

Isabelle vengerova e a concepção da prática dos acentos como estratégia de estudo da técnica pianística

Tarcísio Gomes Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
tarcisiogfilho@gmail.com

Resumo: Dentre todos os componentes que caracterizam a Escola Pianística, ou o método de trabalho da professora Isabelle Vengerova, o mais marcante é a prática dos acentos. Este artigo traz informações sobre esta prática por meio do detalhamento das principais características da Escola de Vengerova (1877-1956), fundamentadas nas observações escritas por SCHICK (1982), REZITS (1995) e GERIG (1990). O artigo apresenta considerações sobre o trabalho de um professor de piano que utiliza e divulga esta metodologia, representado uma terceira geração da escola de Vengerova. A aplicação da técnica e a relação entre técnica e interpretação musical é abordada a partir de exemplos de trechos de obras importantes no repertório do instrumento.

Palavras chave: Piano, Ensino, Técnica,

INTRODUÇÃO¹

Dentre todos os componentes que caracterizam a escola pianística, ou o método de trabalho da professora Isabelle Vengerova, o mais marcante é a prática dos acentos, que ocorre por meio do uso do pulso em movimentos verticais, e sua sistematização como ferramenta de estudo para passagens específicas ou obras inteiras.

A metodologia de trabalho e os princípios da técnica pianística, sistematizados por Vengerova, vêm sendo pesquisados e utilizados pelos professores Mauricy Martin, na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e Tarcísio Gomes Filho, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Martin representa no Brasil uma segunda geração da escola

¹ Esta comunicação é uma ampliação e atualização do artigo intitulado O LEGADO PEDAGÓGICO DE ISABELLE VENGEROVA: UM ESTUDO DE AMPLIAÇÃO DOS CONCEITOS SOBRE TÉCNICA PIANÍSTICA apresentado pelo autor no XVII Congresso da ANPPOM no ano de 2007, em São Paulo, no qual a descrição da técnica fôra apresentada. No entanto a repetição desta parte do artigo primeiro é condição essencial para o entendimento do restante da comunicação.

de Vengerova, tendo estudado com os discípulos da pedagoga nos Estados Unidos durante os anos de 1982-85 e 1988-93, e Gomes Filho, uma terceira geração, que teve contato com a técnica ao estudar com o professor Mauricy, em sua Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado, na Universidade Estadual de Campinas, ao longo de sete anos.

Isabelle Afanasievna Vengerova nasceu em Minsk, na Rússia, em 1877 e sua formação pianística aconteceu em Viena e em São Petersburgo. Em Viena, estudou com Joseph Dachs e em São Petersburgo, com Theodor Leschetizky e Annette Essipoff (REZITS, 1995:39, SCHICK, 1982:1). Suas atividades pedagógicas iniciaram em Kiev no final de 1890 e em Viena onde, além de ter se dedicado ao ensino, também desenvolveu carreira de solista e camerista. Em 1906, Vengerova passou a trabalhar como assistente de Annette Essipoff, no departamento de música do conservatório de São Petersburgo e em 1910 passou a fazer parte oficialmente do corpo docente da instituição. Em 1923, transferiu-se para os Estados Unidos lecionando principalmente em Nova York e na Filadélfia obtendo uma reputação de brilhante pedagoga (SCHICK, Op. cit .:1).

OS PRINCÍPIOS DA METODOLOGIA DE VENGEROVA

Segundo Robert Schick, um dos discípulos da professora Vengerova, o método de ensino, por ela organizado, tinha como base fundamental a produção do som, o desenvolvimento do controle do toque, a flexibilidade e a velocidade (SCHICK, Op. cit.:12). Os pontos fundamentais da técnica de Vengerova são os que se referem a questões como:

A POSIÇÃO DA MÃO

Vengerova adotava a posição arcada da mão, o que para os fisiologistas é chamada de “posição de função da mão” (RICHERME, 1996). Segundo Schick, Vengerova pensava o posicionamento da mão da seguinte maneira:

O terceiro dedo (o mais longo) próximo às teclas pretas, o segundo e o quarto dedos um pouco atrás, o quinto dedo no meio do caminho entre a tecla branca e a preta, e o polegar colocado lateralmente sobre a tecla. As articulações são

arcadas, e a mão deve conservar o plano ajustado a não inclinar em direção ao polegar ou ao quinto dedo (SCHICK, 1982: 22).

É o que se chama de mão pronada. Esta posição permitirá um equilíbrio entre as extremidades da mão.

O USO DO PULSO²

O pulso é utilizado como ativador da velocidade de ataque das teclas e está diretamente ligado à produção de acentos e controle da sonoridade. Sobre o uso do pulso na técnica de Vengerova, Josep Rezits comenta que: “(...) um dos pontos mais valiosos da técnica do pulso é a capacidade do pianista ter indiscutível controle sobre os infinitos níveis de volume e, conseqüentemente, sobre a infinita variedade de cores sonoras” (REZITS, 1995:15).

