

## **Uniformidade e Diversidade em Execução Musical**

Cristina Capparelli Gerling

A literatura pianística mais significativa não foi escrita por pianistas mas sim por compositores cujo instrumento era o piano. Estes artistas-compositores exercitaram sua imaginação musical através da criação e expansão das possibilidades composicionais aliadas aos recursos do instrumento. Se pensarmos por exemplo em Liszt, estamos evocando não só um dos maiores instrumentistas de toda a civilização ocidental, mas antes do pianista coloca-se diante de nós um dos músicos de maior estatura e competência de todos os tempos. Os grandes pianistas, os que deixaram um legado perene foram em primeiro lugar os que faziam da música uma abrangente área de conhecimento e de ação diversificada. Com o surgimento de um repertório imenso e de transcendental dificuldade a ser vencido e apresentado, operou-se um fenômeno de estranhas consequências. Surgiram em grandes levas pianistas especialistas em desempenho instrumental desligada do conhecimento musical, os transmissores de determinadas tradições de execução. Durante o século XIX pianistas de grande reputação se não compunham, pelo menos transcreviam peças de grande virtuosismo, destinadas a impressionar o público leigo com shows de acrobacia pianística. Gradualmente os artistas foram se divorciando da composição ou se ainda compunham esta era uma ocupação secundária na carreira de virtuose. Nunca ouvi um noturno de Cortot, talvez exista, nem um tango de Martha Argerich. Alguém conhece? Cito os nomes destes dois pianistas do século XX, para mostrar que o primeiro era um pianista que tornou-se um pedagogo, a segunda é ... uma pianista!

Ao ser transplantada para a América do Sul, esta tradição do executante criado na estufa, perdão, na sala de visita da professora de piano, cristalizou-se e tomou a forma de um ser que repete os ensinamentos recebidos de alguém, que por sua vez ouviu-os de seu mestre; muitos destes podem traçar sua linhagem pianística direta ou indiretamente (as vezes passando por porões de navios) pelo menos até ...Liszt ou pelo mesmo caminho chegar a Beethoven. Uma vez instalada a tradição do intérprete que aprendeu os dedilhados corretos para executar diversas obras junto com os milagrosos truques, macetes e segredos transmitidos ao pé do ouvido por especial condescendência do mestre, processou-se a fragmentação completa entre o pianista e o músico. Hoje nos deparamos ainda com uma situação de estralhaçamento do conhecimento musical organizado em gavetinhas estanques. Quanto aos pianistas prevalece a noção de que aquela "interpretação realmente sublime" seria fruto do bafejo dos deuses sobre raros mortais escolhidos pela loteria cósmica.

Como reação a esta postura tão prevalente durante os decênios medianos deste século, a partir da década de oitenta o número de livros e artigos sobre a relação entre processos cognitivos e interpretativos não para de crescer em quantidade e qualidade tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra. Nos países de língua germânica prevalece o intérprete que detém um máximo de conhecimentos teóricos e se orgulha disto pois é muito forte a tradição de aprendizagem exclusiva entre mestre e discípulo. Enquanto não discuto a importância indiscutível do papel desempenhado pelo mestre, julgo que o discípulo pode se fortalecer e adquirir autonomia também em outras fontes. Isto pode ser explicado porque estudos sobre cognição procuram vencer e desmistificar algumas das preconceitos mais arraigados. Estudos recentes atestam para o fato de que existem múltiplas inteligências e também nos mostram alternativas para criarmos estratégias de ensino mais adequadas e

instigantes, mais democráticas e mais humanas de lidar do que venha ser estruturas de percepção, cognição e resposta afetiva e criadora em música. Ainda que em certos redutos de ignorância possa predominar a idéia de que a interpretação depende apenas de uma intuição aguçada mais pela experiência e pela familiaridade mecânica e, possa aceitar o resultado obtido por repetidas tentativas de erro e acerto como o único caminho para se chegar a realização artística plena, um significativo número de autores tais como Berry, Dunsby, Cone, Cook, Rosen e Schmalfeldt tem procurado demonstrar a crucial importância do conhecimento da estrutura, portanto da análise, no processo interpretativo.

