

# IMAGINAÇÃO MUSICAL E O IMPULSO (OU ÉLAN)

**André Rosalem Signorelli**

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

## **Resumo**

Como a imaginação musical pode auxiliar na execução inteligente, consciente e coordenada dos movimentos pianísticos? Dar algumas sugestões e apontamentos é o que procuraremos desenvolver no presente Artigo. O que gera o toque pianístico? Qual o ponto detonador da ação pianística? O que é, como surge e qual o percurso da energia musical? Tendo em vista que os diferentes estilos e o caráter peculiar de cada peça (ou gênero musical) exigem do pianista o domínio dos gestos adequados para dar forma sonora (ou seja, traduzir em sons) ao conteúdo musical de determinada obra num fluxo contínuo de energia musical, ensejaremos algumas propostas práticas para a consecução clara dos fins técnico-expressivos de um trecho musical.

**Palavras-chave:** Ação pianística. Impulso. Movimentos pianísticos. Ato de vontade. Consciência musical e consciência corporal. Domínio corporal. Estudo inteligente. Energia musical.

## **Abstract**

How musical imagination can help smart, conscious and coordinated implementation of pianistic movements? Give some suggestions and notes is what we will try to develop in this article. What generates the pianistic touch? Which detonator point of piano action? What it is, how it arises and what the course of musical energy? Considering that the different styles and the peculiar character of each piece (or genre) require the pianist the mastery of appropriate gestures to give sound form (ie translate into sounds) to the musical content of a given work in a continuous flow of energy musical, we will give some practical proposals for clear achievement of technical and expressive ends of a piece of music.

**Keywords:** Piano action. Impulse. Pianistic movements. Act of will. Musical consciousness and body consciousness. Body mastery. Intelligent study. Musical energy.

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.

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

Nesse contexto, a *Imaginação* faz traduzir em sons a representação artística mental (objetivo, foco, goal) mais diretamente, sem obstáculos ou crispções, de forma contínua, como o fluir intermitente de um rio. Ela oferta ao pianista uma ferramenta para *tomar ativa e operante* sua Imagem Artística direcionando o corpo para efetuar os movimentos adequados (perfeitamente adaptados). Braços relaxados como um bom suporte e canal devem conduzir a ideia musical que deve soprar pelos dedos diretamente nas cordas. Este o conceito que aprendemos da mestra russa GALINA

MINSKER (discípula de Shmidt-Shklowskaya, ex-aluna de Felix Blumenfeld). Para a realização de tal desiderato, os movimentos corporais devem estar perfeitamente coordenados e ajustados.

Deveras, a ponte que realiza esta interligação imanente consiste no *impulso mental* (ou *élan*) e representa o foco ejetor de toda e qualquer *ação pianística*.

É por essa razão que os tecnólogos modernos, tomando como ponto de partida a queda-livre (ação da força gravitacional sobre o peso de um braço relaxado fazendo-o tombar sobre o teclado com abandono, sem resistência), consideram o *impulso* como sendo a base dos movimentos pianísticos. De maneira que o *repouso* (ou *apoio*) constitui a manifestação típica da força de atração gravitacional.

Na verdade, serve como fator motivacional, como causa eficiente dos movimentos pianísticos. Funciona no sentido de conduzir o intérprete à técnica adequada para cada passagem, considerando-se a Imagem Estética que tem previamente em seus ouvidos e mente.

Como já dissemos, a propósito da lição de NEUHAUS (1973), quando o pianista sabe o que quer (o objetivo), o como fazer (*savoir faire* = técnica) apresenta-se mais natural e espontaneamente ao seu espírito juntamente com os meios necessários e adequados à eficaz concretização.

Consoante KAEMPER (1968), a primeira referência ao conceito de impulso foi feita por Aline Tasset em seu livro "La main et l'âme du piano d'après Schiffmacher", sob a denominação "geste lancé". A autora escreveu sobre o método de ensino de SCHIFFMACHER, discípulo de Sigismond Thalberg e F. Chopin e descreveu o impulso como "gesto arremessado" ou "gesto lançado" designando o impulso a partir do ombro que "arremessa" ou "lança" braço, mão e dedos sobre a superfície do teclado.