Outra questão importante para a aplicação da técnica é a atenção à flexibilidade do pulso. O professor e pianista Cláudio Richerme comenta que: “(...) muitos teóricos se referem a essa flexibilidade como uma importante característica técnica de certos grandes pianistas, especialmente na execução de oitavas e de acordes” (RICHERME, 1996: 78).

O USO DO TOQUE NÃO PERCUSSIVO

Esta é uma característica básica da escola de Vengerova e também adotada por outros importantes pedagogos. Os dedos devem estar em contato com as teclas antes de tocá-las com o intuito de melhor controlar a sua descida e, conseqüentemente, sua sonoridade. Ao tratar deste assunto, Schick afirma que no método de Vengerova: “A ponta do dedo deve estar em contato com a tecla todo o tempo. O toque básico de Vengerova é preparado não percussivamente” (SCHICK, 1982: 23).

O USO DO PESO DO BRAÇO E A TRANSFERÊNCIA DO MESMO PELOS DEDOS EM PASSAGENS ESPECÍFICAS

² Optamos por usar a palavra pulso ao invés de punho, nome correto utilizado pelos fisiologistas, por ter o uso mais comum no cotidiano dos pianistas.

O uso do peso do braço seja ele imóvel ou em movimento não quer dizer que o mesmo esteja passivo, pois para o seu uso se faz necessária a contração ativa de músculos motores dos dedos, bem como de outros segmentos do braço. Além disso, quando se utiliza o peso do braço, na verdade, trata-se de parte do peso. O dedo ao receber o peso do braço, está dividindo-o, no mínimo, também com a outra extremidade que sustenta o braço inteiro, no caso o ombro.

Em passagens por graus conjuntos a transferência do peso ocorre de um dedo para o outro. Verifica-se que não há articulação dos extensores dos dedos (movimento para cima) para se acionar a tecla, o dedo que estava tocando cede, por meio do relaxamento, o peso para o próximo e assim por diante. Todavia, é necessário saber dosar a quantidade de peso sobre o dedo para que não venha a sobrecarregá-lo.

Na transferência de peso, a sustentação do peso do braço é direcionada para o dedo e durante a execução, transferida de um para o outro, ou para vários dedos (um acorde, por exemplo). É importante observar que este peso não pode ser novamente absorvido pelos músculos do braço, pois desta maneira, se impediria o processo de transferência.

“QUIET UPPER ARM”

Quiet Upper arm, termo utilizado por Robert Schick (SCHICK, 1982) diz respeito a não utilização da parte superior do braço, ou seja, do ombro na produção do som. Como foi explicado, o pulso é que está diretamente ligado à produção sonora. É evidente que o antebraço também participa da produção, ou numa visão mais minuciosa, até o braço inteiro, mas nunca o impulso virá do ombro.

A PRÁTICA DOS ACENTOS COMO EXTRATÉGINIA DE ESTUDO

A prática dos acentos pode ser aplicada para o estudo de passagens específicas numa determinada peça musical ou para estudos de mecanismo como escalas e arpejos.

É importante que o professor já tenha trabalhado com seus alunos questões referentes à consciência corporal, de modo que estejam ausentes quaisquer tensões

desnecessárias ao ato de tocar piano. O aluno deve fazer uso consciente de seu corpo e sua habilidade de auto-percepção deve estar associada a uma postura adequada. Da mesma forma, a posição pronada da mão, também deve ter sido trabalhada.

Para dar início ao estudo da prática dos acentos, o aluno aprende primeiramente a tocar um acento para cada nota de um trecho em graus conjuntos. Segundo a metodologia de Vengerova, na prática dos acentos deve-se levantar o pulso até o ponto onde não se perca a curvatura dos dedos (arcada), que por sua vez, não devem também perder o contato com as teclas. O pulso irá se dirigir rapidamente para baixo, transferindo, ao mesmo tempo, a energia para a ponta dos dedos abaixando a tecla ou as teclas desejadas (SCHICK, 1982: 22).

Ao realizar este exercício o acento é obtido, não pela força do dedo que pressiona a tecla, nem pela percussão do mesmo e sim pela velocidade gerada no ataque. O dedo apenas deve manter o tônus mínimo necessário para não perder a flexão das três articulações³ que o compõe e desta forma poder conduzir a energia gerada para a tecla.

