


ARTIGO ORIGINAL

Repertório pianístico para a mão esquerda: estudo performativo de obras portuguesas

André Roque Cardoso 

INET-md / Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte | Aveiro, Portugal

Helena Marinho 

INET-md / Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte | Aveiro, Portugal

Resumo: este artigo procura identificar e discutir particularidades performativas do repertório para a mão esquerda. Foram selecionadas cinco obras de compositores portugueses (António Chagas Rosa, Cláudio Carneyro, Christopher Bochmann, Joaquim d'Almeida e Paulo Bastos) como base em pesquisa de estudos de caso, assente numa abordagem qualitativa informada pela prática e em inferência a partir da partitura, com parâmetros de análise baseados nas estratégias para pianistas com mãos pequenas de Lora Deahl e Brenda Wristen (2017). Além de integrarem um repertório pouco estudado, estas obras permitem a comparação com abordagens a duas mãos ou para mão direita solo. Os limites de abertura de mão e dedos, de deslocação no teclado e da execução 'simultânea de múltiplos acontecimentos' colocam dificuldades de fadiga, força e alcance. As soluções motoras, técnicas e musicais revelam padrões específicos associados à execução com uma só mão, configurando-se enquanto elementos estruturantes na construção de uma linguagem performativa própria.

Palavras-chave: Música portuguesa, Obras de piano para a mão esquerda, Prática performativa, Limitações físicas

Abstract: this article aims to identify and discuss performative particularities of the left-hand piano repertoire. Grounded in a qualitative, practice-informed approach, and score-based inference, with analysis parameters based on the strategies for pianists with small hands by Lora Deahl and Brenda Wristen (2017), this research addresses five case studies by Portuguese composers: António Chagas Rosa, Cláudio Carneyro, Christopher Bochmann, Joaquim d'Almeida, and Paulo Bastos. In addition to belonging to a limited corpus of repertoire, these works allow the comparison with two-handed or right-hand solo approaches. The limitations of hand and finger span, keyboard navigation, and 'simultaneity of multiple events' pose challenges of fatigue, strength, and reach. Motor, technical, and musical solutions reveal specific patterns associated with one-handed performance, constituting structural elements in the development of a distinctive performative language.

Keywords: Portuguese music, Left-hand piano works, Performative practice, Physical limitations

A composição de obras pianísticas para a mão esquerda constitui, desde o século XIX, um campo de exploração técnica e expressiva que tem atravessado diferentes períodos e estéticas. Este repertório tem sido maioritariamente estudado em torno de vários eixos complementares, incluindo investigação associada aos estudos da deficiência (Howe, 2010; Davidson, 2005; Lerner, 2006), abordagens provenientes da neurociência, cognição e biomecânica (Kopiez et al. 2005; Walz et al. 2014; Lai et al. 2014) contributos de natureza pedagógica (Hepgüler, 2021; Lee, 2017; Cassidy et al., 2001; Pang et al. 2023; Aguilar, 2016), bem como análises de carácter analítico-composicional (Noriega, 2020; Chernaik, 2023; Altenmüller, 2015; Swart, 2005). Entre estes eixos, os estudos histórico-contextuais (Araújo, 2009; Barilier, 2021; Vallina, 2007; Drozdov et al., 2008; Fernandez-Cueco, 2020; Demirci e Nergiz, 2020; Kurshumlia, 2020; Sassman, 2010) e de catalogação (Edel, 1994; Patterson, 1999; Kennard, 1983) assumem particular predominância.

Apesar da diversidade de perspetivas existentes, o repertório para a mão esquerda continua a ser escassamente analisado enquanto objeto performativo, isto é, a experiência concreta do intérprete. As implicações físicas, técnicas e musicais da execução com uma só mão, constituem uma área de produção de conhecimento musicológico ainda pouco documentada, permanecendo insuficientemente desenvolvida uma conceptualização performativa das suas especificidades. Em particular, carece de sistematização a forma como as contingências físicas da execução com uma só mão reconfiguram princípios centrais da técnica pianística e se concretizam em soluções reconhecíveis. Assim, o problema que este artigo procura abordar incide na ausência de modelos analíticos orientados para a prática que permitam compreender a execução para a mão esquerda enquanto campo idiomático¹ específico.

Assim, propõe-se uma abordagem centrada na prática interpretativa do repertório pianístico para a mão esquerda, de forma a cumprir os seguintes objetivos:

¹ Importa notar que a noção de “idioma” aplicada ao repertório para a mão esquerda deve ser entendida de forma crítica e operativa, e não como categoria essencialista. Em sentido estrito, todo o repertório pianístico partilha uma base instrumental comum; contudo, a escrita para uma só mão advém de um percurso histórico singular, intimamente ligado a contextos de lesão, reabilitação e reinvenção da prática pianística. Esta genealogia específica, aliada às contingências performativas identificadas neste estudo, produz modos particulares de organização de escrita, de gesto, do som e da escuta. É nessa convergência que se constrói um campo idiomático único, cuja lógica não é substituível pela prática a duas mãos.

- identificar padrões recorrentes de ordem física, técnica e musical na execução do repertório pianístico para a mão esquerda;
- analisar de que modo esses padrões decorrem das contingências corporais associadas à execução com uma só mão;
- comparar situações de escrita para mão esquerda com contextos a duas mãos ou mão direita a solo, de modo a evidenciar diferenças performativas estruturais;
- contribuir para a consolidação de uma abordagem performativa ao estudo do repertório português para piano a uma só mão.

O recurso a obras de compositores portugueses como estudos de caso constitui um posicionamento crítico face ao modo como a literatura tem abordado as especificidades performativas do repertório para a mão esquerda, sem pressupor a identificação de um estilo nacional homogêneo. Grande parte desses estudos incide repetidamente sobre um conjunto relativamente circunscrito de obras e compositores - frequentemente associados às encomendas de Paul Wittgenstein (Kong, 1999; Scanlon, 2017; Hammond, 2012; Predota, 2014) - a partir dos quais se extrapolam considerações gerais sobre o repertório para a mão esquerda.

O repertório português, por sua vez, apresenta uma continuidade histórica desde o século XIX até ao século XXI e, apesar de quantitativamente marginal, atravessa diferentes estéticas, contextos e intenções composicionais, que apenas recentemente começam a ser objeto de estudo sistemático (Cardoso e Marinho, 2025). Esta diversidade torna-o particularmente adequado enquanto campo empírico para observar como diferentes compositores respondem, em épocas e enquadramentos distintos, a um mesmo problema idiomático: a escrita para piano a uma só mão. Acresce que parte do corpus selecionado inclui obras que permitem comparação direta com versões a duas mãos ou para mão direita a solo, possibilitando evidenciar de forma particularmente clara as idiossincrasias performativas associadas à execução com a mão esquerda.

Ainda, embora historicamente associado a contextos de lesão ou limitação física, o repertório para piano a uma só mão, nomeadamente no contexto português, evidencia uma autonomização enquanto meio expressivo, encontrando aplicações em contextos pedagógicos e estéticos não vinculados à deficiência (Cardoso, 2024). Poderá inferir-se que a escrita para mão esquerda não deve

ser entendida apenas como resposta a uma condição, mas como um meio instrumental com potencialidades próprias, capaz de veicular ideias musicais específicas, como já sugerido por autores-intérpretes como Godowsky (Godowsky, 1935, p. 299).

Este artigo organiza-se em três seções: (i) delimitação do corpus e fundamentação metodológica; (ii) análise performativa das obras selecionadas; e (iii) discussão dos resultados obtidos. Pretende-se, com esta investigação, contribuir para a valorização de um segmento ainda periférico do repertório pianístico português, oferecendo ferramentas conceituais e práticas que possam informar futuras abordagens interpretativas e incentivar novas perspectivas sobre o potencial expressivo da ação pianística com características assimétricas.

1. Metodologias

O traço identitário principal do repertório de piano para a mão esquerda é a ausência da ação sonora da mão direita. Trata-se de uma particularidade motora, que exige uma adequação física ao uso incharacterístico do corpo ao piano. Esta condição pode ser considerada, à partida, como uma tipologia particular da escrita pianística ou, alternativamente, como uma forma de técnica estendida, na medida em que explora texturas e gestos que se afastam do que é tradicionalmente idiomático do piano (Vaes, 2009, p. 8). Contudo, neste estudo propõe-se compreender a execução com uma só mão sobretudo como uma técnica de restrição de meios, fundada numa adequação física. A redução de recursos na ação a uma só mão, ainda que preserve a capacidade evocativa associada às técnicas estendidas - decorrente da rutura com o que é idiomático do piano a duas mãos -, acrescenta simultaneamente uma concentração funcional, conduzindo a uma redistribuição de prioridades físicas, técnicas e musicais.