Nesse rumo, significa um impulso voluntário que gera um movimento rápido logo seguido de passividade ou relaxamento. Ainda segundo ALINE TASSET, o gesto lançado consistiria em um apoio forte do braço em movimento que avança sobre o teclado sendo acompanhado passivamente pela mão firme. Assim, geraria um som acentuado. Essa é também a noção que extraímos a partir da denominada "técnica de ISABELLE VENGEROVA"<sup>1</sup> (pianista russa, depois radicada nos Estados Unidos da América - discípula de Annete Yessipova em São Petersburgo e de Theodor Leschetizky e Josef Dachs em Viena).

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

A definição de lançamento para LEIMER-GIESEKING (1951) consiste em uma força muscular apta a colocar em movimento o peso da mão, braço ou antebraço. Logo, significa lançar os dedos a partir das articulações que se mantêm firmes, executando-se o movimento com força e energia.

No entanto, a maioria dos autores usa o termo impulso. Consideram o termo lançamento inadequado, vez que nenhum dos membros de nosso corpo é passível de ser lançado.

Para KAEMPER (1968), o impulso é a base de todo movimento pianístico e apresenta grandes vantagens sobre a queda-livre (massa desvitalizada e imobilizada), pois não se restringe apenas à direção vertical e ao sentido de cima para baixo.

Com efeito, consoante o magistério de KAEMPER (1968), a impulsão é causa ativa de um movimento que posteriormente se transforma em passivo, enquanto a queda-livre não apresenta tantas vantagens por ser tanto meramente passiva quanto limitada a uma só direção (vertical) e sentido (do alto para baixo).

Nas palavras de SCHUBERT (apud Kaemper, 1968), impulso é descrito como “uma breve contração, semelhante a uma sacudidela que coloca a massa em movimento para logo abandoná-la à sua própria trajetória” (Kaemper, 1968, p. 81) e deixar imediatamente livre o corpo, cujo peso é sustentado pelos dedos sobre o teclado. Assim, o braço fica suspenso pelos ombros. Conforme aprendemos com os mestres LUIZ DE MOURA CASTRO (discípulo de Guilherme Fontainha, Arnaldo Estrella e Lily Kraus) e MARIA GAMBARYAN (discípula de Konstantin Ygumnov e Heinrich Neuhaus), o peso vem de um único lugar, concentrado a partir dos ombros, para ser distribuído imediatamente nas duas mãos entre os dedos.

Nessa acepção, é semelhante a um abalo ou agitação breve. Dessa forma, quer dizer uma contração passageira, pois antes e após a qual deve prevalecer o estado de inércia, passividade, relaxamento e descontração muscular. Logo, o apoio do peso representa um estado ao qual o braço deve retornar entre cada movimento (toque apoiado). Assim, o executante perfaz uma autêntica transferência de peso, na qual o peso do braço é transmitido às teclas avançando de um dedo para outro seguindo os influxos e flutuações do trecho musical.

Consoante TOMY BANDMAN (ibidem), élan ou lançamento corresponde a um conjunto de procedimentos realizados a partir do ombro visando o arremesso do braço sobre as telas por meio de um impulso vigoroso e rápido. Portanto, é a “condução do braço, mãos e dedos a partir da articulação do ombro de maneira breve

e vigorosa" (Kaemper, 1968, p. 80).

Conforme ELISABETH CALAND (apud Leimer-Giesecking, 1951), não existe propriamente uma "queda-livre" do braço (meramente sustentada pelos músculos do braço), mas existem dois tipos de queda, nas quais uma outra força (para além da gravitacional) atua conjuntamente sobre o corpo, quais sejam: 1) "queda controlada" - produzida pela contenção do peso do braço pelos músculos, de modo a retardar sua queda tornando seu repouso incompleto; 2) "queda favorecida" - acelerada por um impulso proveniente da atividade muscular movimentando alavancas ósseas, reforçando a queda por meio de uma pressão e "arremessando" o peso da mão e do braço sobre o teclado. A queda favorecida é sinônimo de lançamento, no qual a massa é impulsionada por uma força extra.

