OS SETE PILARES DA TÉCNICA PIANÍSTICA

Laura Boaventura Melo
Universidade Federal de Minas Gerais
laurabva@hotmail.com

Cristina Capparelli Gerling
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
ccgerling@gmail.com

Resumo: A técnica pianística tem sido amplamente discutida, entretanto, ainda é comum nos depararmos com crenças de que a mesma depende de fatores como o talento nato, o esforço repetitivo ou o tamanho das mãos. A perpetuação desse pensamento pode culminar em dores, lesões, problemas emocionais e até mesmo na interrupção definitiva das atividades artísticas. O presente artigo tem como objetivo analisar e sistematizar abordagens que primassem por uma maneira saudável, racional e musical de se pensar a técnica pianística e categorizá-las em sete pilares: postura corporal, coordenação dos movimentos, a função do braço, movimentos curvilíneos e rotatórios, deslocamento lateral e agrupamentos

Palavras-chave: Técnica pianística. Estudo do piano. Procedimentos musicais.

The Seven Pillars of Piano Technique

Abstract: Piano technique has been widely discussed, however, it is still common to find beliefs that it depends on factors such as natural talent, repetitive effort or hand size. The perpetuation of this idea can culminate in pain, injury, emotional problems, and even the definitive interruption of any artistic activity. This article aims to analyze and systematize approaches that strive for a healthy, rational and musical ways of thinking piano technique and categorize them into seven pillars: body posture, movement coordination, arm function, curvilinear and rotational movements, lateral shift and groupings.

Keywords: Piano technique. Piano practice. Musical procedures.

INTRODUÇÃO

A técnica pianística tem sido foco de estudo de numerosos pedagogos e pianistas em uma considerável amplitude de tempo, idiomas, abordagens e opiniões. Entretanto, apesar dos esforços na sua discussão e compreensão, muitos educadores têm ensinado por meio da reprodução de ideias que mistificam o seu aprendizado. A precariedade no conhecimento necessário para a resolução de problemas de natureza mecânica, tanto pela falta de acesso, quanto pela dificuldade de entendimento de determinada abordagem, impede a realização musical e prejudica a plena satisfação artística do pianista e, não obstante a crescente preocupação com a busca do bem estar físico durante a execução, encontramos ainda um grande número de estudantes e profissionais que se queixam de dores ou incômodos ao executar certas passagens que consideram tecnicamente difíceis. Essa simples constatação, muitas vezes, não ultrapassa o limite das indagações e não possibilita o encontro de resultados efetivos para a solução de problemas, que podem levar a frustações, traumas físicos e desinteresse musical.

A sistematização dos principais conceitos da técnica pianística e sua categorização, propostas a seguir, visam assistir o profissional do piano na decodificação de determinada abordagem sugerida e auxiliá-lo em sua aplicação. A relevância dessa compilação reside no fato de que a literatura sobre técnica pianística apresenta-se consideravelmente vasta. Entretanto, a solução para um problema muitas vezes requer um diagnóstico rápido e eficiente. Essa possível chave pode ser mais facilmente acessada em um contexto de organização e síntese.

PILARES DA TÉCNICA PIANÍSTICA

Com base na obra dos principais pensadores da técnica pianística, dentre os quais Matthay e Ortmann, e especialmente no trabalho de seus seguidores, como, por exemplo, Taubman, organizei os conceitos que considero fundamentais para a obtenção de um entendimento da técnica pianística em sete pilares: postura corporal, coordenação dos movimentos, a função do braço, movimentos curvilíneos e rotatórios, deslocamento lateral e agrupamentos. Como mostraremos a seguir, essas categorias nomeadas a partir de situações pianísticas são flexíveis e interdependentes.

POSTURA CORPORAL

A postura tem sido desde os primeiros tratados sobre a técnica dos instrumentos de teclado, um assunto amplamente discutido. Dentre os escritores mais recentes, Seymour Fink destaca sua importância logo nas primeiras páginas de seu trabalho: "Eu acredito que o foco central do estudo técnico seja a mecânica do movimento do corpo do pianista: a forma como se posiciona, a forma como funciona, as sensações que experimenta e o movimento que produz." (FINK, 1992, p. 13)[1].

