

Estratégias de estudo aplicadas na construção da performance de seis *Études Op.33* de Karol Szymanowski¹

Regiane Alves² | Pesquisadora Independente | Brasil

Luciana Noda³ | Universidade Federal da Paraíba | Brasil

Durval Cesetti⁴ | Universidade Federal do Rio Grande do Norte | Brasil

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar o planejamento e as estratégias de estudo aplicadas na construção da performance dos seis primeiros *Études Op.33* de Karol Szymanowski (1882-1937). O planejamento e preparação da performance foi dividido em três etapas e as ferramentas utilizadas para coleta de dados consistiram em um diário de estudo que serviu para a autoavaliação contínua durante o planejamento e registros de áudio. As oito estratégias aplicadas nas sessões de práticas revelaram-se flexíveis, bem escolhidas e eficientes, promovendo a criatividade durante a prática e um comportamento seguro e positivo durante a performance.

Palavras-chave: Estratégias; Performance; Szymanowski; Piano.

¹ *Study strategies applied in construction of the performance of six Études Op.33 by Karol Szymanowski*. Submetido em: 23/09/2019. Aprovado em: 09/11/2019.

² Mestra em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e bacharela em música pela Universidade Federal de Campina Grande. E-mail: ane_ap@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2775-2814>

³ Doutora e Mestra em Música (UFRGS). Foi Fulbright Visiting Scholar na University of Colorado-Boulder. Professora de Piano da UFPB, atua no PPGM da UFPB e UFRN. Tem apresentado regularmente suas pesquisas em congressos nacionais e internacionais. E-mail: lucnoda@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3265-9988>

⁴ “Um pianista de rara musicalidade” (La Presse, Montreal), Durval Cesetti é doutor pela McGill University (Canadá), professor da Escola de Música da UFRN e Professor Visitante Honorário do Conservatório de Música da Tianjin (China). E-mail: durval.cesetti@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3269-9149>

Abstract: This article presents the planning and the study strategies applied for the preparation of the first six *Études Op.33* of Karol Szymanowski (1882-1937). The planning and preparation of the performance was divided into three stages and the data collection tools consisted of a study diary that served for continuous self-assessment during the planning, and audio recordings. The eight strategies applied in the practice sessions proved to be flexible, efficient and well-chosen, promoting creativity during practice, and a confident behavior during performance.

Keywords: Strategies; Performance; Szymanowski; Piano.

* * *

As primeiras pesquisas empíricas sobre planejamento da performance musical começaram a ser exploradas pela área da Psicologia Cognitiva a partir da segunda metade do século XX, concernentes à formação das representações mentais da música e da elaboração de planos e estratégias em prol de uma prática eficiente (GABRIELSSON, 2003). Vinculadas à área de Psicologia da Música, essas pesquisas foram, em sua maioria, coordenadas por psicólogos e educadores, tendo como objeto o músico/performer e a prática instrumental (THOMPSON; WILLIAMON, 2003; WOODY, 2003; WILLIAMON; VALENTINE, 2000, 2002; HALLAM, 2001; ERICSSON; KRAMPE; TESH-ROMER, 1993; BARRY, 1992).

Situado no contexto do planejamento da performance, o presente artigo tem como objetivo apresentar o planejamento e as estratégias de estudo aplicadas na construção da performance dos seis primeiros *Études Op.33* do compositor polonês Karol Szymanowski (1882-1937). A apresentação deste planejamento de estudo utilizado neste contexto pode ser útil tanto para outros pianistas que desejem estudar estas peças, como para quaisquer músicos que possam se interessar em aplicá-las a instrumentos e/ou repertórios distintos.

A metodologia utilizada para a realização desta pesquisa envolveu a preparação e a construção de uma interpretação dos seis primeiros *Études Op.33* de Karol Szymanowski que abarcou um período de sete meses (abril a novembro de 2017). O planejamento ocorreu em três etapas, estabelecidas a partir da observação do alinhamento das metas após os dois primeiros meses de preparação dos seis *Études*. A primeira etapa foi

direcionada para a resolução dos trechos com maiores dificuldades, considerando questões musicais e de estilo; a segunda foi dedicada à construção interpretativa e ao reforço dos trechos em que as dificuldades técnicas persistiam; por fim, a terceira foi empenhada ao polimento interpretativo, aperfeiçoando as execuções das passagens, o andamento almejado e a sonoridade resultante. As estratégias de estudo foram elaboradas de acordo com as necessidades técnico-interpretativas em cada etapa e em cada um dos seis *Études*. Para a realização de algumas estratégias, foi necessária a utilização de registros de áudio para auxiliar a execução e autoavaliação. Além disso, o emprego de uma mesma estratégia em mais de uma etapa resultou em uma aplicação diferenciada em etapas posteriores, de acordo com as metas propostas.

O termo planejamento da performance ou planejamento de execução instrumental foi utilizado pela primeira vez por Gabriellson (2003). Neste artigo, o termo é entendido como uma das definições identificadas por Barros (2015: 286): “A sistematização e organização consciente e refletida da prática diária do instrumento através de um conjunto de estratégias e técnicas de estudo (utilizadas com um objetivo específico a ser alcançado) as quais irão, indubitavelmente, otimizar os resultados da ação músico-instrumental”.

Considerando que o termo estratégia consiste em um processo direcionado à obtenção de um objetivo, uma atividade só deve ser considerada como estratégica quando a mesma permite ao instrumentista alcançar metas previamente estabelecidas (NIELSEN, 1999). Para Jorgensen (2004: 85):

[...] estratégias de estudo podem ser definidas como pensamentos e comportamentos que os músicos empregam durante o estudo com pretensão de influenciar na motivação ou estado emocional, ou como o caminho em que eles selecionam, organizam, integram e ensaiam um novo conhecimento ou habilidade (JORGENSEN, 2004: 85).

Segundo Altenmüller; Furuya (2016: 529, 541), o processo de aprendizagem instrumental envolve uma enorme quantidade de processamento de informações recebidas pelo sistema nervoso central. Para que essa enorme quantidade de informações seja aproveitada de forma efetiva, é necessária a utilização de várias estratégias que busquem a eficácia e eficiência nas sessões de prática. Com isso, tanto o aluno quanto o instrumentista profissional deve conhecer e explorar profundamente o seu leque de estratégias (JORGENSEN, 2008: 10).

Jorgensen (2004: 88) ressalta que a qualidade de uma sessão de estudo está diretamente relacionada às atividades especificamente delimitadas e claramente estabelecidas pelo instrumentista. Para que haja maior

rendimento e melhores resultados, é importante delimitar o que e quando estudar, dividindo as sessões em prática tocada com alta concentração e prática não tocada.

De acordo com Ericsson; Krampe; Tesch-Romer (1993), Chaffin; Imreh; Crawford (2002), Jorgensen (2004), e Chaffin; Lemieux (2004), o uso de estratégias de estudo é considerado como uma das características responsáveis para uma prática de qualidade.

O processo de planejamento e preparação da performance dos seis *Études Op.33*, incluindo os procedimentos e estratégias adotadas em cada sessão de prática, foram registrados em um diário de estudo. Esta importante ferramenta integrou informações como: objeto e objetivo do estudo, estratégia, descrição da prática e resultados, duração e observações sobre cada seção de estudo. As informações sobre todo o processo de planejamento e preparação dos seis *Études Op.33* de Szymanowski, contidas no diário de estudo, forneceram dados para construção deste trabalho.

1. Planejamento para aplicação das estratégias de estudo

A metodologia para aplicação das estratégias fez parte de um planejamento de estudo que empreendeu sete meses de prática para a aquisição de habilidades técnicas e artísticas para a performance dos seis primeiros *Études* do *Op. 33* de Karol Szymanowski. As estratégias utilizadas na preparação dos *Études Op.33, n.1 a 6* foram: (1) Segmentação; (2) Prática com mãos separadas; (3) Prática com variantes rítmicas; (4) Treinamento mental aliado à prática; (5) Prática por frases; (6) Pedalização; (7) Prática mental; e (8) Autoavaliação por meio de registro de áudio. O processo de aplicação das estratégias foi iniciado em abril de 2017 e concluído com uma performance pública realizada no dia 8 de novembro de 2017.

O planejamento foi baseado em duas a três sessões diárias de prática, tendo cada sessão a duração de 40 minutos, dedicados à prática de um único *Étude*, com pausas intercaladas de, no mínimo, 10 a 20 minutos até a sessão seguinte. Em algumas ocasiões, as sessões foram divididas em duas partes intercaladas por um intervalo de 15 minutos.

A escolha da duração de 40 minutos para as sessões de prática, bem como a divisão em duas partes intercaladas por pausas, foi determinada pelo prévio conhecimento em relação ao rendimento da primeira autora deste trabalho, concernente sua concentração durante a prática instrumental e seu conhecimento sobre sua hipermobilidade articular, a qual propicia o aparecimento de lesões músculo-esqueléticas com

maior facilidade em sessões muito longas de prática ao piano (ALVES; FERREIRA; CESETTI, 2017).

De acordo Chaffin; Lemieux (2004: 24), a concentração é uma das cinco características gerais para uma prática efetiva. Para os autores, a capacidade de concentração plena permite ao instrumentista reconhecer facilmente as dificuldades e, a partir disso, desenvolver estratégias para resolvê-las.

