

Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática

Régis Duprat¹

RESUMO: O presente artigo aborda a música como um ato interpretativo que nos transforma. Fundamenta-se em Gadamer que afirma haver uma fusão de horizontes no ato interpretativo. Mostra a história da música nos séculos XV e XVI até a contemporaneidade discutindo a simbiose entre a teoria e a prática.

PALAVRAS – CHAVES: musicologia, interpretação, música.

ABSTRACT: *This article deals with music as an interpretative act that transforms us. Fundamenta himself in Gadamer says that there is a fusion of horizons in the interpretative act. It shows the history of music in the fifteenth and sixteenth centuries to the contemporary discussing the symbiosis between theory and practice.*

KEY – WORDS: *musicology, interpretation, music*

Abrir a nossa sensibilidade para um tema, lacônico que seja, já é proceder a um vastíssimo ato de interpretação, já é nos introduzirmos no universo infinito e multifacetado da pré-compreensão das coisas. Porque nós já estamos sempre previamente inseridos dentro desse estar-aí no mundo da música; porque aprender música já constitui, desde antes de seu início pedagógico, um gigantesco passo de interpretação, pois nenhuma interpretação é possível sem que cotizemos a nossa pré-compreensão de alguma coisa com os desafios permanentes a que o estar-aí no mundo da música nos convida, nos constrange, nos condiciona. Eis porque o ato interpretativo nos transforma. Gadamer, o grande nome da hermenêutica filosófica contemporânea (**Gadamer, 1990**), diz que na interpretação dá-se uma fusão de horizontes, ou melhor, ela consiste necessariamente numa fusão de horizontes, fusão que no nosso caso consiste no diálogo com a obra que interpretamos ou nos dispomos a interpretar. Gadamer desenvolve a noção de círculo hermenêutico, de Heidegger, ou seja, o reconhecimento da permanente e constante vigência da situação hermenêutica; a condição interpretativa é uma condição existencial, inerente à própria vida, ao compreender. Viver e compreender a música são igualmente atos continuamente interpretativos. Mas a interpretação não é um processo através

¹ Professor-titular da Universidade de São Paulo



do qual chegamos à versão definitiva de uma coisa. Fazendo “blague”, diríamos que a versão a que chegamos é definitivamente provisória...

Desde o início do século dezenove, século em que se consagrou o historicismo, a civilização ocidental despertou para a música do seu passado. De longa data dedicam-se as Sociedades de Concertos de Música Antiga à interpretação da música da Idade Média, dos séculos XV e XVI, épocas em que o rigor da instrumentação e da execução era uma preocupação muito relativa. No decorrer do século dezenove as pesquisas, estudos e especulações sobre o passado musical gradualmente recuaram no tempo, culminando, no final daquele século, nas descobertas importantes sobre a Ars Nova, do início do século XIV. Hoje, que adentramos o século XXI, o antigo já alcança o século XVIII, abarcando todo o período barroco. Mas o problema não se reduz ao que se costuma ouvir em matéria de execução, ou seja, contingentes orquestrais e/ou vocais gigantescos executando obras escritas originariamente para pequenos conjuntos de câmara, e cuja sonoridade assim obtida é de duvidosa validade histórica; ou mesmo se devem usar-se instrumentos originais de época, determinando a redução do volume de acompanhamento por razões de sonoridade. Geralmente escudam-se na propriedade estilística. Estilo, porém, também não se reduz a problemas de sonoridade; é uma coisa muito mais complexa; resulta de uma elaboração contra o acaso. Apesar de não se pretender um modelo matemático de estilo, diríamos, com Gilles Granger, (1974) que se trata, pelo menos, de aplicar aos fatos de estilo elementos que permitam estabelecer uma orientação para a análise efetiva dos casos concretos e até sugerir, em certos casos, o estabelecimento de verdadeiros modelos. Nos fatos de estilo, muito mais do que a sonoridade dos instrumentos de época, há outros parâmetros pertinentes como o tempo e o andamento, a interpretação das alterações rítmicas praticadas convencionalmente na época, a solução dos ornamentos, a agógica e a realização do baixo cifrado, e muitos outros cuja execução até causaria estranheza hoje.