Para LEIMER-GIESECKING (1951), a queda-livre (sem agregação de esforço) consiste em um tipo de movimento meramente teórico, pois os diversos graus de força necessários à execução pianística exigem alguma retenção ou aceleração da massa.

No mesmo trilho segue a aclarada observação de WANDA FLEURY AMORIM (1977), para quem:

Cientificamente, a queda livre pressupõe um corpo independentemente livre, que não se encontre ligado a nada. Assim, tratando-se de execução pianística, a queda não é exatamente livre, pois o corpo que vai cair – o braço – move-se em torno de um ponto fixo, o ombro, e por esta razão não chega a descrever uma linha reta como na queda livre verdadeira, mas um movimento circular (segmento de círculo). A queda não é totalmente livre, pois se tal fosse, o peso do braço faria a mão deslizar para fora do teclado; é necessário que os dedos se mantenham firmes para sustentar o peso. Na prática, a queda livre tem emprego limitado. Entretanto, a maioria dos pedagogos aceita a queda livre por levar em si a essência, o germe da técnica moderna; é o primeiro passo para a compreensão fisiológica mais avançada da técnica pianística. Em outras palavras, o papel da queda livre na técnica é, principalmente, o de intensificar a sensação de relaxamento (Amorim, 1977, p. 22).

Outro questionamento à pretensa queda-livre provém de MATTHAY (1932). A propósito, esse autor declara a impossibilidade de obter qualquer certeza musical a partir da queda-livre, a não ser controlando-se a quantidade de força necessária para a produção de um som desejado bem como o grau de aceleração para fazer descer a tecla até o fundo. O pianista deverá dar azo, então, a um movimento do tipo voluntário a fim de alcançar a exatidão do toque.

Com efeito, o movimento é provocado pela ação da gravidade a partir

da liberação total do peso do braço. No caso de a queda ser retardada (controlada) ou acelerada (quando os dedos já se encontrarem ao nível do teclado próximos à sua superfície), a ação muscular será a força motriz que colocará em movimento as alavancas ósseas, porém sempre favorecida pela colaboração do peso do braço.

Por sua vez, OTTO ORTMANN (1929) acrescenta que na queda controlada, há uma contração parcial dos músculos que levantam o braço contra a ação da lei da gravidade retardando a queda do braço. Tal contração não significa rigidez sendo apenas um estado de relaxamento parcial. Já na queda favorecida, os músculos se contraem a fim de acelerar a descida do braço e lançam o braço, reforçados pela lei da gravidade. Essa aceleração proveniente da contração parcial dos músculos do braço faz o braço descer mais rapidamente do que apenas com a ação da lei da gravidade na queda livre. Porém, mais uma vez, não significam críspação senão um relaxamento parcial.

A queda favorecida é também denominada lançamento ou impulso.

Harmonicamente, STEINHAUSEN (apud Kaemper, 1968), adverte que a contração muscular deve ser passageira na produção do impulso. Quer dizer, o executante deve atentar para o estado de relaxamento e descontração que deve prevalecer antes e após a impulsão. Em outras palavras, é necessária atenção à sensação tátil e nervosa proveniente da elasticidade total do braço. Por isso, segundo o autor, não pode existir na impulsão qualquer tipo de interrupção ou imobilização no ar. Qualquer retenção ou desaceleração, por menor e mais passageira que seja, pode anular o movimento gerado pelo impulso.

