

HISTÓRIA DO PIANO E PIANISTAS: AS ESCOLAS PRÉ-CIENTÍFICAS E CIENTÍFICAS

HISTORY OF PIANO AND PIANISTS: PRE-SCIENTIFIC AND SCIENTIFIC SCHOOLS

v. 10, p. 01-27, out. 2021

Submetido em: 25/10/2021

Aprovado em: 27/10/2021

DOI: 10.51473/rcmos.v10i10.186

André Rosalém-Signorelli

RESUMO

De que modo podemos trazer abrangência para a educação ou formação pianística de modo que professores, alunos e músicos-intérpretes se sintam mais seguros tocando com mais autoridade performática? Eis a questão-problema ou questão-chave que norteou o presente trabalho. Outrossim, fundamentamos nosso estudo no método analítico-descritivo com base na Revisão Bibliográfica. Neste artigo científico, comentaremos sobre as diferentes abordagens pedagógico-pianísticas, para citar as principais: escola dos dedos; escola anatômico-fisiológica e escola psicomotora. Temos uma plêiade de correntes que veicularam novas tendências, teorias e ideias a respeito de vários temas pertinentes à prática pianística, vale dizer: movimentos pianísticos, exercícios técnicos, uso do pedal, articulação dos dedos, aplicação do peso do braço, toque etc.

Palavras-chave: História do piano e pianistas. Educação pianística. Escolas pianísticas. Pedagogia do piano. Escolas pré-científica e científicas.

ABSTRACT

How can we bring comprehensiveness to pianistic education or training so that teachers, students, and musician-performers feel safer playing with more performative authority? Here is the problem-question or key-question that guided this work. Furthermore, we base our study on the analytical-descriptive method based on the Literature Review. In this scientific article, we will comment on the different pedagogical-piano approaches, to mention the main ones: school of fingers; anatomical-physiological school and psychomotor school. We have a plenty of currents that conveyed new trends, theories, and ideas about various topics pertinent to piano practice, namely: piano movements, technical exercises, use of the pedal, articulation of the fingers, application of the weight of the arm, touch etc.

Keywords: History of the piano and pianists. Piano education. Piano schools. Pedagogy of the piano. Pre-scientific and scientific schools.

1 INTRODUÇÃO – “HISTÓRIA DO PIANO” OU “HISTÓRIA E PIANO”: PROBLEMA E NOMENCLATURA

Conforme extraímos da lavra de Signorelli (2019), temos que:

A partir de Março de 2016, começamos a ministrar na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) a disciplina teórica optativa “História do piano e pianistas: tendências técnico-interpretativas e abordagens pedagógicas”. Tal disciplina tem como escopo precípua equipar os alunos com arsenal técnico-musical a partir de

subsídios históricos que forneçam aos educandos a aquisição de novas habilidades motoras e a potencialização de suas capacidades na solução de problemas pianísticos. Muito pensamos a respeito do título a ser dado para a retrocitada disciplina. As teorias modernas orientavam no sentido de denominarmos a disciplina apenas “Piano e pianistas: história, tendências técnico-interpretativas e abordagens pedagógicas”, uma vez que falar em “História do piano” apresentar-se-ia como algo de tom muito restritivo ou mesmo conservador; enquanto o título “Piano e pianistas”, mais abrangente, seria responsável pelo diálogo entre duas interfaces autônomas com nítidos pontos de contato pondo, assim, os elementos em uma bitola mais larga. Não nos encontramos alheios às sugestões da modernidade acadêmica; todavia, não somos a ela subjugados. Dessa forma, nossa disciplina tem o condão de resgatar o respeito à tradição musical, a qual, muitas vezes olvidada e desprezada em nossas academias de música, pode muito contribuir para a formação de intérpretes conscientes e maduros em termos técnico-musicais. Ademais, gostaríamos de registrar singular ensinamento que recebemos do grande pianista brasileiro Nelson Freire. Ao saber que estávamos preparando o Concerto de Grieg para piano e orquestra, uma das primeiras orientações do mestre brasileiro foi no sentido de que escutássemos a gravação histórica do seu “avô” musical, Arthur de Greef, discípulo de Liszt e amigo pessoal de Grieg. E complementou: “a tradição tem muito a nos ensinar” (expressando sua crença na tradição para capacitar o instrumentista no sentido de oferecer ao seu público uma interpretação genuína, válida e responsável). Portanto, vimos de ver que os grandes intérpretes mundiais do piano não têm como postura alhear-se da tradição musical. Muito pelo contrário, utilizam a tradição como ferramenta, modelo e fonte de inspiração para as suas interpretações. O mesmo dito alhures também podemos dizer da lendária pianista argentina Martha Argerich, amiga pessoal do grande pianista brasileiro Nelson Freire, com a qual também mantemos contato. (SIGNORELLI, 2019, p. 1 e 2).

E continua o mesmo autor:

Poderíamos, nada obstante, citar uma série de outros grandes nomes (com os quais tomamos aulas) que também consideram a tradição como importante base de referência para a interpretação, tais como: Luiz De Moura Castro (discípulo de Guilherme Fontainha, Arnaldo Estrella e Lily Kraus), Mordehay Simoni (discípulo de Estefan Askenase, Arturo Benedetti Michelangeli, Arthur Rubinstein e Bruno Seidlhofer), Myrian Dauelsberg (discípula de Liddy Chiafarelli, Arnaldo Estrella, Carlo Zecchi, Vlado Perlemuter e Bruno Seidlhofer), Eny Da Rocha (discípula de Marguerite Long e Lucette Descaves), Luiz Senise (discípulo de Elzira Amabile, Arnaldo Estrella, Magda Tagliaferro, Pierre Sancan e Nikita Magaloff), José Eduardo Martins (discípulo de Joseph Kliass, Marguerite Long, Jacques Février, Pierre Sancan e Jean Doyen), Cristina Ortiz (discípula de Magda Tagliaferro e Rudolf Serkin), Aleida Schweitzer (discípula de Jaap Callenbach e Jan Ekier), Miguel Angel Scebba (discípulo de Vincenzo Scaramuzza, Vladimir Nielsen e Vladimir Natanson), Lícia Lucas (discípula de Homero De Magalhães, Vincenzo Vitale e Denise Lassimone), Gilberto Tinetti (discípulo de Alfred Cortot, Magda Tagliaferro e Friedrich Wührer), Paul Badura-Skoda (discípulo de Edwin Fischer), Carmen Adnet-Graf (discípula de Dulce De Saules e Jozéf Turczynski, amigo pessoal de Paderewski e editor das Obras para piano de Frédéric Chopin), Leon Whitesel (discípulo de Isabelle Vengerova), Eugene Pridonoff (discípulo de Lilian Steuber, Rudolf Serkin e Mieczyslaw Horszowski), Ruth Slenczynska-Kerr (discípula de Sergei Rachmaninoff, Arthur Schnabel, Josef Hofmann, Egon Petri, Alfred Cortot, Marguerite Long e Wilhelm Backhaus), Maria Gambarian (discípula de Konstantin Ygumnov e de Heinrich Neuhaus), dentre tantos outros. De modo que nossa disciplina quer trazer para o meio acadêmico o devido alinhamento das idéias técnico-musicais com os grandes mestres do piano. Consideramos que não podemos formar uma geração de pianistas descompromissada com a excelência técnica, com o domínio do aparelho pianístico e com a fidelidade ao conteúdo musical expresso no texto escrito pelo compositor em

sua partitura. Com efeito, defendemos que a função do educador é respeitar a tradição e passá-la aos seus discípulos dando continuidade ao fluxo da história sem prejuízo do advento de novas ideias tampouco da criatividade. De modo que o intérprete buscará na tradição o “*modus faciendi*” de determinada ideia musical plasmada pelo compositor na partitura, porém sem ficar a ela adstrito ou engessado sob pena de ver tolhida sua liberdade artística. Por outro prisma, não é de bom tom que o intérprete transforme a concepção da Obra a seu bel-prazer alterando a forma tradicional de tocá-la a seu próprio talento e sem a devida fundamentação. (SIGNORELLI, 2019, p. 2).

Ainda de acordo com Signorelli (2019), aqueles que tentam tomar caminhos pouco triviais, progressistas, não-tradicionais, originais e “inovadores” devem ter o devido cuidado de tomar suas decisões interpretativas em função de bases consistentes. Para Signorelli (2019): “Do contrário, tal ato seria no mínimo irresponsável, equivocado e incorreto do ponto de vista técnico-interpretativo (posto que totalmente desconectado com o Estilo e o Caráter da Peça a ser executada).” (SIGNORELLI, 2019, p. 3). Nesta direção, Signorelli (2019) salienta que:

Ademais, configurar-se-ia uma distorção do Texto Musical e um atentado à essência da mensagem musical do compositor comprometendo tanto a honestidade artístico-intelectual quanto a seriedade do pianismo em sua genuína autenticidade (a execução não passaria de um blefe, obra típica de charlatanismo que falseia a interpretação – “*fake*”). Diante do exposto, por entendermos que “modismos” e “teorias modernas” podem passar (não estamos afirmando que necessariamente passarão, mas apenas questionando e aventando tal possibilidade), resolvemos assentar nossa disciplina nas bases mais sólidas e duradouras da tradição musical. Assim procedemos até porque uma das funções da nossa disciplina é justamente resgatar tal tradição (tão distorcida, desrespeitada e mal entendida especialmente nos meios acadêmicos). Nada obstante, a tradição oferece a nós munição mais do que suficiente para a compreensão exata de uma Obra musical (tanto em relação ao Estilo quanto ao Caráter) solapando qualquer chance de interpretações caricatas, bem como de reproduções (ou repetições) de gravações existentes. Nesse diapasão, entendemos que é importante para o instrumentista antes de tudo saber ler o que foi escrito pelo compositor, para que não caia na realização de “pastiche” (ainda que não grosseiros). Com efeito, a alma da Peça está nas entrelinhas das notas (letras no Texto Musical), bem como em seus grupamentos e desenhos (sílabas e palavras no Texto Musical). (SIGNORELLI, 2019, p. 2 e 3).

