

A interpretação analítica, execução interpretativa e performance como interpretação geral da canção de câmara: uma abordagem da teoria da canção.

Achille Picchi
UNESP
Achille.picchi@unesp.br

Resumo: Este artigo relata parte da pesquisa sobre a teoria da canção de câmara, por nós desenvolvida e em andamento há já muito tempo. O artigo se desenvolve por meio dos seguintes itens: uma visão sucinta do que seja interpretação geral e suas subdivisões por nós propostas para seu entendimento; as relações da análise com a interpretação; a execução; e posteriormente a performance.

Palavras-Chave: Interpretação, canção de câmara, teoria da canção, performance.

The analytic interpretation, interpretative execution and performance as general interpretation of the art song: an approach of the Art Song Theory

Abstract: This article reports a part of the artsong theory research that we are developing for some time now. It proceeds by a short view on the interpretation general concept e its divisions which we propose for the knowledge of it; the relationships analysis and interpretation and execution; and lately the performance itself.

Keywords: Interpretation, artsong, artsong theory, performance.

*A obra de arte é construída para interessar sempre.
A manifestação artística só se dá
quando a obra de arte chegou
ao destino a que foi destinada.*

Mario de Andrade.

(Carta a Manoel Bandeira, 1924)

Introdução

Este artigo relata parte da pesquisa sobre a teoria da canção de câmara, por nós desenvolvida e em andamento há já muito tempo. Foi, em parte, publicada em livro (Picchi, 2019), cuja última seção, intitulada “Realização” discute, ainda não de maneira extensiva mas já posicionada, a Interpretação da canção de câmara.

O artigo se desenvolve por meio dos seguintes itens: uma visão sucinta do que seja interpretação geral e suas subdivisões por nós propostas para seu entendimento; as relações da análise com a interpretação; a execução; e posteriormente a performance.

Interpretação: o que é

O significado nunca é imediato, sempre é diferido (ou mediado).
Jacques Derrida.

A música, como arte temporal que é, demanda quase inevitavelmente a mediação para sua existência e subseqüente fruição.

No que tange à existência da música, enquanto fenômeno, sabe-se que sua relação com um registro, seja oral seja mnemônico, é elemento de ligação histórica entre os homens e de definição da própria música, visto que socialmente estabelecida, ou seja, reconhecida por todo e qualquer agrupamento humano com características sociais de interrelação de expressão artística.

Na civilização ocidental, há já mais de dez séculos, a música vem sendo registrada formalmente, isto é, por qualquer sistema de escrita. E progrediu de tal maneira nessa direção que atingiu, como sabido, uma sofisticação e precisão notáveis.

Portanto a mediação existencial da música, nesse caso, depende de leitura e decodificação, pois ler é sempre ler um texto e este só existe se houver um leitor e, daí, um intérprete para lhe para lhe atribuir significação. Se a música vive através de sua interpretação, como quer Dorian, entre a música “ e o mundo repousa o intérprete que dá vida à partitura”(1971/1986, p.18). Isto é, ela existe juntamente a um código de criação cristalizado historicamente e utilizado pelo criador, neste caso, o compositor. Então a função do intérprete de certa forma revivencia o que a palavra, em seu significado primeiro, nos diz: interpretar, vindo do latim *interpretare*, aproximadamente, fazer préstimos entre partes, refere a um meio (uma pessoa) que se posicione

no *entre* do que é escrito com o que é escritura, ou seja, as chaves por detrás da escrita, do código¹, com a linguagem, qualquer que seja, grafada.

A obra musical, afinal, é tanto um objeto textual como um objeto sonoro. O textual sendo uma espécie de mapa do sonoro, faz de sua existência a mediação através da apresentação acústica da música, sua realização.

A Interpretação é uma instância geral de mediação da obra musical e como tal abarca possibilidades divididas, especialmente, em três grandes planos.

Primeiro, o *plano da interpretação analítica*, onde se trava contato com o texto musical em suas mais diversas possibilidades de escrita e escritura, entre gramática e decodificação, por meio de seja qual for o ferramental de análise, indo até a intencionalidade do autor, deixada como texto escrito/escriturado, isto é, uma última instância da intenção composicional do criador, posta em escrita e que contém indivisivelmente escritura. Pode-se pensar o texto musical, a intencionalidade partiturada, como uma direcionalidade de intenções em última instância do compositor e, assim, poderemos posicionar a análise, seja qual for, como uma interpretação no sentido claramente hermenêutico já que entendemos que análise – e cada análise –, é dependente individual do repertório e *modus vivendi e intellegendi* de quem analisa, nunca está desligada de uma interpretação.

Depois, o *plano da execução interpretativa*, no qual se adequa e se consegue a execução técnica, seja instrumental seja vocal, o mais adequada, idiomática e perfeita possível, advinda necessariamente do plano anterior com a devida consciência de processos.

