

Pianistas de nosso tempo e sua relação com obras que estreiam

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Zélia Chueke

Universidade Federal do Paraná – *zchuekepiano@ufpr.br*

Resumo: Com bases na hipótese de que a relação entre intérprete e obra a ser estreada parte das qualidades intrínsecas da partitura, entrevistas foram realizadas com pianistas de renome internacional, que discorreram sobre seu processo de preparação da estréia de obras importantes do repertório contemporâneo, revelando os aspectos constitutivos da construção de suas interpretações respectivas. As coincidências verificadas entre tais aspectos possibilitaram a categorização que será apresentada neste trabalho. A título de recuo histórico, o cenário musical do início do século foi acessado através da imprensa musical da época e os dados obtidos a partir da análise de conteúdo deste material foram cruzados com aqueles revelados através das entrevistas, desvendando uma série de similaridades cuja síntese será igualmente apresentada.

Palavras-chave: Pianistas da atualidade. Estreia. Interpretação. Imprensa musical.

Pianists of our time and their relationship with works they premier

Abstract: Based on the hypothesis that the relationship between performers and works they premier starts with the score's intrinsic qualities, interviews were conducted with renowned pianists, who described their preparation process regarding the premiere of important contemporary works, revealing specific aspects of constructing an interpretation categorized as it will be presented in this paper. As historical background, the musical scenario of the beginning of the 20th century was accessed through music press of that period; the results of content analysis of this material were crossed with that obtained from the interviews, revealing coincidences which synthesis will be presented as well.

Keywords: Today's pianists. Premieres. Interpretation. Musical press.

1. New Music

O subtítulo *New Music* na tese de doutorado de 2000 (CHUEKE, p. 72) deu origem à pesquisa concluída em 2013, cuja síntese apresento nesta comunicação. A tese de 2000 explorou três etapas de escuta implícitas no processo de preparação da execução pianística. A primeira implicando fundamentalmente a escuta interior, tem como primeira referência a partitura, a partir da qual o pianista começa a construir uma imagem sonora, normalmente acompanhada, em sua imaginação, da coreografia (baseada em recursos da técnica pianística) para executá-la¹. Esta primeira imagem, guiará o pianista durante a segunda etapa de escuta, onde a atividade física é engajada, acionando um processo de monitoração quanto à adequação do resultado sonoro (obtido através da execução) à imagem estabelecida na escuta interior, fazendo-se os devidos ajustes. Trata-se, nesta etapa, da construção da interpretação, valorizando o que ela tem de única. Sergiu Celibidache (2012, p.138) resume estas duas etapas em três palavras : transcendência, redução e apropriação. O

resultado do trabalho nestas duas etapas será transmitido ao público no que constitui a terceira etapa do esquema proposto.

Na tese de 2000, na passagem do texto que evoca a música nova, algumas considerações são tecidas sobre a experiência com um tipo de material musical do qual não se possui memória auditiva e que requer a construção de uma imagem musical totalmente baseada na experiência pessoal do intérprete.

2. A partitura como ponto de partida

Nossa hipótese principal evoca a situação particular da preparação de uma estréia, onde o engajamento do pianista parte diretamente da qualidade intrínseca da partitura. Com apoio nesta premissa, buscamos acessar os elementos construtivos (ou constitutivos) da relação dos pianistas (da atualidade) com as obras das quais preparam a estréia mundial.

Como hipótese secundária, acrescentamos o conceito do enriquecimento deste engajamento através do diálogo com o compositor, sempre levando em conta as diferentes abordagens da parte dos pianistas.

O corpo de nossa pesquisa foi construído graças à colaboração de cinco pianistas de renome internacional, responsáveis pela estréia de obras importantes do repertório contemporâneo, escolhidos segundo três critérios básicos : (a) nacionalidade, contextos culturais e tipos de carreiras diferentes; (b) hábito e disponibilidade de verbalização da experiência musical; (c) disposição a contribuir com a pesquisa.

O método utilizado para o acesso ao testemunho dos pianistas de nosso tempo foi o de entrevistas: *compreensivo (semi-diretivo)* para a 1º etapa, e *de explicitação*, para a 2º etapa². A análise de conteúdo foi aplicada à cada grupo de dados, gerando temáticas e discussões. Um cruzamento de dados das duas etapas se impôs como consequência natural de uma coerência entre o pensamento musical e a postura de cada pianista diante de uma obra a ser estreada, e a postura e o perfil revelados por ocasião da 1º etapa de entrevistas. O quadro abaixo indica os pianistas que participaram da segunda etapa de entrevistas³.

