

# Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo

ANA CLÁUDIA ASSIS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (anaclaudia@ufmg.br)

*“... a música é a arte do tempo, ela delinea o tempo” (O. Messiaen)*

*“... o tempo é o tecido de nossa vida” (A. Cândido)*

## Introdução

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para realizar meu doutorado sobre a música dodecafônica para piano de César Guerra-Peixe, pairava sobre mim o receio de que a História me afastaria da Música e, principalmente, da minha atividade como intérprete. Muito embora acreditando que “mais interdisciplinaridade na formação não retira competências ao especialista na área principal, ao contrário, reforça-as” (CARVALHO, 2012, p. 269), era certo que naquele cruzamento interdisciplinar com a História que se projetava, uma série de desafios deveriam ser superados em um período relativamente curto de tempo. Ao inserir-me num novo campo de conhecimento, novas práticas metodológicas deveriam ser aprendidas capacitando-me a problematizar meu objeto de investigação à luz da História. Era necessário a aproximação com teorias e conceitos novos por meio de uma bibliografia vastíssima para, a partir daí, tentar enraizar meus pressupostos de pesquisa em um terreno seguro, ainda que no caso específico da música dodecafônica de Guerra-Peixe, houvesse a desconfiança de que a natureza do objeto que estava sendo submetido àquela análise historiográfica, reivindicava muito mais do que os métodos convencionais que lhe oferecíamos.

Como nos esclarece Mário Vieira de Carvalho (2012), ao não interrogarmos a música criticamente,

corremos o risco de subestimar o que ela própria nos pode proporcionar como atividade de conhecimento, isto é: não se trata apenas de compreender a música através da história, mas também de compreender a história através da música; não

se trata de pensar a música na perspectiva da filosofia, mas também de abordar a música ela própria como filosofia; não se trata de interpretar a música segundo um quadro teórico-metodológico das ciências sociais, mas também de ela nos interpretar a nós e à sociedade em que vivemos (CARVALHO, 2012, p. 267).

Não se tratava, portanto, de compreender a música de Guerra-Peixe apenas através da História, mas, dela própria se transformar em sujeito ativo de conhecimento histórico. O problema estava em como interrogá-la. Como as séries dodecafônicas, a instabilidade rítmica e as hibridações sonoras de Guerra-Peixe poderiam me informar a respeito do contexto sócio/musical da época em que foram produzidas? Era preciso indagar a obra também como documento e, para isso, ela deveria transcender o silêncio da partitura e se concretizar em matéria sonora através da interpretação musical. Era preciso *fazer música*.<sup>1</sup> Foi quando decidi gravar as obras dodecafônicas e o registro fonográfico passou a fazer parte do *corpus* documental da pesquisa passando, a obra musical, a constituir-se simultaneamente como objeto e fonte. Assim sendo, o antigo receio de me afastar da Música (da música enquanto performance) foi sendo reelaborado até sua diluição por completo, à medida em que a própria História exigia que eu *fizesse* Música como meio de fornecer respostas às questões suscitadas pela obra no contato com o método histórico.

124

Tal experiência, para além de seus resultados específicos<sup>2</sup>, também demonstrou que, assim como a interpretação de um determinado fato está intimamente relacionada com a própria experiência de mundo do historiador que o analisa, a interpretação de uma obra musical é também uma seleção daquilo que o intérprete pretende ou é capaz de significar. A interpretação, segundo Luciano Berio (2006), é o resultado da nossa própria história, da história de nossas ações e de nossas ideias.

Jean-Jacques Nattiez (2005), parafraseando o historiador Paul Veyne, nos ajuda a sintetizar estes pontos de contato entre o historiador e o intérprete:

Quando pensa estar sendo fiel ao compositor, o intérprete, na realidade, está meramente selecionando, com referência às possíveis causas da gênese da obra e à multiplicidade de significações que o autor lhe investiu, um enredo possível que nos

---

<sup>1</sup> A expressão *fazer música* é empregada em aproximação com a perspectiva de Christopher Small (1998) sobre a música enquanto performance.

<sup>2</sup> Sobre o processo e resultados dessa operação metodológica ver ASSIS, 2014.

é transmitido pelos meios apropriados de sua técnica de interpretação. Na interpretação assim como na história, é impossível levar tudo em consideração porque a linearidade da obra inscrita no desdobramento do Tempo é incompatível com o feixe caótico e multidimensional de todas as significações situadas “de trás” da obra. Conhecemos, apenas, o vestígio daquelas significações, jamais diretamente, elas mesmas (NATTIEZ, 2005, p. 157).

## Interseções entre “interpretar” e “historicizar”

Dentre as disciplinas da Música, a Musicologia é, tradicionalmente, aquela que mais se aproxima da História, sobretudo em se tratando de abordagens metodológicas para análise de obras musicais do passado. Da mesma forma, no campo das Práticas Interpretativas, o movimento conhecido como Execução Historicamente Informada (EHI) ou Performance Historicamente Informada (PHI) busca, nas práticas historiográficas, argumentos e subsídios teóricos para realizar/executar obras musicais do passado buscando reconstituí-las no presente, de forma coerente com o contexto no qual estas obras foram geradas.<sup>3</sup> No entanto, interessa-nos no âmbito da reflexão que aqui nos lançamos, aproximar o intérprete do ofício do historiador, valendo-nos da vocação comum que lhes é destinada: ser capaz de indagar e se deixar ser indagado pela obra/documento, e promover a articulação do passado no presente ultrapassando - como bem denominado por Walter Benjamin - o *conformismo* da tradição.

