

HISTÓRIA DO PIANO E PIANISTAS: AS ESCOLAS NACIONAIS OU LINHAGENS PIANÍSTICAS

HISTORY OF PIANO AND PIANISTS: NATIONAL SCHOOLS OR PIANISTIC LINEAGES

Submetido em: 26/10/2021

Aprovado em: 28/10/2021

v. 1, n. 11 p. 01-21, nov. 2021

DOI: 10.51473/rcmos.v1i11.231

1

André Rosalem-Signorelli

Resumo

Conforme já questionamos em outro artigo científico: a tradição tem algo a nos ensinar a respeito de como interpretar uma Obra Musical? Identicamente a Signorelli (2019), este trabalho visa desmistificar o conceito de tradição como algo antigo e ultrapassado. Neste escopo, utilizamos o arcabouço teórico consubstanciado na Revisão Bibliográfica; assim como o cabedal de conhecimentos experienciados na vivência do próprio autor. Destarte, o devido alinhamento das ideias técnico-musicais com os grandes mestres do piano pode ter o condão de formar pianistas engajados na excelência técnica, no domínio do aparelho pianístico e na fidelidade ao conteúdo musical expresso no texto escrito pelo compositor em sua partitura.

Palavras-chave: Formação pianística e Tradição Musical. “Escolas” ou linhagens pianísticas. Abordagens técnico-interpretativas. Tendências pedagógicas. Fidelidade ao Texto Musical.

Abstract

As we have already asked in another scientific article: does tradition have something to teach us about how to interpret a Musical Work? Like Signorelli (2019), this work aims to demystify the concept of tradition as something old and outdated. In this scope, we use the theoretical framework embodied in the Literature Review; as well as the wealth of knowledge experienced in the author's own life. Thus, the proper alignment of technical-musical ideas with the great piano masters may have the power to form pianists engaged in technical excellence, mastery of the pianistic apparatus and faithfulness to the musical content expressed in the text written by the composer in his score.

Keywords: Pianistic training and Musical Tradition. “Schools” or pianistic lineages. Technical-interpretative approaches. Pedagogical trends. Fidelity to the Musical Text.

1 Introdução “História do piano e pianistas”¹: 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 precípuo 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 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. Ele dito alhures também podemos dizer da lendária pianista argentina Martha Argerich, amiga do grande pianista brasileiro Nelson Freire, com a qual também mantemos contato. 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 Amábile, 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 Vitalle 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),

¹ Referência entre aspas por se tratar do nome da disciplina eletiva que lecionamos, conforme Signorelli (2019).

Ruth Slenczysnka (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. (SIGNORELLI, 2019, p. 1 e 2).

E continua o mesmo autor:

De modo que nossa disciplina quer trazer para o meio acadêmico o devido alinhamento das ideias 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 subordinado 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).

3

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).

A decisão interpretativa retromencionada poderia ser, inclusive, a depender do caso, considerada “vulgar”, “mundana” ou “comum”² (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.

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,

² 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.

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 “pastiches” (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).

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, visão “conservatoriana” - como querem alguns); mas tão somente de respeito e escuridão 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, pelo 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 eventualidades 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 inevitável 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 autoemancipação, 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 as subtrair ou omiti-las. (SIGNORELLI, 2019, p. 6 e 7).

O mesmo autor elucida 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 inofensivo, infrutífero, ineficaz, estulto, tolo, pueril, ingênuo e imaturo.

Em verdade, afigurar-se-ia como o momento histórico no qual a sociedade está inserida, 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 mordças 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 tal escolha epistemológica poderia acabar por desautorizar a própria Tradição Musical assimilada ou adquirida, bem como os bons costumes historicamente acumulados. Em verdade, a desconstrução de monumentos construídos por motivos razoáveis no decurso dos séculos afigura-se, para nós, uma atitude despropositada, infundada, disparatada, desequilibrada e extremista. Um verdadeiro despautério, fruto de radicalismo e desatino, em nosso ponto de vista, gerando malversação de conteúdos historicamente conquistados pela humanidade.

De fato, a disciplina abordada por Signorelli (2019) é relevante, significativa e representativa de um local, espaço ou foco de *Resistência* à imposição, injunção ou prescrição

das ideias de cunho dito ou considerado supostamente Progressista já instauradas, cristalizadas e amplamente predominantes nos meios artístico, acadêmico e docente concretizando substancial ou materialmente o consagrado, difundido e apregoado direito das minorias amordaçadas, oprimidas, rechaçadas, assediadas e coagidas à liberdade de expressão no contexto do tão propalado e festejado Estado Democrático de Direito que temos (pelo menos, teoricamente) em nossa sociedade brasileira.

2 Metodologia e instrumentação

Com base na propositura metodológica de Signorelli (2019), este trabalho será desenvolvido com aplicação do método descritivo sem Estudo de Caso, porém não será direcionado por uma hipótese substantiva.