Compositores	Obras	Lugar e data da estréia	Pianistas
Carter, Elliot (1908-2012)	<i>Night fantasies</i>	Bath Festival, 2/6/1980	Ursula Oppens
Debussy, Claude (1862-1918)	<i>Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon / Etude retrouvée</i>	Paris, 2001/2002	Roy Howat
Riotte, André (1928-2011)	<i>Inventions 10 et 15</i>	Marseille, 1990	Anne Piret
Xenakis, Iannis (1922-2001)	<i>Erikhthon</i>	Paris, 1974	Claude Helffer

Tabela 1: pianistas que colaboraram na 2ª etapa de entrevistas da pesquisa, obras que estrearam e sobre as quais escolheram discorrer, explorando a construção de suas respectivas interpretações, e locais onde ocorreram as estréias.

3. Os resultados

A análise dos resultados da 1ª etapa de entrevistas tornou possível dois tipos de categorização, apresentadas a seguir. A primeira (A) em torno de aspectos valorizados pelos pianistas em suas respostas e por sua vez classificados em três grupos (A1, A2 e A3); a segunda (B) em torno dos perfis musicais que se revelaram a partir de cada grupo de respostas.

A1 - Forma de introdução ao repertório contemporâneo : (a) frequência a concertos; (b) ambiente favorável em cursos específicos, possibilitando por exemplo, o contato com composições de colegas; (c) escuta de gravações .

A2 - Enriquecimento a partir da experiência com os dois tipos de repertório (contemporâneo e tradicional), considerados a partir de perspectivas complementares : (a) contato com a modernidade tornando possível a percepção do moderno na tradição; (b) olhar mais amplo sobre a música cuja história revela indícios de modernidade em todas as épocas e aspectos de continuidade ou de oposição na produção musical de um mesmo compositor ou de um mesmo período ; (c) interação entre dois tipos de repertório no âmbito do ensino musical.

A3 - Referências à barreira existente entre os séculos XX e XXI e os precedentes, considerada sob dois pontos de vista :

1 - Do público : (a) a dificuldade de escuta, seja da atonalidade - em oposição ao material diatônico ou modal-, seja de diferentes interpretações de um repertório já conhecido;

(b) a falta de coerência nas programações, sem que se estabeleça uma conexão entre as obras; (c) a falta de consideração, da parte do compositor, em relação à recepção do público; (d) a redução da barreira a partir do hábito ;

2 - Do intérprete : (a) a necessidade de outros meios de orientação daqueles da harmonia diatônica tradicional; (b) a abertura às várias possibilidades de interpretação, tanto de obras do repertório tradicional quanto do moderno;

B1 : coincidências verificadas entre os cinco “perfis musicais⁴” revelados nesta primeira etapa de entrevistas referem-se a aspectos que se entrelaçam e que podem ser associados a duas instâncias : o aprendizado constante e a pluralidade de atividades. O tipo de respostas obtidas através destas entrevistas ilustra uma das características principais da entrevista compreensiva (entretien compréhensif) enumeradas por Kaufmann :

Aquele que fala não se limita a fornecer informações : em seu engajamento, ele aciona um trabalho sobre si mesmo, para construir uma unidade identitária diante do entrevistador, num nível de dificuldade e de precisão que extrapola de longe o que se faz ordinariamente (KAUFMANN, 1996, p.60) .⁵

Uma vez revelados através dos testemunhos das entrevistas preliminares no âmbito da música de seu tempo, os diferentes tipos de percurso de cada pianista, a segunda etapa de entrevistas nos deu acesso à verbalização, por cada entrevistado, de sua abordagem da obra a ser estreada e o processo de preparação da performance.

Os entrevistados se expressaram livremente tanto no plano circunstancial quanto no plano formal, em função da verbalização mais precisa de seus respectivos processos, segundo suas prioridades. Entretanto, diferentemente das entrevistas preliminares - guiadas pelas cinco perguntas propostas pela autora -, nesta segunda etapa os pianistas explicaram e ilustraram aspectos específicos de seu trabalho com as obras estreadas, ao invés de se lançarem numa simples narração.

