

A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA TÉCNICA PIANÍSTICA

O conceito de técnica pianística tem sido amplamente discutido ao longo desses séculos, e seu desenvolvimento se dá juntamente com o aprimoramento dos pianos e com os diferentes tipos de escrita musical que surgiram. Teorias para defini-la e conceitos para compreendê-la já surgiram vários, de todas as épocas, assim como formas de aplicá-las derivadas de cada um desses conceitos e grandes pianistas que o representavam.

Um aspecto inovador é considerar o desenvolvimento da técnica pianística em paralelo com o aperfeiçoamento tecnológico, científico e intelectual da humanidade. Considerar o contexto histórico em que todo evento musical ocorre pode ajudar-nos a esclarecer esses grandes enigmas, que geram tantas contradições, como é o caso da técnica pianística. É muito importante avaliarmos quanto e como as transformações sociais que sofremos ao longo de todos esses anos influenciou a forma como hoje fazemos música, tanto no campo da composição quanto da performance. Mais importante ainda é resgatarmos o sentido que moveu ontem e move hoje as manifestações artísticas, para que sejamos instrumentos verdadeiros da arte, e não meros executantes em busca da sobrevivência e afirmação no mundo.

Remetendo-nos a grande ciência filosófica para resgatar o sentido essencial da música, temos que esta, como arte, é a transcendência do real e presente, numa realização temporal que revela a si mesma e ao instrumento que a revela. Sua missão é manifestar as questões que essencialmente a forma, e quem se propõe a ser parte dessa manifestação deve deixar-se transcender em performance e criação. Ciência abstrata, não se contem em definições, pesquisas e estudos. Muito mais, exige a manifestação.

O sentido essencial da música nem sempre tem sido considerado das abordagens teóricas que vivenciamos. As transformações sociais e políticas que sofremos, tal como a revolução industrial e tecnológica, instaurou no pensamento humano a racionalidade da funcionalidade e da prática. Provar para existir, exercitar para

aos seus mínimos detalhes, foi fragmentado em parte. Perdeu sua essência de “todo”, perdeu seu sentido.

Esta transformação acometeu todas as ciências e artes. E hoje se re-descobrem...

A música viu-se, a partir do sec XVI, amplamente influenciada pelo desenvolvimento científico que dominava o pensamento intelectual da Europa. A funcionalidade das coisas e das atitudes, o surgimento do método científico, os avanços das pesquisas biomédicas, tudo isso fez surgir o movimento de formalização da música em métodos e tratados que a adaptasse em academias, universidades, escolas e etc.

O ser humano torna-se alvo de pesquisas profundas. Mente em descoberta pela psicanálise (Freud), células, músculos e ossos em análise. O corpo humano fragmenta-se em partes isoladas de pesquisas: mente e cada uma das partes do corpo.

O surgimento do método científico cria a necessidade de métodos. Um processo para se chegar a um fim. As repetições das máquinas da indústria alcançam o corpo humano, que precisa repetir, cansar-se e inserir-se em esquemas de produção para se alcançar a plena atividade. Surgem as linhas de exercícios físicos, ginástica, musculação, etc.

A técnica pianística surge como pesquisa de parte do processo musical. Uma tentativa de decifrar em palavras os mecanismos por trás de gestos e atitudes que moviam gênios a manifestar e alunos a executar uma realização. Era (e ainda é para alguns) necessário resumir, sintetizar, criar uma receita para difundir a idéia de que a possibilidade da execução musical era uma atividade produtiva como as demais em que se trabalhava com esforço para se chegar a um resultado palpável. Neste momento, o alcance da compreensão periférica elegeu os dedos como ponto chave da execução pianística. Foram eleitos como alvo de trabalho e pesquisa que, ao molde das ciências da época, precisavam ser fortalecidos e trabalhados.

Em paralelo, o desenvolvimento das máquinas musicais, mais especificamente os pianos, exigem o descobrir de seus recursos, e conseqüentemente formas de utilização dos mesmos, que virão a constituir parte do estudo da técnica. Novos recursos exigem atitudes diferentes que, neste processo de formalização, fazem surgir escolas de técnica diferentes.