Já no século XIX Hanslick se preocupava com a questão da relação entre a estrutura musical e o caráter projetado na sua execução. Estudos sobre o relacionamento da estrutura musical e efeitos na interpretação podem ser encontrados antes mesmo da Segunda Guerra, sendo os de Seashore (1938) frequentemente citados. Gabrielson, Shaffer, Sloboda e Clarke (1988) são autores que se dedicam a realizar experimentos que interliguem e expliquem a relação entre estruturas musicais e possíveis interpretações. Ressalto a possibilidade de múltiplas interpretações como sendo essencial pois não existe um teoria da interpretação musical até porque o foco do interesse é a individualidade, a singularidade, o processo de seleção e escolha do que deve ser ressaltado e do que deve ser obscurecido. Qual é o grau de latide interpretativa permitida ao intérprete?

Ao estudar um novo repertório, o intérprete já traz uma bagagem considerável de hábitos, costumes e convenções que de alguma maneira serão incorporados na aprendizagem. A realização sonora de uma partitura é a recriação de sequências sonoras extraídas de um código de notação simbólica através de atos de escolha entre várias possibilidades. Esta escolha serão mais ou menos provisória e mais ou menos consciente, mas sempre uma escolha. Este processo pode ser positivo ou negativo. A reação pode ser positiva quando a escolha é baseada entre várias possibilidades alicerçadas no conhecimento da partitura. É no entanto mais comum vemos alunos consumindo toneladas de energia negativa ao reagirem desfavoravelmente aos desvios da sua própria intenção.

Levando em consideração o tema desta mesa - uniformidade e diversidade em execução musical, fiz um experimento com dois alunos. Os dois receberam dois textos com instruções suscintas para que estudassem para uma seção de gravação de resultados preliminares deste primeiro contato decorridas vinte e quatro horas. Os textos apresentados não continham o nome dos compositores nem outros dados oferecidos antes do código musical propriamente dito. Reconheço que corri um risco ao selecionar composições de Haendel e de Schumann mas nenhum dos dois participantes demonstrou ter conhecimento anterior ou familiaridade com as mesmas. O fato de que os dois pianistas graduados de instituições respeitáveis não identifiquem pelo menos os compositores já é bastante sintomático. Um dos participantes referiu-se às partituras como "os dois corais", o outro participante manifestou-se dizendo que talvez já tivesse ouvido uma delas mas não se lembrava muito bem das circunstâncias. Por isto insisto em demonstrar a necessidade da adoção de critérios confiáveis para que a expressividade desejada possa ser articulada pelo conhecimento da estrutura, possibilitando o exercício pleno da criatividade bem conduzida na realização de textos desconhecidos.

figuras 1 e 2

Cada um levou os dois textos para casa e aplicaram-se diligentemente na realização da primeira etapa da tarefa. No dia seguinte, na hora aprazada retornaram para a realização da gravação. Não ouvi nenhum dos dois pois a gravação foi feita por outra pessoa. \* {audição da primeira gravação}. Após a primeira gravação sentamo-nos longe do piano e apresentei uma análise como se segue.

figura 3

Esta pequena ária em sete compassos é o tema para cinco variações que integram a suíte para teclado em Mi Maior de Haendel (HG II / i / 5) conhecida como "O FERREIRO HARMONIOSO". Neste tema existem três frases, as duas primeiras frases exibem um movimento de tônica para dominante, respectivamente compassos 1 a 3 e 3 a 5. A última frase completa este breve tema com a cadência final na tônica (compasso 7). A primeira frase prolonga o acorde de tônica através da sua projeção na dimensão horizontal. No primeiro compasso há o estabelecimento da tonalidade de Mi Maior com a alternância dos acordes de tônica e dominante de maneira a dar suporte para a melodia que ascende de MI (grau melódico 1) para SOL# (grau melódico 3). Ao dar prosseguimento ao movimento ascendente do arpejo para atingir SI (grau melódico 5) completando-se assim a projeção horizontal da tônica, já inicia-se a cadência que finaliza a primeira frase da composição e que está ancorada na sequência harmônica que percorre os graus vi, V, iii, V/V e culmina resolução autêntica perfeita no acorde da Dominante, Si Maior, com SI no voz do baixo e do soprano.