Inicialmente, o planejamento foi guiado por metas semanais, a fim de compreender o processo de aprendizagem em cada um dos seis *Études*. Posteriormente, após 2 meses de prática, as metas passaram a ser mensais. Neste momento, percebeu-se, através das anotações do diário de estudo, que os objetivos nos dois primeiros meses haviam sido basicamente os mesmos nos seis *Études* e, conseqüentemente, as novas metas abrangiam as mesmas perspectivas. Partindo desta observação, o planejamento foi repensado e designaram-se os dois primeiros meses como uma primeira etapa, definindo as demais etapas intencionalmente, tendo em vista o prazo da apresentação pública, resultando no planejamento apresentado na Tab. 1:

	1ª ETAPA	2ª ETAPA	3ª ETAPA
Objetivos	Leituras e trabalho dos trechos de maiores dificuldades técnicas, considerando questões musicais e de estilo.	Maior clareza na construção interpretativa; Reforço nas dinâmicas com foco na expressividade; Aperfeiçoamento dos trechos em que as dificuldades persistiam.	Polimento técnico-interpretativo; Aprimoramento dos fraseados, clareza das notas rápidas, revisão das escolhas de pedal mediante observação da sonoridade e leves manipulações temporais.
Período (meses)	abril e maio 2017	junho, julho e agosto 2017	setembro e outubro 2017
Estratégias	Segmentação; Prática com variantes rítmicas; Prática com mãos separadas.	Prática com mãos separadas; Treinamento mental aliado à prática; Prática por frases; Pedalização.	Prática com mãos separadas; Pedalização; Prática mental; Autoavaliação por meio de registro de áudio.
Gradação dos andamentos em cada <i>Étude</i>	<i>n.1:</i> ♩ = 60 para 90bpm <i>n.2:</i> ♩ = 45 para 60bpm <i>n.3:</i> ♩ = 60 para 90bpm <i>n.4:</i> ♩ = 60 para 90bpm <i>n.5:</i> ♩ = 50 para 60bpm <i>n.6:</i> ♩ = 60 para 90bpm	<i>n.1</i> (hipermétrica): ♩ = 45 para 65bpm; <i>n.2:</i> ♩ = 60 para 70bpm <i>n.3:</i> ♩ = 90 para 130bpm <i>n.4:</i> ♩ = 90 para 130bpm <i>n.5:</i> ♩ = 60 para 70bpm <i>n.6:</i> ♩ = 90 para 130bpm	<i>n.1</i> (hipermétrica): ♩ = 65 para 80bpm <i>n.2:</i> ♩ = 70 para 76bpm <i>n.3:</i> ♩ = 130 para 150bpm <i>n.4:</i> ♩ = 130 para 160bpm <i>n.5:</i> ♩ = 70bpm <i>n.6:</i> ♩ = 130 para 150bpm

Tab. 1 – Planejamento dos seis *Études Op.33*.

Segundo Jorgensen (2004: 89), “[...] Indivíduos que planejam o que fazer – e sabem por que eles fazem algo e o que desejam realizar – podem tornar suas sessões práticas mais eficientes”. Uma prática

eficiente requer do instrumentista o conhecimento de seus pontos fracos, de seu ritmo de estudo e de como seu processo cognitivo interage com a aprendizagem.

Para tanto, uma das formas encontradas para direcionar melhor os objetivos nas sessões de prática foi, ao final de cada sessão, preestabelecer os objetivos da próxima sessão com aquele *Étude* de acordo os procedimentos, erros e acertos da sessão corrente. O diário de estudo, assim denominado, teve como objetivos: registrar o objeto (*Études* e segmentos) e os objetivos de cada sessão prática, relatar como aconteceu o desenvolvimento da prática e os resultados alcançados, o tempo destinado a cada *Étude* (caso houvesse variação dos 40 minutos preestabelecidos), além de observações diversas referentes ao contexto em que a prática era realizada.

2. As Estratégias de Estudo

Segundo Chaffin; Lemieux (2004: 28), “A destreza de atingir os objetivos depende da capacidade de chegar a uma estratégia de prática efetiva para atender às necessidades do momento. A prática efetiva depende de uma ampla gama de estratégias que podem ser implementadas de maneira flexível”.

As estratégias de estudo, selecionadas nesta pesquisa, foram aplicadas de acordo com a necessidade apresentada em cada um dos seis *Études*, abrangendo desde pequenos segmentos, na busca de resoluções das dificuldades pertinentes no decorrer da prática, como também em cada *Étude* na íntegra, trabalhando a expressividade e objetivando um ideal performático.

As intenções expressivas de uma peça devem ser consideradas como parte do *plano da performance*, que é formada por ideias musicais ou mensagens comunicativas mais ou menos conscientes que devem ser desenvolvidas e incorporadas na performance. Alguns músicos deixam suas ideias expressivas guiarem seu trabalho técnico (JORGENSEN, 2004: 89).

A seguir, apresentamos cada uma das oito estratégias adotadas para a aquisição de habilidades técnicas e artísticas para a performance dos seis primeiros *Études Op.33* de Karol Szymanowski, bem como a utilização destas ao longo do planejamento.

2.1 Estratégia 1: Segmentação

A primeira estratégia aplicada aos *Études Op.33 n.1 a 6*, foi a segmentação. Segundo Gabrielsson (2003), a segmentação é uma estratégia de estudo adotada por muitos instrumentistas, que visa, inicialmente, o trabalho de determinados trechos com dificuldades técnicas e posteriormente questões interpretativas. Para Chaffin e Lemieux (2004), a delimitação dos problemas por meio da segmentação melhora o foco e direciona a solução dos problemas.

A segmentação dos *Études* ocorreu de duas formas: a primeira, guiada pelos trechos com maiores dificuldades após uma execução completa de cada um dos seis *Études*⁵, considerando um andamento possível no momento, e a segunda, realizada por frases, a qual será abordada, posteriormente, na estratégia 5 (Prática por frases).

Inicialmente, nos *Études n.1 e n.6*, as dificuldades surgiam ou modificavam-se nas mudanças de material rítmico e/ou melódico; ou seja, para cada novo elemento, havia uma nova segmentação em virtude das dificuldades sentidas na execução. Entretanto, mesmo com essa divisão, trechos menores de um ou dois compassos foram explorados e integrados à divisão maior, como apresentado na Tab. 2.

ÉTUDE	SEGMENTAÇÃO	ANDAMENTO
1	Compassos: 1 - 4; 5 - 8; 9 - 14; 15 - 18; 19 - 22; 23 - 26; 27 - 30; 31 - 35	♩ = 60bpm
2	Compassos: 1 - 13; 14 - 27	♩ = 45bpm
3	Compassos: 1 - 10; 11 - 14; 15 - 16; 17 - 18; 19 - 21	♩ = 60bpm
4	Compassos: 1 - 3; 4 - 6; 7 - 10; 10 - 15	♩ = 60bpm
5	Compassos: 1 - 2; 3 - 4; 5 - 6; 7 - 9; 9 - 11; 11 - 13	♩ = 50bpm
6	Compassos: 1 - 7; 7 - 12; 12 - 19; 19 - 23; 23 - 34	♩ = 60bpm

Tab. 2 – Segmentação dos seis *Études Op.33*.

Foi possível constatar, na separação dos trechos, que os *Études n.1 e n.4* possuem alguns acordes espaçados, de forma que, mesmo sendo possível alcançar as distâncias, os trechos foram praticados isoladamente, buscando uma execução precisa ritmicamente e limpa em sonoridade. No *Étude n.3* a segmentação ocorreu nos trechos que utilizavam o mesmo material rítmico/melódico devido à dificuldade

⁵ Essa mesma estratégia foi adotada por Chaffin; Imreh; Crawford (2002) na preparação do terceiro movimento do *Concerto Italiano* de Bach.

de continuidade na execução. Ponderando que os *Études n.1, n.3, n.4 e n.6* possuem andamentos rápidos, a busca do andamento final foi realizada, gradualmente, no percurso de cada etapa do planejamento. O *Étude n.2* foi dividido em duas grandes partes e o *Étude n.5* em pequenas segmentações, com o intuito de resolver as diferentes dificuldades de forma isolada e focar melhor nos objetivos de cada sessão.

2.2 Estratégia 2: Prática com mãos separadas

Observada, aplicada e relatada em diversas pesquisas (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002; ROSTRON; BOTTRILL, 2000; GRUSON, 1988; RUBIN-RABSON, 1940), a prática com mãos separadas, além de possibilitar a compreensão dos movimentos das mãos e melhorar os níveis de desempenho, também contribui para formação de memória cinestésica.

Como estratégia de estudo, a prática com mãos separadas foi aplicada nos seis *Études* durante as três etapas do planejamento com os seguintes objetivos:

1. Primeira etapa: buscar a resolução das possíveis dificuldades técnicas apresentadas, levando sempre em consideração os intentos expressivos;
2. Segunda etapa: explorar as ideias expressivas através da compreensão mais profunda de cada voz ou das ideias musicais de forma isolada, mas que naquele momento representavam a concepção da unidade de cada *Étude*;
3. Terceira etapa: as sessões com mãos separadas envolveram dois aspectos, o prático e o mental, visando executar no piano uma das mãos enquanto o material destinado a outra mão era realizado mentalmente, mas de maneira simultânea.

