



Gravações comparadas do *Nocturno para flauta e piano* de Nivaldo Ornelas: um estudo interpretativo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

David Ganc

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO - davidganc@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação apresentamos um recorte de resultados parciais da pesquisa em andamento, em nível de doutorado, em práticas interpretativas. O compositor e saxofonista Nivaldo Ornelas (1941-) é conhecido como músico popular. Este trabalho, no entanto, enfoca uma parcela de sua produção pouco divulgada: sua música de câmara. Inicialmente, apresentamos posições antagônicas de compositores e estudiosos relativas ao problema interpretativo. A seguir, utilizando metodologia analítico/comparativa, mostraremos trechos da peça usada como estudo de caso: o *Nocturno para flauta e piano* (1982), sua primeira peça erudita, interpretada por quatro duos de diferentes escolas interpretativas. Com os dados coletados na análise, obtêm-se subsídios para apresentar resultados que podem comprovar a plurissematicidade da mensagem musical.

Palavras-chave: Nivaldo Ornelas. Gravações comparadas. Práticas interpretativas.

Compared Recordings of the *Nocturne for flute and piano* by Nivaldo Ornelas – a study of performance practice

Abstract: In this keynote, the partial results of our currently underway PHD research on performance practice are going to be presented. The composer and saxophone player Nivaldo Ornelas (1941-) is well known as a popular musician. However, this work focuses on an aspect of his work that deserves wider recognition: his chamber music. First, we will present different points of view from composers and scholars concerning the interpretation itself. Using the analytical/comparative methodology we are going to discuss excerpts of our case study: the *Nocturne for flute and piano* (1982), Ornelas's first classical composition, which was performed by four different duos. The analysis proves the multiple meanings of the music message.

Keywords: Nivaldo Ornelas. Compared recordings. Performance practice.

1. Introdução

Esta comunicação é um recorte da pesquisa em andamento que, através de estudo de caso, visa discutir as múltiplas possibilidades interpretativas que uma peça pode oferecer. O *Nocturno para flauta e piano* (1982) foi a primeira peça escrita por Nivaldo Ornelas (1941-) no estilo erudito. Para diversificar a análise, além dos dois fonogramas pré-existentes (deste pesquisador), produzimos mais duas gravações com duos de diferentes escolas interpretativas. Passado um ano e dois meses de pesquisa, tivemos acesso ao arquivo do compositor e encontramos mais três registros com a interpretação do mesmo, enriquecendo assim nosso corpus de forma inestimável.

Conhecido como músico popular, o saxofonista, flautista, compositor e arranjador Nivaldo Ornelas tem seu nome ligado à MPB, por sua participação em discos e shows de Milton Nascimento e também por sua contribuição nos grupos de Hermeto Pascoal e Egberto

Gismonti nos anos 1970/80. Em seu trabalho autoral lançou 14 discos, um DVD e também possui um considerável número de obras de música de câmara.

Esta obra popular discográfica de Ornelas foi estudada por FABRIS (2010) em sua tese de doutorado. No entanto, nosso trabalho focaliza a interpretação de sua música erudita, cujo estudo permanece inédito.

O hibridismo, uma característica que permeia a obra de Ornelas, pode ser sentido tanto no aspecto harmônico (modal/tonal) quanto na categorização de sua música (erudito/popular). Linhares (2011) em seu artigo, trabalha o conceito de hibridismo e conclui que o embate entre estilos usados em composição ou performance resulta em estruturas complexas e sofisticadas. Ele fundamenta-se em Piedade (2005) que, em seu conceito de fricção de musicalidades, ao estudar a “música instrumental brasileira”, chamada por ele de “jazz brasileiro”, afirma que este gênero simultaneamente canibaliza, absorve influências e procura se afastar da matriz jazzística. Piedade (2011) aprofunda sua ideia afirmando que o hibridismo mais recorrente em música é o contrastivo, onde A não se funde totalmente em B e são plenamente reconhecíveis no produto híbrido resultante. Segundo ele, “o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música” (PIEIDADE, p.110, 2011). Algo deste pensamento pode ser aplicado no universo de Ornelas, obviamente inserido no contexto da música instrumental brasileira. Suas influências passadas podem ser sentidas em sua obra e convivem em harmonia.

