

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

LIDIANE BERBERT NOÉ

PRINCÍPIOS TÉCNICOS LISZTIANOS BASEADOS EM BERTRAND OTT

RIO DE JANEIRO

2024

Lidiane Berbert Noé

PRINCÍPIOS TÉCNICOS LISZTIANOS BASEADOS EM BERTRAND OTT

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Michelini Aguilar

Coorientadora: Profa. Dra. Miriam Grosman

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

B763p Berbert Noé, Lidiane
PRINCÍPIOS TÉCNICOS LISZTIANOS BASEADOS EM
BERTRAND OTT / Lidiane Berbert Noé. -- Rio de
Janeiro, 2024.
49 f.

Orientadora: Patricia Michelini Aguilar.
Coorientador: Grosman Miriam.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2024.

1. Liszt. 2. Técnica pianística. 3. Pedagogia do
piano. 4. Bertrand Ott. I. Michelini Aguilar,
Patricia, orient. II. Miriam, Grosman, coorient.
III. Título.

Lidiane Berbert Noé

PRINCÍPIOS TÉCNICOS LISZTIANOS BASEADOS EM BERTRAND OTT

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:



Prof. Dra. Patricia Michelini Aguilar (EM/UFRJ)



Prof. Dra. Sheila Zagury (EM/UFRJ)



Prof. Dra. Laura Tausz Rónai (IVL/UNIRIO)

Esta dissertação é dedicada à minha mãe, Civilina Eunice da Cunha, que me ensinou o valor do estudo e do conhecimento e sempre lutou para que eu tivesse a chance de obtê-lo.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Deus por ter me dado a oportunidade e a saúde para ter realizado este projeto. Gostaria de agradecer à minha mãe Civilina Eunice da Cunha por todo o incentivo que ela sempre me deu em relação aos estudos.

Gostaria de agradecer imensamente às minhas orientadoras, Miriam Grosman e Patricia Michelini Aguilar, por todo o apoio e preciosa orientação, sem a qual eu não teria conseguido concluir o trabalho. À professora Miriam quero agradecer pela orientação acerca do tema e à professora Patrícia Michelini Aguilar pela ajuda e orientação no processo de formatação do trabalho. À Luiza Magalhães Mesquita, pela trabalho de edição dos vídeos. A todas vocês a minha mais sincera gratidão.

É meu fervoroso desejo e minha maior ambição deixar um trabalho com algumas instruções úteis para os pianistas depois de mim.

Franz Liszt

RESUMO

NOE, Lidiane Berbert. **Princípios técnicos Lisztianos baseados em Bertrand Ott.** Dissertação (Mestrado profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 49 p. 2024.

Esta dissertação é o produto pedagógico desenvolvido ao longo do Mestrado Profissional do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ. Expõe, de forma resumida e sistematizada, os princípios técnicos pianísticos utilizados por Franz Liszt durante os mais de 50 anos de sua atuação como professor. Para a construção do texto, foi utilizado como referencial teórico o livro *Liszt et la Pédagogie du Piano*, do musicólogo, pedagogo e pianista francês Bertrand Ott (1933). O produto pedagógico aqui apresentado tem uma parte textual, na qual são apresentados resumidamente o contexto histórico da atuação de Liszt e os aspectos da sua técnica, uma parte prática, que se constitui de pequenos vídeos ilustrando ao piano o que foi apresentado na parte escrita, acessados por meio de links ou *QR codes*, uma seção de imagens que ilustram o conteúdo técnico e um relato do processo de elaboração do produto.

Palavras-chave: Liszt. Técnica pianística. Pedagogia do piano. Bertrand Ott.

ABSTRACT

NOE, Lidiane Berbert. **Lisztian technical principles based on Bertrand Ott**. Master Thesis (Professional master's degree in music) – Music School, Federal University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 49 p. 2024.

This master thesis constitutes the pedagogical product developed during the Professional Master's Degree of the Professional Graduate Program in Music at UFRJ. It exposes, in a summarized and systematized way, the technical piano principles used by Franz Liszt during the 50 plus years of his work as a teacher. To construct this text, the book *Liszt et la Pédagogie Du Piano*, by French musicologist, pedagogue, and pianist Bertrand Ott (1933), was used as a theoretical reference. The pedagogical product presented here has a textual part, in which the historical context of Liszt's work and aspects of his technique are briefly presented, and a practical part, with short videos illustrating on the piano what was presented in the written part. Also included are QR codes and links, a section of images that illustrate the technical content followed by a brief report on the product's development process.

Keywords: Liszt. Piano Technique. Piano Pedagogy. Bertrand Ott.

LISTA DE FIGURAS E QR CODES

Figura 1: A guide-mains (guia de mãos) de Friedrich Kalkbrenner. Disponível em: < https://lessonsdupiano.com/les-methodes-de-piano-du-19eme-siecle/ >.....	28
Figura 2: Vídeo com a apresentação da autora ao piano.....	33
Figura 3: Vídeo com a demonstração do <i>estado de suspensão</i>	34
Figura 4: Vídeo com a demonstração do <i>movimento de retropulsão</i>	34
Figura 5: Vídeo com a demonstração do <i>estado de preensão</i>	35
Figura 6: Vídeo com a demonstração do alinhamento entre braço, antebraço, pulso e mão...35	
Figura 7: Vídeo com a demonstração da flexibilidade do pulso.....	36
Figura 8: Vídeo em que contraponho as principais críticas ao modelo Lisztiano.....	39
Figura 9: Vídeo em que relato meu processo de assimilação da técnica.....	40

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Alunos do Período Parisiense.....	22
Quadro 2: Alunos do Primeiro Período em Weimar.....	22
Quadro 3: Alunos do Período Romano.....	23
Quadro 4: Alunos do Período Itinerante (Weimar, Roma e Budapeste)	23
Quadro 5: Alunos do Segundo Período em Weimar.....	24

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A TÉCNICA PIANÍSTICA ANTECEDENTE A LISZT	16
2 LISZT E SEUS ALUNOS	20
2.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO	20
2.2 LISZT PROFESSOR.....	21
2.3 RELATOS DOS ALUNOS DIRETOS ACERCA DA TÉCNICA PIANÍSTICA DE LISZT (PRIMEIRA GERAÇÃO).....	26
2.4 RELATOS DOS ALUNOS INDIRETOS ACERCA DA TÉCNICA PIANÍSTICA DE LISZT (SEGUNDA GERAÇÃO).....	31
3 OS ELEMENTOS DA TÉCNICA LISZTIANA SEGUNDO BERTRAND OTT	33
3.1 DESCRIÇÃO DOS ELEMENTOS TÉCNICOS LISZTIANOS SEGUNDO OTT	33
3.2 CRÍTICAS AO MECANISMO DE LISZT E OS CONTRA-ARGUMENTOS DE OTT.....	37
4 RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	40
4.1 O PROJETO	40
4.2 DIFICULDADES E LIMITAÇÕES.....	40
4.3 A CONFECÇÃO DO PROJETO	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS	43
ANEXO 1	44

INTRODUÇÃO

Quando nos referimos a Franz Liszt, provavelmente pensamos nele como um compositor do período romântico cujas obras exigem um grande nível de virtuosidade para serem executadas. Esse é um dos aspectos mais conhecidos do músico húngaro. Nesta dissertação, daremos enfoque a uma parte da carreira de Liszt não tão difundida: seu trabalho como pedagogo do piano.

Existem muitos livros que tratam da biografia de Liszt assim como de seu trabalho pedagógico. Podemos citar a obra de Wilhelm Jerger (2010) intitulada *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886* que editou os diários de August Göllicher, no qual descreveu a dinâmica das aulas em grupo que Liszt ministrava entre os anos de 1884 à 1886. Em seus diários, Göllicher registrou as peças que cada aluno tocava e os comentários feitos por Liszt acerca de pontos específicos, como o uso do pedal e a ornamentação de determinadas passagens. O enfoque do livro é na parte interpretativa das peças e, embora seja de extrema relevância para o conhecimento acerca de Liszt, o objetivo do meu trabalho é a parte técnica propriamente dita, portanto ele não foi utilizado como referencial teórico.

Já o livro *Franz Liszt, o Pedagogo* escrito por Lina Ramann, que foi aluna e amiga de Liszt, descreve em detalhes a obra do compositor e como ele concebia a interpretação de suas próprias composições. Embora seja de extrema relevância para se estudar as obras de Liszt, os comentários do livro também pendem para uma abordagem interpretativa, enfatizando aspectos como, por exemplo, variações da dinâmica e do andamento, a importância de ressaltar determinadas notas e indicações de ornamentação e fraseado. Novamente decidi por não utilizar essa obra como referencial teórico pois o meu enfoque foi direcionado para a técnica especificamente.

Como o título da dissertação informa, minha proposta é apresentar, da forma mais objetiva e acessível possível, os princípios técnicos que Liszt utilizava em suas aulas. E para isso escolhi como principal referencial teórico o trabalho de Bertrand Ott em seu livro *Liszt et la Pédagogie du Piano* (1987). O trabalho de Ott se aprofundou na parte técnica, dando maior prioridade para os aspectos físicos e corporais do que para a parte interpretativa, como os outros livros citados acima. Por isso a minha opção de considerar o livro de Ott como base para a minha dissertação.

Bertrand Ott, musicólogo e pedagogo francês nascido em 1933, desenvolveu o trabalho mais extenso acerca da técnica Lisztiana. Ott ingressou no *Conservatoire National Supérieur de Musique* de Paris e lá obteve o “Primeiro Prêmio” em Piano e Estética Musical e

o Diploma em Pedagogia. Depois trabalhou na Suíça com Louis Hiltbrand, discípulo de Dinu Lipati. Ott atuou como professor no Conservatório Nacional Regional de Angers durante trinta anos. O pianista apresentou-se em recitais pela Europa, sobretudo na França, onde os críticos compararam sua execução às de Alfred Cortot e Walter Gieseking, dois pianistas históricos já falecidos

Em 1978, Bertrand Ott publicou a primeira edição de seu livro, intitulado *Liszt et la Pédagogie du Piano* (Liszt e a Pedagogia do Piano). Nesta obra, o autor compilou relatos dos ex-alunos de Liszt, disponíveis originalmente em outros livros e escritos, além de se basear em gravuras, fotografias e na performance de alguns dos alunos do mestre húngaro para traçar os princípios oriundos da técnica Lisztiana. Ott compilou os relatos dos alunos diretos e indiretos de Liszt e analisou os pontos de convergência e discordância entre os próprios alunos.

