

O GÊNERO *ESTUDO* E A TÉCNICA PIANÍSTICA

Saloméa Gandelman

RESUMO: Breve histórico do gênero *estudo* para piano, das idéias sobre técnica e da prática pedagógica do piano, a partir do final do século XVIII.

Por mais de três séculos e meio acumulou-se uma considerável literatura sobre técnica pianística e métodos para seu desenvolvimento, os quais expressam, de um modo geral, as exigências do idiomático instrumental, as concepções a respeito de técnica e as idéias pedagógicas vigentes nos diversos momentos desse período. Um breve histórico do gênero *estudo* para piano acompanha e deixa transparecer o dinamismo e a abrangência desses vários campos e suas relações. Até o último quarto do século XVIII, composição e execução instrumental eram partes de um aprendizado integrado; o instrumentista de teclado, além do natural desempenho em seu instrumento, dispunha igualmente de conhecimentos teóricos consistentes. J. S. Bach, por exemplo, nas 15 *Invenções* a duas vozes e 15 *Sinfonias* a três vozes em diferentes tonalidades maiores e menores, pretendeu oferecer idéias de como compor e desenvolver o toque *cantabile*, segundo suas palavras na "Introdução" a essas peças. Livros como os de Couperin, Karl Philipp Emanuel Bach, Marpurg e Turk ofereciam orientação sobre a realização do baixo cifrado - hoje uma parte do ensino de Harmonia -, ornamentação e articulação, e embora também pretendessem tratar do "belo toque", quase não abordavam questões referentes à técnica enquanto conjunto de condições mecânicas necessárias a uma boa performance.

No livro *L'art de Toucher le Clavecin*, depois de algumas importantes recomendações sobre a boa posição ao cravo e sobre a altura do pulso, Couperin, em apenas duas frases, resume seus pontos de vista sobre técnica: "a bela execução depende muito mais da flexibilidade e da liberdade dos dedos do que da força; (...) a doçura do toque depende ainda da manutenção dos dedos o mais próximo possível das teclas",¹ idéias que já prenunciam as de Chopin, como freqüentemente mencionadas em *Chopin vu par ses élèves*, livro de J. J. Eigeldinger, escrito a partir de depoimentos e partituras anotadas de alunos de Chopin, agendas e correspondência do compositor.

Em seu *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, livro fundamental para os instrumentistas de teclado no que se refere às práticas interpretativas do século XVIII e considerado por Haydn "a escola das escolas", K. Ph. E. Bach dedica vários capítulos ao dedilhado, ornamentação, *performance*, intervalos e sua cifragem, baixo contínuo, acompanhamento e improvisação. Como Couperin, enfatiza o valor do toque *cantabile*, e no capítulo "dedilhado", além de descrever a posição da mão, do corpo e a altura do banco, chama a atenção do leitor para as vantagens do toque flexível e, fato interessante, antecipa a "posição Chopin" - dedos longos, 2º, 3º e 4º nas teclas pretas, e polegar e 5º, nas brancas, como a forma mais natural da mão. ("Ao tocar, os dedos devem estar arredondados e os músculos relaxados. Quanto menos essas duas condições estiverem atendidas, mais atenção deve-se dar a elas. A rigidez prejudica todos os movimentos, acima

1 Couperin, F. - *L'Art de Toucher le Clavecin*, pp. 11 e 12. Trad. Anna Linde. Leipzig, Breitkopf & Hartel Musikverlag, 1937.

de tudo as extensões e contrações rápidas das mãos, tão constantemente requeridas²).

Como Johann Sebastian Bach, seu pai, faz uso constante do polegar (mas não em teclas pretas) e alerta que, graças à mudança do sistema de afinação, que possibilitou o emprego das 24 tonalidades - impossível antes da fixação do temperamento igual -, o dedilhado passou a merecer um cuidado especial, como fator facilitador da execução e da expressividade. Propõe critérios para o estabelecimento de dedilhados e os apropriados para as escalas maiores e menores, notas dobradas, acordes, progressões, fórmulas derivadas de acordes quebrados, etc..., com opções que levam em conta as articulações rítmicas e melódicas. No capítulo *Performance*, trata da dinâmica e agógica, dos ritmos pontuados, dos toques, das articulações, dos afetos, discute em que consiste uma boa interpretação e até recomenda como estudar e o que tocar ou não tocar em público, e as razões da escolha. Embora trate de temas diretamente ligados à técnica no sentido amplo e moderno do termo, não se ocupa de exercícios sistemáticos e gradativos que visem a preparação muscular do instrumentista.