A investigação adota uma abordagem qualitativa informada pela prática, de natureza interpretativa e analítica, centrada na observação de padrões físicos, técnicos e musicais decorrentes da execução com uma só mão. O estudo articula análise comparativa de partitura, experimentação ao piano e reflexão performativa, visando compreender de que modo as contingências corporais se traduzem em soluções recorrentes.

Ainda, a execução com uma só mão é entendida, neste estudo, como um caso de isolamento metodológico funcional no interior do sistema pianístico: a ausência da mão direita permite observar as funções atribuídas à mão remanescente, que na execução a duas mãos permanecem distribuídas e parcialmente ocultas.² Este princípio foi central entre os critérios do corpus em análise: (i) autoria portuguesa; (ii) presença de escrita para mão esquerda a solo; (iii) possibilidade de comparação com contextos a duas mãos ou mão direita a solo; (iv) diversidade de tipos de escrita. A presença de obras que admitem execução a uma ou a duas mãos sem alteração da escrita, em particular, bem como de pares de versões derivadas de uma mesma fonte pelo mesmo compositor, confere particular pertinência comparativa ao conjunto de estudos de caso. Estas situações permitem observar, com elevado grau de controlo, de que modo uma mesma organização textual conduz a soluções performativas distintas consoante a modalidade instrumental (uma ou duas mãos).

Assim, procurou-se responder à questão central: Em que medida o uso da mão esquerda a solo se distingue da sua participação em repertório a duas mãos, ou do uso isolado da mão direita? Esta formulação considera a ideia opositora de que as características da ação com a mão esquerda, quando utilizada isoladamente, são semelhantes às de uma execução a duas mãos, em que esta assume um papel de destaque.

As obras selecionadas foram as seguintes:

- *Left With or Without Right* de Paulo Bastos, que prevê a opção do uso da mão esquerda ou ambas as mãos, para o mesmo material;
- *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, de Joaquim d'Almeida, em comparação com a versão para duas mãos, op. 11, pelo mesmo compositor, ambas transcrições de uma mesma fonte;
- *Trinta corais, prelúdios, e outras coisas mais*, n.º XXI, de António Chagas Rosa, em comparação com a peça seguinte, XXII, para a mão direita a solo;
- *Nocturno* de Cláudio Carneyro, para dois pianos a duas mãos esquerdas, adequado para um só pianista, a duas mãos, atribuindo a parte do piano I à mão direita.

² Potencialmente, o repertório para mão esquerda constitui um campo privilegiado para a observação de mecanismos gerais da técnica pianística.

Incluiu-se ainda *Letter VI, to Robert Saxton*, de Christopher Bochmann, que, embora não permita análise comparativa, distingue-se pela escrita linear, considerando-se a hipótese de que a adequação física dependa do tipo de escrita.

Segundo Donald Patterson (1999) e Raymond Lewenthal (1972), o repertório para a mão esquerda tem dois tipos de escrita:

- Monofónico/Monódico: uma linha melódica única com harmonia ou baixo implícitos (Patterson, 1999, p. 12);
- Homofónico/Contrapontístico: sobreposição de diferentes estratos de notas em movimento independente ou paralelo, com hierarquias distintas (Lewenthal, 1972, p. vii).

Adicionalmente, recorreu-se às designações equivalentes definidas por Emma Scanlon (2017): Linearidade Direta, Linearidade Complexa, Atividade Contrapontística e Troca Bimanual.³ As três primeiras referem-se à escrita monofónica com elementos harmónicos ou contrapontísticos em torno de uma linha melódica principal. A quarta, Troca Bimanual, remete para a imitação de texturas a duas mãos, envolvendo estratos diferenciados com desenvolvimento autónomo.

A presente investigação não pretende esgotar a multiplicidade de dimensões envolvidas na interpretação musical. Outras dimensões, mais associadas à poética individual do intérprete, constituem campos legítimos para investigações futuras. O enfoque deste artigo incide, deliberadamente, sobre um estrato específico da prática interpretativa: aquele em que escolhas observáveis advêm diretamente da execução com uma só mão, em contraste com a ação bimanual.

1.1. Parâmetros de análise

A definição de parâmetros de análise para o repertório pianístico para a mão esquerda coloca um problema metodológico específico: a inexistência de modelos analíticos consolidados que tomem como ponto de partida a execução com uma só mão enquanto meio instrumental autónomo. Perante esta lacuna, torna-se necessário recorrer a modelos desenvolvidos noutros contextos da prática

³ “Direct Linearity”; “Complex Linearity”; “Contrapuntal Activity”; “Traditional Dual-Handed Exchange” (Scanlon, 2017, p. 219).

pianística que, embora não concebidos para este repertório, se organizem igualmente a partir de contingências físicas que condicionam estruturalmente a ação do intérprete.

Para tal, foram mobilizados contributos de Lora Deahl e Brenda Wrysten (2017) relativos a estratégias para pianistas com mãos pequenas, integrando conhecimentos de campos como a física, a ergonomia, a biomecânica, além da tradição da pedagogia e da prática pianística. A opção pela transferência conceptual a partir desta condição morfológica manual específica é fundamentada no fato de que a técnica para mãos pequenas e a técnica do repertório de mão esquerda partilham exigências ergonómicas - nomeadamente na extensão da abertura da mão, na ação digital contrapontística, e na amplitude de registo percorrida. Em ambos os casos, os condicionantes físicos prevalecem sobre as decisões musicais e demonstram que o piano e o seu repertório são concebidos para um determinado tamanho/forma de mão, impondo dificuldades tanto para mãos pequenas, quanto para a ação de uma só mão (Deahl e Wrysten, 2017, p. 9).

No repertório para a mão esquerda, nomeadamente de tipo contrapontístico, o pianista sente inadequações que coincidem com a definição de mão pequena proposta por L. Deahl e B. Wrysten:

O afastamento entre o polegar e o quinto dedo não é, portanto, o único critério para mãos pequenas. Outras dimensões influenciam na forma como a mão se adapta ao teclado, mesmo para mãos que à primeira vista não parecem ser pequenas. (...)

Para os propósitos deste livro, os autores consideram que ter mãos pequenas é uma definição pessoal. Se os pianistas notarem que o tamanho das suas mãos restringe as suas performances, eles são efetivamente considerados como tendo mãos pequenas. (Deahl e Wrysten, 2017, pp. 4 e 5)⁴

Neste contexto, a ação da mão esquerda confronta-se com a insuficiência do seu tamanho perante as exigências do repertório, do instrumento e do uso não convencional do corpo. Contudo, a ocorrência esporádica das dificuldades encontradas pelo pianista de mãos pequenas no repertório para duas mãos, para as quais tem de encontrar soluções, no repertório para a mão esquerda são estruturais e, por isso, identitárias, ou seja, as soluções para as dificuldades tornam-se elementos idiomáticos.

⁴ “The spread between the thumb and fifth finger is therefore not the only criterion for small-handedness. Other dimensions factor into how the hand fits the keyboard, even for hands that do not appear to be small at first glance. (...) For the purposes of this book, the authors consider small-handedness to be selfdefined. If pianists notice that the size of their hands restricts their performances, they are effectually small-handed” (Deahl e Wrysten, 2017, p. 4 e 5).

As dificuldades basilares identificadas pelas autoras são fadiga precoce, força insuficiente e alcance limitado, cujas soluções sugeridas podem ser divididas em três níveis analíticos interdependentes⁵:

- 1) Físicas: relativas à adequação da ação do aparelho corporal e à organização dos movimentos;
- 2) Técnicas: relativas às estratégias de interação com o teclado, como o uso dos pedais e variedade de dedilhação;
- 3) Musicais: entendidas como o plano em que as soluções físicas e técnicas se manifestam enquanto elementos sonoros reconhecíveis, como a condução do *legato*, a execução do *fortissimo*, o *voicing*, as inflexões rítmicas, as modificações de tempo e o rubato.

Estas soluções visam otimizar os esforços do intérprete para mitigar a fadiga, potenciar a força e adaptar a escrita à flexibilidade e extensão da mão pequena. No repertório para a mão esquerda, essas soluções tornam-se recursos adaptados à ação de uma só mão e às suas características fisiológicas. Tratam-se, portanto, de padrões performativos associados ao posicionamento corporal e necessidade de movimentação por todos os registos do piano - colocando desafios particulares ao torso, ombro, cotovelo e braço -, e à independência digital e capacidade de abertura da mão, assegurando a sobreposição de diferentes linhas contrapontísticas, aglomerados sonoros amplos e intensos, ou desenhos melódicos de relações intervalares afastadas.

