

## **A IMAGINAÇÃO MUSICAL COMO PONTO DE CONTATO ENTRE AS ESCOLAS PIANÍSTICAS**

*THE MUSICAL IMAGINATION AS A POINT OF CONTACT BETWEEN THE PIANISTIC SCHOOLS*

10.51473/rcmos.v1i11.227

1

### Resumo

As Escolas Pianísticas apresentam como ponto de contato o conceito de Imaginação Musical. Verificar a sustentabilidade ou consistência desta formulação textual em sede de hipótese substantiva constitui o escopo deste trabalho. Neste diapasão, utilizamos o método analítico-descritivo apoiado na Revisão de Literatura. Outrossim, enquanto via expressiva das condições subjacentes à existência humana, a Imaginação Musical apodera-se dos meios e recursos oriundos da Técnica Pianística historicamente acumulada a fim de possibilitar ao intérprete-pianista a livre comunicação das suas intenções artístico-estéticas. Nesse esteio, eis que se depreende a noção de Imaginação Musical da evolução do Pianismo.

Palavras-chave: Imaginação musical. Técnica pianística. Escolas pianísticas. Escolas pré-científicas e científicas. Expressividade e processo criativo (“*poiesis*”).

### Abstract

The Pianistic Schools present the concept of Musical Imagination as a point of contact. Checking the sustainability or consistency of this textual formulation based on a substantive hypothesis is the scope of this work. In this tuning fork, we use the analytical-descriptive method supported by the Literature Review. Moreover, as an expressive way of the conditions underlying human existence, Musical Imagination takes over the means and resources from the historically accumulated Pianistic Technique to enable the pianist-interpreter to freely communicate their artistic-aesthetic intentions. In this support, behold, the notion of Musical Imagination is inferred from the evolution of Pianism.

Keywords: Musical imagination. Pianistic technique. Pianistic schools. Pre-scientific and scientific schools. Expressiveness and creative process (“*poiesis*”).

### 1.0 – Introdução: delimitação do problema, justificativa e possível contribuição

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. (SIGNORELLI, 2019, p. 1).

Assim, na toada de Signorelli (2019), lemos que 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 de forma autônoma, emancipada ou independente.

Para o presente trabalho, consideraremos o conceito de Imaginação Musical adotado por Neuhaus (1973), Pereira (1948) e Matthey (1988), dentre outros. Neste sentido, temos Imaginação Musical como *a capacidade de ouvir o som antes de tocar* (“sentir”). Trata-se, pois, de uma percepção ou sensação do ouvido interno<sup>1</sup>.

De acordo com Kaemper (1968, *apud* Signorelli, 2019), para cada qualidade de Som pretendida pelo intérprete-pianista corresponde um determinado tipo de gesto (e vice-versa)<sup>2</sup>. Nada obstante, insta gizar que não cuidaremos aqui dos aspectos táteis ou sensorio-motores (vale dizer: corporalidade, consciência corporal ou Imaginação motora) nem das questões visuais (ou seja: fisicalidade, espacialidade e imaginação visual) do fazer musical<sup>3</sup> (muito embora todos estes aspectos estejam interrelacionados entre si numa simbiose sinérgica). Realizaremos, pois, a devida restrição epistemológica do termo emoldurando-o, enquadrando-o e recortando-o a fim de conferir contornos ou delineamentos claros ao foco da nossa proposta temática.

## 1.1 - Objetivos

---

<sup>1</sup> Em suma: a Imagem ou Representação Mental sobre a Música (Texto) dará origem a uma Imagem ou Representação Mental acerca dos Movimentos (Corpo) estritamente necessários para a boa execução de uma determinada passagem. De acordo com Neuhaus (1973), é um mecanismo dialético que está em ação (“*Image-Making*”).

<sup>2</sup> Apesar de que, consoante o autor, um mesmo trecho, passagem, conteúdo, sequência ou desenho musical possa aceitar diversos tipos de gestos para a sua realização eficaz no que tange à produção sonora ao piano.

<sup>3</sup> Nada obstante ambas sejam importantes e devam ser consideradas tanto no âmbito técnico quanto no campo interpretativo.

Como objetivos deste trabalho, podemos mencionar os escopos abaixo relacionados destrinchando-os, esmiuçando-os, dissecando-os em objetivo geral e objetivos específicos a serem alcançados no deslinde da escrituração científica.

