

MODOS DE PARTICIPAÇÃO NA ATIVIDADE MUSICAL

LEDA OSÓRIO MÁRSICO
Faculdade de Educação da UFRGS

RESUMO

Este artigo trata dos diferentes tipos de significado da experiência musical e descreve as modalidades de participação do indivíduo na arte da Música. Focaliza, assim, os aspectos considerados mais relevantes para a compreensão do processo de criação musical, determinando algumas tendências da personalidade criadora, bem como estabelece os tipos de ouvinte e as diferenças de graus entre os apreciadores da música. Estuda, por fim, as relações entre o compositor e o intérprete, colocando a interpretação musical também como um ato de criação artística.

A música, arte temporal ou de sucessão, é, sem dúvida, uma criação da inteligência humana, podendo-se dizer que todas as suas características e princípios de organização foram determinados pelo homem. Por isso os efeitos que a música pode exercer sobre o ouvinte, o criador ou o intérprete estão na dependência das leis que a própria inteligência humana concebeu.

Verifica-se, porém, que a música envolve uma dualidade entre a obra concebida (composição) e a obra executada (interpretação) porque, na sua manifestação, cabe, em geral, ao compositor criar a idéia e, portanto, a obra, e ao intérprete realizar ou atualizar a idéia fazendo renascer a obra, para que o ouvinte possa apreciá-la devidamente.

Para Brelet (1951) no entanto, aquele que se limita a ouvir música não a experimenta, nem a pensa com a mesma acuidade; enquanto aquele que a executa está menos sujeito a essa incapacidade de sentir e de compreender. Executar uma obra obriga a viver e a pensar intensamente, porque a execução engaja o ser integral, exalta o pensamento e os sentidos pela exigência de exteriorização e atividade dos gestos.

Phenix (1964) escreve que, embora as atividades de compor, executar e ouvir sejam substancialmente diferentes, reúnem os mesmos tipos de significados

musicais. Na sua opinião, o compositor amolda as formas de significado pelo poder de sua imaginação; o executante reconstrói esses significados, empregando instrumentos sonoros apropriados à composição, e o ouvinte, por sua vez, responde a esses significados de acordo com os padrões correspondentes a seus próprios sentimentos. O conteúdo perceptual organizado pelos sujeitos é, pois, semelhante, diferindo, porém, as iniciativas e os modos de participação.

Parece, entretanto, que o envolvimento do indivíduo no fazer musical — composição e interpretação — contribui para tornar a percepção e a reação estética mais sensíveis, sutis e penetrantes. Muito embora se sublinhe na experiência musical as atividades de produção, verifica-se que o desenvolvimento da habilidade de ouvir, através de meios musicalmente válidos, interessantes e eficazes, se mostra indispensável também à focalização de acontecimentos musicalmente expressivos e característicos, podendo levar à fruição pelo significado estético que podem adquirir.

Assim sendo, tanto a audição musical como as atividades de composição e interpretação são modos essenciais da experiência musical.

Para uma melhor compreensão de como o indivíduo participa da arte da música em cada uma das modalidades aqui apresentadas, far-se-á, a seguir, uma descrição sucinta e em separado dos modos de participação na atividade musical.

O COMPOSITOR

Escassos são os estudos científicos sobre a psicologia da composição musical e os raros experimentos realizados recentemente nesse sentido ainda se apresentam incompletos e pouco conclusivos. Daí porque a principal fonte de que se dispõe para a obtenção de informações sobre o processo da criação musical parece encontrar-se nos próprios trabalhos e depoimentos de compositores.

Encarada a obra musical como fenômeno psicológico, sua análise ajuda a esclarecer como se processa a criação musical, uma vez que toda a estrutura e significado da música dependem da mente humana. Por outro lado, os estudos de estética contribuem para situar os problemas da criação musical e elucidar, do ponto de vista da natureza humana, a essência da vivência estética.