O presente estudo pretende, assim, contribuir para uma compreensão do repertório para mão esquerda como campo idiomático autónomo ao considerar a execução com uma só mão como ponto de partida conceptual, aplicando o modelo tripartido físico-técnico-musical como uma ferramenta alternativa para a análise performativa, aplicável a outros repertórios para mão esquerda, parcialmente adotado do modelo de Dealh e Wristen, entendido enquanto modelo adequado a contextos da ação pianística não normativa⁶.

⁵ Embora se recorra a categorias de natureza funcional, estas são entendidas como níveis mediadores da ação interpretativa. A análise proposta não visa reduzir a interpretação musical a parâmetros operativos, mas explicitar de que modo decisões performativas se concretizam corporalmente num contexto de ação pianística a uma mão.

⁶ O modelo adotado é compatível com futuras integrações de análise de gravações, permitindo relacionar padrões físicos e técnicos com características sonoras verificáveis, atestando a hipótese exploratória central do presente artigo de que a execução bimanual de obras concebidas para mão esquerda não reproduz necessariamente os mesmos padrões, podendo

2. Enquadramento das obras seleccionadas

2.1. *Left With or Without Right*

Left With or Without Right de Paulos Bastos (1967), composta em 2013, é uma obra breve de carácter tranquilo. Apresenta uma textura de acompanhamento e melodia, dividida em 4 partes: A, B, A, Coda. As partes A e Coda têm uma escrita de “troca bimanual” (FIGURA 1), enquanto a parte B apresenta “atividade contrapontística”, ainda que predominantemente linear (FIGURA 2). Conforme o título sugere, o compositor permite que a obra seja interpretada com uma ou duas mãos, sem que a partitura apresente diretrizes alternativas para ambas as abordagens. Deste modo, existindo um mesmo suporte escrito, a análise incidirá sobre as diferenças que essas distintas abordagens performativas podem gerar no resultado sonoro.

FIGURA 1 – Paulo Bastos, *Left With or Without Right*, cc. 14 a 20.



Fonte: Bastos (2013, p. 1)

FIGURA 2 – Paulo Bastos, *Left With or Without Right*, cc. 21 a 24.



Fonte: Bastos (2013, p. 1)

resultar numa organização performativa distinta daquela de mão esquerda.

2.2. *Nocturno*

O *Nocturno* (1949) de Cláudio Carneyro é uma transcrição para dois pianos a duas mãos esquerdas do *Noturno* op. 9 de Alexander Scriabin - também para a mão esquerda. Nesta versão, os padrões melódicos são atribuídos ao piano I e o acompanhamento ao piano II (FIGURA 3). Embora próxima do original, cada parte apresenta preenchimento harmónico e maior atividade contrapontística. Os registos dos dois pianos raramente se cruzam, assemelhando-se a uma peça para duas mãos. Assim, o *Nocturno* pode ser executado por um só pianista, com ambas as mãos. Na análise subsequente, comparar-se-á a interpretação a uma mão (seja do original de Scriabin ou de uma das partes dos dois pianos da transcrição de Carneyro) com a abordagem hipotética a duas mãos, por um único pianista.

FIGURA 3 – Cláudio Carneyro, *Nocturno*, cc. 1 a 3.



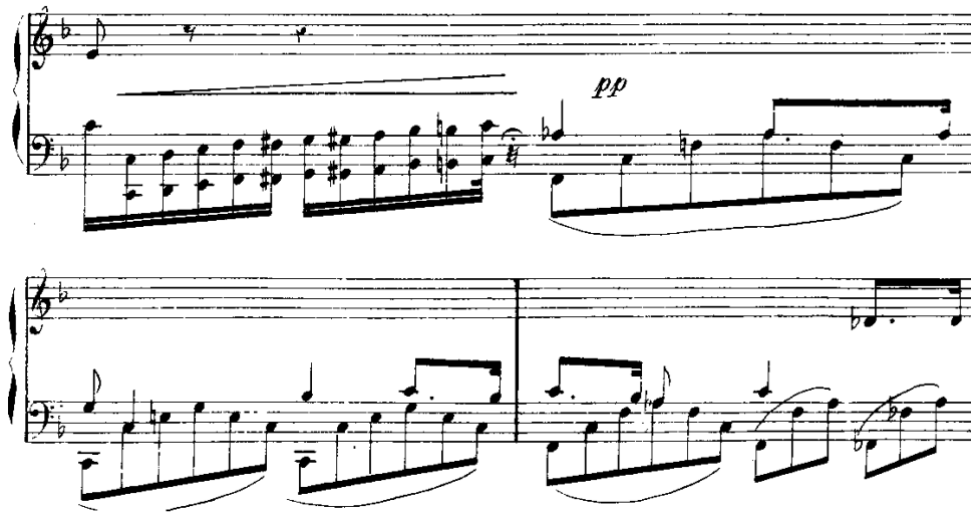
Fonte: Carneyro (2019, p. 94)

2.3. *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda, op. 42*

Joaquim d'Almeida publicou em 1873 duas obras para piano baseadas na ária “Oh, sommo Carlo”, da ópera *Ernani* de G. Verdi. A primeira, intitulada *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda* (FIGURA 4), é uma obra para mão esquerda que inclui um breve episódio da nona cena do segundo ato, “Viene meco, sol di rose”, tornando-a ligeiramente mais extensa. A segunda, *Ernani de Verdi: Fantasia para piano*, op. 11 (FIGURA 5), é para ambas as mãos. Dado o tratamento próximo do material entre as duas peças e em relação à versão original, trata-se mais de uma transposição de

meio do que uma transformação substancial do material. A comparação entre o op. 42 e o op. 11 concentra-se na diferenciação entre a ação da mão esquerda a solo e quando integrada na versão para duas mãos.

FIGURA 4 – Joaquim d'Almeida, *Junbo: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, cc. 46 a 48.



Fonte: Almeida (1873, p. 5)

FIGURA 5 – Joaquim d'Almeida, *Ernani de Verdi: Fantasia para piano*, op. 11, cc. 26 a 28



Fonte: Almeida (1873, p. 3)

2.4. *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*, n.º 21

António Chagas Rosa (1960) compôs em 2023 um ciclo de trinta peças intitulado *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*. A vigésima primeira peça é para a mão esquerda e a vigésima segunda para a mão direita. A primeira tem um carácter livre e improvisatório, reforçado pela ausência

de divisão regular de compasso (FIGURA 6). O paralelo com a peça seguinte (FIGURA 7) destaca o intuito pedagógico do conjunto. Os elementos musicais estão ligados à exploração de gestos técnicos, diferenciando as mãos e suas potencialidades expressivas e motoras. Em 2017, o compositor escrevera um outro ciclo de quatro peças para a mão esquerda – *Quatro Fantasmas* –, mas com um propósito mais evidente de apresentação em concerto, que será tido em conta durante a análise.

FIGURA 6 – António Chagas Rosa, *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*, n.º 21, cc. 1 e 2



Fonte: Rosa (2023, p. 48)

FIGURA 7 – António Chagas Rosa, *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*, n.º 22, cc. 1 a 3

XXII

Lento
"para a mão direita ..."

Musical score for Figure 7, titled 'XXII Lento'. The score is for the right hand and is in 4/4 time. It features a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *legatissimo*. The music consists of a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The key signature has one flat (Bb).

Fonte: Rosa (2023, p. 51)

2.5. Letter VI, to Robert Saxton

Letter VI, to Robert Saxton insere-se num conjunto de obras que Christopher Bochmann dedicou a compositores amigos. Concluída em 22 de dezembro de 2017, homenageia Robert Saxton, focando a sua obra *Chacony* para a mão esquerda. *Letter VI* apresenta uma escrita

predominantemente linear ou monofônica (FIGURA 8), intercalada com excertos de atividade contrapontística e troca entre mãos (FIGURA 9).

FIGURA 8 – Christopher Bochmann, *Letter VI, to Robert Saxton*, página 1, último sistema



Fonte: Bochmann (2022, p. 1)

FIGURA 9 – Christopher Bochmann, *Letter VI, to Robert Saxton*, página 2, último sistema



Fonte: Bochmann (2022, p. 2)

3. Especificidades Físicas

As dificuldades físicas enfrentadas na execução com uma só mão são descritas por Deahl e Wristen (2017) como condicionantes estruturantes da prática pianística, sobretudo em pianistas com mãos pequenas. Neste artigo, essas dificuldades são recontextualizadas para o universo da performance com a mão esquerda, agrupando-se em cinco domínios principais: fadiga, força, alcance, velocidade e o chamado “terceiro gesto” — este último entendido como o movimento visual e físico de alternância entre estratos musicais distintos. A categorização aqui apresentada é inspirada na

definição proposta pelas autoras de técnica enquanto “meios físicos pelos quais os músicos traduzem a música notada ou imaginada em som”⁷ (Deahl e Wristen, 2017, p. 23), bem como na reflexão sobre os princípios fundamentais do movimento e da ação do corpo. Consideram-se, assim, como especificidades físicas os aspectos diretamente relacionados com o uso do aparelho corporal – nomeadamente o torso, ombro, cotovelo, braço e mão – na execução assimétrica exigida pela escrita para a mão esquerda, em articulação com os desafios próprios do alcance, da resistência, da agilidade e da expressividade gestual.