Milanovic (2001) afirma que Taubman sugere uma posição neutra e natural da mão. Para obtê-la, deve-se deixar a mão cair naturalmente ao lado do corpo, o que provoca tanto o arqueamento correto, com a nítida presença de cada falange da ponte e sem quebra de articulações, quanto a posição bem estruturada dos dedos: nem curvados demais nem estendidos excessivamente. Esse simples ato auxilia no alinhamento de todo o aparato e na construção de uma arquitetura corporal ideal, importante para a otimização dos movimentos executados pelo pianista.

COORDENAÇÃO DOS MOVIMENTOS

A coordenação dos movimentos representa, sem dúvida, uma concepção que fez com que a compreensão dos requisitos necessários para a execução pianística desse um grande salto no sentido de atingir uma maneira mais racional e saudável de tocar. Deppe (1885), já na segunda metade do século XIX, em consonância com os avanços do conhecimento da fisiologia, descreve o conceito de sinergia muscular. De acordo com seu pensamento, os músculos não agem independentemente, mas coordenados com um ritmo. Assim, o autor enfatiza a necessidade da coordenação de diversos seguimentos do corpo, excluindo a ideia de isolamento de suas partes.

Para Taubman, dedos, mão e antebraço devem trabalhar coordenadamente como uma unidade. Assim como Levinskaya, a pedagoga americana defende que isso não significa que os dedos não devam estar ativos, mas não devem trabalhar isoladamente. A sincronia do movimento de todas as partes proporciona não só o conforto físico, mas o virtuosismo saudável, o aumento da palheta sonora, a melhor interação com o teclado e consequentemente uma melhor realização das ideias musicais.

[1] "I believe that the central focus of technical study is the movement mechanics of the player's body: the way it is positioned, the way it functions, the sensations it feels, and the moviment it produces." (FINK, 1992, p. 13).

FUNÇÃO DO BRAÇO

O tão célebre peso do braço tem sido discutido por vários pedagogos. Segundo Milanovic (2011), na abordagem Taubman, o peso só será direcionado do braço para a ponta dos dedos e irá transpor a resistência do teclado se as unidades antebraço, mão e dedos estiverem unificadas. Matthay (1939) também acredita na completa integração, afirmando que o braço serve como base para a ação dos dedos e da mão. Fraser (2003) atenta para a importância da atividade muscular, que é resposável pelo controle da massa do braço, mesmo que o movimento seja obtido em conjunção com a gravidade. Para ele, esse trabalho dos músculos e a integridade do esqueleto devem estar em posição de prevalência em relação ao peso do braço.

ROTAÇÃO

A rotação, que consiste no giro da unidade antebraço, mão e dedos, permite que os dedos trabalhem sem esforço excessivo e sejam auxiliados pela ação do antebraço e da mão, a fim de abaixar a tecla.

Dorothy Taubman, concorda com Matthay (1932), quanto à afirmação de que a rotação ajuda a posicionar o braço atrás de cada dedo para, coordenadamente, auxiliá-los em seu trabalho. Entretanto, Taubman parece dar um passo além de Matthay. No artigo *The Taubman Approach to Piano Technique: What it is and What it isn't*, Milanovic (2011) afirma que a pedagoga americana acreditava que o autor inglês não havia explicado com clareza os diferentes tipos de rotação, referindo-se especialmente à rotação dupla. Matthay acreditava na existência de duas formas indispensáveis: os movimentos rotatórios, presentes em trêmolos, e as ações rotatórias invisíveis, presentes entre cada nota. Taubman, por sua vez, estabelece duas classificações: as rotações simples e as duplas. Em sua concepção, a rotação simples constitui aquela em que há mudança na direção do movimento, ou seja, quando tocamos em direções opostas. Em um trêmolo, trinado ou oitavas quebradas, por exemplo. Já em uma escala ascendente de dó maior, por exemplo, as notas *ré* e *mi* se direcionam ambas para a direita, ou seja, não há mudança na direção. Nesse caso, seria usada uma rotação dupla. Sua duplicidade é justificada pela exigência de duas ações. O movimento preparatório, que faz com que a unidade seja elevada na direção do dedo que havia tocado previamente e o toque para baixo, executado nessa mesma direção. Assim, na rotação dupla, cada dedo finaliza o movimento, diferentemente do que ocorre na rotação simples, em que a oscilação é constante.

