

O *Bahia-Concerto Op. 17*, de Ernst Widmer: uma abordagem pianística

Larissa Martins de Lima
Mestranda em Execução Musical/UFBA
e-mail: delima_martins@yahoo.com.br

Diana Santiago
Professora Doutora/UFBA
e-mail: disant@ufba.br

Sumário:

Este artigo é parte do trabalho de pesquisa desenvolvido sobre o *Bahia-Concerto Op. 17*, de Ernst Widmer, e tem como enfoque a análise de aspectos da técnica pianística que são aplicados à obra, ilustrando com trechos da parte solista (piano) e propondo possíveis sugestões para estudo dos mesmos.

Palavras-Chave: Música Erudita Brasileira (séc. XX); Ernst Widmer; Técnica Pianística.

Introdução

Esta investigação tem como proposta central um levantamento das questões técnicas encontradas no *Bahia-Concerto Op. 17*, de Ernst Widmer (1927-1990). Pretende sugerir meios para o intérprete alcançar o resultado sonoro através de um estudo otimizado, onde identifique as características técnicas e dificuldades de cada trecho para em seguida discernir a forma mais eficiente de abordá-lo. Para este artigo foram selecionados trechos cujas reflexões técnicas poderão ser aplicadas na resolução de outros fragmentos musicais da obra.

A obra

O *Bahia-Concerto Op. 17* – para piano, sopros, cordas e tímpano *ad libitum* – se apresenta em dois movimentos: *Hymns* e *Tanz* (Hinos e Dança). Composto e estreado em 1958, dois anos após a chegada do compositor ao Brasil, é inspirado nas suas primeiras impressões sobre a música brasileira¹ - o que faz a pianista suíça e amiga do compositor, Emmy Henz-Dièmand, afirmar sobre o *Bahia-Concerto*: “Trata-se de música nordestina”.

Metodologia

Para esta abordagem foi feito um “mapeamento” da partitura, baseado no princípio analítico da identidade e da diferença², onde foram considerados aspectos como a textura, a figuração rítmica e melódica, a construção fraseológica, planos sonoros e articulação da idéia musical. A partir disso, foi iniciada uma reflexão sobre o princípio técnico-pianístico aplicado para a realização de cada trecho musical. A consulta a autores consagrados no enfoque da técnica pianística foi essencial para o embasamento das soluções propostas por esta pesquisa.

¹ Cf. Nogueira, 1997: 34.

² Stein, 1962 apud Gandelman, 1997. “A análise implica identificar e relacionar semelhanças e distinguir diferenças. Conseqüentemente, nem descrição ou avaliação são as bases da análise, mas sim o estabelecimento de relações”.

Primeiro Movimento

Do compasso 11 ao 17 (ver figura 1), a parte do piano apresenta uma textura predominantemente cordal, com a justaposição de 3^{as} e 8^{as} para a mão esquerda, formando um intervalo de 10^a entre a nota mais grave e a mais aguda; e para a mão direita 3^{as} e 6^{as}, num intervalo de 8^a entre a nota mais grave e a mais aguda.



Figura 1: Entrada do Piano (c. 11 – 17)

Sandor diz que o tamanho da mão é um dos fatores limitantes na execução pianística: normalmente alcança um intervalo de 9^a ou 10^a no máximo. Isto criou uma condição: os compositores foram obrigados a escolher as notas que são alcançáveis³. Mesmo ficando com um intervalo de 10^a para a mão esquerda, a inclusão de uma 3^a no interior deste intervalo só permite uma possibilidade de dedilhado: o intervalo de 8^a deve ser alcançado com uso do 4^o e 1^o dedos (anelar e polegar, respectivamente), sobre a 3^a realizada pelo 5^o e 4^o dedos. Essa escrita aberta, segundo Leimer, é uma forma orquestral de compor para o piano que se observa em Schumann, Liszt, Brahms e entre os compositores mais modernos⁴.

O registro do trecho se concentra nas regiões média e aguda do piano. Quanto aos planos sonoros, temos uma predominância das sonoridades *f*, *ff*, *piú f*, e ainda indicações de *sf* dentro desses planos. Embora a sonoridade pretendida aqui pareça não estar favorecida pela escrita, deve-se levar em conta que o piano está sozinho. O pedal deve ser empregado apenas para ampliar a sonoridade: com o acionamento do pedal direito os abafadores se afastam de todas as cordas fazendo com que vibrem por simpatia, alterando o resultado tímbrico do toque, enriquecendo o som⁵.

A idéia inicial ressurge no trecho que compreende do compasso 59 ao 64 (fig. 2).



Figura 2: Segunda entrada do Piano (c. 59 – 64)

Com a mesma dificuldade de execução, são adicionados novos elementos: mudança de registro e indicação de *legato*. O pedal deve ser empregado não apenas por questão de sonoridade,

³ Sandor, 1981: 13.

⁴ Leimer, 1951: 67.

⁵ Cf. Richerme, 1996: 35.

mas para realização do *legato*. Na literatura pianística existem inúmeros exemplos de aplicação de pedal sincopado⁶ para obtenção de *legato*.