3.1. Fadiga

O uso assimétrico do corpo, com o lado direito estático e o lado esquerdo em atividade prolongada, pode causar fadiga. Na versão a duas mãos da peça *Left With or Without Right* e na execução a duas mãos da peça *Nocturno* há um maior equilíbrio corporal: cada mão e braço permanecem nos seus registos, mantendo o torso estável e relaxado, com as ações de cada servindo de contrabalanço. Esse posicionamento a duas mãos, junto com o uso do pedal de sustentação, permite integrar diferentes trechos no mesmo campo de ressonâncias com menor esforço físico no *fortissimo* do que cada parte individualmente em pianos diferentes.

3.2. Força

Em texturas com aglomerados sonoros amplos e de grande projeção sonora pode ser sentida uma insuficiência de força da ação a uma só mão, que pode levar à sobrecompensação com ataques físicos crispados e agressivos (Edel, 1999; Lewenthal, 1972, p. vi). Em *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, os acordes simultâneos têm no máximo quatro notas, e os arpejados, oito (apenas três na versão para ambas as mãos, op. 11). A rápida figuração de alguns acordes e o seu encadeamento com outros estratos polifônicos não permitem uma distensão motora regular, abreviando os momentos de relaxamento. Similarmente, em todas as peças a duas mãos do ciclo

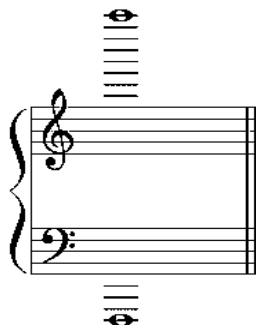
⁷ “Technique is the physical means by which musicians translate notated or imagined music into sound.” (Deahl e Wristen, 2017, p. 23)

Trinta corais, prelúdios e outras coisas mais, o máximo de notas simultâneas em acorde realizadas pela mão esquerda é três. Ainda, quando a dinâmica é entre *mf* e *ff*, as mãos tocam em simultâneo, com raras exceções. A peça XXI, apenas para a mão esquerda, tem três acordes de três notas simultâneas e vários acordes de quatro notas.

3.3. Alcance

Os limites de alcance da mão esquerda, tanto na abertura da mão e dos dedos quanto na sua localização nos registos graves, colocam desafios de precisão em figurações que exigem deslocação rápida entre diferentes registos ou ação no registo agudo, e em aglomerados sonoros simultâneos ou rápidos, de distâncias intervalares extensas. Em *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, o campo de ação da mão esquerda abrange mais oitavas agudas (FIGURA 11) em comparação com a versão para duas mãos, op. 11 (FIGURA 12). Esta expansão pode exigir uma reconfiguração do posicionamento do intérprete no teclado, assim como movimentos do torso para apoiar gestos no registo agudo. Na versão para duas mãos, há exceções pontuais, em passagens de virtuosismo ou quando a mão esquerda ocupa o campo habitualmente ocupado pela mão direita, criando a ilusão de uma terceira mão. As obras apresentam também diferentes exigências de abertura da mão, com intervalos até uma décima segunda em acordes simultâneos ou duas oitavas em acordes arpejados na versão para a mão esquerda, op. 42, e uma sétima menor na versão para duas mãos, op. 11.

FIGURA 11 – Âmbito do registo em *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, de Joaquim d'Almeida



Fonte: Elaborada pelos autores (2025)

FIGURA 12 – Âmbito do registo da mão esquerda em *Ernani de Verdi: Fantasia para piano*, op. 11, de Joaquim d'Almeida



Fonte: Elaborada pelos autores (2025)

Em *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*, o recurso aos acordes harpejados, comum no repertório para a mão esquerda para contornar os limites de abertura (Kong, 1999, p. 38), é indicado pelo compositor nas peças para uma só mão, números XXI e XXII. Um mesmo padrão de arpejo de acordes, em ambas as peças, destaca a necessidade de movimentos diferentes entre a mão direita a solo e a mão esquerda a solo (FIGURAS 13 e 14), bem como diferentes graus de conforto para o intérprete: o movimento de pronação da mão esquerda é mais confortável que o movimento de supinação da mão direita (Deahl e Wristen, 2017).

FIGURA 13 – António Chagas Rosa, *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*, n.º 21, cc. 14 e 15



Fonte: Rosa (2023, p. 49)

FIGURA 14 – António Chagas Rosa, *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*, n.º 22, cc. 7 e 8



Fonte: Rosa (2023, p. 51)

Essas diferenças entre as mãos são corroboradas pela análise do *Nocturno* de Cádio Carneyro. Na hipotética transposição do piano I para a mão direita, observa-se que a configuração das notas é otimizada para a anatomia da mão esquerda (Godowsky, 1935, p. 298): o aglomerado sonoro é mais compacto nas notas graves, com a nota aguda mais afastada, destacando-se melodicamente pelo polegar, que também está mais afastado dos outros dedos. Na mão direita, a disposição natural dos dedos não permite um ataque simultâneo de todas as notas, sendo necessário fragmentar o acorde.

3.4. Velocidade

Em *Letter VI, to Robert Saxton*, pelo predomínio de uma escrita Linear, as dificuldades sentidas relacionadas com a fadiga, força e alcance dependem mais de parâmetros relacionados com a velocidade, que requerem um tempo de preparação mais reduzido para mudanças de posição e de direção da mão e braço. Do ponto de vista performativo, podemos delimitar duas secções:

- A primeira, num andamento veloz (“*Presto* – Tempo I”), divide-se em três padrões: repetição rápida de uma mesma nota, lançada por apogiaturas e intercaladas por contornos arpejados rápidos. A transição entre padrões exige mudança súbita da posição da mão, antecipando gestos como alternância rápida de dedos na mesma tecla, agrupamento de notas consecutivas e posições que permitam a extensão entre dedos intermédios (FIGURA 15).

- A segunda, de andamento mais lento (“*Meno mosso* – Tempo II”), numa escrita polifónica/contrapontística, apresenta texturas que requerem deslocamento rápido da mão no teclado, antecipação de diferentes posições e tipos de ataque, exigindo mínima ação digital e maior movimento lateral do braço (FIGURA 16).

FIGURA 15 – Christopher Bochmann, *Letter VI, to Robert Saxton*, página 1, quinto sistema



Fonte: Bochmann (2022, p. 1)

FIGURA 16 – Christopher Bochmann, *Letter VI, to Robert Saxton*, página 4, primeiro sistema



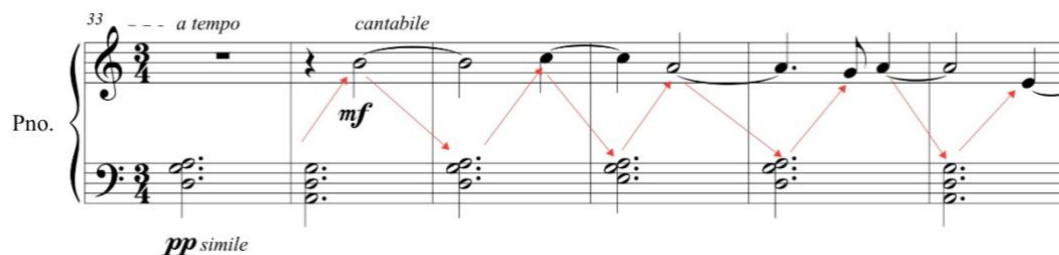
Fonte: Bochmann (2022, p. 4)

3.5. Terceiro gesto

A visualização do gesto físico do pianista pode ganhar expressividade suplementar no repertório para a mão esquerda (Hammond, 2012, p. 88; Sassmann, 2010, p. 80 e 224). Além de sensibilizar o público para o desafio de tocar com uma só mão, o movimento de alternância entre diferentes estratos em passagens contrapontísticas evidencia autonomia e impacto visual (FIGURA 17). Nas secções polifónicas de *Left With or Without Right*, esse movimento permite preparar diferentes ataques: acordes de acompanhamento em pianíssimo e notas melódicas solistas em *mezzoforte*. Este terceiro gesto, inexistente na versão para duas mãos, assegura conforto e precisão nos

ataques distintos de cada estrato, proporcionando um efeito expressivo. Também evidencia a necessidade recorrente de preparar movimentos laterais do braço ou do pulso para manter a continuidade de vários estratos musicais em diferentes registos do teclado (Lee, 2017, p. 18 a 20).