Em todos os seis *Études* e em cada uma das três etapas, após a obtenção dos objetivos propostos na execução com mãos separadas, passou-se à execução com as duas mãos juntas como forma de avaliação da aplicação da estratégia e para diagnosticar outras possíveis dificuldades.

2.2.1 Primeira etapa

Na busca de resolver trechos com notas rápidas em conjunto com a dinâmica nos *Études n.1* e *n.4*, uma das estratégias utilizadas na prática com mãos separadas consistiu em uma execução peculiar e em andamento rápido do trecho onde havia dificuldade, com o acréscimo gradual de cada nota. A exemplo do *Étude n.1* (c.63-4), a prática iniciou-se com a mão direita executando as duas últimas notas do c.4, em seguida, acrescentou-se uma única nota após uma série de 5 repetições, com intervalo de 2 segundos entre uma e outra repetição, e assim sucessivamente, até chegar à primeira nota do c.3, como representado na Fig.1.

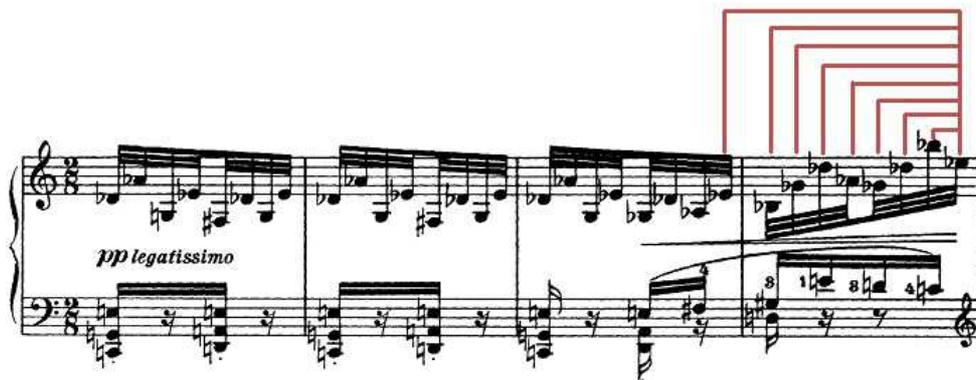


Fig. 1 – *Étude Op.33 n.1*, c. 1-4 – execução inversa. Fonte: SZYMANOWSKI (1922:1)⁷

Considerando a indicação da dinâmica *crescendo*, o acréscimo gradual das notas permitiu controlar e pensar em cada ataque de forma diferente do habitual, iniciando a execução pelo ponto mais intenso em sonoridade e reduzindo a partir de cada nota acrescentada. Posteriormente, outros segmentos do mesmo *Étude* foram praticados da mesma maneira.

No *Étude n.2*, foram trabalhadas as questões rítmicas com o auxílio do metrônomo, buscando manter a exatidão métrica e a obtenção do controle rítmico. Nos *Études n.3* e *n.6*, a prática foi focada, principalmente, nos c.15-21 do *Étude n.3* e c.13-23 do *Étude n.6*, cujo material é mais denso, como também na adaptação das mãos aos acordes espaçados e aos saltos. No *Étude n.5*, foi realizada, nas duas primeiras sessões, a separação das vozes para melhorar a compreensão dos contornos melódicos e dinâmicos, executando as vozes simultaneamente nas duas sessões posteriores.

⁶ Compasso, compassos (c.)

⁷ SZYMANOWSKI, 1922, destaques em vermelho feitos pelos autores.

2.2.2 Segunda etapa

Considerando os diversos trechos com a indicação das dinâmicas *crescendo* iniciando *pp* ou *ppp*, o trabalho com mãos separadas nos *Études n.2* e *n.3* envolveu, em grande parte, o direcionamento das estratégias para atingir essas sonoridades. Dentre os seis primeiros *Études*, o *Étude n.2* apresenta um conteúdo melódico na escrita da pauta inferior. Neste, a construção da dinâmica partiu da compreensão da composição e da expressão de cada linha melódica individualmente. A ideia consistiu em tocar o *Étude* sem interrupção do início ao fim, buscando explorar todos os aspectos frasais e de dinâmica expressos na partitura.

Nas duas primeiras sessões do *Étude n.3* foi realizado o trabalho com a separação das duas vozes oitavadas (Fig. 2), praticando primeiramente com o dedo mínimo e posteriormente com o polegar. Esta prática buscou alcançar as dinâmicas *crescendo* e o retorno a uma sonoridade mais suave no início de cada frase, com o intuito de promover a horizontalidade do movimento ao mesmo tempo em que buscou-se realizar o fraseado proposto pelo compositor. A execução somente com dedo mínimo (mão direita) também buscou reforçar a firmeza da execução, uma vez que a melodia realizada seria destacada em sonoridade. Para tanto, os demais dedos foram mantidos relaxados e o mais próximo possível das teclas, evitando ataques abruptos.

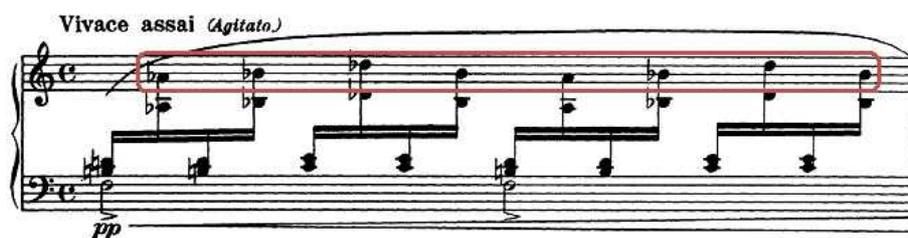


Fig. 2 – *Étude Op. 33 n. 3*, c.1.

Já nos *Études n.1*, *n.4* e *n.6*, buscou-se a execução completa sem interrupções, demarcando os trechos em que as dificuldades persistiam, trabalhando-os isoladamente e atrelando-os ao todo posteriormente. Os segmentos demarcados eram destacados com sinais ou anotações na partitura, servindo de lembrete para a sessão seguinte. Para Nielsen (2001), esse procedimento permite que as passagens sejam realçadas, direcionando melhor a correção dos erros e influenciando também na concentração. No *Étude n.6*, também

foram exploradas a horizontalidade em conjunto do *legato*, evitando acentuações em cada nota.

No *Étude n.5*, foi mantida a execução simultânea das duas vozes contidas na pauta superior em busca de uma sonoridade mais precisa das dinâmicas e um maior controle do equilíbrio entre melodia e acompanhamento.

2.2.3 Terceira etapa

A execução com mãos separadas, nesta etapa, exigiu alta concentração e o auxílio do registro de áudio para a execução das primeiras sessões. O principal objetivo foi manter a atenção nos diversos aspectos musicais dos *Études* e, ao mesmo tempo, dominar o conteúdo individual de cada voz dentro do todo.

As dificuldades apresentadas consistiam em conciliar os pensamentos sem a ação muscular de uma das mãos, concentrando-se na linha melódica sem que o som executado pela outra mão interrompesse o fluxo mental. Para tanto, ponderando-se que alguns trechos poderiam despercebidamente ser executados sem que o pensamento estivesse na voz mentalizada, antes das sessões de prática, foi realizado um registro de áudio das vozes (m.d. e m.e.) separadamente a fim de auxiliar a execução da estratégia. O ato de ouvir uma voz e executar outra permitiu concentrar a atenção nos elementos que soavam apenas mentalmente e, posteriormente, realizar a execução sem o auxílio da gravação. Após a retirada da gravação, a prática seguiu a divisão estrutural, inicialmente, por segmentos e, posteriormente, abrangendo cada um dos *Études* de forma integral.

De acordo com Altenmüller; Furuya (2016: 541), “[...] uma tarefa mais complexa deve ser programada para um período mais curto de prática em uma sessão e intervalos mais longos devem ser planejados”. Neste momento, as sessões foram divididas em duas partes com intervalo de 15 minutos, visto que a execução da mesma revelou-se mais desgastante do ponto de vista mental, pois o exercício não exigia apenas realizar a execução, mas, principalmente, absorver e mentalizar o máximo de elementos possíveis.

Na Fig. 3, é possível observar a quantidade de sessões destinadas à prática com mãos separadas aplicadas aos seis *Études* em cada etapa do planejamento:

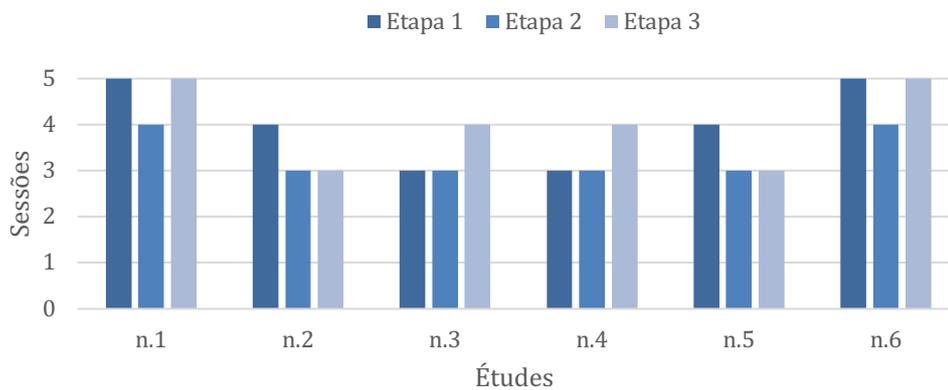


Fig. 3 – Quantidade de sessões com a estratégia 1.

