

IMAGINAÇÃO MUSICAL E OS MOVIMENTOS PIANÍSTICOS: OS GESTOS MUSICAIS

André Rosalem Signorelli

Faculdade de Música do Espírito Santo - arsignorelli@yahoo.com.br

Resumo

Como a Imaginação musical pode auxiliar no planejamento, condicionamento e execução dos movimentos pianísticos? Dar algumas sugestões e apontamentos é o que procuraremos desenvolver no presente Artigo. Como o toque pianístico (ponto de partida da técnica pianística, desde que aliado à percepção da sonoridade dele resultante) pode auxiliar na execução fiel e convincente do Texto Musical? Partindo do toque apoiado, o qual corresponde ao *legatissimo cantabile* em termos sonoros, abrem-se infinitas possibilidades de distribuição do peso de modo que o intérprete poderá adquirir a capacidade de dar vida à escrita do compositor. Tendo em vista que os diferentes matizes e sonoridades (tipos de toques, timbres, qualidades de som) exigidos pelo conteúdo musical de determinada Obra podem ser esculpidos pelos movimentos pianísticos dando forma às distintas intenções artísticas num fluxo contínuo de energia musical, ensejaremos algumas propostas práticas para a consecução clara dos fins técnico-expressivos de um trecho musical.

Palavras-chave: Movimentos pianísticos. Onda de energia. Toque apoiado. Transferência de peso. *Legatissimo cantabile*.

Abstract

How Musical imagination may assist in planning, implementing and conditioning pianistic movements? Give some suggestions and notes is what we will seek in this Article. How the pianistic touch (starting point of piano technique, since allied with the perception of its resulting sound) can assist in compelling and faithful execution of Musical Text? Starting from the supported touch, which corresponds to *legatissimo cantabile* in sound, opening up endless possibilities for weight distribution so that the interpreter can acquire the ability to give life to the writing of the composer? Considering that the different shades and sounds (types of rings, tones, sound qualities) required by the musical content of a particular Artwork may be sculpted by pianistic movements shaping the distinct artistic intentions in a continuous flow of musical energy, we will give some practical proposals for clear achievement of technical and expressive purpose of a piece of music.

Keywords: Pianistic movements. Wave energy. Supported touch. Weight transfer. *Legatissimo cantabile*.

A 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 académico 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 pléiade 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 a 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 carácter 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.

Feitas as devidas introduções temáticas, passemos sem mais delongas para o assunto em tela.

A ideia musical gera um movimento guiado tanto pela sensibilidade intelectual-emocional do intérprete (concepção artística) quanto pela sensibilidade nervosa na ponta dos dedos (concepção mecânica) perfazendo um sistema orgânico no qual todo o corpo é acionado para o atingimento de fins técnico-expressivos ao

piano:

Dai o mestre HEINRICH NEUHAUS (1973) não falar em relaxamento absoluto, senão em *equilíbrio harmônico* entre os diversos membros do corpo responsáveis pelo toque pianístico.

De mesmo teor são os legados do mestre polonês-alemão XAVER SCHARWENKA (segundo nos adverte a tradição), bem como de grandes autores como TETZEL (1916), BRUGNOLI (1917), ORTMANN (1929), LEIMER-GIESEKING (1972), CASELLA (1937), CORTOT (1928), GÁT (1980), entre outros.

Todos eles advogavam um equilíbrio entre tensão e relaxamento como pré-requisito ideal ao toque, pois o emprego excessivo do relaxamento pode ser tão prejudicial quanto a rigidez descomedida gerando da mesma forma crispações desnecessárias.

Trata-se do *princípio do impulso seguido do apoio de peso*, qual seja, tensão no momento do ataque e relaxamento imediato no momento posterior. Essa é também a noção que extraímos a partir da denominada “técnica de ISABELLE VENGEROVA”¹ (pianista russa, depois radicada nos Estados Unidos da América - discípula de Anneté Yessipova em São Petersburgo e de Theodor Leschetizky e Josef Dachs em Viena).

Vislumbra-se, assim, uma **união conceitual** entre ação muscular/nervosa e liberação do peso/inércia como componentes básicos e inseparáveis na formação do toque pianístico.