Entretanto, apresentar tais princípios técnicos não se mostrou uma tarefa simples. Não existe uma “escola” Lisztiana no mesmo conceito como conhecemos as escolas russa e francesa de piano. Liszt foi professor durante mais de 50 anos e sua técnica sofreu modificações ao longo desses anos. A presente dissertação buscou apresentar o que é consenso entre os relatos dos ex-alunos e que foi considerado por Ott como sendo os elementos constitutivos característicos da técnica Lisztiana.

Optei por realizar o trabalho em duas partes: a primeira parte de forma escrita, fruto de pesquisa documental e bibliográfica, tendo como principal, porém não único, referencial teórico o volume de Bertrand Ott; e uma parte prática, na forma de pequenos vídeos, nos quais busquei ilustrar o que relatei na parte teórica, de forma aplicada ao piano. Portanto, o produto final constitui-se neste texto, apresentado em forma de dissertação, juntamente com os vídeos ilustrativos. As figuras selecionadas do livro de Ott servem como um complemento ilustrativo do conteúdo textual.

Espero que o tema continue sendo estudado e que mais informações possam ser acrescentadas, para que as discussões acerca da aplicabilidade prática dos resultados possam ser ampliadas. Tornar o conhecimento acerca da pedagogia de Liszt mais acessível a outros pianistas e professores de piano foi um dos principais objetivos que motivaram a realização da pesquisa.

Pensando em apresentá-la da forma mais didática possível, decidi pela construção da parte escrita da seguinte forma: no primeiro capítulo contextualizo o estado da arte em relação à técnica pianística do início do século XVIII, quando o piano surge, até a época de Liszt. No segundo capítulo, apresento um breve contexto histórico acerca de Liszt, abordando

sua atuação como professor nos diferentes períodos e lugares nos quais lecionou; sigo elaborando uma lista de seus ex-alunos que deixaram algum registro acerca de sua técnica, discutindo as principais semelhanças e diferenças entre os relatos desses alunos. O terceiro capítulo está dedicado aos elementos da técnica Lisztiana: abordo essa técnica de forma resumida e objetiva, na forma de texto e figuras; cada elemento está acompanhado de link e *QR code* que contém o vídeo ilustrativo do princípio técnico. O quarto capítulo está dedicado ao relato da experiência. Por fim, elaboro minhas considerações finais.

1 A TÉCNICA PIANÍSTICA ANTECEDENTE A LISZT

Em 1709, o italiano Bartolomeu Cristofori construiu um instrumento que foi chamado de *Gravicembalo col Piano e Forte*. Esse instrumento é considerado a primeira versão do piano moderno. Tratava-se de um instrumento de cordas percutidas que era capaz de estabelecer diferenças na dinâmica de acordo com a força que se imprimia sobre as teclas. Posteriormente o instrumento ficou conhecido como pianoforte.

Foi na época de Carl Philipp Emanuel Bach que o pianoforte ganhou forma como instrumento, se diferenciando do cravo. O instrumento continuou sofrendo modificações e aperfeiçoamento quanto ao mecanismo até o séc. XIX. Para se ter uma noção do quanto o instrumento modificou, um pianoforte da marca *Stein and Walter* fabricado em 1780 pesava o equivalente à 70 quilos e hoje um piano de concerto da marca *Steinway* chega a pesar mais de 400 quilos.

Os músicos também precisaram se adaptar ao novo instrumento, uma vez que foram treinados no cravo. Muitos achavam difícil tocar no pianoforte, especialmente pela diferença no mecanismo das teclas. Haydn, por exemplo, adquiriu um desses instrumentos em 1790 e em uma de suas cartas relatou que preferia tocar nos pianofortes que tinham um toque mais leve.

A partir de 1800 o pianoforte se tornou muito popular na Europa e era produzido aos milhares, ao contrário do cravo, cuja produção diminuiu drasticamente. Os compositores passaram a compor peças exclusivamente para o pianoforte, pois nos primórdios da criação do instrumento muitas obras tinham indicação para cravo e pianoforte.

Embora C. P. E. Bach e Haydn tenham composto para o novo instrumento, Mozart pode ser considerado como o primeiro dos grandes compositores que também foi pianista. O pianoforte se tornou seu instrumento favorito ainda nos primeiros anos do seu treinamento musical.

Mozart também pode ser considerado como o expoente máximo da técnica que viria a ser conhecida como a “técnica pianística de tradição Vienense”. Essa abordagem se caracterizava pelo toque delicado, fluído, ligeiro, claro, com *cantabile* nas melodias e que dispensava qualquer movimento corporal desnecessário. Essas características foram herdadas, em sua maioria, da técnica dos antigos cravistas.

Gerig (1990 [1974], p.54) compilou os relatos de Barbara Cannabich enquanto aluna de Mozart. Segundo ela, o compositor a fazia praticar de mãos separadas e bem devagar nas primeiras repetições. Também recomendava praticar escalas, trinados e mordentes.

Mozart conheceu o compositor Muzio Clementi em uma ocasião na qual ambos se apresentaram para o imperador em Viena. Embora reconhecesse o trabalho de Clementi ele via suas sonatas com um pouco de reserva em relação as contribuições para a técnica do pianoforte contida nelas. Em uma carta para sua irmã, Mozart a advertiu para que ela não praticasse muitas vezes as passagens de oitavas e sextas sob o risco de perder a leveza da mão e a suavidade do toque.

O toque de Clementi era considerado por alguns de seus contemporâneos como sendo um pouco mecânico demais ao tocar. À medida que Clementi amadurecia, esse toque foi ficando menos mecanizado. Em 1806 o próprio declarou que seu toque se modificou, tornando-se mais leve e *cantabile*. Ao mesmo tempo, a máquina do pianoforte também sofreu modificações, o que pode ter contribuído para que Clementi suavizasse o toque. Ele continuou sua carreira como pianista e professor e se tornou conhecido pelo toque *legato* e pelo *cantabile* nas melodias.

Tendo composto mais de 60 sonatas, a obra de Clementi ganhou grande aceitação entre seus pares. Gerig (1990) ressalta que, embora tenha sido Mozart que fez a transição definitiva do cravo para o pianoforte, Clementi foi o pioneiro no desenvolvimento da técnica especificamente para o novo instrumento. Foi ele quem estabeleceu o toque *legato* como padrão no pianoforte, paradigma que perdura ainda hoje.

Clementi publicou dois importantes livros sobre técnica pianística: *Introdução à Arte de Tocar Pianoforte* e o famoso *Gradus ad Parnassum*, Ele deixou também escritos acerca da técnica pianística com instruções bem detalhadas. Segundo ele, o pulso deveria estar em posição natural (nem abaixado ou levantado) e os dedos deveriam repousar sobre o teclado de forma arredondada. O toque se dava com a ponta dos dedos e todo movimento desnecessário deveria ser evitado. Quanto ao toque ele enfatizava a importância do *legato* e da transferência do peso de um dedo para o outro. Ao escrever o *Gradus ad Parnassum*, Clementi buscou igualar a força dos diferentes dedos para um toque mais equilibrado.

Dando continuidade aos compositores da tradição vienense de pianoforte está Johann Nepomuk Hummel, que teve como professores Mozart, Salieri e Haydn. Hummel foi contemporâneo de Beethoven, embora os dois não tivessem uma convivência harmônica. O que ocorria era que ambos possuíam estilos de toque muito diferentes. De acordo com Carl Czerny, Beethoven tinha um toque poderoso em passagens virtuosísticas, enquanto Hummel possuía um toque claro e limpo, influências de Clementi e Mozart.

Hummel também publicou seu método para “Piano e Forte” (o instrumento passou a ser chamado pelos nomes separados). Nele constavam indicações para professores e alunos, tais como: o professor deveria se interessar pelo progresso do aluno e evitar que ele adquirisse maus hábitos no instrumento; um aluno iniciante deveria praticar no máximo uma hora por dia, enquanto um de nível avançado poderia praticar por até três horas diárias.

Hummel também enfatizava a importância da criança manter os olhos na partitura e se mover sobre o teclado utilizando a sensibilidade do toque. De acordo com seu método, o aluno deveria se sentar do centro do teclado com o banco nem muito alto nem muito abaixado. O corpo deveria estar ereto e os músculos relaxados. Os dedos deveriam manter uma posição arredondada e o toque deveria ser equilibrado entre os dedos. Hummel condenava qualquer excesso ao tocar, assim como qualquer movimento desnecessário do corpo.

Segundo Gerig (1990), foi a partir de Beethoven que temos o pianismo moderno. Diferentemente dos seus predecessores, ele não acreditava que deveria se utilizar apenas os dedos para tocar. Ele defendia a utilização de todo o corpo ao se tocar piano (nome atual do instrumento). Beethoven admitia que seu toque era pesado e sem muito controle e ele creditava isso ao fato de nunca ter tido uma educação musical sistematizada e contínua. Porém, era um grande observador e assimilou muito da técnica que observou em outros pianistas, tendo refinado bastante o toque ao longo da vida.

Beethoven também foi professor e seu aluno mais famoso foi Carl Czerny. Como professor, uma característica marcante (e surpreendente quando levamos em conta sua personalidade intensa) era a paciência com que tratava seus alunos e que entendia do processo de ensino-aprendizagem. Segundo recordou Czerny em seu livro de memórias, Beethoven partia do princípio de que os alunos se sentiam mais motivados quando eram acolhidos pelo professor. Essa pode ser considerada uma abordagem que está de acordo com os preceitos da pedagogia contemporânea, com a constatação de que os alunos se motivam quando percebem que seus professores se interessam por eles.

