

A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Celso Mojola

A música contemporânea é tradicionalmente estudada nas áreas de análise, estética e teoria composicional. Menos usual é a abordagem do ponto de vista da sua interpretação. Esse fato ocorre, possivelmente, porque a execução dessas obras é um fenômeno pouco freqüente, o que faz com que a apresentação pública da peça seja em si mesmo um marco histórico. Além disso, há a dificuldade natural de uma comparação com outras interpretações.

A primeira audição de uma obra ocorre, via de regra, em condições inadequadas. Adorno, em um texto de 1957, identificou esse problema da seguinte forma:

Os intérpretes aprendem a aceitar que, como se diz hoje em dia, tudo vai bem; o que significa sem notas erradas, sem imprecisões e com um aspecto sonoro satisfatoriamente aceitável. No entanto, seria um absurdo pensar que desse modo, na música nova, um mínimo de senso musical pudesse espontaneamente surgir.¹

Existem razões objetivas para esse estado de coisas. A não existência de uma outra interpretação como referência e, muitas vezes, o não conhecimento da poética do compositor, introduzem dificuldades que não ocorrem na execução de obras do repertório tradicional. Em muitos casos isso significa extrair toda a informação necessária da partitura escrita - a interpretação iniciando-se no momento da primeira abordagem do sistema notacional. E quando se trata de compositores vivos, a responsabilidade do executante adquire desdobramentos. Ao comentar sobre o compromisso do intérprete com as intenções do compositor, Randall Dipert observa que:

A situação é bastante diferente no que se refere a compositores vivos, ou recentemente falecidos. A não execução de uma peça da maneira desejada pelo compositor pode prejudicar a sua reputação e inclusive afetar negativamente seus ganhos e sua felicidade (ou a dos seus herdeiros).²

Em segundo lugar podem surgir questões de natureza técnica e interpretativa específicas. Muitas vezes a peça é considerada “difícil”, quando não “impossível”.

¹ Adorno, T., “Musique nouvelle, interprétation, public”, *Musique en jeu* 3, Paris, p. 22.

² Dipert, R., “The composer’s intentions: an examination of their relevance for performance”, *Musical quarterly*, v.66, n° 2, abril 1980, p. 213.

Ocasionalmente a dificuldade possui uma face mais sutil, de ordem expressiva: não sendo tecnicamente difícil, exige, no entanto, uma postura que o intérprete tradicional não está acostumado a ter. Ao não se sentir à vontade nesse universo, reage com desinteresse pela obra.

Por último existe a pressão do mundo dos eventos, ou talvez do mundo contemporâneo, onde tudo tem de ser resolvido com rapidez. Os concertos são realizados com poucos ensaios, repetidos poucas vezes e no caso de obras contemporâneas, quase sempre ocorre apenas a estréia, que assim torna-se a única execução pública por muitos anos.

Sobre os problemas que envolvem extrair a interpretação unicamente do texto escrito, o sucesso dessa atividade depende das habilidades intelectuais e sensíveis do músico. O domínio da análise, a capacidade de leitura detalhada e inteligente de uma partitura e o conhecimento de aspectos da estética da arte contemporânea são fundamentais nesse momento. Intérpretes não acostumados a essa postura, intérpretes que mesmo em obras notadas tocam “de ouvido”, ou seja, alterando sem qualquer objetivo definido o documento original, terão dificuldades nesse novo mundo. Mas além da partitura, e sempre que possível, o compositor deve ser consultado diretamente, através de seus escritos, ou através de observações feitas por pessoas que com ele trabalharam. Não com o propósito de resolver a interpretação de uma determinada peça, esse problema terá de ser solucionado pelo intérprete mesmo, mas sim para um conhecimento melhor da poética musical do compositor, do seu universo artístico, suas convicções, opiniões e crenças com relação à vida. Afinal, o verbo criar, na acepção que lhe damos aqui, é sinônimo de realizar a primeira audição de uma obra. Nesse sentido ele foi empregado na nossa língua no início do século, particularmente na música popular, quando os locutores de rádio da época diziam que iriam apresentar um samba de Noel Rosa na “criação” de Araci de Almeida. Lamentavelmente caiu em desuso entre nós, pois indicava de modo claro o aspecto criador do intérprete, e selava assim seu compromisso com o compositor do seu tempo.

É importante observar que nos referimos aqui a obras com elevado conteúdo de informação e questionamento crítico. Evidentemente existe uma enorme quantidade de composições contemporâneas que repetem, de maneira mais ou menos explícita, os gestos, os ideais e os modelos do passado. Essas peças não trazem problemas muito diferentes daqueles apresentados na execução do repertório consagrado pela tradição e são regularmente executadas. A situação é outra quando se propõem posturas de interpretação diversas. Não há aqui nenhuma intenção de qualificar como negativa a produção dessas obras mais tradicionais, já que elas possuem seu público e no mundo contemporâneo a pluralidade de estilos é um fato. Negativa, neste caso, seria unicamente a postura de um compositor que, desejando elaborar uma produção mais ousada, deixaria de fazê-lo devido às dificuldades de recepção dessa música. Neste caso, ele estaria utilizando o idioma convencional para satisfazer a vontade de ser bem recebido por intérpretes e público, e não exatamente por uma motivação artística de criador.

Quanto ao problema da dificuldade, ele precisa ser mais bem analisado. É certo que há dificuldades e até mesmo impossibilidades técnicas. Podem existir mesmo

obras mal-escritas. Por outro lado, é preciso verificar até que ponto a classificação de uma obra como “difícil” não é uma desculpa “fácil”, muitas vezes não consciente, para que as coisas permaneçam como estão.