Consoante a explanação do retromencionado autor, observa-se que:

Não será levado a efeito Estudo de Obra (Revisão Musicográfica). Também não será realizada Revisão Fonográfica ou Videográfica. A pesquisa basear-se-á tão somente em Revisão de Literatura. Portanto, o trabalho será apresentado de forma apenas descritiva, com ampla preponderância da análise qualitativa. Os dados serão analisados sempre de forma clara e direta, nunca em desacordo com o paradigma assentado no Referencial Teórico; salvo na hipótese de parecerem contradizer as premissas anteriormente estabelecidas. Nossa metodologia abrangerá também a comparação de dados, análise de argumentos, interpretação dos sentidos, cotejo de idéias, diálogo entre autores, questionamentos críticos e problematizações, analogias com a prática e aplicação dos conceitos à realidade. O método analítico preponderará baseado em pesquisa das fontes por meio do raciocínio crítico-descritivo visando a organização e sistematização do pensamento sobre matéria cognoscível. Vale salientar que serão pesquisadas fontes literárias de conteúdo exclusivamente musical, isto é, voltadas para a temática especificamente artística. (SIGNORELLI, 2019, p. 8, 9, 28, 29).

Neste recorte epistemológico, semelhantemente ao estudo de Signorelli (2019), não serão abordadas obras pertinentes a outros campos do conhecimento, como a Psicologia e a Medicina, ainda que tenham alguma relação com o tema proposto.

De igual turno, já assinalamos em Signorelli (2019) que não serão analisados tais tipos de obra em sede de Revisão de Literatura tanto em razão do cunho estritamente artístico do presente estudo quanto por causa de uma óbvia limitação do pesquisador nas áreas suscitadas.

Nesse diapasão, Signorelli (2019) estabelece que:

Serão constituídos pelo pesquisador os instrumentos de mensuração utilizados no presente trabalho. Tratando-se de um estudo da performance pianística, o próprio instrumento (piano) constituirá meio de aferição dos resultados. É curial sublinhar que o pesquisador, na qualidade de intérprete-pianista, também acrescentará no decorrer

da exposição, sempre com apoio em dados literários, informações decorrentes de sua formação pianística e de sua experiência profissional. (SIGNORELLI, 2019, p. 9, 28).

Assim, pois, conduziremos os trabalhos acadêmicos e daremos seguimento à pesquisa sempre de forma coerente, concisa, clara, consistente e embasada.

Nessa dinâmica, os autores serão colocados em diálogo para que o cotejo das ideias faça exsurgir, por meio da análise, apontamentos válidos e plausíveis.

3 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: Chiantore (2001, *apud* Signorelli, 2019), Rattalino (2005, *apud* Signorelli), Kochevitsky (1967, *apud* Signorelli, 2019), Schonberg (1992, *apud* Signorelli, 2019), Gerig (2007, *apud* Signorelli, 2019), Bruser (1997, *apud* Signorelli, 2019), dentre outros. Ademais, nas linhas subsequentes, os autores desfilarão.

Neste contexto, passemos em revista as diversas linhagens ou “escolas” nacionais da tradição pianística.

4 As “escolas” pianísticas nacionais (tendências técnico-interpretativas): genealogias

Conforme expõe Signorelli (2019), embora vivamos em um mundo globalizado, no qual o amálgama de influências recíprocas é dinâmico e contínuo fazendo com que os pianistas toquem misturando tendências técnico-interpretativas diversas e plurais; podemos,

principalmente para fins didático-metodológicos, falar em “escolas” tradicionais pianísticas nacionais³.

Nesse sentido, preleciona o retrocitado autor: “Ademais, os países (sobretudo europeus), não obstante a abertura gerada pela globalização, permanecem muito cômicos e apegados às suas raízes colocando-as no patamar de patrimônio cultural de seus respectivos povos” (SIGNORELLI, 2019, p. 17). Vale dizer, essas populações têm orgulho (no bom sentido da palavra) da sua tradição e da herança cultural que receberam de seus antepassados (ancestralidade, hereditariedade, costumes).

E continua o mesmo autor em sua exposição:

Além disso, consideramos a divisão em “escolas” pianísticas nacionais tradicionais com fins meramente didáticos; uma vez que, na prática, dependendo dos fatores fisiológicos e anatômicos individuais, as diferentes tendências técnico-interpretativas e abordagens técnicas tendem a fundir-se de acordo com as peculiaridades de cada instrumentista. Igualmente, a compreensão dos princípios subjacentes a cada técnica facilita a adoção de um “*modus operandi*” padrão para cada tipo de corpo (resultante da fusão das variadas escolas, a depender do Estilo e Caráter de cada Obra a ser executada) cooperando para a naturalidade (facilidade, organicidade, corporalidade, fisicalidade, espontaneidade) da execução. Vale dizer, a técnica é algo também pessoal, pois depende do corpo de cada indivíduo (encaixar no corpo, tornar orgânico e natural, com mais facilidade, domínio, controle e autoridade na execução de uma Peça Musical). (SIGNORELLI, 2019, p.18).