125

Para Benjamin, toda obra de arte (se já não nasceu com a rigidez das convenções, reificada e acadêmica) é um evento histórico, *inscrita no desdobramento do Tempo*, incidindo-se num processo inconcluso onde cada nova obra (ou cada interpretação de uma obra) altera a anterior.

Nessa perspectiva, presume-se que articular historicamente o tempo passado ou obras musicais do passado, não consiste em conhecer o contexto onde elas realmente foram criadas mas em tentar transmitir ou revelar o *novo* que elas guardam ultrapassando, assim, o conformismo que delas pretende apoderar-se, ou seja, a própria tradição (Benjamin, *apud* CARVALHO, 2005, p. 2007). Não obstante, a formulação de Jacques Le Goff quanto à condição de monumento a todo documento histórico, nos lembra que este não se constitui como construção inerte e dotado de

---

<sup>3</sup> O movimento EHI (Execução Historicamente Informada) ou PHI (Performance Historicamente Informada) é “o fenômeno mais marcante do mundo da música erudita dos últimos 50 anos, tendo transformado a nossa relação com uma parte muito substantiva do repertório tradicional” (LOPES, 2010, p. 421).

objetividade inerente pois, para ele, todo documento é “algo feito para lembrar o que se quer lembrar e para esconder o que se quer esconder” (LE GOFF, 2003, p. 538). Enquanto evento histórico, uma obra musical carrega em si a intencionalidade de quem a produziu, mas também todos vestígios daquelas significações que estão *detrás das obras*. Adorno ilumina ainda mais a questão ao dizer que não há obra em si que exista em si mesma pois a lei da imanência que a sustenta a faz mudar ao longo do tempo (e a cada nova interpretação) (Adorno, *apud* CARVALHO, 2005).

Entretanto, aquilo que parece ter se institucionalizado<sup>4</sup> na sociedade do nosso tempo é a reificação da música do passado por meio de execuções padronizadas que, ao expurgarem da obra sua historicidade imanente (aquele *novo* que se revela no contato com o presente), se rendem ao conformismo da tradição fazendo reviver o idiomatismo dominante no contexto em que a obra nasceu (CARVALHO, 2005, p. 206). Adorno complementa dizendo que “o gesto imanente da música é sempre atualidade, os mais antigos signos musicais são para o agora, e não para o outrora (Adorno, *apud* CARVALHO, 2005, p. 207).

126

No campo historiográfico, o passado é reconstituído no presente como tentativa de dar respostas às questões demandadas ao historiador pelo seu próprio contexto, portanto, trata-se de produzir *sentidos* novos ou re-significar fatos/percepções/obras do passado longínquo ou recente, com referências do presente. Parece-nos que é precisamente nesse ponto que intérpretes dedicados à música do passado se distanciam do ofício do historiador. Tudo seria diferente, como almeja Luca Chiantore, se o intérprete fosse capaz de ler o repertório do passado à luz de uma estética do presente. Mas, o fato é que, nas “*ejecuciones de los intérpretes modernos es difícil hallar indicios de una sensibilidad que refleje el sentir de nuestro tiempo*” (CHIANTORE, 2001, p. 12).<sup>5</sup> O grande desafio para o intérprete diante de uma obra massificada pelo mercado da arte é justamente esse: ser capaz de indagar uma partitura em sua dimensão *sígnica* e articulá-la com uma dimensão

---

<sup>4</sup> O termo “institucionalização” é aqui empregado referindo-se ao fenômeno de regulamentação e comercialização das artes pelas instituições de ensino, orquestras, teatros, gravadoras, etc.

<sup>5</sup> Devemos nos lembrar que o próprio Luca Chiantore, em seu trabalho de (trans)criação dos *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky, nos aponta um instigante caminho para a articulação do passado no presente. Ver: <https://www.musikeon.net/images/pdf/TROPOS%20flyer.pdf>.

idiomática do contexto ao qual está sendo submetida;<sup>6</sup> ser capaz de articular a tradição e promover o novo que a obra contém à espera de ser revelado.

A apologia ao esquecimento de Pierre Boulez parece-nos bastante sintomática dessa tensão vivenciada pelo intérprete entre a força da tradição e a busca pelo novo:

Que delícia seria de uma vez por todas descobrir uma obra sem saber nada a seu respeito! Tomaremos ainda uma decisão de desprezar contextos e esquecer o tempo de cuja onipresença os manuais tiranicamente nos lembram? Poderíamos ignorar as circunstâncias, bani-las de nossa memória, enterrá-las no esquecimento para nos guiarmos senão pela interioridade da obra (Boulez, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 88).<sup>7</sup>

Como veremos ao longo de nossa reflexão, não se trata de tentar esquecer o passado. Ao não se lançarem à leitura crítica da obra/documento, à sua tradição, à sua interioridade/historicidade, os intérpretes se rendem, por vezes, à reprodução de leituras/interpretações que ao longo do tempo transformam-se em *maneirismos* responsáveis, dentre outros, em alimentar os interesses comerciais da indústria da arte.

## Interpretar o passado...

127

As razões para esse fenômeno são bem mais complexas do que as problematizadas por Leech-Wilkinson, muito embora corroborem seu ponto de vista:

The reasons for this are likely to be at least as much cultural and economic as anything inherent in scores. There are strong traditions in the performing of particular scores, it is assumed that these represent the composer's intentions which are believed to be of overriding importance, and thus there is a strong moral imperative not to perform scores non-traditionally. Small adjustments to norms are sought after by young players seeking to be noticed, but anything obvious is counterproductive: performers who dared to offer a radically different view would be slapped down by **performance police** (teachers, critics, bloggers) and spurned by potential employers (agents, conductors, ensembles, venue managers, record and radio producers). Where is the incentive to innovate when maintaining traditions is the very focus of everyone's professional engagement with music? (LEECH-WILKINSON, 2012, p. 4).

