

Interpretação Musical frente à Tradição Piano como Modelo

L'entité musicale présente donc cette étrange singularité de revêtir deux aspects, d'exister tour à tour et distinctement sous deux formes, séparées l'une de l'autre par le silence du néant. Cette nature particulière de la musique commande sa vie propre et ses retentissements dans l'ordre social, puisqu'elle suppose deux espèces des musiciens: le créateur et l'exécutant.

Igor Stravinsky

A abordagem do tema Tradição e Interpretação pressupõe o entendimento básico de categorias que estabelecem relações indissolúveis: idéia a motivar a criação, papel pautado a captar o gesto derradeiro do compositor, intérprete musical atento, e a recepção pública. A interpretação partindo da tradição, seja qual for o momento histórico abordado, tem um básico consenso, muitas vezes resultando aparente. Mesmo a criação a mais contemporânea, do momento em que fixada, passa, a partir do instante do acontecido, a gerar a sua tradição apreendida pelos executantes.

Mário Vieira de Carvalho, debruçando-se sobre texto de Adorno publicado postumamente em 2001, observa que, na essência, não haveria “texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso (como os saídos dos compositores contemporâneos), tão inequivocadamente legível que dele decorra de imediato, ou sem mediação, a sua interpretação adequada” (1). Essa consideração implicaria o aceitar a existência ou não da tradição, desde que a interpretação absolutamente fiel tornar-se-ia inviável. Sob aspecto outro, criação e interpretação formam um amálgama, aquela sofrendo as influências do resultado interpretativo, a execução tendo de se adaptar à crescente caminhada criativa (2).

Verificando-se mais pormenorizadamente a criação dos últimos séculos, pode-se considerar que há níveis diferenciados quanto à compreensão da tradição. A ausência de sinais a explicar a maneira de se executar no período barroco, fazendo com que regentes e intérpretes da época ficassem - é o que se pode supor - presos à notação como basicamente a única leitura, teria determinado posicionamentos mais “estáticos” quanto à execução. Uma frase isolada de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), *hardiment, sans altérer la mesure*, em **L'Enharmonique** (3), poderia, sob prisma diferenciado, ser uma das explicações de que não só alteravam-se andamentos durante a interpretação - sendo que o compositor francês, naquele compasso preciso, solicitava ao intérprete manter-se sem mudanças ao nível da agógica -, como também testemunharia uma prática em curso integrante da trajetória da tradição. Durante os séculos XIX e XX, à medida em que as décadas se sucediam, os compositores acresciam ao papel pautado sinais que pudessem evidenciar intenções, como basicamente aqueles relativos à dinâmica, à articulação e à agógica. Os manuscritos autógrafos foram se substanciando com marcações ou termos e mais subsídios o intérprete consciente adquiriria frente à problemática fidelidade ao texto. O acúmulo explicativo teria sido o responsável pela impossibilidade, sob o aspecto da

partitura, da proliferação de hipóteses interpretativas, guardando-se, frise-se, a individualidade dos executantes.

Tradição pressupõe a transmissão, em elos, de conhecimentos objetivos e de idéias, fatos e narrativas, entre tantas outras. A particularização do piano no texto presente, como instrumento da maior importância para os séculos XIX e XX, receptor da herança de todo um repertório cravístico, apreendido inicialmente pelo pianoforte, dá àquele instrumento uma enorme carga repertorial, assim como a origem primeira de tantas criações para outros instrumentos, orquestras ou coros, pois inúmeros foram os autores que escreviam ao piano, mercê de suas particularidades polifônicas e de prospecção, entre outras. Não por acaso Karl Maria von Weber (1786-1826) teria afirmado que as mãos são os tiranos da criação musical.

A complexidade maior da tradição concernente à música prende-se à presença da leitura exegética freqüentada pelo conhecedor do código musical, na perspectiva do intérprete ou não, sendo permitido, ao primeiro, transformá-lo em resultante sonora através da execução. Mário Vieira de Carvalho comenta:

“Particularmente interessante a este respeito é a relação que Adorno estabelece com a preocupação do *Urtext*, que remonta à época romântica. Ao contrário da atitude filológica, que procura à face da partitura autógrafa recuperar a escrita original do compositor, mas recuperá-la precisamente no sentido de fixar com rigor o que nela há de intencional, de sígnico, Adorno interessa-se sobretudo pelo que a caligrafia musical pode revelar quanto à dimensão gestual-figurativa da música, quanto ao seu elemento mímico, que, em larga medida, se perde com a transposição para os sinais dir-se-ia reificados e normalizados da edição impressa. Qualquer músico fica profundamente impressionado quando se lhe depara, pela primeira vez, por exemplo, um dos autógrafos de Beethoven”(4).