Sem embargo, Signorelli (2019) julga de extrema importância para o estudante de piano conhecer em separado cada uma dessas técnicas pianísticas e concepções musicais com o fito de adaptá-las a seu modo e tirar partido delas usando-as em seu favor, isto é, ajudando a si mesmo e agindo em benefício de si próprio. Nessa linha de pensamento, o objetivo visado é a mais perfeita performance (isto é, ao executar um trecho musical, o músico-intérprete utilizará as mais diferentes abordagens em conjunto escolhendo o que lhe convier e o que melhor funcionar em seu caso específico com significativa ampliação do seu repertório, cardápio ou vocabulário de movimentos pianísticos).

Ainda de acordo com a alegação de Signorelli (2019):

Assim, quanto maior o arsenal e quanto mais ferramentas tiver, mais preparado estará o instrumentista para resolver os problemas técnico-interpretativos da Partitura. De igual modo, o conhecimento de diferentes técnicas e visões musicais possibilita variadas formas de estudar, praticar e executar. Neste embasamento, quanto maior a variedade de formas de estudar e tocar, tanto melhor (visto que, estrategicamente, todas as dificuldades técnicas e interpretativas estarão cercadas por todos os lados; e, portanto, sanadas). (SIGNORELLI, 2019, p. 18).

³ Realizamos a referência entre aspas em virtude da controvérsia instalada a respeito da temática abordada alhures.

É imperioso destacar que, doravante, utilizaremos a expressão *linhagens pianísticas* para denotar as variadas “escolas”⁴ pianísticas nacionais representadas pelas distintas ou diferenciadas tradições culturais e práticas consuetudinárias dos países europeus.

Então, de modo muito singelo e sucinto, tomaremos de análise algumas das escolas tradicionais nacionais pianísticas mais importantes em termos de relevância histórica⁵, quais sejam: francesa, austríaca, alemã, russa, inglesa e italiana.

Consoante a lição de Lucas (2010), a grande maioria das linhagens ou tradições pianísticas teve como figura originária um patriarca ou ancestral em comum, qual seja: Muzio Clementi.

Vejamos, a seguir, as principais características alusivas a cada linhagem ou tradição pianística.

5 Das linhagens pianísticas

5.1 A "escola" francesa

Note-se que já comentamos a respeito deste tópico em Signorelli (2019). Conforme Casella (1936, *apud* Signorelli, 2019), Schonberg (1960, *apud* Signorelli, 2019), Cortot (1986, *apud* Signorelli, 2019), Timbrell (1999, *apud* Signorelli, 2019), Chiantore (2001, *apud* Signorelli, 2019), Rattalino (2005, *apud* Signorelli, 2019) e Gerig (2007, *apud* Signorelli, 2019); podemos extrair as principais características da escola francesa de piano, quais sejam; forte articulação alternada (isolada) e alta dos dedos (ora com os dedos curvados arredondados em ponta de dedo – “antiga escola francesa” de Marguerite Long – ora com os dedos curvados semi estendidos em polpa de dedo – “nova escola francesa” de Alfred Cortot); precisão (no toque); exatidão (na concepção musical); limpeza técnica; clareza; elegância (sem exageros, arroubos de contraste ou afetações demasiadas na interpretação); posição da mão em forma de “concha” (forma, estrutura ou “arcada” firme, mas não presa – posição natural da mão ao caminhar e agir: com os ossos dos dedos ou ossos metacarpianos aparecendo visíveis no dorso

⁴ Constitui-se de designação controversa, ambígua e obscura. Pelo que, quando fizermos referência ao termo Escolas Nacionais no sentido de Linhagens Pianísticas, faremos o devido uso das aspas a fim de evidenciar a acepção adotada para a noção de “escola” aventada considerando o escopo do presente trabalho.

⁵ Eis que o embasamento para tal afirmação se encontra no próprio conjunto, grupo ou “*corpus*” de referências bibliográficas utilizadas neste trabalho.

da mão, ou como se alguém fosse apoiar as mãos sobre os joelhos); literalidade na compreensão do Texto Musical (absoluta na “antiga escola” e relativa na “nova escola”, com uso ampliado da Imaginação) e estrita fidelidade ao conteúdo musical (Estilo e Caráter); pouco pedal (para conferir clareza, pureza de som e transparência); independência e fortalecimento dos dedos; igualdade dos dedos obtida por meio do treinamento e fortalecimento (na “antiga escola”), bem como do domínio da técnica de peso para compensar os diferentes tamanhos dos dedos (na “nova escola” eram utilizados adestramento e técnica de peso em conjunto); em ambas as “escolas” francesas, o toque deve ser profundo enterrando ou afundando os dedos dentro do teclado do piano com verticalidade do toque na direção para baixo; recurso também ao denominado “ataque”⁶ indireto ou toque indireto dos dedos (dedos “puxando” na direção da palma da mão trazendo o movimento pianístico para a ponta dos dedos); desenvolvimento ou aquisição de variedade de toques, gradações de dinâmica e cores (ou timbres – sobretudo na “nova escola”, por meio da criação de diferentes atmosferas); pouca largueza ou flexibilidade na tomada de tempo e pulsação rítmica (na “nova escola” há maior liberdade neste sentido); utilização do toque “*jeu perlé*” (perolado), tanto para estudar quanto para executar certas passagens; forte “*approach*” técnico e uso da técnica pura (mais radical na “antiga escola” do que na “nova escola”, a qual já enfatizava também o uso da técnica aplicada à Obra Musical); estudo com diferentes acentuações e variações rítmicas; desenvolvimento do ouvido crítico, da fantasia (na “antiga escola”, com o uso de elementos típicos da cultura francesa), da capacidade de ouvir o som antes interiormente, da consciência artística e da Imaginação Musical (especialmente na “nova escola”, tanto musical em sentido estrito quanto extramusical).

