

AS ESCOLAS DE PIANO EUROPEIAS NO SÉCULO XX: PERSONALIDADE E IDENTIDADE ESTÉTICA DOS INTÉRPRETES

European Piano Schools in the 20th century: Personality and aesthetic identity of the interpreters

LOURENÇO, Sofia¹

Resumo

O objetivo deste estudo é a caracterização de *performances* representativas de pianistas, através da aferição de linhas essenciais e principais tendências da prática performativa, referenciadas como Escolas Nacionais de Piano. Estudos e investigação prévia demonstram a existência de tradições nacionais de práticas interpretativas específicas de comunidades definidas de pianistas, os quais partilham características similares, de ordem estética, técnica, histórica e de repertório. Foram analisadas fontes primárias, nomeadamente, literatura de pedagogia de piano, em articulação como uma metodologia de análise empírica de exemplos áudio e a aplicação de uma grelha de avaliação de âmbito qualitativo. As principais Escolas Nacionais de Piano dividem-se em três núcleos principais: a Escola Russa, a Escola Francesa e a Escola Alemã. A sua identificação e o seu estudo sistemático protegem e valorizam a herança do património imaterial da música de origem Europeia na compreensão de processos de identificação, mediação e hibridação na prática e comunicação musical.

Abstract

The aim of this study is to characterize representative *performances* of pianists, by assessing essential lines and main trends in performative practice, referred to as National Piano Schools. Studies and previous research demonstrate the existence of national traditions of specific interpretative practices of defined communities of pianists who share similar characteristics, of an aesthetic, technical, historical and repertoire nature. Primary sources were analyzed, namely, piano pedagogy literature, articulated as a methodology for empirical analysis of audio examples and the application of a qualitative evaluation grid. The main National Piano Schools are divided into three main groups: the Russian School, the French School and the German School. Its systematic identification and study protect and value the heritage of the intangible heritage of music of European origin in the understanding of processes of identification, mediation and hybridization in musical practice and communication.

Palavras-chave: *Música; Escolas de Piano Europeias; performance musical; identidade estética.*

Key-words: *Music; European Piano Schools; Music Performance; aesthetic identity.*

Data de submissão: fevereiro de 2020 | **Data de aceitação:** setembro de 2020

¹ SOFIA LOURENÇO – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto/INET-MD, Universidade Nova de Lisboa/ CITAR, Universidade Católica Portuguesa. E-mail: lourenco09@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Ao longo da minha aprendizagem da técnica pianística e formação como intérprete, constatei de forma inequívoca a coexistência de diferentes tendências na tradição da interpretação pianística, que me permitiram o privilégio de ser eu própria, na minha *performance* ao piano, o resultado da interação de várias dessas tendências. É por demais evidente a conotação nacionalista da tradição associada à *performance*, sendo comuns as designações de “escola russa”, “escola alemã”, “técnica russa”, etc., em termos da definição de uma determinada tradição de abordagem do repertório geral e/ou específico, sonoridade característica, predileção por determinado repertório, andamentos, uso (ou não uso) do pedal, preferência por determinadas marcas de construtores de pianos, métodos pedagógicos, perspectivas técnico-interpretativas (uso do *rubato*, insistência na clareza polifônica). Muitos destes elementos são sobretudo perpetuados e transmitidos pela tradição oral, pela demonstração do conceito de *techné*, o “saber fazer”, pelo “mestre”, entidade de autoridade máxima da arte da interpretação.

Assim, propõe-se neste artigo a demonstração da existência de Escolas de Piano Europeias nas primeiras 5 décadas do século XX, baseando-a na análise das diversas tendências nacionais da interpretação (com especial incidência no período da 1ª metade do século XX). Esta análise incidiu metodologicamente no dissecar dos componentes expressivos da interpretação da obra musical e no seu estudo comparativo através de gravações em suporte áudio, disponíveis no mercado comercial com repertório *mainstream* dos intérpretes e potenciais representantes das grandes Escolas de Piano Europeias, e será, certamente, imbuída de alguns elementos do foro subjetivo, não mensuráveis, inerentes à atividade, características e gostos próprios do intérprete de piano, no sentido do enriquecimento do projeto e respetivas conclusões. Procurei valorizar a minha experiência enquanto intérprete e docente, através do contacto direto com o repertório pianístico, não se tratando este projeto de um trabalho musicológico, movimentando-se antes no âmbito da musicologia aplicada.

Considero que este conceito de escola pianística carece de ser problematizado e discutido, e irei admiti-lo como instrumento de trabalho, num esforço de sistematização de análise ao qual não pode ser aplicado o preconceito do rigor absoluto e científico. A relação privilegiada professor-aluno, através da transmissão de abordagens interpretativas, de repertório e de recursos técnicos, pode sustentar a definição de uma

determinada escola pianística. Acabaremos por fazer uma proposta final sobre este conceito, sobretudo relativizando-o.

É essencial assegurar desde já que este conceito de escola pianística não coincide necessariamente com o conceito de nacionalidade, muito embora as escolas estejam localizadas em áreas geográficas determinadas, pelo menos até aos anos 50, ao longo do século XX. Isto significa que pianistas de uma nacionalidade podem pertencer a outras escolas, que não as das suas regiões de origem ou de formação musical. A partir de 1950, com o acréscimo de mobilidade, considero que o conceito de “escola pianística” tende a ser mais difuso nas suas características.