Com efeito, os objetivos também têm o condão de apontar para a justificativa do trabalho; assim como de indicar ou sugerir a sua possível contribuição tanto para a seara acadêmico-científica quanto para o campo artístico-cultural.

### 1.1.a - Objetivo geral

Aferir como pode o instrumentista oferecer ao público uma interpretação genuína e fiel; bem como de que forma as escolas pianísticas podem auxiliá-lo a respeito de como interpretar uma Obra Musical tendo a Imaginação Musical como ponto de partida e de chegada do fazer artístico.

### 1.1.b - Objetivos específicos

- 1) Desmistificar o conceito de “escolas pianísticas”<sup>4</sup> como algo antigo e ultrapassado oxigenando seu real alcance, sentido e abrangência;
- 2) Mostrar como o conceito adotado de Imaginação Musical norteou todo o desenvolvimento da Técnica Pianística, bem como a relação dialógica entre as acepções de Imaginação Musical e os conteúdos das Escolas Pianísticas no decorrer da História do Piano;
- 3) Concluir pela atualidade e utilidade das Escolas Pianísticas no sentido de orientar (sem imposições) o pianista em suas decisões interpretativas visando à realização fiel do conteúdo musical.

---

<sup>4</sup> A referência foi feita entre aspas tão somente para indicar o uso de um termo, de uma locução ou de uma expressão.

## 2.0 – Referencial teórico

Neste trabalho, recorreremos, como principal mote norteador, aos trabalhos de Neuhaus (1973) e Lucas (2010). Como referências mais modernas e atualizadas sobre como a Imaginação Musical interfere na Performance (independentemente da escola técnico-interpretativa abordada); utilizaremos as colaborações de Bowen (1993), Small (1998), Clarke (1999), Wegman (2003), Cook (2009) e Kuehn (2012), dentre outros. 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.

À semelhança de Signorelli (2019), faremos uso das acotações de autores que dialogam com mesma linguagem, timbre e tonalidade cromática em relação aos autores supramencionados; quais sejam, por exemplo: Schultz (1936), Schonberg (1960), Kochevitsky (1967), Kaplan (1987), Richerme (1996), Bruser (1997), Mark (1999), Chiantore (2001), Leite (2001), Rattalino (2005), Hertel (2006), Gerig (2007), dentre outros.

Nas linhas subsequentes, ademais, os autores desfilarão.

## 4.0 - Da Imaginação Musical

No presente tópico, discutiremos as concepções ou acepções do termo *Imaginação Musical*. Frise-se, porém, que, na literatura teórica pianístico-musical, apenas em três autores, quais sejam, Pereira (1948), Neuhaus (1973) e Matthey (1988), encontramos uma definição clara, precisa e objetiva do que venha a ser Imaginação aplicada à interpretação pianística.

O primeiro deles constitui-se na figura de Neuhaus (1973), para quem *Imaginação* corresponde à Imagem Artística, à Imagem Sonora (ouvir internamente de modo antecipado), à Concepção Estético-musical clara do intérprete. Vejamos mais detidamente suas palavras:

Quantas vezes eu ouvi alunos que não tinham uma verdadeira escola artístico-musical, i.e, nenhuma educação estética, os quais são pouco desenvolvidos musicalmente na tentativa de interpretar as composições de um grande compositor! A linguagem musical não estava clara para eles; ao invés de um discurso, eles adquiriam um tipo de murmúrio; em vez de uma clara ideia – apenas alguns escassos fragmentos de pensamento; ao invés de uma emoção forte – alguns sofrimentos abortivos; em vez de uma profunda lógica - “efeito sem causa”, e no lugar de uma linguagem poética – uma prosaica sombra. E obviamente a tão falada técnica era consequentemente inadequada. Esse é o tipo de execução quando a imagem artística está distorcida, ou ela não está no centro da interpretação, ou está totalmente ausente<sup>5</sup> (NEUHAUS, 1973, p. 70, tradução nossa).

E continua: “[...] A Música vive dentro de nós, em nossas mentes, em nossas consciências, nossas emoções, nossa imaginação; seu “domicílio” pode ser exatamente estabelecido: é o nosso ouvir”<sup>6</sup> (NEUHAUS, 1973, p. 70).