Vale ressaltar, a esse respeito, o destaque feito por NEUHAUS (1973) sobre a importante função do dedilhado em ajudar na geração da impulsão lançando a mão sobre as teclas a fim de produzir o som imaginado pelo pianista. Na verdade, o impulso conduzido pelo bom dedilhado faz com que a mão funcione como uma mola elástica<sup>2</sup>.

Assim:

---

<sup>2</sup> Contudo, queremos advertir que não estamos afirmando que ao tocar deve-se "jogar a mão" de qualquer maneira, até porque semelhante ato poderia ocasionar um toque violentamente ruidoso e brutalmente estrepitoso. Pelo contrário, deve-se *lançá-la* com critério e parcimônia, sempre com vistas a produzir fielmente o tipo de sonoridade demandada pelo compositor em sua obra. Portanto, aqui é necessário agir com sobriedade, consciência e cuidado focando sempre a expressividade característica adotada pela peça musical. Significa que não deve haver qualquer brutalidade (a menos que a obra de arte exija do intérprete um caráter ou estilo mais "selvagem").

Gravidade + Aceleração (Relaxamento Parcial) = Impulso (Lançamento ou Elan)

Portanto, o gesto lançado (impulso) não pode ser efetuado sem algum grau mínimo de contração muscular, que deve ser conservado, frise-se, realmente ao mínimo indispensável para colocar a massa corporal em movimento e dar vida à mão (diferentemente da queda-livre, na qual a mão cai ou tomba naturalmente em estado de inércia agindo tão somente sob a ação da lei física da gravidade).

Em KAEMPER (1968) e FONTAINHA (1956) encontramos definida a chamada queda-livre como liberação do peso, ou seja, resultado da ação livre da força da gravidade sobre a massa do braço fazendo-o tombar e cair:

Conforme LEIMER-GIESEKING (1951), para realizar a queda-livre, é preciso levantar o braço e deixá-lo cair solto desde a articulação do ombro. Os dedos que vão tocar devem ser mantidos firmes.

Todavia, vale lembrar que, para KAEMPER (1968), a queda-livre não precisa ser necessariamente do alto num amplo movimento de alto a baixo (modo de ataque percussivo), mas também próximo ao teclado, sem impacto (ataque “de perto”<sup>3</sup>).

Dessa maneira, uma vez atingido o fundo das teclas, o movimento transforma-se em toque apoiado (toque de peso).

Para LOYONNET (1985), na queda-livre os dedos têm a função de suportar o peso do braço servindo como pilares de sustentação. Na verdade, os dedos servem como ponto de apoio, pois o braço se equilibra sobre eles.

Nesse mesmo sentido é a opinião de NEUHAUS (1973), para quem:

Isto que as pessoas costumemente abusivamente chamam “força dos dedos” é na realidade a estabilidade dos dedos e da mão, capazes de suportar não importa qual carga. Todo fisiologista vos dirá que a força dos dedos, no seu sentido próprio, é ínfima em comparação daquela que se necessita quando se precisa de um pianista. (...) os dedos deixam de ser entidades independentes para se transformar em sólidos apoios capazes de suportar não importa qual peso. Eles são as colunas, ou melhor, os arcos debaixo da arcada da mão. Em princípio, a arcada pode suportar o peso de todo o nosso corpo. É este peso, esta enorme carga, a coluna dos dedos deve poder suportar e reter! Esta é a vocação principal dos dedos! Infelizmente existem hoje ainda alguns pianistas (mulheres sobretudo) que ignoram isto que chamamos de peso, pressão, impulso, e tocam “em todo os casos”

3 Novamente um termo muito utilizado pelos principais professores de piano, daí a referência ter sido feita com uso das aspas.

a partir da ponta dos dedos. A construção de nossa mão, do ponto de vista de sua utilização ao piano, é a ideal. De fato, isto é inútil de discutir. Todos sabem o que é a mão e o que ela significa para o ser humano. Eu não falo nada mais do que questionar o porquê de alguns pianistas não tirarem partido de suas mãos<sup>4</sup> (Neuhaus, 1973, pp. 98 e 99, tradução nossa, grifo nosso).