1. A TENDÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DE ESCOLAS NACIONAIS PIANÍSTICAS: a identidade nacional e formação de linhagens pianísticas

A teoria segundo a qual “o determinante primário do carácter e destino humano, e o primeiro fundamento de lealdade social e política é a nação particular à qual um indivíduo pertence” (Taruskin, 2004),² associa o nacionalismo às teorias culturais e ideológicas mais importantes do final do século XVIII, exercendo grande influência política desde o final do século XIX. Conceito complexo, muito caro à corrente estética literária do Romantismo, o nacionalismo é problematizado por muitos e relevantes autores, como é o caso de Richard Taruskin, que no seu seminal artigo sobre a temática do nacionalismo, nos indicia nessas peculiaridades estilísticas:

Tal como sempre existiram nações antes de que existisse nacionalismo, a música sempre afirmou traços nacionais e locais (por vezes, mais óbvios para estrangeiros do que para os próprios). Nem o nacionalismo musical se dedica a exhibir ou a valorizar invariavelmente peculiaridades estilísticas. Nacionalidade é uma condição; nacionalismo é uma atitude (Taruskin, 2004).³

Como afirma C. Dahlhaus (1989, p. 33):⁴

² Taruskin (2004): “(...) the primary determinant of human character and destiny, and the primary object of social and political allegiance, is the particular nation to which an individual belongs.”

³ Taruskin (2004): “Just as there were nations before there was nationalism, music has always exhibited local or national traits (often more apparent to outsiders than to those exhibiting them). Nor is musical nationalism invariably a matter of exhibiting or valuing stylistic peculiarities. Nationality is a condition; nationalism is an attitude”.

⁴ Dahlhaus (1989: 33): “Der “französische Stil”, den Lully begründet hatte, war im 17. und 18. Jahrhundert eine verfügbare Schreibweise, die sich jeder Komponist, unabhängig von ethnischen Rücksichten, zu eigen machen konnte, ohne daß, falls er Deutscher oder Italiener war, der Verdacht eines Mangels an

O estilo francês que Lully tinha fundado, era ao longo dos séculos XVII e XVIII uma forma de escrita disponível, à qual cada compositor tinha acesso, independentemente de considerações étnicas, sem que, pelo facto de ser alemão ou italiano suscitar qualquer tipo de falta de autenticidade. Escolhia-se entre a *Manier* francesa e italiana, como se escolhia entre a atmosfera bucólica ou elegíaca: não se acreditava que uma obra musical contivesse um carácter nacional, de substância étnica (...). É diferente no século XIX, quando se começou a compreender o nacionalismo não como escrita possível, mas antes como dote do “espírito popular”.

Ainda no seguimento do mesmo autor, a hipótese do “espírito popular” (*Volksgeist*), originária de Herder, junta-se ao nacionalismo político que se forma na época das revoluções liberais (de 1848). Este nacionalismo tinha como princípio que era à Nação que o cidadão devia a sua mais profunda lealdade – não à confissão religiosa, à classe social ou à realeza ou dinastia. O motivo antropológico e político mistura-se com a ideia estética da originalidade, que já no *Sturm und Drang* do final do século XVIII aparecia em latente erupção, conseguindo uma junção de ideários complexos de conceitos de originalidade, nacionalidade e autenticidade. Robert Schumann só podia imaginar música “original” ou “autêntica” desde que tivesse raízes nacionalistas (e não era um chauvinista). “O estilo dos italianos e franceses agrada muito pouco aos alemães, e o dos alemães raramente satisfaz os italianos e os franceses”, afirma Athanasius Kircher, em 1650 em *Musurgia universalis* (Lourenço, 2012, p. 57). Mas se a nível musical alguma coisa influenciou definitivamente a *Aufklärung* alemã, a qual coincide com o Iluminismo francês, foi o tratado de 1752 de Johann Joachim Quantz – *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* – (Lourenço, 2012, p. 57), onde o autor afirma as virtudes do gosto alemão, pois eles sabem “como seleccionar com a devida cautela entre os diversos gostos dos variados povos, aquilo que é melhor em cada um” (Lourenço, 2012, p. 57), integrando estes elementos em unidades mais alargadas. A noção da superioridade do gosto musical germânico, seria na 2ª metade do século XIX implementada, paralelamente à noção de universalidade.

Enquanto que Alfred Einstein em *Music in the Romantic Era* afirma que “nos inícios do século XVIII a Europa reconhecia somente duas nações musicais: a italiana e

“Authentizität” entstanden wäre. Man wählte zwischen der französischen und der italienischen “Manier”, wie man zwischen dem bukolischen und dem elegischen Ton wählte: Von einer ethnischen Substanz, die von innen heraus ein Stück Musik mit Nationalcharakter durchdrang, war nirgends die Rede(...) Anders im 19. Jahrhundert. als man anfing, das Nationale in der Musik, nicht als wählbare Schreibweise, sondern als Mitgift des “Volksgeistes” zu begreifen”.

a francesa” (Einstein, 1947, p. 183), na segunda metade do século XIX a Alemanha irá ocupar um lugar próprio ao lado dessas duas, através da música de Joseph Haydn, na qual o elemento de inspiração popular nacional, não só austríaco como boêmio, croata, etc, tem uma importância considerável. A arte da música, com o seu internacionalismo do século XVIII (nomeadamente com o internacionalismo do estilo italiano – e em menor grau, do estilo francês – exportado e adotado com intensidade diversa na cortes europeias, já que as relações de parentesco propiciam esse intercâmbio), torna-se no século XIX, o centro das artes, proporcionando ao artista Músico uma nova versatilidade. Existe como que uma obliteração de fronteiras entre as diversas artes, sobretudo entre a música e a literatura, e o ainda o surgimento de um novo fenómeno apelidado de “double talent”, como é o caso de Carl Maria von Weber, e sobretudo, de Robert Schumann (Einstein, 1947, p. 25).