A decisão interpretativa retromencionada poderia ser, inclusive, a depender do caso, considerada “vulgar”, “mundana” ou “comum”¹ (não há que se falar, neste âmbito, em processos de rotulação, padronização ou estereotipagem); ou, até mesmo, destituída, desprovida ou carente de uma concepção estético-musical consistente, clara, verificável, plausível, defensável, fundamentada, embasada e constatável.

Consoante Signorelli (2019), em texto emblemático, saber ler o Texto Musical não é questão de “purismo”, de “preciosismo”, de “arcaísmo” ou de “conservatorismo” (ou, ainda,

¹ A referência entre aspas deve-se ao uso dos vocábulos em seus sentidos corriqueira e correntemente aceitos ou reconhecidos no senso comum, imaginário popular ou inconsciente coletivo.

visão “conservatoriana” - como querem alguns); mas tão somente de respeito e escoreição no tocante à mensagem do Compositor (interpretações corretas, sem equívocos, seguras, legítimas, genuínas, honestas musical e intelectualmente, convictas e convincentes, com verdade, autênticas). Nesse ínterim, Signorelli (2019) ressalta que:

De acordo com Lucas (2010), a *escola moderna do piano* (iniciada por Busoni na virada do século XIX para o século XX e deslindada posteriormente por: Hofmann, Rachmaninoff, Schnabel, Michelangeli, Egon Petri e Giesecking, dentre outros), em contraposição à escola romântica do piano (marcada pelo subjetivismo do intérprete), preza, acima de tudo, pela racional observância das intenções do compositor em seu sentido construtivo e essência em termos de efeitos emocionais a serem gerados no público. Portanto, a busca intelectual e objetiva da subjetividade do compositor (e não do intérprete) constitui o fim supremo da *escola moderna do piano*, a qual prevalece até os dias de hoje. (SIGNORELLI, 2019, p. 5).

Desta feita, Signorelli (2019) aduz que não são admitidas “interpretações criativas”, as quais não passam de um desserviço à cultura musical historicamente acumulada além de puro subjetivismo (ou, às vezes, produto de mera vaidade pessoal) revelando vicissitudes e desonestidades artístico-intelectuais que beiram o charlatanismo ou a canastrice.

Muitas das vezes, são performances estereotipadas, mal-acabadas e caricatas que buscam fugir do trivial por meio da obviedade diametralmente oposta invertendo os elementos interpretativos de ponta-cabeça. Como resultado, encontramos uma apresentação previsível, amadorística, enfadonha, acadêmica e escolástica.

O retrocitado autor continua sua exposição alegando que sua disciplina visa capacitar os alunos para fugirem dessas armadilhas, que são o caminho mais largo (ou seja, o atalho mais fácil, apriorístico, precipitado, incipiente, imaturo, ingênuo e óbvio). Tal prática instrumental pode vulgarizar ou banalizar a interpretação tornando comum o fazer musical ofendendo a dignidade artística da qual devem se revestir aqueles que intentam tocar bem.

Assim, o suso referido autor entende como um contrassenso (e uma contradição) alargar a bitola dos conhecimentos desviando-se do foco principal, que é o fazer musical (vale dizer, a execução pianística).

Em seu modo de ver, o ensino deve estar aliado e alinhado à prática, sob pena de contradição inexorável e desvio de função. Ademais, para Signorelli (2019), de nada adianta ampliar o espectro de conhecimentos se tal arcabouço teórico não resultar em crescimento efetivo da capacidade técnico-pianística, bem como da sobriedade ou seriedade musical.

Para este autor, tratar-se-ia de mero formalismo ou purismo terminológico; vale dizer, a inovação pela inovação (ou a diferenciação pela mera diferenciação, como um fim em si

mesmo) sem o devido rigor epistemológico e acadêmico. Nesse espectro, Signorelli (2019) pondera:

Entendemos que a Academia é o lugar propício para as mudanças e a vanguarda. Todavia, a Academia também tem seu importante papel de conservar e respeitar as tradições historicamente herdadas. A respeito do termo empoderamento, Herriger (1997) destaca que a Tradição do Empoderamento (*Empowerment Tradition*) tem suas raízes na Reforma Protestante, iniciada por Lutero no séc. XVI, na Europa – num movimento de protagonismo na luta por justiça social. De tal forma que o tema do empoderamento, enquanto emancipação social, *não* se constitui numa novidade. Na toada de Freire (2011), o empoderamento individual é uma auto-emancipação, fundada numa compreensão individualista de empoderamento, que enfatiza a dimensão psicossocial. Assim, o empoderamento envolve um processo de conscientização e a passagem de um pensamento ingênuo para uma consciência crítica. Conforme Freire (1979), a conscientização é um processo de conhecimento que se dá na relação dialética homem-mundo, num ato de ação-reflexão; isto é, se dá na práxis. Conscientizar não significa manipular, conduzir o outro a pensar como eu penso; conscientizar é “tomar posse do real”, constituindo-se o olhar mais crítico possível da realidade; envolve um afastamento do real para poder objetivá-lo nas suas relações. Ainda de acordo com Freire (1979), para desenvolver o processo de conscientização são fundamentais o diálogo e uma educação dialógica. A educação dialógica não é uma técnica de ensinar, é uma postura epistemológica. Outrossim, a Academia não pode deseducar; mas educar e transmitir às futuras gerações a bagagem cultural construída pela humanidade no decorrer dos anos. Para nós, a função da Academia é agregar valores e fornecer informações; e não subtraí-las ou omiti-las. (SIGNORELLI, 2019, p. 6 e 7).

O mesmo autor elucidava que, de outro modo, a função social da Academia encontrar-se-ia empobrecida, ofuscada e amesquinhada (ou mesmo, cancelada e anulada). Portanto, a tentativa de produzir conhecimento novo sem observar as informações acumuladas por gerações seria no mínimo um ato inócuo, infrutífero, ineficaz, estulto, tolo, pueril, ingênuo e imaturo.

Em verdade, afigurava-se como o momento histórico no qual a sociedade está submersa, hodiernamente, marcado pelas seguintes características: obscurantismo e retrocesso; uso de máscaras impossibilitando que a verdade seja dita; relacionamentos superficiais, artificiais e distantes (isolamento social); falsidade comportamental nas relações sociais; emprego das máscaras como mordanças obstruindo a voz real das pessoas; utilização de sanitizantes com o intuito de, pretensamente, purificar a sociedade daquilo que é supostamente considerado politicamente incorreto e ruidoso aos ouvidos.

Nesse supedâneo, o autor em foco menciona que poderia citar uma plêiade de grandes artistas e professores que defendem o apego à tradição como forma de legitimar a interpretação respeitando os compositores (assim como a História da Música). Na esteira de Signorelli (2019), lemos que:

Diante das razões supramencionadas, nada obstante não estarmos alheios ou resistentes às modernidades acadêmicas, decidimos de propósito não “atualizar” o nome da nossa disciplina justamente em homenagem aos princípios basilares tradicionais que norteiam o fazer musical e que não devem ser quebrados (sob pena de ruína do edifício pianístico). (SIGNORELLI, 2019, p. 7).

À vista do exposto, igualmente a Signorelli (2019), optamos por não ceder ao discurso fácil, temporário, populista, demagogo, dominante, opressor, violento, antidemocrático, impositivo, totalitarista, retrógrado, caquético, assolador da criatividade, desconstrutivo, iconoclasta, restritivo do espaço destinado às liberdades e aos direitos individuais ou subjetivos, negacionista, arrogante, hostil, preconceituoso, obscurantista, fragmentário, discriminatório e separatista (representado pelo clichê, pelo chavão, pelo falseamento do potencial criativo, pela estereotipagem, pela padronização às avessas, pela massificação obtusa e pela formação de lugares-comuns caricatos) em detrimento de estruturas históricas e socioculturais centenárias que não podem ruir em função de uma postura epistemológica caracterizada, em nosso modo de ver, pela quebra irresponsável de paradigmas natural e culturalmente consagrados.

De maneira que, para Signorelli (2019), tal escolha epistemológica poderia acabar por desautorizar a própria Tradição Musical assimilada ou adquirida, bem como os bons costumes historicamente acumulados.

De fato, o suscitado autor assevera que a desconstrução de monumentos construídos por motivos razoáveis e justificáveis no decurso dos séculos afigura-se uma atitude despropositada, infundada, disparatada, desequilibrada e extremista. Um verdadeiro despautério, fruto de radicalismo e desatino em seu ponto de vista.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

À semelhança de Signorelli (2019), neste trabalho, recorreremos, como principal mote norteador, ao livro “*A genealogia do piano*”, da pianista e autora Lícia Lucas, publicado em sua primeira edição no ano de 2010 pela editora Muiraquitã na cidade de Niterói-RJ.

Do mesmo modo que Signorelli (2019), utilizaremos também nesta pesquisa o conjunto da literatura de manuais voltados para a análise dos aspectos técnico-interpretativos na seara pianística, em seus respectivos capítulos condizentes com o tema em tela. Igualmente a Signorelli (2019), faremos uso das acotações de autores que dialogam com mesma linguagem, timbre e tonalidade cromática em relação à autora supramencionada; quais sejam, por exemplo:

Schonberg (1960), Schultz (1936), Kochevitsky (1967), Kaemper (1968), Kaplan (1987), Richerme (1996), Bruser (1997), Mark (1999), Chiantore (2001), Leite (2001), Rattalino (2005), Hertel (2006), Gerig (2007), dentre outros.