Dada, porém, a amplitude e a complexidade do assunto, pretende-se focalizar, aqui, somente os aspectos considerados mais relevantes para a compreensão do processo da criação musical e determinação de algumas tendências da personalidade criadora.

Discutir-se-á, inicialmente, se a criação de valores originais nasce das profundezas do inconsciente, independentemente da vontade do artista, ou se é determinado por considerações formais. Ao abordar esse problema, Aaron

Copland (1965). estabelece que compor equivale a realizar uma função natural, como comer ou dormir. Para ele, o compositor profissional não fica passivamente à espera do “sopro divino”, mas produz alguma matéria musical todos os dias. No entanto, ao discorrer sobre o processo criador em música, afirma que o compositor começa a trabalhar a partir de uma idéia ou tema musical que vem à sua mente como “um dom do céu”. O compositor ignora de onde vem tal idéia ou tema e não tem poder sobre ele; limita-se a colecioná-los à medida que lhe ocorrem, para posterior exame, modificações e seleção.

O fato de que a criação musical se efetua, às vezes, com grande facilidade leva André Cuvelier (1949) a pensar que a inspiração, fenômeno original e misterioso cujo mecanismo interior não se conhece, seria o produto de uma longa elaboração inconsciente.

Dos depoimentos encontráveis, merecem menção dois bastantes originais, e que datam de diferentes épocas. Gretry, compositor do século XVIII, conta em suas memórias que confiava à noite o objeto de suas preocupações, e na manhã seguinte todas as dificuldades estavam vencidas — “o homem da noite fazia tudo e o homem da manhã servia-lhe de escriba”... Hugo Wolf, músico austríaco do século XIX, confessou certa vez que, quando a leitura de um poema o excitava, lia e relia-o para se impregnar do seu conteúdo; após algum tempo, a melodia “explodia” facilmente (apud André Cuvelier, 1949, p. 78).

Esses depoimentos parecem comprovar a teoria esposada por Cuvelier, segundo a qual a criação se faz no inconsciente. Assim, uma idéia ou tema musical preexistente no compositor, afloraria ao inconsciente e se exteriorizaria conscientemente. É provável que o inconsciente elabore, no indivíduo que possua uma afetividade supersensível e tenha o hábito de cultivar suas capacidades criadoras, temas, melodias ou mesmo obras inteiras, e que, para explicitá-las, recorra a intuições de uma ordem superior.

Como explicar, porém, o papel do inconsciente quando se trata de música pura, que não parte necessariamente de uma excitação exterior para se concretizar? De acordo com Cuvelier, a emotividade continuada de compositor, o exercício constante de sua sensibilidade, a vontade voltada para a explicitação do sensível em potencial, o treinamento técnico, tudo conduziria à formação e à proliferação de temas musicais latentes, prontos para se desenvolverem.

Parece, então, que o papel do “homem da noite” seria o de fazer amadurecer no inconsciente o sensível, enriquecê-lo, modelá-lo e imprimir-lhe um tal grau de tensão que permitisse a exteriorização de temas, frases musicais ou mesmo obras completas.

O inconsciente, portanto, conceberia a melodia, frase ou obra musical unicamente em potencial, sem explicitá-la claramente numa seqüência de sons.

A tradução seria feita de forma instantânea sustentada por intuições associativas. Cuvelier inclina-se a acreditar que a criação é instantânea, ao menos no seu elemento essencial. Para esse autor, a primeira impressão é apreendida pela intuição e trabalhada, a seguir, pela inteligência, misturando-se ambas tão intimamente na composição que separar esses dois processos é quase impossível.

Gisèle Brelet (1947) no entanto, observa que atualmente o músico se faz esteta pela necessidade de inventar novos sistemas sonoros, uma vez que os sistemas vigentes se encontram esgotados nas suas possibilidades. A estética parece, pois, haver-se tornado a fonte do renascimento da nova música. Por esse motivo os músicos modernos buscam uma estética para guiar suas criações.

