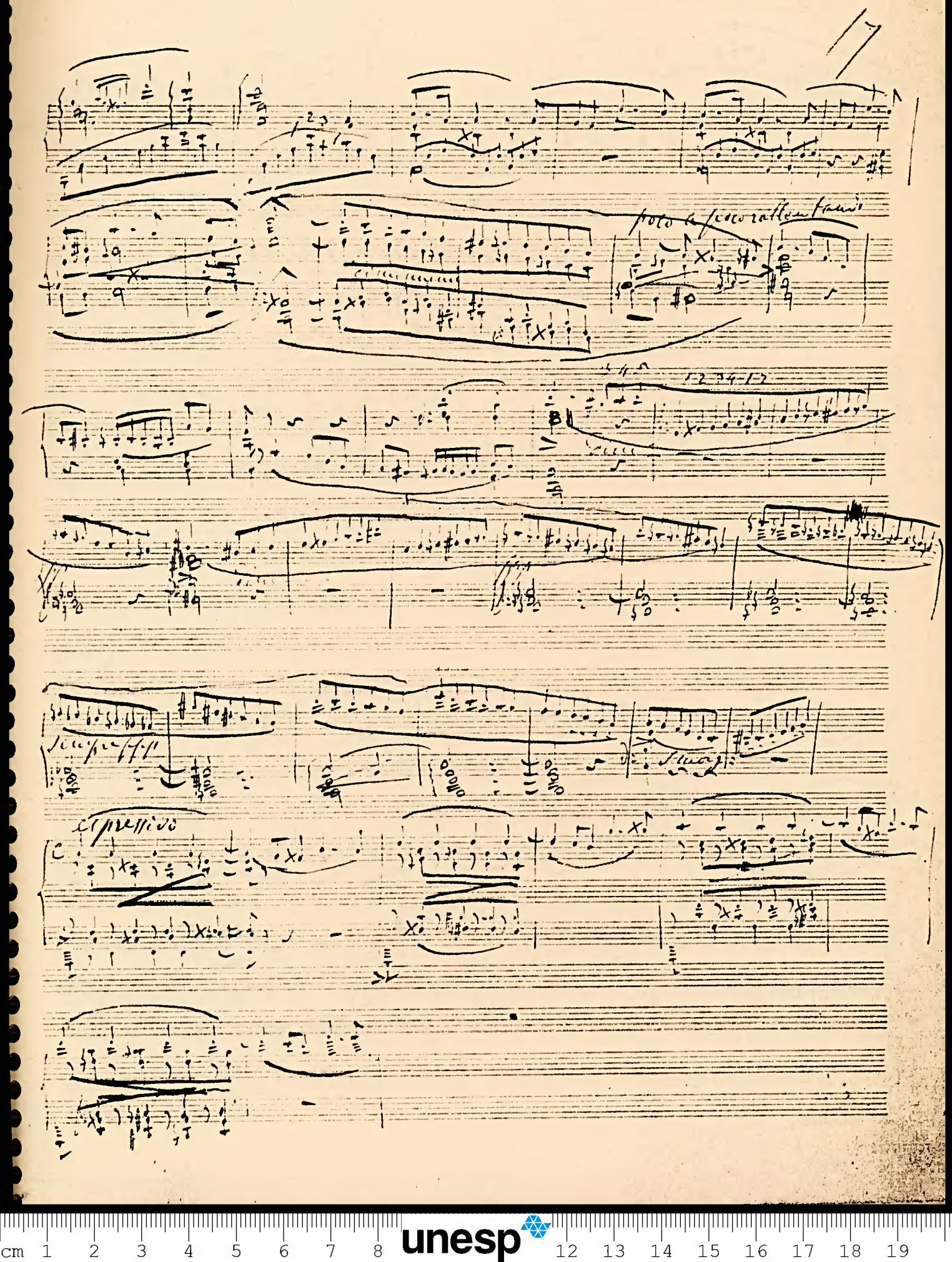
Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A large slur covers a significant portion of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A large slur covers a significant portion of the staff. The text "rimpresando a/rar" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A large slur covers a significant portion of the staff. The text "para rall" and "colle" are written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A large slur covers a significant portion of the staff.

