

VALORES NO USO DE INSTRUMENTOS ANTIGOS E MODERNOS PARA A MÚSICA BARROCA

Renato de Carvalho Cardoso

PPG Música – IA UNESP

Mestrado em Performance – Violão

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: Este trabalho investiga a associação paradigmática do conceito da prática historicamente orientada da música barroca com uso de instrumentos de época. E como, uma vez estabelecido este paradigma, os instrumentistas modernos têm diante de si uma situação de isolamento na produção de conhecimentos prático e científico. Enquanto estes instrumentistas têm em suas práticas o repertório barroco como algo corrente e que ainda apresenta grandes possibilidades, os textos reflexivos sobre a performance desta música não levam em conta este tipo de produção do conhecimento. Para este artigo, nos apoiamos principalmente nos textos dos musicólogos Richard Taruskin (1995), John Butt (2002) e Bruce Haynes (2007), que tecem suas críticas ao Movimento a partir de dentro deste. Também nos situamos na definição de arte e ciência enquanto duas formas de conhecimento proposta por Jorge de Albuquerque Vieira (2008). Procuramos identificar algumas barreiras simbólicas que separam os diferentes instrumentistas e questionar sua pertinência nos dias atuais. Defendemos ao longo do texto que os principais valores defendidos pelo Movimento de Performance Historicamente Informada podem estar presentes na prática com instrumentos modernos, e que a consideração destes ao pensar esta prática filosoficamente, abre espaço para reflexões mais precisas sobre a prática musical na atualidade.

Palavras-chave: Instrumentos de época; Música barroca; Transcrição musical; Movimento de Música Antiga; Performance historicamente orientada.

Abstract: This paper investigates the paradigmatic association of the concept of historically oriented practice of baroque music with the use of period instruments. And how, once established this paradigm, the modern player has to deal with a situation of isolation in the production of practical and scientific knowledge. While these musicians have in their practices the baroque repertoire as something current and opened to great possibilities, reflective texts on the performance of this music does not take into account this kind of knowledge production. For this article, we rely mainly on the writings of musicologists Richard Taruskin (1995), John Butt (2002) and Bruce Haynes (2007), who elaborate their critical point of view of the Movement from within. Also we are situated in the definition of art and science as two forms of knowledge proposed by Jorge Vieira de Albuquerque (2008). We attempt to identify some symbolic barriers that separate the different players and to question its relevance today. We argue throughout the text that the main values promoted by the Movement of Historically Informed Performance may be present in practice with modern instruments, and that taking these considerations into account when thinking this practice philosophically makes room for more accurate reflections on the music practice nowadays.

Keywords: Period instruments; Baroque music; Musical arrangement; Early Music Movement; Historical Informed Performance.

Introdução

As mudanças na prática interpretativa do repertório barroco durante o último século têm tido a possibilidade de ser largamente documentadas devido ao advento das gravações e dos debates em âmbito acadêmico. A concentração deste tema em debates acadêmicos nos lega para a atualidade, de forma documentada, a evolução do pensamento sobre esta prática e em que base ideológica se assentou grande parte das referências tidas hoje como típicas do Movimento de Performance Historicamente Informada. (Ex. instrumentos e utilização de fontes primárias.) Por meio das gravações, pode-se ter uma noção de como estes valores são aplicados na prática musical e se relacionam com outros valores presentes nas práticas interpretativas canônicas (Cf. HAYNES, 2007; ORNOY, 2006).

