

Problemas de tocar e ensinar piano: uma contribuição pedagógica de George Kochevitsky

Paulo Novais de Almeida; Ekaterina Konopleva

Universidade Federal da Bahia

Orcid:0000-0002-0456-8037 | Orcid:0000-0003-4859-2773

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discorrer sobre as contribuições de George Kochevitsky, abordadas no seu livro *The Art of Piano Playing, a scientific approach* (A arte de tocar piano: uma abordagem científica), principalmente no que se refere aos problemas de performance e de pedagogia pianística, alinhados aos pensamentos dos outros educadores renomados da área. Devido à sua natureza, a pesquisa foi amparada no método bibliográfico, apoiando-se em Kochevitsky (1967; 1996 e 2004), Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Giesecking e Leimer (1972), Neuhaus (1987), entre outros. O trabalho visa contribuir para os estudos sobre o ensino e a interpretação pianística na função de um novo referencial teórico em língua portuguesa, ressaltando a importância de aprofundamento do tema nas pesquisas na área de Teoria e História do Pianismo e Pedagogia do Piano.

Palavras-chave: Kochevitsky; Problemas pedagógicas; Técnica pianística.

Problems with playing and teaching piano: a pedagogical contribution by George Kochevitsky

Abstract: This article aims to discuss the contributions of George Kochevitsky, synthesized in his book *The Art of Piano Playing, a scientific approach*, especially, with regard to the problems of performance and piano pedagogy, in line with the thoughts of other renowned educators in the area. Due to its nature, the research was supported by the bibliographic method, based on: Kochevitsky (1967; 1996 and 2004), Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Giesecking and Leimer (1972), Neuhaus (1987), among others. The work aims to contribute to the studies on teaching and piano interpretation as a new theoretical work in Portuguese, emphasizing the importance of deepening this theme in the research of Theory and History of Pianism and Piano Pedagogy field.

Keywords: Kochevitsky; Pedagogical problems; Piano technique.

Problemas para tocar y enseñar piano: una contribución pedagógica de George Kochevitsky

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir las contribuciones de George Kochevitsky, abordadas en su libro *The Art of Piano Playing, a scientific approach* (El arte de tocar el piano: un enfoque científico), principalmente con respecto a los problemas de interpretación y pedagogía pianística, en línea con el pensamiento de otros educadores de renombre en el área. Por su naturaleza, la investigación se apoyó en el método bibliográfico, basado en Kochevitsky (1967; 1996 y 2004), Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Giesecking y Leimer (1972), Neuhaus (1987), entre otros. El trabajo tiene como objetivo contribuir a los estudios sobre la enseñanza y la interpretación pianística en función de un nuevo marco teórico en portugués, destacando la importancia de profundizar en la temática en la investigación en el área de Teoría e História del Pianismo y Pedagogía del Piano.

Palabras clave: Kochevitsky; Problemas pedagógicos; Técnica pianística.

Recebido: 2021-08-16 | Aprovado: 2021-12-22

1. Introdução

George Kochevitsky (1902-1993) foi um pianista e pedagogo russo, especialista em Teoria e História do Pianismo, que envolve

o estudo do desempenho dos pianistas do passado e do presente; a classificação estilística das escolas de pianoforte, dependendo da abordagem ao teclado (técnica) a partir da concepção artística da composição musical; a análise e busca de solução dos problemas musicais e técnicas do trabalho do pianista; a psicologia da técnica de execução; a análise psicológica do processo do trabalho preparatório do pianista-performer sobre a composição musical; a investigação no domínio do pensamento musical associativa que enriquece consideravelmente as possibilidades de interpretação de um artista; o estudo de várias edições da literatura do pianoforte por grandes pianistas e professores em relação à estética geral e problemas musicais que estão diante de um intérprete em vários períodos históricos (KOCHEVITSKY, 2004, p. 234, tradução nossa).

Embora não tivesse seguido a carreira de pianista solista, Kochevitsky especializou-se na pedagogia do instrumento, e como resultado deste trabalho escreveu o livro *The Art of Piano Playing, a scientific approach* (A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica¹) em 1967, reeditado em 1973, 1975 e 1987. Neste, Kochevitsky abordou assuntos relevantes sobre a arte de tocar piano, fez o levantamento histórico das teorias de técnicas pianísticas e suas respectivas escolas, esclareceu sobre o funcionamento do sistema nervoso central e sua relação com execução ao piano e apresentou sua opinião referente aos problemas de performance e de pedagogia pianística. Traduzido em várias línguas, o livro obteve um grande reconhecimento internacional, considerado obrigatório em muitas faculdades e universidades na América, Europa e Ásia (KOCHEVITSKY, 1996).

A importância do tema escolhido foi apreendida durante a investigação bibliográfica, relacionada ao Componente Curricular Pedagogia de Piano na Escola de Música da UFBA, mediante qual foram encontradas inúmeras citações do referido livro de Kochevitsky em artigos, dissertações e teses. Percebeu-se a significância desta obra para estudantes de piano, professores e mesmo para artistas profissionais, e também de que não havia a sua tradução completa em português.

Diante do ineditismo deste livro e da importância de sua tradução como material didático novo disponível em português, o objetivo geral deste artigo é refletir sobre as ideias pedagógicas de Kochevitsky, abordadas no livro *A arte de tocar piano: uma abordagem científica* (1967), especificamente, na sua terceira parte - *Problemas de tocar e ensinar piano*², em diálogo com outras obras de pedagogos de destaque na área que contribuíram significativamente para a pedagogia pianística.

Devido à sua natureza, a pesquisa foi amparada no método bibliográfico, apoiando-se, além de Kochevitsky (1967; 1996 e 2004), em: Sá Pereira (1964), Kaplan (2008), Giesecking e Leimer (1972), Neuhaus (1987), entre outros. Com intuito de contextualizar a obra de Kochevitsky, a seguir serão apresentada uma breve retrospectiva da sua trajetória profissional como pianista e pedagogo.

1 Tradução nossa.

2 Tradução nossa.

2. Trajetoria profissional de George Kochevitsky

George Alexandrovich Kochevitsky nasceu em 1902 na cidade de Velikie Luki na Rússia. Durante sua infância, George passava grande parte dos verões com a sua família e com os camponeses, pois a família tinha uma propriedade rural, chamada Ovshantima, bem próxima à cidade. Aí, Kochevitsky teve suas primeiras experiências musicais, ouvindo os discos tocados num gramofone, principalmente de música vocal. Era uma criança emotiva e sensível e sempre sentia atração pela música; embora sua família não fosse abastada, desfrutava uma rica mistura de vida rústica, natureza, cultura literária e musical (KOCHEVITSKY, 1996).