5.2 As "escolas" alemã e austríaca

Conforme já relatamos em Signorelli (2019):

As escolas austríacas (escola de Viena) e alemã apresentam muitos traços comuns, pelo que analisaremos suas características em conjunto apontando as distinções entre ambas. Estas escolas foram influenciadas pelos seguintes pianistas e professores: húngaro Franz Liszt e austríaco-polonês *Theodor Leschetizky* (ambos da linha Czerny-Beethoven-Clementi). Importante lembrar que Leschetizky era amigo pessoal do pianista e professor russo *Anton Rubinstein*, tendo sido por ele convidado para fundar o Conservatório de São Petersburgo, primeiro conservatório estabelecido na

⁶ Referência entre aspas, pois consideramos o termo demasiadamente bruto e agressivo em nosso modo de ver.

Rússia (onde permaneceu lecionando de 1852 a 1877 como chefe do departamento de piano). (SIGNORELLI, 2019, p. 20).

Note-se, novamente, que já comentamos a respeito deste tópico em Signorelli (2019). Consoante Leimer-Giesecking (1951, *apud* SIGNORELLI, 2019), Fontainha (1956, *apud* SIGNORELLI, 2019), Schonberg (1960, *apud* SIGNORELLI, 2019), Kentner (1978, *apud* Signorelli, 2019), Gát (1980, *apud* SIGNORELLI, 2019), Göllerich (1996, *apud* SIGNORELLI, 2019), Brée (1997, *apud* SIGNORELLI, 2019), Horowitz (1999, *apud* SIGNORELLI, 2019), Chiantore (2001, *apud* SIGNORELLI, 2019), Rattalino (2005, *apud* SIGNORELLI, 2019), Gerig (2007, *apud* SIGNORELLI, 2019), Arx (2014, *apud* SIGNORELLI, 2019) e Cooke (2015, *apud* SIGNORELLI, 2019); é possível definir algumas características comuns dessas escolas, quais sejam: uso do peso do braço a partir dos ombros; cotovelo como guia dos movimentos pianísticos liderando os gestos; preferência pela utilização dos braços abertos acompanhando os gestos (sobretudo em direção aos graves e agudos); uso mais livre do pedal (exceto nos bordões) evitando timbres mais secos; flexibilidade e relaxamento de todo o corpo; utilização do toque de peso do braço com os dedos passivos a partir de um impulso forte (ou “*élan*” = energia musical) para cada nota para fins de estudo (técnica do peso ou toque de peso); fidelidade ao Texto Musical, porém com amplo recurso à Imaginação; gestos lançados ou arremessados, rotatórios, elípticos, de gaveta e giratórios; “movimento de vibração” (contra a gravidade na direção da tampa do piano a fim de desacelerar o toque garantindo a devida elasticidade corporal e a desejada qualidade sonora sem dureza de timbre); toque e som “redondos” (sem arestas, pontas ou dureza) enquanto parâmetro ou ideal estético-musical; menor gesto possível (maior velocidade na execução, economia de movimentos e sem desperdício de energia); toque preparado (antecipação dos blocos ou formas de gestos a fim de suprimir o caráter percussivo do piano – à semelhança do antigo clavicórdio, como anunciamos anteriormente – imitando a voz humana); sentir ou perceber, por meio da percepção ou sensibilidade tátil na ponta do dedo, as teclas previamente debaixo dos dedos (ou os dedos sobre as teclas antecipadamente - técnica preparatória); limpeza técnica; independência e fortalecimento dos dedos (“ginástica”); igualdade dos dedos obtida por meio do treinamento e fortalecimento, bem como do domínio da técnica de peso para compensar os diferentes tamanhos dos dedos (adestramento e técnica de peso em conjunto); desenvolvimento ou aquisição de variedade de toques, gradações de dinâmica e cores (ou timbres, por meio da criação de diferentes atmosferas); maior largueza ou flexibilidade agógica, embora o ritmo

(pulsação) deva estar sempre presente; são admitidas as posições arredonda de mãos, ponta de dedos (para os Barrocos e Clássicos) e a posição arqueada ou espalmada com os dedos curvados, polpa dos dedos (para compositores Românticos, como *Brahms*, por exemplo); é admitida a posição de mãos com “quebra” da palma superior da mão (dando “molejo” à mão, como se fosse uma mola ou suspensão de carro); o braço e a palma da mão são um bom suporte ou ponte que transportam a energia musical do cérebro até a ponta dos dedos (não deve haver nenhum ponto de interrupção, impedimento, obstrução, crispação ou tensão neste caminho); os dedos devem cair como pêndulos sobre o teclado tirando partido de toda a força da gravidade; estudo concentrado, consciente e inteligente (o cérebro comanda os dedos); estudo com diferentes acentuações e variações rítmicas; estrita fidelidade ao conteúdo musical, Estilo (sobretudo) e Caráter; desenvolvimento do ouvido crítico, da capacidade de ouvir o som antes interiormente, da consciência artística e da Imaginação Musical (musical em sentido estrito e extramusical).