Embora haja opiniões divergentes, Brelet defende a não-incompatibilidade entre a teoria estética e o ato criador, e admite que uma estética permite ao ato criador atingir a sua mais alta potência. Por outro lado, acrescenta que o criador só tenta realizar um tipo determinado de expressão quando tem possibilidade de traduzi-la em sons. Para ilustrar essa afirmação, cita, como exemplo, o fato de que Wagner, Debussy e Strawinsky só escreveram, respectivamente "Tristão e Isolda", "Pelléas et Melisande" e "Le Sacre du Printemp", no momento em que novos acordes se tornaram praticáveis e novos sistemas sonoros mostraram-se audíveis. Para a referida autora, isso prova que a descoberta de valores musicais intrínsecos surge das necessidades de expressão.

Segundo esse ponto de vista, o valor do compositor depende não apenas da descoberta de sensações sonoras originais, mas sobretudo da criação de uma forma ou sistema subjacente que capte e explore essas sensações formalmente. As intuições sonoras do criador devem permitir-lhe, pois, a construção de um mundo auditivo novo, porque a originalidade de uma obra musical vai depender da maneira como o compositor consegue imprimir nova forma à sonoridade.

Nessa concepção a estética é vista como condição necessária para a existência da obra, quer o ato de criação seja dirigido por uma estética consciente, quer por uma inconsciente. Há, por assim dizer, um formalismo imanente na criação musical.

Coerente com sua posição, Brelet argumenta que a criação musical, na sua essência, não é um impulso cego que ignore seus fins e não é, também, pura liberação afetiva. A criação musical seria regulada por fins e esquemas formais. E, para que o compositor tome consciência de seu ato criador, deve descobrir um imperativo estético que o oriente para a realização de certas possibilidades formais. Entretanto, admite que muitos compositores não têm clara consciência da estética que expressam e não sabem reconhecê-la e ser-lhe fiel. Chega mesmo a dizer que é freqüente faltar ao criador o senso crítico, para julgar e identificar seus poderes originais. Acrescenta, ainda, que certos compositores, conscientes

do sucesso de uma de suas obras, passam a girar sempre em volta das mesmas fórmulas, com receio de se afastarem delas. Para Brelet, a diversidade das obras de um compositor é a expressão evidente da fecundidade de uma estética, uma vez que esta é concebida como um imperativo para guiar toda a obra do compositor sem obrigá-lo a repetir-se, podendo ser constantemente redescoberta, enriquecida e reprovada.

Schönberg (apud Brelet, 1947, p. 11), todavia, discorda de Brelet ao afirmar que o ato criador não se sujeitaria a uma estética prévia. Para ele, a arte é um poder e é realizando-se que a vontade artística se descobre. Brelet opõe-se ao argumento de Schönberg, dizendo que um sistema estético só tem validade se for susceptível de se realizar em obras completas e que toda a concepção prévia é apenas uma hipótese a ser comprovada pela obra.

Acredita-se que, para equacionar o problema do papel do inconsciente na criação artística não basta posicionar-se com relação a uma das duas alternativas aqui discutidas — a obra decorre necessariamente de esquemas formais ou surge das profundezas do inconsciente, independentemente da vontade do artista. Qualquer posicionamento deveria levar em consideração o tipo psicológico do criador, pois é possível distinguir, de modo geral, dois tipos característicos de compositor; o que cria sob a influência de considerações formais; e o que obedece à necessidade de se expressar. A criação poderia, assim, ser determinada psicologia ou formalmente.

Nesse particular, a maioria dos autores parece concordar que a obra musical se origina de um impulso criador livre, mas, à medida que se completa, exigências formais vão sendo impostas, fazendo com que o compositor se incline às leis de uma lógica superior.

Poder-se-ia dizer, então, que, na origem da criação musical, o papel do inconsciente seria o de trabalhar o sensível de tal modo, que ele pudesse ser *traduzido* de forma instantânea por intuição, *desenvolvido* pela inteligência e *informado* por uma estética.