Salientamos, em especial, a contribuição dos seguintes autores: Kochevitsky (1967), Kaemper (1968), Richerme (1996) e Hertel (2006). Ademais, os autores desfilarão nas linhas subsequentes. Neste contexto, passemos em revista as diversas Escolas Pré-científicas e Científicas da tradição pianística.

2.1 AS ESCOLAS PRÉ-CIENTÍFICAS E CIENTÍFICAS: BREVE DIGRESSÃO HISTÓRICA

Destarte, em concordância com Signorelli (2019), a evolução da técnica pianística foi descrita por diversos historiadores, entre eles Gerd Kaemper e George Kochevitsky. Semelhantemente, deixaremos para comentar sobre as diferentes abordagens pedagógicas, para citar as principais: escola dos dedos (ou pré-científica ou empírica); escola anatômico-fisiológica (ou natural ou do peso do braço) e escola psicomotora (ou psicotécnica, psicofísica, cinestésica, cinestésico-motora ou proprioceptiva).

Ao par do desenvolvimento e da ramificação das escolas pianísticas, temos, como corolário ou fruto desta evolução, uma plêiade de correntes que veicularam novas tendências, teorias e ideias a respeito de vários temas pertinentes à prática pianística, vale dizer: movimentos pianísticos, exercícios técnicos, uso do pedal, articulação dos dedos, aplicação do peso do braço, toque etc.

Como dantes assinalamos, utilizaremos como referenciais as obras de Schultz (1936), Schonberg (1960), Kochevitsky (1967), Mark (1999), Kaplan (1987), Richerme (1996), Leite (2001), Hertel (2006), Gerig (2007), Lucas (2010), dentre outras.

Os autores supramencionados consideraram conteúdos históricos, técnicos e estéticos que permearam a formação das diferentes épocas e escolas. Com efeito, cada abordagem pianística tem seu devido embasamento e seus respectivos representantes. De maneira que a investigação destes fundamentos permite traçar uma linha de contínua evolução e constante desenvolvimento da História do Piano.

É notório e bem-sabido que o clavicórdio (derivado do latim “*clavis*” = tecla e “*chorda*” = corda) constitui-se no antecessor do piano, conforme já mencionamos

fundamentadamente em outro artigo científico. Ocorre que, no clavicórdio, as cordas eram marteladas por meio de uma plaqueta de metal; ao passo que, no cravo, as cordas eram beliscadas ou pinçadas por um plectro.

De acordo com Locard (1948, *apud* Signorelli, 2019), o cravo era um instrumento de cordas pinçadas com plectros. Seu aspecto era mais robusto, sua sonoridade era rica e variada proporcionando ataques precisos e exatos. Destinava-se a ambientes maiores, em virtude de seu som metálico e vibrante, mais potente e intenso, volumoso e brilhante, seco e rígido, mais curto.

Conforme o supracitado autor (*apud* Signorelli, 2019), o cravo se desenvolveu e aperfeiçoou entre os anos de 1500 e 1750. De seu turno, o clavicórdio, derivado do latim “*clavis*” (tecla) e “*chorda*” (corda), era um instrumento de cordas percutidas com tangentes. Nesse prisma, Signorelli (2019) ressalta que:

Destinava-se às salas menores e aos ambientes mais intimistas por ser capaz de exprimir com riqueza de detalhes as mais sutis nuances e cores (ou matizes), dotado de maior expressividade e paleta tímbrica mais abrangente, com maior variedade de dinâmicas e toques, mais delicadeza, teclado sensível ao toque, som mais suave e legato, mais prolongado. Conforme Casella (1936), há relatos de que Carl Philipp Emanuel Bach era capaz de produzir “*vibrato*”, “*balancement*”, “*tremolo*” ou “*bebung*” ao clavicórdio (por meio do ataque direto com o dedo nas teclas sensíveis ao toque, as quais balançavam as cordas por vibração). Assim, no cravo o aspecto percussivo era mais evidenciado; enquanto no clavicórdio, o traço expressivo fazia prevalecer o som das cordas (e não dos plectros pinçando as cordas). (SIGNORELLI, 2019, p. 10).

Nada obstante, já assentamos em outro artigo científico que ambos os instrumentos constituíam-se de cordas percutidas e competiram até meados de 1700. A história oficial da tradição informa-nos que o cravo venceu, em razão da sonoridade débil e fraca (embora poética e refinada) do clavicórdio.

Também já apontamos em outro artigo científico que vários virtuosos foram responsáveis pela vitória do cravo sobre o clavicórdio (a qual comentamos acima), dentre os quais: Bach, Händel, Scarlatti, Rameau, Couperin, Carlos Seixas. Estes compositores eram grandes cravistas e contribuíram para o desenvolvimento da técnica do cravo (e hodiernamente, também do piano). Da pena de Signorelli (2019), depreendemos que:

Aproximadamente em 1702, Bartolomeo Cristofori inventou o *pianoforte* (*cravicembalo col piano e forte*). Este instrumento foi inicialmente denominado *arpicembalo*. Tal instrumento de cordas percutidas com martelos de madeira (antes eram usadas linguetas de cobre, couro ou bico de pena de pássaros – como pontas de penas de corvo, por exemplo – para tanger as cordas) representou a união das características sonoras do cravo e do clavicórdio (antecessor direto do piano) permitindo o toque suave e forte numa combinação do brilho e da potência do cravo com a expressividade e o refinamento do clavicórdio. (SIGNORELLI, 2019, p. 9 e 10).

Neste turno, este novo instrumento utilizava, para o seu funcionamento, cordas percutidas por martelos cobertos de camurça que, por sua vez, eram acionadas pelas teclas. O mecanismo retromencionado permitia ao pianista executar variadas nuances de intensidade, diferentes articulações (notas ligadas ou soltas) e melodias expressivas.

Em verdade, afinado com o que já pontuamos em outro artigo científico, o incremento de todas essas possibilidades estéticas levou à necessidade do desenvolvimento de outra técnica de execução instrumental.

Consoante a lição de Richerme (1996), tanto a execução como o ensino pianístico surgiram em meados do século XVIII. Conforme preleciona Hertel (2006), ao traçar um olhar sobre o processo evolutivo da técnica pianística:

Desde então, a técnica pianística passou por diversas transformações. Este e os antigos instrumentos de teclado eram externamente semelhantes, mas não possuíam a mesma qualidade sonora e mecânica nem, conseqüentemente, a mesma técnica de execução. Nos instrumentos de teclado, por exemplo, é preciso controlar a velocidade dos dedos ao abaixar as teclas sob pressão. Mas, no piano, são os músculos do braço que vão controlar o peso e a força despendidos neste ato, o que constitui um dos problemas elementares da técnica pianística. Já a precisão na articulação, isto é, o toque da ponta do dedo na tecla, é o ponto mais importante na técnica do cravo. Como expõe Kochevitsky (1967), os movimentos mais reduzidos das mãos e braços, junto com uma excessiva e isolada articulação dos dedos, representam o toque do cravo que foi mantido por longo período [...] Richerme coloca que é válida a procura “de uma técnica em harmonia com princípios e leis físicas e naturais, uma técnica que não tente contrariar tais princípios e tais leis, para que altos padrões de resultado possam ser obtidos com maior facilidade. [...] É necessário conhecimento específico e muita diligência, oriundos de uma atitude analítica racional”. E o autor continua: deve-se buscar uma técnica que apresente “um perfeito entrosamento anatômico, fisiológico e mecânico do aparelho fisiológico executante com o instrumento, bem como uma adequação de sua metodologia aos objetivos propostos, visando permitir ao homem bem estar fisiológico e psicológico”. Concluindo, “a técnica deve ser um meio, jamais um fim”. Esta se compõe de alguns elementos considerados fundamentais para a interpretação, pois, na falta deles, o pianista dificilmente conseguirá realizar seu ideal artístico (HERTEL, 2006, p. 3, 13).

Não vamos nos delongar deste ponto em diante, uma vez que já abordamos os temas em tela ou na nossa Dissertação de Mestrado em Práticas Interpretativas-Piano (Performance) intitulada “Da importância da Imaginação Musical na prática pianística” ou nos nossos Artigos Científicos que versam tanto sobre Imaginação Musical quanto sobre Técnica e Interpretação Pianística.

Como dantes frisamos em outro artigo científico, começamos a ministrar na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) a disciplina teórica optativa “História do piano e pianistas: tendências técnico-interpretativas e abordagens pedagógicas” a partir de Março de 2016. Tal disciplina tem como escopo precípua equipar os alunos com arsenal técnico-musical

a partir de subsídios históricos que forneçam aos educandos a aquisição de novas habilidades motoras e a potencialização de suas capacidades na solução de problemas pianísticos.

Esta disciplina foi resultado das nossas inquietações, indagações e pesquisas realizadas nesta seara voltadas tanto para desenvolver o pianismo (objetivos artísticos ou culturais) quanto para acudir aos alunos em suas questões pianísticas (propósitos docentes ou educacionais).

Vale acrescentar que continuamos pesquisando nesta linha, por constituir material de estudo para toda uma vida. Portanto, não temos a pretensão de esgotar ou consumir o assunto abordado neste Artigo Científico em particular, visto que encaramos a profundidade do tema em tela com humildade como de verticalidade ampla. Assim, passemos à análise das escolas pianísticas sob comentário.

2.2 A ESCOLA PRÉ-CIENTÍFICA (OU A DENOMINADA "ESCOLA DOS DEDOS"²)

Com efeito, Kochevitsky (1967, *apud* Signorelli, 2019) pontifica que o ensino do piano continuou seguindo os princípios da antiga técnica cravística do século XVII, enquanto o pianoforte e sua própria técnica de execução evoluíam.