A partir da Fig. 3, pode-se observar que a quantidade de sessões de prática com mãos separadas foi maior nos *Études n.1* e *n.6*, cujo trabalho com a resolução dos segmentos e absorção dos elementos musicais exigiram mais sessões. À medida que os andamentos almejados foram atingidos de forma gradual, todos os aspectos musicais seguiram o aprimoramento, o que exigiu maior número de sessões.

2.3 Estratégia 3: Prática com variantes rítmicas

A utilização de variantes rítmicas foi, inicialmente, pensada para o *Étude n.1* e, posteriormente, aplicada aos demais *Études* que continham grupos de notas rápidas. Para Johnston (2002: 207-209), a utilização de variantes rítmicas pode otimizar os resultados, assim como evidenciar trechos com dificuldade no andamento ou falta de segurança rítmica. Outra questão é a assimilação dos movimentos na execução rápida, os quais diferem da execução lenta; ou seja, ao praticar com ritmos, pode-se realizar sequências de duas ou três notas em um andamento próximo ao vislumbrado para a performance, realizando e assimilando os movimentos que serão necessários na performance.

No *Étude n.1*, as variantes rítmicas, denominadas por grupo 1, 2, 3 e 4, foram aplicadas no trabalho com as fusas, em ambas as vozes, sendo cada nota acrescentada e compreendida sequencialmente dentro de cada grupo, como na Fig. 4.

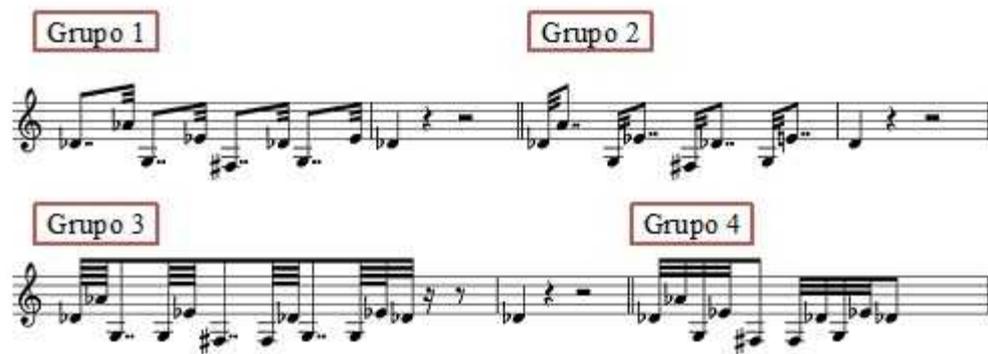


Fig. 4 – Grupos rítmicos, *Étude Op.33 n.3*, c.1.

No decorrer da aplicação da estratégia 3, após a absorção do quarto grupo, a prática passou a abranger os compassos individualmente, expandindo, posteriormente, para 2 compassos, até estender-se às frases inteiras. A partir de uma observação quanto ao excesso de articulação exercida nos dedos, os quais estavam prejudicando a clareza, controle rítmico e melódico, bem como a sonoridade, os mesmos grupos foram utilizados com a finalidade de identificar em quais dedos e notas os excessos ocorriam. Percebeu-se que a curvatura da mão acabava distanciando o polegar da tecla que ele tocava; a partir desta constatação, a mão passou a ser posicionada de uma forma mais espalmada e relaxada, evitando um deslocamento que a impulsionasse a articular de forma excessiva.

No *Étude n.4*, buscou-se a compreensão e execução rápida das semicolcheias contidas na voz superior, o controle rítmico das mesmas e o destaque da melodia presente na voz principal da pauta inferior⁸, por meio dos grupos rítmicos. Mas, assim como no *Étude n.1*, os melhores resultados foram obtidos após observar e controlar o excesso de articulação dos dedos na execução, espalmando a mão e aproximando-a às teclas.

Em virtude da estrutura do *Étude n.3*, a estratégia 3 envolveu tanto os grupos rítmicos como variações abrangendo todas as vozes. O processo incluiu duas etapas: na primeira, durante as duas primeiras sessões, a execução em mãos separadas utilizou o grupo 1, sendo repetido o primeiro ataque na condução para o segundo, visando trabalhar o relaxamento da mão e punho em conjunto com a espacialidade das linhas melódicas; a segunda etapa (em sessões posteriores) consistiu na prática das duas mãos juntas, acrescentando-se as notas gradualmente. Os quatro grupos rítmicos foram, especificamente, aplicados aos

⁸ Outra aplicação dos grupos rítmicos no *Étude n.4* ocorreu na execução das semicolcheias dos c.12 e 13. Para tanto, os grupos rítmicos foram aplicados em duas sessões, com a execução de todo o segmento (c.10-15) na terceira sessão.

c.15-18, segmento no qual as mãos passam a ser executadas simultaneamente. A Fig. 5 indica as sessões de prática com variantes rítmicas nos *Études n.1, n.3, n.4 e n.6*.

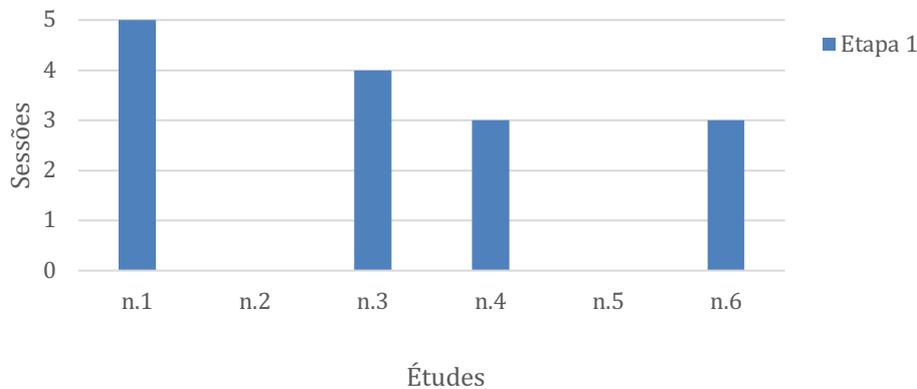


Fig. 5 – Quantidade de sessões com a estratégia 3.

Aplicada com o objetivo de melhorar a consistência rítmica, a compreensão dos movimentos rápidos em prol do andamento vislumbrado e a sonoridade resultante do posicionamento das mãos, a prática com variantes rítmicas ateu-se aos *Études* com andamentos mais rápidos, dentre os quais o *Étude n.1* abrangeu o maior número de sessões.

2.4 Estratégia 4: Treinamento mental aliado à prática

O treinamento mental foi designado, a princípio, para a absorção dos elementos técnicos e musicais dos c.19-20 do *Étude n.3*, passando por 4 fases: (1) considerar somente os acordes localizados sobre os tempos; tocar o primeiro acorde visualizando mentalmente a execução⁹ do próximo; repetir o acorde e executar, rapidamente, o próximo; na prática, a repetição seguida da mudança só deveria ocorrer quando obtivesse certeza de todas as notas e da posição da mão para tocar o próximo acorde (Fig. 6); (2) repetir o processo com uma sequência de 2 colcheias, do acorde para o salto e do salto para o próximo acorde (Fig. 7); (3) repetir o processo incluindo o salto entre os acordes, com uma sequência de 3 colcheias; (4) executar a frase abrangendo cada vez mais colcheias, até compreender todo o trecho.

⁹ Forma da mão, dedilhado, localização no teclado e o próprio toque.



Fig. 6 – *Étude Op.33 n.3*, c.19-21.



Fig. 7 – *Étude Op.33 n.3*, c.19-21.

Durante a prática, uma leve cesura entre os c.18 e 19 foi incorporada como preparação para o gesto da mão. Esse breve tempo de pausa foi encurtado à medida que se apresentava êxito na rápida preparação da mão.

Processo similar foi utilizado na primeira parte (c.1-12) do *Étude n.6*. A prática consistiu em executar o trecho omitindo a segunda semicolcheia da pauta inferior, e realizando o mesmo procedimento da fase 2 aplicada no *Étude n.3*; na segunda sessão, após tocar as duas primeiras colcheias, a segunda colcheia continuava pressionada, enquanto se mentalizava a execução das duas próximas colcheias, realizando a execução somente após sentir segurança (Fig. 8), continuando assim até o c.13.



Fig. 8 – *Étude Op.33 n.6*, c.1-4.

Após a compreensão dos deslocamentos das colcheias, foi inserido todo o material da pauta inferior buscando a execução completa, com todas as notas. Embora a obtenção do resultado, no que concerne a

visualização do próximo grupo de notas, seja similar à prática com variantes rítmicas citada por Johnston (2002), este processo difere-se do primeiro em relação ao ritmo, uma vez que não há um tempo limite para imaginar e executar o próximo grupo. Ou seja, o intuito foi idealizar mentalmente a execução sem que houvesse preocupação com a pulsação. Esta prática abrangeu duas sessões no *Étude n.3* e quatro sessões no *Étude n.6*.

2.5 Estratégia 5: Prática por frases

A prática por frases foi uma das estratégias aplicadas em todos os seis *Études*, com os objetivos de: compreender as extensões das frases, explorar a dinâmica e assimilar o início (entrada) e fim (saída) de cada uma, o silêncio entre elas, a conexão e a ideia de continuidade.