Beethoven também dava mais ênfase em corrigir os alunos em relação à interpretação, e não à problemas técnicos ou de leitura de notas. Ele utilizava como material didático as obras de C.P.E.Bach e Clementi.

Quanto aos aspectos técnicos, Beethoven recomendava que os alunos posicionassem os dedos no teclado de forma que não precisassem levantar as falanges para abaixar as teclas. Os dedos deveriam estar sustentados pelos braços. Para se obter o *legato* perfeito, segundo ele era preciso manter o primeiro dedo que se tocou abaixado até se tocar o

quarto dedo da sequência. Beethoven chegou a escrever um caderno de exercícios para os dedos no qual enfatizava aspectos como dinâmica, agilidade, *legato* e contração da mão. Esse caderno se encontrava no Museu Britânico até pelo menos 1974 (ano da publicação do livro de Gerig).

A abordagem de professor paciente que Beethoven defendia pode ser comprovada em uma de suas cartas à Carl Czerny, que ficou encarregado de lecionar piano para seu sobrinho Karl após a morte de seu irmão. Na carta, Beethoven “implora” para que Czerny tenha paciência com Karl pois reconhece que suas condições de estudo não eram ideais, e embora Karl não estivesse progredindo na rapidez a qual Czerny desejava, pede para que ele ainda assim tivesse paciência, pois ele (Beethoven) acreditava que a maior chance de sucesso com Karl seria Czerny demonstrando paciência para com ele (uma abordagem realmente “moderna”).

Czerny foi aluno de Beethoven durante a infância e começou a lecionar piano aos 15 anos, tendo um grande número de alunos, entre eles o jovem Liszt. Como professor, tinha como referências Clementi e o próprio Beethoven. Sua metodologia ficou conhecida como a escola pianística de C. Czerny, que consistia numa vasta quantidade de exercícios para os cinco dedos. Entre as recomendações didáticas, a primeira delas era de que o aluno deveria ter aulas todos os dias da semana por uma hora e praticar de forma independente por mais uma hora. A postura deveria ser ereta e graciosa de modo a evitar movimentos desnecessários. O aluno deveria se sentar no centro do teclado e deixar os cotovelos um pouco mais altos em relação ao teclado. Os braços deveriam estar livres e não podiam tocar no corpo. O pulso ficava repousado de maneira natural e os dedos deveriam estar curvados para equilibrar o toque que era feito utilizando as pontas dos dedos. Beethoven e Czerny nem sempre concordavam em relação à técnica, pois ele utilizava o corpo todo ao tocar, enquanto Czerny era muito mais contido. Quando ouviu Liszt tocar pela primeira vez, Beethoven notou alguns maneirismos e os atribuiu a Czerny. Ele também criticava a maneira de Liszt posicionar os dedos no teclado mantendo o pulso mais elevado.

A partir do livro de Gerig podemos ter uma melhor compreensão do estado do desenvolvimento técnico e pedagógico anterior à Liszt. Este vai quebrar paradigmas técnicos da época e de certa forma irá resgatar a leveza do toque dos antigos cravistas.

2 LISZT E SEUS ALUNOS

2.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

Franz Liszt (1811-1886) está entre os maiores compositores da história da música ocidental. Várias de suas composições para piano são consideradas por muitos intérpretes como de difícil execução, exigindo um avançado nível técnico. A obra de Liszt para piano pode ser dividida em duas grandes categorias: as composições originais e as transcrições. Ele transcreveu canções de Franz Schubert e as sinfonias de Ludwig van Beethoven e Hector Berlioz.

Nascido em 22 de outubro de 1811 na vila de Doborján (hoje Raiding, pertencente à Áustria; na época, a cidade era parte do Império Austro-Húngaro), iniciou seus estudos musicais com o pai, ainda na infância. Por volta dos 8 anos, começou a compor as primeiras obras e a participar de recitais por diversas cidades. Como fruto de suas apresentações, recebeu ajuda para continuar os estudos musicais em Viena. Lá foi aluno de composição de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) e Antonio Salieri (1750-1825). Também estudou piano com Carl Czerny (1791-1857), tendo este sido aluno de Beethoven na juventude. Neste período, teve suas primeiras composições publicadas e conheceu importantes compositores, como Beethoven e Schubert.

Em 1827 Liszt se estabeleceu em Paris, iniciando uma primeira fase como professor. Foi durante os anos que se seguiram que ele conheceu Niccolò Paganini (1782-1840). O violinista virtuose italiano deixou uma profunda impressão em Liszt: em uma de suas cartas, Liszt reconheceu que, ao ouvir Paganini tocar, começou a raciocinar acerca de sua interpretação e tomar consciência dos seus processos de concepção musical. O virtuosismo de Paganini também foi inspiração para Liszt como compositor, sendo possível perceber semelhanças entre trechos das obras de ambos. Naquela época, a figura do intérprete virtuoso estava no auge, sendo muito valorizada. Paganini e Liszt faziam sucesso quando se realizavam concertos –seria algo comparado à fama moderna de que alguns músicos pop desfrutam. Liszt tinha ávidos fãs e se tornou muito popular.

Durante a maior parte de sua trajetória, Liszt foi reconhecido como grande concertista e compositor. Sua carreira também foi afetada pela vida pessoal: durante o período parisiense, conheceu a futura esposa, Marie d'Agoult, com a qual teve três filhos, dentre os quais Cosima, que viria a se casar com Richard Wagner.

A partir de 1844 Liszt se estabeleceu em Weimar, onde permaneceu por cerca de 12 anos. Neste período ele exerceu atividade como concertista, porém se afastou dos

palcos aos 35 anos. Também se dedicou à composição religiosa, sendo nomeado como Mestre de Capela e Concerto.

Em 1862, após a morte de um dos filhos, Liszt se mudou para Roma, onde permaneceu até 1868. Neste período se tornou abade, tendo composto diversas obras de cunho religioso. A partir de 1868, Liszt se revezou entre as cidades de Budapeste, Roma e Weimar. Também se dedicou ao ensino do piano, realizando *masterclasses*, a partir de 1869. Liszt voltou a se estabelecer em Weimar a partir de 1880, e lá permaneceu até sua morte, em 1886.

Após essa breve contextualização histórica podemos perceber que Liszt exerceu três papéis em sua carreira: compositor, intérprete e professor de piano. E é sobre o papel de Liszt como professor do piano que iremos nos aprofundar.

2.2 LISZT PROFESSOR

Embora Liszt seja mundialmente conhecido como compositor e virtuose do piano, ele exerceu a docência durante a maior parte de sua vida. Dentre seus alunos estão pianistas de toda a Europa e Estados Unidos. Bertrand Ott (1987) divide em cinco os períodos de Liszt como professor, a saber:

I - Período Parisiense: de 1827 a 1835

II - Primeiro Período em Weimar: de 1847 a 1861

III- Período Romano: de 1862 a 1868

IV- Período Itinerante: de 1868 a 1880

V - Segundo Período em Weimar: de 1880 a 1880

Reconhecer essas diferentes fases de Liszt como professor é importante pois sua abordagem técnica sofreu ajustes durante o tempo. Conhecer os alunos dele também é fundamental pois foi através dos relatos dos alunos que Ott chegou ao que chamaremos de “Princípios Técnicos Lisztianos”.

Embora tenha sido professor de piano por mais de meio século, Liszt não foi um professor convencional. Tendo sido discípulo de Carl Czerny, não seguiu o seu estilo de pedagogia. Czerny possuía uma didática estruturada com exercícios progressivos ao piano. Liszt os utilizou durante algum tempo, mas não de forma semelhante a Czerny. Ele

geralmente só aceitava alunos com alto grau técnico e que demonstrassem altas habilidades ao piano. Em suas aulas, focava aspectos da interpretação, incluindo elementos filosóficos e espirituais que envolvem a execução de uma obra musical.

Seria uma tarefa extremamente difícil listar todos os ex-alunos de Liszt pois, segundo Ott (1987), não há registros suficientes disponíveis. Este autor fez uma compilação de todos os seus antigos alunos que deixaram algum registro acerca da abordagem técnica que Liszt utilizava nas aulas. A maioria dos registros está sob a forma escrita: alguns alunos publicaram livros contando as experiências, outros cartas, alguns tocando e relatando o que lhes foi ensinado. Conhecer os registros dos alunos foi a forma pela qual Ott chegou ao que ele definiu como sendo os elementos técnicos que Liszt desenvolveu e os quais ele aplicava.

Nos quadros que se seguem estão listados os alunos que deixaram registros sobre Liszt em cada período dele como professor. Estes quadros foram elaborados a partir das informações obtidas no livro de Ott (1987). Não foi possível encontrar informações acerca do período exato em que alguns dos pianistas listados estudaram com Liszt, pois não existem registros e eles não deixaram escritos que contivessem tais informações, sendo elas apenas citadas por Ott.

Quadro 1: Alunos do Período Parisiense.

