

Interpretação musical : novo olhar, novas fontes de estudo¹

Maria Cristina Futuro Bittencourt
e-mail: mariafuturo@terra.com.br

Sumário:

Esse breve artigo tem como objetivo assinalar a relevância de nova documentação sobre a interpretação da música de concerto ocidental. Listamos os diferentes conjuntos de informações oriundas da observação da realidade prática e do meio onde se efetua essa atividade - aulas, Master Classes -, a partir de abordagem etnográfica, com traços pertinentes e respectivas análises a serem estabelecidos. Listamos também conjunto documental até o momento pouco explorado pela musicologia consolidada, em particular universitária - os escritos dos intérpretes -, e filmes e vídeos produzidos sobre solistas e conjuntos instrumentais em ação interpretativa. Tais documentos suscitam a emergência de novos problemas concernentes à prática interpretativa, bem como questões de ordem metodológica, epistemológica e teórica.

Palavras-chave: práticas interpretativas, etnografia, gesto, fala, imaginação.

1 – Apresentação

O campo da interpretação da música de concerto ocidental parece ainda carecer de abordagens que visem o trabalho interpretativo, como prática, a partir do que seja uma prática, a partir da consideração das práticas, em particular as interpretativas, encaradas concretamente, tal como se desenrolam de fato na realidade da produção dessa música. Essa realidade inclui, atualmente, além dos compositores, musicólogos e intérpretes, também produtores, engenheiros e técnicos de som, distribuidores, organizadores de festivais e concertos, críticos, (ver Gould, 1983), bem como editoras e gravadoras, o que significa dizer, muitas vezes, que implica políticas culturais e de sensibilidade que ultrapassam largamente as intenções individuais daqueles que são identificados como seus agentes mais diretos. A realidade musical se dá como processo, envolvendo essa larga rede de agentes produtores; todos são intérpretes em sentido amplo, seus atos e práticas assinam, mesmo que em medidas diferentes, a obra musical. Assim sendo, a interpretação musical merece ser encarada num contexto antropológico amplo. Seu resultado final, a música que ouvimos realmente, gravada ou em concerto, é ao mesmo tempo produto e produtor de modos de ouvir e, em geral, modos de sentir contemporâneos. O conhecimento das reais imbricações entre os agentes dessa vasta rede ainda exige aprofundamento.

Mas não seria preciso ir tão longe para aceitarmos a consideração inicial desse breve artigo. Mesmo nos estudos que examinam, no interior da rede produtora de música, os laços que unem partitura e intérprete – por exemplo, tradições interpretativas, escolas de interpretação nacionais e internacionais, estudos histórico-musicológicos e analíticos, ou sobre a percepção e a cognição - ainda assim seu objeto não é a prática interpretativa em sua realidade concreta, tal como se dá de fato no trabalho de concepção interpretativa.

O que esses estudos examinam, em sua quase totalidade, é o produto final desse trabalho - a interpretação gravada². Nesses estudos, o produto do trabalho interpretativo é tratado segundo as mais diversas modelizações e grades conceituais-representativas. Consideram a interpretação

¹ Estamos considerando a música de concerto ocidental, com partitura, embora certos aspectos da abordagem desse repertório possam ser alargados a todo fenômeno interpretativo.

² Referimo-nos aqui, por exemplo, a trabalhos fundamentais como aqueles editados por Rink, John, *The practice of performance*. Cambridge University Press, 1995.

musical sobretudo como o resultado de modelos constituídos perceptivos e cognitivos, como resultado de competências adquiridas no aprendizado e *expertise* musical.

Do ponto de vista da constituição da interpretação, ao menos um sujeito está ausente, enquanto *sujeito*, nesses estudos - o intérprete. Do ponto de vista dos movimentos intensivos do sujeito-intérprete, movimentos constitutivos da leitura da obra, os estudos musicológicos tradicionais se calam. Pois não é ele quem *fala* de seus atos, ações e práticas interpretativas nesses estudos, mas a teoria que *mede* uma interpretação já pronta. Do mesmo modo que a musicologia oficial - histórico-analítica, ou teórica - reflete o hiato entre a prática musical e o discurso teórico, ela reflete igualmente o hiato entre o discurso que emerge da prática, na prática, e o discurso teórico.