A segunda frase ocupa-se da manutenção de SI como principal grau melódico e para isto a Subdominante se faz ouvir como suporte harmônico da bordadura DO#. Assim sendo, após a barra de repetição a ária é retomada com uma breve volta à tônica como suporte do SI como principal nota melódica. SI e DO# alternam-se em bordaduras cada vez mais elaboradas (compassos 3 e 4) mas no final do compasso 4 a melodia descende por graus conjuntos para de Mi +5 para Fa# +4.

A terceira e última frase traz a imediata retomada de SI (compasso 5). O grau melódico 5 é inicialmente identificado como a nota mais importante mas o movimento descendente definitivo e por graus conjuntos em direção à tônica ocorre no compasso seis e finaliza no primeiro tempo do compasso sete. O movimento descendente em direção a FA# e a sua continuação subsequente permitem que as bordaduras entre MI e FA# voltem a ser ouvidas na voz intermediária e se contrapõe à descida final por grau conjunto em direção à tônica (compasso 6). Através destas observações podemos levantar alguns questões importantes quanto ao comportamento das vozes, principalmente a prevalência de movimento paralelo em décimas entre as vozes, a troca de vozes ocorrida no compasso dois antes da primeira cadência, a semelhança de desenho entre as várias vozes, o comportamento de dissonância e sua resolução para consonância nos compassos 4 e 5. O número de detalhes que podem ser observados e maximizados é surpreendente para uma composição tão breve.

No entanto considerei insuficientes as informações contidas nesta abordagem e resolvi adotar uma outra linha analítica, ainda que baseada no princípio fundamental de níveis hierárquicos criados pela própria estrutura da composição. Para tanto usei a proposta de agrupamentos rítmicos de Meyer (Grosvenor Cooper & Leonard Meyer, 1960) conforme o exemplo abaixo.

figura 4

Adotei esta abordagem pois certos pressupostos interpretativos não foram contemplados de maneira explícita na abordagem Schenkeriana exposta acima. Por exemplo, a organização rítmica da ária merece ser vista com um cuidado especial. A peça inicia com MI+2 no registro grave no tempo forte e todas as demais resoluções cadenciais apoiam-se no tempo forte de cada compasso. Em um primeiro nível (1.), o da pulsação, e que coincide com a unidade de tempo e sua subdivisão imediata, parece haver uma articulação natural entre impulso / repouso, ou pesado / leve, ou ainda forte / fraco conforme demonstra o exemplo acima. Num segundo nível (2.) o primeiro MI assume seu papel inequívoco de tempo forte gerador do movimento que se segue, havendo então agrupamentos reversos aos do primeiro nível. No compasso dois com a aproximação da cadência o agrupamento se modifica para abarcar dois impulsos fracos seguidos e um apoiado. Seguindo minha sugestão de interpretação, o perfil dos agrupamentos permanece estável após a barra de repetição. No terceiro nível (3.) é necessário decidir quanto ao valor da primeira frase em relação à segunda e a terceira. A primeira e a terceira têm o maior peso, enquanto a frase do meio é mais leve? Esta decisão precisa ser calibrada pelo intérprete tendo por base sua intenção do que deve ser realçado a médio e longo prazo no desenrolar da execução. O que o nível três mostra é a minha escolha, uma possibilidade entre muitas quanto a maneira de entender o agrupamento das frases procurando projetar o ritmo no nível mais abrangente da composição. Por considerar os símbolos adotados por Cooper e Meyer insuficientes, desenhei flechas para mostrar de onde para onde vai a energia de cada frase, o que pode parecer óbvio, uma vez que coincide com o fraseado implícito, mas não deixa de ser um recurso pedagógico útil.

figura 5

De uma coleção de 14 peças intitulada Bunte Blätter, (Folhas Coloridas), [de Schumann] a próxima peça em FA# menor é a primeira da subdivisão intitulada Albumblätter, Folhas de Album. Esta composição de pequeno porte tem 24 compassos proporcionalmente agrupados num esquema ternário. Cada frase de oito compassos é simétricamente articulada havendo um movimento cadencial a cada quatro compassos na seção de apresentação e de retorno. A primeira frase inicia-se na tônica que é confirmada no quarto compasso e prossegue em direção ao tom do relativo maior, LA Maior, confirmado no oitavo compasso. Nesta frase evidencia-se a importância de DO# (grau melódico 5) como tom principal. Cada metade de frase exibe o movimento de DO# para LA na cadência. A primeira resolução (compasso 4) confirma a tônica e a segunda (compasso 8) confirma o tom do relativo Maior.