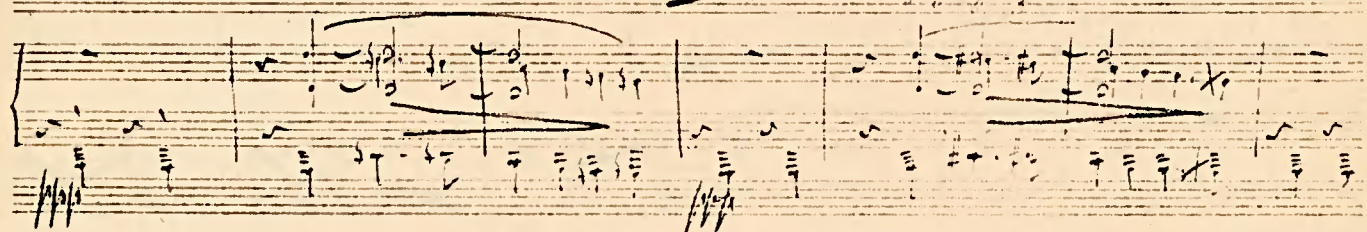
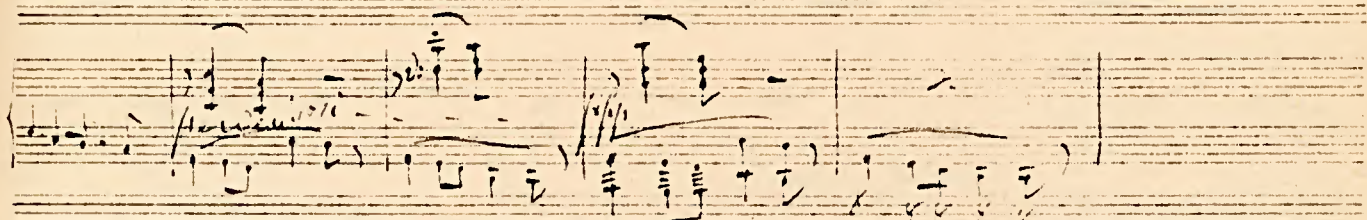
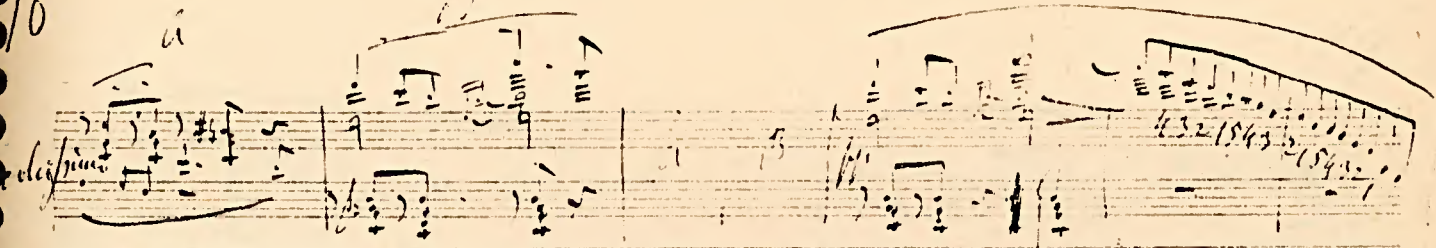
Handwritten numbers: 7-6, 30, 396.



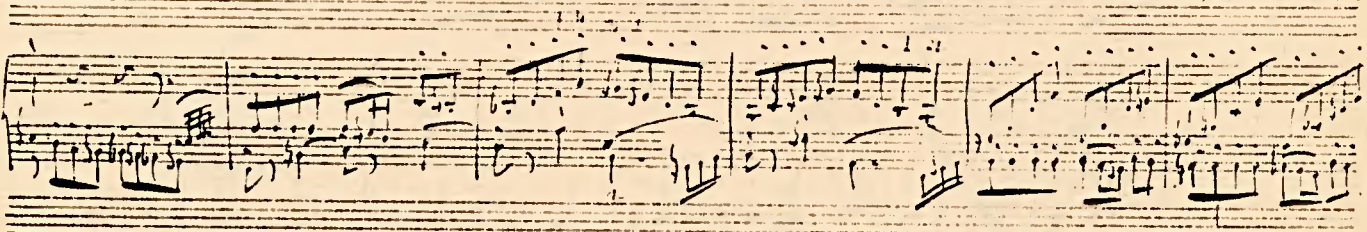
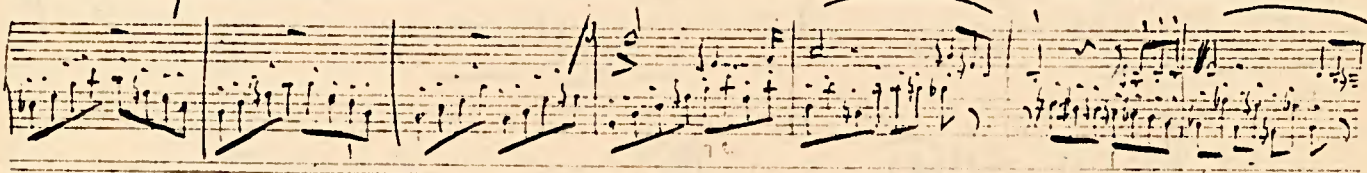
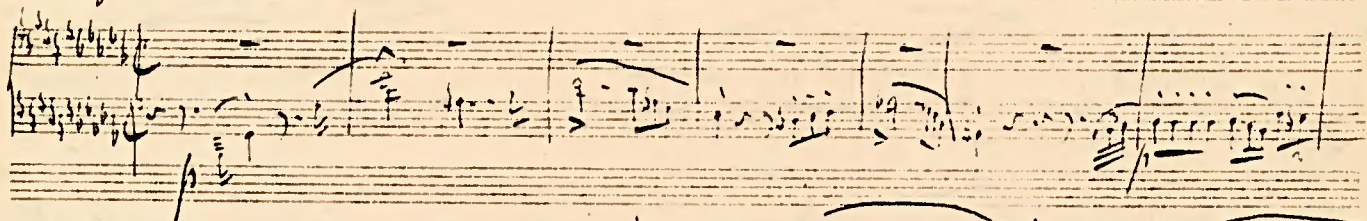
18

a

b



Allegro energico



A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes the instruction "sempre piano" written above the staff. The third system features a large, complex chordal structure with many notes. The fourth system includes the instruction "crescendo" written below the staff. The fifth system includes the instruction "piu crescendo" written below the staff. The sixth system includes a large, complex chordal structure with many notes. The seventh system includes a large, complex chordal structure with many notes. The eighth system includes a large, complex chordal structure with many notes. The score is written in a cursive, handwritten style. At the bottom of the page, there is a ruler with markings in centimeters, ranging from 0 to 19. The ruler is labeled "unesp" and has a small logo next to it.