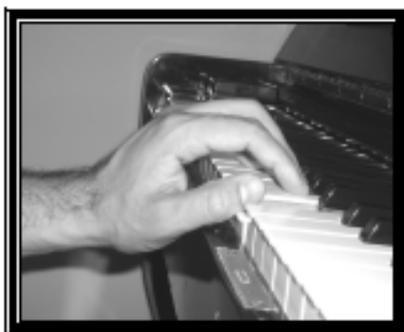
FIGURA 1 – Preparação para o acento



Fonte: foto do autor

³ As três articulações dos dedos são: nos dedos 2 a 5 - articulação metacarpo - falângea (primeira articulação), articulação interfalângea proximal (segunda articulação) e articulação interfalângea distal (terceira articulação). Do polegar – articulação carpo - metacárpica (primeira articulação), articulação metacarpo - falângea (segunda articulação) e articulação interfalângea (terceira articulação).

FIGURA 2 – Conclusão do acento



Fonte: foto do autor

Um fator de extrema importância nesta prática é que imediatamente após o toque, o dedo não precisa pressionar a tecla para que a mesma continue abaixada. A quantidade de peso necessária para que a tecla não suba é mínima, não exigindo assim, que o dedo faça força alguma. Segundo Rezits, (REZITS, 1995:19) a principal diferença entre o sistema da professora Vengerova e outros sistemas praticados é que, num ataque sobre a tecla, é o movimento do pulso, antes que qualquer golpe do dedo, a primeira fonte de força.

O primeiro exercício de iniciação ao estudo desta técnica, na terminologia da professora Vengerova, é chamado “playing in ‘ones’”, (SCHICK, 1982: 22) e a sua aplicação ocorre inicialmente em cinco notas. A finalidade é obter um acento em cada nota pela velocidade do ataque, conseguindo desta maneira um som forte sem o uso de força nos dedos. Na figura a seguir, as setas representam o movimento de caída do pulso.

FIGURA 3 - Playing in ‘ones’



Fonte: GOMES FILHO, 2004.

O exercício deve ser realizado de forma lenta, iniciando com o movimento ascendente do pulso seguido por uma queda rápida e solta do mesmo, dirigindo a energia gerada para a ponta do dedo que irá tocar a tecla. Após a realização do toque, inicia-se um movimento ascendente do pulso que preparará uma nova queda na próxima tecla utilizando outro dedo. O

exercício deve ser realizado em todos os dedos sempre buscando uma sonoridade forte e ao mesmo tempo não percussiva.

Para Martin e Alves:

Este exercício, além de trabalhar a sonoridade, desenvolve a independência de cada dedo. Com isso, uma sonoridade forte ou acentuada é gerada não pelo movimento de articulação do dedo, mas sim pela velocidade e energia resultantes do movimento do punho (MARTIN, ALVES, 2010, p.5).

Após total controle do primeiro exercício o aluno passará a executar acentos em grupos de duas notas, de três, quatro e até oito notas. GOMES FILHO, explica que:

Desta maneira o aluno começa a executar pequenos grupos de notas e diferenciar sonoridades entre sons fortes e suaves. A intenção é que depois se consiga executar um trecho musical, por exemplo, com um só gesto descendente, correspondente a *thesis*, seguido de gesto ascendente para as demais notas. Deste modo o emprego do acento irá corresponder ao acento musical estando sempre associado à ideia correta do fraseado (GOMES FILHO, 2004, p.116).

A figura a seguir ilustra a prática dos acentos em grupos diversos:

FIGURA 4 - Acentos em grupos diversos



Fonte: GOMES FILHO, 2004.

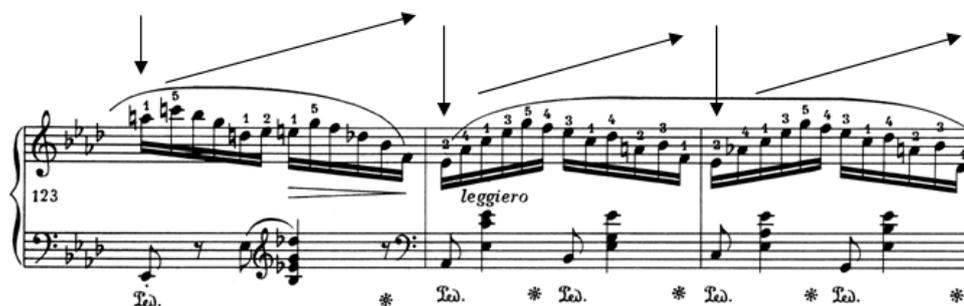
EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DOS ACENTOS EM TRECHOS MUSICAIS

Os exemplos a seguir ilustrarão como é possível utilizar a prática dos acentos como estratégia de estudo para a preparação da performance das obras.

1. Este exemplo apresenta um trecho da *Balada opus 47* de Frédéric Chopin (compassos 123 a 125).

Inicialmente o aluno deve estudar todas as semicolcheias da linha superior com um movimento descendente do pulso para cada nota e sempre lentamente. Em seguida, após dominar o trecho, deve estudar com acentos a cada duas notas e posteriormente em grupos de seis notas, respeitando a métrica do compasso. Como resultado final o aluno executará grupos de doze notas chegando ao fraseado desejado.