O OUVINTE

A audição é, num certo sentido, o primeiro tipo de atividade musical de que o homem participa. Ouvir música é essencialmente uma resposta seletiva: o ouvinte destaca certos elementos do complexo total da experiência musical, relegando outros à condição de subordinados. Tal seletividade da resposta auditiva, em música, tem sido comprovada por estudos que tratam do desenvolvimento e do processo da percepção musical.

Segundo Robert Francès (1958) o polo atrativo da atenção na audição musical depende principalmente do tipo de organização da música — harmônica

ou polifônica — e, naturalmente, da capacidade perceptiva e do desenvolvimento musical do sujeito percebedor.

Seria, pois, considerado erro básico supor que se possa responder a todos os aspectos da música, ou que todas as pessoas possam responder aos mesmos aspectos. Em geral, o que se observa é o contrário, e, por isso, é válido dizer que há muitos tipos de ouvintes. Daí as grandes flutuações ou variações, mesmo entre os “experts”, que caracterizam a atividade do ouvir musical.

A propósito, refere James Mursell (1958) que as experiências realizadas por Tobias Matthay não só comprovam que alunos falharam ao dar as características rítmicas da segunda parte da Polonaise em Lá Maior de Chopin, como revelaram a inabilidade de professores para uma descrição minuciosa, objetiva e específica. Outros estudos, também, relacionados por Mursell, mostram que, mesmo entre críticos, músicos e professores altamente competentes, se observam manifestações imprecisas após uma audição musical. Comentando o fato, diz Mursell que “a reação receptiva de qualquer padrão significativo não é constituída pelos seus detalhes, mas condicionada por fatores de sua organização” (p. 204).

Esses fatos indicam que, incontestavelmente, há diferenças de grau entre ouvintes, assim como tipos de ouvintes, uma vez que uma composição musical pôde ser ouvida com propósitos diversos. Não obstante, Mursell insiste em que a diferença entre um bom e um mau ouvinte depende, antes, dos elementos escolhidos como foco da atenção do que da apreensão ou da compreensão dos muitos detalhes envolvidos na obra musical. Admite, contudo, a existência de fatores extrínsecos e intrínsecos determinantes na audição musical. Aponta como fatores *extrínsecos* à audição musical: a) *o estado afetivo do ouvinte*; b) *o fluxo de associações e o surgimento de imagens*, e c) *a experiência visual*.

Se a música pode excitar ou induzir emocionalmente um indivíduo, sem que este tenha consciência dos padrões sonoros e rítmicos emitidos, é certo, no entanto, como lembra Mursell, que é rara, senão impossível, a audição inteiramente despojada de conteúdo cognitivo. Para André Cuvelier (1949) o fato de o indivíduo contentar-se com uma impressão de conjunto quase exclusivamente de ordem emocional identifica-o como incapaz de penetrar os detalhes da trama sonora para fruir plenamente a obra musical. Tal fruição, segundo Gisèle Brelet (1951) só é possível quando o ouvinte vai além da pura impressão emotiva: “O ouvinte deve efetuar uma execução interior que permita recriar a música e experimentar a emoção musical verdadeira que resulta da compreensão musical” (p. 242).

Pela estimulação de processos associativos, a audição da obra musical faria surgir imagens, particularmente visuais. Para Mursell,⁶ uma resposta à música sem qualquer associação, imagens ou sensações cinestéticas é resposta inadequada.

Outro fator extrínseco é a experiência visual de vários tipos. Embora Mursell (1958) o considere como de menor importância em relação aos outros fatores já citados, acredita que a experiência auditiva torna-se mais completa e os padrões sonoros mais bem delineados quando os olhos cooperam com os ouvidos, reforçando objetivamente o que se ouve. Talvez seja esta uma das razões por que a fruição de uma interpretação musical resulta mais rica e profunda com a presença atuante do próprio intérprete.