MOVIMENTOS CURVILÍNEOS

Os movimentos circulares, comuns nas performances de Chopin, Liszt e Thalberg receberam atenção especial de Deppe, que acreditava que esse gesto contínuo unificava e conciliava as atividades de uma mão leve com o movimento lateral do pulso flexível e com a queda livre, base de seus ensinamentos. Taubman utiliza o termo *shaping* para descrever o ato de realizar um movimento baseado no contorno da linha ou grupo de notas que serão reproduzidas. Entretanto, segundo Milanovic (2011), na abordagem Taubman o gesto não é iniciado pelo pulso. O *shaping* constitui um movimento lateral e elíptico do antebraço com o pulso e a parte superior do braço movendo-se passivamente em resposta a esse estímulo. Existem dois tipos bási-

cos de *shaping*: o *undershape*, como o nome já indica, é caracterizado por um movimento de semicírculo para baixo, e no *overshape* o movimento é para cima. Estas ações dependem dos dedilhados escolhidos, das mudanças de direção e do ajustamento entre as teclas brancas e pretas anteriormente descrito nos ajustes *in and out*. Apenas um tipo de *shaping* será adequado para determinado grupo de notas. Dessa forma, a fluência e naturalidade do gesto serão sentidas intuitivamente se o tipo de *shaping* estiver correto. O propósito do *shaping* é tanto técnico quanto interpretativo. Além de proporcionar maior facilidade e organicidade na execução, contribui para a criação de novas cores sonoras, propicia continuidade nas frases longas e clareza rítmica nos padrões escolhidos.

DESLOCAMENTO LATERAL

O deslocamento lateral no teclado constitui um dos aspectos mais importantes da técnica pianística. Essa movimentação do braço no piano é indispensável para a execução de fundamentos básicos como escalas, arpejos e saltos, auxilia a passagem do polegar e contribui para uma execução mais fluente.

O deslocamento lateral do braço por meio da formação da imagem do glissando na execução das escalas foi destacado por Whiteside (1955). A autora defendia a responsabilidade do braço em ambos os movimentos e a cooperação de todas as alavancas e do fluxo rítmico como auxílio de trabalho do mesmo. Para a pedagoga, o braço produz a ação contínua das escalas, enquanto os dedos promovem a conexão entre o poder do braço e a nota desejada, sem produzir pressão excessiva. Para Whiteside, o movimento lateral deve ser iniciado na parte superior do braço, enquanto, para Taubman, o antebraço é o propulsor da ação. Taubman julga a passagem do polegar flexionado na altura da palma da mão perigosa. Para a pedagoga, esse movimento pode resultar no uso simultâneo de dois músculos opostos, isto é, na dupla tração muscular, uma ação que impede o desenvolvimento de uma técnica saudável e virtuosa. Taubman acredita que, para se mover, o polegar deve ser auxiliado pelo uso da rotação do antebraço, movimento responsável por combinar a ação dos dedos em velocidade com o deslocamento lateral do braço, descrito pela autora por *walking hand and arms*. Esse ajustamento permite que amplas distâncias sejam percorridas sem que haja estiramento desnecessário do músculo das mãos e braços

AGRUPAMENTOS

O agrupamento ocupou um lugar importante nos trabalhos de Busoni e Taubman e sua compreensão é uma das chaves para o desenvolvimento técnico. De acordo com Kogan (1971), Busoni propunha que as passagens musicais registradas na partitura e baseadas em regras de agrupamento métrico frequentemente causam, de fato, distorções melódicas e entraves técnicos. Ele cria, então, o termo “fraseado técnico”, que corresponde ao que conhecemos como agrupamento. Consiste na subdivisão da passagem em unidades menores que tivessem similaridades entre si para facilitar a automação dos movimentos. Essa distribuição dependeria da posição das notas e da combinação entre teclas brancas e pretas, dos motivos musicais e da mudança de direção. Em outras palavras, no seu desenho melódico e configuração no teclado. Segundo Kogan (1971), o fraseado técnico deve ser mental, ou seja, ouvido apenas pelo