FIGURA 5 – F. CHOPIN, Balada Op. 47 - compassos 123 a 125



Fonte: imslp.org

2. O próximo exemplo traz um fragmento do Improviso Op. 90 nº 4 de Schubert, compasso 1 a 3.

FIGURA 6 - F. Schubert, Improviso Op. 90 n.4 – compassos 1 a 3.



Fonte: imslp.org

No trecho executado pela mão direita, o aluno, após o estudo com acentos para cada nota, deve praticar em grupos de duas e quatro notas. Ao final, o trecho deverá ser executado com apenas um gesto descendente no início da frase perfazendo um grupo maior com vinte semicolcheias. Na linha inferior, o baixo será executado com um gesto descendente e o acorde com um gesto ascendente gerado pela saída da mão ao largar o baixo em direção ao acorde.

É importante observar que na metodologia de trabalho, a prática dos acentos deve ser realizada de forma lenta e a movimentação de queda e elevação do pulso de forma ampliada com o intuito de interiorizar e aperfeiçoar o gesto empregado. À medida que o estudo progride o gestual se torna mais discreto e até quase imperceptível, principalmente se o trecho for de rápida execução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta metodologia de trabalho pode ser utilizada para o estudo de qualquer peça do repertório pianístico e não somente para passagens em graus conjuntos. Aconselha-se sua aplicação como estratégia de estudo, sendo as passagens trabalhadas lentamente para que se observe com atenção cada gesto empregado e também, de mãos separadas, para que haja independência e maior segurança entre os movimentos de cada mão.

Robert Schick cita pontos favoráveis à utilização da metodologia da prática dos acentos no estudo do piano.

(1) Um sistemático método de praticar cada nota individualmente, e depois para organizar essas notas dentro de grupos maiores. Este procedimento pode ser aplicado para estudar seções de peças.

(2) Equilíbrio da passagem – A prática dos acentos contribui para a aquisição de independência e resistência os dedos. Assim eles podem tocar com firmeza e melhor equalizar o som.

(3) Bom legato – A transferência de peso da ponta do dedo para o próximo, enquanto o acento é removido, ajuda a obter o toque legato e também o equilíbrio da passagem.

(4) Relaxamento aonde precisar - Adquirindo este, no pulso e no antebraço, ajuda a evitar a rigidez que pode causar desigualdade rítmica em uma passagem.

(5) A habilidade de tocar um acento onde quer que se deseje durante a execução.

(6) A técnica, ela mesma, já ajuda com o fraseado e com o controle de cores e da dinâmica.

(7) Boa qualidade do toque - Isto é obtido pela ponta dos dedos em contato com as teclas em todo o tempo (toque não percussivo) (SCHICK, 1982: 29).

Além do aspecto físico, o trabalho também deve estar voltado à sonoridade produzida no contexto musical, sempre partindo da idéia de que cada gesto utilizado deve acompanhar a idéia musical do texto, ou seja, o gesto em função do som a ser adquirido.

REFERÊNCIAS

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

CIARLINI, Myrian; RAFAEL, Maurílio. *O piano*. Campina Grande: Edições LIAA, 1994.

FONSECA, João Gabriel Marques. *Freqüência dos problemas neuromusculares ocupacionais de pianistas e sua relação com a técnica pianística - uma leitura transdisciplinar da medicina do músico*. Tese de Doutorado. Faculdade de Medicina da UFRM. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

GERIG, Reginald. *Famous pianists & their technique*. Terceira edição. Washington: Robert B. Luce, 1990.

GOMES FILHO, Tarcísio. *O Idioma pianístico de Heitor Villa-Lobos – Técnica aplicada em quatro peças*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes UNICAMP. Campinas, UNICAMP, 2004.

GOMES FILHO, Tarcísio; MARTIN, Mauricy. O legado pedagógico de isabelle vengerova: um estudo de ampliação dos conceitos sobre técnica pianística, In: XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-graduação em Música - ANPPOM, 2007, São Paulo. *Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-graduação em Música – ANPPOM*, São Paulo: ANPPOM, 2007.

MARTIN, Mauricy; ALVES, Aline. Fundamentos da escola pianística de Isabelle Vengerova in: Congreso Internacional de Piano “La música latinoamericana para piano”, Buenos Aires. *Anais do Congreso Internacional de Piano “La música latinoamericana para piano”*, Buenos Aires: CIP, 2010.

REZITS, Joseph. *Beloved Tyranna. The Legend and Legacy of Isabelle Vengerova*. Bloomington: David Daniel, 1995.

RICHERME, Claudio. *A Técnica Pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical, 1996.

SCHICK, Robert D. *The vengerova system of piano playing*. Pennsylvania: Pennsylvania State Press, 1982.