Em 1914, começou a estudar piano com sua primeira professora, Eugenia Kolo-mitseva, que até mesmo reduziu o valor das suas aulas pela metade, ao saber que o jovem George, por si mesmo, havia solicitado decididamente estudar música. O menino foi considerado “um novato tardio”, e isso exigiria mais prática e trabalho duro para recuperar o tempo perdido, porém, ele conseguiu realizar em três anos, período em que foi seu aluno, o que os outros, normalmente, levavam o dobro do tempo (KOCHEVITSKY, 1996, p. 152, tradução nossa).

Durante a revolução de 1917, os bolcheviques tomaram o país à força. A propriedade dos Kochevitsky foi apreendida, bem como seus bens pessoais. A vida havia se tornado incerta, e a família se mudava de lugar para lugar, antes de finalmente se estabelecer em Petrogrado³. Ocasionalmente, Kochevitsky estudava com vários professores por breves períodos, na maioria das vezes, sem muito sucesso.

Como relata o autor (2004), uma professora obrigou-o a tocar peças extremamente difíceis numa fase muito precoce, mas a única coisa que ele aprendeu nessa época foi que avançar muito rapidamente pode ser prejudicial para o desenvolvimento. Seu futuro como professor estava começando a se formar.

Depois de voltar para Petrogrado, foi aceito no Conservatório de Música em 1923 e passou os próximos sete anos em treinamento formal com instrutores eminentes, como Leonid Nikolaev e Alexander Kamensky. Durante este período, conheceu exímios compositores, entre quais são: Alexandr Glazunov, que chefiou o Conservatório, e Dmitry Shostakovich que também era estudante (KOCHEVITSKY, 1996).

Em 1932, Kochevitsky começou a ensinar música em escolas e faculdades nos subúrbios de Leningrado. A essa altura, adquiriu um círculo de amigos: artistas, músicos, escritores e poetas que se encontravam ocasionalmente, como uma espécie de sociedade boêmia. Em 1933, foi preso, juntamente com vários amigos do seu grupo, como sendo anti-político, e enviado para um campo de concentração soviético. Foi liberado em 1936, porém impedido de entrar ou trabalhar em muitas áreas. Eventualmente, ele retomava o ensino - inicialmente em Tiumen, na Sibéria, e, em seguida, na cidade de Gomel (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010).

Posteriormente, Kochevitsky frequentou o Conservatório de Moscou onde estudou com renomado professor Heinrich Neuhaus ao longo de três anos, viajando regularmente para completar os estudos de pós-graduação, pesquisando, como principais temas, Teoria e História do Pianismo, e Pedagogia do Piano (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010). Até 1941, ocupou cargos de chefe de Departamento de Piano na Escola de Música do Estado e em várias faculdades, ensinava as matérias de pedagogia do piano, música de câmara e

³ O nome da cidade de São Petersburgo foi mudado para Petrogrado em 1914, dez anos mais tarde, em 1924, tornou-se Leningrado, mas hoje é São Petersburgo novamente.

teoria musical, além de supervisionar e orientar os professores de piano nestas escolas, e servir como presidente do Bureau Metodológico em Leningrado. Realizou vários recitais e apresentações em rádio, sendo crítico de música para vários jornais (KOCHEVITSKY, 1996).

Em junho de 1941 a Alemanha nazista invadiu a Rússia e tomou a cidade de Gomel, portanto, muitos civis foram forçados a evacuar, juntamente com as tropas soviéticas, em retirada. Assim, nos anos 1943-1944 Kochevitsky encontrou-se na Polônia, onde exerceu atividades como professor e pianista de concerto. Como a guerra se aproximava do final, foi colocado em um campo de refugiados na Alemanha, onde, eventualmente, foi libertado pelo Exército dos EUA. Em 1945-1949 desenvolveu trabalho na Alemanha, enquanto esperava emigrar para os Estados Unidos, proferindo palestras sobre a Teoria do Pianismo no Conservatório de Munique e apresentando recitais e transmissões de rádio em Munique, Berlim e outras cidades (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010).

Kochevitsky chegou aos Estados Unidos em 1949 e se estabeleceu em Nova York, onde, finalmente independente, continuou seu trabalho. Lecionou na Universidade de Yale a disciplina *Pedagogia do Piano da Rússia no século XX*, na Universidade Estadual de New York – *Performance ao teclado da música de Bach*, na Universidade Northwestern deu um curso sobre Pedagogia do Piano, na Universidade Católica de América lecionou *A Educação de um pianista na Rússia*, e, finalmente, no Centro Educacional de Artes – *200 Anos de tocar e ensinar piano com ênfase em metodologias russas*.

Entre 1969 e 1971, Kochevitsky participou do Concurso Busoni de Piano como jornalista. Em 1976, foi consultor e realizou máster-classes para os professores do Conservatório de Munique, onde, também, deu palestra *Pedagogia do piano – de uma abordagem empírica para uma abordagem científica*. Foi premiado com uma categoria de Sócio Honorário do Instituto Riemenschneider Bach na Faculdade Baldwin-Wallace (Ohio, EU) em 1976 e, em 1988, palestrou e realizou máster-classes na Universidade Estadual de Utah (KOCHEVITSKY, 1996).

Como pianista e pedagogo, Kochevitsky ensinou e conferenciou com pianistas e colegas, quando estes visitaram Nova York, incluindo o grande pianista Evgeny Kissin. Por causa de sua perspicácia de ensino, foi consultado por muitos pedagogos reconhecidos, incluindo Nadia Reisenberg e Rosina Lhevinne, a quem ele ajudou a escrever vários artigos para suas palestras. Com a vinda do regime liberal na União Soviética, pode estabelecer uma correspondência ativa com os renomados professores Grigori Kogan e Lev Barenboim referente aos problemas pianísticos que ajudaram em sua pesquisa e escritos.

Em paralelo com suas atividades pedagógicas, Kochevitsky desenvolveu pesquisas sérias sobre a Teoria e História do Pianismo, e a Metodologia do Ensino de Piano. O resultado deste trabalho foi abordado no livro *A arte de tocar piano: uma abordagem científica* (1967), aclamado internacionalmente. Além desta obra, Kochevitsky escreveu um livro dedicado à interpretação de música de J. S. Bach - *Performing BACH's Keyboard Music*, publicado em 1996. Também, ao longo da sua carreira, desde o início da década de 1960 até a sua morte em 1993, contribuiu com muitos artigos sobre o pianismo, escrevendo para os principais periódicos de música tais como: *The American Music Teacher*, *Clavier*, *Piano Journal*, *Piano Quarterly*, *Woodwind World* e o prestigioso *Riemenschneider BACH Journal* (KOCHEVITSKY; SQUILLACE, 2010).