Um outro trecho que merece destaque é o que se inicia do c. 175 ao 180 (fig. 3). Embora conserve traços dos trechos anteriores (textura cordal e homofônica), com mesma fôrma para a mão direita, a principal diferença se dá quanto à sonoridade.



Figura 3 – *Sostenuto* (c. 175 – 180)

O termo *sostenuto* indica que os sons devem sustentar o exato valor das notas, reforçando a idéia do *legato*. Obter um *legato* no piano é extremamente difícil, pois cada nota é uma corda diferente. Isso faz com que a linha melódica seja facilmente quebrada. Gát enumera fatores que prejudicam o *legato*: barulhos próprios do instrumento (impacto do martelo na corda); mudança repentina de dinâmica; aplicação incorreta dos contornos dinâmicos; imprecisão no toque que gera espaço de som entre as notas⁷.

Para este trecho especificamente deve-se procurar ligar ao máximo as 3^{as} da mão esquerda, pois as demais notas serão auxiliadas pelo pedal direito. O deslocamento da mão deve ser feito o mais próximo do teclado possível para evitar transferência de peso indesejada causando uma “mudança repentina de dinâmica” - a qual se refere Gát. O uso do pedal esquerdo aqui é de adequada aplicabilidade, uma vez que traria um timbre completamente novo, como requer o trecho⁸.

O ápice deste movimento acontece quando o compositor recorre ao uso de uma terceira pauta do c.190 ao 195 (fig. 4). Este recurso deixa muito clara a idéia de uma nova voz. Agudos e graves devem ser executados com ambas as mãos. A alta variação de nuances sonoras (mudanças bruscas de *piú f* a *mp*) exige um grande controle de sonoridade, ou seja, do gesto. A coordenação dos gestos exige do pianista não apenas os movimentos dos braços e, sim, um bom deslocamento do corpo no sentido esquerda-direita e vice-versa, além de um banco estável, pois sobre o banco está grande parte do peso do pianista, enquanto outra parte está sobre os pés.

⁶ Cf. Leimer, 1951: 66. “O pedal sincopado se aplica da seguinte maneira: mantém-se o pedal por um brevíssimo instante depois do ataque do acorde seguinte para logo levantá-lo e baixá-lo novamente. Esse procedimento é realizado de maneira tão rápida, que a dissonância formada não chega a ser percebida”.

⁷ Gát, 1980: 68.

⁸ O pedal esquerdo ou “una corda” desloca toda a mecânica do instrumento para a direita, fazendo com que o martelo percute apenas uma das duas cordas graves existentes para cada tecla e duas das três cordas agudas existentes para cada tecla – o que diminui consideravelmente a intensidade do som do instrumento e modifica suas características de timbre.

Figura 4 – Três pautas (c.190 – 195)

Sandor diz: desde que o pé esquerdo não esteja sobre o pedal esquerdo, ele pode ser posicionado de forma a dar suporte ao corpo⁹.

Segundo Movimento

Do c. 5 ao 9, a melodia é realizada pela mão esquerda que, por este motivo, deve permanecer em destaque – o que é ressaltado pelo sinal de acentuação (>) (fig. 5). A técnica utilizada na mão direita, aqui, é a de oitavas quebradas, que por sua vez é baseada na técnica de trêmolo. Compor o movimento do trêmolo é extremamente complicado, variando de caso a caso. O fator mais importante é a rotação do braço, que deve ser transmitida pela mão.

Figura 5 – Melodia (c. 5 – 9)

⁹ Gát, 1980: 32

Para um aumento do volume sonoro, a força do golpe deve ser intensificada pelo acréscimo de massa participante na rotação: o antebraço, contudo, tem participação passiva na rotação – ele apenas transfere peso.

Os limites dentro dos quais o peso do braço pode ser acrescentado são muito estreitos, pois os golpes de rotação não permitem excesso de carga¹⁰. Naturalmente o peso é conduzido para o polegar, mas pela articulação em foco, deve-se direcionar o peso para o 5º dedo, com acentuação *in batture* e última nota *staccato*, potencializando o sentido de dança. O trecho seguinte, do c. 31-34, apresenta uma combinação de blocos e harpejos (fig. 6). São as mesmas notas, sendo apresentadas de forma harmônica e melódica.



Figura 6 – Blocos e harpejos ascendentes (c. 31 – 34)

Tanto a repetição dos blocos em diferentes registros quanto a execução do harpejo com cruzamento de mãos exigem do pianista um estudo de preparação do gesto: em andamento mais lento que o indicado, o pianista estuda antecipando a chegada da mão para, então, certo da posição, executar o bloco. Sobre a preparação de saltos, Gát diz: depois de executar o salto em velocidade rápida, não se deve imediatamente executar a nota seguinte, mas esperar um curto intervalo de tempo sobre a tecla em questão para então realizar o golpe e ainda, sobre saltos de acordes idênticos, deve-se conservar a fôrma da mão de modo que os dedos, mesmo os que não tocam, não mudem de posição¹¹.