Os resultados desta 2^a etapa de entrevistas foram categorizados em três grandes linhas, apresentadas a seguir, com as respectivas subdivisões :

1- Aspectos de leitura, escuta, compreensão : (a) a partitura como ponto de partida e de referência ; (b) a forma, as partes, o climax, o repouso; o contorno, os planos sonoros, as indicações de caráter e dinâmica, a articulação do discurso (c) o tempo.

2- Aspectos de escuta e execução : (a) a imaginação do som e a coreografia (o som e o corpo) (b) o conhecimento do instrumento e os ajustes a cada concerto

3- Aspectos de transmissão de conhecimento.

Os dados obtidos graças aos quatro testemunhos registrados nesta 2ª etapa responderam de forma satisfatória à questão proposta inicialmente, tornando acessíveis os elementos constitutivos da relação entre os pianistas com obras que estrearam tendo como ponto de partida a partitura, este último dado vindo confirmar nossa hipótese.

Neste âmbito, um aspecto deveras relevante advindo dos resultados das entrevistas foi a utilização por todos os pianistas, do recurso da análise musical para fins de exploração, compreensão e apropriação das obras em questão. Tratando-se de material inédito, abordagens analíticas não convencionais se impuseram, pois no exercício do *métier*⁶, a trama musical será narrada aos ouvintes, independentemente de seu caráter tonal ou atonal, de sua estrutura não facilmente definida, de sua forma, notação ou linguagem musical.

Novamente, a abertura ao desconhecido é implicada. Nem mesmo o contato prévio com outras obras do compositor deveria influenciar este processo como ilustrado por exemplo, pelo testemunho de Anne Piret, que decidiu, com a aprovação do compositor, não apoiar sua análise da *Invention n° 15* de André Riotte nos conceitos do serialismo, ainda que esta tendência tenha sabidamente influenciado o estilo do compositor. No tocante à forma, Ursula Oppens encontrou elementos que se repetem durante a obra, mesmo que sutilmente, para estabelecer um “campo de ação” estruturado sobre o qual construiu sua concepção interpretativa de *Night Fantasies*. No caso de Claude Helffer, o efeito “massal”⁷ é visualmente representado em suas anotações na partitura de *Erikhthon*; massas sonoras presentes em várias seções da obra revelam-se fatores determinantes de forma e estrutura⁸. Por sua vez, Roy Howat construiu sua interpretação concomitantemente à seu trabalho de edição de uma obra inédita de Debussy⁹, a partir do conhecimento prévio de outras obras deste compositor e da familiaridade com seu estilo, enquanto especialista renomado, responsável pela edição de suas obras completas. Decisões sobre aspectos a forma, ao universo sonoro e a direção de discurso, revelaram-se cruciais para completar certos trechos deixados em branco no manuscrito.

Em todos os relatos, cuja integralidade é impossível de ser registrada neste artigo¹⁰, fica evidente a combinação de vários métodos analíticos cuja função é a construção de uma interpretação. A questão de função e complementaridade de métodos analíticos é resumida por Makis Solomos:

[...] a análise deve levar em conta a natureza do campo de investigação : é notadamente a questão da complementaridade das análises voltadas seja para o estudo da partitura seja para a escuta ou ainda para a integração da análise de uma obra específica no contexto de uma análise estética (SOLOMOS, 1985, p.7) .¹¹

4. Recuo histórico

Se o acesso aos dados diretamente ligados ao corpo da pesquisa foi possível através do recurso de entrevistas explanado até aqui, provou-se ademais necessário um recuo histórico, um pano de fundo para o cenário revelado pelos pianistas da atualidade. O período escolhido para este recuo foi o início do século XX, onde se observam mudanças na linguagem e na notação musical, nos parâmetros de escuta e de estética, ou simplesmente de gosto, cujos ecos se fazem sentir na produção musical dos séculos XX e XXI.

Através desta imersão no cenário musical do passado, buscou-se acessar principalmente os indícios da relação dos pianistas com a música de seu tempo. A imprensa musical, mais especificamente o *Le Courrier Musical*¹² - publicado entre 1899 e 1935 – tornou possível esta imersão de forma consistente e pertinente devido ao caráter dos artigos publicados neste periódico e o nível incontestável de expertise dos colaboradores e editores envolvidos, em sua maioria compositores e intérpretes de renome internacional.