Nessa esfera, Signorelli (2019) explica que:

Diferem as escolas em tela no seguinte ponto: a escola vienense dá menos importância aos aspectos técnico-mecânicos privilegiando as questões interpretativo-musicais requeridas pelo Texto Musical, além de não evidenciar tanto a utilização do peso do braço. (SIGNORELLI, 2019, p. 21).

De fato, esta diferenciação decorre da influência exercida pela “escola” russa de Anton Rubinstein e de seu irmão, Nikolai Rubinstein – fundador, por sua vez, do Conservatório de Moscow.

5.3 A “escola” russa

Note-se, uma vez mais, que já comentamos a respeito deste tópico em Signorelli (2019). Explicam-nos Lhevine (1972, *apud* Signorelli, 2019), Neuhaus (1973, *apud* Signorelli, 2019), Schick (1982, *apud* Signorelli, 2019), Slenczynska (1986, *apud* Signorelli, 2019), Schonberg (1992, *apud* Signorelli, 2019) e Hofmann (2015, *apud* Signorelli, 2019) os princípios da “escola” russa de piano, a saber: emprego do peso de todo o corpo com a manutenção dos pulsos livres de qualquer rigidez propiciando economia de força; menor gesto e menor distância possíveis (maior velocidade, economia de movimentos e sem desperdício de energia), toque de dedo muito próximo (“colado” ou “grudado”) ao teclado sem deixar “entrar ar” (toque “não arejado”) entre uma nota e outra com completa aderência ou preensão da mão ao teclado (uso

da mão em sua posição básica de função, que é a de “pegar” ou “tomar” objetos – “*take*”, em inglês); uso do peso do braço a partir dos ombros; relaxamento e flexibilidade; limpeza técnica e clareza; forte “*approach*” técnico (utilização da denominada técnica pura); articulação digital mínima para baixo e sempre muito próxima ao teclado (da tecla para baixo timbrando até o fundo ou “chão” da tecla) sem levantar os dedos para não perder energia, tempo e velocidade (mesmo nos compositores Barrocos e Clássicos, apenas se articula um pouco mais, porém sem desencostar muito o dedo da tecla); independência e fortalecimento dos dedos (“ginástica” – *flexores dos dedos*, já que o trabalho da articulação é para baixo); igualdade dos dedos obtida por meio do treinamento e fortalecimento, bem como do domínio da técnica de peso para compensar os diferentes tamanhos dos dedos (adestramento e técnica de peso em conjunto); desenvolvimento ou aquisição de variedade de toques, gradações de dinâmica e cores (ou timbres, por meio da criação de diferentes atmosferas); menor largueza ou flexibilidade de tempo se comparada com a escola alemã; postura sempre ereta e mais afastada do teclado (imaginar uma linha que vai do teto passando pela coluna vertebral alinhando o corpo – linha de Alexander, *Alexander Technique*), porém com o uso do peso do corpo; pressionar a tecla com a ponta do dedo sobre a tecla (sentir ou perceber a tecla debaixo dos dedos, ou seja, bloco de acordes ou forma já antecipadamente preparados e sempre em contato com o teclado = técnica preparatória) e logo em seguida abaixar o pulso relaxando todo o conjunto braço + pulso como um bloco de massa corporal inteiro; preparação-movimento-relaxamento; “*ciclo para baixo-para o alto*” (“*down-up cycle*”) = indo de nota para nota transferindo o peso e alterando o ponto de equilíbrio: para baixo produz o som, para cima prepara na direção da nota seguinte; qualidade sonora em primeiro lugar nunca batendo as teclas (“*don’t strike the keys*”); os russos consideram o piano um instrumento de cordas (e não de percussão) – à semelhança do antigo clavicórdio, como dito algures – no qual se toca por meio das teclas direto nas cordas imitando a voz humana e buscando eliminar a ação do martelo (caráter cantante); são admitidas as posições arredondada de mãos, ponta de dedos (para os Barrocos e Clássicos) e a posição arqueada (mais plana) com os dedos curvados, polpa dos dedos (para compositores Românticos, como *Brahms*, por exemplo); é admitida a posição de mãos com “quebra” da palma superior da mão (dando “molejo” à mão, como se fosse uma mola ou suspensão de carro), porém com parcimônia devido à importância da “concha” (forma, estrutura, ou “arcada” firme, mas não engessada - posição natural da mão ao caminhar e agir: com os ossos dos dedos ou ossos metacarpianos sobressaindo visíveis no dorso da mão, ou como se alguém fosse apoiar as mãos