Nesta esteira, a primeira escola ou abordagem pedagógica oriunda na História do piano e dos pianistas pode ser identificada como a denominada “escola dos dedos” ou escola pré-científica.

Para o pianista e professor Richerme (1996, *apud* Signorelli, 2019), o período anterior à década de 1880 é considerado pelos pesquisadores como o período pré-científico da técnica pianística. Consoante Rattalino (2005), Chiantore (2014) e Kaemper (1968), corresponde às antigas escolas francesas clavicinísticas de Rameau e Couperin bem como à antiga escola italiana cravística de Scarlatti.

São suas principais características: i) a posição arredondada das mãos com a ponta dos dedos; ii) o toque articulado dos dedos (dedos ativos); iii) a postura com os braços imóveis (busca da independência dos dedos com o objetivo de exercitá-los isoladamente); iv) o som percussivo decorrente do toque digital; v) o aprofundamento dos dedos nas teclas dentro do piano (afundar ou enterrar os dedos no piano); vi) o treino puramente mecânico com muitas horas diárias de prática; vii) a autoridade absoluta e infalível do professor (pedagogia

² A referência entre aspas justifica-se por ser este o principal nome pelo qual a supramencionada escola ficou conhecida no meio pianístico ou Tradição Pianística.

professoral e fechada X pedagogia dialógica, criativa e libertária); viii) a ausência de remédios técnicos efetivos; visto que, à semelhança da descrição das aulas de Amy Fay em seu livro “Music studies in Germany” (“Estudos musicais na Alemanha”), o mestre não mostrava como corrigir os erros (*apud* Kaemper, 1968).

Nesta toada, Kochevitsky (1967) complementa que o aluno deveria repetir o mesmo trecho, por várias vezes, até acertar o modelo apresentado pelo professor. Daí exsurge a noção do termo *ensaio* em francês, “*répétition*”, enquanto ato ou efeito de reproduzir sem cessar um determinado trecho musical até que se atinja a perfeição técnico-mecânica.

Dentre os representantes mais expressivos da denominada Escola dos Dedos, Kochevitsky (1967) aponta *Muzio Clementi* (1752-1832) e *Karl Czerny* (1791-1857). Ambos são relacionados pelo precitado autor em razão de preconizarem os estudos sistemáticos da técnica como prática pedagógica.

De fato, Signorelli (2019) destaca que Clementi foi o primeiro a compor especificamente para o piano. Em sua Obra “Introdução à Arte de Tocar Piano”, criou um método didático com o fim de desenvolver a técnica pianística. Para ele, os cinco dedos deviam ser fortes e desenvolvidos igualmente (igualdade métrico-sonora). Treinava os dedos da mesma maneira e procurava manter a mão imóvel sobre o teclado. Cada um dos cinco dedos devia estar posicionado sua respectiva tecla e os dedos que não trabalhavam, articulavam ou funcionavam deviam permanecer quietos. Trabalhava diariamente durante horas a fio, pelo que foi um dos pioneiros na exigência de muitas horas de prática. Considerado por Kochevitsky (1967, *apud* Signorelli, 2019) o criador e fundador da técnica pianística moderna, foi professor de Beethoven.

Consoante Lucas (2010, *apud* Signorelli, 2019), foi o predecessor da maioria das tradicionais escolas nacionais de piano (desenvolvimento das escolas pianísticas no mundo). Segundo a autora:

A história da execução pianística se desenvolve então com Mozart e logo em seguida com Muzio Clementi (1752-1832), considerado “*O pai de toda a técnica*” a quem Vladimir Horowitz chamou de “*O fundador da Moderna Escola do piano*”. Ludwig Van Beethoven (1770-1827) afirmava: “*Quem estuda Clementi em profundidade, conhece ao mesmo tempo Mozart e os outros compositores...*” (LUCAS, 2010, p. 30 e 31).

Nesse turno, Signorelli (2019) assinala que, no ano de 1779, em Londres, Clementi publica suas primeiras Sonatas para piano; e em 1826, o seu “*Gradus ad Parnassum*” Op. 44 (“*Passos para o Parnassum*”), conjunto de obras dedicadas ao desenvolvimento da técnica

pianística (estudos), em três volumes. Em 1781 dá-se o famoso “duelo” de improvisação entre Mozart (mais voltado à expressão musical e à delicadeza das nuances) e Clementi (que exibiu suas terças, sextas e oitavas como trunfo).

Por sua vez, Czerny escreveu a sua “Completa Escola Técnica e Prática do Piano”. Sua obra consistia de exercícios curtos e longos. Para ele, as dificuldades técnicas deveriam ser preliminarmente estudadas com excessiva articulação dos dedos de maneira incessante até que se conseguisse dominá-las. Depois de superada esta fase preparatória, o aluno estaria apto ao estudo das peças musicais. Neste sentido, Czerny conseguiu separar o estudo técnico do musical (ou seja, a técnica pura da técnica aplicada).

O estudo da técnica preconizado por Clementi e Czerny descreve uma época de domínio absoluto da técnica na execução, na qual os intérpretes treinavam os detalhes até alcançar a perfeição.

Neste diapasão, uma série de estudos era precedida por uma gama de exercícios técnicos. É o que nos expõe Kaemper (1968) a respeito do Conservatório de Lebert e Stark, em Stuttgart, na Alemanha.

Com efeito, a Escola dos Dedos influenciou apenas *parcialmente* a denominada antiga escola francesa de Marguerite Long, conforme já detalhamos no átimo conveniente de outro artigo científico. Por outro lado, hoje encontramos uma evidência muito forte na utilização e ensino dos recursos pianísticos supramencionados.

2.3 A ESCOLA ANATÔMICO-FISIOLÓGICA (OU A DENOMINADA "ESCOLA DO PESO DO BRAÇO" ³)

Embasada nas ideias de *Ludwing Deppe*, *Rudolf Breithaupt* e *Blanche Selva*, a escola anatômico-fisiológica ou escola natural do piano ou a denominada “escola do peso do braço” tem como luminares Matthay (1932), Leimer-Giesecking (1951), Neuhaus (1970) e Gát (1980).

Conforme Gerig (1985), o primeiro professor a combinar o uso simultâneo de braços e dedos foi Ludwing Deppe, propiciando à tecnologia pianística desenvolver-se por intermédio de outras teorias. Para ele, o cotovelo deve ser o “líder” dos movimentos; e o pulso, uma

³ Mais uma vez, a referência entre aspas justifica-se por ser este o principal nome pelo qual a supramencionada escola ficou conhecida no meio pianístico ou Tradição Pianística.

“pluma”⁴. Assim, todo o aparelho pianístico tem participação ou envolvimento na performance pianística. É o que nos dá notícia a lição de Gát (1980, *apud* Signorelli, 2019), ao tratar da necessidade do intérprete de encontrar-se em contato constante com o piano:

O desejo mais ardente de todo intérprete é amalgamar, tornar-se unido com seu instrumento de tal maneira que ele sinta se tratar não de um corpo estranho, mas de um órgão de comunicação abrindo-lhe maravilhosas possibilidades, um órgão que o capacita falar mais direta e naturalmente sobre seus sentimentos e emoções do que o poderia fazer no discurso falado⁵ (GÁT, 1965, p. 75, tradução nossa).

Para ele, o *corpo inteiro* participa na regulação da dinâmica e na distribuição do peso, de maneira que a aplicação de maior ou menor uso de peso está relacionada com as exigências dinâmicas do trecho musical. Essa também é a ideia que depreendemos da pena de Riemann (1936, *apud* Signorelli, 2019), senão vejamos:

Interpretar uma obra de arte ao piano não significa simplesmente traduzir sinais gráficos em sons efetivos, senão envolver-se profundamente com a obra, senti-la intensamente e conferir-lhe nova vida sonora⁶ (RIEMANN, 1928, p. 103, tradução nossa).

Na mesma posição, encontramos Fink (1999, *apud* Signorelli, 2019), ao tratar do vocabulário técnico pianístico (movimentos pianísticos), a saber: vocabulário de mãos, antebraço, braço, etc. Tais gestos perfazem, segundo o autor suscitado, uma verdadeira coreografia contornando (modelando, esculpindo, desenhando) e dando forma aos grupamentos musicais (ou desenhos).

Como resultado, Signorelli (2019) registra que se adquire um senso genuíno de liberdade, sentido artístico e expressão musical. Também Sandor (1995, *apud* Signorelli, 2019), Whiteside (1996, *apud* Signorelli, 2019) e Bruser (1997, *apud* Signorelli, 2019) sustentam a participação coordenada de todo o aparato biomecânico do instrumentista na execução de um trecho musical. Nada obstante, Richerme (1996) assegura-nos que tais ideias não são completamente novas na seara pianística, visto que já foram apresentadas de forma embrionária.

Assim, no esteio de Signorelli (2019), os primeiros livros sobre a técnica de executar instrumentos de teclado - como os dos cravistas François Couperin (1716) e Carl Philipp

⁴ As expressões encontram-se entre aspas para indicar a terminologia originariamente utilizada por Deppe em sua obra.

⁵ The most ardent wish of every performer is to amalgamate, to become united with his instrument in such a way that it should no longer be felt by him to be some strange body but rather an organ of communication opening wonderful possibilities, an organ enabling him to talk more directly and more naturally about his feelings and emotions than he could have done in ordinary speech.

⁶ Interpretar uma obra de arte em el piano no significa traducir simplemente signos gráficos em sonidos efectivos, sino compenetrarse profundamente com la obra, sentirla intensamente e infundirle nueva vida sonora.