Entretanto, o binômio popular/erudito não é dicotômico na obra de Ornelas. O interesse do compositor pela música erudita está enraizado desde o início de sua educação musical quando chegou a pensar em seguir a carreira de músico erudito. Com o decorrer de sua trajetória, os “bailes da vida”, a admiração pelo tenorista John Coltrane, a fundação do primeiro *Jazz Clube* de Belo Horizonte (por ele e alguns amigos), sua contribuição ao *Clube da Esquina* com Milton Nascimento e as *Folias e Congados* de sua Minas natal, sua música foi amalgamando toda esta heterogeneidade de influências, interesses e experiências. Em seu sítio eletrônico¹ ele cataloga separadamente sua produção popular da sua produção erudita.

2. Interpretação

A interpretação é um dos parâmetros do fazer musical que mais cria interesse pois o intérprete é o agente transmissor da criação do compositor ao ouvinte. É a realização da música propriamente dita, como fenômeno acústico. É o intérprete que vai transformar em

¹ www.nivaldornelas.com.br

sons as idéias musicais grafadas pelo compositor ou arranjador. Diferentemente das outras artes, o resultado final da obra musical tem um certo percentual de variação. Encontramos paralelo apenas nas artes dramáticas já que o texto teatral, para sua realização no palco, necessita do diretor e dos atores (intérpretes). Cada montagem, cada apresentação teatral também tem suas variantes, sua interpretação. Consequentemente, o texto teatral pode ser considerado uma “partitura” a ser interpretada e recriada pelos atores, tal como um concerto, que acontece de forma única, uma arte evanescente. O processo de construção de uma interpretação até sua realização no palco ou estúdio é muito dinâmico, passível de múltiplas visões e mutações.

Nos períodos que antecederam o século XIX, praticamente só se tocava a música de seu tempo: a encomenda de um nobre, a cantata da semana. Nos séculos XVIII e XIX, o compositor, muitas vezes, era o intérprete de sua criação, como Beethoven, Chopin e Liszt. Compositor e executante eram a mesma pessoa. É no período seguinte, que surge o intérprete “profissional”.

Aproximadamente a partir do século XIX, começa-se a ser tocado repertório de períodos passados. Por volta do século XX inicia-se o estabelecimento de um canon de obras primas da humanidade, que são repetidas pelo mundo afora e são comparadas entre si. O que fazer quando o compositor não está mais presente? Qual é a interpretação “correta”? As perguntas a serem feitas são:

- 1- A partitura é suficientemente completa para exprimir de forma satisfatória a intenção sonora do compositor?
- 2- O intérprete deve ser fiel às intenções e indicações do compositor ou deve ter liberdade criativa e colaborativa para o resultado final da obra?

Como consequência reativa ao período romântico, onde o intérprete reinava com liberdade nos *rubatos*, *cadenzas*, *rallentandi* e *accelerandi*, Igor Stravinsky (1882-1971), se posicionou firmemente na postura de fidelidade à partitura pelo intérprete e afirmava que a raiz de todas as incompreensões e erros que se estabelecem entre a obra musical e o ouvinte está no conflito entre execução e interpretação, já que todo intérprete é executante e o inverso não é verdadeiro. Porém, Stravinsky concorda que, por mais precisa que seja a escrita musical, “sempre haverá elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade” (STRAVINSKY, 1996, p. 112). Em seu texto, afirma que a condição *sine qua non* do



intérprete é ser um executante impecável e, forçosamente ter submissão à obra que está executando.

