

Leitura, Escuta e Interpretação



Reitor

Zaki Akel Sobrinho

Vice-Reitor

Rogério Andrade Mulinari

Diretor da Editora UFPR

Gilberto de Castro

Conselho Editorial

Alexander Welker Biondo

Carlos Alberto Ubirajara Gontarski

Ida Chapaval Pimentel

Maria de Fátima Mantovani

Mario Antonio Navarro da Silva

Quintino Dalmolin

Sergio Luiz Meister Berleze

Ulf Gregor Baranow

Leitura, Escuta e Interpretação

Organização e Tradução de Zélia Chueke

© Zelia Chueke

Leitura, Escuta e Interpretação

Coordenação editorial e revisão

Daniele Soares Carneiro

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa

Reinaldo Weber

Série Pesquisa, n. 230

Coordenação de Processos Técnicos. Sistemas de Bibliotecas. UFPR

Leitura, escuta e interpretação / Organização e tradução Zélia Chueke;

[autores John Rink... et al.]. – Curitiba : Ed. UFPR, 2013.

236p. : il. – (Pesquisa; n.230)

ISBN 9788565888363

Inclui referências

Vários autores

1. Música - Análise, apreciação. 2. Música - Interpretação. 3. Música -
Desempenho. I. Chueke, Zélia. II. Rink, John. III. Série.

CDD 781.46

ISBN 978-85-65888-36-3

Ref. 708

Direitos desta edição reservados à

Editora UFPR

Rua João Negrão, 280, 2º andar, Centro

Caixa Postal 17.309

Tel.: (41) 3360-7489 / Fax: (41) 3360-7486

80010-200 - Curitiba - Paraná - Brasil

www.editora.ufpr.br

editora@ufpr.br

2013

Agradecimentos

Sinceros agradecimentos a todos os autores que generosamente permitiram a tradução de seus textos para o português do Brasil – John Rink, University of Cambridge; Eero Tarasti, University of Helsinki; William Rothstein, Graduate Center – City University of New York; Márta Grabócz, Université de Strasbourg/IUF; Elaine King, University of Hull; Peter Walls, Waikato University/Victoria University of Wellington (Emeritus); François Mardrell, Université Paris-Sorbonne, e às editoras que oficializaram esta disponibilização– Cambridge University Press, University of Nebraska Press, Presses Universitaires de Strasbourg, Observatoire Musical Français.

Sumário

Prefácio / 9

Análise e (ou?) performance / 17

JOHN RINK

A música como arte narrativa / 49

EERO TARASTI

A análise e o ato da performance / 81

WILLIAM ROTHSTEIN

Métodos de análise da forma sonata em torno do primeiro movimento da op.53, “Waldstein” de Beethoven / 123

MÁRTA GRABÓCZ

Performance em conjunto / 159

ELAINE GOODMAN KING

Performance histórica e o performer moderno / 183

PETER WALLS

Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra / 213

FRANÇOIS MADURELL

Metodologia da tese / 219

FRANÇOIS MADURELL

Sobre os autores / 233

Prefácio

A linha de pesquisa Leitura/Escuta e Interpretação, constante no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, é destinada a músicos profissionais que desenvolvem paralelamente atividades como intérpretes, pesquisadores e docentes, sem especificação de instrumento. A disciplina base, intitulada “Análise para Intérpretes”, juntamente com as outras disciplinas da linha, visa à utilização de fundamentos teóricos e musicológicos como fatores de enriquecimento e otimização do processo de leitura/escuta envolvido no trabalho do intérprete.

No que diz respeito a esta disciplina, partimos do princípio que a escuta do material sonoro registrado na partitura é fator determinante do tipo de abordagem analítica que mais se aplica à exploração de uma obra específica. A maioria dos estudiosos da performance musical concordam que a análise ajuda o intérprete a compreender¹ o texto musical; este seria o primeiro passo para a intimidade com o material musical e conseqüente apropriação do mesmo, visando a convicção e a naturalidade, fatores determinantes de uma performance satisfatória (primordialmente, para aquele que toca).

Os pesquisadores que se aventuram no campo da performance percebem, desde os primeiros passos, que os grandes instrumentistas não costumam verbalizar – seja oralmente, e muito

1 Ver neste volume: RINK, John. *Análise e(ou) performance?* p.17-47 e ROTHSTEIN, William. *A análise e o ato da performance*, p. 81-121.

menos por escrito² – suas experiências em torno do repertório com o qual trabalham (certamente por estarem ocupados preparando seus concertos). No entanto, quanto poderíamos lucrar com tais testemunhos!³

Felizmente, as publicações sobre aspectos de preparação de uma performance musical vêm se multiplicando⁴, resultado da reflexão de instrumentistas que desenvolvem paralelamente atividades de pesquisa e/ou de professorado. A verbalização da experiência musical está igualmente presente na troca de ideias entre os membros de um conjunto de câmara ou entre solista(s) e maestro, em busca da unificação de diferentes interpretações de uma mesma peça⁵.