2. NACIONALISMO/COSMOPOLITISMO: PARIS-VIENA-BERLIM-S. PETERSBURGO-MOSCOVO

2.1. *A consciência da tradição*

Em 1911, Ravel afirma que “a escola de hoje cresceu da escola eslava e escandinava, assim como esta escola foi precedida da escola alemã, e a alemã pela italiana” (Taruskin, 2004). Arnold Schönberg refere-se a este comentário com a famosa declaração sobre a música dodecafónica a Josef Rufer, em 1921, “hoje fiz uma descoberta que assegurará a supremacia da música alemã para os próximos cem anos.⁵ Até à 2ª metade do século XX a hostilidade entre as tendências nacionalistas concentra-se portanto em dois polos: a França e a Alemanha. Alguns autores consideram que a música alemã, por volta de 1933, deixava definitivamente de ser *the voice of Europe's soul* (Taruskin, 2004), chegando a música francesa a uma liderança e preponderância clara. Os destinos da música atonal eram ainda imprevisíveis, mesmo para os próximos cem anos, e com eles, o recuo da hegemonia germânica no âmbito da criação musical da 2ª metade do século XX.

2.2. *A tradição germânica*

⁵ Cf. <https://austria-forum.org/>.

De entre as fontes e tratados teóricos sobre interpretação e *performance* ao piano publicados após 1850/60, deve ser evidenciado *Über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte op. 70*, de Sigismund Thalberg (1850) (Rattalino, 2001[1992], pp. 221-224), ou ainda, de Adolph Kullak (1994[1876]), *Ästhetik des Klavierspiels*, considerado pelo prefaciador Martin Gellrich como “die wichtigste Schrift über Klavierspiel und Klavierpädagogik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfaßt wurde”.⁶

Kullak fala da sonoridade musical cultivada através da pressão nas teclas, em vez do movimento vertical dos dedos, afirmando a importância do peso do braço, o qual ajuda à aplicação desta pressão e, como consequência, à produção de uma sonoridade *cantabile*. O autor salienta ainda a necessária flexibilidade do movimento do pulso para que este efeito se produza. Tem uma atitude genérica sobre a técnica do piano, afirmando que uma das maiores exigências da técnica pianística é a capacidade de produção da dinâmica de *piano dolce*. Grande parte dos seus textos é dedicada à discussão dos valores estéticos, estilo interpretativo na literatura diversa, acentuação, controle da dinâmica e controle dos andamentos, salientando o equilíbrio na transmissão da forma musical (como a Fuga, a Sonata, etc) e dos andamentos, assim como uma procura de plasticidade da dinâmica musical extremamente variada, sempre adequada ao estilo composicional da obra em causa, centrada na estrutura da dramaturgia implícita.

Ludwig Deppe (1828-1890), o verdadeiro criador do conceito de técnica (a que chamaremos) do peso do braço, encontra nas descrições por Amy Fay (1886), em *Music-Study in Germany*, uma explicação das suas opções técnicas. Este compositor e maestro alemão estava na frente do movimento do estudo e aplicação do peso e do relaxamento do braço e das costas na interpretação do piano, que imbuía as escolas pianísticas do final do século XIX.

Igualmente fundamental é a essencial figura do génio pianístico e da composição F. Liszt (1811-1886), que se muda com a família para Viena em 1821, onde estuda com Carl Czerny (1791-1857), seu principal professor, sendo que grande parte dos pianistas do séc. XIX e XX descendem diretamente da sua influência imensa e relevante. O famoso Theodor Leschetizky (1830-1915) nasceu na Áustria polaca e estudou igualmente com Carl Czerny em Viena, tendo vivido e exercido a sua atividade como pianista e pedagogo

⁶ Tradução do autor: “é a mais importante obra compilada no século XIX sobre pianismo e pedagogia do piano”.

durante 16 anos em S. Petersburgo (1862) e outros 40 anos em Viena, a partir de 1878. Este importantíssimo pedagogo polaco do séc. XIX, que rivalizava com F. Liszt no ensino, foi professor de Ignacy Paderewski. Embora não tenha deixado nenhum registo escrito sobre a sua própria pedagogia, é sabido através do livro da sua discípula Malwine Brée, *The Leschetizky Method*, que baseava o seu método de acordo com as características e necessidades individuais de cada aluno, numa atitude de monitorização personalizada (Brée, 1997, p. 14).

Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) é igualmente um estudioso dos movimentos dos pianistas que se dedicou à publicação aprofundada das suas teorias em *Die Natürliche Klaviertechnik* (publicando a 1ª parte, em alemão em 1905; a 2ª parte em alemão, francês e inglês em 1907; e a 3ª parte, em 5 volumes de exercícios, em 1912).

Na última década do século XIX, uma nova tendência da pedagogia-interpretação do piano começou a emergir na Alemanha. Os escritos teóricos de Breithaupt representam um resumo da utilização e emprego do peso do braço ao teclado (e não só dos dedos e das falanges). De Karl Leimer (1858-1944) e Walter Giesecking (1895-1956), *Piano Technique*, publica-se em 1930, com nova edição em 1972, e inspira-se fortemente na técnica tradicional do uso do peso, enfatizando os fatores de audição atenta e de intensa concentração, sem intervenção inicial do trabalho ao teclado. A metodologia passa pela análise da partitura, quando o estudante aborda pela primeira vez a obra, conduzindo os resultados do estudo à produção de uma imagética musical bastante clara, rápida memorização e total segurança, coadjuvando posteriormente a prática ao teclado. Na mesma linha de estudos escritos sobre metodologias que se referem ao emprego do peso do braço são de referir Tobias Matthay (1858-1945), com o *The Act of Touch in all its Diversity* (Londres, 1903), e ainda as duas obras concomitantes de Otto Rudolf Ortmann (1899-1979), docente do Peabody Conservatory of Music em Baltimore (Maryland/EUA) com o *The Physical Basis of Piano Touch and Tone* de 1925 e, em 1929, *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, situando-se no ponto de equilíbrio entre a tradição germânica de Kullak e Deppe e os apelidados “novos” conceitos de relaxamento, rotação e emprego do peso do braço.