Seria contudo necessário observar que, se tal prática da consulta aos manuscritos, autógrafos ou não, é extremamente salutar, sob outro aspecto é ínfimo esse procedimento pelos intérpretes, buscando quase sempre os instrumentistas a obra impressa. Deve-se essa lacuna a fatores vários, como o imediatismo quanto à preparação repertorial, dificuldade e tempo disponível para determinadas pesquisas para o instrumentista de *métier* - envolvido ele pelo Sistema -, e o hábito da maior facilidade, cultura enraizada. Deduz-se que estudiosos, pesquisadores, analistas, pensadores estariam mais propensos a essas atividades do pormenorizar manuscritos, sendo raros os intérpretes de carreira que se dedicam às fontes primárias. Paradoxalmente, serão aqueles na maioria, pois ilustres exceções há entre os executantes, os responsáveis pelas edições críticas em curso. Não obstante esses fatores, estaria destinada ao intérprete a condição única e inalienável da continuação sonora do repertório, situação esta que estabelece, ao longo, a tradição, mercê das intenções objetivo-subjetivas do executante.

A partir dessas premissas, poder-se-ia compreender a tradição a sofrer várias interferências, inclusive a perpetuação flexibilizada realizada por intérpretes diferenciados. A *traditio* representa a conservação viva perpetrada pelo executante, à maneira de um atleta de prova de revezamento a passar um bastão ao próximo corredor, sendo a obra de um compositor o princípio primeiro, o maratonista em prova sem final previsto. Na medida em que, através da criação, seja a partir do instante do acontecido

criativo reservado ao autor, ou mesmo após a leitura em nível da interpretação inteligente, atenta esta, basicamente, ao que é consagrado, observa-se que a tradição terá trajetória própria, seguirá o seu curso à maneira de um rio, sendo o conjunto de influências, afluentes a desaguiarem num rio maior.

No contexto da tradição, há que se considerar que ela atua em flexibilização, no fluir do tempo histórico. Da criação ao distanciamento temporal crescente, a interpretação, através do ato repetitivo, representará o fio condutor que leva à perenização da audição inteligível. O texto analítico, que visa à explicação dessa relação criação-execução, não atingirá o âmago essencial: o resultado sonoro. Arthur Honegger observa que:

“felizmente, há na música uma grande parte de magia, do inexplicável. Ela não é comparável a nenhuma outra arte. Nossos antepassados eram sábios quando excluíam a música das ‘Belas Artes’. De um lado, a música. Do outro, a pintura, a escultura, a gravura, a arquitetura. Malgrado as leis tiradas da tradição, a música contém uma parte de milagre”(5).

Num contexto não distante, mas apriorístico, Vladimir Jankélévitch comenta:

“ A máscara inexpressiva que a música apresenta voluntariamente hoje garantiria pois o propósito de *exprimir o inexprimível ao infinito*. A música, segundo Debussy, é feita para o inexprimível. Precisemos contudo: o mistério que a música nos transmite não é o inexprimível esterilizante da morte, mas o inexprimível fecundo da vida, da liberdade e do amor; mais resumidamente: o mistério musical não é o *indizível*, mas o *inefável*”(6).

Sob perspectivas até aproximativas, haveria na criação, e na posterior passagem ou transmissão, através da leitura, aquilo que Adorno entende como “enigma insolúvel” e “princípio da resolução do enigma”. No texto em que constam tais afirmações do pensador alemão, Mário Vieira de Carvalho deduz::

“Há que mergulhar (*Versenkung*) no texto notado para ganhar o conhecimento susceptível de transformar a *indefinição* que é essencial ao texto notado numa *definição* que lhe é igualmente essencial, legitimada na objectividade da obra”(7).

