

IMAGINAÇÃO MUSICAL E A INTELIGÊNCIA MUSICAL

Me. André Rosalém Signorelli

Pianista e professor da FAMES

Resumo

Como executar e interpretar como precisão e fidelidade um Texto musical? Dar algumas sugestões e apontamentos é o que procuraremos desenvolver no presente Artigo. Para que o escopo acima seja alcançado como o mínimo esforço e máximo aproveitamento possível, é imperioso o recurso à Inteligência Musical e à Imaginação Musical. Como conectar essas instâncias do pensamento humano é a questão a ser enfrentada por meio de propostas práticas para o estudo consciente do piano. Outrossim, a Música é o meio e o fim capazes de direcionar corretamente todo o aparelho pianístico corporal para a efetiva consecução dos fins técnicos e sonoros de um determinado trecho musical.

Palavras-chave: Inteligência musical. Imaginação musical. Gestos pianísticos. Texto musical. Produção sonora ao piano.

Abstract

How to perform and interpret accurately and faithfully as a musical text? Give some suggestions and notes is what we will seek to develop in this Article. For the above scope is reached as the minimum effort and maximum possible utilization, it is imperative the use of Musical Intelligence and Musical Imagination. Connecting these instances of human thought is the question to be addressed through practical proposals for conscious piano study. In fact, Music is the medium and the end able to correctly direct the whole body pianistic device to the effective achievement of the technical and sounding objectives of a particular musical passage.

Keywords: Musical intelligence. Musical imagination. Pianistic gestures. Musical text. Sound production at the piano.

À guisa de exórdio, vale destacar que, para os fins deste trabalho, parte-se do conceito apriorístico de Imaginação Musical, bem como do entendimento consuetudinário de Inteligência Musical (qual seja, tal como dados pelo ensino acadêmico regular de Música com Habilitação Piano).

Nesse supedâneo, Imaginação corresponde à capacidade de ouvir interiormente um som antes de produzi-lo ao piano (“sentir”, planejar). Portanto, é semelhante ao impulso (ou élan) funcionando como ponto detonador da Ação Pianística. Nesse sentido, não se limita a elementos musicais, mas também abarca imagens extramusicais (oriundas do cotidiano da vida).

Na mesma peanha, Inteligência Musical significa a habilidade de entendimento do Conteúdo Musical em sua dimensão sintático-semântica atribuindo ao Texto escrito sentido cheio de vida e frescor não só para o próprio intérprete mas também para a plateia ouvinte.

Em tal diapasão, com foco no Conteúdo Musical de uma obra é produzida na interpretação toda uma plêiade de nuances (dinâmica, agógica, toque) oriundas das exigências do fraseado expressivo.

Destarte, o ato de tocar piano é cerebrino e sujeito aos mais sutis matizes psicomotores (os quais determinam o som produzido e os recursos técnico-mecânicos utilizados). Portanto, há uma constante interação entre atividade sensorial e recursos musicais. Ou seja, o intérprete, consciente dos fins musicais que pretende, regula a cada nota o peso necessário à consecução do fraseado e toque exigidos pelo estilo e caráter de cada obra musical.

Dessa forma, as mais discretas alterações táteis na ponta do dedo podem intervir na sonoridade e, portanto, na qualidade da técnica pianística.

É o que depreendemos da explicação de TOBIAS MATTHAY (1932), para quem a maior parte das alterações musculares realizadas ao tocar são invisíveis aos olhos (sobretudo em altas velocidades). Portanto, a Música é o meio e o fim capazes de direcionar corretamente todo o aparelho pianístico corporal para a efetiva consecução dos fins técnicos e sonoros de um determinado trecho musical.

Com efeito, o caráter cerebrino da prática pianística é realçado com fortes tintas por HEINRICH NEUHAUS (1973), no capítulo em que trata da tão falada Técnica Pianística e comenta a respeito de mãos grandes (tidas como “boas”) e pequenas (consideradas

"ruins"). Ouçamos suas palavras:

Eu digo sempre a meus alunos que toca-se o piano primeiramente com sua mente e seus ouvidos, depois com suas mãos. Pode-se tocar muito bem com uma mão "ruim" e muito mal com "boas" mãos¹ (Neuhaus, 1973, p. 114, tradução nossa).