A frase mediana (compassos 9 a 16) expande as possibilidades das mediantes pelo uso sonoridades afins tais como DO# menor e sua dominante. Nesta frase DO# permanece como grau melódico principal e observa-se a prolongação da sonoridade do quinto grau menor e não a da dominante- DO# Maior. Nesta frase (compassos 9 a 16) as bordaduras entre C# e B# criam sonoridades aumentadas que contribuem para o enriquecimento do vocabulário harmônico. Observe no exemplo a constante troca de vozes que permite com que a tríade de DO# menor seja **prolongada** por oito compassos através da sua terça e quinta, respectivamente MI e SOL#.

A terceira e última frase inicia-se com um contorno melódico idêntico ao do início, mas Schumann usa uma sonoridade diminuta em lugar do acorde inicial da tônica, o que concorre para obscurecer o retorno do que já foi ouvido antes. Além disto, o compositor reverte o movimento harmônico inicial. Do compasso

17 a 20 o movimento harmônico é equivalente aos compassos 5 a 8. Finalmente, os quatro últimos compassos são harmônica e idênticos aos compassos 1 a 4. A pequena variação melódica é necessária para que se complete a descida de DO# para FA# e alcançar a conclusão melódica e harmônica da peça. O último compasso é o único em que a resolução da cadência tem o valor de uma semínima seguida de pausa.

As observações quanto à organização rítmica da peça, quanto a maneira pela qual os eventos se agrupam para formar níveis a serem projetados fica demonstrada no exemplo abaixo (figura 6). Conforme demonstrado na figura 6 a peça foi organizada em quatro níveis de agrupamentos rítmicos. No primeiro nível (1.) há uma organização baseada na alternância constante entre impulso e repouso, o que obedece a escrita musical imediata ou superficial. Esta organização de influxo e refluxo é mantida no decorrer de toda peça e somente no compasso 14 que este agrupamento se altera para formar um agrupamento de fraco-forte-fraco. O agrupamento binário é restaurado imediatamente e é mantido até o final. No segundo nível (2.) o primeiro compasso flui em direção ao segundo, e o terceiro em direção ao quarto, portanto a organização rítmica permanece binária no nível de hiper compassos. No terceiro nível (3.) os primeiros quatro compassos têm um peso energético menor do que os quatro compassos que lhes sucedem. Mesmo assim os compassos 5 a 8 anteriormente percebidos como sendo de apoio, são reinterpretados em retrospecto e à luz dos compassos 9 a 16 como sendo só parcialmente apoiados. A energia desta pequena peça está concentrada na frase que compreende os compassos 9 a 16 em três ondas, sendo que na terceira delas, compasso 16, o compositor escreve uma figura sincopada para melhor expressar o momento de apogeu da composição. A terceira frase é como já vimos na análise Schenkeriana o reverso da primeira, devendo portanto os agrupamentos rítmicos se comportarem de acordo. O quarto e último nível é a forma da composição, sendo A- menos apoiado, B- mais apoiado, A- menos apoiado.

figura 6

A seguir ouvimos o resultado e peço-lhes que respondam a seguinte pergunta: A análise gerou uniformidade ou diversidade na interpretação?

\*audição do resultado

Como conclusão observo que no caso do Haendel devo ter de alguma maneira comunicado uma importância exagerada do primeiro som da composição pois os dois executantes se acharam na obrigação de prolongá-lo indevidamente. Isto serve de alerta para um tipo de problema, qual seja, o de querer transformar a execução em uma análise sonorizada. Os eventuais pedantismos gerados devem ser discutidos e amenizados, mas vale a pena registrar o alto grau de convicção dos executantes. Como a análise não abordou a questão de ornamentação, questão também fundamental na execução de música do século XVIII, nenhum dos dois participantes deu-se o direito (ou dever!) de acrescentá-los como parte integrante da interpretação.

Já no Schumann a análise permitiu uma unidade na concepção geral da peça, como por exemplo a projeção da frase do meio (compassos 9 a 16) que na primeira vez foi executada por ambos sem direcionamento ou ponto culminante.