2.3. A tradição francesa

Sobre pedagogia-interpretação pianística imputados à tradição francesa, salienta-se desde logo o nome de Charles Hanon (1820-1900). Este sugeria que se executasse o seu livro de exercícios todos os dias, e prometia que os dedos começariam a funcionar com segurança e igualdade. Os métodos e exercícios baseados no treino dos dedos para serem fortes, independentes e leves (*souples*) eram particularmente importantes. Henri Herz (1803-1874), que inventou o Dactylion, Louis Plaidy (1810-1874), Josef Pischna (1826-1896), Isidor Philipp (1863-1958), Alfred Cortot (1998[1934]), em *Curso de interpretação*, Marguerite Long (1956), em *Le Piano*, marcam ainda indelevelmente a tradição pianística francesa, com conselhos práticos e interpretativos. No caso da obra de Cortot, a abordagem é mais genérica sobre o pianismo, incluindo no seu manual indicações estilísticas e de repertório, para além das inúmeras edições do repertório *mainstream* na editora Salabert (é o caso dos Estudos op. 10 e op. 25 de F. Chopin, dos *Estudos de Execução Transcendente* de F. Liszt, entre muitas outras revisões detalhadas, que incluem dedilhações, sugestões de exercícios ou de interpretação aplicada às obras em apreço). *Le Piano*, da famosa pianista francesa Marguerite Long, é uma obra indispensável que inclui exercícios e ainda indicações de interpretação, ainda que muito desconhecida e desaparecida dos meios da pedagogia do piano erudito.

2.4. A tradição russa

A origem da tradição nacionalista musical russa, quer no âmbito da composição, quer no âmbito da interpretação parece ser menos antiga do que as tradições germânica e francesa, afirmando-se com muita relevância a partir da 2ª metade do século XIX. Existe pouco material musical ou literatura crítica sobre interpretação pianística traduzido do russo, mantendo-se até hoje como expoente máximo e revelador da técnica e espírito da escola pianística russa, *The Art of Piano Playing* de autoria do grande pianista e pedagogo Heinrich Neuhaus (1884-1964), publicada em 1967. O volume parece não oferecer uma metodologia sistemática e organizada, exaltando a importância da clareza da conceção musical como a chave da interpretação pianística, a percepção auditiva interior, o trabalho com a partitura sem teclado, a reflexão sobre o conteúdo emocional e intelectual da música, ensaiando dirigir as obras que se interpreta.

3. A PROCURA DA IDENTIDADE E FILIAÇÃO ESTÉTICA

A tentativa de determinar estilos nacionais pianísticos pode ser à primeira vista problemático, pois em cada grande centro de educação musical trabalham em comunidade docentes e discentes em diversos países e continentes. No entanto, como refere Mahler (2012, p. 10):

ainda existem certos ideais de interpretação que são fortemente influenciados por escolas nacionais de outros tempos. Embora estes princípios orientadores, possam muitas vezes parecer clichês, o requinte francês da sonoridade, o temperamento e o entusiasmo do pianismo Português e Espanhol, o rigor e a perfeição da tradição alemã, a intensidade dos artistas russos (...) seria questionável negar os vínculos de estilos de interpretação nos padrões culturais de formas de vida nacionais. (...) Sofia Lourenço demonstrou no seu trabalho não só as peculiaridades nacionais de artistas famosos, mas também as influências mútuas das “Escolas” nacionais e da possibilidade de formação de uma síntese entre elas.

A problematização dos conceitos de escola de nacional de piano demonstrou que existem grandes grupos, apresentando-se em anexo as “árvores genealógicas pianísticas” identificáveis nas diversas tradições referenciadas na literatura crítica. São constituídos de forma genérica, contendo um grupo muito grande de personalidades artísticas muito diversas. Como nos diz Rui Nery (2012, p. 13):

Neste contexto, “escola”, numa aceção mais restrita, pode corresponder muito especificamente ao sistema de produção concreto que dá origem a cada obra em particular, e em que muitas vezes, por detrás do traço genial do Mestre podem estar incorporadas contribuições, muitas vezes significativas, de vários dos seus aprendizes e oficiais do seu atelier. Mas o termo pode aplicar-se, por extensão, para lá da referência a um espaço físico e institucional concreto, a cada um destes agregados de artistas que num determinado local e durante um período relevante, partilham uma mesma tradição, muitas vezes transmitida ao longo de várias gerações, em que se combinam um habitus cultural, um percurso formativo e um corpo de convenções estéticas comuns.

Foi possível aferir que a escola russa caracterizada pela sonoridade grandiosa, a implicação de um fisicalidade assumida por parte dos seus principais representantes, pois, como diria Vitaly Margulis (2001, p. 70) “ ‘A intensidade do ritmo é proporcional ao número de músculos empregues’, a maior liberdade na leitura e na interpretação do texto musica”, que contrasta com “a predileção da escola francesa pela sonoridade brilhante mais próxima da tradição cravística francesa, pelo *jeu perlé*, pela *elegance*, *clarté*, pela transparência; o respeito pelo texto musical, o equilíbrio formal e depurado do lirismo contido dos intérpretes da linha da escola germânica”.

Por outro lado, na prática, as categorias não se confundem com as nacionalidades, uma vez que quando se assiste a um recital de piano é a personalidade artística individual que sobressai e não uma determinada escola interpretativa. Acresce ainda a circunstância da realidade da carreira individual de cada artista internacional, ou seja, de personalidades interpretativas contrastantes com frequente contacto com diversificadas influências culturais, levou-nos a outra verificação importante, relativamente à categorização e agrupamentos genéricos que referi. Os casos tornam-se, por vezes, híbridos, pois a circulação inevitável devido aos vários fatores já referidos, assim o determina. Aqui se inserem conclusões relativamente aos cruzamentos (como é o caso de uma possível “Escola alemã mista”, “Escola francesa mista”, ou ainda “Outras escolas”). E de novo, sob o olhar de Rui Vieira Nery:

A partir dos anos 80 e 90, já se torna difícil falarmos de escolas verdadeiramente estanques entre si, e a tendência é de novo no sentido da individualidade artística de cada pianista emergir por si própria, numa síntese pessoal única de tradições e influências, ainda que encontremos igualmente numerosos casos de fidelidade mais evidente a uma das anteriores escolas (Kissin, por exemplo, é um claro herdeiro da tradição russa oitocentista).(...) A tese de Doutoramento de Sofia Lourenço (...) é uma das reflexões mais interessantes que conheço sobre esta questão, na busca de critérios analíticos objetivos que possam fundamentar uma tipificação das principais escolas de Piano europeias” (Nery, R. v., 2012, p. 16).