No mesmo caminho segue o discurso de DANIELA ANDRÉAS TORRES CABEZAS (2006), segundo o qual:

Outra decorrência desta abordagem pelo movimento da expressividade é a preocupação em “completar” e “enraizar” o gesto. Isto significa respeitar o processo energético que ocorre durante sua realização, pois se supõe que o gesto feito com conforto beneficia a qualidade sonora e a capacidade do músico em organizar a performance. Logo que a intenção é fisicamente impulsionada, em interação com o mecanismo e pré-imagens sonoras, se sucedem fases onde o controle é cedido, para que a intenção se projete e se realize e onde se ressentem afetos e estados mentais através das respostas

1 Cf. SCHICK, Robert D. *The Vengerova System of piano playing*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1982, p. 23.

sonoras, cinestésicas e psicológicas que o próprio gesto desencadeou. Fisicamente correspondem a contínuas alternâncias de ação e passividade. O gesto termina por se "enraizar" quando se desenrola em direção ao centro corporal e emocional do intérprete, e a onda de energia retorna à origem, completando o seu curso, ao mesmo tempo em que se funde ao próximo impulso. O gesto, portanto, tem o comportamento de uma onda, assim como também a respiração ou a locomoção, com os quais sempre se buscaram analogias para explicar ou estimular a expressividade musical. Na respiração, por exemplo, também ocorre uma segunda onda de energia logo após a inspiração ter atingido o seu ápice. Nesta, o corpo tende a se estender um pouco mais antes da direção de energia se reverter, e a mola de energia radiante retomar a seu centro, com o corpo seguindo em um relaxamento cadenciado... (Cabezas, 2006, pp. 123 e 124).

Assim, gostaríamos de sublinhar as seguintes palavras utilizadas no trecho acima: Intenção, Pré-imagens, Afetos, Estados mentais, Respostas sonoras cinestésicas e psicológicas, Alternâncias de ação e passividade, Onda de energia (respiração ou locomoção), Gesto, Ciclo, Mola de energia, Centro corporal e emocional do intérprete.

Decorre desta noção o porquê de KOICHEVITSKY (1967) asseverar que na atividade pianística há um constante intercâmbio entre contração e relaxamento muscular (aliás, esse fator dialético é algo decorrente inclusive do tipo de toque necessário exigido pelo estilo e caráter de determinada obra). Para o mestre russo, no estudo de uma peça musical deve-se atentar para os movimentos de ajustamento a serem realizados pelos braços, antebraços, mãos e dedos de acordo com as diversas posições e ângulos exigidas pela música (destaca-se aqui ainda o importante papel desempenhado pelo dedilhado). Tais ajustamentos devem ser realizados por meio da elaboração mental, visual, bem como pela sensação muscular e tátil fiscalizada pela audição crítica dos resultados sonoros obtidos.

Não destoia a visão de HEINRICH NEUHAUS (1973), o qual destaca a importância dos músculos do braço e antebraço para antecipadamente preparar cada nota colocando o dedo que vai tocar na exata posição, pronto para o ataque nas devidas formas ou blocos. São suas as seguintes palavras:

Para realizar com a necessária técnica a literatura pianística é preciso recorrer à contribuição de todas as possibilidades anatômicas e motoras do corpo humano. Desde o movimento quase imperceptível de uma falange, do dedo todo, mão braço, ombros e costas, enfim, toda a parte superior do corpo que fixa seu ponto de apoio de uma

parte na ponta dos dedos sobre o teclado, e de outra sobre o assento² (Neuhaus, 1973, p. 90, tradução nossa).

(...)

Se olharmos um filme em câmera lenta de um pianista experiente, tocando uma passagem do gênero do exemplo nº 40³, nos daremos conta que seu antebraço está constantemente submetido a um movimento regular. Seu pulso segue uma evolução rotativa suficiente para permitir aos dedos de se encontrarem a todo momento na posição mais vantajosa e prática para focarem esta ou aquela nota⁴ (Neuhaus, 1973, p. 107, tradução nossa).

Em mesmo sentido, TOBIAS MATTHAY (1932) declara que na execução pianística, o movimento dos dedos é sempre acompanhado pela participação da mão, do antebraço ou do braço.

Esclarece ainda CONVIELLO (1949) que a execução pianística compreende movimentos de um complexo sistema de alavancas constituído por braço, antebraço, mão e dedos e tronco (o elemento mais potente do aparelho pianístico).

Harmonicamente, JOSEF LHEVINE (1972) defende o emprego do peso de todo o corpo com a manutenção dos pulsos livres de qualquer rigidez propiciando economia de força e energia.