Para que a comunicação sobre a escuta de uma obra seja eficiente, é necessário o uso de uma terminologia específica e acurada; esta objetividade não exclui evidentemente a subjetividade,

2 Publicações como a de BAREMBOIM, Daniel. *La musique éveille le temps*. Paris: Fayard, 2008; e HEYWORTH, Peter (Ed.). *Conversations with Klemperer*. London: Faber & Faber, 1985, entre outras, raramente incluem descrições detalhadas sobre a preparação de uma obra com vistas à performance.

3 Testemunhos de Glenn Gould (PAYSANT, Geoffrey. *Glenn Gould Music and Mind*. Toronto: Key Porter Books, 1984, p. 87-88; e FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould: A Life and Variations*. NY: Random House, 1989, p. 83) são raros. Publicações como as de Gyorgy Sandor (*On piano playing*. NY: Schirmer, 1981), e Elyse Mach (*Great Pianists Speak for Themselves*. N.Y.: Dodd, Mead, 1980) ou Dean Elder (*Pianists at Play*. London: Kahn & Averill, 1986), não exploram o processo de aprendizado de uma obra. CHUEKE, Zelia. *Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance*. University of Miami, 2000, UMI 99754800, inclui testemunhos do gênero, mas este tipo de iniciativa precisa proliferar neste campo de estudos.

4 Quando da elaboração de minha dissertação de doutorado (University of Miami, 2000, op. cit.), a pesquisa sobre performance musical explorava, em sua maioria, a relação entre este campo e o da musicologia e o da análise, raramente incluindo testemunhos da parte de intérpretes renomados. O diálogo entre teoria e prática musical, promovido pelo projeto *International Exchange on Music Theory and Performance* (disponível online: www.iemtp.ufpr.br) é um exemplo do benefício que a exploração de obras específicas – sob os dois pontos de vista – traz para os estudos da performance.

5 Ver, neste volume, KING, Elaine Goodman. *Performance em Conjunto*, p.159-181.

ou seja, a interpretação, presente desde a primeira abordagem da partitura, mesmo sem o auxílio do instrumento, elemento essencial que privilegia o aspecto “mágico”⁶ da performance musical.

Podemos então deduzir que, não importando a especialidade do leitor, estão sempre presentes um aspecto objetivo – que se evidencia através da notação – e um aspecto subjetivo – que pode variar segundo a interpretação do leitor. O musicólogo ou o analista apresentarão sua interpretação através de suas publicações ou conferências; os intérpretes apresentarão as suas no palco. Essencial neste momento é esclarecer que de forma alguma sugere-se que o intérprete “toque sua análise”⁷.

Com efeito, a riqueza de uma obra reside na variedade de interpretações que ela inspira. Esta é a origem de nosso fascínio, levando-nos a revisita-la inúmeras vezes, escutando diferentes aspectos, descobrindo diferentes nuances e detalhes, sempre registrando aqueles elementos mágicos; a verdadeira essência da obra de arte. Estes elementos quando percebidos e transferidos para a execução, sem que ninguém os consiga explicar, comprovam a pertinência de uma interpretação.

De um ponto de vista essencialmente prático, a característica que mais evidentemente diferencia o tipo de abordagem de uma obra pelo intérprete e pelo teórico é a presença do gesto, visando a execução. Nenhum instrumentista examina uma partitura sem simultaneamente (consciente ou mesmo inconscientemente) associar, ao material sonoro percebido, o gesto necessário para executá-lo.

6 O termo *mágica* é utilizado por William Rothstein neste volume, p. 83.

7 Ver neste volume William Rothstein, *A análise e o ato da performance*, p. 81-121.

Se consideramos o processo de preparação de uma performance⁸, a análise faz parte sobretudo da primeira etapa, quando o intérprete estabelece o primeiro contato com a obra e começa a construir em seu ouvido interno uma ideia musical do todo, que o guiará durante uma segunda etapa; esta consiste na prática monitorada, envolvendo execução, ouvido externo e ouvido interno, incorporando-se igualmente a percepção (analítica e/ou intuitiva) de outros detalhes. Durante a terceira etapa, a execução propriamente dita, o material musical já deverá estar totalmente absorvido pelo intérprete, que naturalmente deixa fluir a música conectada ao gesto, como numa improvisação. Para o intérprete, o gesto é uma consequência natural da escuta. Numa época em que o termo “gesto musical” está bastante em voga, podemos dizer que, do ponto de vista do instrumentista, este está diretamente associado ao “gesto da execução”.