Como fatores *intrínsecos* à audição, Mursell (1958) aponta aqueles que, na experiência musical, estão presentes nos próprios padrões rítmico-melódicos. Esses, fatores podem tornar-se, a qualquer momento, predominantes na consciência do ouvinte, determinando-lhe as respostas à música, sem que lhe seja exigido nenhum esforço. Destaca como fatores intrínsecos:

— A *intensidade* e o *timbre* dos sons, que acredita serem, da matéria sonora, aqueles elementos de que emana o interesse universal pela audição da música. A esse respeito, Belaiew Exemplarsky (apud Mursell, 1958, p. 211), a partir de experiências concretas evidenciou que o volume dos sons ou a qualidade do timbre têm primazia sobre o desenho melódico e a estrutura rítmica. No entanto, parece não haver dúvida de que o ouvinte cuja atenção é absorvida pelos fatores de intensidade e timbre demonstra uma musicalidade inferior, e o próprio Mursell considera de “baixo nível” tal resposta.

— A *melodia*, que, de acordo com esse autor, constitui um centro de interesse e de prazer comum, é fundamental na audição da música; para ela converge a atenção tanto dos razoavelmente cultivados como dos estruturalmente musicais. Tal fato tem sido objeto de pesquisa de psicólogos da música que se dedicam ao estudo do processo da percepção musical. Robert Francês, entre outros, demonstrou que o polo atrativo da atenção permanece na linha do canto (melodia) e só é deslocado quando o sujeito percebedor realiza movimentos perceptivos com o fim de explorar os diferentes planos sonoros da composição, ou dissociar os diversos elementos (dinâmica, ritmos, acordes, tonalidades, etc) implícitos na própria linha melódica. Mas tudo indica que isso requer um certo grau de desenvolvimento da percepção musical. Para Mursell, a percepção da melodia é semelhante à de uma sentença ou frase, isto é, percebe-se como um todo, sem prestar atenção às partes; existe no tempo e tem limites temporais definidos. Para ele, quanto mais completa for a percepção da configuração melódica, melhor será captada pelo ouvinte sua expressividade própria.

— O *ritmo*, apontado por Mursell como outro foco de interesse e prazer na audição musical, pode vir a constituir-se em foco principal da atenção do sujeito percebedor, sobretudo dos menos cultivados musicalmente, já que pode ser considerado um elemento pré-musical.

— A *harmonia*, conteúdo da maior importância, parece ter sua apreensão condicionada ao nível de desenvolvimento do ouvido harmônico do sujeito percebedor, conforme o atestam os estudos de Robert Francés, entre outros. Arlette Zenatti (1969) verificou, através de seus experimentos, que as crianças jovens (6 a 7 anos) não possuem ouvido harmônico, relevando-se essa ausência essencialmente na indiferença que manifestam à qualidade da harmonização. As crianças consideram, em geral, aceitável qualquer tipo de acompanhamento utilizados em uma melodia familiar. Contudo, M.B. Teplov (1966) atesta que a “indiferença à qualidade da harmonização não é própria da idade infantil, mas caracteriza uma determinada etapa do desenvolvimento do ouvido musical, etapa em que o ouvido harmônico ainda não existe”. Nessa etapa é que se encontra a maioria das crianças em idade escolar, algumas das quais” nunca a ultrapassam, mesmo quando se tornam adultos” (p. 254).

— A *forma*, outro elemento intrínseco da estrutura rítmico-melódica, representa uma parte importante na determinação da resposta seletiva do ouvinte. Segundo Mursell, o efeito da forma arquitetônica da música é quase insignificante para o ouvinte leigo. Poder-se-ia dizer que isso acontece porque, para perceber as formas musicais, o ouvinte precisa ser capaz não só de reconhecer as idéias musicais contidas na obra, como distinguir os elementos novos nela introduzidos — variações, mudanças harmônicas ou de ritmo — e diferenciar tudo que não pertence ao tema ou temas mas que desempenha papel de ligação ou de ponte entre os mesmos.

Seria lícito acrescentar que, além dos fatores extrínsecos e intrínsecos apontados por Mursell como determinantes na audição musical, o ouvinte pode ainda ser afetado, positiva ou negativamente, pela familiaridade com a música e/ou pelas repetições freqüentes de obras musicais.