Por que, nos tratados citados, essa preparação não é abordada?

Segundo Fielden, citado por Gerd Kaemper, "como o manejo das teclas do cravo ou do clavicórdio não exigiam força, os exercícios de preparação da mão eram, até um certo ponto, supérfluos"³. Mas não só a força era desnecessária; problemas relativos à extensão e à dinâmica também não ocorriam. Além da impossibilidade de variações graduais de intensidade, as teclas desses instrumentos eram mais leves, estreitas e curtas que as do piano moderno, não oferecendo resistência ao executante, o que explica, de certa forma, a inexistência de propostas (métodos) visando a preparação mecânica (muscular) do instrumentista, embora obras como *Clavierübung* de Bach, *Essercizi per gravicembalo* de Alessandro Scarlatti e uma quantidade de prelúdios e tocatas tivessem sido compostos tendo em mente, em parte, sua desenvoltura no teclado.

A transição do cravo ou clavicórdio para o pianoforte não foi apenas uma questão de gosto ou conveniência. A partir da 2ª metade do século XVIII, a Europa começou a passar por violentas convulsões sociais, culminadas com a Revolução Francesa e acompanhadas por mudanças ideológicas significativas, com conseqüentes repercussões na música, tanto no campo da criação quanto da recepção. Nasce um novo tipo de ouvinte, mais interessado na expressão de sentimentos e emoções do que no prazer estético, objetivo dos desenhos floridos do rococó. Esta tendência atingiu seu ponto culminante no final do século, com o estilo designado por *Empfindsamkeit* - sensibilidade - mais impulsivo e dinâmico, como propagado por J.J. Rousseau.

A impossibilidade do cravo de corresponder às novas exigências expressivas do estilo, entre elas, nuances gradativas de intensidade, *sforzando* - um acento dramático - e equilíbrio sonoro entre os planos da linha melódica e do acompanhamento; e a paulatina transferência da música, dos salões aristocráticos para maiores salas de concerto, cujas dimensões demandavam instrumentos mais

2 - Bach, Karl Philipp Emanuel - *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, p.42 e 43. Trad. Edição de William J. Mitchell. Eulenburg Books. London, 1974.

3 - Kaemper, G - *Techniques Pianistiques*, p. 12. Editions Musicales Alphonse Leduc. Paris, 1968.

poderosos, levaram à gradual substituição do cravo e clavicórdio pelo pianoforte.

Como os clavicenistas, simultaneamente compositores e instrumentistas, os pianistas, até o último quarto do século XIX, ainda exercem essa dupla atividade. No entanto, a situação começa a modificar-se lentamente, já a partir do primeiro quarto do século, quando as exigências instrumentais se tornam maiores e mais específicas e as partituras mais complexas e detalhadas. Os primeiros sopros do romantismo trazem a valorização da figura do solista e uma gradual mudança na maneira do compositor inserir-se na sociedade. Por um lado, ele busca um maior controle musical sobre sua obra, como resposta ao excesso de “acrobacias” ornamentais praticado pelos executantes e conseqüente degradação do sentido musical. (Johan Sebastian Bach é, provavelmente, o primeiro compositor a indicar a ornamentação em seu texto, o que, na época, é considerado quase um atentado à liberdade criativa do intérprete). Por outro, o compositor almeja libertar-se da posição subalterna de membro da criadagem da nobreza, para a qual até então escreve com fins específicos de celebração de datas religiosas e festivas ou de divertimento, sem preocupar-se com a publicação de suas obras. Com Mozart e Beethoven, o quadro se modifica. Ambos procuram emancipar-se do mecenato e tentam, sobretudo Beethoven, sobreviver com a venda de suas obras, o que impõe uma escrita rigorosa e precisa. A composição das cadências para seus concertos, por vezes até várias para um mesmo movimento, colocadas como apêndice à obra, introduz uma nova restrição ao exercício da criatividade do instrumentista, que se acentua a partir de Schumann, quando os compositores passam a escrever a cadência nota por nota e a colocá-la no lugar próprio na partitura. A escrita musical se torna cada vez mais detalhada e exigente, com a inclusão de indicações de tempo, de caráter, de expressão de dinâmica, de articulação, ornamentação e até mesmo de pedalização. As oportunidades de improvisação ficam drasticamente reduzidas e o instrumentista passa a atuar como intérprete, perdendo, pouco a pouco, a capacidade de improvisar.