Como vimos, podemos depreender que, para o renomado professor, *Imaginação* significa mergulhar nos meandros da linguagem musical descobrindo a intimidade das ideias do compositor num raciocínio completo, contínuo e inteiro (sem interrupções, suspensões, quebras ou seccionamentos). O resultado dessa análise é a unidade do discurso composicional e a autoridade obtida por meio do conhecimento traduzido em emoções mais convincentes (e fortes) perfazendo um todo inteiramente poético. Ou seja, a atribuição de sentido musical (Semântica) passa antes pelo processo de desvendar o discurso escrito ou texto musical (Sintaxe). Esse é o processo total de atribuição de significado ou estruturação das significações oriundas dos sinais gráficos presentes na notação musical. Em suma: a *Semântica Musical* está intimamente relacionada à *Sintaxe Musical*, como *produto* desta. Ambas são entidades inseparáveis.

Esse parece ser o pensamento nuclear de Heinrich Neuhaus (nome de origem alemã) ou Gustav Gustavovich Neigauz (nome de origem russa). E não é de se estranhar que assim seja o parecer desse mestre, tão ligado às escolas de Chopin e Liszt; as quais, de seu turno, receberam,

---

<sup>5</sup> How many times have I heard pupils who had no real musical or artistic schooling, i.e., no aesthetic education, who are musical insufficiently developed, attempt to render the compositions of great composer! Musical language was not clear to them; instead of speech, they achieved some sort of muttering; instead of a clear idea - only some meagre fragments of thought; instead of strong emotion - some abortive pangs; instead of profound logic - "effect without cause", and instead of a poetic image - a prosaic shadow. And of course so-called technique was consequently also inadequate. This is the kind of playing you get if the artistic image is distorted, or is not at the core of the rendering, or is altogether absent.

<sup>6</sup> [...] Music lives within us, in our brain, in our consciousness, our emotions, our imagination; its "domicile" can be accurately established: it is our hearing.

conforme Lucas (2010, *apud* Signorelli, 2019), a fluência de todo o pensamento retórico (oratória musical) do século XVIII (expressado, sobretudo, na obra de Beethoven).

De modo que F. Chopin, de acordo com Eigeldinger (1986, *apud* Signorelli, 2019), buscava imitar ao piano Pleyel a voz humana, posto que inspirado no “*bel canto*” italiano<sup>7</sup> e na polifonia barroca. Em contraposição aos pianos fabricados por Érard, os pianos da marca Pleyel tinham “escape simples”: de teclado muito menos resistente e igual em termos de peso das teclas; e propícios para a produção das mais sutis nuances médias (assim como do toque “*jeu perlé*” = perolado). Ao contrário dos pianos Érard, mais dados ao “*voicing*” e ao “*cantabile*”, com maior distância sonora (e também de regularidade no peso das teclas) entre os registros grave e agudo (mais voltado para os contrastes, dramaticidade e teatralidade).

Importante sublinhar que os pianos Pleyel eram os preferidos por F. Chopin. De fato, o romantismo de suas ideias exige maior flexibilidade do toque e seu refinamento condiz com as possibilidades da graduação delicada de dinâmica (riqueza de detalhes no tocante ao timbre, à qualidade do toque, ao “*legato cantabile*”, à diversidade de toques e ao colorido) dos pianos Pleyel. Suavidade e doçura eram características dos pianos Pleyel, considerados por F. Chopin a última palavra em perfeição. Nessa penha, Eigeldinger (1986, *apud* Signorelli, 2019) nos dá nota da técnica de F. Chopin e da sua abordagem pedagógica: “Tenha todo o corpo flexível até as pontas dos dedos<sup>8</sup>” (EIGELDINGER, 1986, p. 23, tradução nossa).

Por seu turno, ainda conforme Eigeldinger (1986, *apud* Signorelli, 2019), F. Liszt fazia do piano Érard uma grande potência orquestral situando-se cronologicamente entre L. V. Beethoven e M. Ravel neste aspecto ou quesito. Com o advento dos pianos Érard, a transmissão do impulso motor (energia musical) tornou-se mais eficiente (diminuição do esforço para colocar o martelo em ação) e o teclado ficou mais leve, embora mais resistente ao toque (a produção sonora só acontecia quando a tecla atingia o seu fundo, não bastando pressioná-la apenas até a metade com a tecla abaixada – a metade da tecla correspondia apenas ao primeiro escape). Logo, essas transformações propiciaram a repetição de uma mesma nota a grandes velocidades ou a denominada técnica composicional de “notas repetidas” (anteriormente, o martelo separava-se da corda percorrendo um longo caminho antes de voltar ao seu ponto de

---

<sup>7</sup> Consoante Eigeldinger (1986), ao dar aulas, F. Chopin orientava que seus alunos escutassem cantores com o intuito de aprenderem a frasear.