Nome do Aluno	Período em que estudou com Liszt
Valérie Boissier	1831-1832
Hermann Cohen	1834
Wilhelm von Lenz	não informado
Caroline de Saint- Cricq	1827

Fonte: Autora, a partir de Bertrand Ott (1987)

Quadro 2: Alunos do Primeiro Período em Weimar

Nome do Aluno	Período em que estudou com Liszt
Carl Baermann	não informado
Franz Pendel	não informado
Hans Bronsart	1855-1857
Hans von Bülow	1855-1857

Berthold Kellermann	1853
Karl Klindworth	1852
William Mason	1853
Nellisow	não informado
Sophie Pflughaupt	1857- 1862
Dionys Pruckner	1851-1855
Joachim Raff	1850
Karl Lausig	1855- 1862
Joseph Wienawski	1855

Fonte: Autora, a partir de Bertrand Ott (1987)

Quadro 3: Alunos do Período Romano

Aluno	Período em que estudou com Liszt
Théodore Bennet, conhecido como Ritter	1862
Giovanni Sgambati	1862

Fonte: Autora, a partir de Bertrand Ott (1987)

Quadro 4: Alunos do Período Itinerante (Weimar, Roma e Budapeste)

Aluno	Período em que estudou com Liszt
Amy Fay	1871
Robert Freund	1872
Arthur Friedheim	1880
Sophie Menter	1869
Juliusz Zaremski	1875
Géza Zichy	1872

Fonte: Autora, a partir de Bertrand Ott (1987)

Quadro 5: Alunos do Segundo Período em Weimar

Aluno	Período em que estudou com Liszt
Eugen d'Albert	1881
Conrad Ansorge	1885
Ingeborg Bronsart	não informado
Richard Burmeister	1881-1884
Frédéric Horace Clark-Steiniger	1883
Dayas	não informado
Drewing	não informado
Eckhoff	não informado
Aungust Göllicher	1884-1886
Arthur de Greef	1879-1881
Marie Jaëll-Trautmann	1883-1885
Clotilde Jeschke	não informado
Rafael Joseffy	não informado
Berthold Kellermann	1873-1878
Klare	não informado
Martin Krause	1882
Carl Lachmund	1882-1884
Frederic Lamond	1885
Max Liebling	não informado
Anna Metler	não informado
Melle Montigny Remaury	não informado
José Vianna da Motta	1885
Adèleaus der Ohe	1877-1884
Sophie Oleson	não informado
Melle Paramanoff	não informado
Karl Pohlig	não informado

Raab	não informado
Reisenauer	não informado
Marthe Remmert	1871
Eduard Reuss	1870-1879
Moriz Rosenthal	1878-1886
Emil von Sauer	1881
Schilling	não informado
Schuler	não informado
Alexander Siloti	1883
Bernhard Stavenhagen	1885
August Stradal	não informado
Árpád Szendy	não informado
István Thoman	não informado
Vera Timanoff	não informado
Zandt	não informado

Fonte: Autora, a partir de Bertrand Ott (1987)

A separação dos ex-alunos de Liszt pelos vários períodos em que ele lecionou nos permite situá-los melhor no mapa pianístico da Europa do séc. XIX. Bertrand Ott elencou apenas os alunos que, de alguma maneira, deixaram relatos acerca das aulas.

Segundo o autor, também é difícil precisar como a influência dos princípios técnicos Lisztianos se propagaram entre os alunos de seus ex-pupilos. Entretanto, Ott (1987, p.46-48) nos oferece alguns indícios das possíveis influências da técnica de Liszt nas gerações seguintes, conforme apresentaremos na sequência.

Na Rússia, a pianista alemã Sophie Menter (1846-1918), discípula direta de Liszt, lecionou no Conservatório de São Petersburgo entre 1883 e 1886; Karl Klindworth (1830-1916), pianista alemão também discípulo direto do mestre húngaro, lecionou no Conservatório de Moscou entre os anos de 1868 e 1884. O pianista russo Alexander Siloti (1863-1945), que estudou com Liszt em Weimar (1883-1886), exerceu influência sobre o pianista Vasily Safonov (1852-1918), que por sua vez foi professor de Joseph Lhévinne

(1874-1944) e Alexander Scriabin (1872-1915). Siloti também se encontrava frequentemente com o compositor e pianista Sergei Rachmaninoff (1873-1943), pois eram primos. Segundo Ott, a influência de Liszt também se fez através de Felix Blumenfeld (1863-1931), primeiramente aluno e depois professor em ambos os conservatórios russos (São Petersburgo e Moscou). Blumenfeld manteve a tradição técnico-pianística da antiga escola de Weimar, da qual Liszt é um dos expoentes; ele foi professor do célebre pianista russo Wladimir Horowitz (1903-1989).

Dentre as principais influências de Liszt nos Estados Unidos, Ott elenca os alunos de Rosenthal: Friedheim, Bärmann, Burmeister e Joseffy. Segundo o autor, os ensinamentos de Liszt chegaram até a Escola Julliard. Na América do Sul, Vianna da Motta faz inúmeras apresentações por diversos países, incluindo o Brasil.

Embora não seja o foco desta dissertação, seria importante a construção de uma espécie de árvore genealógica das gerações de pianistas que foram descendentes dos alunos originais de Liszt. Assim, ao observarmos esses pianistas das gerações mais atuais, poderíamos saber se os princípios técnicos compilados por Ott ainda são aplicados.

2.3 RELATOS DOS ALUNOS DIRETOS ACERCA DA TÉCNICA PIANÍSTICA DE LISZT (PRIMEIRA GERAÇÃO)

Nesta seção irei compilar e resumir os principais relatos dos alunos diretos de Liszt em diferentes fases dele como professor. Os relatos dos alunos selecionados por Ott são aqueles que, segundo ele, falam sobre a técnica recomendada por Liszt da forma mais detalhada e direta possível. Ele também chama a atenção para o fato de que, às vezes, existe uma notável diferença entre a técnica que Liszt ensinava e a que ele utilizava ao tocar. Ott faz essa observação pois ele separa o Liszt intérprete, virtuoso, do professor que precisava fazer com que o aluno resolvesse suas dificuldades técnicas.

A primeira fonte utilizada por Ott é o livro *Liszt Pédagogue*, escrito por Madame Auguste Boissier a partir das anotações feitas durante os dois meses em que sua filha, Valérie Boissier, estudou com Liszt em Paris, no ano de 1832. Liszt era um jovem de 21 ávido para que seus alunos pudessem dominar o instrumento. Também foi nesse período que conheceu Paganini e foi impactado pela sua técnica e interpretação.

De acordo com Boissier, Liszt recomendava que não se deveria ter pressa em tocar os estudos ao piano. Porém, ressaltava que os dedos deveriam ser capazes de realizar qualquer coisa no instrumento. Segundo o mestre, os dedos não poderiam ser um empecilho

para a interpretação da obra pianística de forma completa, sem limitações. De acordo com o livro *Liszt Pédagogue*, os principais elementos técnicos observados são:

1. O corpo deveria ficar reto e a cabeça mais inclinada para trás. Os olhos deveriam estar na direção da estante da partitura;
2. Nunca se deveria forçar os braços, sobretudo para executar oitavas repetidas; para tanto, deveria ser usado exclusivamente o pulso. Para que o pulso estivesse na posição correta, poderia se usar a *guide-mains* de Friedrich Kalkbrenner (1785-1849). Esse objeto consistia em uma barra para que o antebraço ficasse na posição correta (ver fig.1). Aqui é importante ressaltar que as exigências descritas por Boissier não seriam viáveis de se executar o tempo inteiro. Não é possível se manter a cabeça inclinada durante toda a execução de uma peça. Da mesma forma, o pulso não fica em uma única posição. O que podemos entender é que estas seriam recomendações que os alunos deveriam observar sempre que fosse possível durante a execução;
3. O braço não deveria comprimir a mão, isso impediria a flexibilidade que Liszt tanto enfatizava;
4. Os braços deveriam estar em “estado de suspensão” (ver adiante mais detalhes);
5. Observar o conceito de “mão morta”: as notas devem ser tocadas por dedos que “caem no teclado” a partir do pulso; a mão deveria flutuar sobre as teclas a partir da suspensão do antebraço (estado de suspensão);
6. Os dedos deveriam estar posicionados em uma leve curvatura, porém alongados. Deveriam parecer “colados” nas teclas (mecanismo de prensão). Os dedos, segundo Liszt, não teriam uma forma definida e estática ao piano, eles deveriam se moldar de acordo com a necessidade interpretativa, porém de forma geral mantendo uma tendência mais alongada ao piano. Segundo Madame Boissier, Liszt recomendava que se posicionasse os cinco dedos ao piano e que se pressionasse cada tecla duas vezes enquanto os outros dedos ficassem imóveis. Ele recomendava que a posição dos dedos não deveria ser na ponta e sim na polpa. Liszt recomendava o estudo criterioso do polegar e utilizava o terceiro e o quinto dedos como pivôs;
7. Nos arpejos, se deveria fazer o movimento de “puxar” os dedos (retropulsão), a fim de se produzir um efeito de harpa no piano;
8. Para se obter um toque redondo e uma boa sonoridade, se deveria tocar com a polpa dos dedos, nunca com as pontas ou as unhas.

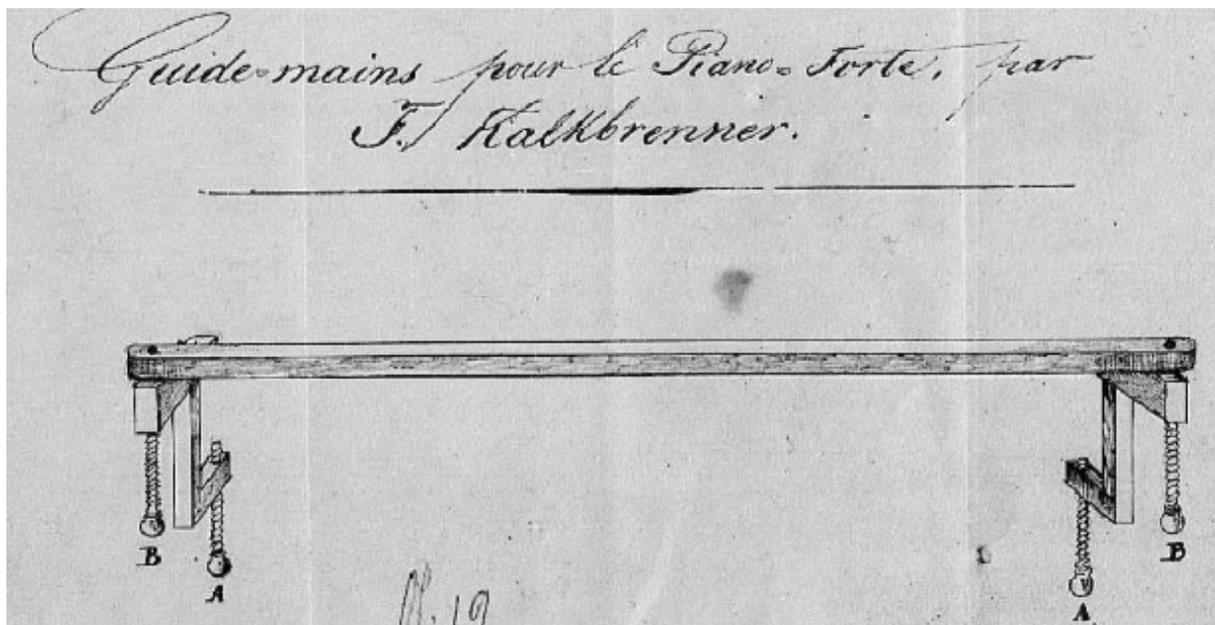


Fig. 1: A *guide-mains* (guia de mãos) de Friedrich Kalkbrenner. Disponível em: <https://lessonsdupiano.com/les-methodes-de-piano-du-19eme-siecle/>

Entre 1832 e 1852 praticamente não existem escritos sobre a técnica de Liszt. Durante esses anos, ele se dedicou à carreira como concertista e não lecionou muito. Os próximos relatos já se referem ao primeiro período de Liszt em Weimar, a partir de 1852.