Se a tradição se forma a partir da primeira transferência da obra ao intérprete, tantas vezes este o próprio autor, considere-se as palavras de Arthur Honegger, para o qual “a primeira qualidade de um compositor é a de estar morto”(8). Não seria esta afirmação a necessidade de que não haja interferência, do próprio autor, quanto ao fixado no manuscrito? Não haveria distintas tipificações voltadas ao mesmo propósito relativo à resolução sonora: exprimir o possível contido na partitura e revelar o subjetivo inerente além da notação? *Mágico, inefável, indizível, enigma insolúvel*, mas como esperança: *princípio da resolução do enigma*, não seriam palavras que se buscam nesse caminho em direção a um desvelamento da obra, sem a atuação do autor, pois a criação já está finda e o *day after* surgiria como o continuar pela vereda?

A relação umbilical obra-intérprete e todas as implicações envolvendo a tradição têm no piano, possivelmente, o veículo mais abrangente, devido à configuração e importância no cenário histórico musical. A herança recebida de todo o repertório cravístico teria sido um propulsor à concepção diferenciada quanto à tradição. Lembre-se que Erard construiu seu primeiro piano de cauda em 1796 e que entre os anos 1798-1799,

dez anos após a Revolução Francesa, o Conservatório de Paris extinguiu as classes de cravo, aumentando para dez as de pianoforte. Decorreu dessa atitude em relação ao instrumento monárquico o longo silêncio de um século a que foi submetido o cravo, esquecido pelos compositores que perduraram, pela qualidade, em todo o século XIX. Haveria, pois, uma tradição que se transfere para o pianoforte e, mais tarde, para o piano, de todo o repertório cravístico, cuja leitura passara a ser feita nesses instrumentos.

Devem-se a Carl Czerny (1791-1857) edições, em meados do século XIX, destinadas ao piano, não só do *Das wohltemperierte Klavier* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), como de cerca de duas centenas de Sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757). Num caso específico, o de Carlos Seixas (1704-1742), redescoberto por Macário Santiago Kastner a partir das primeiras décadas do século XX, aplicaram-se à sua produção, por analogia, princípios interpretativos de autores do barroco que escreveram para cravo e freqüentados pelos pianistas a partir dos primórdios do século XIX (9). A transferência aludida teria uma ampla ramificação quanto ao sentido da tradição. Os galhos de uma árvore tronco, frise-se, o cravo, implicariam inúmeros outros direcionamentos, a integrarem a tradição: forma e técnico-pianístico. É a partir do repertório cravístico que será construído o grande monumento, envolvendo a extensão dos recursos que levariam ao pleno virtuosismo e ao desenvolvimento extraordinário do *cantabile*. O surgimento de instrumentos mais fortes, graças à construção de chapas de metal mais resistentes e cordas extremamente robustas, conseqüência da Revolução Industrial, estabeleceu arcabouços que propiciaram a progressiva extensão do teclado. Atento a toda evolução do instrumento, Ludwig van Beethoven (1770-1827) compõe suas obras para piano em constante ampliação tecladística, resultando do fato perspectivas pianísticas mais abrangentes. Franz Liszt (1811-1886), em se tornando um primeiro recitalista-*virtuose* e autor de obras que visavam à plena submissão de um público atento à grande *performance*, estabeleceria critérios técnico-pianísticos muito elevados, mercê dos instrumentos mais sonoros e fortalecidos.

Se, em uma perspectiva, o repertório escrito para cravo atingira, para o instrumento, culminâncias técnico-tecladísticas, a corroborarem o avanço alcançado nas obras para piano posteriores, entenda-se que a transmissão inicial teve na oralidade o elo essencial para a permanência. Os compositores da primeira metade do século XIX que escreveram para piano, e que integram os repertórios freqüentados pelos intérpretes, laudaram as obras de J.S.Bach para cravo, exercitando-as ao piano. Beethoven, Frederic Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856) testemunham o apreço. Liszt tocava em público Sonatas de D.Scarlatti. A partir da segunda metade do século XIX, Camille Saint-Saëns (1835-1921) apresentaria J.-P.Rameau em recitais e Isaac Albéniz (1860-1909) faria o mesmo com as Sonatas de Scarlatti. A transferência se daria, pois, desde o repertório barroco realizado ao piano às obras do romantismo e às posteriores.

