

REFORMA AGRÁRIA MUSICAL: A VEZ DAS PEQUENAS E DOS FRACOS.

*por Nailson de Almeida Simões
e Mariana de Almeida Lima*

RESUMO:

O papel do intérprete é a recriação da obra escrita. Porém a expressividade musical é um dos aspectos mais nebulosos de nossa arte. Procuramos soluções práticas que ajudem a compensar a lacuna nos recursos didáticos existentes no Brasil, apresentando uma série de recursos interpretativos que contribuem para imprimir movimento à música.

A distribuição de tempos fortes e fracos, determinada pela posição da barra de compasso, não decorreu, historicamente, de uma decisão musical; contudo, influencia as escolhas do intérprete. Repensamos neste artigo a maneira de se organizar *arsis/thesis* como recurso expressivo.

Gostaríamos de dar um novo enfoque à importância da articulação na interpretação musical. A idéia da música enquanto arte do movimento confere à articulação um papel decisivo na indução da sensação de movimento, tanto na maneira de articular cada nota em si como dentro de grupos maiores.

A consciência do sentido das frases permite desenvolver e orientar a intensidade expressiva. Respaldados pela vivência, estes princípios são ferramentas à disposição do músico, facilitando o desempenho do intérprete, proporcionando-lhe meios eficientes para recriar a obra do compositor com liberdade para a sua expressão individual.

Por ser a música uma arte temporal, a obra só está completa ao ser tocada. Cada execução, ainda que da mesma obra, por um mesmo artista e em condições idênticas, é uma recriação. A interpretação musical, grande arte que, muito além do domínio técnico, consagra os instrumentistas geniais é um elemento essencial do fazer musical; contudo, é um dos aspectos mais obscuros em nossa área.

Mesmo nos tempos atuais de superabundância de informação, apesar da indústria fonográfica despejar no mercado gravações de todos os gêneros, não há muitas publicações abordando o assunto. Nas escolas de músicas, a transmissão de

conhecimentos ligados à interpretação musical se dá predominantemente através da intuição. Vivemos uma época em que as exigências de um mercado de trabalho cada vez mais competitivo submetem o instrumentista a um rigorosíssimo preparo técnico, visando um ideal de perfeição que deixa pouco espaço para a busca individual de expressão artística que idealmente constitui a essência da música. Dentre os vários mitos que cercam a interpretação musical, o do “dom” enquanto condição imprescindível é particularmente nocivo. Acredita-se que o talento nasce com o músico, e que a expressividade artística não pode ser aprendida. Esta concepção desestimula a pesquisa acadêmica e didática na área da interpretação.

A atração que a música exerce sobre as platéias é também a razão que leva à decisão de abraçar a prática de um instrumento: o prazer sensorial proporcionado pelo som. Tamanho é o efeito da música sobre o ser humano, que sua apreciação pura e simples em sala de concertos, dissociada do movimento, da dança, da liturgia religiosa, dos procedimentos bélicos ou das festividades profanas, é um fato recente em termos de história da humanidade. Mais que um prazer meramente intelectual, a música provoca respostas emocionais, e encontramos na raiz etimológica de “emoção”, o movimento:

Se o ritmo depende do movimento, deduz-se que quanto mais movimento na música, mais ritmo, e, conseqüentemente, mais expressão; já que “expressão” em música – como em qualquer arte – pode ser definida como qualidade ou impressão de movimento, calor e vida resultante da mudança rítmica, como a que caracteriza qualquer ser vivo. A música mecânica, fria, sem vida; que não nos comove, “perdeu sua espontaneidade e qualidade humana”¹.

¹ Stokowsky, Leopold - *Music for All of Us*, New York: Simon and Schuster, 1943, p.22-23

Ao tocar, cabe portanto ao intérprete criar uma impressão de movimento. A questão que se coloca é: como ler os dados da obra que fornecem suporte para a expressão artística em seus matizes?

[O Intérprete] deve fazer com que se manifestem as qualidades mais importantes de uma obra. Lembrando o que disse Montaigne, “A semelhança não iguala tanto quanto a diferença distingue”. Um dos meus alunos um dia me fez um grande elogio ao me declarar que havia compreendido o meu procedimento: eu busco aplicadamente o elemento mais estranho, mais radical ou mais pessoal de uma obra para colocá-lo em relevo imediatamente².

Afirmamos que a própria obra escrita apresenta as informações necessárias para a sua interpretação. Aspectos que passam despercebidos, como a articulação, a maneira de agrupar as notas e os compassos, a ênfase dada à duração das notas, a riqueza de timbres de cada instrumento, a entonação (termo aqui empregado no mesmo sentido que no discurso falado), podem ser claramente identificados, analisados e postos em prática na sala de aula.

O que torna expressiva uma interpretação? Eis a resposta do renomado violinista Isaac Stern a esta pergunta: “Trata-se do que acontece *entre* as notas”.