<sup>8</sup> Have the body supple right to the tips of the toes.

partida). Vale dizer que os pianos Érard eram os preferidos por F. Liszt, o que explica a revolução técnico-pianística que este compositor (e também grande pianista) realizou no universo musical. De modo que a técnica pianística pode ser dividida em antes e depois de F. Liszt. De fato, os pianos com “duplo escape” construídos por Érard, dotados de teclado mais resistente, exigiam um aporte maior de peso do braço (como veremos na chamada escola lisztiana de piano em outro artigo científico que trata da escola alemã), bem como a participação de todo o corpo na execução.

Nesse sentido, esclarece Ott (1992, *apud* Signorelli, 2019), afirmando que a técnica de F. Liszt se baseava no uso do braço inteiro (aplicação do peso a partir dos ombros ou partes superiores do braço) em estado de suspensão. Também comenta a respeito da abordagem pedagógica de F. Liszt: “[...] deve-se suspender o braço como um ponto de referência estável no trabalho de pressionar ou aliviar do antebraço<sup>9</sup>” (OTT, 1992, p. 40, tradução nossa). E complementa, sobre os movimentos pianísticos de F. Liszt: “[...] movimentos em espiral, há uma elasticidade na rotação, saltos são rolados. A mão se move em gestos giratórios, os dedos são flexíveis em seu arredondamento<sup>10</sup>” (OTT, 1992, p. 156 e 157, tradução nossa).

Nesse diapasão, Franz Liszt chegava, inclusive, a afirmar que, quanto mais clara a imagem sonora na mente do pianista, mais natural (e simples) seria a adequação e adaptação dos meios (movimentos técnico-mecânicos) a fim de realizar concretamente tal meta (ou “goal”). Essa é a noção basilar passada, legada ou transmitida pela tradição pianístico-musical.

No mesmo sentido vislumbramos a lição exarada por Copland (1974), segundo a qual:

A minha própria opinião é de que toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas todas têm um certo significado escondido por trás das notas, e esse significado constitui, afinal, o que uma determinada peça está dizendo, ou o que ela pretende dizer. O problema pode ser colocado de uma maneira mais simples perguntando-se: "A música tem um significado?" "Ao que a minha resposta seria "Sim". E depois: "Você pode dizer em um certo número de palavras que significado é esse?" "E aqui a minha resposta seria "Não". Aí é que está a dificuldade. As pessoas de natureza mais simples nunca se contentarão com essa resposta à segunda pergunta. Elas sempre desejam que a música tenha um sentido, e quanto mais concreto, melhor. A música lhes parece tanto mais expressiva quanto lhes represente com mais exatidão um trem, uma tempestade, um funeral ou alguma outra noção conhecida. Essa ideia popular do significado musical — estimulada pelo hábito contemporâneo de comentar a música — deveria ser desencorajada em qualquer circunstância [...] A música

<sup>9</sup> [...] one must suspend the arm as a stable reference point in the work of pressing or lightening the forearm.

<sup>10</sup> [...] movements in spirals, there is a rotating elasticity, leaps are rolled. The hand moves in pivoting gestures, the fingers are flexible in their rounding.

expressa, em momentos diferentes, serenidade ou exaltação, tristeza ou vitória, fúria ou delícia. Ela expressa cada um desses *moods*, e muitos outros, em uma variedade infinita de nuances e diferenças. Ela pode mesmo apontar para estados de espírito a que não corresponde palavra alguma em língua conhecida [...] Ouça, se você puder, os temas das 48 fugas do Cravo Bem Temperado. Ouça cada tema, um depois do outro. Você logo perceberá que cada tema espelha um mundo emotivo diferente. Você também perceberá que quanto mais belo lhe parece um tema, mais difícil se torna achar para ele uma explicação verbal que satisfaça a você mesmo. Claro, você pode quase sempre saber se o tema é alegre ou triste. Em outras palavras, você será capaz, na sua mente, de traçar uma fronteira de sentimentos ao redor do tema. Agora preste mais atenção ao tema "triste". Tente definir a qualidade exata da sua tristeza. Ele é pessimistamente triste ou resignadamente triste? Definitivamente triste ou casualmente triste (COPLAND, 1974, p. 5 e 6).