A citação de Leech-Wilkinson nos convida a refletir sobre um tópico importante que parece estar na raiz de seu diagnóstico: a (falaciosa) ideia de

---

<sup>6</sup> Entendemos “idiomatismo” como expressão dos modos de desempenhos musicais partilhados em um determinado contexto.

<sup>7</sup> Grifo nosso.

*fidelidade* à obra/partitura. Embora sejamos alvos de uma historiografia que desconsidera os processos de transformação da música em suas especificidades culturais, geográficas e políticas, não podemos nos esquecer de que, para além de Schoenberg e Stravinsky, foram os próprios intérpretes os principais correligionários do movimento que passou a creditar ao instrumentista a função de *executor* da partitura e, portanto, sua única tarefa seria, conforme Claudio Arrau, a de “reproduzir as intenções do compositor tais como transmitidas pela partitura [...]”. É dever sagrado do intérprete comunicar, intacto, o pensamento do compositor, do qual ele nada mais é que um intérprete” (Arrau, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 141). Quando Wanda Landowska afirma que “vocês tocam Bach à vossa maneira; eu o toco à maneira de Bach” (Landowska, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 141), evidencia-se também a convicção de que há *uma única maneira* de tocar, e qualquer tentativa de argumentação no sentido contrário é invalidada pela certeza de conhecer o desejo do compositor.

128

Tal postura, perpetuada por gerações, encontrou seu ápice no movimento Execução Historicamente Informada, muito embora saibamos que dentro do próprio movimento conviviam tendências nem sempre consensuais. Nessa complexa operação histórico-musical, cujo objetivo inicial era a reconstituição de práticas musicais de épocas longínquas, o conceito de *fidelidade* foi sendo revestido de diferentes conotações em virtude das divergências ideológicas e conceituais internas ao movimento. Deriva daí a noção de *autenticidade* que passou a ser aplicada aos *estilos de época* enquanto que a *fidelidade* mantinha-se circunscrita ao estilo do compositor.

Charles Rosen, em 1990, tentou esclarecer a questão:

[...] o velho ideal de Fidelidade levava o intérprete a tentar descobrir as intenções do compositor, [ao passo que com a Autenticidade] não mais procuramos adivinhar o que Bach gostava, mas queremos, ao contrário, saber como se tocava em seu tempo, em que estilo, com quais instrumentos e quantos deles constituíam sua orquestra (Rosen, *apud* NATTIEZ, 2005, pp. 142-3).

Todavia, a distinção não parece ser assim tão objetiva pois, muitas vezes, a autenticidade da interpretação pode ser considerada uma forma de fidelidade a um estilo ou a uma época (NATTIEZ, 2005).

Não nos cabe problematizar, no âmbito desse trabalho, a temática EHI cuja complexidade transcende nosso interesse atual e sobre a qual se debruçaram grandes pesquisadores.<sup>8</sup> O que nos convém enfatizar nesse momento é o fato de que as “interpretações históricas” (ou a-históricas como parecem sugerir nossos interlocutores<sup>9</sup>), foram responsáveis pela criação de um repositório cristalizado de interpretações e cujas soluções interpretativas passaram a se justificar nos manuais e documentos oriundos de uma prática arqueológica-musical.

Assim sendo, esse conjunto documental se constituía como uma espécie de argumentação coletiva incontestável a favor da fidelidade/autenticidade à obra, ao autor, ao estilo, etc. Tais interpretações e toda a pesquisa musicológica em torno delas injetaram um ânimo novo em diversos setores da indústria cultural, materializado por meio da produção de livros, publicação de discos, realização de documentários, concertos, trabalhos de luteria, dentre muitos outros produtos, criando, assim, o mercado da música antiga. Contraditoriamente, como recorda Richard Taruskin (1995), no caso específico das interpretações históricas, sua ampla aceitação e, sobretudo, sua viabilidade comercial se deu, antes de tudo, em virtude de sua novidade, não de sua antiguidade.

129

Também é interessante observar em relação a esse mito em torno da *fidelidade*, é que a própria indústria fonográfica, que em seus primórdios tinha por interesse a reprodução de performances ao vivo, com o passar do tempo foi se transformando num campo fértil para o surgimento de novos parâmetros de interpretação fragilizando, ainda mais, a crença na *fidelidade* ao texto musical. Quando surgiram os primeiros aparelhos fonográficos, no final do século XIX, o que se objetivava era reproduzir, o mais fiel possível, uma performance ao vivo. Mas, à medida em que os meios de captação e reprodução do som iam se desenvolvendo, mais se distanciava a obra interpretada ao vivo de sua versão em gravação (IAZZETTA, 1997).

As gravações, segundo Timothy Day (2000), documentam não somente as mudanças nos estilos de interpretar, mas a própria tecnologia de gravação é, em si,

---

<sup>8</sup> Sobre esse assunto ver também LOPES, 2010; COOK, 2006; TARUSKIN, 1982; 1995.