Segundo GÁT (1980), a função dos dedos consiste não apenas no toque ativo (percussivo ou articulado), mas também na transmissão da força do braço às teclas. O peso avança a partir do ombro na direção das teclas passando pelos dedos.

Extrapolando esse raciocínio, podemos concluir que os dedos seriam, assim, a estação final do canal condutor que é o braço ligando a fonte do peso desde o ombro até as teclas em fluxo. Dessa maneira, o braço funciona como um fio condutor da energia nervosa ligando a origem (ombro) aos repositórios finais (dedos). Assim, os dedos funcionam como receptáculos do peso, estacas, pilares, colunas de sustentação, ponto de apoio, ponto de contato com o teclado. Sobre os dedos recai a atuação do peso do braço (e em alguns momentos, também do tronco ou do corpo inteiro).

Portanto, uma vez firmados os dedos, a impulso colocará em ação todo o conjunto pianístico de forma a atingir fins interpretativos garantindo a exata proporção da utilização de cada músculo, graduado e calibrado na medida exata das necessidades sensório-motoras vis-à-vis com o cálculo das potencialidades expressivas da obra musical. A aceleração do impulso, supra apontada, é resultado diretamente proporcional à energia musical capaz de colocar a massa em movimento. Ou seja, à movimentação do conteúdo musical, emocional e humano da obra corresponde um movimento de reação na mesma intensidade por parte do aparelho corporal do intérprete.

Neste sentido, trata-se de um autêntico processo de Movimento Criativo<sup>5</sup>.

---

4 Ce que l'on a coutume d'appeler abusivement "force des doigts" est en réalité stabilité des doigts et de la main, capables de supporter n'importe quelle charge. Tout physiologue vous dira que la force des doigts, au sens propre, est infime en comparaison de celle que déploie quand il le faut un pianiste [...] les doigts cessent d'être des entités indépendants pour se transformer en solides appuis capables de supporter n'importe quel poids. Ils sont des colonnes, ou plutôt des arcs sous la voûte de la main. En principe, la voûte peut supporter le poids de tout notre corps. Et tout ce poids, cet énorme fardeau, la colonnade des doigts doit pouvoir les supporter et les contenir! C'est là la vocation principale des doigts! Malheureusement il existe aujourd'hui encore des pianistes (des dames surtout) qui ignorent ce que son poids, pression, élan, et jouent "dans tous les cas de figure" du bout des doigts. La construction de notre main, du point de vue de son utilisation au piano, est idéale. A vrai dire, il est même vain d'en discuter. Chacun sait ce que'est la main et ce qu'elle signifie pour l'homme. Je n'en parle que parce que certains joueurs de piano ne s'en accommodent pas.

5 Concorde o ensinamento de FRITZ (1998), constitui uma pedagogia pianística surgida na

conforme depreendemos da ensinança de JÓZSEF GÁT (1980) segunda a qual “como deve haver uma interrelação muito próxima entre imaginação musical e ação muscular, é um pré-requisito para a boa técnica que a variação dos movimentos siga exatamente as mudanças do conteúdo musical”<sup>6</sup> (Gát, 1980, p. 79). 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”.

Estamos, com efeito, falando dos denominados gestos musicais. Esta, aliás, a lição que recebemos dos pianistas brasileiros NELSON FREIRE (discípulo de Guilherme Fontainha, Lúcia Branco, Nise Obino, Bruno Seidlhofer, Hans Graf, Guiomar Novaes, Arthur Rubinstein e Nikita Magaloff) e CRISTINA ORTIZ (discípula de Magda Tagliaferro e Rudolf Serkin). Ambos preconizam, além do trabalho refinado de Som (relevos, texturas, fraseado, nuances, timbres, vozes, pedalização, etc.), a posição das mãos e os gestos conectados ao conteúdo musical (na verdade, extraídos dele).