Emanuel Bach (1762), este já fazendo alguma menção ao pianoforte enquanto um novo instrumento - são os que apresentam algumas ideias que mais se afinam com as teorias modernas. Tais obras fazem alguma referência, embora em poucas linhas, ao relaxamento e à liberdade de movimentos dos dedos, bem como apresentam certa vantagem em manter os dedos sempre bem próximos das teclas.

Da mesma forma, Hertel (2006) esclarece que os mestres da música faziam uma coisa, porém ensinavam outra. Insta gizar, a prática educativa não coincidia com a prática instrumental. Senão, ouçamos suas palavras:

O século XVIII apresenta, em sua segunda metade, as personalidades artísticas de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Joseph Haydn (1732- 1809), que iniciaram suas carreiras musicais compondo obras para o cravo, passando, em seguida, para o piano. Mozart possuía um toque ágil, claro e refinado. Devido à sua intuição inata, as passagens melódicas apresentavam um expressivo cantabile. Integrou-se perfeitamente aos pianos com mecanismo vienense, explorando ao máximo seus recursos. Haydn incorporou ao longo de sua vida o piano. Sua música, apesar da aparência simples e acessível, encerra características consideradas importantes, como temas de natureza intelectual, modulações originais e orquestração superior [...] Assim como Liszt, surgiram outros grandes compositores e pianistas que continuaram a realizar uma execução técnico-pianística natural, porém intuitiva, usando o aparelho pianístico de forma coordenada, como outros antes deles também o fizeram. Mas, como observa Kochevitsky, apesar de todo esse movimento inovador da parte de compositores-concertistas, professores de mentalidade arcaica, rotineira e sem qualquer criatividade, mantinham-se obedientes e submissos aos ensinamentos da antiga Escola de Dedos. Ao manterem essa posição, acabavam por prejudicar física e psicologicamente os seus alunos. A situação chegou a tal ponto de aberrações que surgiram protestos, tanto de professores de piano, conscientes de sua profissão e com mente aberta, como de médicos que atendiam os pianistas e seus problemas físicos e musculares. (HERTEL, 2006, p. 3, 4 e 7).

Assim, os mestres já prefiguravam na prática do Fazer Musical aquilo que seria sistematizado cientificamente “*a posteriori*” no pensar musical. Nesse esqueque, Signorelli (2019) anota que, paralelamente ao desenvolvimento da técnica pianística, John Broadwood começa a fabricar seus pianos em Londres. Seus pianos seguiam o modelo de mecânica do tipo “inglês” (de toque mais pesado e sonoridade maior, portanto). É imperioso ressaltar que Broadwood foi responsável pela introdução do pedal de sustentação ou prolongamento (“*sustain*”) e seus pianos eram os favoritos de Ludwig Van Beethoven. Assim sendo, Signorelli (2019) argumenta:

Tal fato pode explicar a revolução técnica e estética operada na Obra de Beethoven: com incremento da sonoridade (mais robustez); enriquecimento do timbre (com o acréscimo do pedal de sustentação); maior largueza dinâmica e agógica, porém com rigor rítmico; solidez do toque aliada à fluidez ou fluência da pulsação; crescimento dos contrastes e da dramaticidade; maior detalhamento de suas intenções na escrita; e

aumento consistente da expressividade com o conseqüente aprofundamento vertical do conteúdo musical. (SIGNORELLI, 2019, p. 14).

A esse respeito, Hertel (2006) também sustenta que:

A música de Ludwig van Beethoven (1770-1827), vigorosa e vibrante, exigiu pianos com mecanismo mais forte e resistente, que produzisse uma sonoridade mais brilhante e robusta. Sua música para piano continha exigências técnicas e musicais que acabaram por impor um relevante progresso à técnica pianística, como, por exemplo, longas cadências improvisadas, consideradas importantes elementos de construção da obra musical. Consideram-se também como linhas mestras fundamentais em sua expressão musical os fortes contrastes na dinâmica, isto é, o *pianíssimo* em oposição ao *fortíssimo* seguido de *piano súbito*, acordes densos, rápidas mudanças de registro, alterações de compasso dentro da mesma peça, vitalidade rítmica com acentos inesperados e a melodia tratada com a mesma importância dos outros elementos. Foram as idéias inovadoras e revolucionárias de Beethoven, consideradas modernas para o seu tempo, principalmente sua revolta contra os rígidos padrões da escola antiga, que levaram alguns músicos do século XIX a se oporem à antiga pedagogia (Escola dos Dedos), acabando por abandoná-la completamente (HERTEL, 2006, p. 4 e 5).

Assim, foram surgindo novas ideias sobre a formação do toque e a importância do ouvido crítico na produção sonora ao piano. Destarte, Kochevitsky (1967) destaca a influência de Friedrich Wieck (1785-1873). Pai de Clara Schumann, recebeu influências da antiga Escola dos Dedos; todavia propugnava pela importância de os alunos ouvirem a si mesmos ao tocar.

De maneira que, quanto aos educandos, “[...] procurava desenvolver o ouvido, despertando-os para a atividade musical antes de ensinar-lhes as notas. Essa inovação, moderna para a época, equivale hoje aos princípios do método Suzuki” (HERTEL, 2006, p. 5).

Kochevitsky (1967, apud Signorelli, 2019) relata que Frédéric Chopin (1810-1849) inovou ao defender uma posição mais natural para os dedos, bem como a utilizar todas as partes do aparelho pianístico na execução (dedos, mão, pulso, antebraço, cotovelo, braço, ombro, quadril e tronco). Apesar de manter a mão imóvel nas passagens de polegar por debaixo da mão e da mão sobre o polegar (ou passagens dos outros dedos sobre o polegar), sustentava o uso da *técnica aplicada* (vale dizer, o estudo de uma peça musical complexa que contivesse todas as dificuldades técnicas possíveis) em vez da *técnica pura* vigente até então.

Como exemplo da aplicação desta ideia sobre os exercícios técnicos podemos citar os 24 (vinte e quatro) Estudos de Chopin Op. 10 e Op. 25, assim como os 3 (três) Estudos Póstumos sem numeração de Opus⁷. Neste supedâneo, os estudos de Chopin elevaram a forma musical

⁷ As três peças finais fazem parte de um compêndio chamado “*Méthode des méthodes de piano*” (Método dos métodos de piano) e foram compiladas por Moscheles e Fétis. Compostas em 1839, não possuem um número Opus atribuído. Apareceram na Alemanha e França em novembro de 1840, e na Inglaterra em janeiro de 1841. Entre as cópias das edições originais dos estudos, geralmente há vários manuscritos escritos pelo próprio Chopin e cópias

de exercícios puramente utilitários a grandes obras-primas artísticas. Embora conjuntos de exercícios para piano tenham sido comuns no final do século XVIII (Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer, Ignaz Moscheles e Carl Czerny foram os mais relevantes e significativos), os Estudos de Chopin apresentaram um grupo de desafios técnicos totalmente novos incorporando-se ao repertório da música de concerto. Seus estudos combinam substância musical e desafio técnico para sintetizar uma forma artística completa; ou seja, são considerados produto da maestria na combinação dos dois elementos.

Conforme salientam Schonberg (1960) e Gerig (2007), seus efeitos nos contemporâneos como Franz Liszt e Robert Schumann são notáveis, baseados na revisão que Liszt fez de seus próprios Estudos de Concerto após conhecer Chopin. Semelhantemente, o enobrecimento artístico do estilo dos estudos repercutiu nos Estudos Transcendentais de F. Liszt e nos Estudos Sinfônicos (Doze Estudos Sinfônicos, em Forma de Variações) de R. Schumann.

A este respeito, Signorelli (2019) nos informa que R. Schumann considerava mais importante perceber mentalmente a essência da composição ao invés de repetir mecanicamente quer nota por nota quer compasso por compasso ou estudar a técnica da peça em separado por horas a fio. Portanto, é importante ouvir-se enquanto toca; porque os dedos devem obedecer ao comando do cérebro (e não o contrário).

Sem embargo, consoante a acotação de Göllerich (1996), F. Liszt chegou à mesma conclusão em seus anos de maturidade quando ensinou em Weimar, na Alemanha. Sobre este fato, aclarada é a exposição da lavra de Hertel (2006), para quem:

Quanto a Franz Liszt (1811-1886), ele não deixou por escrito orientações pedagógicas, mas sabe-se que, quando jovem, aceitou as imposições técnicas da época, porém, manteve sua individualidade formando, aos poucos, seu próprio pensamento, só compatível com as idéias mais avançadas do século XX. Tanto Kaemper como Kochevitsky transcrevem trechos de relatos de Amy Fay (aluna de Liszt), em que esta escreveu que o compositor não ensinava a seus alunos como se estudava ou tocava; eles próprios precisavam pensar e chegar às suas conclusões pessoais. Liszt não analisava conscientemente sua execução, fazendo tudo por intuição como gênio que era. Recomendava aos seus discípulos a mesma orientação técnica que recebera como aluno de Czerny, fazendo, no entanto, ele próprio, o oposto sem perceber. A busca da habilidade técnica para Liszt consistia no desenvolvimento da imaginação musical. Realçou também a importância do aprender a ouvir-se. Era preciso, portanto, captar o sentido da obra, porque a técnica não deve servir apenas ao objetivo artístico, pois é criada pela imagem sonora. O compositor, segundo Kaemper, dá ao piano um tratamento sinfônico, e suas composições requerem o uso e a coordenação dos músculos do braço, ombros e costas, como também o peso do braço desde os ombros até as pontas dos dedos, com a participação de todo o corpo no toque. Sua técnica pede uma dinâmica ativa, movimentos livres e elásticos, posições variadas

adicionais feitas por seu amigo íntimo, Jules Fontana. Paralelamente, também existem edições de Carl Mikuli, aluno de Chopin.

e dedos bem exercitados. É o que se denomina de *toque livre*. Liszt lembrava sempre a importância de saber antes o som que se desejava obter, para poder então usar a técnica apropriada com o gesto adequado. Segundo ele, o impulso interior é que determina o ritmo e a dinâmica para se tocar de modo expressivo. Informações encontradas no diário de Madame Boissier, mãe de uma das alunas de Liszt, revelam que os dedos dele eram tão flexíveis que não apresentavam posição definida; sua mão era passiva, abaixada, mole ou inerte, ou então em contínuo movimento, livre e graciosa. Eliminava a rigidez de seu toque ao projetar os dedos a partir de movimentos do punho sobre as teclas, com flexibilidade perfeita. Madame Boissier escreveu ainda que o toque de Liszt era genial e inexplicável, fluido e flutuante. De fato, em suas obras pianísticas, os fraseados e dedilhados mostram a ação de seu toque livre (HERTEL, 2006, p. 6-7).