Em seu livro *L'Art du Piano*, Constantin Piron, um banqueiro e pianista amador de origem suíça, transcreveu um breve relato de Karl Klindworth, acerca das suas aulas com Liszt. Klindworth fez uma descrição das mãos do mestre: Liszt teria um polegar alongado e os dedos alinhados; tocava com o pulso levantado e os dedos ficavam posicionados formando um leve arco. Essa descrição da posição das mãos é similar àquela relatada por Madame Boissier.

William Mason (1829-1908), pianista estadunidense, escreveu um ensaio intitulado *Memórias de uma vida musical*, publicado em 1901, relatando as suas experiências enquanto aluno de Liszt. Naquele momento, Liszt não mais lecionava de maneira tradicional, tal como fazia em Paris. Em Weimar, ele demonstrava ao piano e os alunos anotavam suas observações acerca do que viam o professor fazer. Liszt não parecia querer esmiuçar qualquer aspecto técnico. Entretanto, Mason escreve o que observou:

1. Liszt tocava com os músculos relaxados;
2. Seu som era brilhante e poderoso, sendo capaz de produzir diferentes colorações;

Assim como existe um hiato entre 1832 e 1852, no “período romano”, entre 1862 e 1868 não foram encontrados registros acerca da técnica Lisztiana. Já em relação ao período seguinte, classificado como “itinerante”, Ott selecionou os trabalhos de Fay e Borodine.

Amy Fay (1844-1928), pianista estadunidense, escreveu um livro intitulado *Estudos Musicais na Alemanha (Musical Studies in Germany 1907)*, no qual retrata suas memórias como aluna de diversos professores, dentre eles Liszt, com quem estudou a partir de 1871, em Weimar.

Embora a autora não nos dê descrições precisas da técnica Lisztiana, ela nos descreve um importante aspecto do processo realizado por ele. Segundo Fay, Liszt não raciocina de forma sistematizada acerca da técnica pianista, ele a utiliza de forma empírica. É como se a técnica fosse o resultado da sua intuição, e não da sistematização. Como Fay estudou com outros professores, tais como Hummel, ela pôde perceber que Liszt se diferenciava dos colegas contemporâneos por não utilizar uma metodologia.

O encontro entre o compositor russo Alexander Borodin (1833-1887) e Liszt ocorreu inicialmente em Weimar, em 1877. Na ocasião, ambos voltaram a se encontrar mais cinco vezes. Posteriormente, em 1881, tiveram mais alguns encontros, que foram relatados em detalhes por Borodin em cartas à esposa.

Nestes relatos, Borodin entendia que, para os pianistas menos habilidosos, a abordagem de Liszt como professor deixaria a desejar, pois não oferecia muitos recursos para que os alunos pudessem superar as dificuldades técnicas. Segundo ele, os alunos deveriam perceber o que o mestre fazia ao piano e tirar suas conclusões; Borodin questionava se os alunos menos virtuosos seriam capazes de identificar e racionalizar o que estavam vendo. Nesse período, Liszt não fazia exigências técnicas específicas, e sim esperava que os alunos alcançassem os resultados “desejados” por quaisquer meios que conseguissem. Ele não renunciava ao resultado com a execução que ele considerava correta.

De acordo com Ott, o último período de Liszt em Weimar (1880-1886) é aquele em que existe maior quantidade de relatos de alunos.

Marie Jaëll-Trautmann (1846-1925), pianista, compositora e pedagoga francesa, foi uma das autoras que mais escreveu sobre a técnica Lisztiana. Ela escreveu sobre o mecanismo de Liszt, o qual também se referiu como “Toque Lisztiano”. Suas principais observações foram:

1. Liszt propunha um estado consciente e voluntário de tensão;
2. A energia para a execução seria obtida pela escolha do estado de tensão em detrimento de um estado de relaxamento passivo;
3. O conceito de “mola”, nos quais o nível de tensão dos dedos e músculos não é estático e sim capaz de se moldar às exigências da partitura;
4. A técnica Lisztiana se contrapõe à ideia de “peso”. Segundo Jaëll, Liszt acreditava que, ao se pesar a mão e os dedos, perder-se-ia a continuidade dos movimentos na execução;
5. Liszt aconselhava que seus alunos se sentassem mais abaixados para evitar o impulso inconsciente das mãos e dedos;
6. Consegue-se retirar parte do peso ao se tensionar para cima (sentido oposto à gravidade);
7. Observa-se o conceito de “leveza suspensiva”, obtida a partir da tensão na direção oposta ao sentido da gravidade;
8. Liszt recomendava que seus alunos mantivessem suas mãos mais levantadas na região do quinto dedo e mais abaixada no polegar.

Frédéric Horace Clark (1860-1917) foi um musicólogo, pianista e filósofo estadunidense que conviveu com Liszt em Weimar. Clark escreveu diversos livros sobre técnica pianística, legando um detalhado relato com suas impressões sobre diversas abordagens. Suas observações sobre a técnica de Liszt são as seguintes:

1. Liszt recomendava sentar-se ao piano bem abaixado, com os braços estendidos e mais distantes do teclado;
2. As mãos, os cotovelos e os braços não deveriam estar posicionados em forma de ângulo, pois isso iria interferir na passagem da energia necessária à execução;
3. Os ombros deveriam permanecer em estado de suspensão;
4. A facilidade de movimento das mãos e dos braços vem dos ombros suspensos e conscientes;
5. Os dedos deveriam estar aderentes ao teclado, e se deveria evitar fazer movimentos que os afastassem do teclado;

Ainda segundo Clark, Liszt alertava seus alunos para que mantivessem distância de pessoas que diziam ser possível tocar corretamente jogando e pesando a mão e os

dedos. Através dessa informação podemos deduzir que Liszt se posicionava de forma contrária ao princípio do uso do peso, tornando o relato de Clark especialmente relevante, já que a concepção do uso do peso ainda é utilizada atualmente.

Por fim, temos os relatos do pianista alemão Carl Lachmund (1853-1928) contidos em seu livro intitulado *Minha vida com Liszt*. Eis as suas principais observações:

1. Liszt ensinava através de exemplos e não muito a partir de concepções teóricas;
2. Ele recomendava que seus alunos não tocassem muito rápido, pois poderia prejudicar o fraseado;
3. A mão deveria estar elevada, principalmente na altura do dedo mínimo;
4. Liszt respeitava a individualidade de cada aluno e não utilizava fórmulas prontas.

Como podemos observar, Liszt desenvolveu a atividade pedagógica durante várias fases de sua vida, sendo que existem diferenças entre a sua abordagem acerca da técnica pianista com o passar do tempo. O professor Liszt de Paris era muito mais direto e detalhista do que o Liszt do segundo período em Weimar.

2.4 RELATOS DOS ALUNOS INDIRETOS ACERCA DA TÉCNICA PIANÍSTICA DE LISZT (SEGUNDA GERAÇÃO)

Agora passaremos aos principais relatos dos pianistas que estudaram com os ex-alunos de Liszt. Curiosamente, de acordo com Ott, esses pianistas e professores de piano deixaram relatos mais específicos acerca do mecanismo Lisztiano do que os alunos diretos de Liszt. Como a “técnica Lisztiana” não é de fácil definição, com parâmetros claros, todas as informações são extremamente importantes para a tentativa de sua sistematização.

O musicólogo alemão Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880) escreveu um livro acerca da história da posição das mãos ao teclado em diferentes períodos. Segundo ele, Liszt manteria o pulso mais alto do que o dorso da mão e não a posicionaria de forma horizontal, como parecia ser a posição adotada por Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788), ou utilizando uma moeda no dorso da mão, como a advogada por Muzio Clementi (1752-1832).

A pianista e escritora alemã Lina Ramann (1833-1912) escreveu diversos livros sobre técnica pianística, sobretudo aquela relacionada à de Liszt. Ela deixou alguns poucos relatos acerca do mecanismo que ela considerou inovador. Segundo Ramann, Liszt,

provavelmente influenciado por Paganini, combinava um certo nível de tensão com o rebote da mão ao piano, técnica que pode ser conceituada como “movimento de retropulsão”.

A pianista e pedagoga alemã, de origem holandesa, Elisabeth Caland (1862-1929), em contato com Frédéric Clark, escreveu sobre o estado de suspensão dos ombros, a partir da aproximação das omoplatas, criando um estado suspensivo que, por sua vez, anularia a inércia natural dos braços. Este estado suspensivo, de acordo com Caland, teria sido descrito por vários alunos de Liszt, sobretudo aqueles do segundo período em Weimar.