Por isso, acreditamos na compreensão tanto intelectual quanto cinestésico-motora dos gestos. Ou seja, gestos conscientes, bem construídos e intencionais (resultantes de um ato de vontade) devem ser levados a efeito pelo intérprete para a concretização da ideia musical bem como para a sua própria facilidade técnica. Assim, as sensações táteis geradas pelos movimentos e as impressões nervosas deles oriundas são de extrema valia para o pianista. O mesmo podemos dizer com relação à sensibilidade motora, ao instinto físico-mecânico, à consciência corporal, ao domínio do aparelho psicomotor, ao controle muscular e à intuição perceptiva (propriocepção ou cinestesia). A sensação de equilíbrio e o gerenciamento corpóreo-energético devem ser constantes (e ininterruptos) durante toda a execução.

Visando a realização perfeita do que acima expusemos, é de suma importância dar forma orgânica (ou seja: visceral, com fisicalidade, encaixar no corpo) e musicalmente coerente aos gestos. Em outras palavras, dissecar e decupar racionalmente os gestos. Como corolário disso, também destacamos o entendimento detalhado da forma dos gestos; isto é: de onde vêm e para onde vão, onde começam e terminam, sua direção, notas musicais estratégicas de ida e volta na partitura que funcionam como pontos elípticos (vale dizer, ao mesmo tempo de chegada e

---

década de 1920 e denominada Movimento Criativo. Sua precursora, Martha Russell, acreditava que se a energia corporal fosse alinhada com o movimento inerente da música, a musicalidade seria favorecida e a performance ganharia em liberdade e relaxamento.

6 As there must be a close interrelation between musical imagination and physical motion, it is a prerequisite of good technique that the variants of the movements should exactly follow the modifications of the musical concept.

de partida), se perfazem semicírculos por cima da mão (ascendentes) ou por baixo da mão (descendentes), se completam um círculo inteiro, se são elipses, pontos de apoio, etc. Recomendamos que os gestos sejam “sentidos” (sensação neuromuscular) a partir dos ombros e conduzidos (guiados, liderados, direcionados) pelo cotovelo.

A esse respeito, bastante elucidativa a lição de DANIELA ANDRÉA TORRES CABEZAS (2006), para quem:

Sentir os pontos harmônicos estruturais também é importante porque a relação destes com os acentos métricos e hiper métricos é uma das pistas de localização das grandes pulsações da energia. A partir da localização destas pulsações grandes da energia se pode ter uma ideia dos direcionamentos gerais da música. A “energia musical” se concentra em pontos de convergência, nos quais incide e coincide o maior número de eventos. A percepção destes pontos só acontece em relação à sua circunvizinhança. Podem ser contabilizados eventos como pulso, mudanças de pontos harmônicos estruturais, mudança de textura, notas longas, baixo, melodia e saltos melódicos, colocação das alturas em relação à métrica, e tudo o que puder ser considerado como “relevo” no contexto. Numa situação esquemática, um ponto onde coincida o tempo forte do compasso com o baixo em posição fundamental convergirá mais energia de que um ponto onde, ainda em tempo forte, o baixo estivesse em posição invertida; um baixo que forme uma melodia é mais forte do que um que serve como base harmônica, e assim por diante. Ou seja, é o destaque relativo dos pontos que lhe confere o “peso”. Para exemplificar esta proposta de processo interpretativo a partir da identificação dos pontos de convergência, escolhemos os 16 primeiros compassos da Sonata n° 3, Op. 5 de Johannes Brahms. Neste trecho, pode-se considerar que a grande concentração de eventos (pulso, acordes, baixo, saltos, etc) converge pontos de energia em quase todos os tempos dos compassos... (Cabezas, 2006, pp. 134 e 135) <sup>7</sup>.

