



Música

Conhecimentos que se tocam: semelhanças entre processos de análises musicais e as práticas interpretativas

Alberto Sampaio Neto

Assim como, ainda hoje, no senso comum, considera-se que o pensamento *pensa* – basicamente – por palavras, da mesma forma predomina no campo musical uma idéia de que compreender e analisar uma música consiste – fundamentalmente – em explicar verbalmente o funcionamento de sua estrutura interna. Entretanto acredito que, em música, o movimento de compreensão seja **a** e **por** princípio não-verbal.

Em diálogos sobre música, que ocorrem por exemplo em ensaios e aulas, comunicam-se idéias não somente através de palavras (inclusive com a utilização de analogias e metáforas) e das entonações significativas da fala, mas também por meio de gestos e expressões faciais. Porém, sobretudo no âmbito da interpretação musical, é *tocando/cantando* – ou seja, tornando reais, no tempo, as relações sonoras – que as idéias referentes ao *como fazer* são vivamente comunicadas e as palavras, anterior ou posteriormente utilizadas, podem adquirir sentidos um pouco mais precisos.

Os textos de análise musical são discursos sobre algo de que verbalmente, ou mesmo utilizando conjuntamente símbolos gráficos, só podemos *nos aproximar*: a realidade sonora de uma música.

Tanto no contexto do estudo de uma peça visando à sua *performance*, quanto ao se elaborar algum tipo de *análise* desta mesma música, conhecimentos são utilizados, atualizados e construídos. A meu ver, a suposta – e grande – dissociação entre estas duas formas de aproximação de uma peça é falsa: o ato de se executar uma obra musical envolve processos analíticos e não se dá de maneira desvinculada destes. Isto ocorre porque cabe ao intérprete, no processo de seu estudo – a *performance* vai sendo construída –, descobrir, pôr em evidência e enfatizar, no fluxo do tempo musical, relações estruturais da peça.

No ato de se experimentar e comparar diferentes maneiras de se realizar (*frasear*/direcionar) um determinado trecho musical, na busca de maior fluência e continuidade ou articulando secções em graus diferenciados de contraste, aplicam-se e engendram-se conhecimentos não necessariamente verbalizados ou verbalizáveis. Podem surgir perguntas-diretivas que vão orientar as escolhas interpretativas, o que também caracteriza, *em processo dinâmico*, uma postura analítica.

A identificação de semelhanças e diferenças, a delimitação e diferenciação de segmentos, agrupamentos e componentes e também a

configuração de partes são operações comuns às atividades interpretativas e analíticas, as quais se integram, em complementaridade, na procura de *delinear* e *fazer* sentido(s), fato que é próprio da percepção-compreensão.

Uma música possui várias dimensões de relações que coexistem em diferentes camadas, interagindo em diversos níveis. É necessário, então, organizar a percepção: conectar elementos, inclusive à distância, e eleger seletivamente as relações mais importantes. Deste modo, vários serão os focos de atenção e as possibilidades de leitura. A liberdade de escolha de diferentes pontos de partida gera também a possibilidade de variadas abordagens, sob prismas diferenciados, de inúmeros aspectos e questões musicais. Este fato aponta, então, para uma multiplicidade de áreas e “ferramentas” ou métodos de análise e também de interpretações musicais. Creio que, por estas razões, as conclusões das análises não devam ser consideradas unívocas e que uma determinada interpretação (por exemplo uma gravação específica) não possa ser avaliada como a *correta* ou a *definitiva*.

Sobretudo no âmbito da área das práticas interpretativas, há que se considerar, como um ponto de partida fundamental, o grau de abertura inerente a qualquer escrita musical, independentemente do tipo de música. Por mais detalhada que seja uma partitura, sempre haverá “espaços” – níveis – nos quais, ou a partir dos quais, o intérprete precisará ir além das indicações gráficas. Torna-se preciso transcender **nas** (não **as!**) indicações da partitura lendo-a nas *entre-linhas* pois ela é apenas um mapa, não o território. Portanto, é desejável que uma partitura seja vista não em seu caráter estático, estrito ou rígido, mas como um elemento mediador e deflagrador de possibilidades. Nesse sentido, considero-a como um campo de potencialidades, uma configuração potencialmente ativa, dotada de capacidade de realizações, ou seja, de diferentes distribuições de forças/energias. A noção de *fraseado*, que consiste no direcionamento do fluxo da tensão musical (suas expansões e retrações) exemplifica bem esta idéia.

Nessa direção, vários aspectos nos demonstram que, de fato, o músico precisa *interpretar* as indicações gráficas das partituras, considerando sua relatividade. No processo de estudo de uma peça, os músicos experimentam e comparam diferentes possibilidades de execução, e realizam, criteriosamente, escolhas.

Por exemplo, em relação ao parâmetro INTENSIDADE:

- o quanto crescer ou decrescer em um determinado trecho ou em determinada nota (ainda que não exista uma indicação na partitura)?;
- o quão forte será uma determinada nota ou passagem (comparativamente a outra, anterior ou posterior)?;
- quais notas valorizar com uma pequena ênfase/acentuação?;
- como realçar o movimento de tensão-resolução existente em uma *apoggiatura*?;
- como diferenciar consonâncias de dissonâncias?;

- como evidenciar as mais diversas relações harmônicas (nos diferentes contextos dos sistemas Tonal, Modal ou Atonal)?;
- como conseguir um melhor equilíbrio entre diferentes estratos sonoros?;
- como distinguir, em uma polifonia linear, dois planos sonoros?;
- como, enfim, utilizar-se do parâmetro intensidade/dinâmica para efetivamente construir e direcionar o fluxo de continuidade musical (intensificando, expandindo ou permitindo escoar a tensão)?;