Um ponto importante na compreensão das frases do *Étude n.1* foi a identificação da hipermétrica¹⁰. Considerando o andamento *Presto*, seguiu-se a ideia do agrupamento de dois tempos abrangendo dois compassos, ou seja, cada compasso passou a representar um tempo (Fig. 9). Essa forma de abordagem possibilitou a compreensão dos apoios, direcionando a frase de forma que os contornos soassem mais fluentes e uniformes.

The image shows a musical score for the first four measures of Étude Op. 33 n. 1. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are 'pp legatissimo'. The score is in 2/8 time. A large slur covers the first four measures. Below the staff, there are two levels of bracketing. The first level, under the heading 'Tempos:', groups the measures into two pairs: the first two measures are labeled '1º' and '2º', and the last two measures are also labeled '1º' and '2º'. The second level, under the heading 'Compassos:', groups the first two measures as '1' and the last two as '2'.

Fig. 9 – Hipermétrica no *Étude Op.33 n.1*, c.1-4.

¹⁰ O termo hipermétrica, utilizado pela primeira vez, em 1968, por Edward T. Cone na obra *Musical Form and Musical Performance* (SMYTH, 1992), consiste na visualização de uma métrica maior, formada por um agrupamento de compassos onde cada compasso representa um tempo.

Ainda no *Étude n.1*, todas as frases foram praticadas isoladamente, direcionando e compreendendo a intenção sonora do início, meio e fim de cada uma delas, verificando a clareza no delineamento da melodia e do conteúdo harmônico. Essa prática permitiu observar e pensar no controle rítmico entre as frases, buscando o andamento almejado com mais segurança. O mesmo processo foi aplicado nos *Études n.2* e *n.4*.

No *Étude n.3*, devido à escrita em mãos alternadas, o foco da prática por frases voltou-se para a busca de maior horizontalidade. As sessões de prática foram dedicadas aos contornos da melodia, executando frase por frase, seguindo as ligaduras, e delineando a melodia em função das dinâmicas *crescendo*. O mesmo trabalho foi explorado no *Étude n.6*, buscando uma melhor horizontalidade e, conseqüentemente, maior assimilação do fraseado e do *legato*.

A compreensão das estruturas frasais no *Étude n.5* objetivou a assimilação das linhas melódicas em conjunto da dinâmica, partindo da execução da linha melódica do baixo, em particular as oitavas, acompanhadas da melodia principal (notas com colchetes para cima). A prática foi focada nas dinâmicas e nas cadências.

Em todos os seis *Études*, após o trabalho individual com as frases, foram dedicadas sessões de prática para o agrupamento das mesmas, que consistiram em 4 fases: (1) executar apenas o final da frase anterior seguido do início da próxima frase, sem dar continuidade; (2) executar o final da frase anterior seguido da próxima frase executada por completo; (3) executar duas frases sem interrupção sendo: frase 1 + frase 2; frase 2 + frase 3 e assim sucessivamente; (4) execução de 3 em 3 frases até estender-se ao *Étude* por completo.

A quantidade de sessões para aplicação das 4 fases variou de acordo com as dificuldades individuais de cada *Étude*, como pode ser observado na Fig. 10.

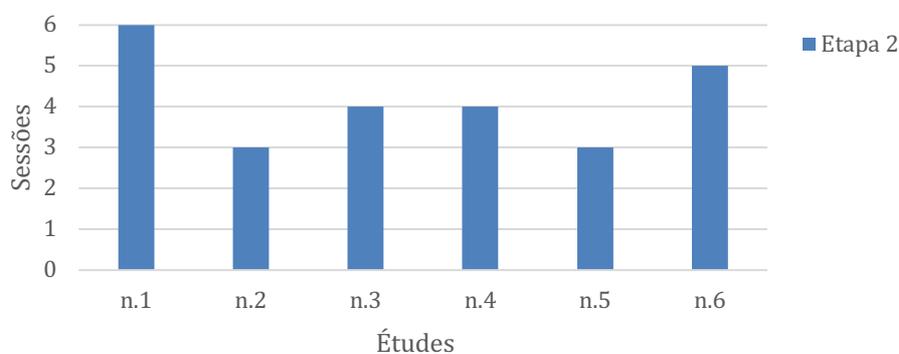


Fig. 10 – Quantidade de sessões com a estratégia 5.

Na prática por frases, assim como já visto em outras estratégias, a quantidade de sessões também foi mais elevada nos *Études* com andamentos mais rápidos, visto que o aumento ocorreu gradativamente durante cada sessão de prática.

2.6 Estratégia 6: Pedalização

Considerando a estética envolvida nos *12 Études Op.33* de Szymanowski, a inserção do pedal *sustain*, embora não apareça expressa na partitura, foi indiscutivelmente importante na obtenção da sonoridade e maior expressividade.

No *Étude n.1*, o pedal proporcionou, a princípio, um auxílio na obtenção do *legato* em alguns trechos do acompanhamento, permitindo a conexão dos sons mesmo com o deslocamento das mãos ou dos dedos. Também contribuiu, por meio de sutis mudanças, na estabilidade da sonoridade, direcionando melhor o destaque da melodia, e no c.15 (Fig. 11), por exemplo, possibilitou o alcance de um nível mais contrastante em relação à dinâmica, uma vez que, mesmo os compassos anteriores apresentando uma sonoridade mais suave, o material é mais denso, enquanto que os compassos com *sub f* apresentam-se mais esparsos (com notas mais espaçadas).

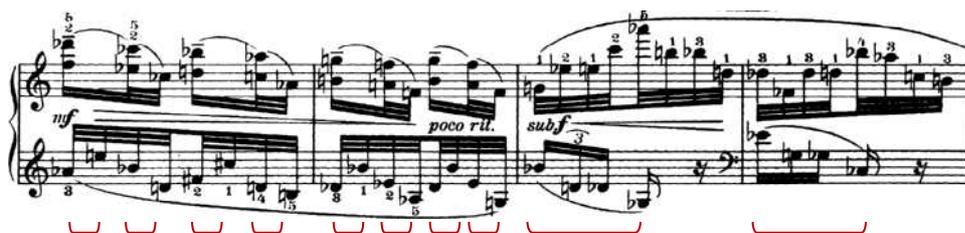


Fig. 11 – Pedal no *Étude Op.33 n.1*, c.13-15.

A atmosfera sonora sugerida por Szymanowski no *Étude n.2*, por meio dos intervalos de segundas e sétimas, com um caráter apaixonado e, ao mesmo tempo, triste e delicado, requer a utilização do pedal com audição atenta. O trabalho na obtenção do *legato* e da clareza das melodias exigiu o cuidado em cada troca, bem como a tomada de decisões sobre qual seria a melhor forma de realizar as trocas sem que as linhas melódicas sofressem perdas.

No *Étude n.5*, além da utilização do pedal em contemplação dos aspectos sonoros, houve a

necessidade de conectar os saltos presentes no acompanhamento (mão esquerda). As trocas de pedal foram realizadas e programadas de acordo com a voz do baixo (Fig. 12), e, em alguns trechos, de acordo com cada tempo do compasso, buscando a clareza das harmonias e da melodia apresentada pelas notas destacadas na escrita (por meio de marcações de *tenuto*).



Fig. 12 – Pedal no *Étude Op.33 n.5*, c.1-3.

A busca e construção da linearidade das frases e das dinâmicas do *Étude n.3* também pôde ser alcançada, de forma satisfatória, por meio do pedal. Considerando a dinâmica *crescendo* em todas as frases, a tarefa consistia em diminuir rapidamente a sonoridade em função do próximo *crescendo*. Para isso, o pedal teve um papel fundamental, uma vez que, ao utilizá-lo, os sons somavam-se, gerando naturalmente um aumento da densidade sonora.

Já no *Étude n.4* (Fig. 13), o primeiro intuito no uso do pedal foi em busca de apoio para os acordes e para a linha melódica presente na pauta inferior, auxiliando também o *legato* nos saltos entre os grupos de semicolcheias.



Fig. 13 – Pedal no *Étude Op.33 n.4*, c.1-4.

O *Étude n.6* acompanhou as trocas de pedal de acordo com os motivos rítmicos, perfazendo as entradas e saídas em conjunto com as mãos. Fundamental nas conexões da melodia e dos saltos em sétimas (intervalo harmônico), o pedal também auxiliou o alcance da sonoridade, que em sua maioria ocorrem em *ff* e *fff*, garantindo a imponência das dinâmicas indicadas pelo compositor.

2.7 Estratégia 7: Prática mental

A prática mental foi aplicada em cada um dos seis *Études* com o objetivo de captar possíveis falhas na compreensão técnico-interpretativa. Embora a memorização não tenha sido o foco do planejamento, a prática mental também contribuiu na identificação de possíveis trechos nos quais não havia clareza.

A estratégia 7 consistiu na execução puramente mental como descrita por Jorgensen (2004), sem nenhum movimento muscular.

O estudo mental é um tipo de estudo sem execução que tem sido adotado por pedagogos e psicólogos. É geralmente definido como um estudo cognitivo e imaginário de uma habilidade física, sem manifestar movimento muscular e é frequentemente usado como alternativa ou suplemento ao estudo de execução. [...] Para explorar todos os sinais possíveis inerentes em uma partitura, os intérpretes devem ativar suas habilidades de análise e de escuta, assim como sua habilidade de desenvolver imagens de movimentos e toques, seu conhecimento de estilo e história da música e seus poderes de reflexão e memorização (JORGENSEN, 2004: 91-92).