20 überall 7 Töne anstatt Punkte

Handwritten musical score for the first system. The top staff is labeled "Lange gro" and the bottom staff is labeled "violy". Both staves contain complex notation with many notes, rests, and accidentals. The notation is dense and appears to be a transcription of a specific musical piece.

Handwritten musical score for the second system. The notation continues from the first system, with similar complexity and density. The staves are filled with notes and accidentals, and there are some annotations in the margins.

Handwritten musical score for the third system. The notation continues from the previous systems. There is a section labeled "für Seite 2" (for page 2) and another section labeled "Die 27. Takte wiederholt" (The 27 measures repeat). The notation is dense and complex, with many notes and accidentals.

Allegro in G major

21

Handwritten musical notation on two staves. The first staff includes the word *Allegro* and the second staff includes the word *Allegro*. The notation is in G major and 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords.

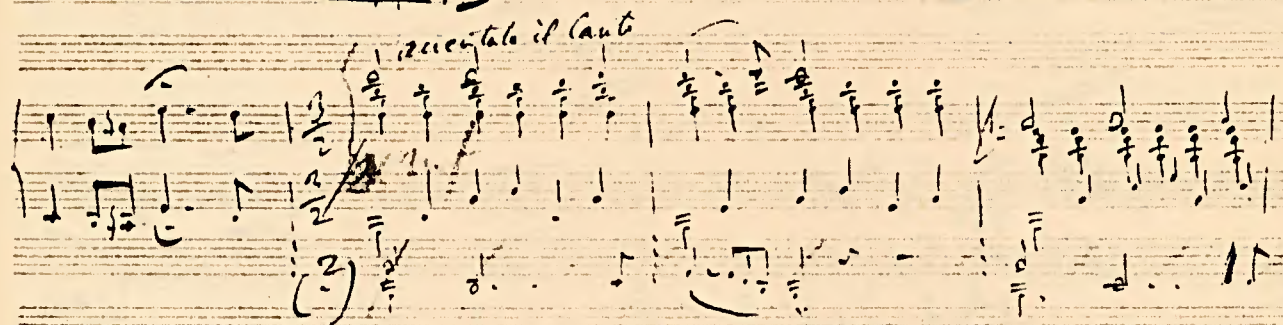
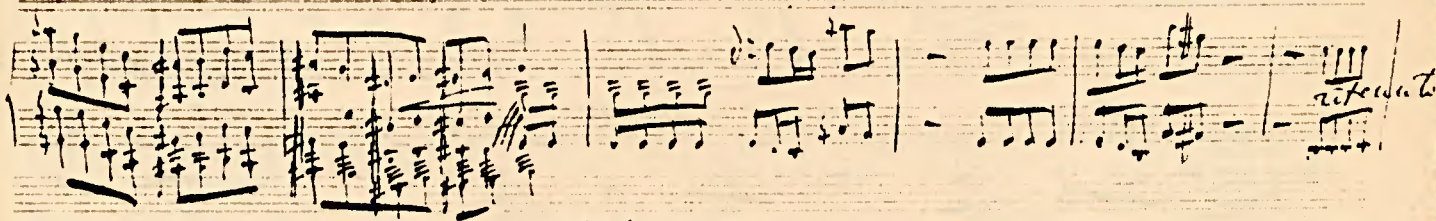
Handwritten musical notation on two staves. The first staff includes the word *Allegro* and the second staff includes the word *Allegro*. The notation is in G major and 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff includes the word *Allegro* and the second staff includes the word *Allegro*. The notation is in G major and 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff includes the word *Allegro* and the second staff includes the word *Allegro*. The notation is in G major and 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff includes the word *Allegro* and the second staff includes the word *Allegro*. The notation is in G major and 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords.

21 Bu



alla pace sin Mosso

21

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily crossed out with diagonal lines, suggesting it is a draft or a cancelled manuscript. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The paper shows signs of wear, including discoloration and a ruler at the bottom.

Dynamic markings visible include:

- Andante*
- Andante molto*
- Moderato*
- Andante et lento*

The score is written on ten staves. The first four staves are heavily crossed out with diagonal lines. The fifth staff has the marking *Andante molto*. The sixth staff is also crossed out. The seventh staff has the marking *Moderato*. The eighth staff has the marking *Andante et lento*. The ninth and tenth staves contain musical notation with some crossing out.