De fato, não são os dedos individualmente considerados os elementos determinantes de uma boa técnica, mas o corpo inteiro comandado por uma mente (assim como os soldados de um exército disciplinado obedecem a um general).

Também é assim o ensinamento de JÓZSEF GÁT (1980), mestre húngaro de inegável formação lisztiana. Para ele, nosso corpo inteiro participa na regulação da dinâmica e na distribuição do peso, de maneira que a utilização de maior ou menor uso de peso está relacionada com as exigências dinâmicas do trecho musical. Assim, quanto mais sensivelmente for distribuído o peso conforme os contornos dinâmicos, mais cor se poderá dar à execução da obra. Isso quer dizer que a *transferência de peso* pode ser total ou parcial, conforme o conteúdo do Texto musical exija.

Portanto, a flutuação do toque e das intenções dinâmicas conforme o movimento do fraseado musical, ainda que discretas e moderadas em nome do princípio da economia de movimentos, deve ser finamente conferida a fim de dar forma à melodia. Como resultado, a execução pianística tornar-se-á mais rica em nuances, efeitos, timbres, texturas, climas, toques, volume, cores. Assim, a entonação perfeita e adequada para cada trecho é atingida, com as devidas inflexões. Como resultado, um nível mais alto de *autoridade interpretativa, facilidade e segurança* será alcançado pelo pianista.

Essa diversidade será reflexo da potencialidade artística do intérprete em dar vida e expressar as mais sutis gradações do conteúdo emocional humano, bem como as mais distintas naturezas de pensamentos que povoam a mente das pessoas.

Para o atingimento de tal desiderato, um refinado trabalho de Imaginação faz-se imperioso, a fim de equipar o pianista na tarefa de captar, recriar e transmitir toda a carga espiritual de uma obra de arte. E este é um processo eminentemente cerebrino.

Como dizia o mestre FRANZ LISZT: "Saiba você que estou convencido que a grande técnica não vem dos dedos, mas encontra sua origem no espírito que os habilita e dá sua energia à técnica" (*apud* Ott, 1987, p. 233).

¹ Je déclare souvent à mès élèves que l'on joue du piano d'abord avec sa tête et ses oreilles, ensuite avec ses mains. On peut jouer très bien avec de "mauvaises" mains et très mal avec de "bonnes".

Ainda sobre isso, vale destacar a célebre frase do pianista VLADIMIR HOROWITZ, segundo a qual a verdadeira técnica consiste no *trabalho de som* enquanto os demais fatores constituem apenas a denominada mecânica do toque pianístico.

Mais uma vez, GÁT (1980) afirma a importância do planejamento do gesto com base no conteúdo musical para a execução pianística. Com efeito, o piano é de natureza diversa dos instrumentos de corda ou de sopro, os quais permitem a mudança do som mesmo após o ataque da nota. Daí a importância da maestria musical ao piano, pois o toque pianístico não admite falhas e deve ser certo desde o princípio.

De fato, uma vez abaixada a tecla, não pode ser alterada a qualidade do toque e do som ao piano. Tal característica inerente ao instrumento é também apontada por NEUHAUS (1973).

Outrossim, consideramos luminosas as palavras de DANIELA ANDRÉA TORRES CABEZAS (2006), segundo quem:

Uma questão a ser colocada é que neste método todas as estratégias expressivas partem da pressuposição de que o gesto está continuamente formando e moldando o som. O momento de controle principal é o início do toque, pois à semelhança de um lançamento, o sucesso em se "acertar o alvo" está totalmente condicionado a esse primeiro instante, anterior à soltura do "objeto".

Afirma TROOST (1951) que, na prática pianística, o pensamento deve preceder aos dedos, pois é a mente quem conduz os movimentos (controlados *ex ante* e *a posteriori* pelas sensibilidades auditiva e tátil).

Igualmente esclarecedora a opinião de TETZEL, para quem "o toque é mais um problema artístico do que uma questão de técnica"² (*apud* Gát, 1980, p. 20).