<sup>9</sup> Richard Taruskin afirma: “*secretly, we all know that what we call historical performance is the sonority of the present, not of old*” (TARUSKIN, 1995, p. 166).

um forte agente de influência sobre tais mudanças. Além da separação de contextos entre aqueles que realizam a música e aqueles que escutam a música, a gravação fomentou um tipo de escuta muito mais voltada para o som em si mesmo que, por exemplo, preza pela clareza absoluta das articulações e das formas de ataque bem como pela precisão extrema das durações de cada nota (FERREIRA, 2007). Por meio das técnicas de edição e remoção de ruídos, bem como pelo trabalho de equalização, a tecnologia da gravação passou a constituir uma estética de sonoridade virtual que não corresponde à realidade das salas de concerto, mas que elevam as interpretações gravadas a um nível extremo de perfeição técnica. Na medida em que tais interpretações “bem-sucedidas” passaram a gerar novas expectativas nos ouvintes, as *performances* ao vivo passaram a tomá-las como referências. Nesta perspectiva, a sonoridade virtual reivindicou para si a referência de *fidelidade* à obra musical<sup>10</sup>. Fernando Iazzetta explica que a “fidelidade de uma reprodução não é mais estabelecida pela comparação com seu original, mas em relação ao padrão imposto pela própria tecnologia de gravação” (IAZZETTA, 1997, p. 30).

130

Um dos grandes incentivadores desta revolução que se deu no campo da interpretação musical foi o pianista Glenn Gould para quem, o propósito de uma gravação não era a “autenticidade histórica”, mas, antes, a possibilidade de obter um alto nível de qualidade técnica (e tecnológica) que nunca poderia ser alcançada numa sala de concerto (FRIEDRICH, 2000). A ele interessava (assim como a Boulez) a realização de uma *leitura radical*<sup>11</sup> da obra, ir ao encontro de sua *interioridade* (ou *essencialidade*), escutá-la de dentro assim como um historiador diante de suas fontes. Obviamente que essa atitude contrariava radicalmente a posição de seus colegas pianistas anteriormente citados.

Parece-nos, até agora, que a justificativa para a escassez de interpretações originais e criativas baseada no argumento de *fidelidade* à obra, ao compositor ou ao estilo de uma época, torna-se bastante vulnerável quando exposta à lente da História. Mas e quando se trata de interpretar obras do presente, aquelas ainda

---

<sup>10</sup> Vários autores dedicam-se a esse assunto: BENJAMIN (1980), CARDOSO FILHO (2010), KATZ (2004).

<sup>11</sup> Termo atribuído a Leibowitz em resposta à essência tangível da obra. Ver NATTIEZ, 2005, p. 145.



impermeáveis aos interesses da “*performance police*” e que tendem a circular em espaços cada vez mais restritos e especializados?

### Interpretar o presente...

Partindo do pressuposto de que as estéticas musicais contemporâneas nascem de um impulso criativo fomentado em meio ao diálogo *multidimensional* do artista com seu tempo e seu meio, a interpretação de uma música contemporânea nasce, por sua vez, vocacionada a ser leitura radical da obra.<sup>12</sup> Se no plano da composição musical, a tensão *entre tradição e liberdade criadora* é uma operação ontológica e, portanto, também histórica, no caso da interpretação musical tal tensão parece radicalizada na execução do repertório contemporâneo pois as referências idiomáticas congregadas em modelos interpretativos da música do passado passam a ser, forçosamente, *re-significadas*.

O compositor e pianista Jorge Peixinho ilustra esta tensão ao se referir ao seu *Estudo V* (1992) para piano:

Com o Estudo V, descrevi mais uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor. Como outras obras marcantes na minha produção criadora, ela fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio, um rio sempre vivo e em movimento, uma corrente ininterrupta em direção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora<sup>13</sup> (PEIXINHO, 1994, p. 90).

Parece evidente na citação do compositor, a condição dialógica do termo *liberdade criadora*.<sup>14</sup> Ela só existe em relação a algo que lhe é anterior e, ao mesmo tempo, em constante atualização. Ela só existe em relação à tradição e ao contexto nos quais o compositor (ou o intérprete) se insere. Daí a metáfora da “ponte entre duas margens de um rio”: o passado e o presente. Peixinho parece concordar com a posição de Benjamim (mencionada anteriormente), para quem toda obra de arte incide num processo inconcluso em que cada nova obra altera a anterior, cada obra

<sup>12</sup> Nos referimos, no âmbito deste texto, à interpretação da música de concerto no contexto da tradição ocidental. Entendemos interpretação musical enquanto “entidade *da* arte (da música) produzida por artistas *enquanto* artistas e experimentadas e avaliadas *como* arte” (LOPES, 2010, p. 1).

<sup>13</sup> Grifo nosso.

<sup>14</sup> A expressão “liberdade criadora” não deve ser entendida aqui como um elogio ao *subjetivismo*, o qual levou Stravinsky e Schoenberg a uma visão radical do papel do intérprete. Sobre esse assunto, ver COOK, 2006.

“fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas”, num movimento em espiral sempre aberta.

Assim também a interpretação musical, e no caso específico da interpretação de uma obra contemporânea, ao se realizar no decurso do *tempo em performance*, revela e articula em cada instante do tecido do tempo musical que delinea, memórias, afetos, referências sonoras do passado em permanente crítica e atualização/re-significação de sentidos. Convite à escuta ativa, a interpretação da música contemporânea articula a tensão entre *tradição e liberdade criadora* através de *modos individuais de ler* uma determinada partitura/documento, pois a inexistência de um *coloquialismo idiomático* que regule modos de tradução deste repertório favorece o desenvolvimento constante de interpretações originais (CARVALHO, 2016, p. 50). Daí o surgimento de uma prática comum em nossos dias, na qual determinadas obras passam a ser quase que exclusivas do intérprete que a estreou (e muitas vezes a quem foi dedicada) constituindo, assim, parte de um repertório individual. Na base desta prática está o interesse crescente dos intérpretes da música contemporânea pela realização de obras inéditas, muitas vezes sob encomenda, fomentando a criação de repertórios personalizados.

