O COMPROMISSO DO INTÉRPRETE COM A MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Marcello Guerchfeld*

No filme "Os filhos do silêncio", da diretora Karen Haines, de 1986, há uma cena muito poética em que o ator William Hurst está ouvindo uma gravação do Concerto para dois violinos de Bach, enquanto sua companheira, que é surda-muda, o observa. Em certo instante, ela pergunta a ele, através de gestos, o que está fazendo. Quando ele responde, também gestualmente, que está ouvindo música, ela lhe pergunta: "O que é música?" Ele tenta explicar a ela, porém não consegue, por mais que tente, e ela acaba se irritando, pela frustração. A idéia que nos é transmitida, nessa cena dramática, é que a música não pode ser compreendida por alguém que jamais ouviu um som. Se Beethoven tivesse nascido surdo, será que teria composto sua Nona Sinfonia? Os acordes e sons que era capaz de ouvir internamente, já não os havia ouvido inúmeras vezes antes de perder a audição?

Queremos, com essa imagem, por analogia, fazer referência à questão da música que existe impressa no papel em contraposição à música que é tornada viva através da execução. A exemplo dos filósofos, perguntamos: "Se toda a música composta até os dias de hoje permanecesse apenas registrada nas partituras, sem jamais ter sido executada, será que poderíamos pensar em música no sentido em que hoje a concebemos?" Obviamente não estamos aqui nos referindo às antigas civilizações, onde a tradição musical era transmitida oralmente de geração em geração, ou à música folclórica, que se perpetua da mesma forma. Referimo-nos àquela música que resulta não apenas de um processo criador espontâneo mas também de um processamento intelectual, orga-

*Post-Graduate Diploma Juilliard School of Music, New York, USA; Prof. Titular do Dept.º de Música do Instituto de Artes da UFRGS; Prof. Orientador do Curso de Pós-Graduação – Mestrado em Música UFRGS.

nizado em níveis crescentes de complexidade. Nesse sentido, a partitura da obra musical, enquanto registro gráfico de sons através de uma notação específica, somente faz sentido intelectual para o músico que já adquiriu previamente a habilidade de compeender essa partitura e a capacidade de "ouvir" internamente os sons nela registrados, ou seja, depois de já ter vivenciado a experiência sonora através da audição de inúmeras obras musicais.

A Música, assim como algumas outras formas de expressão artística, apresenta um caráter efêmero e transitório. Somente se torna "viva" enquanto dura sua execução. Ao fim da última nota, a obra musical desaparece e somente volta a viver ao ser recriada. O responsável por essa recriação é o intérprete, seja ele o próprio compositor executando sua obra ou uma outra pessoa ou grupo de pessoas. É portanto o intérprete quem garante a existência permanente da música, num processo cíclico de recriação (COUTO E SILVA, 1960).

Uma vez estabelecida a importância do intérprete e seu papel como elo de ligação indispensável entre o compositor e o ouvinte, cabe-nos perguntar: o que é esse intérprete? Como surgiu? Qual a sua função nos dias de hoje? Qual ou quais são os seus compromissos?

Na verdade, o intérprete é muito mais do que um mero elo de ligação entre o compositor e o seu ouvinte. Ele é um músico com a sua própria personalidade, sensibilidade e inteligência. De certa forma, é também um criador, embora não atinja a plenitude da criação (exceto quando é o próprio compositor que executa suas obras). Aproxima-se desse processo quando, por exemplo, encomenda ou comissiona obras, oportunidade em que pode trabalhar em estreita associação com o compositor, definindo problemas, propondo soluções alternativas de execução, sentindo-se parte integrante do processo criativo. O compositor americano George Perle, referindo-se a uma interpretação de sua Sonata para violino solo pela violinista Sylvia Rosenberg, disse que "ela executou sua obra com tal compreensão que na verdade a sonata viveu uma verdadeira ressurreição, e que esse tipo de ressurreição de uma obra musical somente acontece a partir da complexa interdependência entre o compositor e o intérprete" (CARSON, 1989).