Em homenagem ao princípio da economia de movimentos deve-se contrair tão somente os músculos estritamente necessários à realização de um determinado gesto completo. Esse princípio deve ser observado em cada alavanca do aparelho pianístico, vale dizer: mãos, pulso, cotovelo, ombro, cintura.

A esse respeito, STANISLAVSKI (2006), fundador da Escola de Teatro de Moscow, compara os gestos de um ator aos movimentos de um animal felino, como

2 Pour atteindre la technique nécessaire dans la littérature de piano, il faut mettre à contribution les possibilités anatomiques et motrices du corps humain, depuis le mouvement à peine perceptible d'une phalange du doigt, du doigt lui-même, de la main, de l'avant-bras, de l'épaule et même du dos, bref de toute la partie supérieure du corps qui prend son point d'appui d'une part au bout des doigts sur le clavier et de l'autre le tabouret.

3 O exemplo nº 40 consiste num excerto contendo os dois primeiros compassos do Prelúdio nº 3 de Chopin.

4 Si on regardait au ralenti de la caméra un pianiste expérimenté jouer un passage dans le genre de l'exemple nº 40, on se rendrait compte que son avant-bras est constamment soumis à un mouvement régulier. Son poignet suit une évolution rotative suffisante pour permettre aux doigts de se trouver à tout moment dans la position la plus avantageuse et pratique pour jouer telle ou telle note.

exemplo do ideal intuitivo da utilização de uma tensão absolutamente controlada por um corpo totalmente flexível e perfeitamente elástico.

O exemplo suso referido é deveras emblemático.

Com efeito, trata-se de um corpo utilizado em sua totalidade para a realização de tarefas específicas (por exemplo, a execução precisa de um salto no ar feita pelos gatos), de maneira que o recurso ao trabalho de um músculo atua sinergicamente potencializando e otimizando a atuação dos demais, e vice-versa. Como resultado, todos os músculos agem em seu mínimo, posto que ajudados uns pelos outros.

Sobre este assunto, destacamos a pertinente, arguta e sábia intervenção oriunda da lavra do eminente professor ANTONIO SÁ PEREIRA (1948):

O principiante facilmente se excede, contraindo sem necessidade e sem proveito feixes de músculos que não deveriam entrar em ação e que não só nada contribuem para o movimento, como ainda o estorvam e inibem (...). A excessiva contração muscular, essa inervação dos músculos que não deveriam ser ativados, é chamada co-inervação. Ela constitui um dos mais graves obstáculos que se antepõem ao domínio da técnica pianística (Pereira, 1948, p. 22).

Ainda, LUDWING DEPPE (apud KOICHEVITSKY, 1967) sustenta que o som deve ser produzido não pelo golpe do dedo (toque percussivo), mas pela ação coordenada de todas as partes do aparelho pianístico. Os dedos devem ser reforçados e auxiliados pelo movimento livre do braço distribuindo o esforço sobre todas as partes do corpo (do ombro à ponta dos dedos) garantindo assim a realização prática do princípio do menor esforço e da economia de movimentos. Nessa tônica, o uso do peso ajudará a igualar a força dos dedos (naturalmente diferentes em formas e em tamanho entre si).

Conforme KOICHEVITSKY (1967), essa ideia de DEPPE consistia na noção da denominada "queda-livre".

Porém, segundo ele, DEPPE não queria dizer que o braço deveria cair livremente. Assim, ele defende que a queda-livre seja entendida não em sentido literal, pois a expressão utilizada por DEPPE era "queda-livre controlada".

Nesse diapasão, LEIMER-GIESEKING (1951) aborda o denominado toque de peso ou toque de braço, no qual os dedos funcionam como elementos passivos de toque servindo como apoio para o peso (pilares, estacas). É comentado também a

respeito do toque ativo (os dedos como elementos ativos da execução).

Segundo BLANCHE SELVA (apud Kaemper, 1968), o toque pelo peso do braço deve ser feito deixando a mão pressionar livremente o teclado controlando a carga de peso da própria mão e do braço.

É curial lembrar que este tipo de toque já era ensinado por F. CHOPIN e F. LISZT, conforme depreendemos de EIGELDINGER (1986), WATSON (1994), OTT (1992), SCHONBERG (1960) e NEUHAUS (1973). Ambos os mestres preconizavam a flexibilidade como o principal elemento da técnica físico-motora do piano.