sobre os joelhos); estudo com diferentes acentuações e variações rítmicas; estudo sistemático com acentuação em cada nota individualmente para, posteriormente, as organizar e conectar em grupamentos maiores (este procedimento pode ser ampliado para o estudo de seções inteiras de Peças); o instrumentista deve ser capaz de acentuar qualquer nota da frase musical; estrita fidelidade ao conteúdo musical, Estilo e Caráter (sobretudo); estudo concentrado, consciente e inteligente (o cérebro comanda os dedos); braço de pluma e dedos de ferro (como estacas firmes para suportar o peso do braço); o braço acompanha livremente o movimento coreografado das mãos (sobretudo em direção aos graves e agudos) e os cotovelos devem flutuar como balões no ar; o braço e a palma da mão são um bom suporte ou ponte que transportam a energia musical do cérebro até a ponta dos dedos (não deve haver nenhum ponto de interrupção ou tensão neste caminho); dedos de ferro ou aço (para suportar - como estacas, colunas ou pilares o peso do braço a partir do ombro) numa mão de veludo; técnica preparatória de blocos muito desenvolvida com o uso das formas (os dedos que não trabalham devem permanecer repousados sobre as suas respectivas teclas) – esta vertente da escola russa, oriunda de Neuhaus ou Neigauz, preconiza a passagem antecipada do polegar na ida de escalas e arpejos ascendentes, por exemplo; bem como da mão sobre o polegar na volta; muitas vezes não é utilizada uma segunda articulação, pois os dedos caminham e articulam em conjunto (ou seja, juntos) de perto do teclado (princípio do menor caminho, menor gesto, economia de energia) fazendo com que o toque parta da palma da mão (os demais dedos se concentram ou aglutinam ao redor do dedo que está tocando): esse aspecto é muito próximo da escola italiana, como veremos a seguir; os dedos devem cair como pêndulos sobre o teclado tirando partido de toda a força da gravidade (aproximação com a escola austríaco-alemã) – nesta vertente da escola russa, oriunda de Ygumnov, a passagem do polegar na ida das escalas e arpejos ascendentes (bem como da mão sobre o polegar na volta), por exemplo, não é antecipada (mas ocorre de forma natural, com o polegar caminhando progressiva e gradativamente por trás de cada dedo); desenvolvimento do ouvido crítico, da capacidade de ouvir o som antes interiormente, da consciência artística, da fantasia (utilizando elementos próprios da cultura ou “alma” russa) e da Imaginação Musical (musical em sentido estrito e extramusical).

Os Conservatórios de São Petersburgo e de Moscow foram fundados, respectivamente, pelos irmãos *Anton Rubinstein* (juntamente com o compositor, pianista e professor austríaco-polonês Theodor Leschetizky) e *Nikolai Rubinstein*. Ambos foram compositores e pianistas que influenciaram toda uma plêiade geracional de artistas e professores da "escola" russa de piano.

Desta maneira, a “escola” russa incorporou muitos preceitos da “escola austríaco-alemã” tanto a título de influência quanto de linhagem.

5.4 A "escola" italiana

Como já anunciamos em Signorelli (2019), eis o momento oportuno para discorreremos sobre suas características e notas principais. Ademais, Brugnoli (1989, *apud* SIGNORELLI, 2019), Lucas (2010, *apud* Signorelli, 2019) e Candela (2012, *apud* Signorelli, 2019) dão-nos notícia a respeito da escola italiana de piano.

Marcada pelo “ataque”⁷ conjunto dos dedos, apresenta as seguintes características: os dedos são levantados de forma aglutinada, e não isoladamente como na “escola” francesa; utilização da mão em sua posição básica de função, que é a de “pegar” ou “tomar” objetos – “*take*”, em inglês); uso do peso do braço a partir dos ombros; relaxamento e flexibilidade; efetua-se um gesto amplíssimo e rapidíssimo com os dedos de forma simultânea a partir da palma da mão (considerada como força motriz) como se fosse fazer o gesto de “dar tchau”; os braços não acompanham os movimentos da mão e do pulso, pois permanecem paralelos e relaxados ao longo do tronco (o braço relaxado é aquele que tem peso); a palma da mão é como uma “mandíbula” pronta para dar uma “mordida”; o polegar é visto como o dedo mais forte e a mão é “dividia” em duas partes a partir dele; os dedos sobem e descem em conjunto com muita velocidade e potência.

Utilizam-se, frequentemente, as máximas ou aforismos “braço de pluma e dedos de ferro” e “uma mão de aço numa luva de veludo”.

Em congruência com a ensinância de Lucas (2010), a “escola” italiana originou-se do pianista e compositor austríaco nascido na Suíça, *Sigismond Thalberg*, rival de *Franz Liszt*. Outrossim, os ensinamentos de Thalberg enfatizavam o *caráter cantante* do piano em detrimento do seu aspecto percussivo. Destarte, o fator percussivo foi relegado e preterido em homenagem à construção do fraseado com uma sonoridade potente e harmoniosa. Nesta perspectiva, privilegiava uma performance sensivelmente poética e perfeitamente acabada.

Após vitoriosa turnê pela Europa, América do Sul e Estados Unidos, *Sigismond Thalberg* dedicou-se ao ensino do piano fundando e estabelecendo de forma consistente e

⁷ Preferimos usar esta expressão entre aspas a fim de não dar margem para qualquer interpretação de brutalidade ou agressividade ao piano.

sustentável a denominada *Escola Napolitana de Piano*, a qual tem grande peso e tradição na Itália estendendo sua influência mundo afora com derivações em muitos países em variadas vertentes e importante descendência responsável pelo seu contínuo desenvolvimento no tempo até a contemporaneidade.