As sucessivas inovações introduzidas no piano e a expansão do sistema tonal, propiciando o desenvolvimento de uma linguagem idiomática em crescente complexificação, provocam o deslocamento da técnica (no sentido de preparação muscular), de sua posição secundária, para o centro de práticas que, embora originárias do cravo, a partir de investigações nos campos da fisiologia e da mecânica, comecem, nas últimas décadas do século XIX, a ser pouco a pouco modificadas.

Já no final do século XVIII e primeira metade do XIX, com o crescente uso do pianoforte, surge o gênero *estudo*, baseado na idéia da repetição mecânica e incansável de fórmulas, visando o desenvolvimento de competências que, na época, se pensava caracterizarem a boa técnica: velocidade, igualdade da força dos dedos e resistência. Os títulos de Czerny, aluno de Beethoven, professor de Liszt e inventor de uma enorme quantidade de exercícios e estudos, claramente confirmam tal visão: *Escola da Velocidade, Arte da Dextreza, Exercícios Jornalheiros, Estudos para a Mão Esquerda*, etc. No prefácio dos *Estudos Jornalheiros* (diários), Czerny escreve: “Nada é mais importante para o intérprete do que trabalhar incansavelmente as dificuldades mais habituais um grande número de vezes seguidas para dominá-las à perfeição.”⁴

4 apud Kaemper, G. op.cit. p.16.

Considerava-se, então, que a técnica, antes de ser aplicada às obras, deveria ser praticada em uma infinidade de exercícios e estudos (repetidos à exaustão), gêneros que alcançaram sua era de ouro durante o século XIX. Assim, fazer exercícios e estudar piano (ou outro instrumento), tornaram-se sinônimos, daí a valorização do estudo, uma nova forma de exercício extremamente elaborada.

A estreita ligação entre exercício e estudo, assim como a identidade de sua idéia básica, manifestam-se no título de J.B. Cramer (1771-1858), *Estudos para Piano-forte em 42 Exercícios em Diferentes Tonalidades, Concebidos para Facilitar o Progresso Daqueles que se Propõem a Estudar esse Instrumento a Fundo*, muito apreciados por Beethoven, publicado em 2 volumes, em 1804 e 1810, 13 anos antes da coleção *Gradus ad Parnassum* de Clementi (1752-1832), pianista e improvisador brilhante, até mesmo tido, na época, como rival de Mozart. Por sua linguagem idiomática e propostas de tratamento do instrumento condizentes com suas características - utilização dos toques *legato* e *cantabile* - Clementi é considerado o pai da técnica pianística propriamente dita, entendida, nesse estágio, como competência de ordem mecânica, conceito que, salvo para alguns poucos, como por exemplo, Chopin, perdura até o final do século passado e início deste. Kalkbrenner (1785-1849), famoso pianista e professor, Liszt e outros, aconselhavam aos alunos que lessem algum livro durante a prática dos exercícios, como forma de evitar o tédio...

Entre as recomendações de Clementi quanto à maneira de estudar destacam-se: cuidadosa escolha de dedilhado que evidencie a idéia musical (com a oportuna observação de que o dedilhado mais fácil nem sempre é o mais adequado); busca do desenvolvimento da agilidade, força e resistência dos dedos; e evitação de movimentos supérfluos (para ele, os movimentos de mão e braço).

Como Czerny e Clementi, Kalkbrenner era adepto da técnica digital estrita, para cujo desenvolvimento usava, com os alunos, um aparato de sua invenção, o "guia-mãos" (semelhante ao "*chiroplasi*" fabricado por Logier, em 1814). Deu, no entanto, um passo a frente, no sentido do enriquecimento do gestual do pianista, ao utilizar-se do jogo de pulso para a execução das oitavas.

É Carl Maria von Weber (1786 - 1826), contemplado pela natureza com aptidões físicas especiais (sua mão permitia-lhe alcançar facilmente o intervalo de 12ª), amplia este gestual empregando saltos, extensões e escalas rápidas em notas dobradas. Ambos, Kalkbrenner e Weber, de certa forma, começam a pavimentar o caminho para o pianismo de Chopin e Liszt.