As grandes conquistas em geral não são fáceis. As decisões que realmente contam são difíceis, e trazem temor. Se o intérprete espera unicamente encontrar obras que “funcionem como um relógio”, que se encaixem nos seus dedos sem muito esforço, que permitam um entendimento sem reflexão intelectual e, acima de tudo, agradem ao público logo na primeira audição, é evidente que esse intérprete não poderá abordar as obras que estamos comentando aqui. Mudanças nessa área passam pelo sistema educacional, com a introdução do repertório contemporâneo logo no início da vida do jovem estudante. E com a consciência do intérprete-docente de sua responsabilidade nessa dupla função. O pianista Caio Pagano comenta essa questão:

Em 1973, recém-instalado como professor de piano do Departamento de Música da ECA, eu tinha a oferecer aos meus alunos o *arquivatido* repertório do piano tradicional. Era Chopin, Brahms, Debussy, Beethoven, e dizia, como alguns pianistas, “eu só chego até Prokofieff”. (...) Que eu chegasse até Prokofieff, vá lá, era problema de indigência que só a mim dizia respeito. Porém, não ter nada mais a oferecer aos jovens era terrível. Mas isto eu não podia ver, porque o que eu vivenciara anos na Europa era apenas a tradição; e, ainda assim, vista apenas em função do comércio dos concertos, do repertório escolhido como salada, das combinações de obras direcionadas para mostrar as habilidades dos executantes em variados estilos.³

Muitas vezes a dificuldade é o objeto da obra. Um caso extremo dessa situação é ilustrado pelo compositor Brian Ferneyhough. Famoso por produzir peças de grande complexidade, ele demonstra a certeza do seu projeto estético nas seguintes palavras:

É verdade que minha música é muito complexa e difícil de executar. Meu sentimento pessoal é o de que isto vem a ser um modo viável de atrair, de maneira construtiva, o intérprete lúcido para o interior do próprio ato criativo, já que ele será obrigado a reexaminar as suas formas de ensaiar, suas formas de relacionar-se com a informação, e até as possíveis funções de outros eventos estreitamente relacionados a esses.⁴

Trata-se de uma situação bastante individualizada, que o próprio Ferneyhough reconhece ao desaconselhar, logo em seguida, “um jovem compositor de perseguir a dificuldade se outros meios de atingir resultados equivalentes lhe parecem possíveis, do interior do seu universo estilístico particular”.⁵

As dificuldades podem estar numa outra perspectiva, como esta descrita pelo pianista holandês René Eckhardt ao discutir a sua interpretação da peça *Les Adieux*, do compositor Ton De Leeuw:

³ Pagano, C., “Schoenberg: um depoimento pessoal”, in Leibowitz, R., *Schoenberg*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 159.

⁴ Nestrovski, A., “Ferneyhough e a música de hoje”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º jun. 1986.

⁵ *Ibid.*, 1º jun. 1986.

Les Adieux é uma peça narrativa e Ton De Leeuw queria que o pianista realmente contasse a história, ao invés de criar a impressão de que a história está sendo contada. É uma diferença sutil, mas crucial se se deseja realizar a real intenção da peça.⁶

Difícil também é a exigência de um intérprete que atue com igual desenvoltura no universo da música erudita tradicional e no da música popular. Não nos referimos apenas ao problema da improvisação, muitas vezes presente na música contemporânea. Estamos nos referindo a um certo tipo de música escrita, produzida por compositores mais jovens cuja geração foi exposta fortemente à música popular e àquela advinda da indústria cultural. Um intérprete com vivência unicamente no ambiente clássico terá dificuldades em reconhecer os gestos do mundo popular ali contidos, que, no entanto, necessitam ser destacados. É uma espécie de “balanço diferente” que se perde; aquela sensação de que a obra está sendo criada no momento mesmo da execução e não apenas reproduzida segundo as instruções da partitura.

O tempo suficiente para ensaio de determinadas peças é mais difícil de ser conseguido, pois questões econômicas acabam se impondo. Grave também é o fato de o número de execuções das obras, após a sua estréia, ser muito pequeno. Somente após um tempo de convivência do intérprete com a obra é que se atinge um nível de alto valor artístico em uma interpretação. É quando certos aspectos que não faziam sentido começam a ser entendidos, certas belezas passam a ser reconhecidas. Um jovem em formação, ou mesmo um músico experiente, poderá passar muitas horas durante muitas semanas estudando uma obra bastante conhecida do repertório tradicional, preparando-se para um concerto que ele pretende repetir diversas vezes ao longo de sua vida profissional. No entanto, para a estréia de uma obra contemporânea, quase sempre ele ensaia poucos dias antes do concerto e a executa uma única vez. Não há, portanto, nem o amadurecimento nos ensaios nem nas execuções posteriores. Se acrescentarmos a isso o fato, já observado, de que muitas obras significativas do mundo contemporâneo trabalham com linguagens e posturas interpretativas diversas daquelas praticadas dentro do repertório tradicional, começa a ficar claro por que chamam essas obras de difíceis.

Como conclusão, um breve comentário sobre o público: O que ele teria a dizer sobre tudo isso? Provavelmente não teria muito a dizer. Ao ser privado de um contato honesto com grande parte da produção de artistas contemporâneos, o julgamento do público deve ser aceito com restrições. As barreiras que, por todos os lados, impedem o ouvinte de ter acesso a essa arte funcionam como um modo sutil, mas bastante eficiente, de censura. O jornalismo especializado poderia ser uma ponte para a ampliação desse universo, na medida em que pelo menos informasse sobre a existência de uma outra música. Mas, no momento, não parece ter condições para isso.

⁶ Kolsteeg, J., “The spontaneous sparks of pianist René Eckhardt”, *Key Notes*, XXVI, n° 3, novembro 1992, p.15.