Até agora não surgiu um corpo teórico, abrangente e consistente, tentando listar os elementos que se trata de reformular. O próprio uso de instrumentos originais nem sempre é coisa meridiana; qual o instrumento de teclado para o qual foi escrita uma peça: cravo, órgão, clavicórdio, fortepiano ou lautenclavicebalo? Com os demais instrumentos de corda e sopro ocorre o mesmo problema. Mas as especulações e experimentos interpretativos encarados como alternativas e não como apaixonada exclusividade, só poderão contribuir para enriquecer a visão



do problema da interpretação de época. Igualmente, não podemos repudiar em bloco as contribuições interpretativas anteriores só porque descobrimos, por pesquisa, convincentes aspectos em que a prática original era diversa. Em certo sentido, nossa visão dos estilos, historicamente elaborada, é inseparável da evolução histórica que teve essa mesma visão.

Concordemos, entretanto, com as especulações quando elas refletem pesquisa competente e inteligente sobre problemas de expressão, sonoridade, ritmo, andamento e tempo, agógica, ornamento, fraseio, dinâmica, baixo contínuo e/ou cifrado etc.. Pois também ocorre que muita gente que não tem nenhuma proposta, e tende a inovar no modismo vazio, propondo novas extravagâncias. A crítica deve estar alerta para debater, pois não se trata de cercear a liberdade de expressão...

O problema fundamental parece ser o das limitações naturais da notação musical, da exata correspondência desta com a execução original; da execução original com a atual. A consciência disso é coisa muito recentemente conquistada, porque nas artes do som especificam-se formas existenciais não cognoscíveis em sua plenitude perceptiva senão através do seu registro sonoro. A grafia musical constitui, então, um verdadeiro metacódigo (não um subcódigo) a cujo acesso só se permitem os iniciados, e dentre estes, em geral, que são os músicos, há os especializados nas execuções de época. Ora, o barroco não primou por manter o intérprete numa camisa-de-força, tendência forte da música moderna no princípio do século XX, na qual pouca coisa resta ao intérprete além de cumprir fielmente o projeto realizado pelo compositor. Diga-se de passagem que essa postura já havia inspirado João Sebastião Bach (1685-1750) na própria codificação sistematizada da realização dos ornamentos em sua música.

A introdução do *áleas*, o aleatório, na música moderna, reverteu essa tendência iniciada já no barroco. Passados os tempos, foram surgindo novos estilos; evolaram-se as tradições de improvisação e o executante atual, ao retomar a interpretação daquela música, vê-se cruamente diante da obra escrita, às vezes de um esqueleto, de um esquema da notação musical que não representa inteiramente a música viva daquele período. Defronta-se, inclusive, com uma visão adulterada que pode conduzi-lo a ver a música escrita como rigorosamente inalterável. O intérprete, como diz Thurston Dart (1960), tornou-se prisioneiro do passado; e também das interpretações-chave das obras do passado.



O problema se agrava ainda mais quando transcendemos os aspectos técnicos para abordar, na interpretação, a teoria das paixões, dos afetos, e sua evolução. Os autores de época falam muito de “paixão dominante” em um texto musical; dela se desdobrariam todas as demais formulações técnicas de interpretação. Quantz (Johan Joachin, 1697-1773), o grande teórico do século XVIII, fonte inesgotável de sugestões, dizia, em 1752 (**Strunk, 1952**), que uma boa execução deve ser cheia de variedade, opor luz e sombra, mudanças de forte e piano etc.. Se colhermos em nosso período colonial brasileiro, depoimentos do mesmo âmbito, posso citar um exemplo que nos calha bem: o de André da Silva Gomes (1752-1844), mestre-de-capela da Sé de São Paulo entre 1774 e 1823, que no seu notável tratado denominado “Arte Explicada de Contraponto”, (**Duprat et al. 1998**), que como os similares europeus da época constituíam verdadeiros tratados de composição, destaca, enfática e preliminarmente, na primeira página e lição do tratado, uma lúcida distinção entre contraponto e composição: o primeiro seria a invenção da harmonia das partes e a segunda, a invenção das partes individuais; o contraponto são as regras e a composição é a fantasia... Para ele o preceito da variedade também é prioritário, pois evita, na música, os motivos fastidiosos. As dissonâncias são-lhe preceito salutar (Lição 9), pois com elas a música se torna mais deleitável e até realçam-se as espécies consonantes.