Experiências têm demonstrado que as repetições de uma obra musical podem diminuir o prazer do ouvinte quando causam fadiga; mas que a convivência freqüente com obras musicais, em geral, contribui positivamente para o crescimento da compreensão do ouvinte, despertando-lhe a atenção para o ritmo, melodia, harmonia, instrumentação, etc. As audições repetidas e assíduas são defendidas pelos pedagogos da música, que atestam seus efeitos positivos e as recomendam como indispensáveis para um melhor conhecimento e apreciação de obras musicais..

Resumindo, poder-se-ia dizer que há uma grande variedade de tipos de audição, servindo cada um deles a um propósito determinado, e que a audição musical se caracteriza por ser um processo essencialmente seletivo.

O INTÉRPRETE

Para que a música se complete, é preciso que a beleza da execução se ligue à beleza da idéia, pois é da colaboração do compositor com o executante que nasce a obra musical.

Gisèle Brelet (1951) encara o problema da execução sob dois aspectos — o da *realização* e o da *encarnação* da idéia artística. Para a autora, encarnar não é só “acrescentar o accidental ao essencial, completar a idéia segundo suas próprias implicações, refazer a obra respeitando-lhe os traços para reencontrá-la, mas é repensar a idéia realizando-a, é recriar a obra de acordo com sua “encarnação” e tornar a encontrá-la em nova perspectiva” (p. 28). A execução se constitui, assim, num ato de criação artística.

Procedendo-se a um exame mais minucioso dos aspectos relacionados com a execução musical, poder-se-ia estabelecer, como o fez Brelet, uma distinção entre o *músico* e o *virtuoso*. O *músico* seria aquele que, despreocupado com o público, toca para si mesmo, como se estivesse só. Não busca o efeito exterior e não necessita da presença do auditório. Sua execução é, em geral, neutra porque está atento à música pura, à partitura, que acredita ser a própria obra. Já o *virtuoso* procura convencer seu público, expressa-se através de sua execução e utiliza o auditório para “completar” a própria interpretação. Tem necessidade, pois, de exteriorização e busca “apropriar-se” da obra para recriá-la revelando, por meio da execução, as profundezas da obra original e de si próprio. Dir-se-ia que “o virtuoso é um ator: executa a música com uma mímica através da qual exterioriza o puro drama musical da obra e é, ao mesmo tempo, um dançarino: recebe a música em sua alma e em seu corpo que o instrumento prolonga” (...) “em vez de resistir à influência da música, vibra com ela com todo seu ser e seus músculos, deixa penetrar nas suas profundezas o que ouve pela audição interior e a música se converte nele em gestos vivos e imateriais (...) fazendo-o dançar agilmente sobre o instrumento” (Brelet, 1951, p. 36).

Todavia, ao atribuir ao músico e ao virtuoso características diversas, Brelet reconhece que o virtuoso completo deve ser, antes de tudo, músico. Na sua opinião, o virtuoso dotado de musicalidade compreende a música mais profundamente do que o músico puro, que nela vê apenas uma abstração matemática. “Enquanto o músico, que só está atento à música pura, se representa visualmente seus gestos do exterior e os acrescenta à música de maneira extrínseca, considerando a técnica instrumental como um mecanismo estranho à própria música, o virtuoso engaja-se inteiramente nos seus gestos e na sua técnica, que é uma ação espiritual e interior pela qual indivisivelmente vive e realiza a música” (Brelet, 1951, p. 36).

Parece, entretanto, que só o engajamento do virtuose não é suficiente para dar à obra uma existência real e sensível. É preciso ainda que penetre a essência da obra para absorvê-la. A função essencial do intérprete seria a de tornar evidente, para o ouvinte, a "forma musical" da composição, suas passagens e componentes fundamentais, dando ênfase às intenções do compositor. No desempenho musical o intérprete é a pessoa que estabelece o elo necessário entre o ouvinte e o criador.