A fim de se aproximar de paradigmas interpretativos anteriores ao que se pode chamar de visão canônica ou clássica da música (HAYNES, 2007, p.7), o movimento chamado “Autêntico” ou mais atualmente Historicamente Informado tomou como principal ferramenta a abordagem histórico-musicológica, baseado em dois pilares para a produção do conhecimento atual sobre o assunto e para reflorescimento de uma prática perdida. Segundo Haynes, por volta dos anos de 1960,

Indicações da prática da performance, como documentado em livros, notação, e outras fontes, estavam disponíveis em duas formas: um número cada vez maior de reimpressões de fontes primárias em suas formas originais e em uma vasta e florescente literatura moderna. (2007, p. 41).¹

Esta moderna literatura é exemplificada pelo autor em dois livros emblemáticos deste tempo: *Interpretação da Música* de Thurston Dart (1954) e *Interpretation of Early Music* de Robert Donington (1963). (HAYNES, 2007, p. 41). Outra fonte de contínua inspiração foi a crescente adoção de instrumentos de época por meio da construção de réplicas, conhecida como a “exata cópia”,

A replicação afetou a construção de instrumentos, edições e cópias de música e pesquisa, a qual constantemente fazia com que aparecessem mais informações para ajudar *performers* a ficarem cada vez mais dentro do estilo. Na vanguarda do Movimento, “cópias” se tornaram duplicações “exatas” do original, tão próximas quanto era possível se atingir, sem comprometimento histórico consciente. (p.42).

A partir de então se percebe na conceitualização do Movimento de Performance Historicamente Orientada uma ligação intrínseca deste com o uso de instrumentos de época. Um exemplo deste paradigma está refletido em artigo publicado em 1995 no periódico *Early Music* por Shai Burstyn, em que se relata o tema e as proposições de um simpósio

¹ Todas as traduções do inglês são do autor.

internacional chamado *Authenticity in Interpretation*, ocorrido entre maio e junho do mesmo ano no *Jerusalem Music Centre*:

participantes foram convidados a abordar as dúvidas correntes ‘quanto à mera possibilidade, legitimidade e conveniência da performance autêntica e o uso de instrumentos de época’ no contexto mais amplo relevante a todas artes performáticas, ou seja, o status e o significado do texto artístico e os problemas que surgem quando da sua leitura em performance. (1995, p. 721).

Aqui, performance autêntica está diretamente relacionada ao uso de instrumentos de época, estabelecendo uma associação da própria ideia de autêntico com o uso do instrumento referente a esta postura. Como é comum neste tipo de encontro, não há nenhum participante que toque instrumentos modernos e tampouco, ao menos até onde a descrição da autora nos permite afirmar, há a inclusão de considerações sobre como essas práticas se relacionam e se influenciam mutuamente.

O instrumentista e acadêmico Eitan Ornoy concluiu em 2006 uma pesquisa com um grande grupo de *performers*, atualmente em atividade no mundo, sobre suas atitudes em relação a diversas questões da prática atual, como o uso de instrumentos de época, usando questionários e entrevistas:

Os resultados apontaram para a clara tendência da maioria dos *performers* a pontos de vista tradicionais, ‘positivistas’: tamanha era a importância dada à leitura de tratados históricos, ao uso de afinação e temperamento relevante ao período histórico interpretado ou à performance em instrumentos de época. (2006, p. 233).

Esta tendência documentada por Ornoy é perceptível também no Brasil, nas publicações especializadas como as que apontou Haynes (2007) e, conforme veremos, nos autores que assumem uma postura crítica em relação a esta livre associação mas que se encontram dentro do próprio Movimento.

Este trabalho parte da hipótese de que há uma associação paradigmática entre o conceito de uma prática historicamente orientada da música barroca e o uso de instrumentos de época. Neste contexto, os instrumentistas modernos que também produzem conhecimento tanto artístico quanto científico nesta disciplina não têm uma relação de circulação dos conhecimentos desenvolvidos, sendo que os conhecimentos produzidos por estes não transitam no meio do Movimento de Música Antiga.

Ainda neste artigo, buscamos argumentar que o uso de instrumentos de época está imbuído não apenas de um pensamento musical e uma busca de sonoridade que represente um estilo, mas de um pensamento ideológico e que se formou dentro de certo contexto histórico no século XX.

A partir da constatação de tal paradigma adotamos o procedimento metodológico de buscar no texto de diferentes teóricos relevantes para o Movimento de Música Antiga como eles se posicionam em relação à prática corrente e automática da relação entre performance historicamente orientada e instrumentos de época.