No último trecho a ser apresentado aqui, do c. 108 ao 113, a parte do piano apresenta uma melodia oitavada (fig. 7). O compositor brinca com os registros do instrumento, mudando o movimento de direto para contrário (c. 112) e retornando em seguida ao movimento direto.

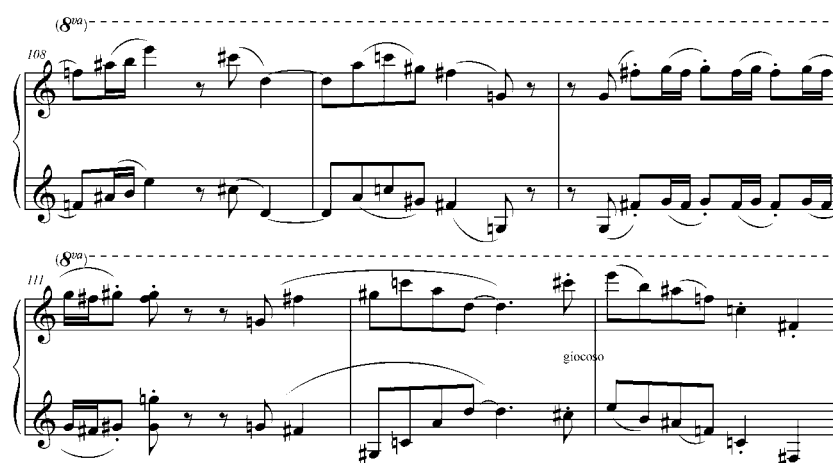


Figura 7 – Melodia oitavada (c. 108 – 113)

¹⁰ Gát, 1980: 170-171.

¹¹ Gát, 1980: 182-183.

Para um trecho como este, com movimentação rítmica mais intensa e com grande variedade de articulação, deve-se desenvolver um bom trabalho de domínio digital para obter o resultado com a leveza necessária. Dedos ativos e pulso flexível são suficientes; gestos exagerados envolvendo o braço comprometeriam a fluência musical do trecho que indica um temperamento brincalhão (*giocososo*), por isso seria recomendável a técnica de contato¹² que traria uma maior precisão na execução.

Para o *staccato*, não seria indicado o *staccato* de pulso, melhor empregado para sucessões de oitavas e de acordes, que exigem uma fôrma de mão com dedos fixos¹³. Neste caso específico, o *staccato* de dedo, que pode ser obtido com o rápido deslizamento do dedo sobre a tecla em direção à palma da mão, seria mais adequado, com o cuidado de não acentuar a nota em *staccato*.

Considerações finais

As sugestões aqui comentadas não pretendem adquirir o caráter de verdade absoluta, nem esgotar a discussão. É impossível impor uma forma de execução, visto que um fraseado jamais se delineará da mesma maneira por dois indivíduos, por características individuais do toque¹⁴, ou ainda, jamais se observará dois pianistas sentarem ao piano de forma idêntica. A solução correta, segundo Gát, é aquela indicada pela intensidade da concepção musical, ou seja, uma concepção fundamentada em conhecimentos musicais profundos saberá distinguir quais as escolhas técnicas irão fazer a idéia do compositor vir à tona. “Técnica é a base de uma execução e aperfeiçoar essa base significa ampliar as possibilidades de expressão individual através da interpretação musical”.¹⁵

A essência artística e a inspiração precisam ser cultivadas na prática diária cujo objetivo é a performance. Esses aspectos têm ligação direta com a motivação no estudo, definindo muitas vezes que gesto é apropriado para uma determinada passagem. Sandor ainda afirma que a preparação deve ter um propósito e não ser automática e mecânica – ela tem que ser consciente e controlada pela mente, “por essa razão interpretação e técnica são inseparáveis”.¹⁶

Referências Bibliográficas

- Leimer, Karl. (1951). *Ritmica, Dinamica, Pedal*. Buenos Aires: Ricordi Americana. Trad. Roberto J. Carman.
- Gát, József. (1980). *The Technique of Piano Playing*. Budapeste: Collet's Publishers Limited. Trad. Tibor Szántó.
- Sandor, Gyorgy. (1981). *On Piano Playing. Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books.
- Richerme, Cláudio. (1996). *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São Paulo: AIR Musical.
- Gandelman, Salomea. (1997). *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará.
- Nogueira, Ilza Maria Costa. (1997). *Ernst Widmer: Perfil Estilístico*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

¹² Richerme, 1996. “Muitas escolas pianísticas modernas pregam a chamada técnica de contato em que se evita levantar os dedos antes de cada ataque, procurando manter o maior contato possível com o teclado”.

¹³ Cf. Leimer, 1951: 42.

¹⁴ Cf. Richerme, 1996: 27-30. Embora muitos defendam que o tipo de toque não influencia na emissão do som uma vez que o dedo não tem ação sobre o martelo que é a parte do instrumento que atinge a corda, pesquisas científicas comprovaram que pode haver notáveis diferenças nas vibrações das cordas de acordo com o tipo de toque, produzindo um som “raso” ou um som “cheio, redondo”.

¹⁵ Richerme, 1996: 95.

¹⁶ Sandor, 1981: xi.