Podemos dizer que o intérprete teve sua origem histórica no chamado período barroco. Nessa época, os compositores começaram a tratar os instrumentos integrantes dos conjuntos instrumentais de forma diferenciada, atribuindo maior relevância a determinadas partes. Também nesse período, a invenção do piano motivou os compositores a explorarem cada vez mais os novos recursos do instrumento, fazendo com

que gradualmente surgisse um novo estilo de execução pianística. O executante, que durante o período barroco havia adquirido suas habilidades técnicas através da própria música (veja-se,por exemplo,as Invenções a duas e a três vozes, compostas por Bach como material didático para seus alunos), inclusive participando ativamente na resolução de ornamentações e outras questões de improvisação, passou a dedicar-se cada vez mais ao domínio técnico do instrumento, distanciando-se do processo criativo. Aos poucos surgiu a necessidade de um treinamento específico para superar as dificuldades técnicas. Compositores como Cramer, Czerny e Clementi passaram a escrever material especificamente destinado para o desenvolvimento técnico do instrumento.

Posteriormente, os compositores passaram a favorecer o individualismo como uma forma de expressar sentimentos e emoções, já em pleno romantismo, associado também ao surgimento do fascínio pela técnica, pelo virtuosismo, que alcançou o apogeu com Paganini e Liszt. Esse processo culminou, em fins do século passado, com um verdadeiro culto ao intérprete, que gradualmente passou a ser mais idolatrado do que o próprio compositor (COUTO E SILVA, 1960).

É importante ressaltar, no entanto, que até fins do século passado, a grande maioria dos intérpretes executava obras de seu próprio tempo, ou seja, música "contemporânea". Geralmente, eram os compositores que executavam suas próprias obras. Além disso, a maior parte da música composta era utilitária, ou seja, tinha fins e objetivos específicos. Bach, por exemplo, compunha especificamente para seus alunos ou para fins religiosos, ou ainda para agradar a nobreza que lhe garantia o emprego. Pode-se dizer o mesmo de Haydn, compondo para garantir seu emprego com o conde Esterhazy, assim como de dezenas de "Kapelmeister" por toda a Europa central, que garantiram a vida musical desde a Rússia até Portugal.

Vemos, então, que a música, como aliás qualquer outra forma de manifestação artística, sempre foi uma música "do presente", sendo o reflexo da vida social, intelectual e espiritual do seu tempo, tanto na criação quanto na reprodução. Na verdade, a prática de se executar música do passado é um produto do século XX.

Com suas enormes transformações sociais e políticas, associadas ao progresso tecnológico, com o grande desenvolvimento dos meios de comunicação, o nosso século prenunciou um mundo cada vez mais conturbado, e a Arte, reflexo de todas as manifestações, passou também a ser uma Arte conturbada. A explosão do sistema tonal, o surgimento de novas linguagens e de novas técnicas levaram a uma crise genera-

lizada e contínua. E o que é conturbado perturba. Como resultado, as pessoas buscaram fugir da crise, e como se fosse um mecanismo de defesa, encontrar um porto mais seguro. Perante o desconhecido, que perturba, se recorre ao conhecido, que tranqüiliza e gratifica. Em outras palavras: as pessoas voltaram-se para a música do passado, de outras épocas (HARNONCOURT, 1988). Fazendo uma analogia no plano psicológico individual, é como a resposta de uma criança pequena ao nascimento de um irmãozinho: volta a chupar o dedo, que havia abandonado meses antes. Na música, num verdadeiro conluio entre intérpretes e ouvintes, surge o culto ao passado.