Os principais autores selecionados neste artigo são Thurston Dart e Robert Donington, representando um momento de formação e oficialização do Movimento enquanto tal, nos anos de 1960 e 1970. Nos utilizaremos do livro *Text and Act* (1995) do americano Richard Taruskin, sendo este livro referência central no que diz respeito a uma visão crítica do Movimento por um de seus próprios membros e da busca por uma revitalização do mesmo através de uma reflexão menos ideológica e mais científica, no caso dos musicólogos, e artística, no caso dos intérpretes. Levaremos em conta os escritos de John Butt (2002) e Bruce Haynes (2007) que já expõem uma visão histórica do movimento e apontam tanto para maturação de alguns princípios defendidos quanto para uma flexibilização do que pode ser feito destas conquistas na atualidade.

Para nos auxiliar sobre as definições e funções de arte e ciência nos utilizaremos das teorias de Jorge Albuquerque Vieira (2008), que nos permitirá enxergar como estas áreas se convergem na prática do repertório histórico e como o discernimento mais apropriado do que é cada atividade pode nos ajudar a compreender qual o uso do conhecimento histórico (científico) que pode ser apropriado pelo fazer artístico. Para Vieira, ciência e arte “são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve atos de criação” (p. 47). Enquanto o trabalho do cientista busca o contato com a realidade empírica, a partir de uma “hipótese de natureza filosófica acerca da possibilidade do conhecimento” (p. 98), o artista trabalha com possibilidades do real:

Nesse sentido o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo. E nesse sentido trabalha muito a nível de produção de conhecimento, produção de possibilidades cognitivas. (p. 98).

Essa conceitualização será efetivamente importante quando pensarmos o ideal de reconstrução histórica do Movimento e a problemática que surgem daí. Também nos remete ao fato de que muitos instrumentistas de música barroca são também cientistas no âmbito acadêmico, e que a delimitação da função de cada atividade pode estabelecer parâmetros mais claros para a apreciação artística.

Escolha do instrumento

Para este trabalho, denominaremos instrumentos de época ou antigos, aqueles que eram usados no período barroco e que são revividos hoje em dia por restaurações ou réplicas. E por instrumentos modernos aqueles que tiveram um desenvolvimento ou adaptação posterior ao período analisado e que estão ainda sujeitos a mudanças em sua constituição no tempo presente. Independentemente de estes instrumentos terem sua origem no período romântico, como o piano e o violão, os chamaremos de modernos, pois são estes os instrumentos mais aprendidos e tocados hoje em dia e estão associados a um entendimento contínuo da tradição musical por parte de seus executores (Cf. HAYNES, 2007).

Começaremos nossa revisão apontando para a questão mais conservadora que mistura a ideia de uma performance autêntica com o uso de instrumentos antigos:

Lá atrás na década de 1960 havia um elemento de motivação envolvido também. Parecia óbvio que, se um músico tocava um instrumento de época, aquilo constituía uma garantia de seu compromisso de tocar no estilo que o acompanhava. (HAYNES, 2007, p.153).

O testemunho de Haynes nos confirma que nem sempre a escolha de instrumentos reflete um juízo estético. Existem sempre outros valores conectados. Um outro valor desta prática, o da reconstrução histórica, é considerado por Taruskin devido à ênfase deste pensamento no uso de instrumentos de época. Para Taruskin, o reconstrucionismo histórico:

vê as relações internas da obra de arte como sinônimo do seu conteúdo, e no caso da música, renuncia a todas as distinções entre som e substância: realizar o som é de fato realizar a substância, daí o enorme e, seja dito, em geral exagerado interesse hoje em dia para o uso de instrumentos de época autênticos para todas as épocas. (1995, p. 60).

E continua exemplificando a consequência típica deste comportamento de uma performance mais conservadora:

Os resultados são familiares, tipificados, se preferir, por performances das obras corais de Bach ou Handel que as reduzem a demonstrações de tempos de dança, A-415, e [...] notas *inégaes*. Há um corolário nesta forma de confiança em edições autênticas, instrumentos autênticos ou práticas de performance autênticas aprendidas em tratados autênticos, no lugar de considerações críticas sobre a música. (1995, p.60).