Não destoam a visão de Neuhaus (1973), o qual destaca a importância dos músculos do braço e antebraço para antecipadamente preparar cada nota colocando o dedo que vai tocar na exata posição, pronto para o ataque. São suas as seguintes palavras:

Para realizar com a necessária técnica a literatura pianística é preciso recorrer à contribuição de todas as possibilidades anatômicas e motoras do corpo humano. Desde o movimento quase imperceptível de uma falange, do dedo todo, mão, braço, ombros e costas, enfim, toda a parte superior do corpo que fixa seu ponto de apoio de uma parte na ponta dos dedos sobre o teclado, e de outra sobre o assento⁸ (NEUHAUS, 1973, p. 90, tradução nossa).

Em mesmo sentido, Matthay (1932) declara que na execução pianística, o movimento dos dedos é sempre acompanhado pela participação da mão, do antebraço ou do braço. Nada obstante, para ele, o relaxamento não deveria significar fraqueza e frouxidão; mas um leve estado de alerta e tensão ao tocar. Ressignificando, redimensionando e readequando os procedimentos do ideário técnico em termos históricos, Hertel (2006) aduz que:

Kaemper escreve que aqueles princípios fundamentais para a técnica pianística, já apresentados por Chopin e Liszt, embora um tanto vagos para os outros artistas, começaram a se firmar por volta 1885. Um exemplo é o emprego de todo o braço, do ombro às extremidades, o que implica tanto o aproveitamento da energia que caracteriza o impulso para tocar, como a pressão ou o peso recebidos pelas pontas dos dedos. Assim, impulso e pressão passam a constituir a essência dos movimentos que, por sua vez, vão formar a técnica pianística. Foi a partir de 1885 (Kaemper) que a técnica dos tempos de Clementi (Escola dos Dedos) até os da época de Liszt (que incluía todo o *aparelho pianístico*) começou a ser analisada por teóricos de uma nova maneira: científica (HERTEL, 2006, p. 8).

Destarte, Kaemper (1868) situa o ano de 1885 como marco inicial ou nascimento da moderna tecnologia pianística. Segundo o precitado autor (*apud* Signorelli, 2019), Ludwing Deppe (1828-1890), entre outros, fundou a Escola Anatômico-Fisiológica, cuja base era o

⁸ Pour atteindre la technique nécessaire dans la littérature de piano, il faut mettre à contribution les possibilités anatomiques et motrices du corps humain, depuis le mouvement à peine perceptible d'une phalange du doigt, du doigt lui-même, de la main, de l'avant-bras, de l'épaule et même du dos, bref de toute la partie supérieure du corps qui prend son point d'appui d'une part au bout des doigts sur le clavier, et de l'autre le tabouret.

estudo dos ossos e dos músculos que compõem o chamado aparelho pianístico. Seu objetivo era desenvolver uma técnica racional servindo de modelo a todos os pianistas como uma espécie de estereótipo.

Assim, Deppe (*apud* Kochevitsky, 1967), maestro e professor de piano alemão, sustenta que o som deve ser produzido não pelo golpe do dedo (toque percussivo); mas pela ação coordenada de todas as partes do aparelho pianístico.

Logo, a produção ou emissão sonora ao piano deve provir do braço todo numa ação coordenada. Os dedos e as mãos devem ser reforçados e auxiliados pelo movimento livre do braço distribuindo o esforço sobre todas as partes do corpo (do ombro à ponta dos dedos). Este mecanismo garante, assim, a realização prática do princípio do menor esforço e da economia de movimentos dando origem à expressão *aparato de tocar*.

Para Deppe (*apud* Kochevitsky, 1967), o peso deve ser oriundo do braço a partir dos ombros. Neste contexto, Deppe considera o peso como causa essencial do impulso, “*élan*” ou balanço sendo responsável por um movimento fluído, contínuo e redondo.

Por outro lado, Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945), consoante Kaemper (1968), um dos expoentes da escola Anatômico-Fisiológica, preconizava o braço solto e pesado como princípio fundante do toque pianístico. A mão devia guardar posição passiva, abaixada, caída, inativa e inerte relegando a importância da articulação digital para o segundo plano da execução pianística.

Para este professor, a antiga técnica precisava ser revisada por uma observação mais acurada tanto sonora quanto visuogestual, o que resultaria na execução correta dos movimentos. Logo, o mais importante da técnica pianística, segundo esta vertente, seriam os movimentos naturais (e não o desenvolvimento muscular).

Conforme Kochevitsky (1967), esta ideia de Deppe consistia na noção da denominada “queda livre”. Porém, segundo ele, Deppe não queria dizer que o braço deveria cair livremente. Assim, ele defende que a queda-livre seja entendida não em sentido literal, pois a expressão utilizada por Deppe era “*queda livre controlada*”. A este respeito, Hertel (2006) vem deslindar no sentido de que:

Deppe, complementa o autor, ensinava a seus alunos que os movimentos precisavam ser arredondados e suaves, com o braço e o antebraço fazendo rotação, o que tornaria o pulso obediente e flexível. Queria a mão um pouco à frente e cada dedo formando linha reta com sua tecla. Os dedos precisavam ser conscientes e livres com pontas sensíveis, sem bater nas teclas, mas acariciando-as. Salientava o papel ativo da mente ao praticar com o aparato de tocar, além do treino auditivo junto com o técnico. Denominava a isto fazer música participando. Durante sua vida, suas teorias não

tiveram grande alcance. Mas, após sua morte, em 1890, seus adeptos difundiram e desenvolveram suas idéias, que serviram de base para o surgimento de novas, como o relaxamento e o toque com peso. Foi o ambiente científico da segunda metade do século XIX que levou professores e teóricos do piano a colocar o estudo pianístico em bases científicas (HERTEL, 2006, p. 8).

Na mesma esteira, Neuhaus (1973) também aborda o conceito de *queda livre* como princípio subjacente ao toque pianístico.

Nesse diapasão, Leimer-Giesecking (1951, *apud* Signorelli, 2019) aborda o denominado *toque de peso* ou *toque de braço*, no qual os dedos funcionam como elementos passivos de toque servindo como apoio para o peso (pilares, colunas, estacas). É comentado também a respeito do *toque ativo* (os dedos como elementos ativos da execução).

Para Selva (*apud* Kaemper, 1968), o *toque pelo peso do braço* deve ser feito deixando a mão pressionar livremente o teclado controlando a carga de peso da própria mão e do braço. Segundo Breithaupt (*cit* Kaemper, 1968), são praticamente a mesma coisa o relaxamento e o controle do peso.

Nada obstante a Escola Anatômico-Fisiológica se basear no relaxamento e no toque de braço negligenciando o trabalho dos dedos ou desdenhando a importância da função digital; não é difícil de entendê-los, pois ambos conduzem ao *equilíbrio* (e não inércia) do todo pianístico favorecendo a harmonia do conjunto intérprete-instrumento. Sem embargo, muitas críticas foram tecidas a respeito da Escola Anatômico-Fisiológica, conforme complementa Hertel (2006):

Os adeptos da Escola Anatômico-Fisiológica escreveram diversos livros e artigos sobre como ensinar e tocar piano. Para eles, a parte mais importante nesses escritos continha uma descrição detalhada sobre a anatomia e a mecânica do aparelho pianístico. Não levavam em consideração, porém, os perigos decorrentes de possíveis utilizações musculares erradas praticadas pelos pianistas. A estes era recomendado não só balançar a parte superior do braço num movimento rotativo, como também encontrar suas próprias soluções para determinados problemas técnicos. Acreditava-se que os exercícios puramente mecânicos poderiam ser substituídos pelo desenvolvimento da percepção e por um movimento correto treinado conscientemente. Ao simplificarem, porém, de tal modo essa técnica, esses teóricos chegaram a afirmar que, para se resolver determinados problemas técnicos, rapidamente e sem esforço, bastava saber quais os músculos que seriam envolvidos, sua função e como realizar aquela técnica específica. Não consideraram sequer a função do cérebro e do sistema nervoso central como dirigentes e controladores dessa atividade. Portanto, pode-se notar como causas do possível fracasso desta escola, além do conhecimento simplificado, limitado e superficial da anatomia e da fisiologia do aparelho pianístico, um quase-desprezo pelo trabalho dos dedos e a excessiva importância dada ao movimento de rotação e balanço da parte superior do braço. Mas alguns pianistas de talento conseguiram sobreviver aos exageros e desenvolver com eficiência a técnica dos dedos, estudando também os princípios da Escola Anatômico-Fisiológica. Libertaram-se dos excessos, continuando normalmente suas atividades artísticas. (HERTEL, 2006, p. 9).

À vista do exposto, aduz-se que a Escola Anatômico-Fisiológica teve como principal contribuição o fato de trazer à baila o elemento correlacionado com a Imaginação Musical enquanto foco ejetor dos movimentos pianísticos baseados no toque de peso do braço em estado de relaxamento a partir dos ombros.