Assim, as afinidades e as influências estéticas pertencem por vezes a diferentes escolas, gerando transversalidades inesperadas e únicas, perturbadoras das estatísticas (Lourenço, 2012, p. 156) e algumas contaminações surpreendentes de ordem interpretativa. Sob o ponto de vista do repertório, poderíamos citar alguns pianistas da escola russa, nos seus mais carismáticos representantes, pois enquanto quase todos se dedicam ao repertório clássico, romântico e a obras de compositores russos, (como é o caso de Sviatoslav Richter (1915-1998), pianista de gosto universal e eclético, que tocou todo o repertório, incluindo muitas obras contemporâneas), constata-se que no âmbito do repertório preferencial de cada um dos intérpretes das diferentes escolas pianísticas, a forma de interpretar ao piano obras dos estilos musical barroco e clássico se revela mais definidor da direção interpretativa de cada um deles, distinguindo-os (Lourenço, 2012, p. 156).

Na procura de uma síntese essencial, pode-se afirmar que as escolas pianísticas existem, mas que a elas se sobrepõem as personalidades artísticas. É possível fundamentar a existência de escolas nacionais pianísticas com base em tendências nacionalistas de tradição interpretativa de fundo, agrupando pianistas no final do século XIX, início do século XX. O importante é, de facto, o adequado exercício analítico realizado. Sempre dentro de uma certa e determinada tradição interpretativa, as escolas pianísticas só nos interessam como conceito operatório ou instrumento analítico, pois não é possível aplicar esta categoria genérica a cada um dos génios do piano. As escolas constituem pontos de referências, categorias genéricas que não têm existência real na caracterização de cada artista. Neste sentido, a procura da identidade e filiação estética consuma-se em tempo real, nas interpretações ao vivo e/ou registadas em suportes multimédia. Cada uma delas irrepetível, personalizada e única.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brée, M. (1997[1913]). *The groundwork of the Leschetizky method*. New York: Dover Publications.
- Breithaupt, R. M. (1921). *Die natürliche Klaviertechnik, Handbuch der Modernen Methodik und Spielpraxis*. Leipzig: C. F. Kahnt,
- Breithaupt, R. M. (1909) *Natural piano-technique: school of weight touch - practical preliminary school of technic teaching the natural manner of playing by utilizing the weight of the arm*. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger
- Cortot, A. (1998[1934]). *Curso de interpretación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Dahlhaus, C. (1989). *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Vol. 6). Laaber: Laaber-Verlag.
- Einstein, A. (1947). *Music in the romantic era*. New York: Norton
- Kircher, Athanasius (1650). *Musurgia universalis* (2 vols.). Roma: Francesco Corbellotti
- Fay, A. (1886). *Music study in Germany: from the home correspondence of Amy Fay*. Chicago: A. C. McClurg & Company.
- Kullak, A. (1994[1876]). *Ästhetik des Klavierspiels*. (Ed. Martin Gellrich). Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft.
- Leimer, K., & Giesecking, W. (1998[1930]). *Modernes Klavierspiel*. Mainz: Schott.
- Long, M. (1956). *Le piano*. Paris: Salabert
- Lourenço, S. (2012). *As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística do século XX*. Porto: Universidade Católica Editora.Porto.
- Mahlert, U. (2012). Prefácio. In Lourenço, S. (2012), *As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística do século XX*. Porto: Universidade Católica Editora.Porto.
- Matthay, T. (1903). *The act of touch in all its diversity: an analysis and synthesis of pianoforte tone-production*. London: Bosworth & Co.
- Margulis, V. (2001) *Bagatelas op. 6*. Tradução, Prefácio e Notas de Sofia Lourenço. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições.
- Neuhaus, H. (1981[1967]). *Die Kunst des Klavierspiels*. Köln: Gerig.

Nery, R. V. (2012). Prefácio: Nacionalismo, vida e talvez morte das escolas de piano europeias: o olhar de uma pianista inteligente. In S. Lourenço (Ed.), *As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística do século XX*. (pp. 4-10). Porto: Universidade Católica.

Pâris, A. (1985). *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*. Paris: Robert Laffont.

Ortmann, O. R. (2011[1925]). *The physical basis of piano touch and tone: an experimental investigation of the effect of the player's touch upon the tone of the piano*. Lake Stevens: Foster Press.

Ortmann, O. R. (1929). *The physiological mechanics of piano technique*. London: Kegan, Paul, Trench, Truber & Co.

Rattalino, P. (2001[1992]). *Le grandi scuole pianistiche*. Milano: Ricordi.

Quantz, Johann Joachim (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß.