Diante dessas considerações, após a análise da trajetória de Kochevitsky, torna-se evidente sua vasta contribuição na área de ensino e interpretação pianística, seja como músico, educador ou pesquisador. Suas ideias pedagógicas, sistematizadas no livro *A arte de tocar piano: uma abordagem científica* (1967), serão percorridos a seguir.

3 A arte de tocar piano: uma abordagem científica

Este livro apresenta uma compilação dos conhecimentos acumulados por Kochevitsky ao longo da sua vida profissional, fruto de profundas pesquisas e da vasta experiência na área de Teoria e História Pianística, e Metodologia do Ensino de Piano – um livro obrigatório em muitas faculdades e universidades, como atestado em sua biografia (KOCHEVITSKY, 1996). Neste, o autor se propõe a lançar uma luz sobre os problemas importantes do pianismo a partir de um novo ponto de vista.

O livro é dividido em 3 partes. Parte 1 descreve a história do desenvolvimento geral e das tendências mais significativas no ensino do piano. Este levantamento histórico leva a uma discussão sobre os princípios fundamentais do trabalho do sistema nervoso central, compondo a Parte 2. A Parte 3 intitulada *Problemas de tocar e ensinar piano* se destaca por abordar e explicar os problemas particulares diante do ensino e da execução pianística, oferecendo soluções pedagógicas eficazes. Esta parte é organizada em quatro capítulos subdivididos em tópicos, conforme o Quadro 1.

Quadro 1 – Estrutura da Parte 3 *Problemas de tocar e ensinar piano*

Parte 3 - Problemas de tocar e ensinar piano	
Capítulo 7 Estéticas e técnica	Teoria do movimento Técnica individual Produção do som Tensão e relaxamento
Capítulo 8 Coordenação e ajustes	Ajustes ao teclado Habilidade dos dedos Orientação espacial Controle da energia
Capítulo 9 Trabalho Mental	Destreza mental Agrupamento e reagrupamento Prática mental
Capítulo 10 Ansiedade no palco	

Fonte: Elaboração dos autores.

Diante do exposto, as considerações pedagógicas de Kochevitsky foram sistematizadas de acordo com os tópicos da Parte 3, entrelaçadas às reflexões de outros autores que contribuíram para área de pedagogia pianística.

3.1 Teoria do movimento

Segundo Kochevitsky (1967), cada professor de piano tem seu próprio método, pois sua ausência na pedagogia significaria o caos. Entretanto, o método não deve ser entendido como algo estático e dogmático, como já tem ocorrido, adquirindo assim

uma conotação pejorativa. O termo deve ser considerado, no âmbito do tocar piano, como uma teoria do movimento: “Método denota uma determinada forma de proceder no ensino, que supostamente leva ao domínio técnico para se obter o máximo de sucesso num tempo mais curto e da maneira mais fácil” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 36, tradução nossa).

A teoria do movimento se baseia nas mais recentes conquistas nos principais ramos da ciência moderna. A descrição desses movimentos ao piano torna-se impossível, sem a demonstração ao vivo e sem a percepção auditiva da sonoridade resultante. E mesmo com a demonstração, um elemento muito importante ainda é indescritível: as sensações que surgem no aparelho pianístico, entendido como o complexo de todas as partes do corpo, envolvidas na ação mecânica muscular ao tocar piano (dedos, mãos, pulso, antebraço, braço, ombros, músculos das costas, incluindo também, pernas e pés).

Como afirma Kochevitsky (1967), o fato de renomados professores de piano não terem deixado um relato escrito sobre seu sistema técnico, pode ser atribuído à falta de uma terminologia apropriada nessa área. Diante disso, o autor não tem a intenção de apresentar um novo método de ensino de piano e nem de tentar expor uma teoria do movimento. Seu objetivo é apontar alguns pontos relevantes e tentar explicá-los, como se pode ver a seguir.

3.2 Técnica individual

A técnica pianística, até pouco tempo atrás, era considerada independente da arte e da personalidade do artista. Porém, no sentido amplo, ela é a soma de todos os meios que um interprete tem para realizar seu propósito, sua ideia artística musical. Como diz Neuhaus (1987, p. 17, tradução nossa): “o que muitos pianistas entendem por técnica é a rapidez, agilidade, o equilíbrio, a pureza do som, o brilho, que são elementos da técnica, mas não o conjunto como um todo”.

Uma interpretação correta (do ponto de vista das notas certas), com a presença dos elementos acima, não garante necessariamente uma interpretação artística, que só se adquire ao preço de um trabalho sério, profundo e inspirado.

Segundo Igumnov, “a ideia da sonoridade define técnica do ouvido para o movimento, e não vice-versa” (IGUMNOV apud KOCHEVITSKY, 1967, p. 37, tradução nossa). A perfeição técnica não deve ser medida pelo grau de domínio de um pianista sobre este ou aquele movimento ao piano, mas pela correspondência entre as suas intenções artísticas e os meios de realização. Na opinião de Kaplan:

Cada composição musical, do ponto de vista das exigências que apresenta a sua realização, é uma ocorrência única. Este fato impõe ao intérprete [...] a formação de novas estruturas funcionais de caráter psico-motor adequadas a cada obra. Portanto, não se pode dissociar as demandas de caráter musical, que cada partitura apresenta, dos movimentos necessários para sua execução cabal. É evidente que as exigências de execução antes mencionadas, variam de acordo com a concepção que cada intérprete tem da obra (KAPLAN, 2008, p. 14).

Em consonância, Marguerite Long afirma:

A técnica é o conjunto de todos os conhecimentos pianísticos: a capacidade de dominar a dosagem e cor do som, a facilidade em executar gradualmente nuances de intensidade e movimento, acelerando e ralentando, crescendo e diminuendo. A técnica é o toque, é a arte de dedilhado e do pedal, é o conhecimento das regras gerais do fraseado, é a posse de uma vasta gama expressiva

em que o pianista pode dispor à vontade, dependendo do estilo das obras que irá interpretar e de acordo com sua inspiração. Em suma, a técnica é a ciência do piano (LONG, 1959, p. 9, tradução nossa).