Formara-se, em centros da Alemanha e França mais especialmente, assim como em outros países da Europa e do leste europeu, a tradição da tradição, a do mestre interligada à do intérprete em sua formação. Entenda-se, em égide abrangente, que o professor competente majoritariamente foi compositor ou pianista. Este, vôo alcançado, teria influência sobre parcela considerável dos futuros *magisters*. Paradoxalmente pois, professores ensinaram a partir de aulas e recitais assimilados dos intérpretes renomados, e

a oralidade teria fundamental importância. Chopin e Liszt legaram aos pósteros a maneira de como realizar suas obras. Hans von Bülow (1830-1894) captaria, via exemplos de outros, princípios básicos da interpretação de autores como Beethoven e Franz Schubert (1797-1828), transmitindo-os às gerações de pianistas. Seria através de intérpretes pósteros, executantes que permaneceram pela excelência, que os elementos essenciais da transmissão ficariam registrados através de escritos, preferencialmente autobiográficos. Esses relatos evidenciam que características de um compositor foram apreendidas e retransmitidas de maneira a não provocarem grandes discrepâncias. Seria certo entender-se que individualidades tipificadas num nível elevado da interpretação resultassem em diferentes abordagens. Contudo, mercê dos contatos sempre crescentes, a tradição interpretativa da obra de um autor barroco, romântico ou posterior permaneceria inteligível, não apenas para uma crítica exercida muitas vezes na competência, mas também pela audição pública, que sofreria a ação daquela, entre outras. As obras, quase sempre repetitivas - o público sempre necessitou da muleta da comparação a fim de exercer o diletantismo -, serviam como estrutura básica para o conhecimento que um intérprete pudesse porventura ter da *opera omnia* de um compositor. Abordando essa necessidade da escuta repetitiva, Arthur Honegger observa quanto ao público:

“Ele conhece mal as regras do jogo ‘snob’. Reage segundo uma convenção difícil de ser por ele descartada. Falta-lhe a curiosidade e o desejo de ouvir obras novas. Eu compartilho muitas vezes desse sentimento do público. Em inúmeras oportunidades assisti a concertos de música moderna, de lá saindo a pensar: ‘Fosse-me necessário pagar o ingresso, ficaria muito aborrecido’ (10).

O edificar a tradição não obedece regras fixas. A flexibilização da *traditio* ao longo é motivada por inúmeras razões. De geração a geração, o intérprete qualitativo prossegue a continuidade do legado. É ele que, obra absorvida, levará até sua desativação como executante a mensagem recebida e por ele reconventionada. Esse procedimento do pianista, sem atingir, em princípio, o cerne da criação, dir-se-ia, o conteúdo essencial de uma obra, acrescenta a esta resultantes dos *approaches* captados e apreendidos durante uma existência. Modismos, preferências culturais, ambiente do aprendizado à plena maturidade, maneira de viver, escolhas geográficas para o desempenho musical, são alguns dos fatores que interferem na execução através das gerações. A interpretação estará mais próxima à tradição vigente quanto maior for a capacidade cognitiva do executante que se pormenoriza em uma obra. Se essa capacidade estiver aliada ao talento e à qualidade da *performance*, mais intensamente se entenderá a tradição como continuidade.

Forma e estilo são palavras que podem ter múltiplas significações. Entendendo-se *forma*, em uma de suas acepções, como a obra e suas características fixadas na partitura, ou seja, o complexo de seus ingredientes, *estilo* poderia ser compreendido como a maneira peculiar de cada compositor de mérito frente ao material disponível a ser utilizado quando da fixação no papel pautado. Ernest Ansermet afirma:

“Decorre que toda a criação musical não terá valor de testemunho histórico, senão na medida em que seu estilo e sua forma tenham um caráter individual: cada obra cria sua forma.”

O autor continua:

“Na atividade criativa estilo e forma são, poderíamos dizer, o reencontro da liberdade com uma lei que a manifeste na exterioridade. Mas na experiência auditiva há uma diferença capital entre a maneira pela qual se manifesta a liberdade da ‘forma’ e a liberdade do ‘estilo’: pode-se *objetivar* a *forma*, descrevê-la e analisá-la, e o ouvinte terá a experiência através da escuta a partir das articulações do caminho tonal; não se pode objetivar a liberdade do estilo, exceção a certos traços gerais, porque ela se confunde com os caminhos que ela traça, de maneira que não sabemos nunca se tal forma melódica, rítmica ou harmônica procede da liberdade ou de seu condicionamento externo, tonal ou cadencial. Dito de outro modo, a liberdade do estilo, considerada como lei, não é possível de ser formulada; não se pode vivenciá-la exceto através da experiência vivida. Mas a prova de que ela é aceita é o fato de que um ouvinte distingue o estilo de um autor do de um outro, apesar da semelhança *objetiva* de seus estilos, quando passa de uma de suas obras para uma outra, mesmo muito diferente” (11).