Diferentemente de Clementi, Hummel (1778-1837), Kalkbrenner e Liszt, Chopin não fez escola ou instituiu uma tradição pedagógica, mas, através das exigências musicais e expressivas de suas obras, contribuiu de forma marcante para a ampliação dos recursos técnico-pianísticos. Suas idéias a respeito da indissociabilidade entre técnica e concepção sonora do texto permanecem atuais. Para ele, técnica seria um meio derivado da necessidade de expressar-se musicalmente, no que contrariava, em essência, a concepção mecânica do desenvolvimento pianístico de seu tempo. Pensava-se no processo físico que desencadeia o som, mas não no fato de que o desejo de produzir determinada sonoridade engendrassse o movimento apropriado, contribuindo, dessa maneira, para a formação e o

desenvolvimento da técnica almejada. Chopin substitui a repetição mecânica por uma intensa concentração auditiva, no que, posteriormente, foi seguido por Leimer e Giesecking. Nessa concentração residiriam os dois corolários indispensáveis à criação de uma sonoridade de qualidade: o desenvolvimento da escuta, de um lado, e o controle e descontração muscular, do outro. A sensação de uma perfeita continuidade do om-bro às pontas dos dedos está na base de suas grandes inovações, assim como a posição cunhada como “posição Chopin”, as escalas com os dedos longos sobre as teclas pretas e os arpejos sobre o acorde de 7ª da diminuta são os pontos de partida para o trabalho digital e para a prática de escalas e arpejos. Segundo J.J. Eigeldinger, de uma constatação fisiológica nova - nas extensões, o dedo central, o *pivot*, não é o 3º, mas o indicador, dedo condutor por excelência - derivam outras inovações como:

extensão com maleabilidade

(Estudos op. 10/1e10/8);

extensão na escritura da mão esquerda

(Estudo op. 10/9; Noturnos op. 27/1 e2; Prelúdio op. 28/24);

extensão simultânea em ambas as mãos

(Estudo op. 25/1; Prelúdio op. 28/19);

alargamento das sucessões em graus conjuntos para fórmulas que alternam elementos em graus conjuntos e disjuntos

(Estudos op.10/4 e op. 25/2);

extensão dos acordes quebrados a toda a extensão do teclado

(Estudos op.10/1 e op. 25/12);

extensão com acordes articulados simultaneamente ou arpejados muito rapidamente

(Estudos op.10/11; Noturno op. 48/1; Polonesa op.44; Scherzo op. 39);

escrita em notas duplas recorrendo a todos os intervalos, da 2ª a 7ª

(Estudo op. 10/7).⁵

Com Chopin, os estudos ganham uma dimensão poética e, além de sua destinação original, começam a ser associados ao desenvolvimento da imaginação e dos recursos sonoros do pianista, tornando-se parte do repertório de concerto; peças de média duração, homogêneas quanto à textura e caráter, em geral enfocam um problema técnico-musical principal (talvez com algum outro de dificuldade secundária).

Mas, sem dúvida, Chopin não cobriu todo o campo da técnica pianística. Se a natureza de seus próprios dons como executante levaram-no a explorar mais certos aspectos da técnica do que outros, ou se suas decisões foram tomadas por puras razões musicais, é uma questão que, de fato, não pode ser respondida. Consciente de sua força e limitações, e por temperamento avesso ao excesso, à pieguice e ao descontrole, ele jamais ambicionou ser um super-virtuose. Aristocrata, é um pianista de câmara, herdeiro de Mozart, trazendo para o piano a depuração da arte do *bel canto*. Sua personalidade não mostra nenhum traço fáustico, ao contrário de Liszt que, sobretudo na juventude, interessa-se apaixonadamente pela experimentação, pela ampliação dos recursos de expressão e pelo virtuosismo, embora nem sempre alcance uma perfeita fusão entre brilhantismo pianístico e substância musical, o que Chopin consegue magistralmente. Em concertos sucessivos, Liszt “experimenta”,

5. Eigeldinger, J.J., *Chopin Vu par Ses Elèves*, p.32. A La Baconnière - Neuchatel, 1988.

faz novas recriações para suas obras, razão pela qual existem tantas versões diferentes da mesma peça, explorando ressonâncias, texturas, timbres e registros, bem de acordo com sua concepção orquestral do piano. Em seus *Estudos* abundam trinados, trêmolos, oitavas quebradas, passagens com mãos alternadas - elementos que não interessam a Chopin -, apresentados em alto grau de dificuldade, que forçam a expansão da técnica pianística: “emprego do braço inteiro, com participação ativa dos ombros e costas, daí a noção de peso, até então insuspeitada, e de deslocamentos massivos do braço, arrastando no seu curso imensos blocos de sonoridade, de um extremo a outro do teclado”⁶.