Vale lembrar a lição de OTTO ORTMANN (1929) a respeito do denominado toque apoiado, o qual consiste em fazer deslocar sobre as teclas o peso do braço (transferência de peso). Para uma perfeita transferência de peso, a tecla deve permanecer afundada até que a próxima seja abaixada (ou seja, por um brevíssimo momento as teclas permanecem juntas no fundo do teclado). De acordo com GERIG (1985), este tipo de toque já era apregoado por CARL CZERNY (discipulo de L. V. Beethoven e professor de Franz Liszt, Theodor Leschetizky e Theodor Kullak). Trata-se, de acordo com essa escola, do princípio do toque legato.

É com base no toque apoiado que os tecnólogos pianísticos desenvolveram a ideia de transferência de peso.

Nesse prumo, significa, conforme GÁT (1980), as sucessivas alterações do ponto de equilíbrio de uma nota para outra a partir da concentração do peso repousado sobre o teclado e sem elevação do braço entre as notas perfazendo, então, um movimento rente ao teclado com o mínimo esforço possível. Ou seja, requer um movimento próximo ao teclado e horizontal, porém sem qualquer enrijecimento do braço e buscando sempre atingir o fundo de cada tecla com o mínimo de articulação digital (dedos passivos). No momento da transferência, o peso é suportado por dois dedos paralelos um ao outro sobre o teclado, os quais se movimentam o minimamente possível. Por ocasião da transferência, a mesma quantidade de carga do peso deve ser mantida do início ao fim do processo. Para tanto, ao final do movimento, o dedo precedente deve ser retirado suave e gradativamente da tecla para que o peso fique apoiado apenas sobre o próximo. Assim, tem-se uma transferência completa, perfeita e plena do peso.

A respeito do assunto em tela, encontramos a explicativa sustentação de WANDA FLEURY AMORIM (1977), segundo quem:

Na prática, naturalmente, o peso será transferido de um dedo para outro, cada um deles tocando uma tecla diferente. A condição essencial para uma perfeita transferência de peso é que o dedo que toca primeiro deve manter a tecla afundada até que o dedo seguinte já tenha abaixado a sua tecla. Se aquele dedo (o primeiro que tocou) se relaxa muito depressa, soltando a tecla um pouco antes do tempo previsto, haverá certa perda de peso e a transferência não será perfeita. Conseqüentemente, nos trechos em que há repetição de notas, como nos mordentes, trínados, etc., principalmente sendo em andamento rápido, a transferência será imperfeita, pois o dedo que vai repetir o ataque da mesma tecla deverá deixá-la rapidamente, a fim de estar pronto para realizar o novo ataque, observando-se então uma perda do peso que vai ser transferido (...). A transferência de peso de um dedo para outro fornece, então, a chave para a igualdade de dedos; assim, se a transferência for perfeita, será possível executar as notas com maior igualdade. Matthay critica, entretanto, essa transferência perfeita de peso, dizendo que a igualdade sonora resultante poderá prejudicar a musicalidade, dissimulando as nuances de sonoridade em passagens onde as notas mais expressivas necessitem acentuação especial e, portanto, uma "individualização" de toque. Em outras palavras, diz que a transferência perfeita, produzindo igualdade sonora rigorosa, é um processo muito automático que uniformiza os sons até a monotonia. Devemos lembrar, entretanto, que o peso pode ser graduado, retendo-se parte dele no ombro de modo a usar toda a gama de cargas parciais. Essa variedade de graus de peso, produzindo as mais sutis nuances sonoras, pode ser objeto de transferência, tal como foi descrito para a carga total de peso. Os dedos se encarregarão da precisão rítmica através de ligeira articulação e o peso do braço fornecerá a força necessária à sonoridade requerida pelo trecho e pelo estilo. Sabemos que mesmo em uma transferência imperfeita, algum peso sempre passa de um dedo para outro. Sabemos também que um legato não seria prejudicado por uma transferência imperfeita de peso, uma vez que conservamos a tecla suficientemente abaixada para que o som se prolongue até a emissão do som seguinte. Assim, o importante será a utilização da transferência de peso, perfeita ou não, para a maior comodidade física do executante, ou seja, o uso do mínimo de esforço, visando sempre o resultado sonoro adequado à mais perfeita realização musical (Amorim, 1977, p. 30).