Também a lição de FERRUCCIO BUSONI é extremamente inspiradora. Para ele, "técnica no verdadeiro sentido reside no cérebro" (*apud* Gerig, 1985, p. 463).

Com efeito, GEORGE KOICHEVITSKY (1967) nos dá notícia de que F. BUSONI, aclamado pianista italiano fortemente influenciado pela escola pianística alemã, foi o primeiro mestre a explorar a questão do *reagrupamento mental*, caracterizada pela organização do texto musical baseado em fatores como: 1) agrupamento de notas que se movem na mesma direção (direção do desenho/gesto); 2) regularidade do movimento quando grupos uniforme são repetidos (movimentos similares repetidos); 3) notas

2 The touch is more an artistic than a technical matter.

que podem ser tocadas sem alteração da posição da mão; 4) construções nas quais a última nota de um grupo está sob um acento (como um modelo/padrão de construção fraseológica).

A esse respeito, é público e notório o fato de a tradição de FERRUCCIO BUSONI primar pelo uso constante e desenvolvido da Imaginação, com recurso inclusive a elementos *extramusicais* e cotidianos da vida humana (³como, aliás, já o faziam F. LISZT e F. CHOPIN: seguidos de perto também pelos grandes didatas THEODOR LESCHETIZKY, ALFRED CORTOT, MARTIN KRAUSE e HEINRICH NEUHAUS, entre outros). Portanto, toda a tradição pianística corrobora com o uso, no estudo e na prática pianística, de imagens sonoras e visuais vivas.

Vale sublinhar o pensamento de BLANCHE SELVA (1919), segundo o qual às ondulações do movimento musical escrito na partitura pelo compositor devem corresponder movimentos físicos do intérprete.

A execução pianística é realizada por meio de gestos, ou seja, por meio de movimentos direcionados à realização de uma *ação* aperfeiçoando o cumprimento exterior de um fato determinado pela vontade humana.

Não é diferente a opinião de MARIE JAËLL (1904), discípula de Camille Saint-Saëns (amigo íntimo de Liszt), César Franck e do próprio Franz Liszt (tendo inclusive trabalhado como secretária do mestre húngaro durante o último ano de sua vida), para quem:

O aluno não pode aprender a pensar, a agir, a medir, a calcular musicalmente a fim de estudar os movimentos voluntários, a não ser que, por um esforço considerável, seu espírito dispense mais atividade que seus dedos (...) antes que um movimento possa se executar em boas condições, é necessário encontrar um meio de manter em movimento o pensamento que deve fazê-lo executar(...) todo aperfeiçoamento funcional adquirido deve corresponder

3 É o que evidencia a tradição transmitida pelos seguidores desses grandes mestres (como Carl Mikuli, Émile Descombes, George Mathias, Moritz Rosenthal, Eugen D'Albert, Hans Von Bülow, Arthur De Greef, Conrad Ansoerge, Vianna da Motta, Emil Von Sauer, Martin Krause, Alfred Cortot, Alexander Siloti, Theodor Leschetizky, Heinrich Neuhaus, Konstantin Igumnov, Alexander Goldenweiser, dentre outros). Conta-se tradicionalmente sobre o grande mestre ítalo-germânico Ferruccio Busoni que, ao estudar um Concerto para Piano e Orquestra, havia uma dada passagem da Peça a qual o pianista ainda não tinha conseguido resolver tecnicamente durante seus estudos e práticas domésticas. Durante o ensaio, dias antes da apresentação, o pianista começara a pensar que a tal passagem estava prestes a chegar e teria que tocá-la. Manteve a calma e enquanto pensava na supracitada porção, abriram-se os olhos de sua inteligência para compreender o segredo técnico-musical por detrás daquele trecho, bem como seu conteúdo expressivo. A solução foi instantânea. Depois de resolvida na mente, a passagem tornou-se fácil e fluía com naturalidade de seus dedos sem qualquer esforço, porém muito bem calculado.