Portanto, o foco no texto é fundamental para um estudo inteligente, pois a técnica nasce da imagem mental (*inventividade*) para logo depois a ela retornar perfazendo um ciclo completo.

Assim:

**IMAGINAÇÃO = ATO DE OUVIR O SOM ANTES DE TOCAR (“PLANEJAR”)**

Corroborar essa asserção a afirmativa de Pereira (1948) acerca da necessidade de um método de estudo consciente e racional do piano. Leiamos sua sustentação:

Pode aperfeiçoar quanto quiser a sua técnica, estudando diariamente horas a fio, que isto não lhe servirá de grande coisa, se ao mesmo tempo não tiver desenvolvido a principal faculdade do pianista: a crítica auditiva, o ouvido diferenciado (PEREIRA, 1948, p. 82).

No mesmo sentido, encontramos a opinião de Matthey (1988), para quem “esta sutil faculdade, imaginação – esse poder de pré-ouvir – pode também ser cultivada muito mais do



que geralmente suspeita-se ser possível”<sup>11</sup> (MATTHAY, 1988, p. 10, tradução nossa). Por Imaginação Musical ou Capacidade Aural entendemos a aptidão, competência ou habilidade de ouvir internamente o Som desejado na mente antes de tocar; vale dizer, antecipadamente à ação de produzir ou emitir qualquer tipo de sonoridade ao piano suscitada pelo controle ou equilíbrio sonoro sem nenhum tipo de imprecisão, ambiguidade ou obscuridade.

Logo, nessa acepção, Imaginação não corresponde apenas ao *ato* de ouvir antecipadamente, mas ao *poder* de ouvir antecipadamente, o qual pode ser desenvolvido como hábito no interior do artista. Estamos a falar de algo que pode ser adquirido na Educação Musical como produto de um *empoderamento* dos educandos.

Nessa concepção, *Imaginação* não se limita ao processo de estudo do discurso imanente a uma obra musical, mas à habilidade ou capacidade adquirida de entender, introjetar, gestar, projetar e criar o resultado sonoro sentindo-o intensamente *com inventividade*. Também se refere à aquisição, aperfeiçoamento e desenvolvimento do ouvido crítico, analítico ou diferenciado. Trata-se de uma autêntica projeção artística e prática do *processo criativo* idealizado pela moderna pedagogia do piano. Assim, estamos falando do *hábito* de fazer música (Arte), e não de um mero ato ou processo de estudar<sup>12</sup>. Trata-se, neste âmbito, do ato representado pelo *fazer musical* ou *fazer sonoro* em essência enquanto forma de expressão da vida.

Portanto, nessa visão:

**IMAGINAÇÃO = CAPACIDADE DE OUVIR O SOM ANTES DE TOCAR**  
**(“SENTIR”)**

---

<sup>11</sup> This more subtle faculty, imaginativeness - this power of pre-hearing - can also be cultivated in far greater measure than is generally suspected to be possible.

<sup>12</sup> Neste seguimento, entendemos que um músico bem desenvolvido consegue “ouvir” internamente os sons antes mesmo da execução de qualquer nota da mesma forma que um leitor devidamente treinado e experimentado consegue “ouvir” as palavras que lê sem precisar pronunciar uma letra sequer. Dependendo do gênero musical, esta disposição pode se manifestar de forma mais ou menos espontânea.

É nesse âmbito que pensamos encontrar-se a *Imaginação*, como *entidade criadora* de sons e efeitos sonoros; como *ponto detonador de uma ação* (ação musical, mais especificamente).

Nesse contexto, *Imaginação* corresponde a um *problema-chave*, a um *pensamento-hipótese*, a uma *matéria-força* capaz de pôr em ação o aparelho pianístico (o qual agirá coordenadamente, da maneira correta).

De fato, é uma *suposição* que tire do estado de inércia (relaxamento total ou inteira descontração inicial) o intérprete movendo-o internamente em suas forças. Constitui o fator gerador do Impulso (ou balanço; ou, ainda, "*élan*").