intérprete, que deve prestar atenção tanto na estrutura métrica quanto motívica da passagem. Por isso, é importante que seja aplicado cuidadosamente para que o fraseado musical não seja afetado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, apesar de algumas divergências terem sido descritas, notamos que há um consenso na procura por uma maneira inteligente e eficaz de tocar piano. A consciência da velocidade de descida da tecla e da sua relação com a dinâmica, andamento e tipos de toque, bem como a internalização do balanço entre contração e relaxamento parecem integrar o estudo e a busca por uma técnica avançada e controlada. O trabalho coordenado das várias alavancas: dedos, mãos, antebraço, braço, ombros e tronco, seu correto alinhamento, e o auxílio dos movimentos circulares, laterais e rotatórios, aliados à organização motívica e rítmica por grupos também são considerados ferramentas importantes para alcançar o tão sonhado virtuosismo saudável. Entretanto, nunca se deve esquecer que a técnica não constitui um fim, mas sim um meio que, através de uma pesquisa diária e individual, ajuda a desvendar a expressão da alma do artista, sua personalidade, seu desejo musical, sua fantasia. Ela é libertadora, uma chave dourada para uma gama infinita de caminhos: o interior, o exterior, o real, o imaginário. Mas ela também é segurança, é a raiz profunda de uma árvore e a música, seus frutos, suas flores

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUSONI, F. *The essence of music and other papers*, trans. Rosamund Ley, New York: Philosophical Library, 1957.

DEPPE, L. *Armleiden der Klavierspielen*. Deutsche Musikerzeitung, p. 325, 1885.

FINK, S. *Mastering Piano Technique:* A Guide for Students, Teachers, and Performers. Portland: Amadeus Press, 1992.

FINK, S. Biomechanics of healthy pianistic movement. In: K. KROPFF (Ed.), *A symposium for pianists and teachers:* Strategies to develop the mind and body for optimal *performance* (p. 33-44). Dayton, OH: Heritage Music Press, 2002.

KOCHEVITSKY, G. *The Art of Piano Playing:* A scientific approach. Miami: Summy-Bichard Company, 1967.

KOGAN, G. M. *Perguntas sobre o pianismo*. Moscou: compositores soviéticos, 1968.

KOGAN, G. M. *Feruccio Busoni*. Moscou: Compositores soviéticos, 1971.

MATTHAY, T. *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. New York: Oxford University Press, 1932.

MATTHAY, T. *The act of touch in all its diversity; an analysis and synthesis of pianoforte tone--production*. London: Longmans, Green and Co, 1903.

MATTHAY, T. *Piano fallacies of to-day*. London: Oxford University Press, 1939.

MELO, L. B. *A busca por uma técnica pianística saudável, musical e eficiente:* um diálogo com quatro participantes. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

MILANOVIC, T. *E Learning and Teaching Healthy Piano Technique: Training as an Instructor in the Taubman Approach*. Tese de doutorado. Queensland Conservatorium Arts, Education and Law. Griffith University, 2011.

MILOSH, I. *Debunking the miths of the Taubman Approach*. Disponível em: http://www.piano-technique.net/reviews/dorothy-taubman-piano-technique.php. Acessado em 12 de fevereiro de 2018.

ORTMANN, O. *The physical basis of piano touch and tone*. New York: E.P. Dutton & Co., 1925.

ORTMANN, O. *The physiological mechanisms of piano technique*. New York: Da Capo Press, 1929.

SAVSHINSKY, S. I. *O pianista e seu trabalho*. Leningrado: Compositores soviéticos, 1961

TAUBMAN INSTITUTE. *Choreography of the hands:* The work of Dorothy Taubman. Amherst, MA: Sawmill River Productions, 1986.

TAUBMAN INSTITUTE. *The Taubman Techniques:* An in-depth analysis of a technique for virtuosity and prevention of injuries among musicians. Vols. 1-5. Medusa, NY: Taubman Institute, 1995.

TAUBMAN INSTITUTE. *Virtuosity in a box:* The Taubman techniques, Vols. 6-10. Medusa, NY: Taubman Institute, 2003.

TORRES DEL RINCÓN, M. *La escuela anatómico-fisiológica de técnica pianística en Inglaterra y Alemania entre 1900 y 1939*. Tese de doutorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

WHITESIDE, A. (1955). *Indispensables of piano playing*. New York: Charles Scribner's Sons, 1955.