Essa noção do estilo torna possível diferenciar um autor de um outro e é fundamento inalienável de um compositor qualitativo. Entendo como “impressão digital” de um compositor, sua marca única e exclusiva.

Mutatis mutandi, forma e estilo têm significação diferenciada para o intérprete mas, igualmente, com algumas particularidades de aproximação com o que se entende em um compositor. A *forma* perpetrada pelos intérpretes através das gerações é o arcabouço contido na partitura e que, desde os anos de aprendizado, o aluno e o executante apreendem do conjunto das leis que regem a composição. Na partitura estariam escritas a notação e, a partir mais precisamente, do século XIX, sinais explicativos que demonstrariam por parte do compositor as intenções precisas para a realização da obra. A partir desse momento, o intérprete encontrará qual a forma – como um todo – empregada pelo autor, quais inovações, ou não, no trato de todo o material. Poder-se-ia observar, num outro contexto, que a interpretação de um executante qualitativo, que permaneceu ou permanece, estabeleceria o seu *estilo*, seu olhar frente à partitura e a sua escuta que deveria sempre ser voltada ao rigor e ao...inefável. Quando o pianista e professor Jacques Février observa - após tocar um *Prélude* para Emma Bardac, viúva de Claude Debussy (1862-1918) e dedicatória e intérprete de *La Bonne Chanson* de Gabriel Fauré (1848-1924) - :

“Eu compreendi aquele dia o que se podia e aquilo que deveríamos nos permitir, mas também, e sobretudo, o que era necessário evitar. Há mil maneiras de interpretar Debussy sempre o respeitando. Uma só é má: aquela de trair o seu estilo”(12).

Constata-se a ambigüidade da palavra estilo. Ela designaria, no caso, a característica essencial do pensamento de Debussy, o primeiro compositor a tudo marcar quanto aos seus propósitos. Nesse campo voltado às sinalizações, a precisão de todas as intenções do autor francês determinaria uma postura do intérprete que deveria, doravante, respeitar todos esses sinais, e daí partir para a execução individual.

Nas sucessivas gerações, pianistas mantiveram basicamente a preservação da tradição, e a execução pública, assistida e ouvida por diletantes e críticos, formou um tipo de “censura” ao que deveria ser entendido, guardadas as diferenças naturais entre os intérpretes. Paradoxalmente, seria o “leigo” que determinaria essa preservação. É o executante “policiado” em suas intenções frente ao público? É-o, na medida em que não

pode transigir frente a estruturas fixas. É-o, na dimensão em que o ouvinte, apesar de diletante em sua maioria, aceita ou não a mensagem transmitida. O que resultaria de um pianista, mesmo na notoriedade plena, se em recital alterasse radicalmente acentuações da frase inicial do *allegro* da Sonata em dó maior K.545 de Mozart? As conseqüências seriam imprevisíveis, pelo fato de que a convenção que se entende por tradição foi quebrada. Se a repetição repertorial é um fato, devido ao grande temor que o leigo tem em relação ao novo, ela é, sob aspecto outro, a salvaguarda da perenização, entendendo-se que a tradição se expande, do intérprete para a *opera omnia* de qualquer compositor estudado.

Pianistas de personalidades distintas e geograficamente formados em Conservatórios e Escolas as mais diversas mantêm uma chamada unidade da obra preservada. Tipificar o fato seria considerar o Concerto para piano e orquestra. Intérpretes das mais diferentes formações e de níveis altos de notoriedade percorrem o mundo, apresentado-se com orquestras e não trazendo básicos problemas de *performance* graças à preservação, que se faz ainda mais acentuada pela ampla difusão global representada pelas gravações e outros meios de difusão.