O Barroco

Começamos a abordagem histórica da técnica pianística pelo Barroco, com o pianismo de Bach. Fazendo uso do cravo, cujas teclas eram muito mais leves e possuíam uma extensão menor do que os pianos atuais, Bach utilizava uma técnica muito natural, baseado num assento ligeiramente alto, na mão em posição curva natural, com dedos levemente depositados sobre o teclado e flexíveis, e com pulsos soltos. Sua ação digital era resultado de uma ação controlada sobre os dedos por movimentos curtos e delicados, sem abandoná-los ao movimento aleatório, em igualdade de pressão entre eles e sem tomar distância do teclado (articulação). As outras partes do corpo eram pouco empregadas, embora quando executava ao órgão, movia-se com total flexibilidade entre pés e mãos. Parecia que o braço participava pouco da ação digital. Objetivava-se principalmente a precisão. Os diferentes tipos de toque eram alcançados não pela uso de braço ou pulso, mas pela alteração da duração da nota, através de um toque que fazia o dedo deslizar para a ponta da tecla (slife-off).

Até então, a execução pianística não era tratada sob o ponto de vista exclusivamente digital. O desenvolvimento musical se dava em amplo sentido, sobre vários aspectos da música. Assim, não se aplicavam exercícios isolados para os dedos, nem haviam métodos de técnica. O pianismo era desenvolvido juntamente com o repertório.

O surgimento do fortepiano, mais semelhante ao atual piano em peso de tecla e extensão do teclado, será dividido pela sua origem alemã ou inglesa. O alemão, mais semelhante ao teclado do clavicórdio, não exigia grandes mudanças de técnica, pois era razoavelmente leve, mais não possuía um som muito amplo. Já o piano inglês demandava um maior uso de força no toque, pois era mais pesado e suas teclas eram mais profundas. No entanto, seu som era mais cheio e duradouro.

Os fortepianos se desenvolveram no sentido de ganhar extensão no teclado e mais potência e duração do som, para satisfazer aos arroubos de emoção das novas composições dos estilos sensíveis. Como consequência, um certo ganho de peso houve nas teclas. A inserção de uma corda deu nova possibilidade dinâmica ao som.

Muitos pianistas consagrados também eram professores. Fizeram seu próprio pianismo e transmitiam aos seus alunos, como Chopin e Liszt, especialmente.

Relatos dessas aulas hoje constituem importantes referências de como esses virtuosos tocavam.

Devido a diferenciação dos recursos do piano, especialmente ao aumento do peso das teclas, surgiram várias escolas que objetivavam o ganho de força e rapidez, por recursos diferentes, como a articulação dos dedos (Stuttgart), peso de braço e queda livre (Deppe, Breithaupt), movimentação do cotovelo, etc.

Surgem inúmeros métodos de técnica que sugeriam exercícios e programas de estudo, que visavam o fortalecimento muscular do aparelho motor. Parece que o grande mérito da educação e performance musical estava na superação física das dificuldades motoras. Os objetivos musicais pareciam serem encarados como parte posterior deste processo, que muitas vezes não era alcançada.

A partir do sec XX, a técnica pianística será abordado do ponto de vista científico, em associação com outras disciplinas (medicina, biologia, física, psicologia). As escolas são cada vez mais divergentes.

Vejamos mais detalhadamente uma das principais escolas de técnica:

Escola Francesa

Possui como referência bibliográfica principal o método *Le piano*, amplamente utilizado na França e Rússia. A obra sintetiza os princípios da técnica francesa; é constituída de inúmeros exercícios práticos de vários movimentos da técnica pianística, e uma abordagem teórica sobre a origem dos movimentos. Esta escola teve importantes representantes entre os pianistas, cada um com suas características físicas pessoais, mas todos com um estilo comum à essa escola: graciosidade, elegância, clareza, moderação e leveza. Sua figura mais representativa foi Marguerite Long.

Segundo esta escola, o treinamento dos dedos, conhecido como *técnica pura*, é imprescindível para execução. Pressupõe que a atividade digital é o principal fator da execução, posto que “não é o cérebro que comanda os dedos, mas os dedos e a consciência do movimento que dá ação à mente”. Orienta-se um rigoroso programa de exercícios e estudos, especialmente os de Czerny. Os 5 dedos devem ser treinados para adquirir força, elasticidade, firmeza e independência para que estejam aptos a realizar qualquer dificuldade que surja no repertório pianístico. Entre os

de articulação e deslocamentos rápidos, para a segurança técnica. Como movimento principal da execução, destaca-se a articulação dos dedos, e então se recomenda a prática de escalas para o fortalecimento dos músculos.

Sendo os dedos a parte do corpo principal, o dedilhado torna-se precioso para propiciar a realização de um fraseado e um “som bonito”. O dedilhado recomendado pelo compositor deve ser seguido com respeito, porque ele sabe qual posição de mão produzirá o som desejado.

Long condenava as expressões de relaxamento e abandono, porque julgava contrária à ação de tocar. Preferia o termo “leveza”.