Obras significativas do ponto de vista poético e do desenvolvimento técnico, a partir de Chopin, os *Estudos* não só espelham as expansões tonais, rítmicas, texturais e tímbricas pelas quais a linguagem musical vai passando, mas também o domínio instrumental e idiossincrático de cada um dos compositores, destacando-se entre eles: os 24 *Estudos* de Chopin, *Dois Grandes Estudos de Concerto* (*Dans les Bois* e *Ronde des Lutins*), *Seis Estudos Segundo Paganini*, *Três Estudos de Concerto* também chamados *Caprichos Poéticos* (*O Lamento*, *A Ligeireza* e *Um Suspiro*), *12 Estudos de Execução Transcendental*, de Liszt, *12 Estudos* de Debussy, *Estudos* op. 2, 8, 42, 56 e 65 (num total de 25) de Scriabin, 4 *Estudos* op.2 de Prokofieff, *Êtudes-Tableaux* op. 33 e 39 (ao todo 15) de Rachmaninoff, 3 *Estudos* op.18 de Bartok e 15 *Estudos* de Ligeti.

Numerosos compositores brasileiros, de diferentes épocas e tendências estéticas, também compuseram boa quantidade de estudos de alto nível musical. Entre outros, podemos citar: 6 *Estudos*, de Brasília Itiberê, *Estudo Póstumo*, *Estudo para a Mão Esquerda* e 3 *Estudos* op.42, de Henrique Oswald, *Três Estudos em Forma de Sonatina*, de Lorenzo Fernandez, 6 *Estudos Transcendentais*, de Francisco Mignone, 5 *Estudos* (o autor considera a *Seresta n.º 3* um estudo rítmico e de sonoridades), de Vieira Brandão, 20 *Estudos*, de Camargo Guarnieri, 3 *Estudos* (além de numerosos pequenos outros, contidos na série *O Estudo do Piano*), de Heitor Alimonda, *Estudo n.º 1*, de Jorge Antunes, 12 *Estudos* (em 3 cadernos) e 8 pequenos estudos, contidos na série *Estudando Piano*, de Osvaldo Lacerda, *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul* e *Estudo magno*, de Gilberto Mendes, 3 *Estudos breves* e 4 *Pequenos Estudos*, de Henrique Morozowicz, 2 *Estudos*, de Cláudio Santoro e *Estudo n.º 1* e *Três Profecias em forma de Estudo*, de Almeida Prado.

Mas tanto exercícios quanto estudos, estes como gênero poético e exploratório de novas possibilidades sonoras e instrumentais - técnica pura ou aplicada - envolvem uma pergunta básica: o que é técnica? São inúmeras as respostas para esta questão, segundo as exigências criadas pelas transformações da linguagem musical, as novas formas de utilização do instrumento, o conjunto de conhecimentos disponíveis e a experiência de quem as formula. Em seu livro *Techniques Pianistiques* publicado em 1968, Kaemper a concebe como um sistema de gestos e movimentos; a propósito, cita a seguinte passagem do Diário de Mme. Auguste Boissier, no qual ela registra as aulas de Liszt freqüentadas pela filha Valérie: “Liszt quer reduzir cada passagem a certas fórmulas de base com as quais pode-se fazer

6 Idem, p. 30.

todo tipo de combinações. Uma vez descoberta a chave, pode-se executar tudo com facilidade, e ler qualquer peça⁷, observação importante, já que, no século XIX, os métodos baseiam-se em fórmulas de escritura, isto é, em configurações que expressam o pensamento do compositor segundo a especificidade do piano e o estilo de cada época.