Aliás, não é exatamente o que ocorre no processo criativo de personagens nas artes cênicas (as quais, aliás, também têm um discurso)? Sim, este deveras corresponde ao modelo entabulado por Stanislávski (2006), quando propõe os seus denominados "*ses*" mágicos.

Ele explica, por exemplo, que a ação de fechar uma porta rapidamente e escorar nela com medo ganha mais vida se o ator imaginar que está sendo perseguido por um malfeitor. Assim, não será apenas um ato mecânico de fechar uma porta e pressioná-la tentando demonstrar medo na expressão corporal, mas uma *ação real* repleta de sentido e conteúdo, com fé e sentimento de verdade em si mesmos. Não uma mera representação, mas a *ação completa* em si mesma.

O diretor sugere, então, aos atores pensarem assim: *e se existe um malfeitor atrás da porta?* O objetivo é uma interpretação mais natural, mais orgânica, mais convincente, mais real, mais inerente, mais visceral, mais coerente, mais una, mais inteira e contínua, mais vívida, mais presente, mais dinâmica, mais fluente (cheia de fluxos e influxos). Insta gizar, com sentimento verdadeiro que brote do interior (i.e, *movimentado de dentro para fora*).

A *Imaginação* é capaz de agir no interior compelindo o pianista a uma *Ação*. Logo, o estudo e análise da *ação pianística* faz-se imperioso.

Essa é a ideia que depreendemos da pena de Riemann (1936), 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 sonora<sup>13</sup> (RIEMANN, 1928, p. 103, tradução nossa).

Como podemos observar, tal acepção vai além de traduzir ou reproduzir sonoramente o texto escrito pelo compositor, ou seja, é maior porque ultrapassa a Sintática musical para abarcar o sentido abstrato nas entrelinhas do discurso. Como verdadeiros tesouros escondidos em mistério, o intérprete, por meio de sua própria *experiência e vivência criativa*, irá desvendar e garimpar os significados por trás dos sinais gráficos e dos desenhos musicais.

Claramente, essa concepção do termo *Imaginação* é mais ampla que a de mera extensão ou produto da abordagem *sintático-analítica* do texto musical; porque abarca também idéias, imagens, impressões, sensações, afetos, sentimentos e sugestões *Extramusicais*. São os humores – ou “*moods*”, conforme a doutrina de Copland (1974). E por ser mais abrangente, a aplicabilidade prática desse entendimento dependerá também, por óbvio, da adequada compreensão ou interpretação dos dados sintáticos oferecidos pela obra musical.

Assim, *Imaginação* corresponde a um *impulso* ou *trampolim criativo* que proporciona uma íntima interação do intérprete com a obra e o próprio instrumento num todo harmônico, inseparável e indivisível.

Nas palavras de Schubert (*apud* Kaemper, 1968), *impulso* é descrito como "uma breve contração, semelhante a uma sacudidela que coloca a massa em movimento para logo abandoná-la à sua própria trajetória" (KAEMPER, 1968, p. 81). Isto é, *impulso* é o *ponto detonador de uma ação* e corresponde a um *comando*. Esse será o conceito de *Imaginação* por nós adotado doravante.

Logo:

---

<sup>13</sup> Interpretar una obra de arte en el piano no significa traducir simplemente signos gráficos em sonidos efectivos, sino compenetrarse profundamente con la obra, sentirla intensamente e infundirle nueva vida sonora.

**IMPULSO = PONTO DETONADOR DE UMA AÇÃO = IMAGINAÇÃO**

E lembrando que a Imagem, enquanto força motriz ou impulso criador, deve ser potencialmente ativa (com força suficiente para gerar uma ação física), temos que:

**IMAGINAÇÃO = “IMAGEM EM AÇÃO” (ATIVADA)**

Essa acepção corresponde, portanto, a uma visão ampliada do "*Image-Making*" defendido por Heinrich Neuhaus (nome alemão) ou G. G. Neigauz (nome russo).

#### 5.0 - As escolas pré-científicas e científicas: breve digressão histórica

Destarte, Signorelli (2019) pontua que 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 comento.

#### 6.0 - A escola pré-científica (ou a denominada "escola dos dedos" <sup>14</sup>)

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), 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.

---

<sup>14</sup> 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.