Enquanto a técnica consumada é individual, as leis básicas de seu desenvolvimento são comuns a todos. Todos os seres humanos são semelhantes ao ponto de vista das leis fisiológicas que regem a sua atividade motora, portanto, possuem pré-requisitos similares para a construção da fundamentação de uma técnica ao piano. Conforme Kochevitsky (1967), o aluno em seu primeiro estágio de desenvolvimento técnico-musical encontra-se sob a influência de seu professor.

Portanto, sua forma de tocar vai refletir as ideias musicais de seu mestre, assim como a escolha dos meios técnicos correspondentes. A técnica individual ainda não tem lugar, mas, gradualmente, a própria personalidade do aluno começa a se mostrar, e sua técnica vai moldar-se nas formas mais adequadas para a expressão de sua vontade criativa. Uma das tarefas do professor de piano é, enfaticamente, ajudar a revelar a individualidade do estudante.

3.3 Produção do som

Kochevitsky no seu livro (1967) se abstém de qualquer discussão sobre a produção sonora, pois esta deve ser confirmada por ilustração ao vivo e percepção auditiva. Mas ele chama atenção para algumas questões importantes sobre a sonoridade: “A qualidade do som de um pianista depende principalmente da sua concepção mental, da sua imagem interior do som que deve ser produzido” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução nossa). Na mesma perspectiva, Neuhaus aponta que a maior preocupação de qualquer intérprete deveria ser o trabalho com o som do instrumento:

O melhor som, o mais belo, então, é o que melhor expressa a obra executada. [...] Ainda que volte atrás, gostaria de repetir que sendo o canto a base de toda música, e a literatura para piano seja muito abundante em melodias, a primeira preocupação de cada pianista há de ser a aquisição de uma sonoridade profunda, plena, capaz de todos os matizes, rica em inumeráveis gradações horizontais e verticais (NEUHAUS, 1987, p. 63, tradução nossa).

Em concomitância, Long alega que, assim como o dom mais precioso para um cantor é o timbre de sua voz, a qualidade mais importante de um pianista é a sua sonoridade ao instrumento:

Onde a física parece perder os seus direitos, o ouvido do artista não se engana: dez virtuosos usando o mesmo instrumento, cada um encontra o seu próprio som. Parece que a cada vez é outro instrumento. Em primeiro lugar, um pianista nunca deve perder o controle severo do seu toque. Ou seja, ele deve ouvir. Isto não é fácil. Você tem que treinar desde o início, para atingir a nitidez a duração exata de som, cor, intensidade, qualidade de toque, fraseado, equilíbrio de proporções, a lógica dos planos, a solidez da arquitetura (LONG, 1959, p. 11, tradução nossa).

Contrariamente à busca da beleza do som pela observação de algum tipo de movimento pianístico de um determinado artista, diz Kochevitsky (1967), quanto mais nítida e forte a concepção interior, o aparelho pianístico irá encontrar os seus meios para realizar

esta concepção: “Braços, mãos e dedos vão obedecer, ajustar e produzir exatamente o que a mente dita. A capacidade de auto escuta é, evidentemente, uma condição indispensável” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução nossa). A esse respeito, Giesecking faz um depoimento sobre o método utilizado por seu professor Karl Leimer, que ele considera o melhor e o mais racional caminho de levar as possibilidades pianísticas ao seu mais elevado estado de perfeição:

[Leimer] educa o aluno em primeiro lugar para o autocontrole; ele mostra ao aluno como ouvir a si mesmo. Esta audição autocrítica é, em minha opinião, o fator mais importante em todo o estudo da música! Tocar durante horas sem concentrar os pensamentos e ouvido em cada nota de determinado estudo na mão é perda de tempo! Apenas ouvidos treinados são capazes de perceber as inexatidões finas e as desigualdades, e eliminar o que for necessário para uma técnica perfeita. Além disso, através de um auto audição contínua, a sensação para a beleza do som e para melhores nuances de sonoridades pode ser treinada a tal ponto que o aluno estará habilitado a tocar piano com uma técnica irrepreensível e com um sentimento para o som belo (GIESECKING; LEIMER, 1972, p. 5. tradução nossa).

A semelhante opinião encontra-se na obra de educador brasileiro Sá Pereira ao tratar sobre um dos cinco impedimentos que causam os erros cometidos pelos alunos, ou seja, a ausência de controle auditivo:

Consiste este impedimento na incapacidade de escutar atentamente e criticar a própria execução, defeito que pode ser observado na quase totalidade dos alunos. São poucos os que sabem ouvir diferenciadamente, percebendo não somente notas erradas, mas ainda qualquer impureza de sonoridade, qualquer desequilíbrio na graduação dos planos sonoros (SÁ PEREIRA, 1964, p.11).

Desta forma, pode ser constatada uma consonância das ideias pedagógicas de professores distintos sobre o assunto em foco, principalmente, no que se refere ao autocontrole e à concepção mental na produção do som.

3.4 Tensão e relaxamento

De início, pensava-se que o primeiro passo para alcançar a independência dos dedos ao piano era tentar isolá-los da influência “prejudicial” das partes superiores do braço. Mas seus movimentos são funções muito complicadas e torna imprescindível a participação definitiva de músculos do braço. A independência do dedo é obtida com a capacidade de pressionar uma tecla e produzir um som, sem acionar ao mesmo tempo a tensão muscular dos dedos não participantes.

Conforme Kochevitsky, o aparelho pianístico deve ser absolutamente livre em seus movimentos e em suas funções musculares internas. A ação dos dedos e das partes superiores do braço precisam se fundir em uma unidade motora: “Uma das funções básicas das partes superiores do nosso aparelho pianístico é colocar os dedos na posição mais confortável para a melhor execução das ordens dadas pelos centros motores corticais” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 38, tradução nossa).

A contração muscular normal é absolutamente necessária para qualquer atividade motora. Em nossa atividade motora há um intercâmbio constante de contração e relaxamento dos músculos e para realizarmos qualquer tipo de movimento os nossos músculos devem se

contrair. Um músculo é capaz de qualquer grau de contração; o tempo de contração deste varia de uma fração de segundo até ao ponto onde começa a fadiga.

Segundo Kochevitsky (1967), na técnica de piano, as contrações musculares de curta duração são mais importantes. Por isso não devemos falar sobre o relaxamento, mas sim sobre o grau de contração muscular necessário para um ato motor. A velocidade do movimento e as nuances dinâmicas determinam o grau de contração. Mas o aparelho pianístico nunca deve se tornar retesado por causa da contração muscular excessiva. O trabalho preciso do córtex é distorcido pela contração prolongada de determinados grupos musculares, dificultando, assim, a percepção de sensações claras a partir de movimentos eficientes sem excesso de tensão muscular.