Já para Aaron Copland (1900-1990), o intérprete é o intermediário entre a obra e o público. Conclui então que, o ouvinte ouve menos o compositor do que a concepção do intérprete. Em outras artes como a literatura e a pintura, o contato do criador, como um escritor, ou um pintor com seu público é direto. A música, como evento “ao vivo”, diferentemente das gravações, que necessariamente cristalizam uma determinada interpretação, é sempre reinterpretada. Copland generaliza o papel do intérprete ao dizer que “todo mundo concorda em que ele existe para servir ao compositor – para assimilar e recriar a mensagem do compositor” (COPLAND, 1974, p. 71), mas ele bem sabe e escreve que a teoria não corresponde à prática. Ele leva em conta que o intérprete tem suas particularidades, sua personalidade. A seguir enumera os problemas da interpretação, começando com a inexatidão da notação musical. Reconhece a falibilidade do compositor em anotar corretamente, a dubiedade da grafia que abre espaço [liberdade] às questões de gosto e opções, fazendo o intérprete pensar até que ponto ele deve manter-se fiel ao que está escrito. Copland gostaria que houvesse um método mais eficaz de grafia musical, mas entende que mesmo assim haveria espaço para um grande espectro de interpretações. Por isso, qualifica a música como um organismo vivo, sempre sujeita à refração do intérprete.

Em seu artigo *Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica*, Sandra Neves Abdo (2000) esmiuça ainda mais a questão da interpretação. Sob a lente do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991), o texto faz um estudo sobre três hipóteses de interpretação: a fidelidade ao autor, a visão de Pareyson e a licença interpretativa. Na primeira parte é feito um estudo sobre o dilema entre ser fiel ao compositor versus licença interpretativa. Abdo cita divergências entre vários autores e exemplifica a dificuldade de se ser fiel à obra, com músicos que tocam com instrumentos de época. A chamada interpretação “histórica” usa o instrumento como mediador, o que necessariamente não garante fidelidade à obra. Na segunda parte, a filosofia de Pareyson pode ser resumida com a idéia de que os indícios da interpretação da obra estão contidos na obra em si, integrando nela mesma o aspecto físico e espiritual, o que ressalta sua plurissematicidade. E a terceira parte pode ser sintetizada na idéia de que o “texto” deve prevalecer acima do autor e a interpretação deve “revelar a obra”, em uma de suas várias possibilidades.

Sloboda (2007) em seu estudo do papel do *performer* na transmissão da emoção na música divide a interpretação em dois tipos:

1- **convencional**, onde o *performer* reafirma características interpretativas esperadas de um



determinado período ou gênero;

2- **dialética**, onde as expectativas do ouvinte são desafiadas ou frustradas de alguma forma. Mudanças da estrutura esperada de uma frase musical “óbvia”, de fraseologia regular, estimulam experiências emocionais mais intensas.

O executante pode optar pela interpretação convencional ou dialética, sendo que a primeira alimenta as expectativas previamente esperadas do ouvinte, enquanto que a segunda eleva a experiência do inesperado. Ao ouvir as gravações analisadas neste trabalho em sequência, podemos distinguir qual opção foi adotada por cada duo, mesmo numa peça não amplamente conhecida como o *Noturno*.

Contrastando com a imagem do *intérprete* como mensageiro do compositor, Sloboda indica que o *performer* é um criador por direito, já que é da tradição da *performance* sempre acrescentar algo novo à sua execução.

Em seu livro Laboissière (2007) defende firmemente a posição da interpretação como atividade recriadora como vemos a seguir::

Nessa investigação procuramos comprovar que a interpretação musical, ao envolver elementos que transcendem a leitura da partitura resulta em recriação, cuja origem é o processo significativo do texto. Defendemos aqui o conceito de interpretação como atividade recriadora, na medida em que a música – arte da produção, performance e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade (LABOISSIÈRE, 2007, p. 16).

Laboissière também utilizou em seu trabalho a metodologia analítico/comparativa para estudar quatro gravações com quatro pianistas da *Alma Brasileira* de Villa-Lobos. A pesquisadora chega às mesmas conclusões que as nossas até o momento: a diversidade é a tônica comum de todas as interpretações. Pela revisão bibliográfica feita até o momento, em relação ao intérprete de nossos dias, notamos a predominância da linha onde o executante usa a liberdade interpretativa. Cada solista tem por hábito adicionar elementos próprios, de cunho individual, nos vários parâmetros musicais, engendrando sempre uma nova visão da partitura.