Jeanne Bosch van's Gravemoer (1866-1933), pianista holandesa, foi aluna de Marie Jaëll. Ela descreve o que Ott considera ser uma das principais características da técnica Lisztiana: a *preensão*. Liszt teria descrito que os dedos precisariam estar em “estado de preensão”; isso seria obtido posicionando a polpa dos dedos no teclado, o que daria ao pianista um melhor controle dos movimentos.

Por fim, Marie W. Troost, discípula de Jeanne Bosch, relata em seu livro *Art et Maîtrise des Mouvements pianistiques*, publicado em 1951, algumas de suas observações sobre a técnica de Liszt. Ela reitera a ideia do “movimento de retropulsão”, a partir da recomendação de retirar as mãos do teclado, ao invés de apoiar os dedos no fundo das teclas do piano. Ela também observa que a mão deve estar com o polegar endireitado e o dorso na direção do quinto dedo. Ela faz um paralelo entre a posição da mão como um arco de violino que seria capaz de tocar várias notas mantendo a fôrma e propõe a ideia de mão em bloco, imitando o arco do violino. A mão seria capaz de tocar um bloco de notas de forma igual e harmoniosa. Os movimentos dessas mãos em blocos partiriam da parte inferior da tecla em direção à borda. O *legato* seria obtido quando cada grupo de notas executado com um único movimento da mão (arco) se conectasse com outros grupos de notas por meio do deslizamento dos dedos, fazendo a ligação entre eles. Podemos observar novamente a influência de Paganini na técnica empregada por Liszt.

3 OS ELEMENTOS DA TÉCNICA LISZTIANA SEGUNDO BERTRAND OTT

3.1 DESCRIÇÃO DOS ELEMENTOS TÉCNICOS LISZTIANOS SEGUNDO OTT

Entender a técnica de Liszt não é algo simples. Ele não criou uma sistematização técnica como, por exemplo, fez o célebre pedagogo Alfred Cortot (18&7-1962). O que Bertrand Ott descreve como técnica Lisztiana são na realidade alguns princípios que o músico utilizava, talvez de forma empírica. Tentarei explicar da forma mais objetivo possível o que são esses princípios.

Os vídeos que acompanham os textos foram gravados por mim a partir dos conceitos apresentados, no intuito de ajudar o leitor a melhor compreendê-los. É importante ressaltar que a assimilação dos elementos técnicos é um processo de experimentação corporal e, portanto, a experiência será individual.

Início com minha apresentação:



https://youtu.be/vMyS1tX7KnE?si=idvbtrj6QL_r5cxd

Fig. 2: Vídeo com a apresentação da autora ao piano

O primeiro elemento é o que Ott define como a “flexibilidade”. Para obtê-la é necessário que haja a composição de três condições: *a suspensão*, *a retropulsão* e *a preensão*. Essas condições são ações corporais que, quando realizadas em conjunto, fazem com que a flexibilidade seja alcançada.

O *estado de suspensão* é obtido quando deixamos os ombros alinhados e relaxados, bem como os braços. Utilizamos os músculos dorsais como sustentação e elevamos os braços até pousar as mãos sobre o teclado. Os braços estão sendo sustentados pelos músculos das costas e este seria um estado de leve tensão consciente. Pelo estado de suspensão os braços ficam livres e flexíveis.



<https://youtu.be/AOT0HTyInfw?si=t4ioDmltsWREt7ZI>

Fig. 3: Vídeo com a demonstração do *estado de suspensão*

A *retropulsão* seria o impulso de retirada da mão do teclado. Esse impulso envolve a ação dos braços, mãos e dedos. Pela ação da polpa dos dedos em direção à ponta, o impulso de retirada é seguido pelo do relaxamento do braço. Esse movimento é especialmente útil ao se tocar acordes com grande potência sonora. Também pode ser utilizado nos saltos, contribuindo para o relaxamento da mão após o esforço.



<https://youtu.be/5R3m0uRSNOU?si=D2bgjZ0FPKZps3M0>

Fig. 4: Vídeo com a demonstração do *movimento de retropulsão*

Já o estado de *preensão* pode ser definido como o ato de deixar os dedos apoiados no teclado pela polpa e não pelas pontas. Ao aderir às teclas utilizando-se a polpa dos dedos, pode-se obter um melhor controle e uma maior estabilidade do toque. Nas passagens em *cantabile* é especialmente útil este tipo de toque.



<https://youtu.be/g4bKtiJ7rqU?si=hwfdUw8e7WRQjwLl>

Fig. 5: Vídeo com a demonstração do *estado de preensão*

Esses três elementos (suspensão, retropulsão e preensão) atuam em conjunto para se obter a flexibilidade proposta por Liszt.

A execução dos movimentos descritos acima envolve todo o corpo. Falarei agora de forma um pouco mais detalhada sobre braço, antebraço, pulso, mãos e dedos .

Os braços ficam livres devido ao estado de suspensão. Liszt recomendava mantê-los um pouco afastados em relação ao tronco. Ele também sentava-se com o banco um pouco mais elevado em relação ao teclado, ou seja, os braços do pianista estariam mais altos do que o teclado do piano. Aqui cabe recapitularmos o relato de Clark citado anteriormente, no qual Liszt recomendava que se sentasse com o banco mais abaixado em relação ao teclado. Ott ressalta que, durante a sua carreira, Liszt mudou de opinião acerca de alguns procedimentos, portanto, é importante citarmos quando existe contradições e modificações na aplicação dos princípios.

O braço também exerce a função de alinhamento com o antebraço, pulso e a mão. É como se, juntos, funcionassem como uma única peça que percorre o teclado mantendo o alinhamento e contribuindo para a estabilidade e uniformidade do toque. Ele também participa do movimento de retropulsão.



<https://youtu.be/KMCE3wsU5Vw?si=PFOsSheDst2-LBmF>

Fig. 6: Vídeo com a demonstração do alinhamento entre braço, antebraço, pulso e mão.

Em relação ao antebraço, podemos observar que ele preenche três funções principais: adesão, rotação e flexão preensível.

Na função de aderência, o antebraço auxilia a manutenção da mão no teclado, pois exerce uma certa pressão sobre a mesma. Também auxilia no movimento de retirada da mão (retropulsão).

A função de rotação exercida pelo antebraço auxilia a mão na realização de dois movimentos: o de supinação (em direção ao quinto dedo) e o de pronação (em direção ao polegar). Ott ressalta que o movimento de supinação auxilia compensando a menor potência do quinto dedo.

Finalmente, ele também auxilia na suspensão do braço, o que, juntamente com o estado de preensão, contribui para a estabilidade da mão.

O pulso na técnica de Liszt deve ser flexível e elástico. Ele tem três principais funções, como veremos a seguir.

A primeira função é a de flexão e extensão. A partir da suspensão do antebraço, o pulso ajuda a flexionar ou estender a mão. Isso contribui para a precisão do toque.

A função de "gancho" que o pulso exerce sobre a mão faz com que ela resista ao movimento de retropulsão. O pulso se posiciona de forma levemente mais elevada em relação ao teclado e isso contribui para um toque mais potente, deixando dedos livres e rápidos.

Como terceira função, o pulso levemente elevado auxilia na fluidez do toque ao executar sequências de notas.



<https://youtu.be/8n7a-aIkSRs?si=HXROhipLnraNK64M>

Fig. 7: Vídeo com a demonstração da flexibilidade do pulso

Ott define a mão Lisztiana como uma “pinça” natural. Também existe o conceito de “mão morta”, que seria uma metáfora para exemplificar o relaxamento da mão ao repousar sobre o teclado, devido ao estado de suspensão já mencionado.

Quanto aos dedos, na técnica de Liszt é importante ressaltar que eles não são concebidos como unidades independentes, mas sim a partir da noção de bloco, de conjunto. Devido ao estado de prensão, é como se os dedos acariciassem as teclas até o fundo e depois deslizassem até as pontas pela flexibilidade das falanges. Um aspecto observado por diversos ex-alunos de Liszt era que seus dedos e suas mãos não possuíam uma forma definida. A forma era determinada pelas exigências da *performance*.

Por último, Liszt parece ter sido influenciado por Paganini. Pode-se observar, sobretudo nas sequências de notas rápidas, que suas mãos e dedos assumem a forma de arco, subindo e descendo com o auxílio do pulso flexível.

A título de exemplificação, disponibilizo abaixo os *links* de acesso aos vídeos de três pianistas renomados que utilizam alguns dos princípios técnicos de Liszt observados por Ott. Até o momento de elaboração desta dissertação, os vídeos estavam disponíveis em redes sociais, porém ou lendestão sujeitos a eventuais modificações de endereço eletrônico, ou até mesmo a possíveis retiradas.

O primeiro vídeo mostra o pianista polonês Krystian Zimerman tocando com os braços que sugerem estar em estado de suspensão:

<https://www.instagram.com/reel/Cq1JkvuAL-x/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==>

Em seguida, temos o pianista russo Evgeny Kissin tocando uma sequência de acordes que nos remete à retropulsão:

<https://youtu.be/1Anu2OeS4Qg?si=ZEL0aXsphEcRaulG>

Por fim, apresento o vídeo do célebre pianista russo Vladimir Horowitz tocando com os dedos que lembram o estado de prensão:

<https://youtu.be/FxhbAGwEYGQ?si=sZ73L0KPF6bVGfll>

3.2 CRÍTICAS AO MECANISMO DE LISZT E OS CONTRA-ARGUMENTOS DE OTT

Há quatro críticas principais ao mecanismo técnico atribuído a Liszt que Bertrand Ott expõe em seu livro. Essas críticas foram feitas sobretudo no meio acadêmico francês

durante o séc. XX, de acordo com o autor (p.249). Iremos listá-las juntamente com os contra-argumentos propostos por Ott.