Quando um intérprete provoca as “regras” aceitas e auditivamente apreendidas, causando uma autêntica ruptura da tradição vigente, esse executante pode ter a admiração plena por parte de segmento de seus pares, do público e da crítica. Permanecerá como um *sui generis* mais ou menos qualitativo, mas não servirá de modelo, pois a conseqüência resultará em grotesca imitação, o que não seria aceito pelas categorias citadas. Glenn Gould (1932-1982), pianista dos mais significativos do século XX, ao criar convenções personalistas, causou forte impressão, mercê de seu potencial como instrumentista e de suas idéias arrojadas. Se dados novos e salutares apontados por Gould foram acrescidos àquilo que poderia ser entendido como a ondulação constante da *tradio*, sob aspecto outro a sua herança teria ficado como impacto através das gravações, mas restrita a ele. Gould não teria sido o primeiro. Observe-se que, anteriormente, Ferruccio Busoni (1866-1924) causaria grande comoção entre os ilustres músicos que o ouviam, graças aos *approaches* inusitados que imprimia às obras executadas, sempre a dimensionar o piano em seus limites polifônicos máximos, sendo todavia um intervencionista em relação à obra de autores que o precederam. Contudo, Busoni teve alguns princípios de “ruptura” preservados pelos pósteros. Entre estes, diferenciação da dinâmica onde se destacava a pujança de seu toque e a execução entendida como orquestral.

O caminhar da tradição tem, ao longo dos últimos dois séculos, sofrido influência do virtuosismo, a atingir sobremaneira os *tempi* dos andamentos mais rápidos. O repertório cravístico executado ao piano seria, ao longo, atingido pelos tempos mais vivos, mercê da ação de mestres que impulsionaram a técnica-pianística nos inícios do século XIX, como Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Ignaz Moscheles (1794-1870) e, preferencialmente, Carl Czerny, pianista, autor de uma quantidade expressiva de exercícios e estudos para o desenvolvimento técnico-pianístico e professor de Liszt. A literatura para piano escrita por Chopin, Liszt, Charles-Valentin Alkan (1813-1888), Weber, Schumann está plena de andamentos agitados. A *performance* com características de impacto, motivada em grande parte pela capacidade que o novo instrumento, o piano, proporcionava, aliada a todas as implicações dela

decorrentes - aceitação pública e culto ao *virtuose*, entre outras -, deram o ferramental necessário ao compositor, intérprete também nos casos de Chopin e Liszt, para a criação de novos códigos de dificuldades técnico-pianísticas. A escrita de *tempi* mais “rápidos” tornar-se-ia o desafio para muitos *virtuoses*, que buscariam no limite dos andamentos a própria glorificação. A constância interpretativa, nessas alterações visando à quebra de “recordes” atingidos anteriormente, seria um dos motivos de determinadas flexibilizações da tradição. Mesmo no repertório do século XX, quando autores indicam basicamente todas as intenções necessárias, a volúpia da rapidez é buscada por inúmeros pianistas e, no caso da maior notoriedade deste, haverá sempre o risco de novas gerações almejem a alternativa alcançada, como parâmetro para renovados desafios. Esse desejo voltado ao choque atinge, conseqüentemente, um compartimento da tradição pianística que é basicamente preservado. Dir-se-ia que, apesar dessa frequência ao repertório do século XIX - inundado de exemplos que exercitam a virtuosidade -, determinada categoria de intérprete altera os *tempi*, entendendo a obra à maneira de um malabarista frente a um público atônito. Susan Bernstein externaria essa transmissão:

“O *virtuose* substitui a figura do passado por uma do presente através da qual o passado ressoa”(13).

Acrescente-se, do virtuosismo do passado aos limites de uma nova configuração.

A permanência da tradição através dos séculos XIX e XX, no que se relaciona à obra escrita para cravo interpretada ao piano, assim como todo o repertório posterior escrito para este instrumento, deve muito àqueles executantes que, do romantismo à atualidade, pensaram a fidelidade à obra como um fim, entendendo-se as diferenças individuais.

Alguns aspectos mereceriam um pormenorizar mais atento: a leitura iconográfica; as edições comentadas, prenúncio das edições críticas; os relatos de pianistas nascidos na segunda metade do século XIX, a traduzirem o executante frente à formação, ao ambiente musical ou não, ao repertório e à carreira desenvolvida; os textos de professores-intérpretes que permaneceram.