Uma hipótese explicativa para o abandono da fala do intérprete nos estudos sobre interpretação musical poderia ser o fato de que a musicologia tradicional privilegia o estudo do texto escrito, a partitura, como meio de conhecimento da música de concerto ocidental: mede-se o grau de distância entre a interpretação gravada e a decodificação da notação que se conveio, justificadamente, aceitável; medem-se os graus relativos dessa distância entre interpretações; mede-se a adequação dessas distâncias a esquemas corporais e perceptivos. Desse modo, o trabalho do intérprete esgota-se na reprodução de esquemas e em respostas competentes ao código da notação. A atividade interpretativa perde assim em conhecimento de seu caráter criativo e inovador, ocultando-se o que nessa atividade poderia, por outro olhar, ser visto como continuidade autoral da obra. O conhecimento das realidades que acompanham a interpretação do texto escrito - gestuais, posturais, discursivas orais ou não, prosódicas e sensoriais – são consideradas acessórias, como realidades que, de fora da obra, vêm a ela se acrescentar, encerrando-se a obra no elemento “neutro” identificado à partitura. Nesse sentido, o reconhecimento do sujeito produtor da música concentra-se quase que unicamente na figura do compositor, porque supostamente único autor desse elemento “neutro”. Ou então, os elementos acessórios são integrados à interpretação por esquemas estruturais perceptivos e cognitivos pressupondo, portanto, uma ordem *a priori* no interior da consciência do intérprete cujo mecanismo resta a descobrir.

Lançamos a idéia de que é imprescindível examinar a interpretação musical como fenômeno e como processo e não como fato dado. Sugerimos que é imprescindível *avaliar* e não medir as distâncias entre decodificação conveniente e interpretação. E avaliação não é matéria de medida, mas de interpretação, agora como hermenêutica, dos sentidos verbais e não-verbais que proliferam em torno de uma interpretação musical³. Assim encarada, a interpretação musical merece ser avaliada também pelas falas dos intérpretes.

Ao menos dois campos documentais podem surgir, a partir de uma abordagem que vise o trabalho interpretativo tal como se dá na realidade e que inclua o intérprete como sujeito: a prática pedagógica nas classes individuais e Master Classes, onde prolifera e produz-se tanto uma energia corporal quanto discursiva oral; e os escritos dos intérpretes, editados em revistas e livros, sob forma de entrevistas, comentários, análises musicais e críticas. Nesses campos, mais precisamente, o intérprete aparece como sujeito de seu trabalho.

Insistimos que a dificuldade que tem a musicologia oficial de aderir a métodos etnográficos de observação do fenômeno interpretativo pode ser explicada pelo fato de que privilegia o texto escrito, e a sua representação, para o conhecimento da música de concerto. O meio natural em que se processa o aprendizado e o aperfeiçoamento, não da técnica instrumental e vocal em sentido estrito, mas da interpretação musical globalmente considerada, incluindo o preparo de concertos de câmara e de orquestra, é, no entanto, o da expressão oral. Consideramos relevante a inclusão da dimensão hermenêutica da fala, tanto oral quanto escrita, do intérprete.

³ Como exemplo de coleta desses elementos verbais e não-verbais proliferando em torno de uma interpretação, citamos ESCAL, Françoise, *Aléas de l'oeuvre musicale*, Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts, 1996.

Encarada como expressão verbal de um processo interpretativo e não como representação lingüística da obra, a fala do intérprete torna-se palavra a ser interpretada.

2 – Os escritos dos intérpretes como fontes documentais do trabalho interpretativo

Uma justificativa frequentemente usada para o abandono dos escritos de intérpretes pela musicologia tradicional é a desculpa de que esses discursos não são fiáveis, porque subjetivos e pouco rigorosos, senão absolutamente anedóticos. Diremos, encarando-os por outra lente, que esses escritos são *testemunhos* de *uma* interpretação. Eles testemunham do trabalho que os intérpretes efetivamente levam a cabo; testemunham de uma via interpretativa que não se furta às palavras e que delas faz uso como *apelos* de sentido, não como sua representação; apelos de sentidos verbal e não-verbal, por excesso de um e de outro.

Compreendemos a pertinência dos escritos dos intérpretes para a musicologia tomando a distinção que propõe B. Sève entre dois tipos de descrição da música. O primeiro tipo descreve a peça apoiando-se na partitura; o segundo descreve a obra apoiando-se nos efeitos que produz no ouvinte (Sève, 2002: 17-26). Do primeiro surgirá a análise dita científica da música, que não é, aliás, mais do que uma maneira de descrever; terá uma “função heurística (nos passos cognitivos pessoais [do pesquisador]) ou representativa (para ‘pôr sob os olhos’ do leitor o equivalente de um objeto que ele não viu)” (Sève, 2002: 17), nesse caso, que ele não ouviu. O segundo tipo, permeado de sentimentalismo e ingenuidade, coloca, ao menos, a questão de saber que estatuto dar aos efeitos produzidos pela obra no ouvinte.