E, por fim, o *plano da performance*, aquele no qual existe a apresentação momentânea, como via de comunicação, onde as escolhas do intérprete são feitas instante a instante de sua realização e embasadas (ou entronizadas) nos planos anteriores como uma apropriação da obra. Nessa presentificação tão recheada de um passado construído e elaborador, fazem-se notáveis os repertórios absolutamente individuais e personalizados dos intérpretes, tanto um resultado como uma expressividade. Pensada dessa maneira, a performance se torna um ato de consciência do intérprete e como tal uma intencionalidade em si mesma, uma nova “partitura” a cada vez que é interpretada pública e momentaneamente. De fato, uma declaração assertiva.

Falar em três planos constitutivos da Interpretação geral apenas mostra o seu conteúdo de entendimento e estudo, pois, é claro, tudo acontece ao mesmo tempo e sem necessariamente um sequenciamento do primeiro ao terceiro de forma estanque.

O que se advoga aqui é a consciência desse estado de coisas, ou seja, desse ente que habita o ser obra musical e que por meio do intérprete é desentranhado para vivência no mundo. Lembro Gisèle Brelet (1951, p.5): a obra musical não tem existência permanente, ela está “suspensa em função do ato de interpretação e não sobrevive senão por um perpétuo renascimento”. Os atos de decodificação por si só não garantem a interpretação, pois a obra musical está agregada ao ato que a realiza. Mas é necessária a compreensão, a possibilidade da união entre o objeto textual e seu resultado sonoro, sendo preciso perfeita correspondência entre a invenção e a rendição sonora do que foi inventado, estruturado, como obra, pois nisso reside o problema da interpretação, ou seja, uma verdade no sentido interpretativo autoral mais direto.

Em última instância, interpretação é a constante retransformação sensível da obra musical em direção a uma infinidade de ressignificações. Ou, como diria Brelet (1951, p.8), “na arte musical a interpretação é a contemplação verdadeira”.

Interpretação Analítica

O objeto aqui tratado para a Interpretação é a canção de câmara que, segundo nossa definição, é um tipo de composição musical que envolve uma voz, um texto apostado a uma linha musical e um piano, resultando num todo inalienável. Uma personalização íntima do que seja a ampliação de um poema através de uma linha ou melodia; uma realização de ressignificação criativa que passa pelo crivo de entendimento e maestria de um compositor que lê e mostra sua leitura através de uma obra estruturada; um todo que conta indiscriminadamente com o que um piano produz enquanto suporte dessa amplificação processual para uma junção voz-texto ou texto-música: ambiência, psicologia, representação, simbologia.

Temos então visões tripartites desse objeto. Uma canção de câmara é uma voz, um texto e um piano. Ou uma linha sintagmática intimamente associada a um texto poético e um piano que dialoga com essa linha. Ou a leitura de um texto poético por um compositor na intenção precípua de compor uma canção de câmara e sua aposição em texto-música numa intencionalidade partiturada, a escrita eivada de escritura e de um pianismo, trabalho de um piano contíguo e dialogal com o texto-música; e a propositura de uma vocalidade.

Considerando que a Interpretação terá uma inelutável ligação com essas visões, que são a mesma por diferentes vieses, a obra, então necessariamente dependerá da análise para seu entendimento.

Relação Análise Interpretação.

Fazendo-se um parêntesis mais ou menos fenomenológico, é possível colocar-se a análise numa interessante taxonomia dentro do estudo musical: a parte teórica, a analítica e a prática.

A parte teórica é essencialmente prescritiva, isto é, ligada à gramática e ao entendimento *prévio* do funcionamento da música. Prescinde, de alguma forma, do objeto sonoro como resultado, prescrevendo em princípio sobre qualquer objeto textual.

A parte analítica é essencialmente descritiva, ligada ao entendimento da obra *já realizada*, portanto *post-facto*. O fato de ser descritiva faz da análise um conhecimento pontual, descrevendo um objeto textual posteriormente. O uso da gramática também justifica, na análise, a visão descritivo-aplicativa, mostrando tecnicamente o particular de um geral.

A prática tem preocupações ainda mais além da gramática e da sua aplicação. Envolve a execução como um todo, no que diz respeito à mecânica e ao conteúdo da obra, sua temporalidade e recepção, sua operosidade e consecução.

A análise realiza uma ligação essencial entre o teórico e o prático, fazendo assim com que o próximo passo, a execução interpretativa, seja um derivado natural do processo.

Execução Interpretativa.

A execução interpretativa, ou a realização técnica, no caso da canção de câmara, vocal e pianística, envolve uma vocalidade e um pianismo.

Aqui considerada, a voz cantada em relação à canção de câmara é hospedeira de um específica vocalidade, ou seja, o atributo da voz de existir enquanto emissão, entoação, timbre, etc. como um todo e a cada momento, com a possibilidade de realização que, em geral, se cognomina idiomatismo. Representa processos de escolha decisivos e engloba tudo que a voz é capaz de manifestar, mostrar, expressar, incluindo ela mesma. E este conceito vai mais além das qualidades vocais, identificados por audição como efetivamente vocais, para além das palavras ou mesmo para além de suas técnicas ou de sua cor. Envolve a completa experientiação do emissor, tanto quanto do receptor, de todos esses fatores reunidos e indissociados.