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 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 Pianoforte*”. 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 predomínio 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, Signorelli (2019) esclarece que encontramos, hodiernamente, uma evidência muito forte na utilização e ensino dos recursos pianísticos supramencionados.

## 7.0 - A escola Anatômico-Fisiológica (ou a denominada "escola do peso do braço"<sup>15</sup>)

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 Gát (1980), Neuhaus (1973), Matthey (1988) e Leimer-Giesecking (1951).

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 “pluma”<sup>16</sup>. 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 falado<sup>17</sup> (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.

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> As expressões encontram-se entre aspas para indicar a terminologia originariamente utilizada por Deppe em sua obra.

<sup>17</sup> 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 up 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.

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 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 espeque, 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 Ludwing 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 consequente 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 Opus<sup>18</sup>. Neste supedâneo, os estudos de Chopin elevaram a forma musical de exercícios puramente utilitários a grandes obras-primas artísticas.

---

<sup>18</sup> 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 adicionais feitas por seu amigo íntimo, Jules Fontana. Paralelamente, também existem edições de Carl Mikuli, aluno de Chopin.

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 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 e 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 assento<sup>19</sup> (NEUHAUS, 1973, p. 90, tradução nossa).

Em mesmo sentido, Matthay (1988) 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

---

<sup>19</sup> 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.



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 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.

Nessa dinâmica, 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.

Apesar disso, 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).

8.0 - 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), Richerme (1996) e Hertel (2006).

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 proprioceptivas<sup>20</sup> e nos movimentos necessários<sup>21</sup>. 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.

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

---

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas.

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. Sobre este assunto, destacamos a pertinente, arguta e sábia intervenção oriunda da lavra do eminente professor Pereira (1948):

O principiante facilmente se excede, contraindo sem necessidade e sem proveito feixes de músculos que não deveriam entrar em ação e que não só nada contribuem para o movimento, como ainda o estorvam e inibem [...] A excessiva contração muscular, essa inervação dos músculos que não deveriam ser ativados, é chamada co-inervação. Ela constitui um dos mais graves obstáculos que se antepõem ao domínio da técnica pianística (PEREIRA, 1948, p. 22).

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 projetar 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 interiormente 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.

## 9.0 - Considerações finais

Embora vivamos em um mundo globalizado, no qual o amálgama de influências é contínuo e intenso fazendo com que os pianistas toquem misturando tendências técnico-interpretativas diversas; podemos, principalmente para fins didático-metodológicos, falar em Escolas Pianísticas.

Além disso, consideramos a divisão em Escolas Pianísticas 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<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> 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



Vale asseverar, 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).

Sem embargo, julgamos de extrema importância para o estudante de piano conhecer em separado cada uma dessas técnicas, abordagens, tendências, metodologias e concepções musicais; com o intuito de adaptá-las e usá-las a seu favor tirando delas partido em benefício de si próprio e ajudando a si mesmo visando a mais perfeita interpretação (isto é, ao executar uma passagem, utilizará as mais diferentes abordagens em conjunto escolhendo aquilo que lhe convier e que melhor funcionar em seu caso com ampliação do seu repertório, cardápio ou vocabulário de movimentos pianísticos).

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. 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).

Neste supedâneo, vimos de ver que, com a evolução da Técnica Pianística no contexto da História do Piano, podemos realizar a prospecção de uma maior participação e envolvimento do *imagético* do instrumentista no âmbito da performance pianística.

Insta gizar que partimos de uma concepção físico-mecânica dos dedos, passamos pelo tecnicismo científico de bases naturais visando à realização fiel do conteúdo musical e chegamos à performance calcada nos aspectos analítico-cognitivos e psicomotores do intérprete-pianista.

De tal maneira que o progresso da Técnica Pianística, ao longo dos anos, vem evidenciar a importância da *Imaginação Musical* na prática pianística (título, aliás, da nossa Dissertação de Mestrado).

Nesta toada, temos que a metodologia prevalente da Imaginação Musical enquanto fio condutor do estudo e da performance leva ao desenvolvimento do vocabulário musical como

---

Obra a ser executada) cooperando para a naturalidade (facilidade, organicidade, corporalidade, fisicalidade, espontaneidade) da execução.

corolário da atividade de *improvisação musical* subjacente ao mundo interior presente no imagético do intérprete-instrumentista.

Destarte, a improvisação musical<sup>23</sup> tem na criatividade um componente essencial para o seu desenvolvimento.