Os dados concernentes a este recuo histórico foram obtidos através da análise de conteúdo da imprensa musical da época, comprovando as idéias de Earl Babbie (1989), que considera este método - assim como os da análise histórica comparativa e análise estatística - totalmente livre de qualquer intromissão direta no objeto de estudo. A autora examinou todos os números do *Le Courrier Musical* detectando e isolando dados explícitos e implícitos no texto, sem auxílio de nenhum tipo de software, por se tratar de material ainda não digitalizado. A codificação - adaptada ao contexto e ao propósito da pesquisa¹³, foi guiada pelo próprio texto; os termos “ pianistas” e “primeiras audições” foram os que se provaram mais frutíferos; a análise foi feita no momento mesmo do acesso às fontes (na *Bibliothèque nationale de France*).

As temáticas que surgiram a partir das recorrências foram : (a) O paradoxo entre a necessidade do novo e os critérios de escuta previamente estabelecidos; (b) A recepção das obras (e dos pianistas) pelo público ; (c) O papel dos intérpretes e dos compositores-intérpretes ; (d) A pluralidade de repertório e de intercâmbio cultural ; (e) Os mestres: influências, trocas e colaboração com os alunos.

Foram verificadas uma série de coincidências entre estes dados e aqueles obtidos através dos testemunhos dos cinco pianistas por ocasião de suas entrevistas. Segue-se a síntese :

1- Interesse dos pianistas por obras inéditas, universalidade de repertório e entrelace de músicas do presente e do passado ;

- 2- Abertura da parte dos diretores de séries de concertos e do público, quanto à inclusão de música nova e/ou inédita nos programas de concerto ; em caso negativo, os pianistas não teriam a chance de apresentar o repertório de sua escolha¹⁴ ;
- 3- Colaboração entre compositores e pianistas ;
- 4- Cumplicidade entre alunos e professores na iniciativa de divulgar a música de seu tempo.

5. Ponderações finais à título de conclusão

Para concluir, além de ter respondido satisfatoriamente nossa pergunta inicial (aspectos constitutivos da interpretação e apropriação da obra a ser estreada), bem como comprovado nossa hipótese (a partitura como ponto de partida e de referência para o acesso ao material sonoro inédito), a pesquisa confirmou a relevância, para os estudos de performance, da figura do músico que pratica e observa sua própria atividade.

A exploração das partituras utilizadas, à luz dos testemunhos dos pianistas, revelou-se um método de pesquisa eficaz para o acesso aos respectivos universos de escuta, reforçando desta forma a pertinência da continuidade de pesquisas no campo da performance neste âmbito, levando-se em conta evidentemente a relatividade deste acesso. Masson (2009, p.277) pondera sobre esta questão discorrendo sobre uma das cenas do filme *Amadeus*, de Milos Forman, onde Mozart “dita” a Salieri trechos de seu *Requiem*, como se estivessem partilhando de uma mesma escuta : “ o mistério da criação [...] selado e impenetrável. [...] permanece um lugar inacessível, no espírito, na consciência, no cérebro de Mozart¹⁵ ”.

Se é verdade que para o intérprete, o primeiro passo de acesso à escuta do compositor são as indicações na partitura, o universo auditivo do músico só se revela através de sua performance. No entanto, em ambos os casos, não teremos jamais a certeza de haver acessado a mesma realidade.

Referências

- BABBIE, Earl. *The practice of social research*, 9th ed. Belmont, CA: Wadsworth, 2001.
- CELIBIDACHE, Sergiu. *La musique n'est rien*. Paris: Actes Sud, 2012.
- CHUEKE, Zélia. *Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance*, Doctoral Dissertation, University of Miami, 2000, UMI9974800.
- _____. *Face à l'inconnu: la relation des pianistes avec la musique qu'ils créent*. Documento de pesquisa OMF/CAPES, Paris, 2013, 356p. Obra não publicada.
- GILMORE, Samuel. «*Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*», *Sociological Forum*, v. 8, No. 2, 1993, p.221-242.

FONDS MONTPENSIER, Bibliothèque nationale de France, Département de Musique. Boîte France, virtuoses, Robert Casadesus ; Alfred Cortot ; Louis Diémer Marguerite Long ; Edouard Risler ; Marthe Girod ; Yves Nat ; Francis Planté.

FONDS MONTPENSIER, Bibliothèque nationale de France, Département de Musique. Boîte Brésil, virtuoses, Guiomar Novaes ; Dulce de Saulles ; Magda Tagilafarro ; Walborg Nepomuceno.