Também LEIMER-GIESEKING (1951) aborda este tipo de toque denominando-o *legatissimo*. Consiste numa ligeira sobreposição de sons que geralmente pode ser aplicada apenas quando há alguma relação harmônica entre as notas unidas ou na ocasião de a simultaneidade ser brevíssima (por exemplo, no caso de um pedal sincopado). Tais cuidados devem ser tomados a fim de debelar a mistura de sons tão prejudicial à clareza do legato.

Aponta ALFREDO CASELLA (1937) o fato de o super legato reforçar imensamente a expressão musical. Para sua consecução, impõe-se prolongar a nota precedente unindo-a a cada novo som produzindo a ilusão de um ligeiro deslizamento (“portamento”) entre as notas.

O toque legatíssimo ou super legato é uma variante do legato definida por MATTHAY (1932) e MALWINE BRÉE (1997) como uma superposição momentânea de sons sucessivos efetuada pela transferência do peso após o início do som seguinte. Para sua realização, só pode ser permitido que a tecla volte à posição normal após já haver soado simultaneamente, durante um breve instante, com a nota subsequente. Com isso pretende-se criar um efeito semelhante ao do glissando no violino ou ao portamento no canto.

Nada obstante, imaginar esse “portamento” foi o conselho que recebemos das legendárias mestras russas MARIA GAMBARYAN (ex-aluna de K. Igumnov e de H. Neuhaus) e GALINA MINSKER (ex-aluna de Shmidt-Shklovskaya, discípula por sua vez de F. Blumenfeld).

De fato, no legatíssimo um som “fecha”, “penetra”, “desaparece”, “entra” ou “esmaece”⁵ no outro e, pelo auxílio do movimento rotatório do braço, o final do som de uma nota funde-se por um breve momento no som inicial da nota subsequente. Donde diz-se que uma nota sai de dentro da outra, ou seja, a nota seguinte toma o final da vibração da nota anterior (em decrescendo no piano) e soa. Um som é unido e conectado ao outro⁶ para formar uma grande linha. É o caso do legato, feito por contraste de sonoridades, no qual uma nota melódica ligeiramente acentuada (funcionando como ponto de apoio para a seguinte) desaparece em outra que não recebe acento. Essa característica do legato disfarça o aparente caráter percussivo do piano, de modo que passamos a considerá-lo como um instrumento cantante de cordas.

O precitado autor fala, ainda, a respeito da importância da flexibilidade no toque cantabile, a qual deve garantir a elasticidade de todos os elementos do sistema anatómico pianístico necessária para a beleza e plasticidade do som no legato em

5 Outra vez a referência entre aspas é justificada pelo emprego comum destas expressões por parte dos grandes professores de piano.

6 Essa também é, aliás, a origem da ideia de *Legato*, que opõe-se ao *staccato* (destacado, separado) e aproxima-se da palavra italiana *attaccato* (junto, aderido, conectado, anexado).

cantabile.

Concorde HARRISON (1955), o toque legatíssimo é produzido por um deslizamento ativo a partir da ponta do dedo quando o som é iniciado. Durante o deslizamento, aplica-se alternativamente pressão e soltura, fundindo-as. Trata-se de um movimento tranquilo e seguro que cria um efeito sonoro suave.

Conforme KAEMPER (1968), o toque apoiado baseia-se no peso do braço sem esforço muscular considerável sendo, portanto, essencial sua conscientização pelo pianista. É curial, portanto, desenvolver consciência corporal e sonora.

Acorde com BLANCHE SELVA (1922), o toque apoiado consiste em fazer a mão repousar e apoiar-se sobre o teclado sustentando seja seu próprio peso seja o peso do braço inteiro. Seu modo de ataque fundamental consiste na queda-livre.

Do mesmo conteúdo comunga a lição de HEITOR ALIMONDA (1967), segundo o qual os dedos podem ser classificados de acordo com seu comportamento ativo (fundamento positivo do dedo na produção sonora) ou passivo (mera ação negativa possibilitando a atividade dos outros dedos sem produção de som, mas propiciando o desenvolvimento do controle da tensão interna ou energia causada tanto pelo ato de não tocar quanto pelo seu estado de atenção).

Do mesmo modo, JÓZSEF GÁT (1980) ressalta os movimentos de adaptação, que consistem em ajustar as unidades executoras às mais variadas posições (ângulos) nas teclas facilitando a movimentação do pianista. Com efeito, não se confundem com os movimentos de sintetização, quais sejam, os movimentos realizados pelo braço a fim de facilitar a distribuição do peso do braço.