132

Se, por um lado, evidencia-se uma prática que sempre existiu – a parceria entre intérprete e compositor – por outro, denota a participação cada vez mais ativa de uma parcela de intérpretes interessados na criação de obras contemporâneas pluralizando, assim, práticas instrumentais que em tempos anteriores se convergiam para formação e manutenção de um idiomatismo de época (idiomatismo coloquial) ou de escolas de interpretação. Como explica Roger Heaton (2012), a partir da segunda metade do século XX e sobretudo a partir dos festivais de Darmstadt, os compositores passaram a criar obras destinadas a músicos e *ensembles* específicos, estes interessados em experimentações técnicas e sonoras de seus próprios instrumentos acarretando, conseqüentemente, a expansão de idiomatismos instrumentais:

*Their players are often soloists who have not trained to be orchestral musicians or indeed have never played in an orchestra [...]. Here the phenomenon of the specialist has developed further, one not far removed from earlier composer/performer travelling virtuosos, certainly with the technique to cope with the new demands but also with a musical personality where the music is often crafted to the strengths and the mannerisms or idiosyncrasies of that performer [...]. They create themselves in the*

*music, projecting a style, which can develop into something more tangible, as composers write in ways that absorb their performance styles, thereby creating a performance practice, a tradition* (HEATON, 2012, pp. 99-100).

Os *modos individuais de ler* daqueles instrumentistas e o surgimento de um *idiomatismo plural* (não mais coloquial) explicitam a vocação destinada aos intérpretes em indagar a obra musical - seja do passado ou do presente - e fazer “presente o que dela está ausente” (CARVALHO, 2016, p. 50), reagindo à sua historicidade imanente. É como “a escrita histórica [que] está em uma relação instável, presa entre o que lhe escapa, o que está sempre ausente e o desejo de tornar presente, ou ainda, de tornar visível o ter-sido” (DOSSE, 2012, p. 13).

Heaton também nos recorda, na citação acima, que o desenvolvimento da técnica instrumental insere-se num processo de transformação constante, concomitante ao próprio desenvolvimento da linguagem e são, segundo Luca Chiantore, os “*compositores quienes hacen tan estimulantes las transformaciones que la técnica ha vivido a lo largo de los siglos*” (CHIANTORE, 2001, p. 21). Na música atual, os compositores passaram a reivindicar de seus intérpretes formas cada vez mais inusuais de abordar o instrumento criando, por seu turno, um vasto repertório de novas atitudes instrumentais conhecidas como técnicas estendidas (ou expandidas) e que, como o nome indica, transcendem as técnicas das antigas escolas de interpretação. Assim como as estéticas musicais pós-1950, as técnicas estendidas encontram-se num processo contínuo de transformação.

Concordamos que toda interpretação é mediada por uma técnica (ou um conjunto de procedimentos técnicos), porém, não somente por ela. A relação da técnica com uma dada obra musical faz parte dos planos de interpretação do instrumentista, do seu *modo individual de ler* uma partitura, da sua experiência prévia e concreta em relação à linguagem da obra que será interpretada, em suma, à forma como o intérprete *escuta* a obra. É prudente e oportuno uma explicação, ainda que sumária, sobre o que queremos dizer com o termo *escuta* no âmbito desse texto.

Em nossa epígrafe, Messiaen recorda que “a música é a arte do tempo, ela delinea o tempo” (Messiaen, *apud* FERRAZ, 1998, p. 188) e, portanto, quando estamos diante de uma música somos convidados a acionar diferentes tipos de “condutas de escuta” na mobilização do tempo presente (o que está sendo ouvido),

do tempo passado (o presente que acabou de ser ouvido) e do tempo futuro (a projeção do presente e passado juntos). Uma conduta de escuta preliminar seria aquela que corresponde a uma “percepção imediata, global, sumária, intuitiva” (Boulez, *apud* NATTIEZ, p. 269) e que se aproxima da noção de *escuta reduzida*, tema caro à filosofia adorniana.<sup>15</sup> Trata-se de uma forma de escuta onde os traços expressivos da obra não são suficientemente territorializados em nossa memória, onde o “encadeamento de instantes” - esse jogo complexo entre passado, presente e futuro que se opera na escuta musical - não passa de um mero esvaír do agora (VASCONCELOS, 2017). Ao intérprete não cabe permanecer nesse nível da escuta, é preciso alterá-la, ir além, desenvolver processos de indagação da obra e construir uma percepção “aguda, analítica, responsável, ativa” (Boulez, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 269) capaz de ativar ao extremo a sensibilidade e inteligência. É essa conduta sensível e inteligente que Luciano Berio tributará ao intérprete do nosso tempo:

Os melhores solistas do nosso tempo – modernos pela inteligência, sensibilidade e técnica - são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspectiva histórica e resolver as tensões entre a criatividade do passado e a de hoje, **utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão**. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. **Eles são capazes de se empenhar, por ventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência** (Berio, *apud* PINTO, 2014, pp. 14-5)<sup>16</sup>.