a um estado de consciência superior. A cada aperfeiçoamento do mecanismo manual corresponderá a um aperfeiçoamento equivalente do mecanismo mental (...) existe uma parcela de pensamento em todo lugar onde haja sensação; aprender a melhor sentir por sua mão significa aprender a melhor pensar. Na primeira parte desta obra nós exporemos sumariamente os princípios elementares novos pelos quais o estudo do piano é transformado em um trabalho sobretudo intelectual; estes não apenas aumentam o valor do tempo consagrado ao estudo porque abreviam consideravelmente a duração do trabalho, mas permitem também a todos de aprender este que é considerado como o privilégio de poucos eleitos: o toque musical, a execução harmônica e a verdade artística. Essas propriedades artísticas dos movimentos que se procura adquirir correspondem, pois, ao esforço intelectual dispensado ao estudo dos movimentos (...) *O toque transformado em movimento que permanece sob o controle contínuo do pensamento* – a velocidade máxima de abaixamento do dedo é, então, transformada em um toque elástico pelo deslizamento executado a partir do fundo na direção da borda da tecla durante a duração do som. Esta elasticidade, atribuída ao movimento, corresponde a um fenômeno cerebral pelo qual todo movimento controlado pode ser contínuo, ou *acelerado*, ou *retardado*, ou *paralisado*.⁴ (Jaëll, 1904, pp. 4 e 5, tradução nossa).

Concluimos, então, que o estímulo racional deve ser constante a fim de aperfeiçoar com exatidão os movimentos pianísticos necessários à boa técnica. Dessa forma, todo o aparelho corporal será posto em movimento por um impulso mental, oriundo do entendimento musical e da concepção artística da obra.

Outrossim, o mestre HEINRICH NEUHAUS (1973) chega inclusive a afirmar que, na execução pianística, o trabalho mental é inversamente proporcional ao trabalho físico. Significa dizer que a facilidade técnica advém de um rigoroso trabalho criativo

4 L'élève ne peut apprendre à penser, à agir, à mesurer, à calculer musicalement par l'étude des mouvements volontaires que si, par un effort considérable, son esprit dépense plus d'activité que ses doigts (...) avant qu'un mouvement puisse s'exécuter dans de bonnes conditions, il faut trouver moyen de maintenir en mouvement la pensée qui doit le faire exécuter (...) tout perfectionnement fonctionnel acquis doit correspondre à un état de conscience supérieur. A chaque perfectionnement du mécanisme manuel correspondra un perfectionnement équivalent du mécanisme mental (...) il y a une parcelle de pensée partout où il y a sensation; apprendre à mieux sentir par sa main, c'est apprendre à mieux penser. Dans la première partie de cet ouvrage nous exposerons sommairement les principes élémentaires nouveaux par lesquels l'étude du piano est transformée en un travail surtout intellectuel; celui-ci non seulement augmente la valeur du temps consacré à l'étude parce qu'il abrège considérablement la durée du travail, mais il permet aussi à tous d'apprendre ce qui est considéré comme le privilège de quelques élus: le toucher musical, le jeu harmonieux et la vérité artistique. Les propriétés artistiques des mouvements qu'il s'agit d'acquérir correspondent donc à l'effort intellectuel dépensé dans l'étude des mouvements (...) *Le toucher transformée em mouvement qui reste sous le contrôle continu de la pensée* – La vitesse maxima de l'abaissement du doigt est donc transformée em un toucher élastique par le glissé exécuté em allant du fond vers le bord de la touche pendant la durée du son. Cette élasticité, attribuée au mouvement, correspond à un phénomène cérébral par lequel tout mouvement contrôlé peut être sans cesse, ou *accélééré*, ou *retardé*, ou *arrêté*.

de planejamento da estrutura musical, bem como dos gestos pianísticos necessários à sua realização.

Também podemos trazer à luz a noção entabulada por ATTILIO BRUGNOLI (1917), o qual pontifica:

o mecanismo da sensibilidade pode ser sintetizado da seguinte maneira: - o executante imagina um efeito sonoro que deseja obter (sensibilidade psíquica). Fazendo funcionar o dedo, as sensibilidades tátil e articular lhe dão a percepção da resistência a ser vencida – para conseguir o que quer. Instantaneamente, a impressão é transmitida ao sistema nervoso central, que comanda, regula e dosa a quantidade de energia a ser enviada aos músculos motores, os quais, em consequência, agem na medida necessária (sensibilidade muscular)... (Brugnoli, 1917, p. 85).