22

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- Andante in corde* (written above the second staff)
- Dim - - -* (written above the third staff)
- Andante* (written above the fourth staff)
- Andante* (written above the fifth staff)
- Andante* (written above the sixth staff)
- Andante* (written above the seventh staff)
- Andante* (written above the eighth staff)
- Andante* (written above the ninth staff)
- Andante* (written above the tenth staff)

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The word *crescendo* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The word *Andante quasi presto* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The word *crescendo* is written above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The word *f* is written above the staff.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some sections marked by large slurs or brackets. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

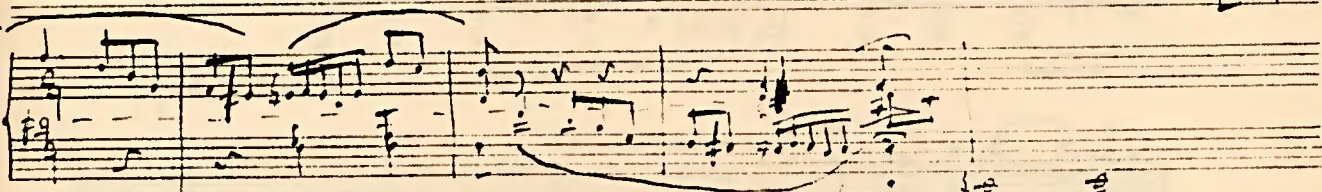
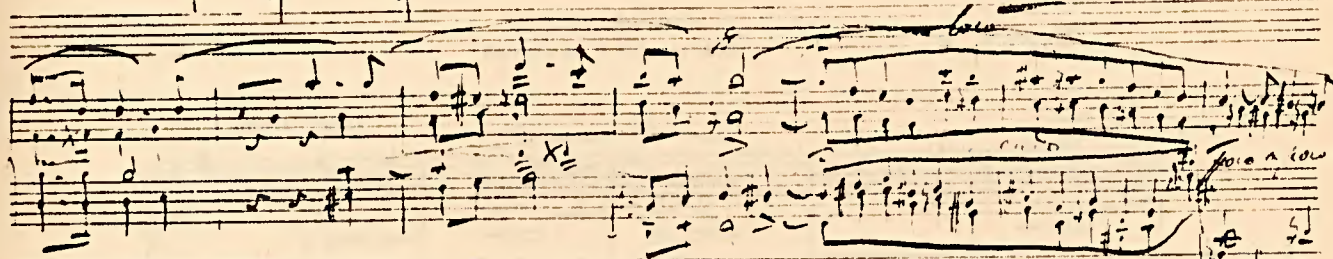
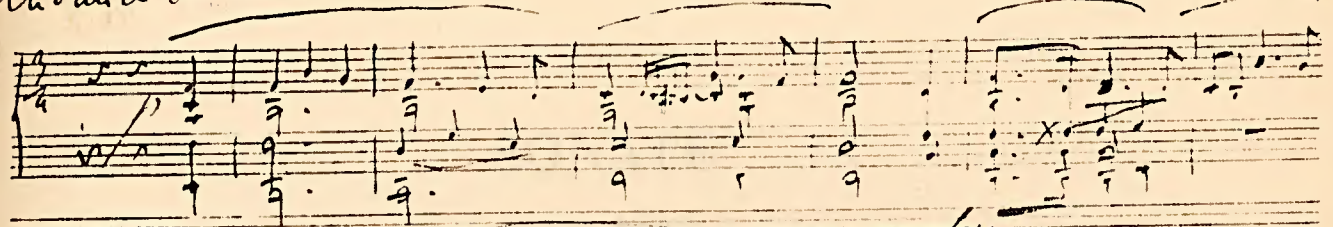
Key markings and annotations include:

- 24* (written in the top left margin)
- Andante* (written below the first system)
- Allegro* (written below the second system)
- Tempo* (written below the third system)
- sempre* (written below the fourth system)