134

A técnica instrumental se revela, então, não apenas como um meio de expressar aquilo que o compositor projetou na partitura, mas como expressão da escuta que o intérprete é capaz de realizar da obra. Sendo assim, ocorre-nos a seguinte indagação: se a técnica que utilizamos para tocar a música atual é aquela construída no contato com o repertório canônico e fomentada pelos tipos de escuta que esse repertório pressupõe, estaríamos nós submetendo à música atual uma escuta e, por conseguinte, uma técnica, que ainda não superou os modelos da narratividade modal-tonal dos séculos passados?

A esse respeito, José Júlio Lopes nos convida a pensar que:

---

<sup>15</sup> Quando Adorno emprega o termo regressão da escuta está se referindo à “audição de pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, nas quais falhou a formação do ego, pessoas que nem sequer entendem as obras de modo autônomo” (ADORNO, 1994, p. 158).

<sup>16</sup> Grifos nossos.

[...] o sistema tonal e a sua lógica impuseram modos concretos e estilos de interpretação fechados que vieram a revelar-se desajustados na música atonal, visto que a expressão gestual, o trabalho motor e o esforço interpretativo dos próprios executantes não estava na mesma lógica; os modos anteriores de fazer soar uma nota dentro do contexto de uma melodia tonal não têm a mesma função numa música, como [por exemplo] a serial (dodecafónica, atonal), em que as relações entre as notas são radicalmente diferentes (LOPES, 1990, p. 11).

Tais desajustes evidenciam uma cisão que parece ter ocorrido entre os intérpretes e a música nova que surgia e que trazia consigo a necessidade de um novo tipo de escuta.<sup>17</sup> Se para os compositores da Segunda Escola de Viena o atonalismo era uma decorrência historicamente inevitável, no campo da interpretação musical representava a interrupção de uma longa e duradoura tradição.<sup>18</sup> Recorro novamente a Jorge Peixinho para quem a técnica não é apenas um meio que o intérprete aciona para se expressar mas, ela própria, ao não ser contemplada constantemente com o olhar crítico do intérprete torna seu potencial de mediação vulnerável a um conjunto de comportamentos automatizados e que remetem a uma escuta anacrônica.

Após ter participado de um curso ministrado por Stockhausen no Festival de Darmstadt de 1969, e no qual foram convidados a despirem-se “de uma identificação directa e imediata com a tradição” para a realização de um trabalho de criação coletiva, Peixinho conclui que:

[...] hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo, e portanto, do nosso repositório cultural, ou, **tratando-se de um instrumento, do repositório técnico**. O instrumentista tem o seu repertório e, a certa altura, não só a sua mente mas até os seus dedos, o seu próprio corpo **o pressiona de modo a reproduzir os resíduos da sua memória, embora julgue que está a realizar algo de original ou de extremamente novo** (Peixinho, *apud* ASSIS, 2010, pp. 234-5).<sup>19</sup>

Parece que esta é uma condição intransponível: reproduziremos sempre *os resíduos da nossa memória* (desapontando o desejo de esquecimento de Boulez). Não se trata, na verdade, de “despir-nos” de nossas experiências anteriores, mas de

<sup>17</sup> A este respeito ver VASCONCELOS, 2017.

<sup>18</sup> Webern elucida a questão ao dizer que “nós não pudemos fazer nada para evitar a dissolução da tonalidade e não fomos nós que criamos a nova lei: foi ela quem se impôs” (WEBERN, 1984, p. 145).

<sup>19</sup> Grifos nossos.

sermos capazes de mobilizá-las criticamente e criativamente. O intérprete da música atual, assim como o historiador do tempo presente, é confrontado com a “necessidade de uma prática consciente de si própria, o que impede qualquer ingenuidade frente à operação historiográfica (interpretativa) que sabemos ser complexa. O historiador (intérprete) é necessariamente levado a pensar por si próprio” (DOSSE, 2012, p. 15). A prática consciente de si, de sua escuta, de sua técnica é, talvez, o grande desafio para o intérprete da música contemporânea, pois a ausência de uma “tradição” torna cada nova obra, uma nova aventura.

Tal ausência é sentida em depoimentos de jovens intérpretes como é o caso, por exemplo, de Santos em seu trabalho sobre a expressividade na música contemporânea:

Quando tenho de tocar música de nosso tempo, deparo-me com uma escassez de informações sobre aspectos interpretativos, pois o grosso da produção bibliográfica destina-se a assuntos composicionais, e praticamente nada é dito a respeito da performance [...]. É muito difícil, no repertório contemporâneo, relacionar, tal qual na música antiga, as notações da partitura com as sugestões de interpretação contidas nos tratados. Por exemplo, não há nada que sugira que um intervalo específico deva ser tocado com uma articulação a priori, [...]ou como equilibrar as vozes de um acorde montado a partir da sobreposição de notas de uma série (SANTOS, 2012, p. 4).

136

Parece que estamos diante da indeterminação do presente e o *conformismo* do passado. Enquanto Boulez desejava possuir o dom do esquecimento para se guiar apenas pela interioridade da obra, intérpretes da música nova ressentem de uma tradição que os guie nessa aventura. Mas, se é fato que o repertório da música contemporânea se revela como convite a uma *leitura radical* da obra e, por isso mesmo, sua prática poderia ser um antídoto eficaz à *compulsão de repetição* das interpretações do repertório de outros tempos, também é verdade que não há nenhuma leitura (por mais radical que seja) que não resulte da própria experiência daquele que se submete à obra.

A esse respeito, peço licença para relatar um episódio ilustrativo dessa afirmação.