Aqui se levanta o aspecto mais pertinente, que é o da edição, da transcrição ou revisão de obras do passado, verdadeira intermediação ente o original e o intérprete, e que nem sempre, na História, contribuiu positivamente para esclarecer – em vez disso, confundiu e às vezes continua confundindo. Esse próprio mister já possui uma tradição. As edições conhecidas e consagradas pela interpretação resultam de mais de século e meio de movimento editorial, pois até o princípio do século XIX não surgira o interesse pela música do passado. Foi o romantismo que redescobriu os trovadores; Felix Mendelssohn (1809-1847) a João Sebastião Bach. Guillaume de Machault (1300-1377) e a Ars Nova são recuperados a partir de 1893; as edições eruditas das décadas de 1910 e 1920 recuperam a memória de Gillaume Dufay (1400-1474), Jean de Ockeghem (1430-1495), Josquin dès Prés (1440-1521) e outros polifonistas dos séculos XV e XVI; muitos deles ainda aguardam a sua vez... Antes mesmo de Curt Sachs (1881-1959) se sensibilizar pela aplicação, no campo da música, das designações cronológicas e morfológicas que Heinrich Wölfflin cometera às artes visuais e à arquitetura do período barroco, Arnold Dolmetsch (**1946**), lança em 1916 o seu livro de interpretação da música dos séculos XVII e XVIII. Já se vê que,

apesar de tudo, a tradição de interpretação é acentuadamente recente e jovem. Por isso, talvez, o encanto do seu arrebatamento deslumbrado e juvenil...

Lembremos as palavras de Thurston Dart (1960) em *A Interpretação da Música*: “A música é ao mesmo tempo uma arte e uma ciência; como toda arte e toda ciência não tem nenhum inimigo salvo a ignorância”. Para interpretar o barroco não basta formar conjuntos pequenos ou eleger instrumentos originais; é preciso muito mais do que isso, como dissemos anteriormente.

De alguma forma nos defrontamos, nesta altura, com um problema que não é outro senão o da contraposição de teoria e prática, de racionalidade e sensibilidade. Sustentar que o artista não se prestaria ao raciocínio sistemático e ao trabalho cientificamente conduzido; de que a função do artista seria limitada a intuir e a expressar por signos misteriosamente específicos, parece-nos preconceito difuso e daninho, ultrapassado resíduo da estética romântica.

Cabem aqui algumas considerações sobre o fazer e o refletir em arte. Parafraseando John Barth, o novelista norte-americano tido como pós-moderno, porque fabulista desde a década de 1960, de fato os pássaros têm pouco a dizer sobre ornitologia. Mas essa atitude, compreensível no artista atuante que não tem caprichos reflexivos relativamente ao desempenho do seu fazer artístico, pode conduzir, e conduz efetivamente, à adoção de um comportamento empírico, ou se quiserem, empiricizante, no qual não há lugar para a manifestação humana diferenciada que é a reflexão e que nos distingue dos animais, no caso, dos pássaros aos quais não interessa, realmente, a ornitologia.

São comuns os argumentos de que é bonito falar sobre arte mas que esse falar não pode sobrepor-se a ou substituir o fazer arte. Essa atitude é simplória e reducionista já que, de início, se torna difícil a definição do que seja “fazer arte”. Será que fazer arte sem refletir sobre o fazer seria fazê-la bem? E valeria a pena fazer arte sem fazê-la bem? O fato é que embutida no fazer, e inseparável dele, está sempre presente a reflexão sobre o fazer. A polêmica, então, muda de lugar, de âmbito: trata-se de saber em que nível ou até que nível é válido refletir sobre o fazer. Aí, já não estamos numa refutação pura e simples de toda reflexão, ou de nenhuma reflexão. Diríamos, até, que os que fazem as coisas bem seriam justamente os que refletem bem sobre o que fazem; porque se não souberem refletir sobre o que fazem jamais se tornarão bons no fazer. Insisto em que não há fazer sem a reflexão sobre esse fazer; que existe uma instância pragmática em toda tarefa reflexiva, e uma instância reflexiva em toda tarefa pragmática. O homem



culturalizado de hoje não pode mais abdicar dessa verdade. E toda vez que o faz ou que é constringido a fazê-lo, se robotiza. E essa ameaça de robotização, universalmente presente em nossa civilização pós-industrial, tida como pós-moderna, constitui, talvez, o maior obstáculo para a livre expansão das potencialidades humanas e, portanto, da liberdade. Diríamos, também, que essa robotização constitui uma sobrevivência da modernidade, porque mecânica, no período da pós-modernidade.

No âmbito do fazer instrumental musical, por exemplo, é flagrante a tradicionalidade do ato mecânico e manual frente ao gesto eletro-eletrônico-geracional que transcende a dimensão mecânico-muscular que busca deflagrar o som, com suas proverbiais imperfeições. Aliás, é tido e sabido pelos que manipulam os recursos eletro-acústicos agora computadorizados e digitalizados, que vem sendo uma tarefa interessante e divertida introduzir no “fazer eletro-acústico”, imperfeições perfeitamente projetáveis graficamente, para garantir ao produto final um resultado mais “humano”. Entretanto, a música instrumental nunca conheceu o viço de que goza atualmente. A própria capacidade instalada universalmente, que demanda vultosos recursos aplicados permanentemente nessa área transforma os anseios eletro-acústicos de substituição dos recursos instrumentais em um sonho ingênuo que provavelmente jamais se realizará...