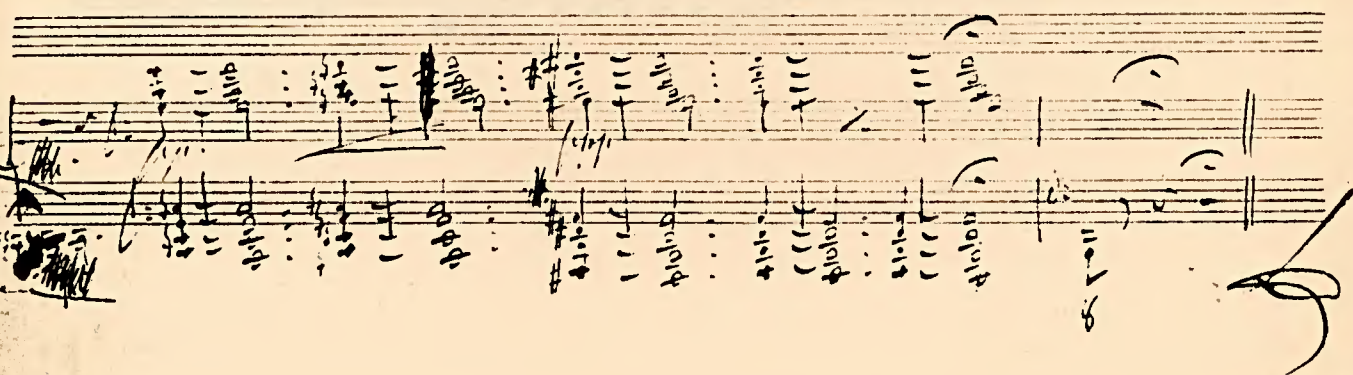
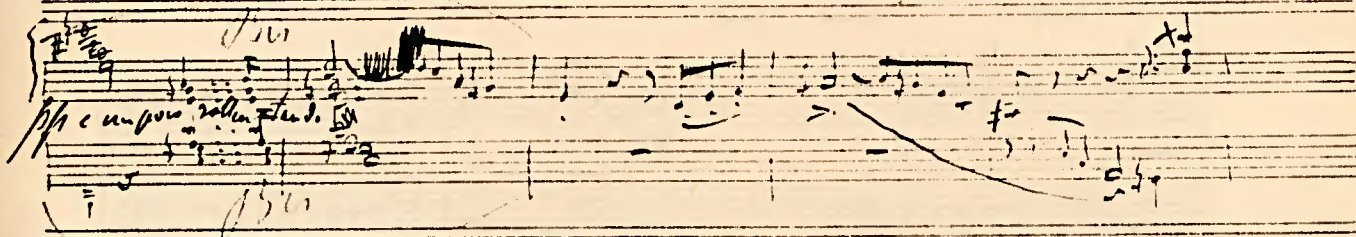
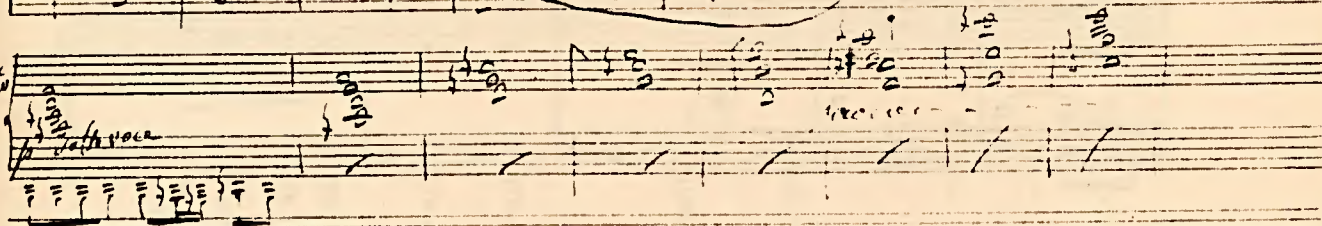
The score consists of several systems of staves, each containing multiple lines of musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is heavily annotated with handwritten markings, including a large 'X' across the first two staves, and various other scribbles and corrections. The text 'g. h. m. b. p. m.' is written in the middle of the fourth staff. The text 'Alm. lani' is written at the bottom left of the eighth staff. The text '701' is written on the right side of the sixth staff. The score is written in black ink on aged, yellowed paper.

Ariante sostenuto



Allegro moderato



SONATE

An Robert Schumann
Beendet am 2. Februar 1853

F. Liszt

Lento assai

p sotto voce

pedal diritto

Allegro energico

f marcato

18

p agitato

p

p

20

cresc.

23

più cresc.

cresc.

ff

26

A

A

A

29

rinforz.

32

sempre forte ed agitato

marcato

35 *marcato*

38 *marcato* *più rinforz.*

41 8 3 8 3 8 3 8 3

44 *m. s.*

46

48 *cresc.*

50

(1) più agitato e cresc.

52

54

57

61

rinforz.

65

fff

69 *sempre*

73 *staccato ed energico assai*

76

79 *rinforz.*

83 *pesante*

89

95

cresc.

100

molto cresc.

poco rall.

marcatissimo

105

Grandioso

ff

pedal original

108

fff

sf

*

111

114

p

ff

p

118

ritenuto e dim.

p

124

dolce con grazia

ppp

129

54

135

poco rall.

molto riten.

140

a tempo

p

145

sempre p

149 *rall.* *SINOTZ.*

cantando espressivo

153 *l'accompagnamento p* *pp*

157 *poco rit.* *pp*

161 *dolce*

165 *cresc.* *poco rall.* *a tempo*

169 *rall.* *dolce*

173

Handwritten musical score system 173-176. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and sixteenth-note runs. The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment with some sustained notes and moving lines. There are various musical markings such as slurs, ties, and dynamic markings.

177

Handwritten musical score system 177-180. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking *sempre pp* is present in the lower staff. There are also some fingerings indicated above the notes.

180

Handwritten musical score system 180-183. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a more active accompaniment. There are various musical markings such as slurs, ties, and dynamic markings.

183

Handwritten musical score system 183-187. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a more active accompaniment. There are various musical markings such as slurs, ties, and dynamic markings.

187

Handwritten musical score system 187-191. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking *poco cresc.* is present in the lower staff. There are also some fingerings indicated above the notes.

191

Handwritten musical score system 191-194. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking *agitato* is present in the lower staff. There are also some fingerings indicated above the notes.

195

cresc.

p dolce

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

21 22 23

200

dolcissimo

poco rall.

8

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

203

accel.

cresc. molto

8

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

205

ff

ff

208

mf

cresc.

212

ff

215 *fff* *mf*

219 *cresc.* *ff*

222 *rinforz.*

224 *rinforz.*

227

230 *più rinforz.*

*) Zweite Sechzehntel-Gruppe im Autzenza.
 *) Second sixteenth group in the autzenza.
 *) 2ème groupe des dix-huitièmes croches au...

stringendo

233

236

dim.