## Interpretar o presente com o passado...

Era um festival internacional de música e eu fazia parte do grupo de professores convidados, cabendo a mim ministrar um curso sobre a interpretação da música contemporânea para alunos de graduação e pós-graduação. Uma das obras apresentadas caracterizava-se por uma escrita extremamente complexa, na qual alternavam-se e sobrepunham-se notação gráfica com notação determinada, momentos de improviso com partes escritas literalmente, texturas espacializadas em 3 ou 4 pautas, enfim, um convite a diferentes questionamentos interpretativos e procedimentos técnico-instrumentais. O aluno que a apresentou já vinha convivendo com a obra há algum tempo tendo, inclusive, a incluído em pelo menos dois recitais realizados anteriormente àquele festival.

Ao longo de sua apresentação fui percebendo que havia um desajuste entre o que eu ouvia e o que eu lia simultaneamente na partitura. As notas estavam absolutamente certas, as dinâmicas minuciosamente trabalhadas, as partes rítmicas rigorosamente perfeitas, o aluno era dotado de grandes méritos sob o ponto de vista do desempenho técnico, mas, por algum motivo que eu ainda não conseguia compreender, a música não se permitia revelar. Lembrava-me de Adorno, para quem “nunca e em passagem alguma o texto musical notado é idêntico à obra; antes é sempre necessário captar, na fidelidade ao texto, aquilo que ele oculta dentro de si. Sem tal dialética, a fidelidade transforma-se em traição” (Adorno, *apud* CARVALHO, 2005, p. 210). Reparem que Adorno emprega o termo “fidelidade” em relação àquilo que o texto oculta (o novo à espera de ser revelado), e não em relação àquilo que as práticas idiomáticas reificam.

Embora o executante estivesse sendo fiel aos signos notadas na partitura, a obra parecia “traída”. Somente após algum tempo de reflexão, pude perceber o que de fato estava acontecendo: uma espécie de superposição de contextos e tempos históricos diferentes. Mesmo aquela obra negando, a priori, qualquer relação estrutural com a quadratura clássica e sua tradição, esta permanecia ali enquanto continuidade da história daquele intérprete, reverberando suas experiências anteriores, seu repertório interior, “seus juízos de importância” (DOSSE, 2012, p. 13).

Assim, o que ouvíamos eram os gestos musicais sendo encadeados em espaços regulares de tempo, como se houvesse um metrônomo invisível. O tempo de espera entre uma intervenção e outra era baseado em um único padrão de referência, e que, para minha surpresa, era justamente a semínima = 60. Obviamente que aquele aluno não tinha consciência de estar “ajustando” e tornando regular aquilo que nasceu como irregularidade, como ímpeto, arrebatamento, ou seja, como algo pertencente a outra lógica de pensamento musical.

Configuraria o episódio narrado um tipo de anacronismo às avessas? Considerado o “pecado imperdoável do historiador”, o anacronismo é para a História “uma atitude indiferente à estranheza do passado” (Febvre, *apud* DOSSE, 2012, p. 13). No nosso relato, a indiferença se dirigia à estranheza do presente, por isso a necessidade de resgatar um *coloquialismo idiomático* em sua própria escuta para atribuir sentido àquela nova obra. Tal operação aplicada à dimensão temporal, se consciente fosse, até poderia encontrar algum tipo de respaldo em outras obras do repertório contemporâneo onde a dialética entre tempo cronológico/linear e tempo fenomenológico/multidirecional é problematizada.

138

Cito, como exemplo, *Cloches d'adieu, e un sourire* (1992) para piano, de Tristan Murail:

The image shows a musical score for the piece "Cloches d'adieu, e un sourire" by Tristan Murail. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes dynamic markings such as *ff*, *mf sub.*, *mp*, *mf*, *mp*, *pp*, *p*, and *ppp*. It also features a tempo marking of quarter note = 63 and a *Sua* (Sustained) marking. The second system includes dynamic markings like *ppp*, *pp*, *f*, *mf*, and *p*, along with a tempo marking of quarter note = 54 and a *Sua* marking. A repeat sign with first and second endings is also present at the end of the second system.



Figura 1: Excerto de *Cloches d'adieu e un sourire*, p. 5, dois primeiros sistemas.

Segundo explicação do compositor na partitura:

*La notation est proportionnelle: jouer en fonction des espacements. Une seconde correspond à peu près à deux centimètres, sauf dans les figures très rapide. Les marques métronomiques aident à la mise en place. Les figures rythmiques ♪ ♪ ♪ n'ont qu'une valeur relative (brève vs. longue) ou expressive (MURAIL, 1992).*

Nesta obra, nos deparamos com aquilo que Alfredo Bosi (1992) denominou de “convívio dos tempos”.<sup>20</sup> As referências metronômicas (tempo cronológico) criam um pulso regular que, por sua vez, explicita ao intérprete as diferentes distâncias entre um evento sonoro e outro. A presença do pulso regular não é percebida na audição, pois sua função se delimita a ser uma referência para a construção do mapa temporal da obra. Entretanto, podemos supor que essa presença é também indutiva pois convida o intérprete a processar uma conexão instintiva com a música métrica, rítmica e pulsante das narrativas do passado. Estamos, mais uma vez, num contexto dialético onde diferentes dimensões temporais são mobilizadas no plano interpretativo e onde a conexão do tempo passado (pulso) com o presente (gestos) se dá pela via da negação e não pela via da reificação de afetos: a pulsação presente na partitura recorda ao intérprete que ela deve estar ausente na performance.