A expressão moderna do fazer prende-se em grande parte à sobrevivência do trabalho manual e escravo que, na atualidade, se expressa na robotização. Na verdade, é uma divisão de trabalho que gerou um preconceito, expresso por uma divisão da sociedade em classes sociais; até mais do que uma simples divisão de classes, uma divisão entre o capital e o trabalho (dimensão econômica), entre a iniciativa e a passividade (dimensão social), entre a apropriação e o despojamento (dimensão jurídica) entre o fazer e o refletir (dimensão gnosiológica ou epistêmica).

O fato é que conhecemos duas grandes divisões no estudo da Música: a Música Prática e a Música Teórica. Teoria e Prática são os dois componentes de qualquer estudo musical imaginável. E não tenho notícia de ninguém que pudesse ter chegado ao domínio razoável de qualquer uma dessas divisões sem ter tido um treinamento exaustivo, intensivo e permanente, na outra divisão. Ninguém consegue conceber um bom teórico sem a prática e muito menos um bom prático sem a Teoria.



O que é Teoria, afinal? Vem do grego: visão de um espetáculo, visão intelectual, especulação, construção especulativa do espírito. O grande teórico do Renascimento musical espanhol, Bartolomé Ramos de Pareja (1983) que reprochava aos teóricos a abstração matemática, diz no Prologo do seu Livro, publicado no ano de 1482: "...preparamos uma obra muito proveitosa tanto para os cantores práticos como para os especulativos, que em grego chamamos teóricos"

E, dando ao seu livro o título de Música Prática, e admoestando severamente os teóricos conservadores da época, não deixou de fazer, ele mesmo, a melhor Teoria, a melhor especulação, porque quando esta se baseia na prática, e na boa prática, tudo correrá bem. E o nosso Pareja também não deixa de atingir com vigor os praticões do seu tempo quando diz: « Y si en estos tiempos nuestros son muy escasos los prodigios por obra de la musica, no se ha de imputar al arte, en su divina perfección, sino a los que la usan malamente. Si volviesen pues a vivir aquellos sumos musicos ..., negarian haber compuesto la musica de nuestro tiempo, que la depravación de algunos cantores ha provado de buen gusto, de elegancia y de reglas".

Talvez tenha sido o Romantismo (a cena do estudante, no 1º Ato do Fausto, de Goethe: « Toda teoria, caro amigo, é uma coisa cinza; mas a árvore de ouro da vida é verdejante") o principal responsável pela veiculação de um sentido pejorativo da palavra *Teoria*; seja, como diz André Lalande (1951), em seu Vocabulário da Filosofia, como uma visão do espírito artificialmente simplificada, que representaria os fatos de uma forma demasiadamente esquemática para que se possa aplicá-las à realidade; seja como uma concepção individual e casual, devida muito mais à imaginação do que à razão. E' o mesmo Lalande que invoca as palavras de Claude Bernard para esclarecer e engrandecer que a Teoria: «é a hipótese verificada, após submetida ao controle do raciocínio e da crítica experimental... Para permanecer, uma Teoria deve modificar-se com o progresso da ciência e permanecer constantemente submetida à verificação e à crítica dos fatos novos que surgem" o que a isenta, inclusive, de transformar-se em doutrina. Assim dizendo estamos em plena vigência do espírito de uma obra antológica que, publicada em 1960, goza ainda hoje de grande prestígio na ciência moderna. Falo da « Estrutura das Revoluções Científicas », de Thomas Kuhn (1994), na qual o autor defende que o progresso da ciência se procede pela sucessiva vigência e periódica substituição de paradigmas acatados



pela comunidade científica internacional enquanto e até que esses paradigmas deixem de explicar os fenômenos estudados pela ciência em geral e/ou pelas ciências particulares.