Os compositores, apesar de tudo, continuam expressando suas ansiedades através de suas obras, com novas linguagens e novas técnicas; as conquistas no terreno tecnológico favorecem o advento da música concreta e da eletrônica, que prescindem do intérprete. Estas novas linguagens trazem contribuições até então desconhecidas, na medida em que foram rompidas as barreiras das possibilidades rítmicas e de timbre, entre outras. No entanto, a falta da presença humana na interpretação da música eletrônica faz com que alguns compositores procurem uma reaproximação com o intérprete, trazendo-o a participar do próprio processo de criação, como se fosse uma equipe. É o caso de Pierre Boulez e seu conjunto experimental de música, para citar um exemplo apenas (FOOS, 1963). Assim, por via de conseqüência, o intérprete retorna à música de seu tempo. Em vista disso, qual a nova função do intérprete e qual a sua nova função diante da música contemporânea?

Em primeiro lugar, é importante definirmos exatamente o que consideramos como "música contemporânea". "Sensu strictu", é toda a música composta nos dias de hoje, porém devemos abranger também todas as manifestações da cultura musical em todas as suas formas, como resultado de um "pensar musical". Esse pensar musical está intimamente associado a todas as demais manifestações do pensamento contemporâneo.

Portanto, acreditamos que nosso primeiro compromisso é com a nossa época: a música tem que voltar a ser contemporânea. Não podemos continuar nos refugiando no passado como forma de fugir das crises. Hoje ouvimos e executamos mais Bach e Vivaldi do que há algumas décadas atrás. Devemos fazê-lo, sem dúvida, mas não como uma fuga e sim como produto de um novo dimensionamento. Nossa maneira de ouvir e de tocar tem que ser contemporânea. Ao escutarmos uma Partita de Bach interpretada por Fritz Kreisler, por exemplo, devemos antes de tudo nos situar na época e no contexto histórico em que essa obra

foi gravada, para somente então nos maravilharmos com sua interpretação, ao invés de tomá-la como modelo. Ao estabelecermos critérios para organizar um recital ou para definir uma linha de interpretação, não podemos ceder a pressões internas ou externas, mas sim preservar nossa autonomia, coerentes com a época em que vivemos.

Pois, se cedermos a essas pressões, nossa arte musical deixará de expressar a nossa cultura contemporânea para se tornar apenas um produto de consumo ou de lazer. Acreditamos não ser essa a verdadeira função do intérprete (SESSIONS, 1974).

Com relação à música que está sendo composta atualmente, especialmente em nosso país, o intérprete deve ser um coadjuvante, uma parte indissociável do binômio compositor-intérprete. Ele tem, não apenas o dever de divulgá-la e torná-la viva através da execução, como parte integrante desse binômio, mas também um verdadeiro compromisso histórico: deve contribuir para que, em certo sentido, a música volte a ser utilitária. Os "condes" e os "margraves" devem ser substituídos pelas Universidades, pelas Fundações Culturais e pelos organismos de fomento à pesquisa e à produção intelectual, na forma de comissionamento de obras, como já é prática corrente em outros países, especialmente nos EUA, onde muitos compositores têm suas agendas preenchidas com encomendas de obras por vários anos, e onde também existem intérpretes que se dedicam predominantemente à execução e à divulgação de obras comissionadas (SCHRICKEL, 1989).

No Brasil, essa prática quase inexiste, portanto é necessário que o intérprete brasileiro se conscientize do seu compromisso e do seu papel de participante nesse verdadeiro processo histórico. É mais do que apenas um compromisso: é uma missão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARSON, Josephine. A talk with George Perle on music history, tonality and composing. *Strings*, San Anselmo, p.40-43, sept./oct., 1989.

COUTO E SILVA, Paulo. *Da interpretação musical*. Porto Alegre: Globo, 1960.

FOOS, Lukas. The Changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue. *Perspectives of new music*, Princeton, p.45-53, spring, 1963.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons:* caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SCHRICKEL, William. Commissioning chamber music. *Strings*, San Anselmo, p.13-15, spring, 1989.

SESSIONS, Roger. *The musical experience of composer, performer, listener*. New Jersey: Princeton University, 1974.