Os fundamentos desta "escola" encontram-se registrados no trabalho de Sigismond Thalberg "*A arte do Canto aplicada ao Piano*".

Também vale sublinhar a importante presença e contribuição do compositor e pianista *Ferruccio Busoni* no contexto da denominada "escola" italiana. Embora influenciado pelos fundamentos das "escolas" francesa, alemã e russa; Busoni era um artista cosmopolita (lecionou na Rússia, por exemplo, a convite de Anton Rubinstein) e suas ideias preconizavam tanto a Imaginação Musical quanto a Artisticidade como elementos propulsores da prática pianística. Entre seus numerosos alunos, deve-se destacar: Claudio Arrau e Egon Petri.

Neste contexto, o retrocitado *caráter cantante* da linhagem italiana sob comento diz com as proposições relativas à *Imaginação Musical* que tivemos a oportunidade de destacar em outros artigos científicos voltados tanto para a prática instrumental quanto para a pedagogia do piano. A esse respeito, vide também nosso livro “Interfaces entre imaginação musical e técnica pianística”.

É nessa toada que construímos nossa concepção artística e pedagógica; vale dizer, nosso “*modus operandi*” no que tange ao fazer e pensar musicais privilegiando a Artisticidade⁸ e a espontaneidade da ação estética de forma integral.

5.5 A "escola" inglesa

Podemos asseverar que no tocante à escola inglesa, noticiada por Matthey (1988) e Lucas (2010), a qual possui aspectos de abordagem muito próximos da escola alemã (ou a denominada “escola do peso do braço”, consoante outro artigo científico de nossa autoria), destacamos o toque apoiado pelo peso do braço a partir dos ombros gerando o balanço das partes superiores do braço.

⁸ Assim, para nós, é necessário e fundamental ser Artista antes de ser Pianista. Decerto, a Arte precede o meio de sua expressão. Pelo que a ordem da escala de valores não deve ser invertida, o que poderia ocasionar uma quebra de princípios basilares e estruturas fundantes. Este é, também, o ponto de vista da “escola” russa (consoante tradição pianístico-musical que nos tem sido legada ou transmitida).

Semelhantemente à escola alemã, ao par do emprego massivo do peso do braço, também ressaltamos a utilização dos dedos passivos (devem estar firmes, porém como meros apoios de suporte) com o intuito de incrementar a incidência da aplicação do peso do braço.

Com efeito, quanto menor for a participação dos dedos, tanto maior será o envolvimento ou participação do braço na execução dos movimentos pianísticos.

Todavia, Matthey (1988) enfatiza os aspectos invisíveis do toque pianísticos, os quais são devidamente estudados e ensaiados em andamento ou tempo lento (câmera lenta ou “*slow motion*”).

Tais gestos invisíveis dizem respeito aos movimentos do braço e do antebraço realizados pelo pianista no uso ou aplicação do peso do braço; os quais são imperceptíveis a olho nu, porém dotados de existência real.

Congruentemente ao que já aludimos em Signorelli (2019), deixamos para comentar sobre as diferentes abordagens pedagógicas em outro trabalho, 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 ou cinestésica ou proprioceptiva). Como já reportamos em Signorelli (2019), utilizamos como referenciais as obras de Schultz (1936), Kochevitsky (1967), Sandor (1995), Whiteside (1996), Kaplan (1987), Fink (1999), Mark (1999) e Leite (2001), dentre outras.

Considerações finais

Da mesma maneira que Signorelli (2019), podemos indicar que, assim sendo, embora esta pesquisa ainda esteja em andamento, já se pode vislumbrar que a tradição tem muito a nos ensinar sobre como interpretar uma Obra Musical (na medida em que possibilita ao instrumentista oferecer para o seu público uma interpretação genuína, válida e responsável – ou seja, livre de vícios e vaidades pessoais).

Coerentemente com Signorelli (2019), vimos de ver que o conceito de tradição foi desmistificado como algo antigo e ultrapassado, “*old-fashioned*” ou “*démodé*”. De mesma natureza foi a conclusão de Signorelli (2019), segundo quem, pelo contrário, foi notado o caráter progressista do conceito de tradição, uma vez que atende aos reclamos da *escola moderna do piano* (caracterizada pela seriedade intelectual na observância do Conteúdo

Musical e estrita fidelidade ao Texto Musical registrado por meio da escrita ou notação musical grafada pelo Compositor).

Vale registrar que as “escolas” austríaco-alemã, russa e italiana preconizam, de forma muito veemente, o *caráter cantante* do piano. Com efeito, o piano deve imitar a voz humana através do legato e do fraseado, ambos ancorados na audição sensorial ou capacidade aural (ou seja, o ouvido crítico).