Outrossim, graças ao impulso, gerado pela centelha de energia musical, o intérprete dará azo à realização concreta da atividade pianística de maneira completamente coordenada e ajustada entre parte muscular e espiritual constituindo um todo indissociável. Um impulso elétrico e nervoso colocará todo o aparelho pianístico à serviço da Expressividade Musical contida na obra artística (em perfeita, absoluta e completa sintonia de concentração)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> É importante frisar que neste trabalho não temos a pretensão de analisar os aspectos interpretativos que conduzem à formação do impulso como energia musical (quais sejam: harmonia, melodia, ritmo, fraseologia, acentos métricos, pulsação, alturas, texturas, tessituras, timbres, toques, atmosferas, conteúdo narrativo, clareza, padrões típicos de desenhos, estrutura musical e forma, agógica, dinâmica, etc.), posto que não constituem o núcleo temático de nossa tese. Restringiremos o debate à importância da análise de tais fatores para a execução pianística, bem como à sua influência na formação da Imaginação Musical. A abordagem de tais assuntos exigiria por si só uma dissertação inteiramente nova e completa.

<sup>8</sup> Daí dizerem alguns professores que uma interpretação possui nervo ou temperamento (qualidade resultante da velocidade do ataque em sua energia). Com efeito, tal qualidade advém do

Portanto, daí nascem e brotam (ou melhor, são gerados e construídos) os gestos musicais.

Neste ponto, trazemos à colação a importante assertiva de HEINRICH NEUHAUS (1973), segundo quem:

Parafrazeando este pensamento, poderíamos dizer: "Ele é pianista porque possui uma boa técnica? Não exatamente, ele possui a técnica porque é pianista, porque ele sabe exprimir por meio do som o conteúdo poético, o sentido profundo, a harmonia e as leis da música". Essa é a razão pela qual a técnica é indispensável, tão quanto a concepção espiritual<sup>9</sup> (Neuhaus, 1973, pp.69 e 70; tradução nossa).

Dessa forma, o impulso musical gerador da atividade pianística dará ensejo à criação das mais variadas atmosferas demandadas pelo instinto criador do intérprete, fruto do trabalho de sua Imaginação Musical ativada pela expectativa do Som antecipadamente desejado.

Para tanto, é de suma importância a existência de um interesse ou vontade que indique a existência de uma necessidade de adequação musical a ser preenchida pelo escopo artístico proposto pelo compositor no Texto Musical (partitura). Tal modalidade de interesse musical propiciará a imperiosa e exata carga motivacional que colocará em ação todo o conjunto pianístico.

Portanto, o interesse será o foco ejetor da ação musical coincidindo e identificando-se precisamente com o impulso musical.

Dessa forma:

### **Necessidade Musical – Interesse – Impulso Musical/Energia Musical – Ação Musical**

Assim, podemos afirmar que interesse e impulso musical correspondem à mesma realidade psicofísica comandada pela mente (vontade/intenção).

Porque uma vez gerada a vontade (ou interesse/intenção) por uma necessidade musical (fruto da observação e análise da adequação ao Texto Musical, captação/observação da vontade/essência do compositor e concepção artística do intérprete/bom gosto/senso estético), é detonada de uma só vez toda a carga  
senso rítmico do intérprete.

9 En paraphrasant cette pensée, on pourrait dire: "Est-il pianiste parce qu'il possède une bonne technique? Non bien sûr, il possède la technique parce qu'il est pianiste, parce qu'il sait exprimer par le son le contenu poétique, le sens profond, l'harmonie et les lois de la musique". Voilà pourquoi la technique est indispensable, au même degré que la conception spirituelle.

energética condizente com o denominado impulso musical; o qual, viabilizado pela motivação resultante do impulso criativo, acarretará a realização de uma Ação Musical consentânea com os fins expressivos plasmados no Texto Musical pelo compositor da obra musical.

Portanto, o impulso expressivo detonado pela Imaginação Artística serve à música ao piano, visto que reforça seu conteúdo estético por meio da valorização das características espirituais e do caráter dramático da obra composta a ser interpretada.

## Referências

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

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

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino do piano: seus problemas técnicos e estéticos*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. Ltda., 1956.

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

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

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

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.

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