Entre os dois, o autor identifica a “descrição estética” - um pé na estrutura, outro pé nos afetos (Sève, 2002: 21) : uma descrição que não se limita a transcrever lingüisticamente uma obra, mas que nos faz ouvir, de certa maneira, a música que ela descreve, que incita em nós sua presença, o que a descrição científica não pode fazer. Em nosso entendimento, exemplos desse tipo de descrição seriam a que G. Gould faz das *Variações Goldberg* (Gould, 1985: 3-11) ou a que faz A. Brendel das *Variações Diabelli* (Brendel, 1994: 57-75), onde os aspectos respectivamente afetivos e cômicos das obras estão em igual importância que seus aspectos formais - uns estruturam os outros.

Como ouvinte da obra, quando a estuda, quando a escuta silenciosamente, ao intérprete concederemos o crédito de testemunhar de seu real trabalho interpretativo e de expressá-lo em seus escritos. Se faz uso de metáforas, se apela às palavras é para melhor chamar a audição, dele e nossa. Não entendemos o apelo às palavras como substituições ao não-verbal, que por si, não apenas prescindem das palavras, como delas mesmo se subtrai, sob pena de desnaturar sua não-verbalidade; entendemos o apelo às palavras como acréscimo de sentido, tanto verbal quanto não-verbal.

3 – Conclusão

Nessa perspectiva, vemos surgir um campo ainda inexplorado de pesquisa. Os escritos dos intérpretes constituem um conjunto documental que existe potencialmente, mas que não foi anexado a um quadro de estudos sistemáticos em musicologia. Demandam ainda um trabalho de seleção e de exame cujos resultados, suspeitamos, ultrapassariam até mesmo o tema que procuramos até aqui apontar, a interpretação musical. Mas o vislumbre dessa nova documentação concernente à *realidade* da interpretação musical levanta ao mesmo tempo a questão de saber se outros meios de registro dessa realidade não seriam igualmente férteis para seu conhecimento. Pensamos, por exemplo, em filmes e vídeos produzidos sobre intérpretes, como os realizados por Bruno Monsaiegeon sobre solistas ou conjuntos instrumentais⁴. Citamos o artigo de F. Delalande sobre o

⁴ Os filmes e vídeos de Bruno Monsaiegeon sobre músicos chegam a cerca de 20. Não fizemos, entretanto, pesquisa exaustiva sobre esse tipo de documentação, nem desse autor, nem de outro. Sugerimos que esse meio de registro, do mesmo modo que os escritos dos intérpretes, ainda não foi levado em consideração pela musicologia tradicional, como meio de conhecimento da realidade da interpretação musical ou mesmo da música em sua globalidade.

gestual de G. Gould (Delalande, 1988), analisado através dos registros em vídeo do pianista, como exemplo de estudos que podem derivar de pesquisas com esse tipo de documento.

Quisemos apresentar um problema, a interpretação da música de concerto ocidental, sob a ótica de uma documentação pouco explorada, os escritos dos intérpretes. A documentação revolvida traz consigo problemas epistemológicos, uma vez que levanta questões de fundo sobre a interpretação musical. Essa documentação enseja a consideração de questões, agora metodológicas, sobre análise e observação de traços pertinentes, em vídeo ou ao vivo, em aulas e Master Classes.

Finalmente, entendemos que uma nova documentação inaugura questões teóricas, como o enfrentamento da relação entre palavra e música, ou, em geral, verbal e não-verbal, como aventado pela noção de “descrição estética”, segundo os termos de B. Sève. Aqui, essa relação, longe de carregar o sentido de substituição, simbolização de uma pela outra, conjuga as duas para a criação de algo que se entende como obra musical de fato, aquilo que ouvimos como tal, pois qualquer música só pode ser ouvida sob a forma da interpretação, não havendo outra que a expresse enquanto obra. E, queiramos ou não, os escritos dos intérpretes testemunham de um trabalho que também se insinua pela palavra e na palavra.

Referências bibliográficas

- Brendel, Alfred. (1994). « L'envers du sublime : *Les Variations Diabelli* de Beethoven ». In *Musique, côté cour, côté jardin*. Paris: Buchet/Chastel. 57-75.
- Delalande, François. (1988). « Le geste, outil d'analyse ». In *Analyse musicale*, n. 10, jan 1988, p. 43-46.
- Escal, Françoise. (1996). *Aléas de l'oeuvre musicale*. Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts.
- Gould, Glenn. (1983). « l'enregistrement et ses perspectives ». In *Le dernier puritain*. Paris: Fayard. 54-99.
- . (1985). « Les Variations Goldberg ». In *Contrepoints à la ligne*. Paris : Fayard. 3-11.
- Rink, John. (1995). *The practice of performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sève, Bernard. (2002). *L'altération musicale*. Paris: Seuil.