Ao ser observada a ampla iconografia de pianistas que perduraram, pode-se captar uma decorrência dessa fidelidade à tradição. As fotos dos intérpretes representativos apresentam o executante, muitas vezes, em poses em que o ideário romântico estaria presente. Sentado ao piano, Liszt tem o seu olhar fixado em algum ponto imaginário, queixo ligeiramente elevado, olhar sonhador. Seguindo esse princípio, verificam-se, nas gerações que seguiram, olhares “perdidos” - nesse universo interior - de pianistas como Walter Gieseking (1895-1956), Cláudio Arrau (1903-1991), Arthur Schnabel (1886-1982), Artur Schnabel (1882-1951), Guiomar Novaes (1896-1979), Wilhelm Kempff (1895-1991), Alfred Cortot (1877-1962), Marguerite Long (1874-1966), Edwin Fischer (1886-1960), Dame Myra Hess (1890-1965), e legião de pianistas fotografados da segunda metade do século XIX à - menos freqüentemente - atualidade (14). Não seria essa constância um elemento característico de uma tradição? O repetir a mesma pose, em dezenas de intérpretes de valor, não representaria, sob outro aspecto, que a tradição sonoro-repetitiva mantém a sua aceitação básica consagrada? Não seriam esses registros a referência ao próprio repertório romântico relacionado ao poético, ao sonho, à

divagação, ao noturno? A fixação do perfil exclui na iconografia o fator virtuosismo, reservado à ação sonora.

O ideário romântico da interpretação dos autores consagrados não passaria ao largo para alguns pianistas-pensadores. Considerando-se a edição das obras para piano pré-*Urtext*, pré-críticas, observa-se a presença do senso do pormenor a ser transmitido, assim como, em alguns casos, o culto ao literário poético. Todas essas edições serviam, mercê do peso da respeitabilidade do único revisor, à manutenção das estruturas da tradição do repertório consagrado. Havia a intervenção técnico-interpretativa, a sugerir intenções, a “criar” sinais relativos à agógica, à dinâmica e às acentuações, a propor dedilhados e alternativas, pedalização, assim como, nas abordagens dos autores românticos, a necessidade de explicar inspirações, intenções e essencialidades subjetivas. A edição das obras de J.S.Bach para cravo, a serem tocadas ao piano, realizada por Ferruccio Busoni, tinha inclusive o título Bach-Busoni, pois a interferência era plena de todas as intenções pensadas pelo mestre italiano (15). Alessandro Longo intervém igualmente, inserindo todas as sinalizações em curso quanto à edição completa das obras de D.Scarlatti (16). Alfredo Casella, interfere muito menos, sugere contudo intenções na edição das Sonatas de Beethoven (17), sendo que Artur Schnabel, intérprete consagrado das referidas Sonatas, é bem mais intervencionista (18). Poder-se-ia considerar os textos escritos por Alfred Cortot quanto às revisões das obras de Chopin, Liszt e Schumann como a plena presença de alguns dos mais subjetivos atributos do romantismo. Cortot sobrevoa as intenções, flexibiliza os *tempi*, sugere dedilhados, propõe fórmulas para o domínio técnico, recria o universo metafórico, possibilita ao intérprete partir do extra-musical poético, irreal e sensível (19). Seria possível entender todas essas edições mencionadas como a tradução de algo imperativo no momento histórico, corroborando o preservar a tradição. Seria a partir basicamente da segunda metade do século XX que a presença da edição crítica, a maioria delas realizada por equipes de estudiosos, onde não faltam intérpretes, a confrontarem fontes primárias e outras, a trazer ao executante a quase certeza da fidelidade ao texto e a possibilidade de manter a tradição através dos acúmulos da oralidade, das leituras das edições precedentes, da comparatividade e...do alumbramento.