O autor destaca ainda a participação do tronco na execução pianística em combinação com os movimentos de outras articulações, inclusive as dos membros inferiores (pernas e pés). A função principal da coluna vertebral, ao par com a de apoio postural (centro gravitacional), é funcionar como suporte elástico ou ponte (fator responsável pela execução sensível e beleza em dar forma aos contornos dinâmicos do fraseado). É como se imaginássemos a coluna vertebral como uma linha (a tão falada “linha de Alexander” – Alexander Technique⁷) percorrendo todo o conjunto

7 ALEXANDER technique. The global online resource for the Alexander technique : The complete guide to the Alexander Technique. Disponível em: <<http://www.alexandertechnique.com/>>. Acesso em: 17 set. 2014.

pianístico e nos levando a adotar uma posição mais distante do teclado. Essa também é a orientação das pedagogas russas MARIA GAMBARYAN e GALINA MINSKER.

Nesse supedâneo, colocamos a explicação de WANDA FLEURY AMORIM (1977) a respeito dos diversos graus de apoio do peso definidos por Tetzl, os quais, frisamos, podem ser melhor calibrados pela ação antecipativa e criticados ouvidos em conjunto com a sensibilidade tátil (ambas as instâncias inexoravelmente controladas pelo cérebro):

Uma vez afundada a tecla, a mão aí repousa com o seu peso ou com o do braço. É o que chamamos apoio do peso, em técnica pianística. Breithaupt disse que o "efeito de peso só se manifesta quando os músculos estão relaxados, sendo portanto relaxamento e toque por peso a mesma coisa". Entretanto, é evidente que o apoio do braço sobre o teclado não corresponde exatamente a um estado de relaxamento do braço, mas a um estado de fixação leve, provavelmente em quase todas as articulações. Mas, apesar dessa leve fixação, esse estado do braço lembra um "estado passivo". Tendo em conta que o apoio do braço tira sua força unicamente do seu peso, sem qualquer intervenção apreciável de esforço muscular, é considerado um meio técnico cômodo e indispensável ao pianista. Dissemos anteriormente que o repouso pode ser incompleto. Do mesmo modo, no piano, a carga do peso apoiado sobre o teclado pode variar entre apoio máximo, ou o peso total do braço, e a carga zero, que consiste numa distribuição do trabalho muscular sobre todo o braço, de modo que os músculos o sustentem sobre o teclado, acima ou diretamente sobre as teclas, mas sem afundá-las (...) Conhecendo bem a carga total e a carga mínima de peso, poderemos aproveitar todos os graus intermediários de apoio, dosando-o de acordo com as nuances sonoras requeridas pelo fraseado e estilo, tendo em vista que o efeito sonoro torna-se mais forte à medida que aumentamos a quantidade de peso liberada. O grau de peso apoiado é regulado pela retenção de uma parte dele no ombro, naturalmente com o auxílio da atividade muscular para sustentar o braço. É interessante lembrar que nem todas as posições do braço permitem aproveitar todas as possibilidades de nuances sonoras proporcionadas pela dosagem do peso. Assim, se o cotovelo se aproxima do corpo, a massa do ombro e da parte superior do braço não se apoia sobre o teclado. Para melhor aproveitamento do peso total, isto é, para alcance de maior intensidade sonora, a posição mais favorável é aquela que permite à parte superior do braço se aproximar o máximo possível da posição horizontal (Amorim, 1977, pp. 24 e 25).

Nessa esteira, HARRISON (1955) atesta que o controle do toque e da sonoridade apresentam-se relacionados ao conhecimento dos elementos de fraseado e expressão.

Para BREITHAUPT (cit Kaemper, 1968), são praticamente a mesma coisa o

relaxamento e o controle do peso. Nada obstante a Escola Anatômico-Fisiológica basear-se no relaxamento e no toque de braço, negligenciando o trabalho dos dedos, não é difícil de entendê-lo, pois ambos conduzem ao equilíbrio (e não inércia) do todo pianístico favorecendo a harmonia do conjunto intérprete-instrumento.

Conforme REGINALD GERIG (1985), o primeiro professor a combinar o uso simultâneo de braços e dedos foi LUDWING DEPPE, propiciando à tecnologia pianística desenvolver-se por intermédio de outras teorias. Para ele, o cotovelo deve ser o “líder” dos movimentos; e o pulso, uma “pluma”⁸.