Mas, como “a história nunca é certeza” (CERTEAU, 1970, p. 7), e tão pouco a interpretação musical, a crítica lançada ao episódio narrado é apenas um dos lados do problema que o intérprete vivencia no confronto do *presente* com o *passado*, entre a *tradição* e a *liberdade criadora*, entre o *conformismo* e a *leitura radical*.

### **Ainda que seja tarde...**

Buscamos ao longo desse texto problematizar o papel do intérprete em sua relação com a música do passado e com a música do presente, valendo-nos do ofício do historiador como baliza para nossa discussão. História e Música são dois campos do conhecimento subordinados ao tempo e, portanto, o trabalho de interpretação musical e de análise historiográfica constituem-se como práticas que mobilizam vestígios do passado e a indeterminação do presente. Interpretar implica em

<sup>20</sup> Alfredo Bosi discute como as diferentes formas de expressão artística (poesia, dança e música) são espaços privilegiados de convívio de tempos e memórias (Bosi, 1992).

transmitir aquilo que o intérprete, suas memórias e sua escuta conseguem capturar de todas as significações contidas na historicidade de uma obra musical. Para tal é necessário lançar-se ao exercício constante da indagação, da leitura crítica, da re-significação de suas próprias memórias convertidas em tradição.

A propósito, ao finalizar essa reflexão ocorre-nos uma última indagação: Sendo as práticas interpretativas da música contemporânea um convite ao desenvolvimento de uma escuta ativa e à leitura radical da obra, não seria também através dela, da música contemporânea, que os intérpretes que se dedicam à música do passado conseguiriam superar o *conformismo* da tradição e surpreenderem-se a si próprios com interpretações pessoais, criativas e, de fato, históricas?

Sob o ponto de vista teórico adorniano poderíamos concluir que sim, pois as novas obras que surgem abrem ao intérprete novas perspectivas também sobre as obras do passado, e suscitam uma nova escuta que poderia repercutir em sua maneira de abordar os clássicos. Assim, a convivência do intérprete com a música contemporânea pode oferecer-lhe a chance de lançar nova luz sobre o repertório canônico, pois toda obra é um processo inconcluso e as próprias obras mudam no tempo, cada nova obra muda a anterior, cada obra vai se tornando...

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno: sociologia 2, pp. 147-161. ed. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1994.
- ASSIS, Ana Claudia. Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). São Paulo: Editora Annablume, 2014.
- ASSIS, Paulo. *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música, 2010.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, pp. 5-28, 1980 [1936].
- BERIO, Luciano. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 2006.
- BOSI, Alfredo. O Tempo e os Tempos. In: NOVAES, A. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Cia. Das Letras, pp. 19-32, 1992.
- CARDOSO FILHO, Marcos Edson. A Fonografia Como Arte Sonora. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis: UDESC, pp. 801-805, 2010.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: DUARTE, Rodrigo (ed.) *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, pp. 203-224, 2005.

\_\_\_\_\_. A investigação em música no ensino superior. *Sons do Clássico*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 259-271, 2012. Disponível em: <https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30046/1/19-Sons%20do%20Clássico%20-%202012.pdf?ln=eng>.

\_\_\_\_\_. “Ó palavra, tu palavra que me falta!”: Reflexões sobre música e linguagem. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3/2, pp. 1-62, 2016.

CERTEAU, Michel de. *La possession de Loudun*. Paris: Gallimard, 1970.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, pp. 5-22, 2006.

DAY, Timothy. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.

DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis: Editorial Universidade do Estado de Santa Catarina. vol. 4, no. 1, pp. 5-23, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338130378002>>

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ/FAPESP, 1998.

FERREIRA, Flávio. *Intérprete e Eletrônica*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FERREIRA, Manuel Pedro. A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção. In: MACHADO, José (org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 223-286, 2002.

FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould: uma vida e variações*. Trad. Ana Lagoa e Helena Londres. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HEATON, Roger. Contemporary performance practice and tradition. *Music Performance Research*. Royal Northern College of Music, Vol. 5, pp. 96-104, 2012.

IAZZETTA, Fernando. A Música, O Corpo e a Máquinas. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, n.4, pp. 17-37, ago. 1997.

KATZ, Mark. *Capturing Sound-how technology has change music*. London: University of California Press, 2004.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, Scores, Performances, Meanings. *Bloomington: Journal of Society for Music Theory*, vol. 18, n.1, April, 2012. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php>

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, António Manuel Correia de Jesus. O valor de um Bach autêntico: um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LOPES, José Júlio. As escritas da abertura na música contemporânea. Lisboa: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.10/11, mar. 1990. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-jose-julio-escritas.html#1>.

MURAIL, Tristan. *Cloches d'adieu e un sourire*. Partitura. Paris: Editions Henry Lemoine, 2001.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PEIXINHO, Jorge. Introdução a um estudo sobre o “Estudo V – Die Reihe Courante” para piano. *Revista Música*, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, vol. 5, n.1, pp. 73-105, mai. 1994.

PINTO, Nuno Fernandes. *Música portuguesa para clarinete e electrónica: Processos interativos na criação, interpretação e performance*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2014.

SANTOS, Álvaro Henrique Siqueira Campos. *O Planejamento da Expressividade na Música Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, 2012.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.

TARUSKIN, Richard. On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance. *The Journal of Musicology*, v.I, n.3, pp. 338-349, 1982.

\_\_\_\_\_. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York/Oxford: Oxford University, 1995.

VASCONCELOS, Rogério. *Escuta/Escritura: Entre olho e ouvido, a composição*. Niemcy: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.