Verifica-se, porém, com frequência cada vez maior, que os compositores exigem dos executantes o respeito ao texto escrito. Manifestando-se sobre tal assunto, Brelet diz que "respeitar o texto escrito é, na verdade, não deformar por arbitrárias licenças a música que contém, mas ultrapassá-lo, a fim de tornar precisas suas indicações vagas e fragmentárias" (p. 39). Acresce, ainda, que o texto escrito, mesmo carregado de anotações, não consegue abarcar toda a realidade da execução. Nele a obra está presente na sua essência ideal, mas permanece indeterminada no que se refere às realidades qualitativas de sua existência sensível; qualidade sonora, movimentos rítmicos, matizes, etc., cuja criação cabe ao intérprete. O executante, pois, não está inteiramente livre para fazer suas opções. É evidente que uma interpretação musical não é simples fruto de uma escolha subjetiva. Também não se discute o fato de que haja uma única interpretação ou uma interpretação ideal para determinada obra musical. Por isso uma das tarefas fundamentais que devem ser realizadas individualmente pelo intérprete, é a de descobrir, pela observação e análise detalhada da obra, a interpretação mais adequada.

Mursell (1971) argumenta, nesse particular, que a trama sonora que o compositor produz é, em geral, de tal complexidade e sutileza que modificações nas acentuações de frases, no tempo, etc. deveriam depender de uma decisão baseada num equilíbrio definido por muitos fatores. Para ele, o mais importante é que tais decisões sejam feitas a partir de um *insight* decorrente da própria lógica contida na trama sonora, de modo que haja entre elas uma consistência interna recíproca. No entanto, isso não significa que necessariamente uma interpretação adquira mais sucesso quando resulta de uma análise intelectual, embora existam muitas regras de tratamento expressivo da música. Christiani (apud Mursell, 1971, p. 238) admite que essas regras podem ser úteis não só para o principiante como para o artista, e Mursell é de opinião que a base fundamental da decisão interpretativa decorre do *insight* perceptual do próprio artista e dos fatos objetivos da estrutura musical.

Assim, a expressão em música não há de resultar simplesmente da fantasia e da liberdade, já que depende, em grande parte, da lógica das relações musicais e da mobilização da inteligência e intuições do intérprete.

No que se refere à técnica de interpretação, Mursell indica três fatores que permitem ao intérprete destacar com clareza os valores “significativos” e “constitutivos” da trama sonora: a *dinâmica*, o *tempo* e o *timbre*. No seu estudo, o autor procura mostrar como o uso de tais elementos acha-se ligado à estrutura musical. Segundo ele, uma das mais importantes escolhas na execução de um intérprete é o nível apropriado de dinâmica, cujas variações são em geral determinadas, entre outros fatores, pela estrutura musical e pelo caráter da composição. Quando ao fator tempo, as decisões envolvem, em primeiro lugar, a consideração do *tempo absoluto* e, em segundo, a das modificações do tempo dentro da própria música — tempo rubato. O tempo absoluto dependeria primeiramente da fixação da estrutura rítmico-melódica completa sobre o ritmo da pulsação, cuja velocidade normal parece ficar dentro dos limites exíguos. Um experimento de Hallock, relatado por Mursell (1971, p. 241), mediante a aplicação de quatro edições-padrão das sonatas de Beethoven, evidenciou que todos os movimentos lentos ou rápidos das sonatas tiveram sua pulsação entre 60 e 80 batidas por minuto, o que reforça o argumento de Mursell de que a velocidade normal da pulsação permanece entre limites não muito amplos. Relativamente ao tempo rubato, Mursell o vê como algo “exclusivamente espiritual e, por assim dizer, privado do artista” (p. 241). Concorde que o tempo rubato tem aplicação adequada na música romântica, mas considera inadequada sua utilização nas produções, por exemplo, de Mozart e Bach, entre outros. É consenso entre os músicos que a experiência do emprego do tempo rubato é maior em alguns tipos de música do que em outros. No que diz respeito ao timbre, segundo o mesmo autor, os efeitos qualitativos do som musical não decorrem apenas das variações de timbre, havendo outros fatores que contribuem para a impressão total de uma execução, inclusive a habilidade do executante. Contudo, a importância do emprego das variações de timbre com propósitos expressivos cresce à medida que os instrumentos musicais se aprimoram.