3.5 Ajustes ao teclado

Com a finalidade de examinar a técnica pianística, Kochevitsky propõe a separação artificial de dois aspectos. O primeiro é o domínio das partes do nosso aparelho pianístico e a coordenação dessas partes como um todo, em prol de nossa vontade criativa. O segundo é a adaptação entre a natureza humana e a natureza do instrumento, o ajuste que nos obriga a curvar nossos dedos em diferentes graus, dependendo do seu comprimento:

Por um lado, há o nosso aparelho pianístico com as partes superiores do braço preordenadas para trazer a mão e os dedos, de comprimentos diferentes, para a parte necessária do teclado e colocá-los na posição mais conveniente para tocar. Por outro lado, há o teclado com sua distribuição desigual das teclas pretas e brancas de forma e tamanho diferentes, com uma determinada profundidade e rigidez da ação, produzindo certos efeitos de acordo como eles são mantidos ou liberados (KOCHEVITSKY, 1967, p. 40, tradução nossa).

A proporção no desenvolvimento entre estes dois aspectos deve ser observada durante várias fases do estudo. De início até que o aluno consiga o domínio sobre o seu aparelho pianístico, o professor deve dar atenção especial à subordinação deste à vontade criativa do aluno. No nível mais elevado de desempenho técnico do pianista, a atenção principal deve ser direcionada para o ajuste do braço, mão e dedos obedientes para a diversidade das tarefas técnicas propostas pelas exigências musicais.

3.6 Habilidade dos dedos

A principal preocupação dos professores de piano tem sido, desde o início da sua história, desenvolver em seus alunos o aumento da força e da velocidade dos dedos. Mas o fortalecimento dos mesmos não aumenta sua agilidade desde que “o problema da velocidade não reside na rapidez de qualquer dedo individualmente, mas na habilidade da mente” (RAIF apud KOCHEVITSKY, 1964, p. 41, tradução nossa), isto significa a percepção fácil e rápida de um dado material musical e a rápida transmissão de impulsos voluntários do sistema nervoso central para a periferia, isto é, para o aparelho pianístico.

Para se obter a melhor precisão do tempo dos movimentos sucessivos dos dedos, é necessário manter uma concentração persistente. Kochevitsky (1967) recomenda usar numerosas e diversas variantes rítmicas em escalas e exercícios, todas criadas a partir de situações musicais reais como meio para dominar esta precisão do tempo. A alteração constante de

padrões rítmicos ajuda a obter a flexibilidade necessária dos processos nervosos pertinentes.

Existe uma tendência de considerar o quarto e quinto dedos mais fracos que os demais. Acerca disso, Sá Pereira, por exemplo, oferece o seguinte conselho:

Conserve os dedos firmes e curvos formando com a mão como que uma só peça que vai sendo deslocada pelo braço. [...] Faça atenção a que também o 5º dedo ataque a tecla com a ponta e não de lado! [...] Ora, se o dedo atacar de lado, os flexores não entram em ação e não podem pois desenvolver-se (SÁ PEREIRA, 1964, p. 33).

Desta forma, a simples pronação da mão é necessária e suficiente para alcançar a estabilidade firme nos dedos e punho de modo que o peso e a energia aplicada a partir da parte superior do braço sejam transmitidos direta e livremente para as teclas. Sob estas condições, todos os dedos serão iguais e fortes o suficiente para tocar piano.

3.7 Orientação espacial

Orientação especial no teclado é muito importante e apresenta um grande problema, pois é muito difícil estimar as distâncias ao piano, tanto deslocando a mão para um novo local, como encontrando imediatamente novas posições dos dedos dentro desta nova localização da mão. Kochevitsky (1967) sugere, que as novas posições sejam antecipadas e formadas, enquanto a mão ainda se move entre os registros grave e agudo: “O pianista tem que encontrar rapidamente o novo local e, também, tem que conseguir antecipar as distâncias dentro de cada nova próxima posição e formar os acordes correspondentes, primeiramente, em sua mente e, em seguida, em suas mãos através do posicionamento correto dos dedos” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 42, tradução nossa).

Ao estudar uma passagem que exige deslocamentos laterais do braço, seria bom primeiro experimentar os movimentos gerais sem tocar, e adaptá-los à situação dada para obter a plasticidade de todo o aparelho pianístico. Só depois de trabalhar a projeção geral e a fluência desses movimentos, deve começar a coordená-los com o trabalho dos dedos.

Por sua vez, Sá Pereira, sugere os exercícios de localização no teclado, mediante quais se tenta imaginar a distância intervalar com o auxílio do ouvido interior, e atacar a tecla correspondente sem olhar, alcançando, por meio da repetição, a automatização do movimento:

Procure ouvir mentalmente a nota que vai ferir e tente imaginar a distância que lhe corresponde no teclado. [...] Daí por diante, em todas as peças que estudar, deverá aplicar sempre este mesmo processo: imaginar o intervalo, calcular a distância que lhe corresponde no teclado, e atacar a tecla sem olhar (SÁ PEREIRA, 1964, p. 18).

3.8 Controle da energia

Outro ponto importante no domínio técnico do pianista é o desenvolvimento da capacidade de regular o volume do som. No piano, a variação da intensidade sonora depende da velocidade da pressão sobre a tecla. Do ponto de vista da fisiologia isto significa que, para poder pressionar a tecla com a velocidade que corresponda ao volume de som desejado, deve-se colocar uma determinada quantidade de energia no aparelho pianístico.

Conforme Kochevitsky (1967, p. 44, tradução nossa), a pressão sobre a tecla não é feita apenas pelo trabalho dos músculos dos dedos, como pensava a velha escola do dedo, mas pelo esforço simultâneo dos músculos de todo o aparelho pianístico: “A regulação da velocidade do movimento descendente de uma tecla é muito mais fácil e seguramente realizada se for iniciada no ombro”.

Contudo, a questão sobre o que se deve fazer e aplicar sobre a tecla, se o peso passivo ou a energia ativa, sempre foi uma questão controversa. Sabe-se da mecânica que o aumento do peso de uma carga é inversamente proporcional à sua velocidade, o que pode contradizer o princípio do ‘toque de peso’ da escola anátomo-fisiológica. Na prática usa-se as duas ações sobre a tecla alternando sua proporção de acordo com as exigências musicais.