De seu turno, TOBIAS MATTHAY (1932) dá suma importância ao *planejamento* no decorrer da aprendizagem de uma peça. Cada nota deverá ser tocada por meio de um som intencional, consciente; com um tempo intencional e uma duração premeditada.

Nesse paradigma, GEORGE KOICHEVITSKY (1967), por sua vez, nos informa que, para o desenvolvimento da habilidade motora necessária à execução pianística, deve-se concentrar na qualidade da produção sonora, nas sensações proprioceptivas⁵ e nos movimentos necessários.

O autor supracitado descreve sumariamente o processo de aprendizado pianístico da seguinte forma:

- 1) *estímulo auditivo (imaginar o som);*
- 2) *antecipação do ato motor (preparação);*
- 3) *ato motor resultando no efeito sonoro;*
- 4) *percepção auditiva e avaliação do resultado obtido.*

Explica LOYONNET (1985) que a execução pianística é decomposta em vários movimentos submetidos à leis físicas, porém comandados por uma força psicológica:

⁵ Propriocepção, também denominado de Cinestesia ou Proprioceptividade, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Trata-se, então, do processo por meio do qual o cérebro pode perceber de forma autônoma os movimentos do próprio corpo ou de suas partes no espaço. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas.

a vontade humana. Logo, sendo um ato de vontade, forma-se pelas etapas: concepção, consciência, vontade (ação). Para que seja possível o domínio completo de uma obra musical, é necessário ter pleno entendimento de suas características rítmicas, fraseológicas, harmônicas, timbrísticas, etc. Da mesma forma, identificar o estilo, caráter e o espírito do compositor.

O objetivo será sempre conferir à peça um caráter retórico, isto é, *dizer algo* com propriedade e autoridade por meio dos sons.

Nada obstante, a tradição de KONSTANTIN YGUMNOV (um dos patriarcas da Escola Russa de Piano) preleciona a importância de dar ao piano a mesma timbragem da voz humana, isto é, imitando o Canto (primeiro instrumento, mais orgânico e natural posto que dentro do artista). De maneira que fazia seus alunos recitarem e declamarem ao piano, como se a música fosse constituída de versos e rimas conferindo caráter cantante ao piano ("Cantabile") com um toque aprofundado nas teclas e um som pleno, redondo. Essa era também, segundo a tradição, a visão do grande pianista polonês IGNACY JAN PADEREWSKI. Destarte, de igual modo, esse foi o ensinamento que recebemos do ilustrado mestre austríaco de formação lisztiana PAUL BADURA-SKODA, que tem o hábito de imaginar versos e rimas para as melodias a serem executadas auxiliando assim a declamação/entonação/inflexão dos desenhos musicais.

Consoante HEITOR ALIMONDA (1967), é de extrema necessidade o conhecimento do inciso fundamental (comparado com um dissílabo literário) para haver uma fala musical inteligível. Este primeiro inciso será a base de toda a construção do edifício interpretativo. Ou seja, o Ritmo constitui a espinha dorsal da construção da Interpretação de uma Obra Musical.

Como leciona LOUIS KENTNER (1978), importante professor húngaro, o fraseado é um dos fatores que constituem uma sonoridade cantante. Assim, a sonoridade resultante da execução de uma linha melódica depende da disposição de irregularidades discretas e voluntárias. Portanto, a articulação ou dicção (fala ou retórica) só pode ser realizada a partir da compreensão correta das inflexões e intenções apresentadas. A expressão e a eloquência da frase são obtidas graças a sutis *crescendos* e *decrescendos*. Tratam-se de pequenas nuances, discretas, imperceptíveis e restritas (mais na intenção do intérprete do que propriamente para serem ouvidas com clareza, de tal maneira que apenas um ouvido bem educado e diligente possa discerni-las).

Portanto, é imperioso conhecer a fundo e construir bem os inícios e fins de cada frase,

agrupar bem as notas (saber a qual inflexão cada nota pertence no desenho melódico), ter consciência dos desenhos e gestos resultantes, estruturar corretamente os motivos e incisos, planejar eficazmente os contornos dinâmicos dando forma ao conteúdo musical e esculpindo no tempo o som desejado pelo ouvido interno (mente). É certo que tais expedientes facilitarão quer seja o aprendizado quer seja o condicionamento dos reflexos que compõem o gesto pianístico elidindo a possibilidade da ocorrência de falha nos movimentos.