Nas primeiras sessões, cada *Étude* foi praticado individualmente e, posteriormente, foram considerados os *Études* como um todo, trabalhando-os sequencialmente como na execução praticada performance pública.

Durante a prática da estratégia 7, manifestaram-se dificuldades na orientação do foco e concentração, considerando que o fato de não exercer nenhum movimento muscular também colaborava para que ocorresse algum desvio da atenção. Além disso, o fato de conhecer a peça permitia que vários elementos passassem despercebidos, sem a devida atenção aos contornos das frases, ao toque, às dinâmicas, às articulações do texto musical e aos movimentos necessários na execução. Uma das formas encontradas para a execução estratégia 7, de forma concreta e que obtivesse resultados, foi repetir parte do processo feito na prática.

Os primeiros esforços foram realizados em um andamento um pouco mais lento do que estava sendo

aplicado na execução prática, com o intuito de maximizar o tempo da concentração mental em todos os elementos aparentes nas partituras e nos ideais performáticos vislumbrados. Seguindo a mesma ideia de segmentação, foram diagnosticados trechos em que a atenção se dispersava, resolvendo-os isoladamente e integrando-os ao todo à medida que eram assimilados. Após a integração de todos os trechos, a peça completa passou a ser praticada mentalmente com o aumento gradativo do andamento, de acordo com a absorção dos elementos e o domínio das estruturas. De forma geral, na última sessão de cada *Étude*, a prática mental foi intercalada com a execução prática dos mesmos.

Na prática mental abrangendo os seis *Études*, buscou-se manter o andamento que seria executado na performance, tendo sido realizadas duas sessões completas somente com esta prática e as demais intercaladas com a execução ao piano. Na Fig. 14, é possível observar a quantidade de sessões destinadas à prática mental individual e conjunta dos seis *Études*.

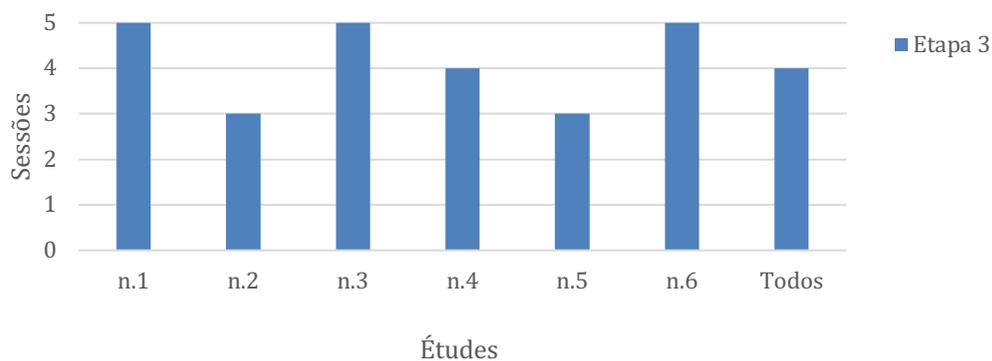


Fig. 14 – Quantidade de sessões com a estratégia 7.

Como a prática mental repetiu parte do processo de execução, aumentando gradualmente os andamentos, observamos na Fig. 14 que os *Études* com andamentos mais rápidos exigiram mais sessões que os demais. Isso porque, em conjunto com o andamento, os parâmetros de dinâmica e articulação precisavam ser explorados e absorvidos em cada sessão e a cada nova pulsação, em conjunto com os demais elementos constituintes da obra.

2.8 Estratégia 8: Autoavaliação por meio de registro de áudio

Um importante aliado à prática consistiu na gravação da execução de cada *Étude* somada à autoavaliação, principalmente dos elementos de expressão. Para Juslin; Friberg; Schoonderwaldt; Karlsson (2004: 248) “[...] ouvir o desempenho pode revelar o quão longe da expressão pretendida estão os sons reais”.

As gravações foram feitas de acordo com as demandas de cada *Étude*. Em algumas ocasiões, a gravação foi realizada apenas em determinados trechos ou passagens onde percebia-se certa dificuldade ou falta de contentamento com o resultado parcial, enquanto que, em outros, a execução foi registrada do início ao fim de cada *Étude*, individualmente, avaliando todas as ideias e aspectos possíveis.

Durante as sessões nas quais foi aplicada a estratégia 8, antes de efetuar o registro de áudio, realizava-se a execução do *Étude* escolhido em andamento mais lento do que o andamento em curso, resolvendo trechos e passagens mais trabalhosos para posteriormente gravá-los. A escolha quanto ao conteúdo – se a gravação seria realizada por trechos ou de um *Étude* por completo – não tinha nenhuma especificação pré-determinada, mas a demanda ocorria de acordo com as percepções no percurso das execuções. Todavia, nas duas últimas sessões, as gravações e avaliações abrangeram cada um dos seis *Études* do início ao fim.

Quanto aos elementos interpretativos, pode-se destacar a busca da clareza do léxico musical, a expressividade em relação ao ponto de apoio de determinadas notas ou frases, a observação dos contrastes dinâmicos e também a apuração das articulações do texto musical, dos *ritardandos* e *rallentandos* e do uso do pedal.

Em relação à clareza, percebeu-se que o trecho entre os c.4 e 6 do *Étude n.4* (Fig. 15) não estava soando de forma satisfatória pois os grupos de semicolcheias pareciam bastante separados, não transmitindo a sensação de continuidade sugerida pela escrita. Com a audição da gravação após repetições e avaliações, foi possível atingir o objetivo final desejado, obtendo uma linha contínua, sem que os grupos de quatro semicolcheias soassem quebrados.



Fig. 15 – *Étude Op.33 n.4*, c.3-6.

Em relação à expressividade, pode-se destacar a primeira frase do *Étude n.2* (Fig. 16), em que, já na primeira sessão, foi realizado um registro de áudio no qual foi possível observar se o resultado atingira ou não o ideal desejado. Após uma nova percepção do trecho seguido de várias gravações do mesmo, o percurso para atingir o c.4 foi aperfeiçoado, direcionando melhor a dinâmica e realizando sutis manipulações temporais em prol da expressividade.



Fig. 16 – *Étude Op.33 n.2*, c.1-7.

Outros pontos trabalhados da mesma maneira foram a chegada ao c.12 do mesmo *Étude*, os c.9-10 e 12-13 do *Étude n.4*, c.9-13 do *Étude n.5* e c.14-23 do *Étude n.6*. Nos c.9-14 e 23-28 do *Étude n.1*, além da colaboração para o refinamento da clareza melódica, a audição desses segmentos cooperou nas escolhas em relação ao uso do pedal. Além disso, durante a realização dessa estratégia, também buscou-se alcançar um andamento mais próximo ao idealizado.

O exercício da gravação atuou em duas vertentes: a primeira, no próprio processo de autoavaliação dos elementos interpretativos; e a segunda, no auxílio em relação ao treinamento de palco ou como uma simulação de apresentação, fazendo com que a pressão e o estresse fossem inseridos a cada sessão.

Além da autoavaliação por meio das gravações, as audições dos *Études* estenderam-se a gravações feitas por outros intérpretes, mais especificamente as performances de Clare Hammond (2011, não paginado) e Sinae Lee (2016, não paginado). Com o intuito de atender os objetivos de observar diferentes interpretações e concepções da obra, o ato de apreciar¹¹ outras interpretações gerou novas sensações e percepções dos *Études*, aflorando novas perspectivas ou, até mesmo, reafirmando e solidificando escolhas distintas.

Na Fig. 17, é possível observar a quantidade de sessões empreendidas em cada um dos seis *Études* utilizando a estratégia 8:

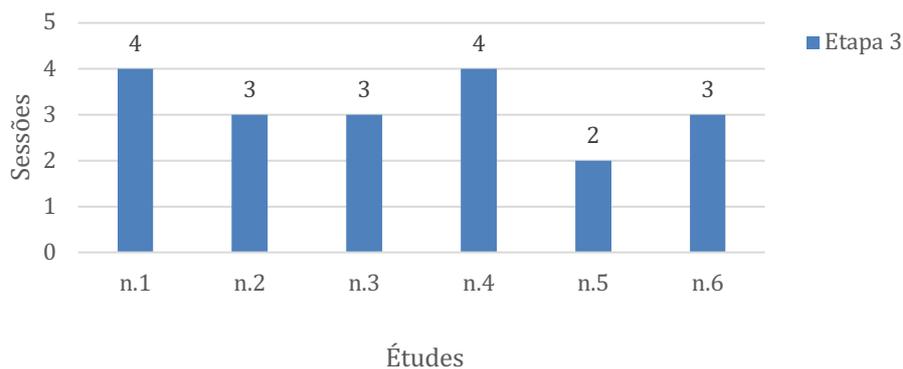


Fig. 17 – Quantidade de sessões com a estratégia 8.

Diferente das demais estratégias, o andamento não foi determinante na quantidade de sessões, como pode ser observado na Fig. 17. Um exemplo a ser citado é o *Étude n.2*, que, mesmo sendo em andamento *Andante*, exigiu a mesma quantidade de sessões (4) que o *Étude n.3*, com andamento *Vivace*, e o *Étude n.6*, com *Presto*. Talvez, justamente por ser mais lento, cada nota pôde ser percebida e trabalhada de forma isolada.