FIGURA 17 – Paulo Bastos, *Left With or Without Right*, cc. 33 a 38



Fonte: adaptado de Bastos (2013, p. 2)

4. Especificidades Técnicas

No seguimento da abordagem anterior, esta secção foca-se em aspetos que, embora relacionados com o gesto físico, se distinguem como soluções técnicas específicas, próprias da interação com o teclado, e não como técnica pianística no sentido mais abrangente, nomeadamente a dedilhação e o uso do pedal de sustentação. Esta distinção conceptual, adotada neste artigo, diverge ligeiramente da proposta de Deahl e Wristen, que incluem o uso do pedal entre as soluções musicais (Deahl e Wristen, 2017, p. 211 a 218). No entanto, dado o carácter operativo do pedal e da dedilhação — ambos explorados detalhadamente pelas autoras (Deahl e Wristen, 2017, p. 106 a 141) —, entendeu-se adequado tratá-los separadamente, nesta secção, como elementos técnicos que não dependem diretamente da estrutura composicional nem da ação corporal global, mas da gestão mecânica do instrumento.

4.1. Pedal de Sustentação

Além das funções básicas de criação de campos de ressonância e colorido tímbrico — pelos pedais harmónico e melódico (Banowetz, 1985) —, no repertório para a mão esquerda, o pedal de

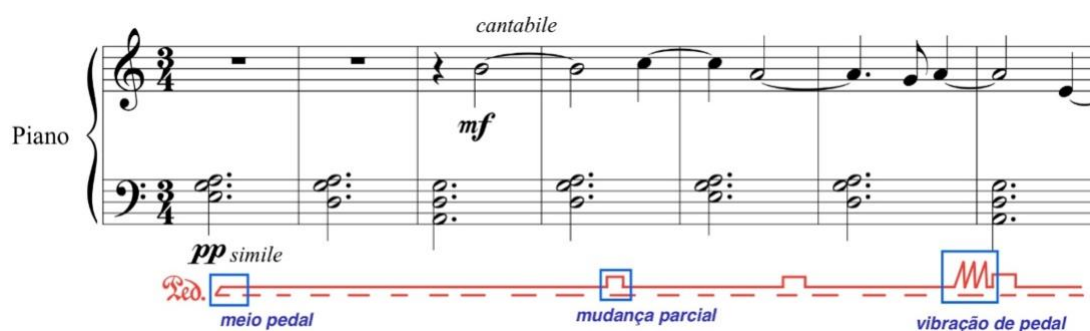
sustentação é essencial para manter linhas contrapontísticas/polifônicas ininterruptas (Lee, 2017, 24 e 25; Howe, 2010, p. 145), especialmente se a distância intervalar exceder a abertura da mão ou os dedos disponíveis (FIGURA 18). No entanto, durante as mudanças de ressonâncias sustidas, podem ocorrer hiatos sonoros que comprometem a continuidade melódica (Leong e Korevaar, 2005, p. 5 e 6 [42]). Como solução, o intérprete pode sobrepor ressonâncias de notas e harmonias diferentes, utilizando técnicas para atenuar esta sobreposição, como não pressionar totalmente o pedal de sustentação (também denominado de ‘meio pedal’), a vibração ou mudanças parciais desse pedal (FIGURA 19), ou o emprego do pedal *sostenuto*.

FIGURA 18 – António Chagas Rosa, *Trinta Prelúdios, corais e outras coisas mais*, n.º 21, cc. 14 e 15



Fonte: adaptado de Rosa (2023, p. 49)

FIGURA 19 – Paulo Bastos, *Left With or Without Right*, cc. 1 a 7



Fonte: adaptado de Bastos (2013, p. 1)

Na abordagem a duas mãos das obras de Paulo Bastos, Cláudio Carneyro e Joaquim d'Almeida, a distribuição das linhas de acompanhamento e melodia por ambas as mãos oferecem mais opções de

pedal em comparação com a abordagem a uma só mão; a ação a duas mãos pode imitar a ação da mão esquerda, mas o inverso não é possível. Na peça de C. Bochmann, o uso do pedal de sustentação não é essencial nas secções lineares, dependendo apenas da conceção tímbrica do intérprete.

4.2. Dedilhação

No contexto de escrita contrapontística para a mão esquerda, é comum ajustar a dedilhação em duas situações: 1) hierarquização dinâmica de diferentes estratos, requerendo uma divisão interna da mão, com o polegar ou o quinto dedo destacando um estrato, e os restantes dedos tocando outro(s), de nível dinâmico mais discreto; 2) necessidade de manter dedos disponíveis para assegurar a continuidade de diferentes linhas contrapontísticas, enquanto se minimiza a tensão e extensão prolongadas. Para a primeira situação, as soluções de dedilhação focam a “Otimização da produção sonora e do voicing”. Para a segunda, as opções incluem: o “Encorajamento de posições compactas da mão”; a “Substituição do polegar por dedos interiores”; a “Substituição de dedos na mesma tecla”; o “Cruzamento de dedos”, a “Repetição do mesmo dedo para a recuperar espaço na mão”, o “Uso de dedilhação posicional para alcançar velocidade máxima” e a “Retoma silenciosa de notas soltas” (Deahl e Wristen, 2017, p. 106 a 139)⁸. Estas opções são mais recorrentes em passagens contrapontísticas ou de “Troca bimanual” (FIGURA 20). Em escrita linear, a primeira situação mencionada só ocorre se houver uma melodia e acompanhamento implícito, sendo mais frequentes as adaptações de dedilhação para relaxar a mão, especialmente em texturas rápidas e com saltos (FIGURA 21).

⁸ “Encouraging compact hand positions”; “Repeating the same finger to recover space in the hand”; “Optimizing sound production and voicing”; “Moving longer fingers over shorter ones; Moving longer fingers over shorter fingers”; “Substituting the thumb for inner fingers!; “Using positional fingerings to achieve maximum speed”; “Substituting one finger for another on the same key”; “Retaking released notes silently” (Deahl e Wristen, 2017, p. 106 a 139).

FIGURA 20 – Paulo Bastos, *Left With or Without Right*, cc. 29 a 32

The image shows a musical score for the left hand of Paulo Bastos' piece 'Left With or Without Right', measures 29 to 32. The score is in bass clef with a 3/4 time signature. Above the notes, red numbers indicate fingerings: 5, 2, 1, 1, 5, 2, 4, 1, 2, 4, 2, 5, 2, 4, 1, 5, 2, 1, 5, 2, 5, 3, 5, 3, 2, 1. Blue arrows and boxes point to specific technical aspects: 'encorajamento de posições compactas da mão' (encouragement of compact hand positions) points to the first four notes; 'otimização da produção sonora e do voicing' (optimization of sound production and voicing) points to the notes in measures 30 and 31; 'substituição de dedos na mesma tecla' (finger substitution on the same key) points to the first and second notes of measure 31; and 'substituição do polegar por dedos interiores' (thumb substitution by inner fingers) points to the final notes of measure 32. A 'pppp' dynamic marking is present at the end of the passage.

Fonte: adaptado de Bastos (2013, p. 1)

FIGURA 21 - Christopher Bochmann, *Letter VI, to Robert Saxton*, página 1, último sistema

The image shows the final system of Christopher Bochmann's 'Letter VI, to Robert Saxton'. The score is in treble clef with a 4/4 time signature. Red numbers above the notes indicate fingerings: 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 5, 1, 2, 3, 5, 1, 2. A blue arrow points to the notes with the annotation 'uso de dedilhação posicional para alcançar velocidade máxima' (use of positional fingering to reach maximum speed).

Fonte: adaptado de Bochmann (2022, p. 1)

5. Especificidades Musicais

Esta última secção contempla aspetos musicais cuja expressão resulta da adaptação física e técnica do intérprete à exigência de tocar com uma só mão. A divisão proposta segue a estrutura do capítulo 7 de Deahl e Wristen (2017, p. 202), onde as autoras apresentam “soluções musicais para problemas técnicos”⁹, explorando as tensões entre a mecânica do piano e os efeitos expressivos que o intérprete pretende alcançar. Nesse capítulo são abordados temas como o *legato*, o *fortíssimo*, o *voicing*, as inflexões rítmicas, as modificações de tempo, o rubato e a modelação frásica¹⁰ — dos quais foram integrados todos, com exceção do pedal, aqui tratado no capítulo anterior. Embora a

⁹ “Chapter 7 seeks answers to these difficulties by looking to musical rather than technical solutions.” (Deahl e Wristen, 2017, p. 202)

¹⁰ “*Legato*; *Fortissimo* playing; Pedaling; Voicing; Rhythmic inflection, tempo modification, and rubato; Gestural shaping” (Deahl e Wristen, 2017, p. 202)

tripartição entre físico, técnico e musical seja uma proposta deste artigo, ela visa justamente clarificar o modo como diferentes níveis de decisão performativa se interligam e se informam mutuamente na construção de um idioma interpretativo próprio para a mão esquerda.