Butt também indica o crescente uso crítico das evidências históricas, considerando que o intérprete deve usar a informação histórica seletivamente (BUTT, 2002, p. 41). Haynes relativiza o efeito do instrumento na concepção do estilo. Para o autor o instrumento de época tem “pequeno efeito *direto* sobre a abordagem estilística de um instrumentista à música” (HAYNES, 2007, p. 153). Veremos mais adiante como essa questão de estilo pode ser

entendida na opinião de Thurston Dart sobre as exigências primordiais para uma interpretação.

Em texto de 1973, Donington considera que há uma flexibilidade para a escolha de instrumentos dentro do contexto de interpretação do repertório barroco. Porém, em suas ressalvas, podemos perceber até onde vai essa tolerância. Por exemplo, ele considera que em peças altamente idiomáticas, como as peças de violino solo de J.S. Bach, deve-se tocar apenas no violino e em nada mais vai funcionar (1973, p.131). Ele também se mostra bem tolerante quanto à substituição de instrumentos, mas restringe o uso a instrumentistas em situações amadoras ou de aprendizado somente (Idem, p. 131–3).

Este tipo de tolerância, mais explícito no pensamento de Donington e Haynes, mas também incorporado por inúmeros acadêmicos e intérpretes, começa a nos mostrar a linha entre a tolerância inevitável em que o pluralismo na nossa sociedade se apresenta e os pensamentos mais ideológicos sobre a prática ideal e aceita, tanto no meio acadêmico quanto no meio das práticas interpretativas.

Valores não estéticos

Partimos agora, para a citação de alguns valores que aparecem de forma menos objetiva nos textos acadêmicos analisados, e que por sua vez contém desde relações de poder no meio acadêmico e prático, até diferenças técnicas que separam os músicos práticos em suas diversas atuações. Conforme aponta Taruskin:

O que nós nos acostumáramos a considerar como performance historicamente autêntica, eu comecei a ver, representava nem um determinado protótipo histórico nem qualquer reflorescimento coerente de práticas coetâneas com os repertórios a que eles se dirigiam. Em vez disso, eles incorporaram toda uma lista de desejos de valores modernos (modernistas), validados na academia e no mercado igualmente por uma visão eclética e oportunista da evidência histórica. (TARUSKIN, 1995, p. 5).

Outro ponto a ser considerado dentro das práticas desta música é a necessidade do artista ser obrigado a comprovar suas decisões interpretativas, técnicas e estéticas em relação a fatos históricos. Taruskin comenta sobre esta exigência de alguns intérpretes:

Aqueles cujos superegos acadêmicos insistem que todas as coisas que eles fazem devem sobreviver a um julgamento por documentos estão condenados a uma existência marginal como *performers*. Como argumentei antes, comprovação estrita reduz a prática da performance a uma loteria, já que o *performer* não pode ter nenhum controle sobre o estado da arte. (p. 94–5).

Mesmo considerando que o estado da arte em relação ao que temos hoje disponível em informações sobre as práticas no barroco seja extenso, é de consenso entre todos os

autores citados neste artigo que isso não se constitui como informação completa para uma execução musical. O intérprete sempre terá algo a contribuir artisticamente, notadamente na escolha e filtro destes parâmetros documentados, assim como em relação ao ambiente social e estético de nossa época. Logo, fica evidente que este tipo de abordagem, tanto como meio de autopromoção, como de subjugo de outros (instrumentistas, alunos, público) não tem fundamento histórico-musicológico, tampouco estético. E, enquanto constituído como ideal de uma performance, concentra na mão de poucos o poder do julgamento crítico-artístico.

Haynes nos mostra como um aspecto técnico, quanto à afinação, pode também apontar para um aspecto de escolha do instrumento.