¹¹ Essas apreciações foram empreendidas em momentos distintos da prática, como por exemplo, durante o percurso de viagens.

3. Autoavaliação do Planejamento

No percurso dos sete meses de preparação, foram realizadas 155 sessões de prática que resultaram em aproximadamente 104 horas dedicadas aos seis *Études Op.33* de Szymanowski. A Fig. 18 indica a quantidade de sessões em cada um dos seis *Études* nas três etapas do planejamento.

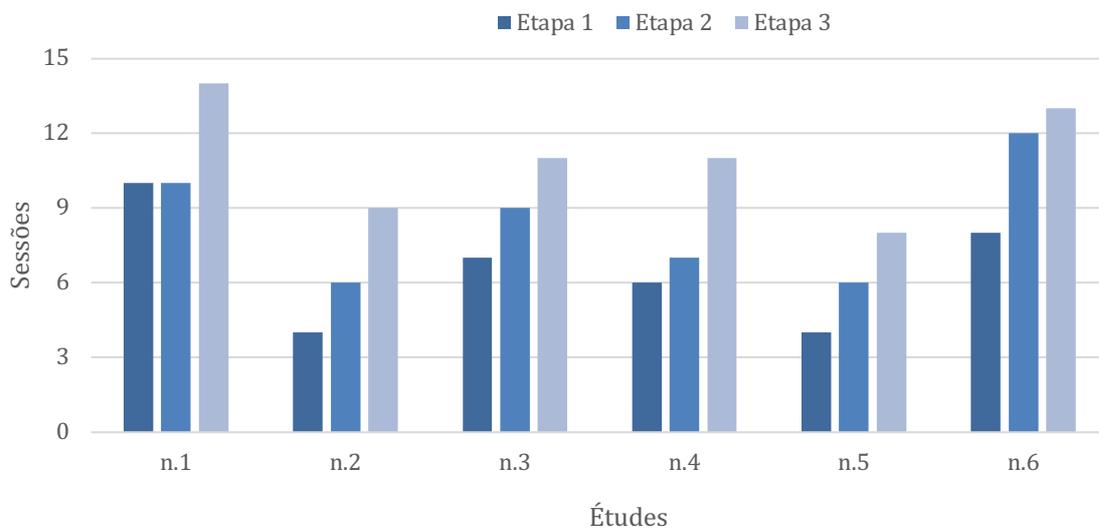


Fig. 18 – Total de sessões práticas nas 3 etapas do planejamento.

Na Tab.3, é possível observar a quantidade total de sessões e horas dedicadas a cada um dos seis *Études*:

ÉTUDE OP.33	SESSÕES	HORAS
1	34	22h40min
2	19	12h40min
3	27	18h20min
4	24	16h20min
5	18	12h
6	33	22h

Tab. 3 – Total de sessões e horas.

A partir dos dados quantitativos, foi possível observar que os *Études n.1 e n.6* foram os que despenderam maiores quantidades de sessões e consequentemente mais horas de prática na sua preparação. Em dados qualitativos, podemos destacar os andamentos rápidos e a confirmação da afirmação de Tang

(2004: 26) de que ambos estão entre os *Études* nos quais é possível observar uma intenção técnica definida: o *Étude n.1* com uma sequência quase ininterrupta de rápidas fusas explorando diferentes regiões do teclado e o *Étude n.6* com intervalos de sétima e oitava e vários saltos, também explorando diferentes regiões do teclado.

Outra observação que pode ser feita a partir da Fig. 18 é que em todos os *Études* a terceira etapa do planejamento foi a que abrangeu a maior quantidade de sessões e horas de preparação. O polimento interpretativo, que buscou promover também uma interpretação expressiva, foi mais longo devido à busca da solidez técnica e da velocidade.

Mediante as dificuldades distintas de cada um dos seis *Études*, algumas estratégias como a prática com variantes rítmicas e o treinamento mental aliado à prática foram aplicadas apenas em alguns dos *Études*. Em compensação, as demais estratégias foram aplicadas em todos os seis *Études*. Na Tab. 4, podemos observar um resumo de quais estratégias foram aplicadas em cada um dos seis *Études Op.33*:

ESTRATÉGIAS/ÉTUDES OP.33	n.1	n.2	n.3	n.4	n.5	n.6
1. Segmentação	x	x	x	x	x	x
2. Prática com mãos separadas	x	x	x	x	x	x
3. Prática com variantes rítmicas	x		x	x		x
4. Treinamento mental aliado à prática			x			x
5. Prática por frases	x	x	x	x	x	x
6. Pedalização	x	x	x	x	x	x
7. Prática mental	x	x	x	x	x	x
8. Autoavaliação	x	x	x	x	x	x

Tab. 4 – Distribuição das estratégias nos seis *Études Op.33*.

Em relação às estratégias utilizadas, ainda que a prática em andamento diferenciado (neste caso, em andamento mais lento) não tenha sido explorada individualmente como estratégia, esta foi vinculada às estratégias da primeira etapa. Ao longo das três etapas do planejamento, as oito estratégias foram aplicadas de acordo com a necessidade individual de cada *Étude*, sendo sua distribuição ao longo dos sete meses representada na Tab. 5.

ETAPAS /MESES ESTRATÉGIAS	1ª ETAPA		2ª ETAPA			3ª ETAPA	
	Abril	Maió	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
1.Segmentação	x						
2. Prática com mãos separadas	x	x	x	x	x	x	x
3.Prática com variantes rítmicas	x	x					
4.Treinamento mental aliado à prática			x				
5.Prática por frases			x	x	x		
6.Pedalização				x	x	x	x
7.Prática mental						x	x
8. Autoavaliação						x	x

Tab. 5 – Distribuição das estratégias nas 3 etapas do planejamento.

Considerando que o tempo de aplicação das estratégias foi determinado pelos objetivos e pela quantidade de *Études* trabalhados com cada uma delas, algumas estratégias foram realizadas em apenas um mês, como o treinamento mental aliado à prática, enquanto que a prática com mãos separadas e a pedalização foram trabalhadas em mais de uma etapa do planejamento.

Dentre os benefícios alcançados com a utilização de cada estratégia, a segmentação propiciou o diagnóstico prévio dos trechos com maiores dificuldades e que deveriam receber uma atenção individual, podendo assim direcionar e objetivar melhor as sessões de prática. A prática com mãos separadas contribuiu para a superação dos trechos com dificuldade e a compreensão das vozes e da dinâmica. Especificamente na terceira etapa do planejamento, a prática com mãos separadas também contribuiu para a absorção dos elementos expressivos de maneira geral, para exploração de novos níveis de concentração e como preparação para a prática mental. A prática com variantes rítmicas contribuiu para a melhora da consistência rítmica; proporcionou uma melhor compreensão dos movimentos rápidos e colaborou com o resultado da sonoridade resultante do posicionamento das mãos nos trechos trabalhados. O treinamento mental aliado à prática cooperou na compreensão e absorção dos elementos técnicos, principalmente em relação aos saltos, melhorando o controle para a obtenção das articulações e dinâmicas expressas na partitura.

A prática por frases possibilitou a compreensão de suas extensões, explorando melhor as dinâmicas e a conexão entre elas e viabilizou a regulação da pulsação em todo o decorrer dos *Études*, além de criar vínculos mentais com vários pontos em cada um deles. A pedalização consistiu num recurso indispensável na obtenção da sonoridade desejada, colaborando no resultado da expressão e auxiliando na resolução de alguns problemas de execução. Já a prática mental motivou a exploração e consistência da concentração,

bem como a visualização mental mais clara da obra. Por fim, a autoavaliação por meio de registro de áudio promoveu a verificação dos resultados parciais, incluindo os fraseados, as dinâmicas, as articulações, o pedal e a expressividade no geral, em conjunto com a possibilidade de melhorá-los e aprimorá-los ao longo do planejamento.

Outro dado que também foi relevante na autoavaliação da performance pública¹² foi a prática diária do repertório completo do recital, que incluiu a performance dos seis *Études*, durante os 15 dias que o antecederam. Realizado como forma de treinamento da demanda física e mental, principalmente em termos de concentração, todo o repertório foi ensaiado na mesma sequência e prevendo os mesmos intervalos de uma peça para outra ao menos uma vez por dia. Embora não seja um fator determinante no resultado do desenvolvimento dos *Études* em si, isso certamente contribuiu para a preparação, uma vez que, ao repetir o mesmo processo todos os dias, foi possível diagnosticar pontos de fadiga nos quais a concentração diminuía e, a partir disso, trabalhar em busca de minimizar ao máximo os fatores negativos para a performance.

Sob uma perspectiva geral, a performance dos seis *Études* Op.33 de Szymanowski soaram de maneira segura e satisfatória para uma primeira apresentação pública. Dentre os elementos positivos, pode-se destacar: a clareza, a horizontalidade promovida pela mudança da posição das mãos (mais espalmada e menos curvada) e o *legato* das linhas melódicas executadas em ambas as mãos, certamente favorecidas pela prática por frases (2ª etapa), prática com mãos separadas (2ª e 3ª etapa) e pela autoavaliação com auxílio do registro de áudio (3ª etapa); a expressividade, em especial nas leves manipulações temporais e na dinâmica, as quais permitiram a transmissão das escolhas interpretativas de forma mais enfática, principalmente nos *Études* n.2 e n.5, auxiliada em grande parte pela autoavaliação (3ª etapa); e a sonoridade, em especial nos *Études* n.3 e n.6, alcançada indiscutivelmente por meio da pedalização, assim como o contraste de sonoridades entre cada um dos *Études*.