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris: Éditions Nathan Université, collection 128, 1996.

MASSON, Marie-Noëlle. « Amadeus ou l'utopie de la création », FRANGNE, Pierre-Henry, MOUËLLIC, Gilles & VIART, Christophe (org.), *Filmer l'acte de création*. Rennes : PUR, 2009, 221-228.

LE COURRIER MUSICAL. Bibliothèque nationale de France, Département de Musique 1899 à 1903: versão em microfilme (Bob. 18827 – 18830); 1904 à 1935 versão impressa, fascículos encadernados por ano de publicação.

SOLOMOS, Makis. Mémoire de D.E.A, Université de Paris IV, juin 1985.

VERMERSCH, Pierre. *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux : ESF, 1994.

XENAKIS, Iannis. *Musique Architecture*. Tournai: Casterman, 1971.

¹ Ocasionalmente, algumas passagens serão experimentadas ao piano, sem que esta abordagem física interrompa, no entanto, o processo de escuta.

² No original: *compréhensif (semi-directif)* e *d'explicitation*. Termos usados respectivamente em: KAUFMANN, J.-C., *L'Entretien compréhensif*, Éd. Nathan Université, collection 128, 1996 e VERMERSCH, P., *L'entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 1994.

³ O quinto pianista que participou da primeira fase de entrevistas foi Ian Pace. No tocante à segunda etapa, vale acrescentar que Claude Helffer faleceu logo no início de nossa pesquisa e o acesso à seu processo de escuta foi possível graças à inestimável colaboração de Mireille Helffer, esposa do pianista, que concedeu à autora o acesso à seus cadernos de análise e ao manuscrito orquestral de *Erikhthon* de Xenakis utilizado na estréia.

⁴ O termo é justificado pela exclusão de dados biográficos durante as entrevistas, salvo quando uma relação específica foi estabelecida com o percurso musical

⁵ No original: « *Celui qui parle ne se limite pas à livrer des informations : en s'engageant, il entre dans un travail sur lui-même, pour construire son unité identitaire, en direct, face à l'enquêteur, à un niveau de difficulté et de précision qui dépasse de loin ce qu'il fait ordinairement.* » KAUFMANN, J., *L'Entretien compréhensif*, Éd. Nathan Université, collection 128, 1996, p.60

⁶ A questão da prática musical enquanto *métier* é explorada em: CHUEKE, Zelia, "Pedagogia do piano : aspectos da transmissão de um *métier*". Anais da *I Conferência Internacional de Educação Musical de Sobral*, Sobral, EGUS, 2013, em fase de edição.

⁷ Termo empregado pelo próprio compositor. Cf.: XENAKIS, I., *Musique Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p.19.

⁸ Helffer, em seus cadernos de análise (Ver nota nº3) faz uma análise formal detalhada da peça.

⁹ Como indicado na Tabela 1, a primeira versão do estudo *Pour les arpèges composés*, totalmente diferente - salvo os primeiros compassos e alguns pouco detalhes- da versão que Debussy decidiu publicar nos dois cadernos de estudos que conhecemos.

¹⁰ O texto integral com análises detalhadas fica postergado para uma futura publicação, que incluirá exemplos musicais ilustrativos das partituras e manuscritos acessados, uma vez resolvidas questões de direitos autorais .

¹¹ No original: « [...] *l'analyse doit tenir compte de la nature de son champ d'investigation : c'est notamment la question de la complémentarité des analyses tournées soit vers l'étude de la partition soit vers l'audition ainsi que l'intégration de l'analyse d'une œuvre spécifique dans une analyse stylistique* ».

¹² Os dados obtidos através do *Le Courrier Musical*, fonte principal para o primeiro capítulo da pesquisa, foram completados pontualmente pelo acesso ao *Fonds Montpensier* e a alguns artigos do *Le Ménestrel* – periódico similar ao *Courrier Musical* publicado entre 1933 e 1940 .

¹³ Como sugerido por Mike Palmquist em: <http://writing.colostate.edu/guides/guide.cfm?guideid=61>

¹⁴ O texto de GILMORE (1993) enfatiza a missão e responsabilidade dos intérpretes no sentido da influência sobre a decisão dos diretores das salas de concerto em relação à programação.

¹⁵ No original: *le mystère de la création [...] scellé et impénétrable. [...] se tient en un lieu inaccessible, dans l'esprit, la conscience, le cerveau de Mozart.*