Usar uma afinação em Estilo de Época tinha outro efeito também: fez com que fosse virtualmente impossível misturar instrumentos Românticos e Barrocos no mesmo ensemble. Isso por sua vez forçou os músicos a escolher entre os dois, definindo-se como “moderno” ou “histórico”; havia uma barreira simbólica, lançada pela realidade mundana da afinação. (HAYNES, 2007, p. 44).

Concordamos com o autor na existência desta e de outras barreiras simbólicas que separam aqueles que tocam diferentes instrumentos. Outros exemplos de barreiras simbólicas, conforme já afirmado anteriormente, são os encontros, festivais e simpósios de música antiga, departamentos específicos dentro de instituições de ensino, e conforme têm sido apontado neste artigo, a escolha do instrumento e a relação do original com a transcrição. John Butt nos remete a uma interessante reflexão sobre o assunto:

Para começar, instrumentos *de fato* fazem *alguma* diferença, quer para um instrumentista mais acostumado a outro tipo, quer por alguém que tem acesso fácil a um número de instrumentos. Mas isto tem geralmente pouco a ver com precisão histórica real, já que é claramente impossível duplicar as experiências sinestésicas e as atitudes estéticas dos instrumentistas originais para qualquer repertório. (p. 65).

Taruskin, ao buscar uma diretriz mais honesta e sincera frente ao fazer musical, propõe:

Por que ninguém nos diz para duplicar estas tradições e este mundo sonoro “tão fielmente quanto alguém decidir fazer?” Isto, afinal, é o que fazemos. A linha que nós traçamos entre nossas ideias sobre as realidades históricas e nossas práticas interpretativas dos dias atuais nunca é determinada apenas pela exequibilidade. Há sempre um elemento de escolha e gosto envolvido; mas isto é muitas vezes, de fato habitualmente, não mencionado ou até escondido atrás de uma cortina de fumaça de racionalização musicológica, em nome da ‘autenticidade. (p. 71).

Podemos concluir que este elemento de escolha e de gosto, assim como de filtro do conhecimento, são atitudes artísticas, de ordem prática e que visam a performance, mas que se avaliadas do ponto de vista musicológico, são tratadas como distorção do conhecimento. Daí

a importância da distinção destas duas áreas. Donington nos lembra de haver um foco claro onde está de fato este debate.

Nós temos que nos lembrar que esta não é uma questão moral. Compatibilidade artística é a única questão que de fato nos importa enquanto músicos práticos. É sim uma questão de grau; mas certamente não excludente pelo uso de instrumentos modernos. (1973, p. 138).

Considerações finais

Conforme artigo de Fausto Borém sobre a história das transcrições, prática intimamente relacionada com tocar o repertório barroco em instrumentos modernos:

O mito da originalidade, muito evidente no começo do século XX, aumentou o preconceito contra as transcrições e sua aceitação como texto musical legítimo. [...] Uma visão panorâmica do universo das transcrições atestam seu papel como elemento integrante do processo criativo na história da música, que pode ser contada por meio de seus fatos e sutilezas. (1998, p. 17).

A primeira questão, conforme apontado por Borém é a questão da originalidade do meio. Essa lógica raramente leva em consideração o que este autor demonstra pormenorizadamente como prática comum, adotada por instrumentistas, compositores e educadores musicais durante a história. É interessante lembrar o papel criativo fundamental na ideia do fazer artístico defendido por Vieira (2008), e como a transcrição pode ser uma maneira de exercer essa criatividade.

Conforme comentado anteriormente, Thurston Dart abre caminho em suas conclusões para pensarmos quais valores conscientemente podemos selecionar em nossa prática. Ele defende que:

A interpretação deve ser idiomática e ter estilo, não importa que sonoridades empregue. Cada instrumento e cada versão da obra vai exibir uma faceta diferente da música para o ouvinte, e o executante deve ter o cuidado de iluminar essas facetas de modo brilhante e seguro. As execuções devem ser idiomáticas: cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. [...] As interpretações também devem ter estilo: devem ser iluminadas pelo conhecimento mais pleno possível dos pontos especiais de fraseado, ornamentação e andamento que estavam associados à música quando foi ouvida pela primeira vez. O intérprete tem todo o direito de decidir por si mesmo se é melhor esquecer alguns desses pontos particulares, mas deve pelo menos estar consciente de que já existiram e de que, em certa época, foram considerados um traço essencial de uma interpretação agradável. (2002, p. 212–3).