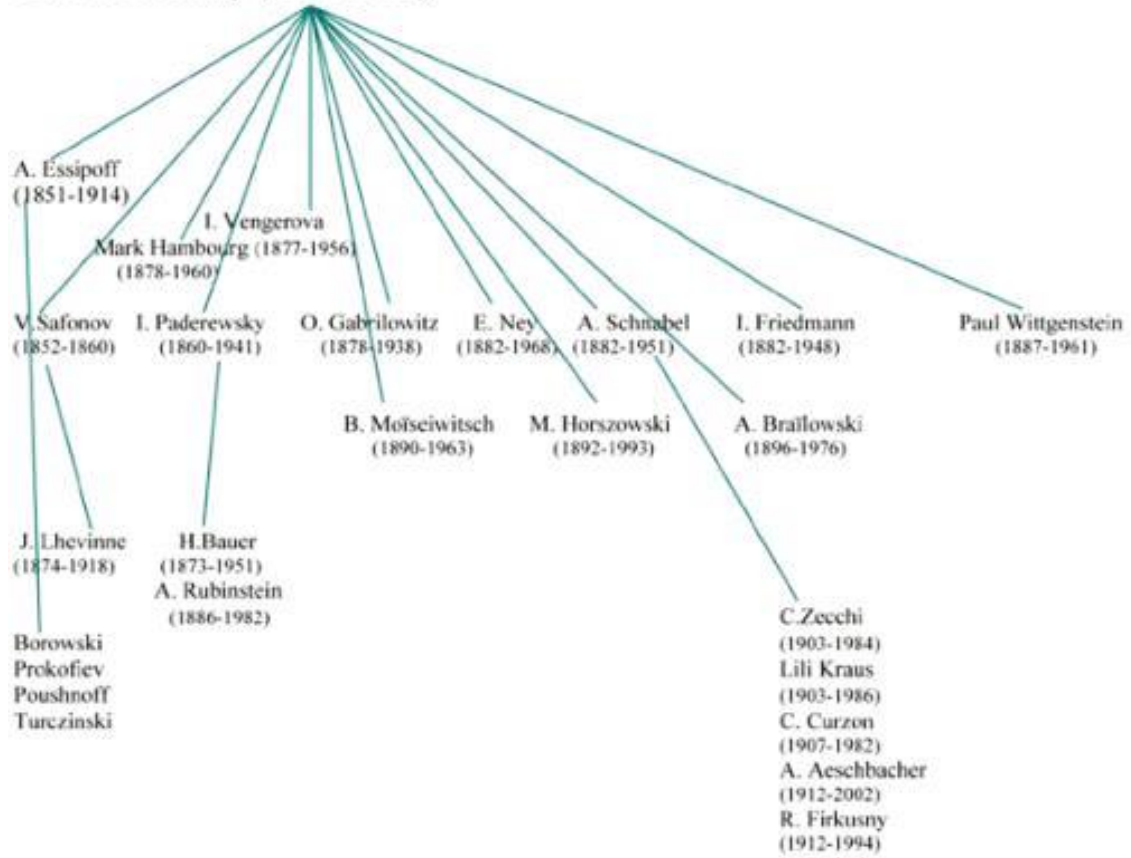
Thalberg, S. (1850). *L'art du chant appliqué au piano*, Op.70. *Quatuor: de l'opera I Puritani de Bellini: op.70*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Taruskin, R. (2004). Nationalism. *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. Disponível em: <http://grovemusic.com> (acedido a 22 Agosto 2004).

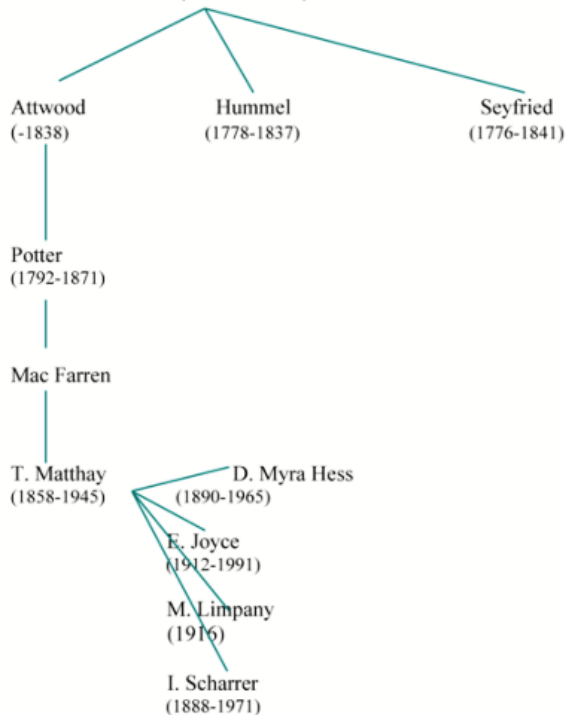
ANEXO: Genealogia das escolas de piano alemã, russa e francesa (adaptado de Pâris, 1985).

ESCOLA ALEMÃ

Th. Leschetizky (1830-1915)