5.1. *Legato*

A articulação de *legato* adquire uma dimensão tímbrica particular no repertório para a mão esquerda. Numa execução exclusiva com esta mão, especialmente em texturas que ultrapassam os limites da sua extensão e dos dedos, como uma melodia solista com acompanhamento de distância intervalar ampla, o *legato* é alcançado com o auxílio do pedal de sustentação; assim, é conduzido pela ressonância do som susinado, e menos pelo ataque.

5.2. *Voicing*

O termo *voicing* descreve a diferenciação sonora dentro de um mesmo acorde ou textura compacta, destacando ou secundarizando dinamicamente notas específicas (Deahl e Wristen, 2017, p. 219). No repertório para a mão esquerda, o *voicing* é um recurso necessário e recorrente. Nas abordagens a duas mãos das peças analisadas, a diferenciação dinâmica entre a nota melódica e a linha de acompanhamento exige distinção na ação física entre as mãos. Nas versões para a mão esquerda, essa distribuição é feita dentro da própria mão, com funções e ações físicas distintas entre o polegar e os outros dedos.

5.3. “Execução do *fortissimo*”¹¹

Como mencionado, dinâmicas que requerem ampla projeção sonora, quando executadas com uma só mão, necessitam de adaptações para minimizar o esforço físico. Essas adaptações podem ser de índole musical, em que *forte* e *fortissimo* são considerados um conjunto de parâmetros e não apenas indicadores de intensidade sonora. Assim, *fortissimo* pode ser alcançado através de crescendos e

¹¹ “Fortissimo playing” (Deahl e Wristen, 2017).

diminuendos mais rápidos e pronunciados; atenuação da dinâmica em figurações rápidas; escolha de dinâmicas menos intensas, mas estrategicamente escalonadas; e criação de efeitos que realçam a narrativa musical.

5.4. “Inflexões rítmicas, modificações de tempo e *rubato*”¹²

Na análise comparativa das obras de Joaquim d’Almeida e Cláudio Carneiro, entre as versões a uma e a duas mãos (por um pianista), observa-se uma interligação entre as contingências físicas e a expressão, especialmente nas flutuações de tempo e ritmo (Howe, 2010, p. 146 e 148; Kong, 1999, p. 72 a 75). Nas versões para a mão esquerda, o pianista deve tornar coerentes essas flutuações causadas pelos desafios físicos ao lidar com linhas autónomas que exigem posições díspares da mão (FIGURA 22), extensões intervalares ou de registo que excedem seu tamanho (FIGURA 23), ou direções de altura opostas (FIGURA 24). Cumprir metronomicamente a pulsação nessas passagens é difícil ou impossível, requerendo soluções como acelerandos ou ritardandos em figurações curtas; ajustes na duração entre notas graves e agudas; alteração do andamento para uma velocidade mais lenta; e destaque de apontamentos retóricos, especialmente através de rubatos cadenciais. Trata-se de ajustes no tempo de ataque que interferem ou suspendem temporariamente a continuidade regular da pulsação.

FIGURA 22 - Joaquim d’Almeida, *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, cc. 55



Fonte: adaptado de Almeida (1873, p. 6)

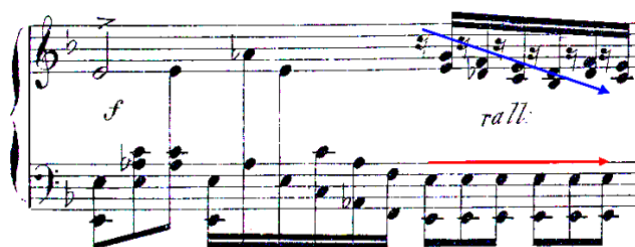
¹² “Rhythmic inflection, tempo modification, and rubato” (Deahl e Wristen, 2017).

FIGURA 23 – Cláudio Carneyro, *Nocturno*, cc. 39 a 41



Fonte: adaptado de Carneyro (2019, p. 98)

FIGURA 24 – Joaquim d'Almeida, *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, c. 49



Fonte: adaptado de Almeida (1873, p. 5)

No *Nocturno* de Cláudio Carneyro, os conteúdos harmônicos e contrapontísticos adicionados às partes de cada pianista permitem manter em determinadas passagens a dificuldade da versão original de A. Scriabin para apenas um pianista, a uma mão esquerda; ao manter a necessidade física de demora no ataque, é preservado o efeito musical da versão original.

De forma mais estrutural, António Chagas Rosa, nas suas peças para a mão esquerda, estabelece andamentos que sugerem flutuações na pulsação, quer no ciclo *Trinta prelúdios, corais, e outras coisas mais* (n.º XX), quer nas quatro peças para a mão esquerda do ciclo *Quatro Fantasmas*: n.º XXI – *Improvizando, molto rubato*; Fantasma 1 – *Agitato, rubato*; Fantasma 2 – *Andante sospeso* (suspensão); Fantasma 3 – *Preludiando, tranquilo*; Fantasma 4 – *Andante, sonoro / Più calmo, rubato, improvizando*. Na peça XXI, a libertação da mão esquerda das suas funções tradicionais de estabelecimento e organização do tempo e da pulsação, comum no repertório para duas mãos, está igualmente plasmada na ausência da marcação rigorosa do compasso.

Por outro lado, a peça para a mão direita n.º XXII, do mesmo ciclo, com indicação de andamento *Lento*, exige o cumprimento estrito da pulsação. A divisão irregular da pulsação no acompanhamento contrasta com a divisão regular na melodia, ou figurações rítmicas curtas no acompanhamento com figurações longas na melodia, enfatizando a sensação de polifonia e multiplicidade de eventos, suprimindo a ausência da mão esquerda. Essa estrutura busca criar uma sensação de indecisão ou oscilação através do ritmo e do desenho melódico ondulatório do acompanhamento, o que, ao contrário das peças para a mão esquerda, é feito mantendo uma pulsação estável e regular (FIGURA 7).

Embora as peças para uma só mão (XXI e XXII) demandem similar flexibilidade de ritmo e tempo para o ajuste às particularidades físicas da execução a solo, apenas nas peças para a mão esquerda a solo o compositor deliberadamente incorporou essa característica na estruturação do andamento e do caráter das obras. As diferenças anatômicas entre a mão esquerda e a mão direita foram vincadas, ligando as características físicas da mão aos temperamentos das peças: mais expansivo para a mão esquerda e mais reservado para a mão direita. Assim, o intérprete percebe a necessidade de ajuste físico não como uma decisão externa à estrutura da peça, mas como um elemento intrínseco e expressivo.

6. Conclusões

A presente investigação partiu da hipótese de que as contingências físicas inerentes à execução pianística com uma só mão conduzem ao estabelecimento de padrões físicos, técnicos e musicais recorrentes, distinguíveis daqueles do repertório a duas mãos. A análise das obras selecionadas, sobretudo na comparação com versões a duas mãos, ou apenas para a mão direita, sustenta a hipótese, confirmando que as dificuldades de força, fadiga e alcance estão associadas à ação a solo da mão esquerda, ainda que a sua presença possa variar dependendo do tipo de escrita. Estas limitações tornam-se particularmente evidentes quando as peças são concebidas para contextos performativos semelhantes aos da execução a duas mãos, verificando-se: 1) O uso incharacterístico e assimétrico do corpo, com o lado direito tendencialmente estático e o lado esquerda em prolongada e exigente atividade poderá ser causa de maior fadiga; 2) A compensação da insuficiência de força de uma só

mão pode implicar a perda da qualidade tímbrica, em particular em texturas com aglomerados sonoros amplos e de elevada projeção sonora; 3) Os limites de alcance da mão esquerda, quer de abertura da própria mão e dos dedos, quer da sua localização habitual face aos registos graves, colocam desafios de precisão de ataque em figurações que requerem a deslocação veloz da mão entre diferentes registos - ou a concentração da sua ação no registo agudo -, e em configurações de aglomerados sonoros simultâneos, ou velozes, de distâncias intervalares extensas.