Portanto, de forma consentânea com o entendimento de Signorelli (2019), conclui-se pela atualidade e utilidade da noção de tradição no sentido de orientar (sem imposições) o pianista em suas decisões interpretativas visando à realização fiel do conteúdo musical. Além disso, caso utilizada para estudantes como ferramenta ou estratégia educacional, a compreensão destas diferentes abordagens técnico-interpretativas e tendências pedagógicas poderá resultar no *empoderamento dos alunos* (isto é: aprendizado autônomo e ativo, moderno e com foco no aluno, criativo e protagonizado pelas demandas do educando).

Neste paradigma, em nossa opinião, a abertura de métodos e estratégias seja de performance seja de ensino propicia a devida negação à narrativa daqueles que, a pretexto de não excluir, parecem agir em latente contradição ao discurso pretensamente democrático, politicamente correto e livre de preconceitos por eles acolhido. Assim, pois, tal-qualmente a Signorelli (2019), o uso sistemático e metódico da tradição só tem a acrescentar em termos de riqueza sonora e de possibilidades interpretativas (sem prejuízo da personalidade do intérprete, por óbvio) com significativa ou relevante ampliação das competências e habilidades condizentes com o cardápio de recursos passíveis de serem acionados para o atendimento das exigências técnico-musicais presentes tanto no mundo do trabalho quanto no mar da vida.

A título de remate, podemos elencar como potencial benefício deste trabalho o incremento das possibilidades técnico-musicais do intérprete-pianista, o qual se tornará mais consciente e sensível quer em relação às demandas ou exigências da partitura quer no tocante às possibilidades do seu próprio aparelho fisiológico-corporal ou aparato de tocar.

Referências

ARX, Victoria A. Von. **Piano lessons with Claudio Arrau**. New York: Oxford University Press, 2014.

BRÉE, Malwine. **The Leschetizky method: a guide to fine and correct piano playing**. New York: Dover Publications Inc., 1997.

BRUGNOLI, Attilio. **Dinamica pianística:** trattato sul l'insegnamento razionali del pianoforte e sul la motilità muscolare ne suoi aspetti psico-fisiologici. Milano: Ricordi, 1989.

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

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

CANDELA, Dario. **Conversazioni com Aldo Ciccolini.** Milano: Curci, 2012.

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

COOKE, James Francis. **Great pianists on piano playing.** New York: Dover Publication, Inc., 2015.

CORTOT, Alfred. **Curso de interpretação.** Brasília: Musimed, 1986.

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

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. **O ensino do piano:** seus problemas técnicos e estéticos. Rio de Janeiro: CarlosWehrs & Cia. Ltda, 1956.

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

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

GÁT, József. **The technique of piano playing.** London: Colet's, 1980.

GERIG, Reginald R. **Famous pianists and their technique.** Bridgeport: Robert Luce, 2007.

GÖLLERICH, August. **The piano master classes of Franz Liszt 1884-1886.** Bloomingt and Indianapolis: Indiana University Press. 1996.

HERRIGER, Norbet. **Empowerment in der soziale narbeit.** Stuttgart: Eine Einfuhrung, 1997.

HOFMANN, Josef. **Piano playing with questions answered.** New York: Dover Publications Inc., 2015.

HOROWITZ, Joseph. **Arrau on music and performance.** New York: Dover Publications, Inc., 1999.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística.** 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KENTNER, Louis. **Piano**. Paris: Hatier, 1978.

KOCHEVITSKY, George. **The art of piano playing: A scientific approach**. New York: Summy-Birchard, 1967.

LEIMER, Karl. **Piano technique**. New York: Dover Publications Inc., 1951.

LEITE, Édson. **Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

LHEVINNE, Josef. **Basic principles on pianoforte playing**. New York: Dover Publications Inc., 1972.

LUCAS, Lícia. **A genealogia do piano**. Niterói: Muiraquitã, 2010.

MARK, Thomas. **What every pianist needs to know about the body**. Chicago: GIA Publications. 1999.

MATTHAY, Tobias. **The visible and invisible in piano technique**. London: Oxford University Press, 1988.

NEUHAUS, Heinrich. **L'art du piano**. France: Editions Van de Velde, 1973.

RATTALINO, Piero. **Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes**. Madrid: Idea Books S.A., 2005.

SANDOR, Gyorgy. **On piano playing: sound, motion and expression**. 1 ed. Nova Iorque: Schirmer. 1995.

SCHICK, Robert D. **The Vengerova System of piano playing**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1982.

SCHONBERG, Harold C. **The great pianists**. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1960.

SCHONBERG, Harold C. **Horowitz: his life and music**. New York: Simon & Schuster, 1992.

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

SIGNORELLI, André Rosalém. 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. 2019. ISSN: 2448-0959. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/historia-do-piano> Acesso em 30 set. 2021.

SLENCZYNSKA, Ruth. **Music at your fingertips**. 4. ed. Nova Iorque: Da capo paperback, 1986.



REVISTA CIENTÍFICA
MULTIDISCIPLINAR O SABER
MULTIDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL

RCMOS – Revista Científica Multidisciplinar O Saber. ISSN: 2675-9128.

TIMBRELL, Charles. **French pianism: a historical perspective**. 2.ed. Portland: Amadeus Press, 1999.

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