A primeira crítica é de que não seria possível imitar a técnica de Liszt, pelo fato de ele ser considerado um gênio. Para os alunos, a técnica seria inalcançável pois eles não seriam capazes de assimilar a complexidade dos princípios. Ott argumenta que, mesmo para os alunos que ainda estão construindo sua formação, conhecer a técnica de Liszt seria importante, pois ela oferece a oportunidade de reflexão sobre como adotar uma atitude diferente ao piano.

Como segunda crítica temos o fato de que essa técnica só serviria para pianistas com mãos muito grandes. Ott observa que Liszt não tinha as mãos tão grandes e que a técnica tem vários componentes, possibilitando que mesmo os pianistas com mãos menores podem se beneficiar dos conceitos de retropulsão, suspensão e de prensão. Esses elementos não dependeriam do tamanho das mãos. As principais condições físicas para a aplicação dos procedimentos de Liszt seriam a elasticidade e a flexibilidade.

A terceira crítica é a de que a técnica de Liszt não seria para iniciantes. Ott ratifica em seu livro que Liszt não aceitava alunos iniciantes. Portanto, os seus alunos já vinham pra ele com algum trabalho técnico anterior. Ott concorda que a técnica proposta por Liszt é mais avançada. Entretanto, devo contra-argumentar, a partir de minha experiência como pianista e professora, que acredito ser possível ensinar os princípios de Liszt para alunos iniciantes. Os elementos da técnica podem ser testados por alunos que nunca passaram por outras abordagens o que, inclusive, facilitaria sua assimilação, uma vez que não seria necessário um trabalho de desconstrução de conceitos anteriores.

E, por fim, muitos críticos apontam que o estado de suspensão não seria natural. Ott contrapõe esse argumento apontando que os músculos das costas e dos ombros são muito poderosos e, portanto, não se cansam tão facilmente. E que ao se utilizar esses músculos, os dedos ficariam livres para não precisar recorrer ao peso e a inércia, diminuindo inclusive o risco de lesões.

No vídeo a seguir eu demonstro ao piano as contra-argumentações às críticas ao modelo Lisztiano.



<https://youtu.be/Ky4mg3GvKS0?si=Oi0pre-n-5WNLGAN>

Fig. 8: Vídeo em que contraponho as principais críticas ao modelo Lisztiano

4 RELATO DE EXPERIÊNCIA

4.1 O PROJETO

Esse projeto nasceu a partir do interesse da Professora Miriam Grosman acerca do tema, compartilhado comigo durante o período em que fui sua aluna no curso de Bacharelado em Piano da Escola de Música da UFRJ. A Professora Miriam se dedica, entre muitas áreas, ao estudo da pedagogia do piano. Há alguns anos ela conheceu o trabalho de Bertrand Ott a partir do livro *Liszt et la Pédagogie du Piano*. Como se trata de um assunto pouco explorado em publicações e trabalhos acadêmicos no Brasil, a hipótese do desenvolvimento do tema surgiu e eu decidi realizar este trabalho no intuito de demonstrar, de forma resumida, os princípios técnicos de Liszt apontados por Ott. No último vídeo eu demonstro como foi o meu processo de assimilação da técnica de Liszt, assim como a necessidade de desconstruir a abordagem técnica em que fui educada, afim de experimentar o modelo Lisztiano.



<https://youtu.be/4dvihz7-Loo?si=wCKaeVrKp7s43YiY>

Fig. 9: Vídeo em que relato meu processo de assimilação da técnica

4.2 DIFICULDADES E LIMITAÇÕES

Comecei o curso em 2019; o ano transcorreu normalmente e fui cumprindo as exigências do programa, participando das Jornadas PROMUS e cursando as disciplinas. Entretanto, a partir de 2020, com a pandemia, minha situação de vida mudou drasticamente. Atuando também como médica, fui convocada para atuar na linha de frente e não pude ficar trabalhando de forma remota como muitos dos meus pares. Por conta do meu trabalho, precisei ficar em alojamento, sem acesso ao piano. Só fui voltar à rotina que tinha no período pré-pandemia no ano de 2022, quando retomei o projeto.

Outra dificuldade encontrada na realização deste trabalho, talvez a maior delas, é que o meu principal referencial teórico, o livro de Bertrand Ott, está escrito na língua

francesa, que eu não domino. A forma de escrita utilizada por Bertrand Ott também não me pareceu muito fluente, já que ele usa muitas tangentes e nem sempre tem um fio de raciocínio encadeado. Acredito que isso também tem a ver com o fato de que a técnica de Liszt não é óbvia nem simples de se entender. Ela contraria alguns paradigmas amplamente aceitos em relação à técnica pianística.

Um outro aspecto que dificulta a compreensão do tema é que não se pode considerar os princípios de Liszt como uma escola pianística. O que existe são fragmentos e relatos dos alunos diretos de Liszt e dos descendentes de primeira e segunda geração. Atualmente estes são os únicos documentos disponíveis, pois praticamente não há gravações em vídeo dos alunos mais próximos de Liszt.

Por último, me deparei com o desafio de apresentar em poucas linhas as informações obtidas a partir da leitura de um vasto material. Resumir tantas informações relevantes nunca é tarefa simples.

4.3 A CONFECÇÃO DO PROJETO

Mesmo tendo as limitações descritas anteriormente, decidi dar continuidade ao projeto. Contratei a empresa Lítero Traduções em 2022 e obtive a tradução simples dos principais capítulos do livro. Isso me possibilitou ter a certeza das informações e dos termos técnicos utilizados. Também utilizei alguns softwares de tradução, como *Google Lens*, por exemplo. Escrevi o trabalho em 2023, durante os meses de maio à dezembro, utilizando um *notebook macbook air* versão 10.12.6 e utilizei o programa de texto *pages*.

Para a parte prática, fiz as gravações no *A Casa Estúdio*, localizado no Rio de Janeiro. Para gravar, utilizei a câmera do *Ipad* geração 4 e do celular *Samsung S10*. Os vídeos foram gravados utilizando um piano da marca Yamaha C6.

Os vídeos foram editados por Luiza Mesquita e eu os postei no meu canal do *Youtube* como vídeos não listados. A professora Patrícia Michelini me ajudou a criar os *QR codes* dos vídeos que gravei. Patrícia também me ajudou a fazer a formatação do trabalho e diversos outros procedimentos de orientação. A Professora Miriam me ajudou fazendo as correções técnicas relativas ao tema, bem como orientando sobre a forma de apresentação do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a realização deste trabalho, pude chegar a algumas conclusões. Em primeiro lugar, me parece evidente que a técnica Lisztiana não deve ser compreendida como uma metodologia, uma técnica em si mesma. Como mencionamos anteriormente, não se trata de um mecanismo, ou de um conjunto de regras estabelecidas, e sim de princípios que foram definidos por Bertrand Ott a partir dos relatos e da observação dos ex-alunos de Liszt. Embora haja uma certa convergência entre os relatos, a experiência de observação varia segundo cada indivíduo.

Em segundo lugar, é importante que se compreenda que a assimilação dos princípios só será possível através de testagem e experimentação prática, pois se trata de consciência muscular; toda pessoa que se interessar em conhecer essa abordagem técnica deverá experimentá-la e perceber os resultados em seu corpo, de maneira individual. Para que obtenha uma ideia mais completa sobre os princípios técnicos, é necessário que a pessoa que está experimentando compreenda que os três elementos (suspensão, retropulsão e prensão) atuam simultaneamente na execução, o que demanda constante consciência corporal.

Como terceira observação, pude constatar que não existem muitos trabalhos no Brasil acerca do tema. A professora Miriam Grosman foi a primeira a explorar e publicar um artigo específico tratando do assunto, na revista da Academia Nacional de Música (ver referências). O trabalho de Bertrand Ott também não é amplamente conhecido no Brasil, sendo que o livro que tomei como referencial teórico está em língua francesa, o que restringe seu acesso aos que dominam esse idioma.