Na segunda vez os dois se preocuparam em dar um perfil convincente para a mesma frase, mas cada um procurou um caminho especial para realizar o efeito.

Este experimento parece mostrar que o efeito desejado de amadurecimento ou seja, atingir a compreensão tácita do que a música exige, foi maximizada num tempo exíguo. Swanwick (1994) afirma que : "a análise não apenas reforça o que já é intuitivamente sabido mas pode também desafiar a segurança que repousa no conhecimento existente, perturbando o conforto do familiar, convidando-nos a reconstituir nossa percepção". Sem dúvida a percepção dos participantes ficou mais aguçada e mesmo com alguns exageros cometidos não tenho dúvidas quanto aos imensos benefícios que podem ser obtidos com a continuação deste processo. Com posteriores seções de aprofundamento dos levantamentos analíticos, de escuta da gravação e de discussão dos resultados o caricatural pode ser amenizado e as convicções fortalecidas. Em outras palavras, a continuação desta tarefa é diferenciar entre o ato de analisar e o de fazer música. Alda Oliveira (1995) tratou esta questão de forma abrangente e bem delineada: "O processo de interpretação musical é um processo de construção através da participação ativa e do envolvimento do indivíduo com a obra musical e não meramente uma cópia do produto musical do compostor, e que envolve processos de decisão, manipulação, discriminação, identificação de motivos até da descoberta do significado e função deste motivos dentro da composição." Este é terceiro trabalho que apresento onde a execução musical tratada como área de investigação (ANPPOM 1988 e ANPPOM 1993). Neste experimento de 95 um dos participantes resolveu por conta própria fornecer suas análises como alternativas às minhas e o fez com grande entusiasmo, demonstrando um alto grau de envolvimento com o experimento e uma atitude de responsabilidade com sua aprendizagem e suas decisões. O grau de motivação dos participantes é sempre tão contagioso e os resultados obtidos tão gratificantes que estou convencida de que este é um caminho viável para o estudo objetivo da execução musical no preciso ponto de inserção da imaginação e fantasia com o conhecimento lógico e racional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS POR ORDEM DE CITAÇÃO:

- Berry, Wallace. *Musical Structure and Performance*. Yale University Press, 1989.
- Dunsby, Jonathan. *Music Analysis in Theory and Practice*, London, 1988.
- Cone, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.
- Cook, Nicholas. *Music Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Rosen, Charles. *The Classical Style*. New York: Norton, 1972.
- Schmalfeldt, Janet. "On the Relation of Analysis to performance: Beethoven's Bagatelles op. 126, n°s.2 and5, "Journal of Music Theory, 29, n°.1 (1985) : 1-31.
- Hanslick, Edward. *The Beautiful in Music..* Trad. para o Inglês por Gustav Cohen. London: Novello, Ewer & Co., 1891.
- Seashore, H.G." An Objective analysis of artistic singingá. In: *Objective Analysis of Musical Performance: University of Iowa studies in the Psychology of Music.*, ed. C. E. Seashore, vol.4 (1938), 12-57.
- Gabrielson, A. " Interplay between analysis and synthesis in studies of music performance and music experience". *MUSIC PERCEPTION*, 3, (1985), 59-86.
- Shaffer, L.H. " Performance of Chopin, Bach and Bartók: studies in motor programming." *COGNITIVE PSYCHOLOGY*, 13, (1981), 326-76.

- Sloboda, John A. GENERATIVE PROCESSES IN MUSIC. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Clarke, Eric. F. "Generative Principles in Music Performance", In: GENERATIVE PROCESSES IN MUSIC, Oxford: Clarendon Press, 1988, 1-26.
- Schenker, Heinrich. DER FREIE SATZ., trad. Ernst Oster, New York: Longman, 1979.
- Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard. THE RHYTHMIC STRUCTURE OF MUSIC., University of Chicago Press, 1960.
- Swanwick, Keith. MUSICAL KNOWLEDGE- INTUITION, ANALYSIS AND MUSIC EDUCATION, London: Routledge, 1994.
- Oliveira, Alda. "Análise e interpretação sistema WIJAL" in A Música de Jamary Oliveira, Setor Gráfico do CPG-Música UFRGS, 1995, 117-127.