Diferentes métodos de desenvolvimento da técnica pura, até hoje em uso no ensino, organizam-se em torno de algumas ações básicas: 1 - repetição de um único dedo de cada vez, os demais presos; 2 - dois dedos, trinado; 3 - cinco dedos sem mudança de posição; 4 - passagem do polegar, mudança de posição, escalas; 5 - arpejos, considerados como escalas com afastamentos; 6 - terças, sextas, oitavas duplas; e 7 - acordes. Já com Liszt e no século XX, a compreensão da técnica como um sistema de movimentos básicos - flexão/extensão, abdução/adução e pronação/supinação e as combinações possíveis (e quantas!) - possibilita referências a uma técnica de Cortot, Gieseking ou Nelson Freire. Enquanto a escrita pianística continua em constante renovação, a técnica, do ponto de vista de trabalho corporal, parece ter atingido seu ponto culminante com Liszt, apesar da introdução posterior de novos efeitos (utilização do interior do piano ou de sua caixa de ressonância) e da crescente dificuldade de obras como as de Debussy, Ravel, Rachmaninoff, Prokofieff, Ligeti, Almeida Prado e outros. Com o tratamento sinfônico dado ao instrumento, Liszt torna necessária uma profunda mudança no desempenho motor do pianista que, da velha escola clavicenista de ação digital, passa a utilizar a coordenação de todos os músculos dos dedos, mãos, braços, ombros e tronco. Como estudar, mais do que o que estudar, coloca no foco da atenção velhas e novas questões da performance pianística: posição da mão, com a arcada ligeiramente abaulada para cima, relaxamento e utilização do peso e dos movimentos do braço (comportamentos pre-nunciados por Chopin), com implicação de todo o tronco.

Não somente a técnica passa a ser entendida como um meio econômico, ou seja aquele em que é dispendido o menor grau de energia necessária à obtenção de um resultado artístico; mas sua própria geração e desenvolvimento são atribuídos à imaginação sonora, ou seja, vinculam-se ao sentido de propósito, finalidade e adequação à determinada concepção musical. Assim, é no sistema nervoso central que se localiza sua sede e seus mecanismos de controle. Em seu livro *The Art of Piano Playing*, Kochevitsky transcreve a seguinte citação do pianista e professor Oscar Raif: "temos que desenvolver em nossos alunos não a agilidade digital, mas a agilidade mental"⁸. Steinhäusen, médico alemão também citado por Kochevitsky, diz em sua obra *The Physiological Misconceptions and Reorganization of Piano Technique*: "já que cada movimento tem início no sistema nervoso central, estudar é, antes e acima de tudo, um processo psíquico de trabalho sobre a experiência corporal acumulada e de ajustamento a determinado propósito"⁹. Segundo ele, é fútil a prática de exercícios como ginástica, cujos resultados podem ser alcançados com vantagem através da própria ação consciente e informada de estudar. Enquanto antigos teóricos da técnica pianística a concebem como algo abstrato, que pode e

7. Kaemper, G. opus cit. p. 16.

8. Raif, apud Kochevitsky, George. *The Art of Piano Playing: a Scientific Approach*. Evanston, Illinois, Summy-Birchard Company, 1967.

9. Steinhäusen, apud Kochevitsky, op. cit.

deve ser trabalhado separadamente das questões musicais, Steinhausen enfatiza a inseparabilidade do artístico e do técnico.

Técnica é assim entendida como interdependente do aparato que toca e das intenções artísticas. Movimento e intencionalidade são unos na excelência técnica. Tobias Matthay, um dos grandes professores da Royal Academy of Music de Londres, no seu livro, *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique* considera a técnica como o poder de expressar-se musicalmente, mais matéria da mente do que dos dedos; segundo ele, sua aquisição implica na indução e reforço de uma particular associação e cooperação mental-muscular para cada efeito musical desejado. Um dos grandes pianistas deste século, Walter Gieseking, ao descrever seu processo de estudo em livro em co-parceria com seu professor Leimer¹⁰, declara que, como os regentes, ele estudava as partituras afastado do instrumento; só quando completamente memorizadas - e esse processo incluía a reflexão e solução de questões musicais e do “*modus faciendi*”, como dedilhado e coordenação de movimentos - as executava ao piano. Havendo dificuldades, ele as resolvia fora do piano. Essa proposta pressupõe uma extremamente nítida audição interna e igualmente viva memória muscular.