O autor afirma que para fazer o mecanismo nervoso funcionar de modo eficaz, é extremamente importante a regularidade da sensação métrica-rítmica, ou seja, que os grupos, em que se divide uma determinada passagem, devem ser da mesma duração (KO-CHEVITSKY, 1967). A acentuação regular é fundamental para a percepção auditiva bem como para a execução de uma música. A capacidade de distribuir corretamente a energia, com a qual cada tecla é pressionada, pode ser desenvolvida através da aplicação de variantes métricas aos exercícios, bem como de diversos matizes dinâmicos, sempre dividindo as passagens em grupos regulares e claramente acentuados.

3.9 Destreza mental

Só será possível ler rapidamente uma frase quando apreendemos o seu sentido. A velocidade depende da nossa capacidade de pensar rapidamente. Igualmente na música, o aparelho motor depende mais da nossa rápida capacidade para o pensamento musical do que na longa prática e numerosas repetições de movimentos. Ao ler música, o pianista não deve simplesmente ler as notas, mas deve unir essas notas numa sucessão compreensível: padrões de arpejo ou de escala, sequência, complexo harmônico, entre outros.

Para que sejamos capazes de tocar com velocidade, temos que organizar o nosso pensamento de tal forma que ele flua rapidamente e sem entraves. Neste sentido, Deutsch explica: “Os dedos de um pianista não podem se mover mais rápido do que os pensamentos que dirigem seus dedos no teclado. Portanto sua velocidade depende em primeiro lugar da sua agilidade mental em compreender a música impressa e coordenar os movimentos dos dedos” (DEUTSCH apud KO-CHEVITSKY, 1967, p. 45, tradução nossa).

3.10 Agrupamento e reagrupamento

A repetição regular de padrões não é o único fator que facilita a execução de uma passagem ao piano. A divisão métrica, isto é, onde recai o acento, também é muito importante. Diante disso, Kochevitsky (1967) apresenta uma série de exemplos musicais onde a simples troca de acentuação ou reorganização dos acentos, alterando o agrupamento métrico, tem o intuito de facilitar a aprendizagem do trecho em questão. Essa simplificação temporária, substituindo os acentos prescritos por outros mais convenientes, ajuda a superar uma dificuldade, pois vem facilmente nos dedos. Após a superação das dificuldades, podem ser restaurados os agrupamentos originais.

Por exemplo, é muito interessante observar como uma mudança do braço para um novo local (sem a mudança na posição dos dedos, que deve ser mantida inalterada) pode facilitar a execução de um trecho específico no Estudo de Chopin, pois, essas formas são preparadas, antecipadas na mente e mantidas no sistema sensorial: “o que parece ser mais difícil para os dedos é mais fácil para a mente” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 48, tradução nossa). Deste modo, a conveniência mental vale mais do que a conveniência motora.

Em seguida, o autor passa a abordar o tema do reagrupamento mental que oferece uma oportunidade imediata para superar algumas dificuldades técnicas e, portanto, tornar a execução muito mais fácil:

O reagrupamento mental deve ser baseado na estrutura do teclado, digitação e concepção da linha musical. Guias em fazer agrupamentos convenientes são:

1. Os fragmentos em que as notas se movem na mesma direção.
2. Regularidade do movimento quando os grupos uniformes são repetidos (repetição de movimentos similares).
3. Notas que podem ser tocadas numa única posição da mão.
4. Construções em que a última nota de um grupo é acentuada.
5. A uniformidade (semelhança) dos intervalos na progressão.
6. Na medida do possível, iniciando cada grupo nas teclas pretas e terminando nas teclas brancas, pois é mais conveniente ir das teclas pretas para as teclas brancas do que o inverso (KOCHEVITSKY, 1964, p. 48).

É importante salientar, que o reagrupamento deve ser audível apenas para o instrumentista, e que não deve constituir um fator físico em apresentações públicas, apenas um fator mental. Desde que a sua origem reside na natureza da técnica do piano, é possível organizar racionalmente o trabalho desde o início, considerando o conhecimento dos métodos e da anatomia de uma passagem.

3.11 Prática mental

O objetivo do movimento pianístico consiste na realização de uma imagem acústica. Perceber esta imagem em toda a sua complexidade, estar plenamente consciente de todos os problemas que se apresentam para solucioná-los, antecipar o toque real antes que as mãos toquem no teclado, é dever de cada pianista. Conforme Kochevitsky, para ser capaz de tocar uma composição musical corretamente pela primeira vez, deve-se observar os seguintes procedimentos:

1. Analisar a composição musical e compreender claramente todos os seus elementos.
2. Toca-se apenas numa velocidade que permitirá o controle absoluto sobre tudo, adquirir a atitude de olhar à frente, antecipando cada som e os movimentos correspondentes para produzi-lo; controlar os resultados pela escuta constante.
3. Não fazer nenhuma tentativa de tocar a peça inteira, ou partes dela que sejam muito longas, para serem minuciosamente pensadas e preparadas, e exatamente controladas em sua realização. A extensão dessas seções deve ser determinada pela capacidade de cada um: quanto menor o nível de desenvolvimento musical e técnico, menor essas seções devem ser (KOCHEVITSKY, 1967, p. 50, tradução nossa).

Por sua vez, Neuhaus, ao discorrer sobre a imagem estética da obra musical, pergunta:

“Mas o que significa ‘a imagem estética’ senão a própria música, a matéria sonora vivente, os discursos musicais com suas leis, seus componentes, que se chamam harmonia, polifonia, etc., em sua forma definida, e em seu conteúdo poético e emocional” (NEUHAUS, 1987, p. 21).

Caso a imagem acústica seja muito complexa para ser apreendida completamente de início, deve-se separar os elementos e trabalhá-los com atenção para depois uni-los novamente. Isso é especialmente válido para o ritmo. Sá Pereira, ao falar sobre o valor e as condições psicológicas da repetição, afirma:

A repetição atenta elimina os impulsos nervosos mal coordenados e vai aos poucos como que ‘polindo’ o gesto que então facilmente atingirá o mais elevado grau de perfeição, que é: o automatismo. [...] O estudo racional da técnica deve, portanto, basear-se na decomposição dos movimentos complexos em componentes simples (movimentos básicos) e na preparação sistemática das formas simples por meio de repetições atentas e graduadas (SÁ PEREIRA, 1964, p. 35).