Nesse contexto, é de extrema valia salientar o ensinamento de NEUHAUS (1973) segundo o qual existem tantas dificuldades *técnicas* quanto há problemas *sonoros* ao piano. Decerto, preleciona o mestre, quando sabe-se *o que* fazer (imagina-se bem o resultado a ser obtido) o *como* vem por corolário, naturalmente.

Também encontramos essa ensinança na lição de JOSÉ ALBERTO KAPLAN (1987). Segundo ele, "é preciso diagnosticar o porquê da dificuldade, sua causa e a solução. O como surgirá rapidamente" (Kaplan, 1985, p. 87). Esse tipo de máxima é também o que preconiza a tradição lisztiana do pianismo.

Conforme MONIQUE DESCHAUSÉES (1995), há duas questões fundamentais que não podem ficar sem resposta, quais sejam: 1) o que eu sinto; 2) o que eu ouço. São fatores importantes a serem analisados do ponto de vista psicomotor (psíquico e físico).

Informa-nos ARTHUR SHEPERD (*apud* Neuwman, 1952) que a execução pianística é composta por uma interação sutil e sensitiva de atributos psicofísicos. A audição interna é que controla essa fina e tênue interligação imaginando o som desejado, governando o movimento (toque, som, tato) e apreciando criticamente o resultado sonoro obtido.

Essa interrelação imbricada, intrínseca e íntima dá forma a um fluxo contínuo e intermitente, bidirecional e dialético; seja entre mente e membros seja entre pianista e instrumento. Trata-se de um processo vivo e profundo, cheio de significado.

Vale dizer, esse processo é o que enriquece a pesquisa pelo som e o estudo do piano tornando-o mais prazeroso e estimulante.

Referências

ALIMONDA, Heitor. *O estudo do piano: elementos fundamentais da música e da técnica do piano em*

dez cadernos. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A.E.C., 1967.

_____. *O mecanismo digital, seu valor e seus problemas*. (Tese para Livre Docência). Rio de Janeiro: A Noite, 1951.

BRUGNOLI, Attilio. *Dinamica pianística: trattato sull'insegnamento razionali del pianoforte e sulla motilità muscolare ne suoi aspetti psico-fisiologici*. Milano: Ricordi, 1917.

CABEZAS, Daniela Andréa Torres. *Uma técnica pianística e seu método de ensino*. (Dissertação de Mestrado). Campinas: [s.n.], 2006.

DESCHAUSSÉES, Monique. *L'homme et le piano*. Paris: Van de Velde, 1995.

_____. *24 études: vers une interprétation*. Paris: Van de Velde, 1995.

GÁT, József. *The technique of piano playing*. London: Colet's, 1980.

GERIG, Reginald R. *Famous pianists and their technique*. Bridgeport: Robert Luce, 1985.

JAËLL, Marie. *Le mecanisme du toucher*. Paris: Armand Colin, 1904.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KENTNER, Louis. *Piano*. Paris: Hatier, 1978.

KOCHEVITSKY, George. *The art of piano playing: A cientific approach*. New York: Summy-Birchard, 1967.

LOYONNET, Paul. *Les gestes et la pensée du pianiste*. Montreal: Louise Courteau Éditrice Inc., 1985.

MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. London: Oxford University Press, 1932.

_____. *The act of touch in all its diversity*. New York: Longmans, Green and Co., 1919.

NEUHAUS, Heinrich. *L'art du piano*. France: Editions Van de Velde, 1973.

NEWMAN, William S. *The pianist's problems: a modern approach to musical efficiency in practice and performance*. Londres: Cassel & Company, 1952.

OTT, Bertrand. *Lisztian keyboard energy: an essay on the pianism of Franz Liszt*. Translation: Donal H. Windham. New York: The Edwin Mellen, 1992.

SELVA, Blanche. *L'enseignement musical de la technique du piano*. Paris: Rouart, Lerolle et Cie, 1922.