Em psicologia, o “ritmo” musical depende do fato de que os sons apresentados em sequência temporal são percebidos como dotados não apenas de altura, intensidade, qualidade e duração, mas também movimento. Movimento é tão exatamente progressão de uma nota para outra, em melodia, que o termo é um uso literal da palavra³.

Vamos examinar o conceito de *progressão*. Que recursos técnicos empregar para criar esta impressão?

² Rosen, Charles – *Plaisir de Jouer. Plaisir de Penser*, Paris: Éditions Eshel, 1993, cap. 6.

³ Haydon, Glen – *Introduction to Musicology*, New York: Prentice-Hall, Inc., 1941, p.85-86.

A base do ritmo está na pulsação, uma sequência rítmica regular, em que os tempos se equívalem. Em música, a pulsação é organizada de acordo com a métrica que determina tempos fortes e fracos. A origem desta concepção na música ocidental remonta à Grécia Antiga:

Os acentos métricos, tanto na poesia quanto na melodia, seguiam o assim chamado princípio quantitativo; eles se materializavam enquanto sílabas ou notas longas entre as curtas, não enquanto tempos fortes entre fracos... Os dois movimentos de todos aqueles pés chamavam-se arsis, o levantar e thesis, o bater do pé ou da mão que regulava o ritmo; em nossos termos anacruse e tempo forte⁴.

A partir destes referenciais de impulso e repouso (*arsis e thesis*), é possível organizar os sons em uma progressão direcional. A distribuição de tempos fortes e fracos é determinada pela barra de compasso. Convencionou-se que o primeiro tempo em cada compasso é forte e os outros fracos. Há exceções, notadamente na música popular brasileira; no frevo e no samba, por exemplo, o segundo tempo é o mais forte. Porém o emprego da barra de compasso para dividir matematicamente a música não decorreu de uma decisão musical, mas da necessidade de maior clareza na notação musical empregada até a Renascença: conseqüentemente, surgiu uma tendência a fundamentar decisões artísticas na hierarquia dos tempos, com maior ênfase naqueles convencionados como fortes.

Um dos motivos da associação entre compasso e fraseado foi a divisão das frases musicais em grupos regulares, que coincidiam com os compassos, pela maioria dos compositores barrocos e clássicos. A partir do Romantismo, a evolução da

⁴ Sachs, Curt – *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York: W. W. Norton and Co., 1943, p.259-260.

linguagem musical rompeu esta simetria, porém o estilo interpretativo moldado na fôrma dos compassos, apropriado à música barroca e clássica, continuou a ser empregado na música, compartimentando as frases e conferindo rigidez à música.

Gostaríamos de dar novo enfoque à importância da articulação na interpretação. Já apresentamos a idéia da música enquanto arte do movimento: é importantíssimo observar que, na música popular, uma das qualidades mais apreciadas é o “balanço”; uma apresentação desprovida dessa qualidade é rotulada de “pé-duro”. A articulação desempenha um papel decisivo na indução da sensação de movimento, tanto na maneira de articular cada nota em si como dentro de grupos maiores. O ponto de partida de nossa pesquisa é o tratamento dado à nota em cada um de seus três estágios. Independente de sua duração, altura, intensidade ou timbre, cada nota tem início, meio e fim, e a maneira como ela se projeta acusticamente depende do tratamento dado a cada um destes estágios, segundo os ensinamentos e a prática interpretativa do professor Charles Schlueter, principal trompetista da *Boston Symphony Orchestra*. É muito importante salientar que a assimilação das idéias musicais pelo intérprete se dá predominantemente através da vivência.

Ainda que as palavras correspondam apenas aproximadamente às idéias musicais, podemos aprofundar nossa própria concepção da música observando atentamente os principais termos técnicos relativos à articulação: *legato* e *stacatto*.

Estas expressões definem o formato básico das notas. “*Legato*” significa ligado: sons ligados. Mas através de quê? Geralmente, a definição adotada em escolas de música limita-se a orientar o aluno a “sustentar cada som até o início do próximo”; porém, esta definição evoca uma idéia de seqüência, muito distante do sentido literal da

palavra. Na concepção do professor Schlueter, especialmente no caso dos instrumentos de metais, “*Legato* é tocar conectando as notas através de som”, a idéia do som a ligar as notas confere maior consistência a esta forma de articulação, reforçando a noção de continuidade, fundamental no contraste com o *stacatto*.

Stacatto significa destacado, separado; sons separados. Se o som conecta as notas, para separá-las é necessário deixar espaço entre elas. Contudo, costuma-se pensar que a clareza do *stacatto* depende do “ataque” das notas, especialmente nos instrumentos de sopro. Ao enfatizar-se o ataque, acentua-se o início da nota, que em nada contribui para evidenciar o espaço entre elas; para tanto, é preciso cortar a nota, valorizando o silêncio entre o seu fim e o início da seguinte.