Um aspecto importante a se considerar nestas duas primeiras etapas de preparação, é a memória auditiva, geralmente associada à memória gestual (“gesto físico”, ou “de execução”, como sugerido acima), mesmo que não se recorra ao instrumento. Como decorrência destes dois tipos de memória, deve-se estar atento a um certo automatismo, que ameaça tornar nossa leitura “surda”, negligenciando por vezes aspectos portadores da originalidade da obra. Certas passagens que nos parecem muito familiares passam rapidamente diante de nossos olhos sem passar pelo ouvido. No entanto, são justamente os detalhes que constroem uma relação única entre intérprete e obra, dando origem a diversas versões de uma mesma obra, até mesmo por um mesmo intérprete em diferentes fases de sua carreira.

8 Ver as três etapas de escuta exploradas em CHUEKE, Z., 2000, op. cit., e da mesma autora: *Étapes d'écoute pendant la préparation et exécution pianistique*. Paris: OMF, Document de Recherche, Série Didactique de la Musique, n° 30, 2004.

Meu primeiro contato com a disciplina “*Analysis for Performers*” deu-se durante meus estudos de mestrado no *The Mannes College of Music New York*, na classe de Carl Schachter (1996). Esta classe era frequentada por alunos de mestrado que já haviam cursado a disciplina “*Analysis for Graduate Students*”, baseada na análise schenkeriana, cujos gráficos são sempre muito úteis, desde os primeiros estágios, no sentido da síntese do discurso musical. O recurso da síntese, que ajuda na concepção da obra como um todo, está presente na maioria dos textos deste volume que exploram o recurso da análise.

Na classe de “Análise para intérpretes”, sob minha responsabilidade, no curso de pós-graduação da Universidade Federal do Paraná, busca-se explorar um sem número de abordagens analíticas enquanto ferramentas preciosas para que sejam estabelecidos parâmetros de escuta apropriados à exploração de uma obra. Se de um lado a síntese nos é preciosa, por outro lado, os detalhes não podem ser negligenciados. O todo e o detalhe. Esses dois aspectos, acessados por diferentes ângulos, e em diferentes etapas, ajudam o intérprete a atingir seu objetivo principal, que é absorção da música registrada na partitura e a narração da trama musical para o ouvinte.⁹

Se, mesmo em seu processo individual de relacionamento com uma obra, os intérpretes podem se beneficiar de uma terminologia precisa que defina sucintamente os elementos mais relevantes para a construção de uma performance, ainda mais em se tratando de música feita em conjunto; nessa situação, tal precisão vocabular se torna imprescindível para o sucesso de uma performance consistente. No entanto, o que fazer quando se trata da parte subjetiva? A

9 O texto de Eero Tarasti, p. 49-79, explora em detalhes os aspectos da narração presentes na performance musical.

terminologia torna-se imprecisa quando a referência não é apenas a notação. O que não está escrito é o que torna difícil a comunicação. Como falar de música?¹⁰

Isto nos leva a refletir sobre a real necessidade de uma “verbalização do subjetivo”. Em poucas palavras, uma vez que se tem diante dos olhos uma mesma partitura, podemos nos servir da notação para nos referir à música de maneira bastante precisa; no entanto, é de fato a execução que irá confirmar a coincidência de duas ou mais escutas de uma mesma obra. Se é verdade que uma análise conscienciosa pode ser enriquecida por metáforas, podemos igualmente questionar se esta subjetividade pode ou deve ser de fato verbalizada.¹¹

No caso do professor, cabe a ele encorajar primeiramente a acuidade da percepção do material objetivo, baseada numa formação sólida, enriquecida pela experiência com o material sonoro propriamente dito, ou seja, a escuta individual que construímos durante nossos anos de vida musical, que começa geralmente aos seis anos com aulas de solfejo¹² e treinamento auditivo, e sobretudo através

10 Daniel Barenboim expressa essa verdade nas primeiras páginas de sua publicação (*La musique éveille le temps*, Paris : Fayard, 2008, p. 15): “Je suis convaincu qu’il est impossible de parler de musique.” (Estou convencido de que é impossível falar de música). Mais especificamente, ver: MILLES, Stephen. The limits of Metaphorical Interpretation. *College Music Symposium*, v. 39, p. 9-26, 1999.