Por fim, o elo final da cadeia musical é o ouvinte. Cada qual, com suas idiosincrasias, recebe a música a seu modo, multiplicando ainda mais a plurissematicidade da música, resultando numa infinita teia de possibilidades. Com sua “interpretação”, seja ela um julgamento, uma emoção, uma racionalização, o ouvinte fecha o ciclo da produção musical.

3. Gravações

Com uso de metodologia analítico/comparativa, foi feito um estudo de caso por meio da investigação de diferentes versões gravadas da peça *Noturno para flauta e piano*. Foram escolhidos quatro duos de diferentes escolas interpretativas. O quadro das gravações está no anexo 1. O primeiro registro foi deste pesquisador acompanhado da pianista Maria Tereza Madeira em 1986. Dois fonogramas foram produzidos especialmente para a tese em andamento: o do duo Eduardo Monteiro das Neves (flauta) e Flávio Augusto (piano) professores da UFRJ, representantes da escola erudita, foi gravado no Salão Leopoldo Miguez, na Escola de Música da UFRJ, e a gravação do duo Carlos Malta (flauta) e Leandro Braga (piano), nomes ligados à música popular foi realizada em estúdio no Rio de Janeiro. Completam o quadro, as gravações deste pesquisador com a pianista Monique Aragão, ambos atuantes nos “territórios” erudito e popular e o registro recém encontrado de Ornelas (sax soprano) com a pianista Delia Fischer. Assim, temos um amplo espectro interpretativo a ser estudado. Após as gravações, foram colhidos depoimentos dos músicos.

Levantamos todos os parâmetros interpretativos como andamento, utilização de agógica, variação de dinâmica, uso de ornamentação não indicada na partitura, acréscimo ou supressão de notas, contudo, vamos nos ater à discussão do parâmetro articulação.

No exemplo musical 1, mostrado no final deste texto, grafamos as diferentes articulações executadas por cada intérprete, referentes ao início do segundo movimento. No manuscrito autógrafo não há marcação de articulação. Atestamos então a grande variedade de opções usadas pelos duos. O duo 1 optou por *detaché* contínuo, não aquele em que uma nota se inicia imediatamente após o término da outra dando o máximo do valor rítmico escrito, mas sim, com um pequeno *stacatto* embutido, por isto grafamos a articulação na partitura desta forma. Os duos 2 e 3 escolheram o *legato*, procurando uma grande linha enquanto que o duo 4 opta por duas colcheias ligadas seguida de uma colcheia em *stacatto*. Ao final do artigo, mostramos os trechos descritos.

Podemos então investigar a consciência destas opções. A escolha do *detaché* do duo 1 teve justificativa historicamente embasada, o agrupamento de dois grupos de três colcheias, usada na melodia da flauta, é similar à estrutura rítmica da *giga*. O *legato* usado pelos duos 2 e 3, talvez tenham algo de intuitivo, na busca do “soar bem” para a música, porém esta “intuição” é fruto de uma longa estrada. Portanto, o que pode parecer intuitivo resulta ao ouvinte como uma opção consciente já que este *legato* permeia toda a interpretação do segundo movimento e foi a escolha considerada por estes intérpretes como a mais

“adequada”. Já a articulação da interpretação do duo 4 (Ornelas):



, revela-se fruto de uma opção extremamente racional, pois ela foi utilizada exatamente da mesma forma nos dois “takes” de estúdio de 1994, assim como na versão ao vivo de 1992.

Em relação à execução de Ornelas, verificamos que em diversos trechos o compositor interpreta sua obra de forma diferente em relação ao escrito na partitura.

Paulo Couto e Silva, em seu livro “*Da Interpretação Musical*” (1960), sintetiza bem este problema interpretativo, incluindo o compositor como mais um intérprete da obra e não como o dono da versão definitiva:

Nem haveria interesse em reconstituir sempre a obra segundo a interpretação original do autor, pois não se pode esquecer que ela, após sua criação, adquire existência autônoma, e o compositor, interpretando sua própria música, não é senão um intérprete entre os demais, na expressão de Casella² (COUTO E SILVA, 1960, p.5).