Nos aspectos relacionados ao parâmetro DURAÇÃO (ASPECTOS RÍTMICOS / MÉTRICOS):

- qual o melhor andamento?;
- como serão os impulsos de anacruse, e como funcionarão as relações arsis-thesis (já que existem várias possibilidades)?;
- qual será o grau de apoio nos tempos 1 de cada compasso (qual nível de impulso eles receberão no fluxo de continuidade das pulsações)?;
- qual será, enquanto realidade sonora, a unidade de pulsação em determinado trecho (por exemplo: consegue-se uma maior fluência impulsionando as pulsações de 2 em 2 tempos ou de 4 em 4)?;
- como manter o fluxo e a tensão nas pausas?;
- qual será o “tamanho” das fermatas e das respirações?;
- qual o grau de regularidade rítmica, ou qual será o grau de maleabilidade possível ou desejável em um determinado trecho?;
- o quanto acelerar ou ralentar uma determinada passagem?;
- como realizar um rubato?;
- como, enfim, explorar os recursos de agógica para direcionar determinadas passagens e obter maior fluência e expressividade?;

Quanto às várias possibilidades de ARTICULAÇÃO / MODOS DE ATAQUE:

- como realizar os ataques em uma passagem (considerando que, no continuum entre o extremo stacatto e o extremo legato, existem várias nuances)?;
- levando-se em conta que cada nota, por menor que seja, possui começo (ataque), meio (sustentação) e fim (terminação e ressonância), como realizá-las?;
- quanto às notas repetidas: como repeti-las, o quanto se deve separá-las?;

Musicistas possuem plena consciência de que questões semelhantes a estas podem se desdobrar *ad infinitum*...

Em busca de diversas sonoridades, os intérpretes também podem explorar criativamente o parâmetro TIMBRE, pois cada instrumento (incluindo-se a voz) oferece uma interessante gama de nuances tim-

brísticas. Além disso, os músicos têm em mãos outros recursos expressivos, tais como o uso de diferentes formas de *vibrato* e a utilização consciente das ressonâncias.

Ao se considerar a *temporalidade* da música, as partes de uma determinada obra musical devem ser encaradas não como entidades fixas, mas como fenômenos em transformação. A repetição/*ritornello* de uma determinada secção ou frase ilustra bem a questão: a um musicista não basta que uma análise apenas descreva que na forma musical há uma repetição literal, caracterizando uma igualdade. Isto porque o fato de uma estrutura repetir-se em um momento posterior, no fluxo do desenvolvimento da tensão musical – não sendo de toda uma novidade – já diferencia por si esse fenômeno: suas direções internas e relações com outras partes serão diferentes. O *já conhecido* precisa ser atualizado como *novo*.

Após refletir sobre algumas semelhanças e pontos de intersecção entre o *analisar* e o *tocar* (*executar*), considero importante estabelecer uma diferenciação entre duas situações/momentos de análise: um primeiro momento abarca todos os possíveis movimentos de compreensão (verbais ou não) que a pessoa constrói para si mesma, nos processos de *aproximação* de uma música. Já um segundo momento consiste no ato de escrever um texto discursivo, através do qual, utilizando-se as palavras como principal veículo, busca-se comunicar a outras pessoas, idéias e compreensões que já haviam sido anteriormente “conquistadas”. A escrita de um artigo, portanto, envolve outros atributos que, no campo da palavra, não são habitualmente treinados pelos músicos: coerência lógica, clareza e ordenação na comunicação; poder de síntese (ênfase em idéias consideradas fundamentais, sem se perder numa profusão de detalhes não-essenciais); e o saber *jogar* com a *polissemia* das palavras, a pluralidade de significados e nuances que elas podem carregar dependendo de seu contexto.

No percurso de seu desenvolvimento, o músico pode vir a alcançar a percepção da complementaridade existente entre os modos e movimentos de compreensão – analíticos e práticos, verbais e não-verbais – que compõem suas diversas experiências relacionadas à música. Poderá então emergir-lhe, com simplicidade, a noção de que (os) conhecimentos se tocam.

Por fim, talvez seja preciso lembrar que, nas várias dimensões do fazer musical, não se deve perder de vista o *todo* – ainda que em realidade só nos seja possível enfocar um número limitado de aspectos – sob risco de ocorrer uma fragmentação indevida e desconexa do conhecimento. Dito de outra maneira, no processo de ampliação de horizontes rumo a uma maior compreensão, o *vislumbre do todo* é tão importante quanto a consciência da impossibilidade de se esgotar e abarcar todas as facetas e relações existentes em uma dada música. Assim, não seria muito saudável acreditar que tal interpretação de uma obra seja a única correta ou, tampouco, pretender que um dado trabalho analítico seja *o mais* perfeito e completo. Aliás, a *incompletude*, uma particularidade de qualquer análise, é uma das características essenciais do ser humano frente à realidade.

- ARNHEIM, Rudolf. O lugar que cabe às palavras. In: *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1971.
- CARNEIRO, Pedro. Algumas reflexões sobre análise musical e escuta musical. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. *Anais*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 432-438.
- GANDELMAN, Saloméa. A relação análise musical/ performance e a pesquisa em práticas interpretativas no programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. *Anais*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 489-495.
- GARCIA, Ely Bonini. Iluminação e compreensão. *Cadernos Sidiapa*, Belo Horizonte, 1992. p.21-26.
- LIMA, Sônia Albano. Pesquisa e performance. In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2001. *Anais*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 431-538.
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- SEICMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2001.
- ZAMPRONHA, Edson S. *Música representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2000.