Outra prática questionável é a ênfase dada às notas de uma frase em função de sua duração. Usa-se tocar com mais intensidade as figuras de maior duração, enquanto as notas de valores menores ficam em segundo plano. O principal motivo deste desequilíbrio está em uma imposição da técnica instrumental: é muito mais cômodo tocar valores maiores. As notas de menor duração são particularmente negligenciadas quando se encontram nos tempos fracos; precisamente onde têm a função de maior importância, que é dar movimento à música. Enquanto as notas mais longas produzem um efeito de estabilidade e imobilidade, valores menores evocam movimento e instabilidade; quando associadas ao tempo fraco do compasso, as notas curtas, interpretadas adequadamente, podem criar uma poderosa impressão de movimento em direção ao tempo forte. No caso das notas ligadas, o desequilíbrio pode ser compensado através da dinâmica, dando-se maior intensidade às notas mais curtas. As notas separadas, em grande parte dos instrumentos melódicos, projetam-se acusticamente de

maneira diferente, que merece uma explicação mais detalhada: o final de uma nota, bem definido através do corte do som, tem projeção maior que um som ligado a outro, ou um final sem definição (“*perdendosi*”).

Há também o desequilíbrio natural entre a projeção das notas nas diferentes regiões da extensão de cada instrumento, especialmente os de sopro. Tocadas com a mesma intensidade, as notas agudas ficam em maior evidência, comparadas às das regiões médias e graves. Portanto, a articulação empregada nas regiões extremas também deve ser compensatória: as notas agudas, naturalmente mais brilhantes, não precisam de uma articulação muito acentuada que lhes exageraria a projeção, enquanto as notas graves devem ser realçadas com articulações mais definidas, no começo das notas como no final.

O segundo estágio da nota, o “meio”, que corresponde à sua duração propriamente dita, merece atenção especial. Ao supervalorizar o início da nota, é comum que o intérprete deixe “morrer” o som em seguida, o que enfraquece a intensidade expressiva e dificulta imprimir direção à frase. Sendo a menor célula, cada nota é um elemento integrante da música que merece tanta atenção quanto a frase completa, pois é nota a nota que a melodia e a harmonia se desenvolvem no tempo .

Após a definição do formato de cada nota, a próxima decisão é como integrá-la em unidades cada vez maiores, grupos que formam frases. É preciso equilibrar a intensidade das notas, enfatizando as de projeção menos evidente (notas curtas e graves, especialmente nos tempos fracos), e pensar na direção que se deseja imprimir a cada grupo. O agrupamento se faz, portanto, em primeiro lugar de acordo com a gravitação

entre os tempos fracos e fortes; em seguida uma observação (não uma análise) da progressão harmônica permite delinear as frases.

Quando falamos em “direção”, voltamos ao movimento em música: cabe ao intérprete “levar” o ouvinte, sem que a alternância impulso/repouso induza a sensação de interrupção do movimento. Para tanto, a(s) nota(s) situadas nos tempos convencionados como fracos devem dirigir-se ao tempo seguinte.

Sabemos todos o que significa levar e a tempo, mas vamos tocar como se só houvesse levar, levar, levar⁵!

Um exemplo conhecido de todos os músicos é a preparação de uma cadência no tempo forte, realçando-se a dissonância no tempo anterior para evidenciar sua resolução. Da mesma maneira que se valoriza a progressão harmônica, é também possível dar movimento à linha melódica, transpondo a barra de compasso.

Uma vez determinadas as frases, devemos observar de que maneira elas coincidem ou não com a divisão do compassos, e como o sentido de direção se delineia neste contexto mais abrangente, em que já podemos orientar as frases de acordo com referências estruturais da obra, como cadência, modulações, e outras inerentes a forma empregada.

Philip Myers, principal trompista da New York Philharmonic, chega a redistribuir os compassos de acordo com sua concepção da obra, afim de evitar que o aspecto visual da página interfira com a sua divisão das frases.

⁵ Levine, James – ensaio de “*La Traviata*”, televisionado pela PBS. Thurmond, James M., - *Note Grouping*, Lauderdale, FL: 1991, prefácio.

O conhecimento das relações gravitacionais entre “*arsis/thesis*” possibilita ao intérprete recriar o movimento vital a cada performance.

A consciência do sentido das frases permite desenvolver e orientar a intensidade expressiva. Respaldados pela vivência, estes princípios são ferramentas à disposição do músico, facilitando o desempenho do papel do intérprete, proporcionando-lhe meios eficientes para recriar a obra do compositor com liberdade para a sua expressão individual, e auxiliando o cumprimento da missão do professor, através de conhecimentos objetivos e simples que promovem a identificação de cada aluno com a grande arte.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**