239

vivamente

non legato

242

245

249

251

p *cresc.*

253

cresc.

255

incalzando

p *non legato*

258

cresc.

261

f *sempre ff*

264

con strepito *sf*

268

272

stringendo

275

fff

marcatissimo

279

282

285

290 *staccato*

294 *poco rall.* *ff pesante*

298 *Recitativo*^{*)} *ritenuto ed appassionato*

301 *poco rall.* *ff*

303 *Recitativo*^{*)} *ritenuto ed appassionato*

306 *sempre f*

*) Notierung in normalen Notentypen gemäß ausdrücklicher Anweisung von Liszt.

*) Notation in normal type in accordance with explicit instructions from Liszt.

*) Notation en caractères normaux, conformément aux instructions formelles de Liszt.

308

accl.

f marcato

312

f marcato

energico

316

f

320

poco a poco diminuendo

325

una corda

pp *ppp*

ritenuto molto



331 *Andante sostenuto*

dolce

337

342

poco riten.

347 *Quasi Adagio*

dolcissimo con intimo sentimento

ppp

pp sempre una corda

pedal tonal

351

pedal tonal

355 *pp* *smorz. riten.* *dolcissimo*

357 *crescendo ed agitato*

362 *rinforz.*

363 *mf* *con passione*

364

The musical score consists of five systems of two staves each. Measure 355 begins with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *smorz. riten.* (diminuendo, ritenuto). A *dolcissimo* (dolcissimo) marking appears in the right hand. Measure 357 features a *crescendo ed agitato* (crescendo and agitato) instruction. Measure 362 is marked *rinforz.* (rinforzando). Measure 363 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction *con passione* (con passione). Measure 364 continues the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

372 *rinforz.*

376 *mf* *cresc.* *f*

381 *cresc. molto*

386 *ff*

391 *ff*

393 8

rinforz. assai *ff* *ff* *fff*

396 8

poco rall. *dolce*

400 43.

poco a poco rall.

405

dim.

411

dim.

416 8

pp *dim.*

422 *ppp* *sempre ppp*

427 *smorz.*

433 *espression*

438 *dolcissimo*

443 *pp*

448 *perdendosi* *ppp*

454

ppp

460 Allegro energico

p

f

466

p

f

471

p

f

475

p

f

479

p

f

483

483 484 485 486

487

487 488 489 490

sempre p.

491

491 492 493 494

495

495 496 497 498 499 500

(b)

499

499 500 501 502

cresc.

503

503 504 505 506

508

più cresc.

f energico

510

513

rinforz.

516

519

rinforz.

523

ss

526

cresc.

529

rinforz.

531

ff

sempre forte ed agitato

534

marcato

marcato

537

marcato

540

marcato

più rinforz.

543

546

7m. S.

548

550

552

più agitato e cresc.

554

Più mosso

557

pesante

cresc.

8

f

This system contains measures 557 to 561. The right hand features a melodic line with a crescendo and a forte dynamic. The left hand has a bass line with a 'pesante' marking and a triplet of eighth notes.

562

pesante

cresc.

8

This system contains measures 562 to 566. The right hand continues the melodic line with a crescendo. The left hand has a bass line with a 'pesante' marking and a triplet of eighth notes.

567

rinforz.

dim.

p

marcato

8

This system contains measures 567 to 571. The right hand has a melodic line with a 'rinforz.' (rinforzando) and 'dim.' (diminuendo) marking, followed by a piano dynamic. The left hand has a bass line with a 'marcato' marking and a triplet of eighth notes.

570

f

8

This system contains measures 570 to 574. The right hand has a melodic line with a forte dynamic. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes.

573

p

marcato

f

8

This system contains measures 573 to 577. The right hand has a melodic line with a piano dynamic. The left hand has a bass line with a 'marcato' marking and a triplet of eighth notes.

576

marcato

8

This system contains measures 576 to 580. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line with a 'marcato' marking and a triplet of eighth notes.

579 *cresc. molto*

582 *stringendo* *sempre più rinforzando*

587 *ff precipitato*

591 *fff*

595 *ritenuto*

600

accentuato il canto
mf

604

f

608

f *p* *f* *p*

612

pp

616

cantando espress. senza slentare.
p

619 *dim.*

622 *poco rall.* *dolce*

626 *cresc.*

630 *poco rallent.* *rinforz.*

632 *ritenuto* *a tempo* *p dolce*

635 *p*

633

641

643

644

648

650

p

pp un poco animato

cresc.

molto

Stretta quasi Presto

p

*1. siehe Vorwort

*2. See Preface

*3. Voir l'Préface

653

cresc.

System 653-656: Treble and bass staves with complex polyphonic textures. The treble staff features a melodic line with grace notes and slurs, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the middle of the system.

657

rinforz.

f con strepito

System 657-659: Continuation of the polyphonic texture. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active, rhythmic line. A 'rinforz.' (rinforzando) marking is at the beginning, and 'f con strepito' (forte with tumult) is in the middle.

660

sf

System 660-662: Continuation of the polyphonic texture. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active, rhythmic line. A 'sf' (sforzando) marking is at the beginning.