De forma que o controle do peso é realizado a partir do elemento de percepção musical, qual seja, a Imaginação Musical ou capacidade aural (insta gizar, habilidade ou competência de ouvir o som internamente enquanto representação mental antes de tocar, produzir ou emitir uma determinada sonoridade ao piano).

2.4 A ESCOLA PSICOMOTORA (CINESTÉSICO-MOTORA, CINESTÉSICA, CINESTÉSICO-COGNITIVA, COGNITIVO-MOTORA, PROPRIOCEPTIVA, PSICOTÉCNICA OU PSICOFÍSICA)

A escola psicomotora, cinestésica, cinestésico-motora, cinestésico-cognitiva, cognitivo-motora, proprioceptiva, psicotécnica ou psicofísica tem como principais referenciais Kochevitsky (1967), Neuhaus (1973), Kaplan (1987), Azevedo (1996), Richerme (1996) e Hertel (2006). Esta escola preconiza o estudo cerebrino, racional e consciente do piano a fim de otimizar os resultados reduzindo ou eliminando as possibilidades de desperdício de energia.

Neste paradigma, Kochevitsky (1967), por sua vez, nos informa que, para o desenvolvimento da habilidade motora necessária à execução pianística, deve-se concentrar na qualidade da produção ou emissão sonora resultante do equilíbrio e controle de sonoridade, nas sensações proprioceptivas⁹ e nos movimentos necessários¹⁰.

O autor supracitado descreve sumariamente o processo de aprendizado pianístico da seguinte forma: 1) estímulo auditivo (imaginar o som); 2) antecipação do ato motor (preparação); 3) ato motor resultando no efeito sonoro; 4) percepção auditiva e avaliação do resultado obtido.

⁹ Propriocepção, também denominado de Cinestesia ou Proprioceptividade, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Trata-se, então, do processo por meio do qual o cérebro pode perceber de forma autônoma os movimentos do próprio corpo ou de suas partes no espaço.

¹⁰ Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas.

Também encontramos essa ensinança na lição de Kaplan (1987). Segundo ele, “é preciso diagnosticar o porquê da dificuldade, sua causa e a solução. O como surgirá rapidamente” (KAPLAN, 1987, p. 87).

Assim, há duas questões fundamentais que não podem ficar sem resposta, quais sejam: 1) o que eu sinto; 2) o que eu ouço. São fatores importantes a serem analisados do ponto de vista psicomotor (psíquico e físico).

Destarte, a execução pianística é composta por uma interação sutil e sensitiva de atributos psicofísicos. A audição interna é que controla essa fina e tênue interligação imaginando o som desejado, governando o movimento (toque, som, tato) e apreciando criticamente o resultado sonoro obtido. A esse respeito, aponta Hertel (2006) para a seguinte evolução operada no âmbito da tecnologia pianística:

Mesmo com tantos equívocos, a Escola Anatômico-Fisiológica não chegou a desaparecer totalmente. Dela surgiram correntes com novas teorias e idéias como, por exemplo, sobre o movimento e o exercício. Sobre esse assunto, o fisiologista alemão Emil Du Bois-Reymond, conforme Kochevitsky, apresentou ao público, em 1881, uma nova teoria sobre a atividade motora humana. Esta depende da correta associação dos músculos e não tanto de sua contração, pois, segundo ele, o trabalho muscular tende a crescer, parar e diminuir. Reymond afirmava, conforme o autor, que a mente humana, por meio do exercício, fica mais elástica e versátil. Portanto, ele se opôs às idéias da escola anterior, quando afirmou ser possível tornar os músculos fortes e resistentes. Mas, quanto a adquirir agilidade, esta não dependeria apenas da ginástica, e sim da intervenção da mente. Foi o primeiro cientista que explicou alguns pontos importantes sobre o movimento na prática pianística. Oscar Raif elabora suas experiências sobre esse movimento. Para ele, é o nível intelectual das pessoas que determina uma maior ou menor agilidade nos dedos, estando essa habilidade condicionada à capacidade auditiva. A conclusão a que chegou Raif, citado por Kochevitsky, mostra que não tem sentido o aumento da agilidade em dedos isolados. Porque, de fato, a dificuldade se encontra na precisão dos movimentos sucessivos dos dedos, sendo esta gerada pela percepção e pela vontade, que se originam, por sua vez, no sistema nervoso central. Portanto, faz-se necessário desenvolver nos pianistas a destreza da mente tanto quanto a dos dedos. Anos depois, Adolf Steinhausen, também citado por Kochevitsky, médico-cirurgião e crítico da Escola dos Dedos e da Anatômico-Fisiológica, afirmou que, apesar das controvérsias, os pianistas deveriam usar a força de todo o braço, desde o ombro até as pontas dos dedos, para alcançar os efeitos desejados. O corpo devia participar de modo contínuo e incessante, mas sem rigidez. Para ele, os movimentos pianísticos contidos nesses atos se diferenciavam dos outros pela ação do sistema nervoso central. Isto é, o pianista usaria a força natural dos dedos e coordenaria melhor os gestos, evitando movimentos desnecessários. Como esse sistema seria responsável pela origem do movimento, explica Steinhausen, a prática passaria a ser um processo psíquico, assim como sua automatização. Os exercícios mecânicos e rotineiros dos dedos podem aumentar o tamanho e a força dos músculos durante o estudo normal de piano. Mas é pela prática (aprendizado mental) que se aprende a mover os dedos no ritmo certo e a executar corretamente as notas, como também a realizar a dinâmica com suas gradações sonoras. Quanto à fluência, segurança e rapidez nos movimentos executados, são obtidas ao se eliminarem ações musculares ou gestos inúteis. Steinhausen mostrou assim, ao contrário de Czerny, que a técnica é inseparável da musicalidade. Porém, como outros teóricos, também cometeu enganos, como quando acreditou que os ideais artísticos não evoluíram e

eram iguais para todos os pianistas. No entanto, a realidade mostra bem que a cada concepção musical corresponde uma técnica diferente, adequando-se, porém, às características pessoais do executante. Kochevitsky lembra que foi Steinhausen um dos teóricos que mais se aproximou de uma concepção racional para a técnica do piano. Mostrou que o aparelho pianístico é tão importante quanto a imaginação e o objetivo a ser atingido no desenrolar técnico (HERTEL, 2006, p. 9-11).

Segundo Kaplan (1987, *apud* Signorelli, 2019), a realização da performance pianística requer do pianista a formação de hábitos motores e o desenvolvimento da percepção auditiva. Ou seja, exige também o desenvolvimento da audição sensorial. Daí advém o fato de Neuhaus (1973) não falar em relaxamento absoluto, senão em *equilíbrio harmônico* entre os diversos membros do corpo responsáveis pelo toque pianístico.

O intuito é fazer com que cada parte componente do sistema biomecânico ou aparelho pianístico assuma sua posição de modo a *atuar no mínimo*: dedos (falanges), mãos (pulso), antebraço (cotovelo), braço (ombro) e tronco (quadril).

Assim, a responsabilidade pelo movimento ou gesto pianístico é democraticamente distribuída para cada elemento do conjunto biomotor com economia de energia de modo que nenhum deles seja sobrecarregado.

Destarte, ações musculares ou gestos inúteis são evitados sem perda de energia poupando tempo. Em homenagem ao princípio da economia de movimentos devem ser contraídos tão somente os músculos estritamente necessários à realização de um determinado gesto completo.

Para Kaplan (1987, *apud* Signorelli, 2019), a execução pianística exige uma coordenação perfeita e harmônica dos movimentos simultâneos realizados pelos membros superiores; que compreendem braços, antebraços, mãos e dedos.

O professor Kaplan (1987) salienta a necessidade de coordenação muscular sem defeitos, a sensorialidade ou cinestesia e a habilidade motora para a consecução eficaz de movimentos sem esforço. Portanto, a percepção (tanto musical quanto corporal) constitui fator indisponível para a boa execução pianística.

Essa interrelação imbricada, intrínseca e íntima dá forma a um fluxo contínuo e intermitente, bidirecional e dialético; seja entre mente e membros seja entre pianista e instrumento. Trata-se de um processo vivo e profundo, fecundo e dinâmico, renovador e cheio de significado. Daí extrai-se, novamente, a importância da Imaginação Musical para a prática do pianismo. Neste turno, Kaplan (1987, *apud* Signorelli, 2019) observa, ainda, que a aprendizagem pianística depende de um sistema nervoso maduro e apto à realização dessa

tarefa, do nível intelectual do indivíduo, além de condições físicas apropriadas a esse ato complexo.

Nada obstante, embora Richerme (1996) realize uma análise anatômico-fisiológico detalhada do aparelho pianístico ou conjunto biomotor, podemos considerar (ainda que de forma preliminar, preambular, superficial, rasteira, flutuante, vaga, rasa e prematura) que suas conclusões o enquadram na categorização esquemática pertencente à escola psicofísica do piano.