Importante observar que a vocalidade *não é* a técnica vocal e nem mesmo o timbre ou beleza ou quantidade sonora da voz, mas a capacidade de tudo reunido dentro das escolhas que a análise e prática da técnica vocal permitirem para a interpretação.

E o pianismo, no caso da canção de câmara, afora o que se supõe implícito na ideia de ser pianístico, vai além. Ser pianístico, na verdade, é conter pianismo; mas o pianismo não é necessariamente o pianístico, mas também. E isto quer dizer que a intencionalidade composicional, no caso da totalidade voz/texto/música/piano, que constitui a canção de câmara, faz do pianismo uma qualificação do texto-música, ampliando suas possibilidades instrumentais específicas para expressivas e de integração com a musicção e a vocalidade.

É o piano que de fato tem a capacidade de realizar as diversas possibilidades de integrações ao texto-música geral que o compositor, na musicção e na intencionalidade expressa no texto musical, deixa ao intérprete – aquele que, naturalmente, domine a execução interpretativa com seu processo técnico-instrumental.

O piano, afinal, foi o instrumento que cristalizou o formato canção de câmara não por acaso, pois sendo multifacetado, isto é, com múltiplas e variadas possibilidades, entretanto é monotímbrico, o que talvez acarretasse uma “deficiência” de cores e sonoridades. Mas só em princípio, pois, como se sabe, quantos pianistas existam, tantas serão as possibilidades de “sonoridades” específicas realizadas ao piano, assim como as “instrumentações”. Por isso é (e foi) enormemente adequado à totalidade canção de câmara como partícipe da tríade linha-texto-piano na direção de completude de sentido da intenção do compositor, deixada partiturada em intencionalidade, ao criar a canção de câmara.

Performance

Fase final desse processo, a performance é o resultado agregado de entendimento teórico, técnico e de escolhas expressivas.

Se é verdade que a intenção de criar é a responsável pelo aparecimento do fenômeno da obra criada como ato de consciência, e que este ato leva finalmente à intencionalidade final de registro partiturado, o mesmo ato de consciência poderá estar novamente presente sempre que a obra se fizer aparecer como fenômeno pelo intérprete a cada recriação. O intérprete será, assim, a luz da criação que descortina universos nela a cada contato. E o ônus da luz é ter sempre de clarear a treva, sempre que esta engolfe a obra. Mas a recompensa é a iluminação da recepção, única a cada clarão.

É preciso nunca deixar de ter exata noção do que a performance musical é, ou seja, uma *prática*. Embora de óbvia extração, esta afirmativa é de importância estar sempre na memória, pois falar sobre Interpretação não contempla o todo que a Interpretação é se não procurar atingir o fulcro dela, sua verdade.

A validade da Interpretação reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua performance, resultante final de assignação de significações únicas e abrangentes a cada momento.

Afinal, traduz-se pela consciência de que a verdade, contida na reunião de fatores, previamente conhecidos e trabalhados, intelectualmente e expressivamente, da obra, releva a coerência, inteligibilidade e completude desta mesma obra, como uma coesão e como uma totalidade.

Considerações Finais

O que se colocou aqui, muito sucintamente, foi que através de um constante investigar interpretativo analítico e uma busca de execução interpretativa consistente com o prévio investigar, pode-se divisar de fato as escolhas feitas pelo compositor, *interna e externamente* à composição, com intenção aparente pela intencionalidade partiturada, deixando inegavelmente um legado testemunhal para que possa dar ao intérprete a *liberdade autoral* de escolhas como constante e real correalizador. Não temos dúvida quanto a isso; entretanto, a pesquisa deverá sempre e sempre prosseguir no sentido de dar fundamento, caráter e substância a esse viés de conhecimento para mais e mais embasar a Interpretação e, conseqüentemente, através da execução interpretativa assim conseguida, redundar em performances da canção de câmara estimulantes e artisticamente relevantes.

Afinal, como ressalta John Rink (2006, p.78), “projetar a ‘música’ é o mais importante e todo o resto não é senão um meio para este fim”.

Referências

- Brelet, Gisele (1951). *L'interprétation creative*: 2 vols. Paris: Vrin.
- Derrida, Jacques (2008). *Da Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Dorian, Frederich (1986). *Historia de la ejecución musical*. El arte de la interpretación desde el Renacimiento hasta nuestros días. Madrid: Taurus.
- Picchi, Achille Guido (2019). *Canção de Câmara Brasileira: Contexto, Análise, Realização*. Rio de Janeiro: Autografia.
- Rink, John (2006). Análisis y (o) interpretación. In: Rink, John (ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.

¹ O conceito de escritura, aqui, está sendo livremente adaptado do pensamento de Jacques Derrida, especialmente de seu livro *Da Gramatologia* (2008).