4. Considerações finais

No início da comunicação, brevemente elencamos algumas características que permeiam a obra de Ornelas como seu hibridismo modal/tonal e erudito/popular. Em seguida, abordamos o problema da interpretação, mostrando visões antagônicas de compositores e musicólogos. Notamos, então, que na primeira metade do século XX prevalecia a fidelidade ao texto. Aproximadamente da segunda metade deste século em diante, a liberdade interpretativa floresceu. Hoje, diferentes vertentes convivem simultaneamente.

Já o parâmetro articulação, estudado neste recorte, tem muitas possibilidades. Na análise do pequeno trecho que mostramos, os quatro duos fizeram diversas escolhas. Por haver poucas indicações na partitura, esta diversidade foi sentida de forma mais ampla ainda. Inicialmente, pensamos na possibilidade de Ornelas ter propositalmente optado por não indicar todas as articulações, justamente para o intérprete escolher a articulação que melhor lhe aprouver. Esta é uma característica recorrente na escrita de música popular.

No *jazz* e no *choro* as partituras, geralmente, vem sem nenhuma indicação de articulação, para o solista ter a liberdade de fazer seu fraseado. Já em arranjos de *big band* ou em arranjos mais elaborados de música popular brasileira para CD e/ou shows com formações maiores, para se obter determinado efeito sonoro desejado, como fraseado uniforme, em bloco sonoro, por exemplo, aí sim, são escritas todas as articulações.



É muito rico estudar, gravar e analisar diferentes versões do *Noturno* de Ornelas já que nos permite observar que não existe “a” “verdadeira e definitiva” interpretação. A versão gravada de cada intérprete é a sua ‘verdade’ sonora no momento de sua execução. Pode-se dizer que em cada intérprete surge o sentimento de “posse” da música executada. Ao se “apoderar” da peça, o intérprete é um quasi-compositor, pois ao dar o sopro de vida às notas latentes no pentagrama, as ressucita sempre de forma diversa, sendo indiferente se o compositor está presente a seu lado ou se ele faz parte de um passado remoto.

Referências:

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Belo Horizonte: Per Musi, v.1, p. 16-24, 2000.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*; tradução de Luiz Paulo Horta - Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

COUTO E SILVA, Paulo. *Da Interpretação Musical*. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O Saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de suas características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical – A dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LINHARES, Leonardo Barreto, BORÉM, Fausto. *A composição e a improvisação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: aspectos do hibridismo entre baião e bebop*. PER MUSI: Revista de Performance Musical - n.23, p.28-38. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2011.

PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*. São Paulo, SP, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Campinas: Opus, Revista da ANPPOM, nº 11, p. 197 a p. 207, 2005.

_____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo...* Per Musi, Belo Horizonte, n.23, p.103-112, 2011.

SLOBODA, John. *Exploring the musical mind – cognition, emotion, ability, function*. Oxford, Oxford University Press, 2007 (orig. 2005).

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. tradução Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

² Apud Gisèle Brelet, *L'interprétation Créatrice*, I, nota à página 70 (ed. Presses Univ. De France, 1951). Alfredo Casella (1883-1947), compositor, maestro e pianista italiano.

DISCOGRAFIA CONSULTADA

GANC, David. *Caldo de Cana*, Kuarup Discos, 2000.

PARTITURAS CONSULTADAS

ORNELAS, Nivaldo. *Noturno para flauta e piano em 2 movimentos*. Rio de Janeiro, 1982. Partitura manuscrita

Anexo 1:

DUOS	INTÉRPRETES	ANO
1	Eduardo Monteiro (flauta) e Flávio Augusto (piano)	2013
2	Carlos Malta (flauta) e Leandro Braga (piano)	2013
3	David Ganc (flauta) e Monique Aragão (piano)	1999
4	Nivaldo Ornelas (Sax Soprano) e Delia Fischer (piano) T19	1994

Quadro 1: lista das gravações do *Noturno*:

Original:



Duo 1 *Detachê*



Duo 2

8^{va} na repetição

Duo 3

8^{va} na repetição

Duo 4 T19

Exemplo musical 1: Levantamento das articulações de todos os duos. *Noturno* Mov. 2, c1 a c10.