11 Este será o tema do terceiro dia de estudo do projeto IEMTP, que estará disponível *online* a partir do segundo semestre de 2013: www.iemtp.ufpr.br

12 A este respeito, ver: BOULANGER, Nadia. Talking about the piano. *Clavier*, out. 1999. p. 20-22. Entrevista por Robert Drum. Com efeito, os primeiros passos na leitura de partituras, desenvolvendo a consciência da escuta polifônica, da escolha de parâmetros de escuta, e outros conceitos e ferramentas relacionados ao processo de Leitura, Escuta e Interpretação, vem sendo introduzidos nas classes de Treinamento Auditivo (I a IV) no curso de Música da UFPR. Nota-se que os alunos que tiveram acesso a esta linha de formação musical desde cedo têm muito mais facilidade de acompanhar as aulas e aproveitar o método em geral.

da escuta de repertório variado. Esta formação sólida e contínua tornará o jovem músico cada vez mais capaz de construir sua própria interpretação, sem a interferência do professor, cujas metáforas podem vir a limitar ou desencorajar a imaginação musical do aluno.

As diferentes facetas do processo de leitura, escuta e interpretação apresentadas nesta publicação estão associadas a todo e qualquer tipo de repertório, discurso musical, notação, material sonoro em geral, registrados numa partitura. Uma das disciplinas optativas desta linha de pesquisa no programa de Pós-Graduação em Música da UFPR intitula-se Prática e Ensino da Música Contemporânea (HM741), em cujo contexto são aplicados os mesmos conceitos explorados na disciplina obrigatória da linha (Análise para Intérpretes), utilizando-se todos os métodos analíticos que possam ser adaptados a material e notação não tradicional, com o mesmo propósito de apropriação da obra pelo intérprete, que vai transmiti-la (narrá-la) ao público. Neste âmbito, o texto de François Madurell introduz algumas considerações no campo da percepção e recepção de obras deste repertório não tradicional.¹³

No âmbito do convênio estabelecido entre a UFPR e a Université Paris-Sorbonne, esse professor, em visita recente (abril de 2012) ao Departamento de Música e Artes Visuais, apresentou entre outras conferências, uma palestra especificamente dedicada à metodologia da redação de teses e dissertações. A partir da ótima recepção da parte de alunos e professores que assistiram a sua exposição, ficando comprovada a relevância do material apresentado como base para a reflexão sobre a prática de organização e redação de trabalhos acadêmicos de grande porte, achamos por bem incluir

13 Ver p. 213-218 deste volume.

neste volume, com a permissão do professor, a tradução para o português do esquema apresentado na palestra.

Em se tratando do universo acadêmico, mesmo os que se ocupam dos estudos da performance, não só necessitam praticar a verbalização de sua experiência, como também a organização de pensamento e do material resultante de suas pesquisas, para ser lido e devidamente apreciado pelos pesquisadores da linha.

Sempre no contexto da pesquisa e de ferramentas práticas e teóricas para sua otimização, os textos disponibilizados neste volume são os que usamos mais frequentemente nas aulas de “Análise para Intérpretes” no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. São textos que guiam as discussões e as análises realizadas em classe, cuja tradução¹⁴ vem se provando, a cada ano, imprescindível para facilitar o acesso dos alunos às ideias de teóricos, intérpretes, pesquisadores e professores de renome internacional, em torno da Música.

Aos jovens músicos que aproveitarão esta publicação, desejo sucesso e sério comprometimento com a profissão e sua mágica.

14 Todo o conteúdo dos textos, incluindo-se as notas de rodapé, italicização e outros recursos de edição, salvo indicação “[N. do T.]”, são baseados nos textos originais, cujas referências constam na primeira nota de rodapé de cada texto.

Análise e (ou?) Performance¹

John Rink

A utilização do termo “análise” quando relacionado à execução musical tende frequentemente a gerar confusão e controvérsia. Alguns autores consideram que a análise está implícita no trabalho do intérprete, por mais “intuitivo e assistemático” que possa parecer², enquanto que para outros, a performance requer obrigatoriamente uma análise, rigorosa e teoricamente informada, de seus “elementos paramétricos”, caso se pretenda fazer emergir sua “profundidade estética”³. Não se pode negar que a interpretação requer decisões – conscientes ou não – a respeito das funções contextuais de aspectos musicais específicos e dos meios de projetá-los. Até mesmo a passagem mais simples – uma escala ou uma cadência perfeita, por exemplo – será moldada a partir da compreensão do intérprete, de como esta ou aquela se encaixa numa obra em particular e as prerrogativas expressivas que ela ou ele escolhem para

1 Texto original: RINK, J. Analysis and (or?) performance. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: CUP, 2002. p. 35-58. Traduzido com permissão do autor e da editora. (Translated with permission). [N. do T.]

2 “A performance de uma obra musical [...] traduz, na prática, uma análise, por mais intuitiva e assistemática que seja [...] a análise está implícita na atuação do intérprete.” (MEYER, Leonard. *Explaining Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1973. p. 29).

3 “Intérpretes são incapazes de fazer emergir a profundidade estética de uma grande obra sem uma investigação intensa de seus elementos paramétricos.” (NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth A. (Eds.). *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*. Stuyvesant: Pendragon, 1988. p. 340).