Já a Prática, é o que concerne à ação (do grego: *praktikós*, do verbo agir: *prattein*). A antiguidade grega já a contrapunha a Teoria. Mas Aristoteles (1973) a opõe, também, a Poética (de fazer, poíeo), formando as tres categorias: Teoria, Prática e Poética, as tres grandes divisões do pensamento, ou da ciência. Ernildo Stein (1988, p.104) é claro em sua abordagem: Em Kant, as idéias puras da razão (liberdade, imortalidade, Deus, lei moral) garantem a ação prática do homem, e os conceitos fundamentais são a base do conhecimento empírico-matemático tratado pelo universo do ser. Temos aí, então, razão pura e razão prática (Teoria e Prática) mas estanques ainda, cuja síntese entre ser e dever ser (Prática e Teoria) Kant nunca conseguiu realizar. Temos aí, também, a marginalização do campo estético que, para Kant, não pertencia nem à razão pura nem à razão prática e que foi tratada pelo filósofo alemão, na Crítica do Juízo.

Só em Heidegger desaparece essa separação estanque: não há, para ele, uma teoria e uma prática da racionalidade. Nosso modo de ser-no-mundo já implica um todo indissociável em que se pressupõe estarmos sempre ligados ao mundo por uma pré-compreensão, praticamente, a um mundo que interpretamos e compreendemos.

Evidenciada a simbiose natural entre teoria e prática, categorias inseparáveis no mundo da música, cabe uma incursão no campo das práticas interpretativas vigentes no mercado dos concertos e do disco. Atualmente a quase totalidade da atividade mundial no setor da interpretação musical transformou-se numa gigantesca usina de fabricação de peças de reposição, ou seja, numa reprodução, *ipsis literis*, exata, de um repertório musical consagrado já na era romântica, sem nenhuma preocupação de pesquisa, seja de repertório novo de toda a fase de ouro da música instrumental, do barroco ao moderno, seja de reinterpretação do repertório conhecido.

A ânsia da carreira, as necessidades profissionais de enquadramento e por fim, uma universidade que não pretende mais ser universal, conduzem docilmente o músico a esse estado de coisas. Todos sabem como o mercado de discos anda abarrotado de produtos de quinta categoria, impingidos como de primeira e que nada mais oferecem além da enésima interpretação facsimilada de tantas obras num sistema quadrafônico ou digital como se o acesso aos recursos tecnológicos mais sofisticados satisfizessem plenamente a carência de expressão e comunicação do Homem.



Nenhum esforço para solucionar problemas, e pelo menos, equacioná-los na interpretação, no andamento, na dinâmica, no ornamento, ritmo etc., de que a música do passado e do presente está repleta. Não será com a imitação auditiva que daremos um passo sequer para o enriquecimento autêntico dessa atividade. Bons mestres não faltam para ombrear: no teclado podemos citar tres que fizeram desse mister um verdadeiro sacerdócio: Albert Schweitzer (1875-1965), para a obra de João Sebastião Bach; Willi Apel (1893-1981), para o cravo e toda a música do século XVII e XVIII; e Charles Rosen (1977), para a interpretação do estilo clássico e romântico.

Os três grandes intérpretes assumiram o desafio de conceber a música como a simbiose perfeita entre a Teoria e a Prática. Todos sabemos que as grandes soluções pragmáticas de um regente sobre uma obra deve ser obtida no silêncio recluso das horas de estudo devotado à partitura. Se isso não ocorrer, teremos meramente reprodução mecânica de gestos e um coro e/ou uma orquestra cantando e/ou tocando sozinha; porque afinal o compositor, em última instância, zelou para que também o fizessem...

Referências bibliográficas

- ARISTOTELES *Poética*. São Paulo, Abril Cultural, 1973 (trad. Eudoro de Souza)
- DART, Thurston *The Interpretation of Music*. Londres, Hutchinson, 1960
- DOLMETSCH, Arnold. *The Interpretation of the Music*. Londres, Novello/ Oxford, 1946
- DUPRAT, Régis et al. André da Silva Gomes, a “*Arte Explicada de Contraponto*”, São Paulo, Arte e ciência, 1998
- GADAMER, Hans-Georg , *Verità e Método*, Milão, Bompiani (trad. Gianni Vattimo)1990
- GRANGER, Gilles . *Filosofia do Estilo*. São Paulo, Ed. Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974 (trad. Scarlet Z. Marton)
- KUHN, Thomas *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo, Ed. Perspectiva,1994
- LALANDE, André. *Vocabulaire de la Philosophie*. Paris, Presses Universitaires de France,1951
- PAREJA, Bartolomé Ramos. *Musica Practica*, Madri, Joyas Bibliográficas,1983
- ROSEN, Charles. *The Classic Style*. Nova York, Faber,1977
- STEIN, Ernildo *Racionalidade e Existência*, Porto Alegre, LPPM ,1988
-