Todavia, vale destacar que nada obstante o cotovelo “líder” (ou guiar) os movimentos, sua articulação deve estar solta (como uma mola). Ou seja, toca-se a partir dos ombros e a energia que provém da omoplata (ombros) dirige-se aos dedos (que devem estar sempre firmes) sem qualquer tipo de interrupção, quebra ou obstáculo. Por isso, nunca “prender” o antebraço é recomendável, pois o peso deve ser direcionado para o teclado (“para baixo”). Para tal desiderato, o cotovelo deve ter grande flexibilidade. Como resultado disso tudo tem-se a sensação de “dedos soltos” a cobrir correndo e flutuando sobre o teclado.

Em concordância com a lição de ATTILIO BRUGNOLI (1917), o peso pode ser definido como a energia em movimento entre as teclas e corresponde ao uso da gravidade com o braço em abandono (inércia) para abaixar sem esforço as teclas. Para o celebrado pedagogo italiano, a musculatura dos dedos parte da palma da mão e sua articulação, quando necessária, dá-se por inteiro a partir da falange da mão (“pontas de ossos na parte superior da mão”). Donde vem a máxima: “braço de pluma, dedos de aço”. Ou seja, braços relaxados e dedos firmes.

Assim como a festejada mestra russa ISABELLE VENGEROVA, sua técnica baseava-se no toque e no som dele resultante, ambos controlados pela sensibilidade tátil na ponta dos dedos. Seu objetivo era alcançar a suprema qualidade do toque⁹. Desse modo, os dedos posicionam-se sempre próximos ao teclado e previamente preparados em forma. O pianista deve realizar o toque “dentro do piano” (cujo resultado é um som cantante ou “cantabile”, aprofundado, pleno, redondo,

8 As expressões encontram-se entre aspas para indicar a terminologia originariamente utilizada por LUDWING DEPPE em sua obra.

9 Nesse diapasão, se expressa o princípio unitário de que a Técnica parte do Toque (também considerado em seu aspecto Sonoro) e nele resulta. Dele nasce e para ele volta.

consistente e com núcleo – bem ao gosto do famoso pianista polonês IGNACY JAN PADEREWSKI e do ilustrado mestre britânico TOBIAS MATTHAY, em ambos os casos segundo nos conta a tradição). O resultado prático é que os dedos realizam uma espécie de “pressão”, ou melhor, “preensão” (aderência) sobre as teclas (posto que estrategicamente posicionados da maneira mais próxima a elas em homenagem ao princípio da economia de energia e de movimentos). É imperioso ressaltar que estes são também os princípios ensinados pelas mestras russas MARIA GAMBARYAN e GALINA MINSKER¹⁰.

Vimos de ver, pois, a respeito da graduação da carga liderada pela sustentação (ou melhor, suspensão) da força pelo braço e antebraço de modo a distribuir o peso para definir os contornos fraseológico-musicais de determinado trecho a ser interpretado ao piano. Trata-se, portanto, não de mera execução mas de verdadeira interpretação (na qual a Imaginação Musical tem papel fundamental e preponderante) em razão da necessidade de dar forma e sentido musical ao conteúdo expresso na partitura. Assim, a Imaginação Musical, ao par com a sensibilidade tátil (isto é, o senso de conforto mecânico ou toque), servirá de parâmetro prático para o planejamento, condicionamento e execução dos movimentos pianísticos com a coordenação das estruturas envolvidas em tocar piano, quais sejam: dedos, palma (mão), pulso, antebraço, braço, ombro e tronco.

De acordo com KAEMPER (1968), há uma relação de complementaridade entre os movimentos dos dedos e do braço. A base dos movimentos digitais é dada pelo peso do braço auxiliando aos dedos atingirem seu maior grau de eficiência. De forma que o edifício pianístico é, então, construído com base no peso do braço.