Neuhaus (1987, p. 17, tradução nossa) frisa a questão da repetição direcionada (“repetir é aprender”), com foco na resolução de um problema específico, com vontade, atenção e intencionalidade, sem dispersar energia nem perda de tempo. Kaplan, associa a repetição ao processo de memorização, distinguindo três estágios, a saber: aquisição, fixação/retenção e evocação. No segundo processo, fixação/retenção, a repetição ocupa um lugar de destaque que ajuda reter a informação desejada:

No caso específico do aprendizado pianístico, o valor da repetição se dá num duplo sentido, pois além de favorecer a *retenção* é essencial para a criação dos hábitos e habilidades motoras necessárias [...]. Toda repetição tem que ser submetida à análise crítica e ao controle auditivo do indivíduo que aprende (KAPLAN, 2008, p.70; 74).

Long considera a análise mental como uma parte importante dos trabalhos preparatórios: “Mas as pianistas sabem que seu trabalho não para por aí. É necessário, agora, “colocar” nos dedos, na cabeça e no coração as páginas para interpretar. O longo trabalho de repetição que é necessário requer atenção persistente, constante concentração que são os sinais de um verdadeiro virtuoso (LONG, 1959, p. 11, tradução nossa). Na visão de Giesecking e Liemer:

A fim de adquirir uma técnica perfeita por meio do trabalho mental, uma impressão exata da imagem da nota impressa na mente, é o primeiro problema que temos de resolver. Depois disso, devemos nos ocupar com o estudo em questão, como o dedilhado, o toque, o valor das notas, etc. para alcançar a perfeição ao longo destas linhas no sentido mais amplo. Isso ocorre mais rápida e completamente através de intensa concentração de todos as forças intelectuais e é, portanto, o trabalho extenuante do cérebro. (GIESEKING; LEIMER, 1972, p. 90, tradução nossa).

Em relação à prática mental na música polifônica, Kochevitsky (1967) orienta que cada voz deve ser trabalhada separadamente e só depois a combinação aos pares deve ser feita. Esta afirmação condiz com a de Sá Pereira (1964), ao falar do jogo polifônico como escola da audição diferenciada:

Fazer primeiro a educação polifônica do ouvido, para que este por sua vez possa exercer controle sobre o jogo polifônico dos dedos! E isto se consegue

por meio de um trabalho de decomposição, e subsequente recomposição das partes melódicas, ou ‘vozes’ de trechos polifônicos. Deverá cada voz ser estudada isoladamente, e depois combinada com uma das vozes restantes. Feitas todas as possíveis combinações parciais, serão então juntadas todas as vozes. A separação das vozes, e as diversas combinações incompletas da execução facilitada, aumentam enormemente a consciência auditiva do aluno (SÁ PEREIRA, 1964, p. 87-88).

Kochevitsky ressalta que o trabalho mental não é só importante como preparação anterior, mas em qualquer período do estudo de uma obra musical, onde haja uma dificuldade para o aluno:

Então ele deve parar de tocar e tentar estabelecer uma imagem completamente clara do problema que ele tem que resolver. Se o primeiro passo no caminho para superar uma dificuldade é perceber (ouvir) que algo está errado, o segundo passo é a discernir a causa da falha. Em seguida, deve-se pensar sobre a forma de melhorar a situação, como encontrar a melhor maneira e a mais fácil para a perfeição (KOCHEVITSKY, 1964, p. 50, tradução nossa).

É necessário lembrar, ainda, da necessidade de ler mentalmente a obra estudada de vez em quando, pois durante o trabalho motor no piano facilmente nos esquecemos do seu significado musical. Assim, podemos reviver com clareza a imagem acústica da composição em nossa mente estimulando nossos esforços para dominá-la tecnicamente, além de perceber muitos sinais importantes que poderiam não ter sido observados durante o estudo, e desenvolver uma concepção geral da obra unindo suas partes em conexões lógicas significativas:

O principal fator na técnica é o cérebro; a principal condição para a técnica é a concentração; e o principal objetivo da técnica é a uniformidade. Uma forte e profunda concentração é o que se quer dizer aqui, concentração que exclui tudo que seja irrelevante. [...] Um pianista tem de aprender a ouvir a menor diferença na qualidade do seu som, fraseado, matizes dinâmicos; notar a menor imprecisão rítmica e técnica; perceber as mais delicadas sensações em seu aparelho pianístico. O aluno tem de ser ensinado não só como tocar, mas também como pensar, como organizar o seu processo de praticar. Isto refere-se à sequência do material estudado, o tempo determinado para cada parte do trabalho, bem como a abordagem detalhada para todos os problemas encontrados. [...] A melhor indicação do progresso real é um trabalho independente por parte do aluno: quanto e quão longe ele pode ir sozinho para dominar uma nova composição como um todo, na resolução de novas tarefas musicais e técnicas (KOCHEVITSKY, 1964, p. 50-51, tradução nossa).

3.13 Ansiedade no palco

Neste último tópico da Parte 3 do livro de Kochevitsky (1967) são explicados e exemplificados os diversos processos nervosos que acontecem no cérebro diante de uma apresentação. O receio de uma possível falha, misturado com a expectativa de sucesso, cria excitação na região da fala do córtex que tende a se espalhar ao longo de todo o córtex: “A excitabilidade de alguns elementos do sistema nervoso, muitas vezes irrelevantes para a atividade presente, é aumentada enquanto a excitabilidade de outros, importantes para o fluxo normal da atividade, é em parte ou totalmente reprimida” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 52, tradução nossa).

Os reflexos condicionados estabelecidos podem diminuir e mesmo desaparecer momentaneamente, quando ocorre qualquer excitação nervosa adicional. Então o equilíbrio dos processos nervosos é perturbado, podendo causar prejuízos. Mas quanto mais fortes e mais duráveis as conexões condicionadas estabelecidas, mais forte a sua resistência às influências indesejáveis sobre a agitação nervosa. Tais pensamentos, mesmo muito antes de uma apresentação, podem enviar ondas de excitação do centro da fala para outros pontos do sistema nervoso central. Isto é expresso por aumento da irritação, tremor nervoso, e até influencia a atividade do sistema nervoso vegetativo.

Durante a apresentação pública, ondas desta excitação se irradiam sobre o córtex. Surgem pensamentos irrelevantes no cérebro, perturbando o curso normal dos processos nervosos ao tocar piano. Vários outros estímulos são adicionados à excitação inicial, como o próprio palco, a iluminação diferente, um piano desconhecido, para não falar da presença do público.

Como consequência, podem surgir os seguintes prejuízos: os dedos não obedecem, eles tropeçam, o toque torna-se irregular; a inervação de movimentos torna-se prematura, o pianista será incapaz de regular a energia do movimento e, conseqüentemente, a qualidade do som, em detrimento dos matizes dinâmicos; erros anteriores, que foram corrigidos, serão revividos; a influência da excitação da ansiedade no palco pode aumentar a mobilidade dos processos do sistema nervoso e provocar o aumento da velocidade; a inibição transmarginal também pode causar um bloqueio repentino na memória.