As soluções para estas dificuldades tornam-se referências recorrentes, podendo ser: (i) apenas sentidas pelo intérprete, ou (ii) auditivamente perceptíveis pelo ouvinte. No primeiro caso (i), do ponto de vista motor, a par do reposicionamento do intérprete face ao teclado, as suas opções centram-se em minimizar o esforço físico através da adequada configuração de movimentos, pontos de tensão e distensão, e da ação do aparelho corporal. Do ponto de vista técnico, a escolha da dedilhação prioriza manter dedos disponíveis para a continuidade de uma ou várias linhas contrapontísticas, enquanto preserva a mão relaxada.

No segundo caso (ii), quando as soluções têm implicações sonoras, do ponto de vista motor, os gestos físicos são adaptados ao material musical por padrões técnicos e pelo movimento da mão no teclado. Essa interdependência impacta parâmetros auditivamente reconhecíveis, como a dinâmica, a articulação, o *rubato*, a diferenciação polifónica e o efeito programático. Do ponto de vista técnico, o uso de pedal de sustentação assegura a continuidade de linhas contrapontísticas de intervalos afastados, priorizando a diferenciação polifónica sobre a clareza harmónica; o som tende a sustentar e sobrepor a vibração de notas melódicas e campos harmónicos diferentes. A escolha da dedilhação implica dividir a mão entre os dedos que projetam um estrato musical - geralmente o polegar - e os que secundarizam dinamicamente - geralmente os quarto, terceiro e segundo dedos. Do ponto de vista musical, os seguintes aspetos destacam-se na performance a uma só mão:

- 1) A articulação de *legato* - Nem sempre é executada digitalmente, sobretudo no repertório contrapontístico, recorrendo-se ao efeito de *legato* através da aplicação do pedal de sustentação. Auditivamente, a diferença, ainda que subtil, é reconhecível, sendo o *legato* conduzido a partir das possibilidades criadas pela ressonância do som sustido, e menos pelo timbre do ataque;

2) A técnica de *voicing* - Reforça a percepção de múltiplos eventos simultâneos, criando a ilusão de outra mão ou compensando a sua ausência;

3) A execução do *fortíssimo* - A indicação de dinâmica é entendida como um conjunto de parâmetros e de efeitos devidamente enquadrados e escalonados no contexto em que se encontra, permitindo variações de dinâmica, sem que se perca a sensação geral de *fortíssimo*;

4) As inflexões rítmicas, modificações de tempo e *rubato* - Acomodam a condicionalidade física ao tempo necessário para a sua execução, implicando uma flexibilização da precisão do ritmo e da pulsação. A análise dos cinco estudos de caso sugere que esta adequação é um elemento recorrente na performance a uma só mão, que vinca a interligação entre expressão musical e contingências motoras:

- Em *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42, a impossibilidade de executar simultaneamente o baixo e nota melódica de âmbito intervalar amplo permite emular a dificuldade vocal de alcançar notas agudas por meio de intervalos distantes, o que não se verifica na versão a duas mãos do mesmo compositor, *Ernani, Fantasia para piano* op. 11;

- No *Nocturno*, de forma a preservar o efeito musical da obra original a uma mão esquerda assente na flutuação da pulsação, o compositor introduz dificuldades performativas a cada um dos dois pianistas;

- Em *Left wibt or without right*, na execução a uma mão da secção A, o próprio desenho do movimento físico em arco de alternância entre o estrato do acompanhamento e a linha melódica, ao ser visualizado, ganha expressividade, - tal não acontece na abordagem a duas mãos;

- Em *Letter VI, to Robert Saxton*, a flexibilidade da pulsação, necessária para a execução do grupo de notas ornamentais, não só remete para a obra homenageada de Saxton, como garante um maior conforto performativo, simultâneo a uma maior clareza e precisão do texto musical;

- Na peça XXI, do ciclo *Trinta prelúdios, corais, e outras coisas mais*, com a indicação de andamento *Improvisando, molto rubato*, e a ausência de uma marcação rigorosa da divisão de compasso, o traço particular de elasticidade temporal do repertório para a mão esquerda assume

um papel estruturante na performance. Esta característica contrasta com a peça XXII, destinada apenas para a mão direita, em que é exigido o cumprimento estrito da pulsação e do ritmo. Ainda, as diferenças de configuração anatômica entre a mão esquerda e a mão direita foram intencionalmente evidenciadas pelo compositor, estabelecendo uma relação entre as características físicas da mão e os temperamentos das peças: mais expansivo no caso da mão esquerda e mais reservado no da mão direita.

Destaca-se ainda uma atitude distinta na abordagem à partitura entre a performance a uma e a duas mãos. Nas cinco peças analisadas observam-se passagens onde a notação da partitura, numa leitura literal, é impossível de ser cumprida com uma mão apenas, no entanto exequível a duas mãos. Pode-se conjecturar que o estudo persistente do repertório a uma mão incentive uma atitude que toma a partitura mais como uma sugestão, por oposição à atitude prescritiva a duas mãos.

O idioma de mão esquerda é assim uma metamorfose da limitação. A restrição de possibilidades inspira o pianista a adequar abordagens convencionais a novos paradigmas musicais; a enveredar novas possibilidades motoras, técnicas e musicais; a imbuir opções decorrentes de constrangimentos físicos com um sentido expressivo; e a tomar o impossível como idiomático.

FINANCIAMENTO

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/00472, Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Pilar. **Metodología para la enseñanza del piano para sólo la mano izquierda**. Costa Rica: Instituto Nacional de la Música. 2016. 505 p.

ALTENMÜLLER, Eckart. Alexander Scriabin: his chronic right-hand pain and Its impact on his piano compositions. *In*: ALTENMÜLLER, E.; FINGER, S.; e BOLLER, F. (Eds.), **Progress in Brain Research**, V. 216, Amsterdam: Elsevier, 2015. p. 197–215. DOI: <<https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2014.11.031>>. Acesso em: dez. 2025.

ALMEIDA, Joaquim de. **Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda**. Portugal: Lence & Viúva Canongia, 1873. (Partitura, piano solo, para a mão esquerda, 8 páginas)

ALMEIDA, Joaquim de. **Ernani de Verdi: Fantasia para piano, op. 11**. Portugal: Lence & Viúva Canongia, 1873. (Partitura, piano solo, para duas mãos, 5 páginas).

ARAÚJO, Hélder. **A composição brasileira de piano para a mão esquerda**. 345 pp. 28 de abril 2009. Tese (Doutorado, Música), Universidade de São Paulo, Departamento de Música, São Paulo, Brasil, 2009.

BANOWETZ, Joseph. **The Pianist's Guide to Pedaling**. EUA: Indiana University Press, 1992. 320 p.

BARILIER, Étienne. **Pour la main gauche: Histoire d'un piano singulier**. França: Premières Loges, 2021. 240 p.

BASTOS, Paulo. **Left with or without right**. Portugal: AvA Musical Editions, 2013. (Partitura, piano solo, para a mão esquerda ou duas mãos, 2 páginas).

BELTHOISE, Bruno; MENDES DOS SANTOS, João Pedro (editores). **Compositores Portugueses, obras para a mão esquerda**. Portugal: AvA Musical Editions, 2019. (Partitura, piano solo, piano e eletrónica, e dois pianos, para uma ou duas mãos esquerdas, compilação de obras de vários compositores portugueses, 99 páginas).

BOCHMANN, Christopher. **Letter VI, to Robert Saxton**. Portugal: Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, 2022. (Partitura, piano solo, para a mão esquerda, 8 páginas).

CARDOSO, André Roque; MARINHO, Helena. O repertório de piano para a mão esquerda em Portugal: levantamento e caracterização. **Opus** (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória- V. 31, e253150, p. 1–25, 2025. DOI:<<https://doi.org/10.20504/opus2025.31.50>>. Acesso em: dez. 2025.

CARDOSO, André Roque. O repertório pedagógico de piano para a mão esquerda, em Portugal. **Revista Portuguesa De Educação Musical**. V. 150, p. 1–23, 2024. DOI: <https://doi.org/10.25659/rpem.v1i150.35>. Acesso em: dez. 2025.

CASSIDY, Jane W.; BETTS, Steven; HANBERRY, Melody A. The effect of structured left hand practice on piano performance accuracy among undergraduate music majors. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**. Champaign, n. 148, p. 31–36, 2001. Disponível em: Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40319075>>. Acesso em: dez. de 2025.

CHERNAIK, Judith. Brahms in conversation with Bach. **The Musical Times**. V. 164, n. 1965, p. 75 - 88, 2023. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/27294366>>. Acesso em: jan. de 2026.

DAVIDSON, Michael. Concerto for the Left Hand: Disability (In the) Arts. **Modern Language Association**. V. 120, n. 2, p. 615 - 619, 2005. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25486195>>. Acesso em: dez. de 2025.

DEAHL, Lora; WRISTEN, Brenda. **Adaptive strategies for small-handed pianists**. UK: Oxford University Press, 2017. 304 p.