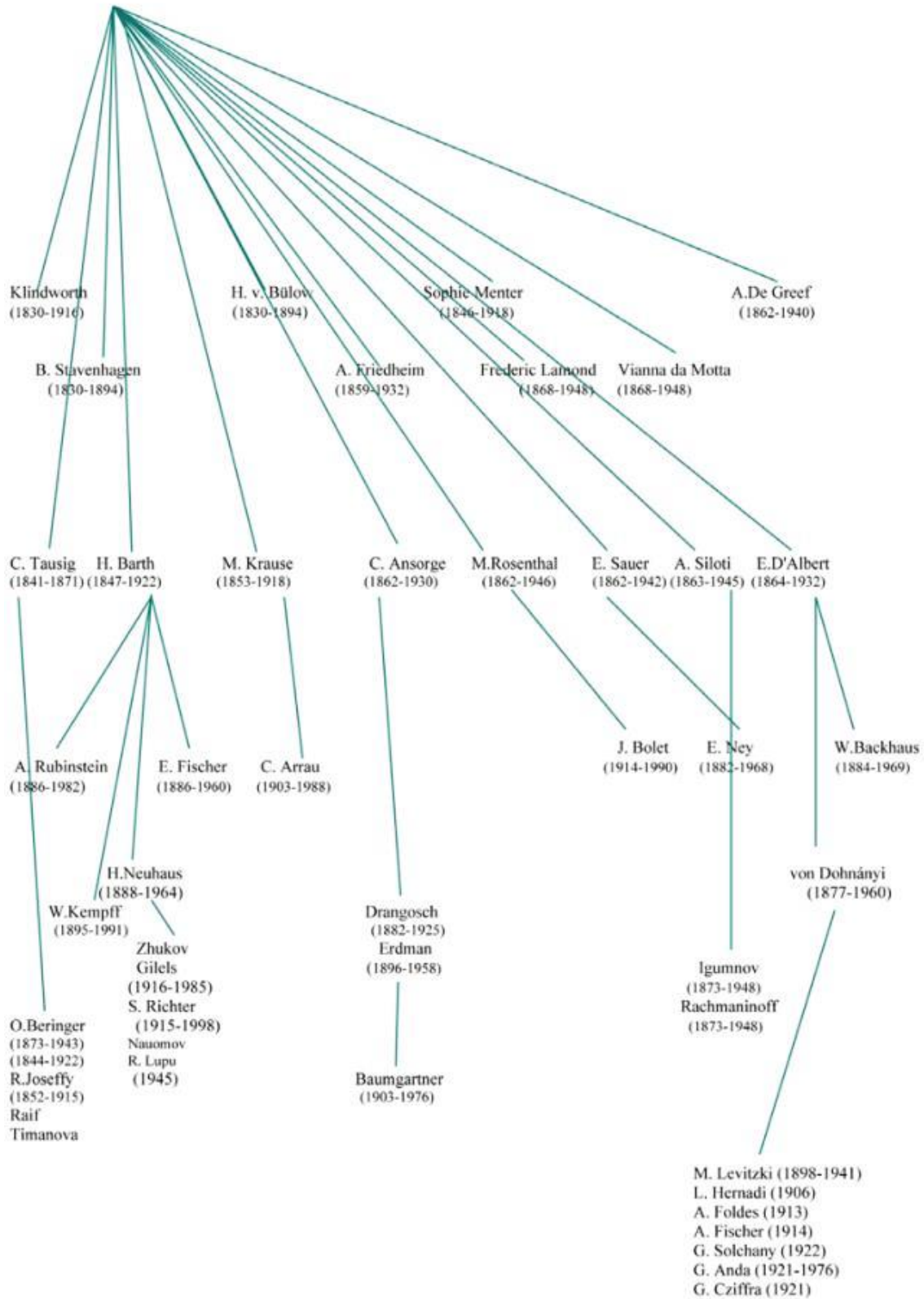


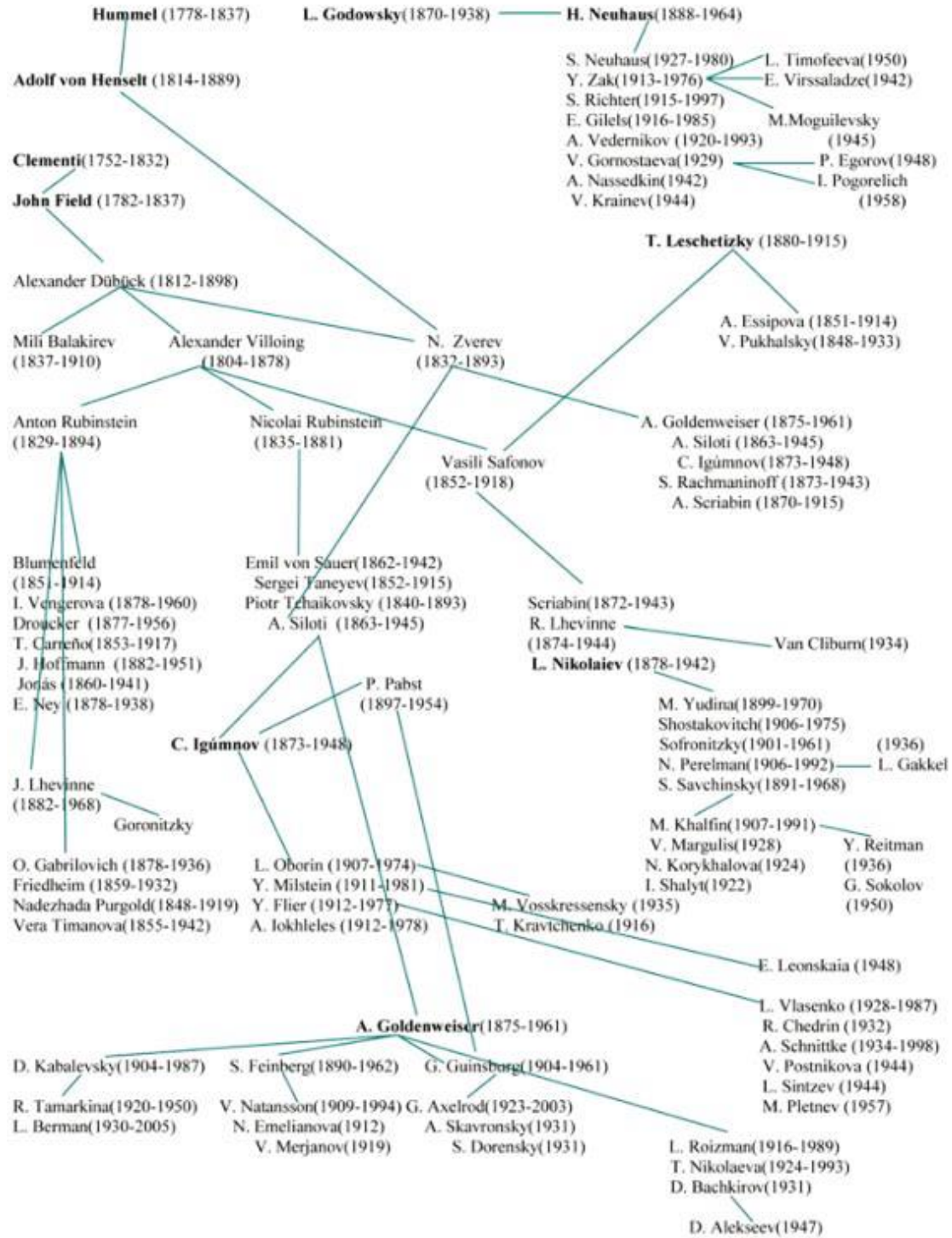
W. A. Mozart (1756-1791)