Porém, se os processos nervosos básicos forem fortes o suficiente, e as ondas de entrada de estimulação alheia não forem muito intensas, o aumento da excitação não excederá os limites normais e ainda vai ajudar na execução. Kochevitsky enfatiza que o trabalho de preparação cuidadoso e detalhado ajuda mais do que qualquer outra coisa para superar a ansiedade do palco, e que quanto melhor a formação do processo de inibição do sistema nervoso, maior será a eficiência das células corticais e menos prejudicial será esta influência. Em relação a isso, Long (1959) sugere:

Alguns estudantes, ao tocar, estão a tal ponto contraídos que são incapazes de pronunciar uma palavra, enquanto seus dedos estão tensos em frente ao obstáculo. A sua energia nervosa, concentrada nos músculos da mão, abandona as cordas vocais e os priva da sua voz. No entanto é fácil vencer esta curiosa inibição, habituando o pianista a contar os tempos em voz alta enquanto ele aborda uma dificuldade. Os impulsos nervosos, divididos entre os dedos e os lábios, irão recuperar rapidamente o seu equilíbrio normal e, simultaneamente, fazer desaparecer a contração ansiosa da mão tensionada pelo esforço, e aquela da garganta apertada (LONG, 1959, p. 12, tradução nossa).

Considera-se pertinente de citar aqui um renomado contrabaixista americano Barry Green, por entender que sua mensagem corrobora com as ideias expostas acima. Em seu livro *The Inner Game of Music* (1986) Green explica que devido às semelhanças entre os esportes e a música, que compartilham similaridades relevantes dentro de um contexto de aprendizado, a questão do “jogo interno” é sempre o mesmo - reduzir interferências mentais que inibem a expressão plena do potencial humano.

Conforme o autor, em tudo o que fazemos, há dois jogos que estão sendo realizadas: o jogo exterior, onde nós superamos obstáculos fora de nós mesmos para chegar a um objetivo exterior, por exemplo, ser bem-sucedido em um concerto - e um jogo interior, em que nós ultrapassamos os obstáculos internos, tais como falta de confiança em si mesmo e medo. Estes obstáculos internos são os que mais interferem no nosso desempenho musical

e nos mantêm longe de experimentar todo o nosso potencial (GREEN; GALLWEY 1986).

Em vista disso, o intérprete precisa desenvolver as habilidades fundamentais de consciência, confiança e determinação, base sobre a qual se apoia o jogo interno, e que fornecerão maneiras de aumentar a concentração, superar o nervosismo, a dúvida e o medo, e nos ajudarão a chegar mais perto de nosso potencial em quase qualquer área.

4. Considerações finais

No presente trabalho foram discutidas as ideias pedagógicas de George Kochevitsky, sintetizados no seu livro *A Arte de Tocar Piano: uma abordagem científica* (1967), que oferece recomendações relevantes para a prática de piano, considerando que as dificuldades mecânicas não são tão significativas quanto se poderia pensar, e realçando o papel decisivo que a compreensão, disciplina, paciência e absoluta determinação desempenham na prática eficiente. Estas considerações são condizentes aos trabalhos escritos por pianistas e pedagogos como Heinrich Neuhaus, Grigori Kogan, Walter Giezeking e Karl Leimer, entre outros, que, a partir do final de século XIX, desenvolveram e influenciaram as ideias progressivas que vemos expostas aqui, cada uma sob sua ótica.

Para concluir, concordamos com Kochevitsky, que, apesar do avanço da ciência nas áreas da reflexologia, neurologia, histologia, fisiologia muscular, biomecânica e bioquímica, estas fornecem informações insuficientes para a compreensão absoluta dos processos motores e mentais numa abordagem realmente científica sobre os problemas de tocar piano. De fato, a ciência ainda tem muitas perguntas sem respostas para que algum trabalho, com base em conceitos atuais de neurologia, reflexologia e fisiologia muscular, seja encarado como definitivo. Portanto, a abordagem de Kochevitsky é muito relevante, pois trata do funcionamento do sistema nervoso central e explica o que acontece “por dentro” ao se executar um movimento.

Contudo, em concomitância com Kochevitsky, acreditamos que a prática de tocar piano não deve ser fundamentada e desenvolvida exclusivamente sobre uma base científica. O fator humano ocupa um lugar muito importante no ato de tocar e influencia o processo de realização das ideias artísticas. Diferenças individuais, gostos pessoais, opinião, sentimentos, a inspiração elevada e a riqueza da imaginação são fatores decisivos para uma grande interpretação.

Diante do exposto, esperamos que o presente artigo possa contribuir na área de estudos sobre o ensino e a interpretação pianística na função de um referencial teórico inédito em língua portuguesa, ressaltando a importância do aprofundamento do tema nas futuras pesquisas na área Teoria e História do Pianismo e Pedagogia do Piano.

Referências

- DEUTSCH, Leonhard. *Piano: Guided Sight Reading*. A new approach to piano study. Chicago: Nelson-Hall Company, Publishers, 1959. 107 p.
- GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano technique*. New York: Dover Publications Inc., 1972. 140 p.
- GREEN, Barry; GALLWEY, W. Timothy. *The Inner game of Music*. New York: Doubleday, 1986. 225 p.
- KAPLAN, Jose Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2008. 104 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander. *The Art of Piano Playing: a scientific approach*. New York: Summy-Birchard Inc., 1967. 68 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander. *Performing Bach's Keyboard Music*. New York: Pro/Am Music Resources, 1996. 168 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander. *Kochevitsky Collection: Practical & Professional Essays for the Serious Pianist*. New York: Pro/Am Music Resources, 2004. 241 p.
- KOCHEVITSKY, George Alexander; SQUILLACE, Albert. *Memoirs of a piano pedagogue George Kochevitsky*. New York: Primavera Books, 2010. 495 p.
- LHEVINNE, James. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications Inc., 1972. 48 p.
- LONG, Marguerite. *Le Piano*. Paris: Éditions Salabert, 1959. 98 p.
- NEUHAUS, Heinrich. *El Arte del Piano*. Consideraciones de un profesor. Trad. Guillermo González, Consuelo Martin Colinet. Madrid: Real Musical Editores, 1987. 223 p.
- SÁ PEREIRA, Antônio Leal. *Ensino moderno de piano*. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1964. 97 p.