Consoante a visão de TETZEL (apud Kaemper, 1968), a força vem do braço e a precisão, dos dedos, pois as contrações rápidas dos músculos que acionam os dedos

10 Enquanto para ISABELLE VENGEROVA, a posição mais natural da mão ao teclado seria adquirida virando-se a mão ao contrário e tentando “pegar uma bola”; para ATTILIO BRUGNOLI e outros pedagogos (não apenas italianos; mas russos, inclusive), de seu turno, a posição mais natural da mão ao teclado deriva do ato primário da mão que é o de “pegar objetos em geral” (como um graveto ou um grão de areia, por exemplo). Nos dois casos temos “preensão” (aderência); no primeiro caso, mais próxima à ideia de “agarrar”; no segundo caso, mais consentânea com a noção de “segurar”. A primeira visão leva a uma posição mais arredondada da mão; enquanto a segunda, conduz a uma posição mais arqueada. Porém, ambos concordam que durante a execução pianística a mão pode assumir as mais diversas modalidades de posição de “concha”, seja com os dedos arredondados (ponta dos dedos) ou estendidos (parte carnuda ou mole dos dedos) – a depender do estilo e caráter do trecho musical.

aproveitam ao máximo a vantagem oferecida pelo peso do braço. De forma que a intensidade do som será regulada pela carga de peso, vale dizer, quanto menos peso for retido no ombro tanto mais forte será o som.

De fato, para KAPLAN (1987), a velocidade do ataque de uma alavanca será tanto maior quanto menor for a sua dimensão ou extensão. Logo, os dedos constituem a alavanca mais veloz do aparelho pianístico suplantando as demais articulações no que tange à velocidade de transmissão do estímulo nervoso motor (como pulso, antebraço, ombro e tronco).

Concorde o entendimento de ALFREDO CASELLA (1937), a técnica do pulso constitui elemento essencial e indissociável à técnica de dedos funcionando como seu complemento natural e necessário. Somente com o domínio de ambas, o pianista pode sentir-se seguro para resolver qualquer problema técnico ou interpretativo.

Segundo ELIANE HAAS-KARDOZOS (1998), "o relaxamento é consequência da contração, sendo ambos, aspectos de uma dualidade sem a qual não existiria a execução" (Haas-Kardozos, 1998, p. 39).

Trata-se, portanto, como diria NEUHAUS (1973), de um processo dialético do qual devemos extrair uma síntese, a qual consiste justamente no equilíbrio e harmonização entre dois elementos aparentemente antagônicos.

De maneira que esse ajuste dialético que ora propugnamos (ou equilíbrio harmonizado) é satisfeito graças à Imaginação Musical, a qual, calibrando e moldando os movimentos pianísticos a partir da alavanca geradora de ataque escolhida, faz exsurgir a Beleza e a Verdade provindas de uma interpretação correta, honesta e ao mesmo tempo criativa. Como dizia, conforme frisa a tradição, o antigo e legendário mestre russo KONSTANTIN IGUMNOV (um dos patriarcas da Escola Russa de Piano): "É da ideia musical que nascem os movimentos necessários à sua execução".

Referências

ALEXANDER technique. The global online resource for the Alexander technique : The complete guide to the Alexander Technique. Disponível em: <<http://www.alexandertechnique.com/>>. Acesso em: 17 set. 2014.

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.

AMORIM, Wanda Fleury. Considerações sobre o toque pianístico. (Tese para Livre Docência). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1977.

BREE, Malwine. The Leschetizky method: a guide to fine and correct piano playing. New York: Dover Publications Inc., 1997.

BRUGNOLI, Attilio. Dinamica pianistica: 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.

CASELLA, Alfredo. Il pianoforte. Roma: DiTurminelli & C., 1937.

CONVIELLO, Ambrose. Foundations of pianoforte technique. London: Oxford University Press, 1949.

CORTOT, Alfred. Principes rationnels de la technique pianistique. Paris: Salabert, 1928.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. Chopin, pianist and teacher: as seen by his pupils. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1986.

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

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

HARRISON, Sidney. Piano technique. London: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., 1955.

KAEMPER, Gerd. Techniques pianistiques: l'evolution de la technologie pianistique. Paris: Alphonse Leduc, 1968.

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

KARDOZOS, Eliane Haas. A arte de tocar piano. (Dissertação de Mestrado). Rio de

Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1998.

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

LEIMER, Karl. Piano technique. New York: Dover Publications Inc., 1972.

LHEVINNE, Josef. Basic principles on pianoforte playing. New York: Dover Publications Inc., 1972.

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

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

ORTMANN, Otto. The physiological mechanics of piano technique. London: Kegan Paul, 1929.

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

PEREIRA, Antônio Sá. Ensino moderno do piano. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1948.

SCHICK, Robert D. The Vengerova System of piano playing. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1982.

SCHONBERG, Harold C. The great pianists. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1960.

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

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

TETZEL, Eugen. Das problem der modernen klaviertechnik. Leipzig, 1916.

WATSON, Dereck. Liszt. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.