Segundo Sá Pereira, ilustre professor de Pedagogia Musical, Piano e um dos ex-diretores da Escola de Música da UFRJ, então Instituto Nacional de Música, técnica, de modo geral, consistiria na aplicação de processos os mais econômicos e eficientes na solução de qualquer problema, conceito que contém subjacente a idéia de intencionalidade. Na edição de 1948 de seu livro *O Ensino Moderno do Piano*, escrito em 1932 e ainda hoje muito atual, ao referir-se às características da mão pianística e ao movimento artístico, cita uma conclusão de Wilhelm Trendelenburg, fisiologista da Universidade de Tubingen: “o movimento artístico (no sentido de natural e perfeito) é aquele que raramente atinge a posição-limite da articulação e que, por isto mesmo, se realiza com um mínimo de contração muscular”¹¹. Para Ivan Galamian, grande mestre do violino, a “naturalidade” é a orientação básica a ser perseguida; “certo” é apenas o que é natural para um determinado instrumentista, porque somente o que é natural é confortável e eficiente.¹²

Embora Steinhausen, como já mencionado, pondere a respeito da inutilidade da prática de exercícios - técnica pura - e Gieseking proponha a preparação de obras afastada do piano (o que, forçosamente, leva a supor que em períodos anteriores ele tenha desenvolvido uma intensa prática no instrumento), há que se considerar: 1ª - a precisão, adequação e facilidade de coordenação motora, por razões diversas, variam de um indivíduo para outro; 2ª - as peças, assim como os estudos, com suas diferentes características técnicas e poéticas, apresentam feixes complexos de situações-problema, que devem ser abordados a partir de uma clara “imagem artística”, expressão empregada pelo pianista e pedagogo russo

10 Leimer-Gieseking. *Como Devemos Estudar Piano*. Trad. Tatiana Braunwieser. E. S. Mangione, S.Paulo. 1949.

11 Trendelenburg, apud Pereira, Sá. *O Ensino Moderno do Piano*, 15. Ricordi Brasileira, 2ª ed. 1948.

12 Ivan Galamian, apud Grig, Reginaldo. *Famous Pianists and their Technique*. p. 3. Robert B. Luce, Inc. Washington - New York. 1974.

Heinrich Neuhaus em seu livro *The Art of Piano Playing*; para ele, o “que” determina o “como”, ou seja, é a substância poética, o sentido musical, que da origem à imagem artística, que, por sua vez, orienta o labor técnico; 3ª - a boa prática pedagógica recomenda que, no ato de estudar, se parta do mais essencial para o mais complexo, de acordo com etapas racionalmente planejadas: a) - recorte e enfoque de determinada situação-problema, através da avaliação de sua (s) possível (ou possíveis) causa (s); b) - abordagem da solução pela procura do movimento que, além de fluente e natural, seja o mais adequado à produção sonora que se tem em mente; c) - fixação desse movimento através de repetição realizada com concentração e controlada pela audição; d) - aplicação de exercícios específicos, sempre que necessários, como forma de reforço da aprendizagem; e) - finalmente, reinserção da questão enfocada em seu contexto, portanto na situação mais complexa.

Basicamente, a orientação pedagógica em relação ao estudo do piano nas últimas décadas deste século pode ser resumida em quatro pontos:

- 1 - ênfase no estudo em andamento lento, com concentração, embora alguns professores também preconizem a prática em andamento rápido, desde que realizada sem erro, por implicar em atividade mental e muscular diferentes;
- 2 - ênfase no papel do cérebro e do sistema nervoso, daí o cuidado no estudo, uma vez que acertos e erros são indiferentemente fixados;
- 3 - ênfase na objetividade do estudo e evitação de repetições mecânicas, diminuindo, assim, o cansaço e as lesões musculares;
- 4 - ênfase na prática eficiente, ao invés de longas horas de prática.

Conclui-se, pois, que o conceito de técnica desvela o horizonte de conhecimento do homem em um dado momento e acompanha suas expansões. Atualmente pensa-se que há uma interdependência entre o desenvolvimento da técnica instrumental e o da sensibilidade e do conhecimento; juntos se constituem em um processo único, ligado à competência e criatividade na arte de estudar. Isto significa que, em um movimento circular, ao construir sua arte, o homem, ao mesmo tempo, se constrói.

SALOMÉA GANDELMAN é professora de Piano e de Práticas Interpretativas, nos cursos de graduação e mestrado em música brasileira do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro e também atual coordenadora desse mestrado. Além de autora de artigos publicados na Revista Brasileira de Música da UFRJ e nos anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) - fez a introdução e organização do livro *Estética*, do Prof. H.J. Koellreutter (Novas Metas, S.Paulo,1983) e acaba de concluir *36 Compositores Brasileiros - Obras para Piano (1950 - 1988)*, livro no prelo editado pela Funarte e Relume Dumará.