663

System 663-666: Continuation of the polyphonic texture. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active, rhythmic line.

667

rinforz. e stringendo molto

System 667-669: Continuation of the polyphonic texture. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active, rhythmic line. A 'rinforz. e stringendo molto' (rinforzando and molto stringendo) marking is at the end of the system.

670

System 670-672: Continuation of the polyphonic texture. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active, rhythmic line.

673 **Presto**
ff

Measures 673-677. Treble and bass staves. Piano markings and dynamic *ff*.

678

Measures 678-681. Treble and bass staves. Piano markings and dynamic *ff*.

682 **Prestissimo**
ff fuoco assai

Measures 682-685. Treble and bass staves. Piano markings and dynamic *ff fuoco assai*.

686

Measures 686-690. Treble and bass staves. Piano markings and dynamic *ff sempre*.

691

Measures 691-695. Treble and bass staves. Piano markings and dynamic *ff sempre*.

696

Measures 696-700. Treble and bass staves. Piano markings and dynamic *ff sempre*.

700

fff

8

704

f

8

708

tremolando

8

f

(humu)

711

Andante sostenuto

p

715

dim.

723

poco a poco riten.

2 1 2

728

Allegro moderato

p sotto voce

Musical score for measures 728-731. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Allegro moderato. The score is in 2/4 time. Measure 728 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. The bass line has a melodic line with eighth notes. Measure 729 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 730 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 731 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass.

732

poco cresc.

Musical score for measures 732-735. The key signature has three sharps. The tempo is Allegro moderato. The score is in 2/4 time. Measure 732 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 733 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 734 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 735 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass.

736

pp ed un poco rall.

Musical score for measures 736-740. The key signature has three sharps. The tempo is Allegro moderato. The score is in 2/4 time. Measure 736 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 737 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 738 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 739 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 740 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass.

741

pp

Musical score for measures 741-743. The key signature has three sharps. The tempo is Allegro moderato. The score is in 2/4 time. Measure 741 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 742 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 743 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass.

743

Lento assai

un poco marc.

Musical score for measures 743-753. The key signature has three sharps. The tempo is Lento assai. The score is in 2/4 time. Measure 743 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 744 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 745 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 746 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 747 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 748 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 749 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 750 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 751 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 752 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 753 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass.

754

pp *ppp*

Musical score for measures 754-758. The key signature has three sharps. The tempo is Lento assai. The score is in 2/4 time. Measure 754 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 755 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 756 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 757 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass. Measure 758 has a whole note chord in the treble and a melodic line in the bass.

ANEXO 5

PEDALIZAÇÃO do PRELÚDIO
LA CATHÉDRALE ENGLONTIE
de DEBUSSY



Profondément calme (dans une brume doucement sonore)

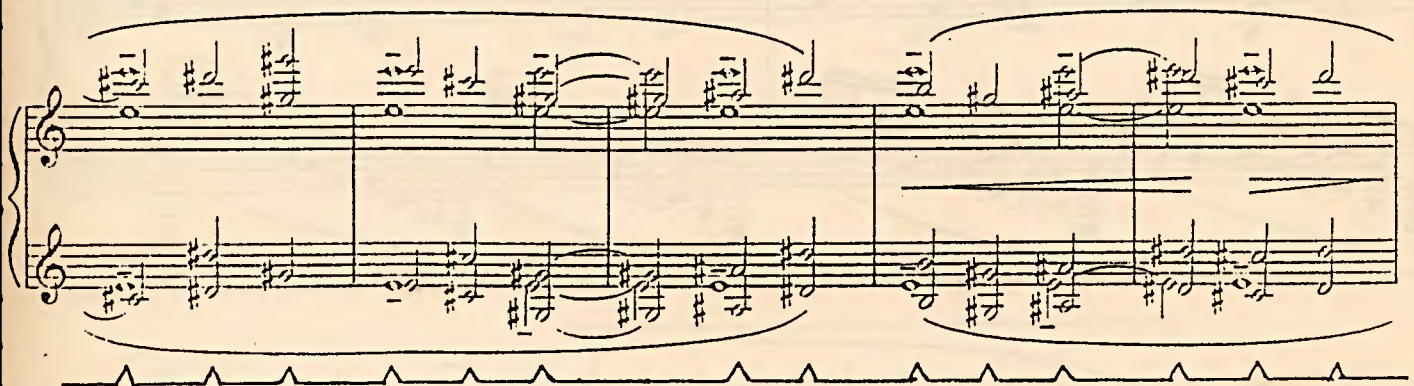


First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes a wavy line below the staff.

doux et fluide



Second system of musical notation, continuing the piece with a wavy line below the staff.



Third system of musical notation, continuing the piece with a wavy line below the staff.



Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes a wavy line below the staff.

Peu à peu sortant de la brume

sempre *pp*

p marqué pp

This system contains two staves of music. The left staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a series of chords and arpeggiated figures. The right staff begins with a bass clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking 'sempre pp' is placed under the first staff, and 'p marqué pp' is placed under the second staff.

p marqué pp

p

marqué

This system continues the musical piece. The left staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The right staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The dynamics are 'p marqué pp' on the left and 'p' on the right. The word 'marqué' appears at the end of the right staff.