Ainda sobre a interpretação musical, cabe lembrar que constitui tema de debate as relações entre a técnica e a interpretação. Brelet, por exemplo, atesta não ser possível separar a técnica da interpretação porque a interpretação concebida há de ser solidária com a técnica do executante. Contudo, admite que a execução deve expressar uma concepção, uma interpretação prévia, embora acrescente que essa concepção se retifica e se precisa na medida em que se relaciona com a técnica. Por isso, a concepção que o executante tem de uma obra musical evolui à proporção que a estuda. “A interpretação exata de uma obra musical é como o fruto e a recompensa de sua própria execução” (Brelet, 1951, p. 197).

Desse modo, o executante obtém o acabamento de sua contemplação estética através da própria obra. Acontece, porém, que, ao começar o trabalho técnico de uma composição, se vê forçado a realizar análises frequentes para maior

clareza a precisão da execução, procedimento esse que, muitas vezes, dissipa sua concepção inicial da obra. Entretanto, é opinião corrente que o trabalho de análise é absolutamente necessário e que, com esforço e perseverança, em pouco tempo o executante se torna capaz de reconstruí-la, fazendo-a, por assim dizer, renascer. Evidentemente, esse renascimento emana do aperfeiçoamento técnico, que traz consigo uma compreensão mais adequada da obra em estudo.

O problema das relações entre técnica e interpretação suscita a questão da dependência entre uma e outra. Nesse particular, Brelet sustenta que a técnica não pode ser considerada como um elemento subordinado à interpretação porque a própria técnica de um instrumento determina sua esfera de expressão. Assim, "O pianista procura expressar a música pianisticamente" (1951, p. 200), e o aperfeiçoamento da técnica modifica a concepção e interpretação que o executante imprime à obra. Para essa autora, no entanto, é importante que o "querer" do executante esteja em íntima relação com o seu "poder", isto é, deve haver sempre um equilíbrio entre o que o artista pode querer e o que tecnicamente é capaz de executar. Em suma, é necessário que haja um equilíbrio entre interpretação e técnica, qualquer que seja o nível de execução alcançado pelo intérprete. Dessa forma, técnica e interpretação, segundo a linha de pensamento de Brelet, não se opõem, nem se subordinam, mas se fundem na execução musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BRELET, Gisèle. *Esthétique et création musicale*. Paris, P.U.F., 1947.
2. ———. *L'interprétation créatrice*. Paris, P.U.F., 1951.
3. COPLAND, Aaron. *Como escuchar la música*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
4. CUVÉLIER, André. *La musique et l'homme*. Paris, P.U.F., 1949.
5. FRANCÈS, Robert. *La perception de la musique*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1958.
6. MURSELL, James. *Basic concepts in music education: growth processes in music education*. Chicago, The National Society for the Study of Education, 1958.
7. ———. *The psychology of music*. New York, Greenwood Press, 1971.
8. PHENIX, Philip H. *Realms of meaning*. New York, McGraw-Hill, 1964.
9. TEPLOV, B.M. *Psychologie des aptitudes musicales*. Paris, P.U.F., 1966.
10. ZENATTI, Arlete. *Le développement génétique de la perception musicale*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

ABSTRACT

With the present article the author intends to make a study of different kinds of meanings of musical experience and to describe the ways of individual participation in the Music Art. It focus upon the relevant aspects for understanding process of musical criation, determining some personality criative tendencies, as well as establish types of listener and differences between the ways of listening. The article also studies the relationship between the composer and the performer, considering the musical performance as being a creative act.

(Recebido para publicação em 11.08.80)