¹² A performance pública dos seis *Études* Op.33 foi realizada no dia 8 de novembro de 2017 no Auditório Onofre Lopes, EMUFRN, como parte do repertório do 2º Recital de Mestrado da autora deste trabalho. O repertório inclui as seguintes obras: *Réverie* de Claude Debussy, *Prelúdios cad.1 n.1, 2, 3, e 4* de Claudio Santoro, *Études Op. 4 n.1 e 3* de Karol Szymanowski, *Études Op.33 n.1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, e 8* de Karol Szymanowski, *As Três Marias* de Heitor Villa-Lobos e a *Mini Suite das Três Máquinas* de Aylton Escobar.

5. Considerações Finais

Interpretar uma obra exige muito mais do que apenas ler e executar notas e ritmos corretamente. Construir uma interpretação consiste em compreender e encontrar linhas e ideias musicais dentre as estruturas, contornos, melodias e dinâmicas da obra, buscando a expressividade que muitas vezes está implícita em meio a tantas notas, além de projetar uma unidade para a peça como um todo. Para tanto, não há uma única ideia a ser desvendada por todos, mas sim a criação individual daquilo que se compreende destacar em uma interpretação musical. O planejamento do trabalho a ser realizado para a construção de uma performance exige a elaboração e aplicação de estratégias que estão interligadas com os ideais interpretativos. Estes preceitos precisam atuar desde as primeiras etapas de construção e resolução das dificuldades técnicas em prol de um resultado musical satisfatório e dentro do tempo planejado.

Elaborar um cronograma de prática para uma performance requer, a princípio, disposição para dedicar tempo à organização e compreensão de que a prática será monitorada e, de certa forma, controlada durante todo o processo de preparação. É necessário entender que todo planejamento está sujeito a diversos percalços e que, por vezes, ele precisará ser revisto e reorganizado. Isso significa compreender que as estratégias selecionadas nem sempre atingirão o propósito inicial e que as mesmas precisarão ser revistas e reaplicadas de outra forma ou com novos objetivos. Esta flexibilidade é fundamental para uma prática de qualidade, sendo, para tanto, necessário o amadurecimento crítico da autoavaliação, da execução e da eficiência das estratégias para cada objetivo estabelecido.

Nesta perspectiva, a metodologia para a realização desta pesquisa revelou-se eficaz e satisfatória, uma vez que a performance pública dos seis primeiros *Études Op.33* de Szymanowski aconteceu dentro do prazo e como idealizada. As oito estratégias aplicadas nas sessões de práticas realizadas durante os sete meses de preparação revelaram-se flexíveis e bem escolhidas; dentre estas estratégias, a prática com mãos separadas e a pedalização foram realizadas em mais de uma etapa, revelando múltiplas possibilidades de aplicação, além de promoverem a criatividade durante a prática.

Um ponto importante a ser destacado no planejamento é a clareza nos objetivos a serem alcançados a cada sessão da prática, como abordados por Jorgensen (2004) e Chaffin; Lemieux (2004), bem como o andamento vislumbrado e a ciência total da realidade de cada momento. Esses pontos, auxiliados pelas ferramentas metodológicas adotadas, como o diário de estudo e os registros de áudio, guiaram o bom

andamento da aplicação de todas as estratégias durante o processo. Aliado a isto, a audição de gravações de outros intérpretes também colaborou na descoberta de diferentes percepções da obra, aflorando novas perspectivas como também reafirmando e solidificando escolhas distintas.

De maneira geral, todas as estratégias contribuíram para o bom andamento da preparação dos seis *Études*, ajustando-as às necessidades de cada um e complementando-se umas às outras. Além disso, o planejamento racional e as estratégias aplicadas de forma objetiva e contínua promoveram uma postura mais segura durante a performance. Assim, foi possível vivenciar novas formas de comportamento positivo, sobretudo em situações inesperadas ao longo da performance.

A partir desta pesquisa, constatou-se que o planejamento e preparação da prática por meio do uso de estratégias para o aprendizado mostrou-se eficaz na busca de uma prática consciente. Tal organização pode ser utilizada tanto por instrumentistas profissionais quanto por instrumentistas em formação para que monitorem suas práticas a curto, médio e longo prazo, tendo objetivos estabelecidos e restabelecidos a cada conquista, buscando sempre uma prática efetiva e consciente.

O escopo desta pesquisa focou apenas nos seis primeiros *Études* do *Op.33* de Szymanowski, o que traz a possibilidade de posteriormente expandir a pesquisa para os seis *Études* posteriores, buscando um planejamento para a preparação dos mesmos, como também explorar questões interpretativas na coleção dos 12 *Études* como uma única obra. Além disso, as ideias demonstradas nesta pesquisa podem ser facilmente extrapoladas para outros contextos, com musicistas de outros instrumentos e com repertórios distintos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Regiane; FERREIRA, Ana Cristina Santos.; CESETTI, Durval. Hipermobilidade Articular em Instrumentistas: medidas preventivas e tratamentos. *Revista Vórtex*, v.5, n.2, p.1-13, set. 2017.
- BARRY, Nancy. The effects of practice strategies, individual differences in cognitive style, and gender up on technical accuracy and musicality of student instrumental performance. *Psychology of Music*, v. 20, n.2, p.112-123, out. 1992.
- BARROS, Luís Cláudio. Retrospectiva histórica e temáticas investigativas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação de performance. *Per Musi*, n.31, p.284-299, jun. 2015.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing perfection: memory and piano performance*. Mahwah. NJ: Erlbaum, 2002.

- CHAFFIN, Roger; LEMIEUX, Anthony F. General perspectives on achieving musical excellence. In WILLIAMON, Aaron (editor), *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University Press, 2004. Cap.2, p.19-40.
- ERICSSON, K. Anders; Krampe, Ralf Th.; Tesch-Römer, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v.100, n.3, p.363-406, 1993.
- GRUSON, Linda. Rehearsal skill and musical competence: does practice makes perfect? In: SLOBODA, John. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p.91-112.
- HALLAM, Susan. The development of expertise in young musicians: strategy use, knowledge acquisition and individual diversity. *Music Education Research*, v.3 n.1, p.7-23, mar. 2001.
- HAMMOND, Clare. *Szymanowski - Etudes Op.33*, Nos. 1-8. Disponível em: <<https://vimeo.com/25983776>>. Acesso em: 21 set. 2017.
- JOHNSTON, Philip. *The practice revolution*. Australia: Practice Spot Press, 2002.
- JORGENSEN, Harald. Instrumental practice: quality and quantity. Musiik kikasvatus: *The Finnish Journal of Music Education* (FJME). v.11 n.1-2, p.8-18, 2008.
- _____. Strategies for individual practice. In WILLIAMON, Aaron (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University Press, 2004 Cap.5, p.85-103.
- JUSLIN, Patrik. N.; FRIBERG, Anders; SCHOONDERWALDT, Erwin; KARLSSON, Jessika. Feedback learning of musical expressivity. In WILLIAMON, Aaron (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University Press, 2004. Cap.13, p.247-265
- LEE, Sinae. *Sinae Lee plays Szymanowski 12 Etudes, Op.33*. Royal Conservatoire of Scotland, UK, Out. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2ciABhcZr20>> Acesso em: 3 out. 2017.
- NIELSEN, Siw G. Self-regulating learning strategies instrumental music practice. *Music Education Research*, v.3 n.2, p.155-67, set. 2001.
- _____. Learning strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education*, v. 16 n. 3, p. 275-91, nov. 1999.
- ROSTRON, Andrew; BOTTRILL, Suzanne. Are pianists different? Some evidence from performers and nonperformers. *Psychology of Music*, v.28, p.43-61, 2000.
- RUBIN-RABSON, Grace. Studies in the psychology of memorizing piano music: III. A comparison of massed and distributed practice. *Journal of Educational*, 31, 1940, p.270-284.
- SMYTH, David. Patterning Beyond Hypermeter. *College Music Symposium* 32, [S.l.], p.79-84, 1992.
- SZYMANOWSKI, Karol. *12 Études, Op.33*. Viena, AUT: Universal Edition, 1922. Partitura.
- TANG, Wein-Qin Claire. *A Study of Karol Szymanowski's Musical Evolution in Selected Piano Works*. 2004. 58 f. Tese (Doutorado em Música) - School of Music da Michigan State University, CA, 2004.
- WILLIAMON, Aaron (Ed.). *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University Press, 2004.

WILLIAMON, Aaron; THOMPSON, Sam. Evaluating evaluation: musical performance assessment as a research tool. *Music Perception*, v.21 n.1, p.21-41, mai. 2003.

WILLIAMON, Aaron; VALENTINE, Elizabeth. Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *The British Journal of Psychology*, 91, p.353-376, ago. 2000.

_____. The role of retrieval structures in memorizing music. *Cognitive Psychology*, n.44, p.1-32, fev. 2002.