Outrossim, como decorrência do fenômeno da fala (oralidade), a expressão ou comunicação do indivíduo consubstanciada na prática criativa do fazer sonoro dá origem à improvisação musical enquanto fruto de uma ação discursiva fundamentada na retórica ou oratória<sup>24</sup>.

Assim sendo, este *falar musicalmente* tem origem na Imaginação Musical e se desenrola por meio de um processo criativo formado por decisões imaginativas em que a versatilidade ou multiplicidade dos meios e recursos técnicos constitui fator imprescindível para o sucesso da comunicação da mensagem musical de forma expressiva, inventiva, imaginativa, sensível e dinâmica num determinado contexto.

Neste liame é que a Imaginação Musical, utilizando-se da improvisação, se apoia nas Escolas Pianísticas e se apropria das ferramentas que a Técnica Pianística lhe oferece com a decorrência dos anos a fim de expor retoricamente ao público o conteúdo do Texto Musical considerando a música enquanto linguagem, idioma ou veículo para a livre expressão de pensamentos, sentimentos, sensações, vontades, imagens, representações, códigos e ideais humanos.

Assim, temos que a Imaginação Musical extrai das Escolas Pianísticas o material necessário para a concretização e perfectilização dos seus ideais expressivos.

De fato, retira delas seu estofo equipando-se, empoderando-se e instrumentalizando-se por meio dos recursos e meios oferecidos com o objetivo de promover interação entre os seres humanos e satisfazer sua verve linguístico-comunicativa.

Ou seja, a Imaginação Musical faz uso das Escolas Pianísticas como via expressiva dentro do contexto da ação linguístico-comunicativa consubstanciada no processo criativo da montagem de uma determinada Obra Musical.

---

<sup>23</sup> O Dicionário Grove de Música define o termo “improvisação musical” nos seguintes termos: “A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites.” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 450).

<sup>24</sup> Consoante Rocha (2016), improvisação corresponde a “uma sequência de decisões criativas em um determinado contexto (social, criativo, afetivo, etc.).” (ROCHA, 2016, p. 6).

Portanto, a Imaginação Musical busca nas Escolas Pianísticas a inspiração para a prática instrumental; isto é, os parâmetros e os paramentos necessários a fim de expressar livremente os conteúdos próprios da sede das relações humanas.

Desse modo, a Imaginação Musical utiliza-se das Escolas Pianísticas para realizar competências e habilidades linguístico-expressivas com efetividade dentro do contexto comunicativo próprio das condições humanas de existência.

Outrossim, é forçoso vislumbrar que a Imaginação Musical busca nas Escolas Pianísticas as ferramentas, armas e técnicas fundamentais à expressividade artístico-musical.

## Referências

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.

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

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Traduzido por Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin, pianist and teacher: as seen by his pupils*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1986.

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

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*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1996.

HERTEL, Cynthia Regina. *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, Gerd. *Techniques pianistiques: l'évolution de la Technique Pianistique*. Paris: Alphonse Leduc et Cie, 1968.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- 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.
- LOCARD, Paul. *Le piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- 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.
- OTT, Bertrand. *Lisztian keyboard energy: an essay on the pianism of Franz Liszt*. Translation: Donal H. Windham. New York: The Edwin Mellen, 1992.
- PEREIRA, Antônio Sá. *Ensino moderno do piano*. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1948.
- RATTALINO, Piero. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. Madrid: Idea Books S.A., 2005.
- RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São Paulo: Air Musical, 1996.
- RIEMANN, Hugo. *Manual del pianista*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1936.
- ROCHA, Pitter. *A improvisação musical como via expressiva no aprendizado da guitarra elétrica*. Monografia (Licenciatura em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2016.
- SANDOR, Gyorgy. *On piano playing: sound, motion and expression*. New York: Schirmer, 1995.
- SCHONBERG, Harold C. *The great pianists*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1960.
- SCHULTZ, Arnold. *The riddle of the pianist's finger*. Chicago: The University of Chicago Press, 1936.



REVISTA CIENTÍFICA  
MULTIDISCIPLINAR O SABER  
MULTIDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL

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

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, Vol. 02, pp. 18-42. Novembro de 2019. ISSN: 2448-0959. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/historia-do-piano>> Acesso em 05 out. 2021.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do ator*. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

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