DEMIRCI, Sirin Akbulut; NERGIZ, Eda. One hand piano literature in Turkey. **African Educational Research Journal**. V. 8, n. 2, p. 49–61, 2020. DOI: <https://doi.org/10.30918/AERJ.8S2.20.032>. Acesso em: dez. 2025.

DROZDOV, Ignat; KIDD, Mark; MODLIN, Irvin M. Evolution of One-Handed Piano Compositions. **The Journal of Hand Surgery**. V.33 A, n. 5, p. 780–786, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jhsa.2008.01.002>. Acesso em: dez. 2025.

EDEL, Theodore. **Piano Music for one Hand**. EUA: Indiana University Press, 1994. 136 p.

EDEL, Theodore. **Interview with Theodore Edel**. Entrevista concedida a Dr. John Zeigler. The Piano Education Page, 1999. Entrevista. Disponível em: <<https://pianoeducation.org/pnotedel.html>>. Último acesso a dezembro de 2025.

FERNANDEZ-CUECO, Leonardo Gell. Música para la mano izquierda: un camino hacia la documentación de su repertorio pianístico en Latinoamérica. **Revista Musical Chilena**, Año LXXIV, n. 234, p. 131-174, 2020.

GODOWSKY, Leopold. Piano Music for the Left Hand. **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, v. 21, n. 3, pp. 298–300. 1935. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/739050>>. Último acesso a 02 de maio de 2025.

HAMMOND, Clare. **To Conceal or Reveal: left-hand pianism with particular reference to Ravel's «Concerto pour la main gauche» and Britten's «Diversions»**. Janeiro de 2012. 177 p. Tese (Doutorado, Artes Musicais). City University of London, Londres, 2012.

HEPGÜLER, İrem Çelikten. A left-hand-focused analysis of piano beginning methods. **Arts and Design Studies**. v. 96, p. 1–5, 2021. DOI: <https://doi.org/10.7176/ADS/96-01>. Acesso em: dez. 2025.

HOWE, Blake. Paul Wittgenstein and the Performance of Disability. **The Journal of Musicology**, v. 27, n. 2, pp. 35–180. 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.2.135>>. Último acesso a 02 de maio de 2025.

KENNARD, Daphne. Music for One-handed Pianists. **Fontes artis Musicae**. V. 30, n. 3, p. 117 - 131, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23505564>>. Último acesso a dezembro de 2025.

KONG, Won-Young. **Paul Wittgenstein's Transcriptions for left hand: pianistic techniques and Performance Problems, A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of Schumann, S. Prokofiev, F. Liszt, M Ravel, and F. Chopin**. Agosto de 1999. 85 p. Tese (Doutorado, Artes Musicais). University of North Texas, EUA, 1999.

KOPIEZ, Reinhard; GALLEY, Niels; LEE, Ji In. The advantage of a decreasing right-hand superiority: the influence of laterality on a selected musical skill (sight reading achievement). **Neuropsychologia**. V. 4, p. 1079–1087, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2005.10.023>. Acesso em: dez. 2025

KURSHUMILA, Mimoza. Two Piano Compositions for Left Hand – The Only Ones in Albanian Region. **SSRN Electronic Journal**. p. 1–10, 2020. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.3655772>. Acesso em: dez. 2025.

LAI, Kuan-Yin; WU, Shyi-Kuen; JOU, I-Ming; HSU, Hsiao-Man; CHEN SEA, Mei-Jin; KUO, Li-Chieh. Effects of hand span size and right-left hand side on the piano playing performances: exploration of the potential risk factors with regard to piano-related musculoskeletal disorders. **International Journal of Industrial Ergonomics**. V. 50, p. 97–104, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ergon.2015.09.011>. Acesso em: dez. 2025.

LEE, Minj. **A Pedagogical approach to teaching left-handed piano repertoire**. Dezembro de 2017. 70 p. Tese (Doutorado, Artes Musicais). Texas Tech University, EUA, 2017.

LEONG, Daphne; KOREVAAR, David. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's 'Concerto pour la main gauche'. **Music Theory Online**, v. 11, n. 3, pp. 1 a 17. 2005. Disponível em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.php>. Último acesso a 02 de maio de 2025.

LERNER, N. The Horror of One-Handed Pianism: Music and Disability in The Beast with Five Fingers. In: LERNER, N.; STRAUS, J. N. (Eds.). **Sounding Off: Theorizing Disability in Music**. Nova York e Londres: Routledge, 2006. p. 75–89.

LEWENTHAL, Raymond. **Piano Music for one Hand**. EUA: G. Schirmer, 1986. 128 p.

NORIEGA, Scott Matthew. **Defining the left-hand piano as “another kind of instrument” in the music of Leopold Godowsky and Franz Schmidt**. Maio de 2020. 246 p. Tese (Doutorado, Filosofia). EUA: The State University of New Jersey, 2020.

PATTERSON, Donald. **One Handed, A Guide to Piano Music for One Hand**. EUA: Greenwood Press, 1999. 336 p.

PANG, Jinrui; ZHAO, Shan; WANG, Yilin; WANG, Qian; FANG, Qun. Piano practice with emphasis on left hand for right handers: Developing pedagogical strategies based on motor control perspectives. **Front. Psychol.** 14.1124508, p. 1-4, 2023. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1124508>. Acesso em: dez. 2025.

PREDOTA, Georg. Paul Wittgenstein's voice and Richard Strauss's music: discovering the musical dialogue between composer and performer, **Fontes Artis Musicae**. V. 61, n. 2, p. 107 - 137, 2014.

ROSA, António Chagas. **Trinta prelúdios, corais e outras coisas mais**. Não publicado. (Partitura, piano solo, para mão esquerda, mão direita, e duas mãos, com data de composição de 2023, 80 páginas).

SASSMANN, Albert. **In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister: Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein**. Alemanha: Hans Schneider, 2010. 361 p.

SCANLON, Emma. **Pianism Reimagined: an analytical inquiry of left hand piano through the career and commissions of Paul Wittgenstein**. Outubro de 2017. 442 p. Tese (Doutorado, Filosofia). Irlanda: National University of Ireland Maynooth. 2017.

SWART, I. **An analysis of “for the left hand” by Leon Kirchner with specific reference to the use of the octatonic scale**. 86 p. Dissertação (Mestrado, Performance). University of Pretoria, África do Sul, 2005.

VAES, L. P. F. **Extended piano techniques : in theory, history and performance practice**. 22 de Dezembro de 2009. 1081 p. Tese (Doutorado). Países Baixos: Faculty of Humanities, Leiden University. 2009.

VALINA, Daniel Moro. La literatura pianística para la mano izquierda sola. **Resonancias**, Revista del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias. V. 2, n. 3, p. 28-39, 2007.

WALZ, A. D.; DOPPL, K.; KAZA, E.; ROSCHKA, S.; PLATZ, T.; LOTZE, M. Changes in cortical, cerebellar and basal ganglia representation after comprehensive long term unilateral hand motor training. **Behavioural Brain Research**. V. 278, p. 393–403, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.bbr.2014.08.044>. Acesso em: dez. 2025.

SOBRE OS AUTORES

Pianista, pedagogo e investigador, André Roque Cardoso formou-se na Universidade de Aveiro e na École Normale de Musique de Paris, onde obteve vários diplomas em piano e música de câmara. Apresenta-se regularmente a solo, com orquestra e em música de câmara em festivais internacionais. Dedicado ao repertório português para mão esquerda, lançou os álbuns *Adestro* e *Adestro vol. ii*. Atua também como editor, com foco na música portuguesa para a mão esquerda. É professor na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra e frequenta o doutoramento em Música (Performance) na Universidade de Aveiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4254-1318>. E-mail: roque.andre@ua.pt

Helena Marinho é professora associada da Universidade de Aveiro, onde coordena um dos pólos do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança. Combina uma carreira performativa com investigação académica. As suas publicações incluem capítulos de livros e artigos nacionais e internacionais, focando temas que abrangem experimentação e investigação em performance musical, mulheres e música, e estudos empíricos sobre performance e aprendizagem musical. Apresentou concertos a solo e de câmara na Europa, América do Sul e Ásia, e gravou 12 CDs. Foi investigadora principal de vários projectos financiados pelo Governo português e por fundos europeus, e coordena actualmente um projecto Europa Criativa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5868-8480>. E-mail: helena.marinho@ua.pt

CREDIT TAXONOMY

André Roque Cardoso			
x	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
x	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
x	Investigação		Visualização
x	Metodologia	x	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

Helena Marinho			
	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	x	Supervisão
x	Aquisição de financiamento	x	Validação
	Investigação		Visualização
	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	x	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.