Para Dart, dois fatores essenciais numa interpretação são que ela seja idiomática e tenha estilo. Também este pode ser um caminho para se pensar a transcrição musical e o uso dos instrumentos, do qual nos ocuparemos em trabalhos posteriores.

Paul Henry Lang também afirma que:

É razoável concluir que instrumentos antigos e sua execução não necessariamente representam uma autenticidade real, já que há uma diferença significativa entre o ideal e o possível; nós devemos equilibrar o que pode ser historicamente desejável e o que é prática e esteticamente razoável. [...] O uso de instrumentos de época é apenas um aspecto e não o único critério para se tocar música antiga fielmente; de fato, seu uso não é sempre, ou primordialmente, a maneira mais adequada para reviver tal música satisfatoriamente. (LANG, 1997, p. 209).

Nosso objetivo neste artigo foi mostrar como a associação paradigmática entre a abordagem historicamente informada do repertório antigo, notadamente o barroco, com o uso de instrumentos de época estão carregados de valores não apenas estéticos ou de uma tentativa de reconstrução histórica. Também defendemos que esta postura dificulta uma visão mais panorâmica, que pense como esta música é executada na atualidade considerando suas inúmeras possibilidades. Logo, o pensamento sobre esta atividade se dilui por carecer de precisão e por desconsiderar a realidade complexa em que esta atividade humana se configura.

Taruskin, após uma exaustiva reflexão sobre o termo autenticidade, propõe:

Autenticidade, por outro lado é saber o que você quer dizer e de onde vem esse conhecimento. E mais do que isso, ainda, autenticidade é saber o que você é, e agir de acordo com este conhecimento. (p. 67).

Lembramos que a maioria dos teóricos abordados faz parte do próprio Movimento de Música Antiga, e não abdica das conquistas em diversos âmbitos alcançadas durante as últimas décadas. Constatamos ainda, que estes autores tendem ainda a uma preferência por instrumentos de época, por motivos que serão considerados em pesquisa posterior e que também estarão sujeitos a uma revisão crítica.

Tocar e pensar de maneira autônoma em relação ao paradigma repertório histórico/instrumento de época é selecionar de maneira mais clara os valores que adotamos ao pensar nossa prática musical do repertório barroco. Assim como o Movimento de Música Antiga teve que assumir uma postura crítica em relação à maneira corrente (*mainstream*) em que a música era feita por volta dos anos de 1960, também o instrumentista na atualidade tem que estar consciente dos fatores que envolvem suas escolhas artísticas. Logo, o instrumentista moderno pode se apropriar daquilo que lhe é essencial nesta música e nesta abordagem, fazendo uma seleção mais livre e mais crítica dos valores que de fato o interessam nesta prática.

Referências

- BORÉM, Fausto. Pequena história das transcrições musicais. *Revista dos cursos de música da FAAM*, v.2, p.17-30, 1998.
- BURSTYN, Shai. Authenticity in Interpretation. In. *Early Music*, Oxford Journals, v.23, n.4, p.721-723, 1995. Disponível online em: <<http://www.jstor.org/stable/3137963>>. Acesso: 25/07/2012.
- BUTT, John. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1992.
- DONINGTON, Robert. The choice of instruments in Baroque Music. In: *Early Music*, Oxford Journals, v.1, n.3, p.130-138, 1973.
- LANG, Paul Henry. *Musicology and Performance*. New Haven & London: Yale University Press, 1997.
- HAYNES, Bruce. *The end of early music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- ORNOY, Eitan. Between theory and practice: comparative study of early music performances. In: *Early Music*, Oxford Journals, v.34, n.2, p.233-248, 2006.
- TARUSKIN, Richard. *Text & Act: Essay on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte—formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.