O método trata das exigências necessárias para a superação física das dificuldades musicais. Aborda como sendo um processo laborioso, tedioso e, muitas vezes, doloroso. O método inclui ainda sugestões de variações técnicas a serem aplicadas, como omissão do pedal, progressão de andamento, estudo com teclas presas, etc.

Debussy foi iniciado na escola francesa, de onde originou seu pianismo. Entretanto, não a segue à risca. Seu toque leve e delicado revela sua origem, mas a irreverência da sua execução e das suas composições denota seu pensamento de não regular a performance, através da ausência da indicação de dedilhados, pedal, etc.

Ravel também foi influenciado pela escola francesa. Iniciado no Conservatório de Paris, Ravel se mantinha rebelde às regras desta escola, e não se dedicava ao estudo sistemático da técnica: sentava baixo ao piano, não possuía uma posição regular de mão, etc. Entretanto, sua obra apresenta muito da leveza e delicadeza francesa, embora tenha muitos aspectos de bravura e força.

As abordagens sobre técnica do final deste século começam a questionar os métodos e a funcionalidade deles.

A primeira questão a ser levantada foi o distanciamento do sentido musical que as execuções tomaram. A virtuosidade tornou-se vazia de música, em demonstrações de grandes habilidades motoras. Surge uma geração de pianistas com grandes habilidades técnicas, mas de pouquíssimo conteúdo musical a acrescentar numa história por onde já passaram grandes gênios que muito nos ensinaram a exigir.

As escolas também começaram a se contradizer pelos recursos físicos que utilizavam. Algumas eram exatamente opostas à outras. No entanto, todas tinham grandes referências como vitrine e predominavam neste ou aquele país.

Rosina Lhevinne baseava-se em conscientizar o aluno no “humor” ideal da obra, que deveria ser representado através de um som bonito e uma técnica adequada. O controle das várias nuances de uma peça deve ser imaginado, sentido e fazer-se reconhecer pelo ouvinte. E ela não permitia que seus alunos ouvissem uma gravação durante o trabalho, para que suas características pessoais não fossem sacrificadas pela mímica.

Horowitz não acreditava na prática mecânica, mas na precisão e no controle do som. Para ele, técnica e mecânica estavam associadas, e ilustrava dizendo que o 5º dedo se fortaleceria quando alguém descobrisse que ele precisava cantar. Este é o tratamento expressivo da técnica, baseado na idéia certa do que se tocar e na capacidade adequada para executá-lo. Sua maneira pessoal de estudar é a seguinte: primeiro toca toda a obra para ter a consciência do seu significado e da sua estrutura (visão horizontal). Depois, só a toca em seções, passagens e detalhes a serem trabalhados, um a cada dia, em árduo trabalho concentrado. Achava que o aluno devia conhecer seus pontos fortes e suas limitações para não ter falsas expectativas de rápida superação, nem para esforçar-se por uma obrigação interna. Entretanto, dedicava-se também à prática da técnica pura, e passava por períodos de refazimento desta. Após grandes períodos sem tocar, em reflexão, estabelecia novas rotinas de estudo com descanso, reflexão, exercício, etc., para não se sentir perdido. Começava seus estudos diários com exercícios por ele inventados, vagarosamente, cada dia numa tonalidade. Depois trabalhava seu repertório em seções, e dedicava de 2 a 3 h por semana para ler novas músicas.

Bonpensiere e sua teoria da “Ideo-Cinética” prega que o movimento mecânico deve ser resultado de uma realização da cinética muscular de uma concepção mental, que deve existir para satisfazer uma exigência estética e estilística. Suas palavras ilustram: **“A cada dificuldade obstinada, pare de tocar e comece a pensar novamente. (...) Eu imagino a ação como se ela já tivesse sido executada, e ela se realiza sem que eu faça qualquer esforço.”** Segundo ele, para se ter a autoridade de alcançar a verdadeira liberação (release = independência, liberdade, etc) é preciso se ter pesquisado a prática psicológica, onde cada um dos seus movimentos seja a livre realização cinética da sua idealização. Então alcança-se a autonomia mental, que lhe garante a liberdade física. Ele aconselhava nunca pensar em música em termos de execução mecânica, mas de interpretação (o que um intérprete do céu faria por você). Então, o preparo de uma

obra deve ser o modelamento de passagens segundo o seu gosto. Para isso, tire suas mãos do teclado e crie mentalmente a sua execução.

Este trabalho possui um tema que merece uma pesquisa mais extensa. Por ora, atendo-me a às escolas de técnica aqui mencionadas, e deixo em aberto as questões sobre as novas tendências da técnica pianística.

Cândida Borges
Rio de Janeiro, 21/04/2004

Cândida
Borges.