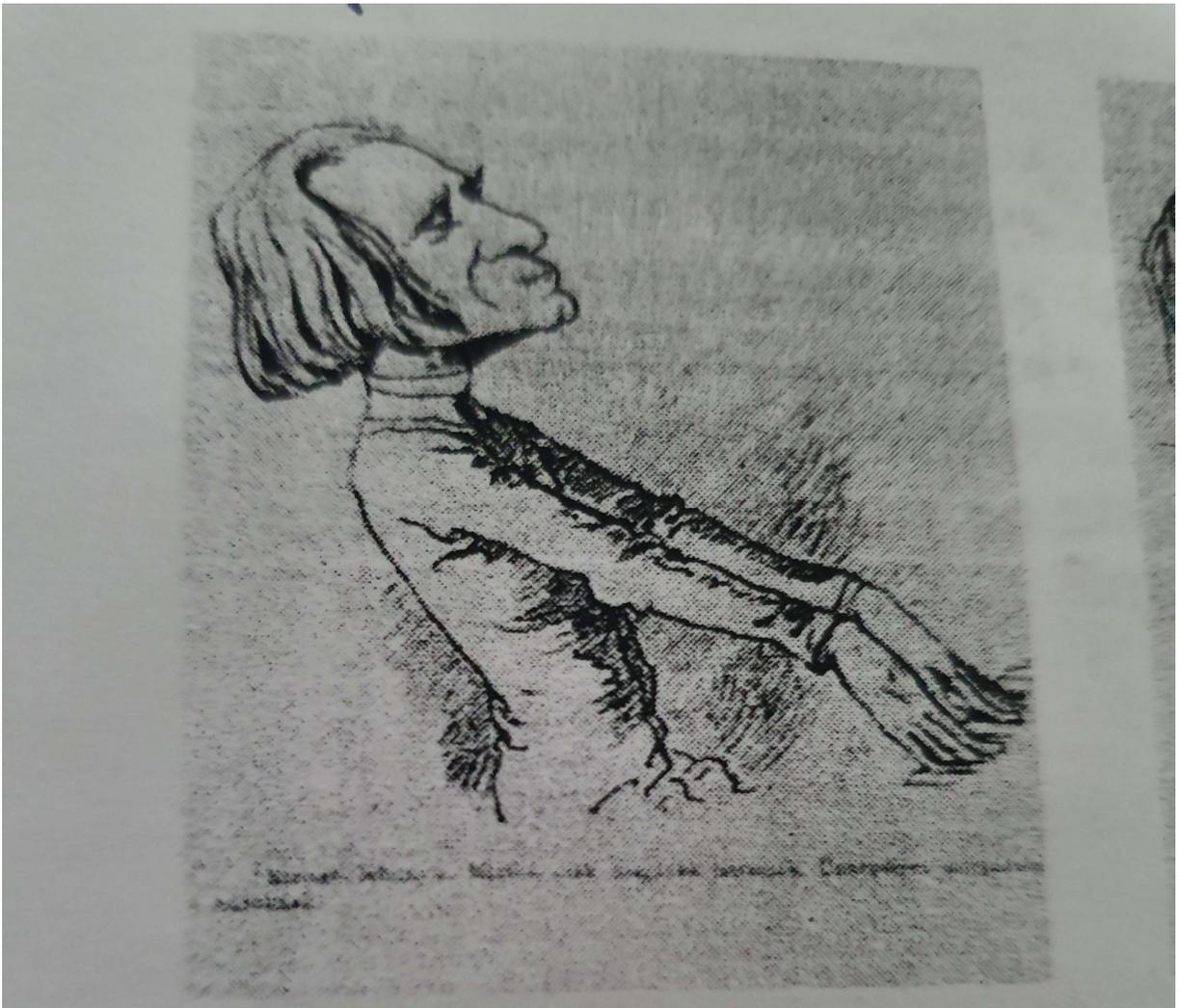
Por fim, creio ser necessário que o tema aqui desenvolvido continue sendo explorado, para que tenhamos mais fontes de consulta e possamos desenvolver as discussões sobre os elementos da técnica. Não se pode afirmar que existem pianistas em atuação que aplicam os princípios da técnica Lisztiana de maneira consciente e proposital; o que podemos conjecturar é que a aplicação de parte destes princípios técnicos pode ser observada em alguns pianistas da atualidade, e que talvez isso ocorra de forma intuitiva. Para que se estabeleça uma linhagem oriunda dos princípios técnicos Lisztianos estabelecidos por Bertrand Ott e aqui descritos, faz-se necessária ampla divulgação e experimentação prática, para assim estimular um maior número de intérpretes a buscar nestes princípios soluções para questões de ordem física e musical, de forma consciente, e repassar adiante esse conhecimento.

REFERÊNCIAS

- BOISSIER, A. **Liszt Pédagogue**. Paris: Ed. Honoré Champion, 1976
- BREITHAUPT, R. M. **Die Natuerliche Klaviertechnik**. Leipzig: Ed. Kant, 1921
- CLARK, F. H. **Liszt's Offenbarung**. Berlim: Ed. Vieweg, 1907.
- CORTOT, A. **Principes Rationnels de la Technique Pianistique**. Paris: Ed. Salabert, 1928.
- FAY, A. **Musical Studies in Germany**. Chicago: Sourdillon, 1907.
- GERIG, R. R. **Famous pianists and their technique**. 3rd edition. Indiana: Music Book Club, 1990.
- GÖLLERICH, A. **The piano masterclasses of Franz Liszt, 1884-1886**: diary notes of August Göllerich. Editado por Wilhelm Jerger. Traduzido e revisado por Richard Louis Zimdars. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- GROSMAN, M. Franz Liszt e a Técnica Pianística. **Revista da Academia Nacional de Música**, Vol. XI, p. 171-175, Rio de Janeiro, 2000.
- KAEMPER, G. **Techniques Pianistiques**. Paris: Ed. Leduc, 1968.
- LACHMUND, K.v. **Mein Leben mit Franz Liszt**. Eschwege: Ed. Schorender, 1970.
- RAMANN, L. **Franz Lizst o pedagogo**: composições para piano com variações, acréscimos e cadências conforme os ensinamentos do mestre. Tradução de Cristian Caparelli Gerling, Stefanie Freitas e Rodolfo Faistauer. Porto Alegre : Sulina, 2012.
- OTT, B. **Liszt et la Pédagogie du Piano**: Essai sur l'Art du Clavier selon Liszt. Issy- Les-Moulineaux: Ed. EAP, 1987

ANEXO 1

Segue uma sequência de gravuras, presentes no livro de Bertrand Ott e em outras fontes, que nos ajudam a visualizar a postura do corpo adotada por Liszt, de acordo com os elementos técnicos descritos na presente dissertação.



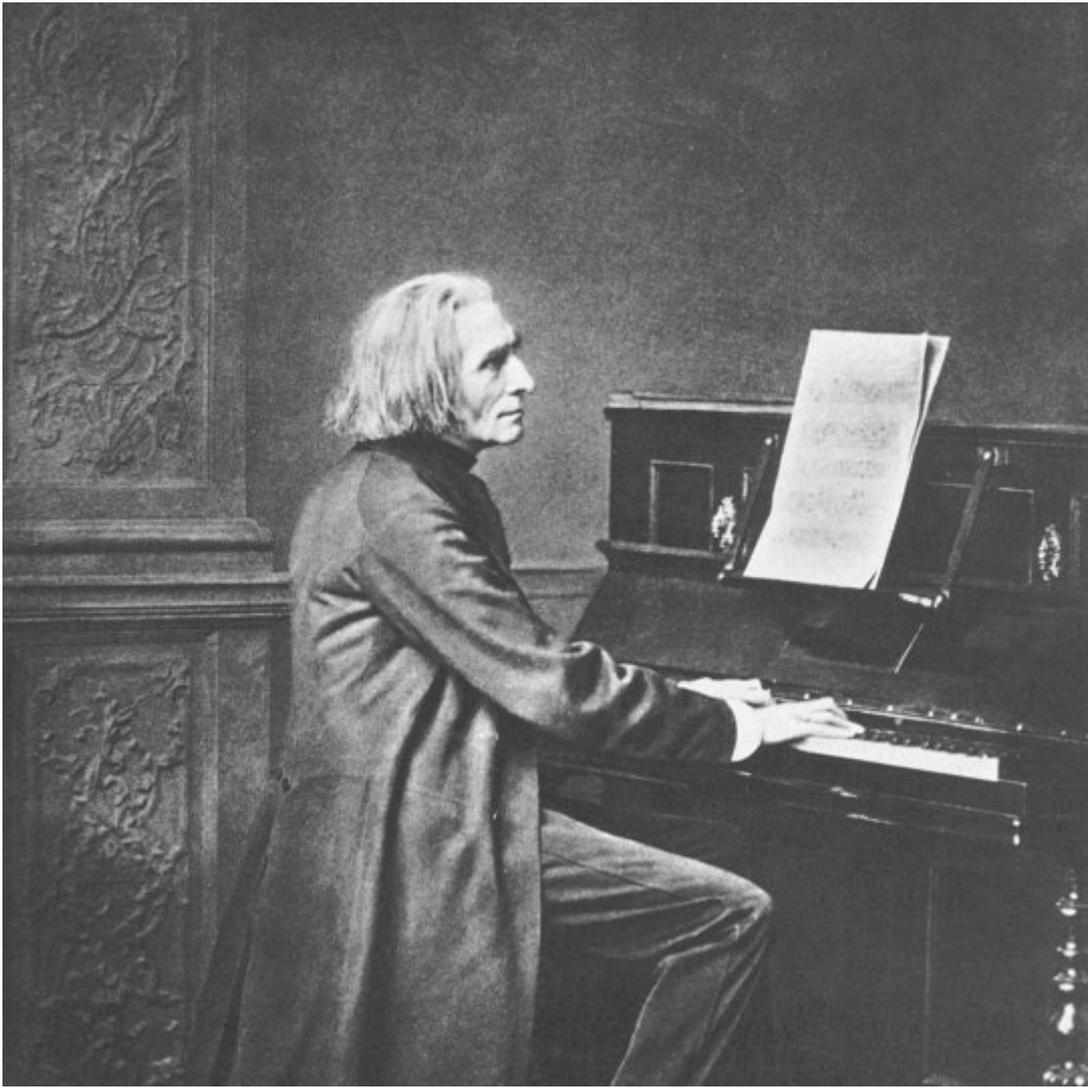
Gravura 1: Liszt tocando. Observar o movimento de acariciar as teclas, tocar com a cabeça um pouco elevada e tocar com a polpa dos dedos.



Gravura 2: Liszt tocando e fazendo um movimento de acariciar as teclas pelas pontas dos dedos, mantendo a cabeça elevada, com os braços em *estado de suspensão*.



Gravura 3: Liszt idoso tocando com o pulso flexível e com o que poderíamos chamar de "mão morta", deixando os dedos caírem sobre o teclado e tocando com as pontas dos dedos. Observar o polegar direito caído de forma anatomicamente natural.



Gravura 4: Liszt tocando em *estado de prensão*, com as falanges flexíveis (dedo indicador da mão esquerda e dedo médio da mão direita). Ele não mantém a cabeça elevada nesta fotografia, o que pode sugerir uma modificação na abordagem desse elemento em sua performance.

Fonte: <https://publicdomainreview.org/essay/what-makes-franz-liszt-still-important/>



Gravura 5: Liszt tocando com os braços em *estado de suspensão* e com o corpo levemente afastado do teclado.

Fonte: https://www.reddit.com/r/classicalmusic/comments/98f7qu/rare_photo_of_franz_liszt_at_the_piano_1858/



Gravura 6: Liszt com os dedos posicionados de forma a sugerir o *estado de preensão* (tocando com a polpa dos dedos).

Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Franz-Liszt>



Gravura 7: Liszt tocando com os braços sugerindo o *estado de suspensão*, braços caindo sobre o teclado, "mão morta". Observar a cabeça elevada e o toque pela ponta dos dedos.

Fonte: <https://www.thecollector.com/franz-liszt-romantic-music-era/>