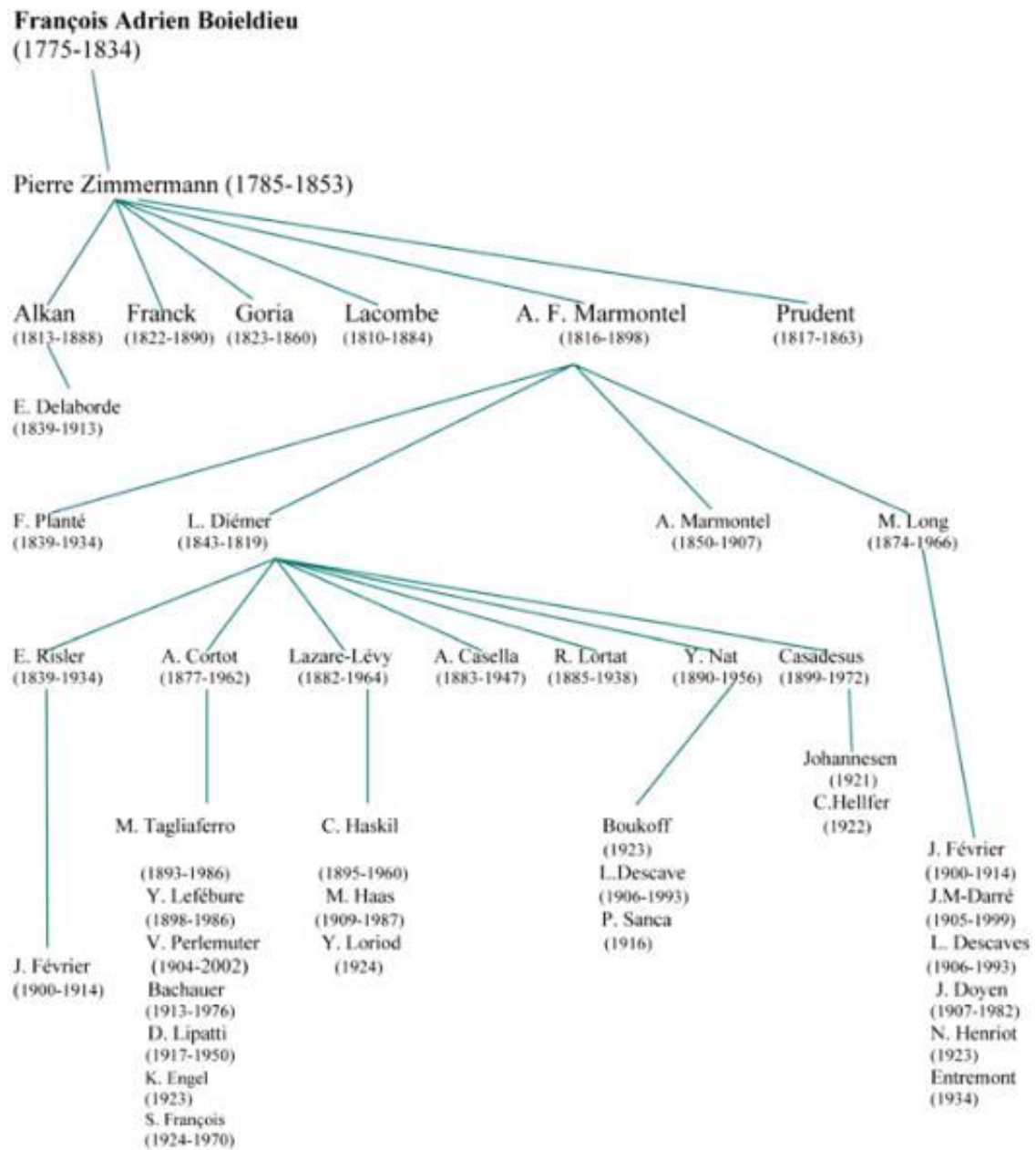
ESCOLA RUSSA

F. Liszt (1811-1886)

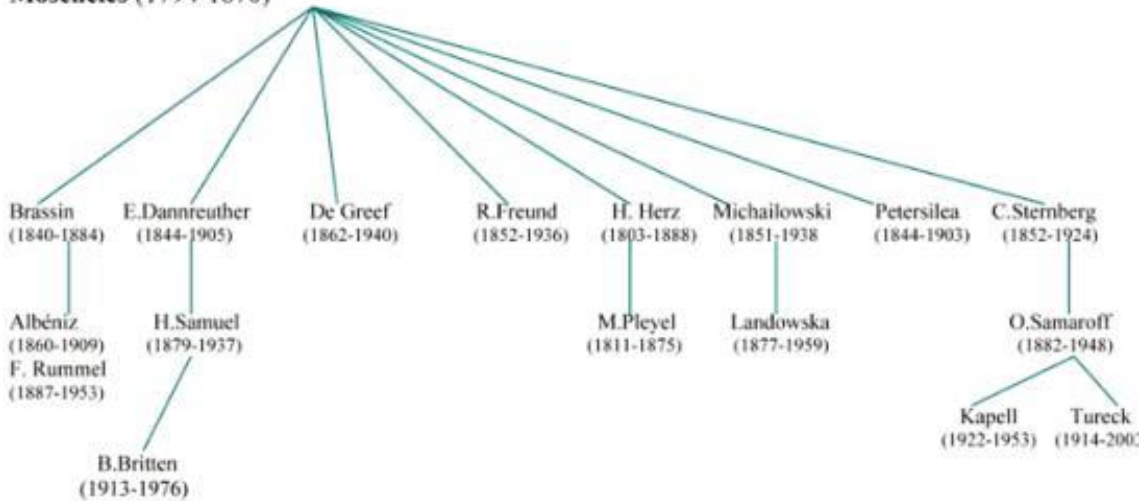




ESCOLA FRANCESA



Moscheles (1794-1870)



F. Chopin (1810-1849)