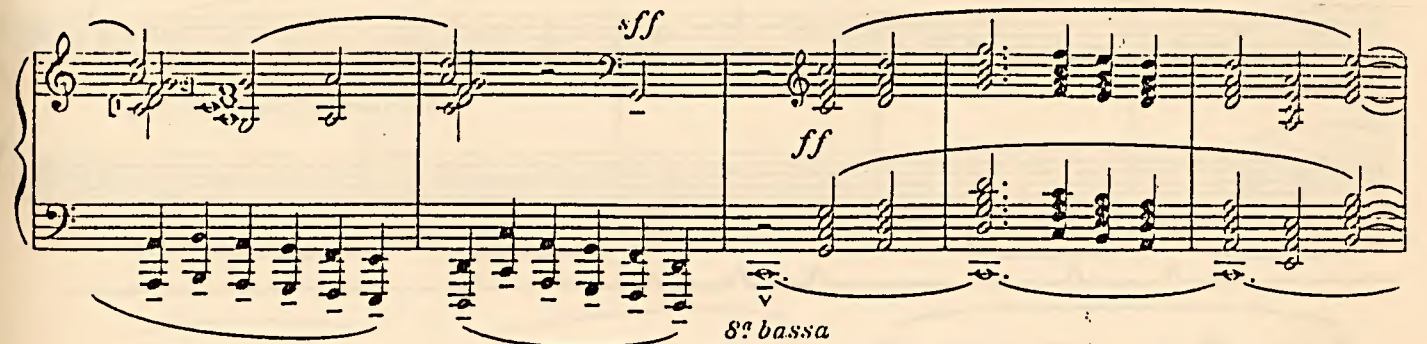
Augmentez progressivement (sans presser)

This system shows a progression of chords and arpeggiated figures. The left staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The right staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music is characterized by a steady, increasing volume as indicated by the instruction 'Augmentez progressivement (sans presser)'.

püü f

This system concludes the piece. The left staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The right staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The dynamic marking 'püü f' is placed under the right staff.

Sonore sans dureté



First system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The treble staff contains a melodic line with slurs and ties. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in the treble and *ff* (fortissimo) in the bass. A bracket under the bass staff is labeled *8^a bassa*.

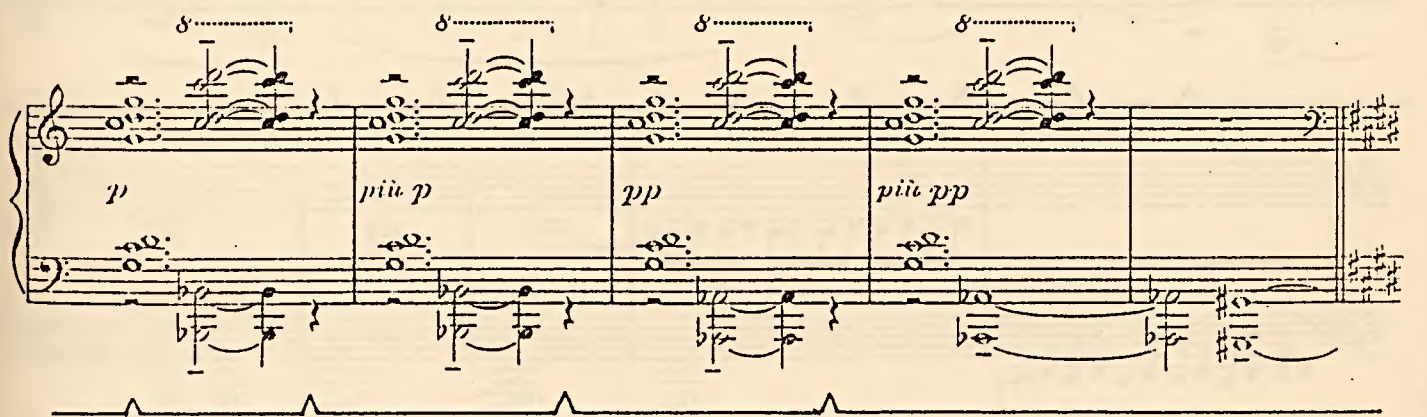
pedal tonal



Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. The bass staff has two brackets labeled *8^a bassa*.



Third system of musical notation. This system includes a variety of musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings. The bass staff has four brackets labeled *8^a bassa*.



Fourth system of musical notation. This system features a melodic line in the treble with slurs and ties, and a complex accompaniment in the bass. Dynamic markings include *p* (piano), *più p* (pianissimo), *pp* (pianissimo), and *più pp* (pianissimo). The bass staff has four brackets labeled *8^a bassa*.

Un peu moins lent (dans une expression allant grandissant)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system is marked *pp* *expressif et concentré*. The second system includes *pp* markings. The third system features dynamics *p*, *f*, and *ff*. The fourth system is marked *molto dim.* and *p*. The fifth system includes a *pp* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A ruler is visible at the bottom of the page.

au Mouv!

pp comme un écho de la phrase entendue précédemment

*Flottant
et sourd.*

8^a bassa.....

8^a b.....

8^a b.....

piu p

8^a b.....

Dans la sonorité du début

pp

8^a b.....

(... La Cathédrale engloutie)