Sobre a Escola Psicomotora, consideramos pertinente o arrazoamento de Hertel (2006), ao lançar um olhar sobre a linha do tempo no que toca ao progresso da técnica pianística:

No início do século XX foram reunidas as já conhecidas tendências pedagógico-pianísticas, outra vez apresentadas. Atualmente, coexistem, nas diversas escolas de música e conservatórios, equilibrando seus elementos de maneira viável. A Escola de Dedos permanece; porém, no início do século passado, apesar de dar um pouco mais de liberdade à mão e ao braço, ainda não permitia dedos muito articulados. Seu ensino continuou sendo feito por pessoas práticas que dificilmente aceitavam novas mudanças. Quanto à Escola Anatômico-Fisiológica, ela trouxe à pedagogia do piano idéias progressistas e sensatas. Os teóricos lutavam contra o autoritarismo antigo e, apesar de não serem músicos, ensinavam nessa escola. Esta continuava voltada para a ciência, ao se ocupar com os problemas de peso e relaxamento, procurando as formas corretas e naturais do movimento. Procurava também determinar quais partes do braço e quais grupos de músculos participam dos movimentos. Foi, porém, a atração por uma técnica sem esforço a maior contribuição para seu sucesso. Surgiu, outrossim, naquele início de século, uma terceira tendência pedagógica, denominada por Grigori Kogan de Escola Psico-Motora. Com suas concepções adotadas ainda hoje, explora o campo do intelecto e da psicologia, buscando solucionar os diversos problemas pianísticos, pois ao ato de tocar unem-se o propósito e a vontade, além de diversos elementos automatizados. A maior ou menor participação destes torna os movimentos naturais, econômicos e precisos. É uma escola que permite o uso de todas as partes do aparelho pianístico, isto é, das pontas dos dedos ao tronco. Pode ser considerada como uma técnica universal e equilibrada, em que a coordenação natural possui papel importante, conforme relata Kochevitsky. Nesse contexto, a figura do professor passa a ser importante no processo pedagógico-pianístico devido ao seu conhecimento, experiência e talento. Sua tarefa consiste em explorar a musicalidade do pianista, discutir música e demonstrar suas idéias artísticas por meio do instrumento. Esse procedimento foi adotado por pianistas e pedagogos como Leopold Godowski (1870-1938), Arthur Schnabel (1882-1951) e Walter Gieseking (1895-1957). O pianista e compositor italiano Ferruccio Busoni (1866-1924) foi um dos primeiros desta escola a afirmar a importância do trabalho mental na prática do pianista. O cérebro para ele é a sede da técnica, combinando distâncias, formas e coordenação, o que faz fluir naturalmente a atividade motora (Kochevitsky). Como a técnica tem suas raízes no sistema nervoso central, a mente deve controlar a sonoridade. É ela, explica o autor, que dirige a atividade motora ao piano, observando com a imaginação o movimento musical, para realizá-lo em seguida. Assim, a mente consciente, para ele, é aquela que se concentra num fim determinado, no caso, a atividade motora, que pode vir a influenciar o subconsciente. Princípios básicos como uma concepção mental clara do objetivo musical a ser atingido, atenção concentrada e energia dirigida à execução de tal objetivo vão ditar o sucesso ou o fracasso do estudo. Idéias precisas e intensas também auxiliam a agilidade motora a se desenvolver. Uma técnica pianística correta, complementa o autor, precisa ser ampla, diversificada e com rica imaginação, levando em conta os gestos, a posição e o interrelacionamento do aparelho pianístico,

sentindo-se internamente as sensações musculares e rítmicas, principalmente o resultado sonoro do movimento. Atualmente, observa-se que o pianista procura atingir esse resultado concentrando-se em como pensar e organizar seu próprio processo prático. Porém, nota-se que no estudo e na execução pianísticas ainda é a velha escola que continua mostrando o que fazer, completando-se, porém, com os ensinamentos de compositores que formam a base séria deste estudo e do repertório básico pianístico. Por isso, ao contrário das duas outras escolas, a Psico-Motora, ao dar pouca importância à destreza dos dedos, torna fundamental o estudo do conteúdo musical da peça. Busoni considera que este estudo, até seu significado ser apreendido, deveria ser feito fora do piano porque se tem conhecimento de que as dificuldades do teclado afastam o aluno dessa compreensão; e é somente a partir do momento em que a conscientização musical acontece que a destreza poderá se desenvolver naturalmente. Portanto, o estudo da técnica e da interpretação deveriam ser paralelos, aproveitando as inevitáveis repetições como veículos de ajustamento técnico e racional para encontrar as soluções corretas. Do exposto, conclui-se que a técnica pianística é a soma dos meios de que um executante dispõe para alcançar sua finalidade, que é a idéia artístico-musical, não podendo ser considerada independentemente da música e da personalidade do executante. Por isso, técnica pianística, neste contexto, vem a significar o conhecimento não só teórico, mas principalmente prático, dos métodos de estudo e seus detalhes, que são essenciais a uma execução perfeita (HERTEL, 2006, p. 11-13).

Nessa penha, explica-nos Kogan (*apud* Kochevitsky, 1967) três princípios ou fundamentos basilares que defende como pré-requisitos psicológicos do trabalho pianístico bem-sucedido, quais sejam: a) a habilidade de ouvir internamente a composição musical que vai ser interpretada no instrumento – ouvi-la extremamente clara seja como um todo seja em detalhes (Imaginação Musical, audição interna ou capacidade aural); b) ter um desejo apaixonado e persistente de executar esta obra ou peça musical daquela forma que se ouviu internamente; c) concentrar inteiramente todo o ser na execução desta tarefa, tanto na prática diária como na apresentação pública.

Eis, portanto, algumas características basilares da Escola Psicomotora, a qual preconiza o controle do cérebro sobre todas as partes componentes do aparelho pianístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que tange à disciplina Piano, orientamos os alunos que recebemos no sentido da ergonomia do aparelho cinestésico-motor salientando a importância da sensação de conforto e ampliando a visão da técnica pianística com novos recursos, equipamentos e ferramentas.

Em verdade, muitos educandos têm uma noção significativa e relevante do resultado sonoro ou “goal” a ser atingido (as inúmeras gravações disponíveis no meio internetenático

contribuem, inclusive, para este fato), porém não sabem *como fazer* para chegar ou obter o efeito desejado.

Considerando que Técnica, do grego “*téchnē*”, significa arte, técnica, ofício; vale dizer, maneira de realizar uma ação ou conjunto de ações consubstanciando a ideia de *saber fazer*. Logo, a Técnica é essencial ao bom desempenho da atividade pianística.

De fato, explica-nos Kaplan (1987, *apud* Signorelli, 2019), que as dificuldades na execução não residem nela mesma, mas estão relacionadas com a capacidade do pianista em executar.

Constatamos que os resultados têm sido gratificantes, significativos, importantes, relevantes e notavelmente positivos. Sobretudo com relação aos alunos que relatavam dores ao tocar e dificuldades para relaxar os ombros (isto é, tocavam com os ombros elevados), há que se observar um avanço representativo perfazendo um salto de qualidade exponencial.

Nesta perspectiva, os alunos têm sido equipados com materiais, informações e conteúdos; importa enunciar: guarnecidos, fortalecidos, preparados, munidos, abastecidos, alimentados, tratados, enriquecidos, cultivados e instrumentalizados com um depósito, arsenal, cardápio, vocabulário ou repertório de meios, métodos, planos, processos, armas, antídotos, recursos e ferramentas que os empoderem, habilitem e credenciem a expressar tanto seu ideal artístico quanto sua concepção estética de forma livre ou desimpedida.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, C. R. de O. **A técnica pianística: uma abordagem científica**. São Paulo: AIR, 1996.

BRUSER, M. **The art of practicing: a guide to making music from the heart**. New York: Three rivers press, 1997.

CASELLA, A. **Il pianoforte**. Roma: Di Tumminelli & C., 1936.

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

FINK, S. **Mastering piano technique: a guide for students, teachers, and performance**. Portland: Amadeus Press, 1999.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 43. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREIRE, P. **Conscientização**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

- GÁT, J. **The technique of piano playing.** London: Colet's, 1980.
- GERIG, R. R. **Famous pianists and their technique.** Bridgeport: Robert Luce, 2007.
- GÖLLERICH, A. **The piano master classes of Franz Liszt 1884-1886.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1996.
- HERRIGER, N. **Empowerment in der soziale narbeit.** Stuttgart: Eine Einfuhrung, 1997.
- HERTEL, C. R. Um olhar sobre o processo evolutivo da técnica pianística. *In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*, 4., 2006, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2006. p. 204-217.
- KAEMPER, G. **Techniques pianistiques: l'évolution de la technologie pianistique.** Paris: Leduc, 1968.
- KAPLAN, J. A. **Teoria da aprendizagem pianística.** 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KOCHEVITSKY, G. **The art of piano playing: A scientific approach.** New York: Summy-Birchard, 1967.
- LEIMER, K. **Piano technique.** New York: Dover Publications Inc., 1951.
- LEITE, É. **Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- LOCARD, P. **Le piano.** Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- LUCAS, L. **A genealogia do piano.** Niterói: Muiraquitã, 2010.
- MARK, T. **What every pianist needs to know about the body.** Chicago: GIA Publications. 1999.
- MATTHAY, T. **The visible and invisible in piano technique.** London: Oxford University Press, 1988.
- NEUHAUS, H. **L'art du piano.** France: Editions Van de Velde, 1973.
- RATTALINO, P. **Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes.** Madrid: Idea Books S.A., 2005.
- RIEMANN, H. **Manual del pianista.** Barcelona: Editorial Labor S.A., 1936.
- SANDOR, G. **On piano playing sound, motion, and expression.** Nova Iorque: Schirmer. 1995.
- SCHONBERG, H. C. **The great pianists.** Nova Iorque: Simon and Schuster, 1960.

SCHULTZ, A. **The riddle of the pianist's finger.** Chicago: The University of Chicago Press, 1936.

SIGNORELLI, A. R. A importância da disciplina “história do piano e pianistas” para o ensino moderno do piano e o empoderamento dos educandos. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento.** Ano 04, ed. 11, v. 02, p. 18-42. nov. de 2019. ISSN: 2448-0959. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/historia-do-piano> Acesso em 30 set. 2021.

WHITESIDE, A. **Abby Whiteside on piano playing.** Wisconsin: Amadeus Press. 1996..