O entendimento dessa passagem da tradição através das gerações teria maior compreensão, nesse elo imprescindível criador-intérprete, menos a partir dos textos analíticos de quaisquer orientações, mas sim na compreensão da práxis vivida, exercida e transmitida por mestres e intérpretes que perduraram na memória. Muitos deles souberam, em livros, expor unicamente o alisamento do ego, a experiência exterior de conteúdos inerentes à música e a recepção dele, intérprete, nas salas e teatros onde a sua qualidade de executante foi exposta. Há certamente valor nesses relatos, alguns a passarem ao leitor o ambiente vivido em determinadas circunstâncias. Contudo, a experiência interior e a relação íntima com a música, com a obra e seu resultado sonoro e poético ficariam à margem. Poder-se-ia entender como crônicas sobre a vida do intérprete. Haveria, nesses casos, forte dose de vaidade, inerente ao executante, mas em inúmeros casos compreendida, mesmo que inconscientemente, como uma verdade absoluta. Não por acaso, Saint-Exupéry, ao escrever sobre a vaidade, observa: “Vieram-me reflexões sobre a vaidade, pois sempre ela se me afigurou não como um vício, mas como uma doença”(20). Sob outra égide, a presença, quase sempre mais pronunciada, do

intérprete prevalecendo sobre a obra não poderia ser pensada como um desvio de trajetória? (21). A necessidade imperiosa dos holofotes, de um público aguardando as mesmas obras – entenda-se também, os mesmos gestos – não teria cerceado a expansão repertorial? Artur Honegger observa com agudeza a respeito desse culto à *performance* :

“A obra não é senão uma corda esticada que serve ao acrobata, regente ou pianista, e como existem certas obras reprogramadas, das quais nos cansamos, o repertório encolhe ao invés de ampliar”(22).

E no desiderato da necessidade de transmitir o Eu, o executante teria buscado quase sempre, paradoxalmente, uma culminância interpretativa que serviria à trajetória da tradição. Frise-se que, nesses casos estereotipados, nos mais variados testemunhos literários - autobiografias, depoimentos, entrevistas - sempre há conteúdos de valia que podem servir a reflexões (23)

A tipificação, como amostragem dessa captação das mensagens recebidas e a serem transmitidas, pode-se aferir mais intensamente em três intérpretes consagrados, saliente-se, como exemplos que, absolutamente diferenciados, deixaram registrados os seus pensares a respeito do aprendizado, do início das atividades, do peso, mesmo que inconsciente, da tradição, assim como de algumas obras em particular. Nota-se que a essencialidade da transmissão desses pianistas da *Idade de Ouro* residiria numa qualidade reflexiva. Wilhelm Kempff, Vladimir Horowitz (1903-1989) e Claudio Arrau, oriundos de geografias diferentes, Alemanha, Rússia e Chile respectivamente, passam ao leitor significativas posições quanto à herança recebida e a ser transferida aos pósteros, pois tiveram longas carreiras pianísticas.

Poder-se-ia considerar os textos de Wilhelm Kempff, ao escrever sobre os seus anos de aprendizagem, como a plena captação das mensagens anteriores sob um aspecto místico. Há nos seus relatos essa apreensão, misto de admiração-veneração e deslumbramento pelos maiores. Kempff, tendo uma formação completa a partir de seu pai, músico de expressão na comunidade, estudou órgão, piano e composição, praticou canto coral como criança de coro e, já na tenra idade, como uma tradição musical vigente, dominava várias áreas musicais. A oralidade e a escuta atenta seriam fundamentais para a sua formação. Ter ouvido Eugène D’Albert (1864-1932) e Ferruccio Busoni causou profundo impacto no jovem aprendiz. Escreveria mais tarde a respeito de seu primeiro encontro com Busoni, levado que foi pelo pai a fim de ser ouvido pelo mestre italiano. Após ter tocado para o ilustre músico, este sentou-se ao piano e Kempff atento relata:

“E como se não bastassem as palavras, o mestre instalou-se ao piano e me disse alegremente: Você vê, ‘nosso’ órgão tem apenas um teclado; mas ao mesmo tempo ele tem muitos. Eu sou mesmo herético ao ponto de pretender que a maioria dos Prelúdios corais de Bach se exprimem melhor sobre nosso piano moderno, preferencialmente ao órgão, bem mais pujante e maciço para as jóias da música’. E já suas mãos voavam sobre as teclas para fazer ressoar o Prelúdio do coral: *Réjouissez-vous, frères chrétiens*. Nunca ouvira tamanha ressonância ao piano. Bach aqui escrevera um cantochão para tenor, exibindo a melodia colcheias alertas tocadas pela mão esquerda e uma filigrana prateada de notas mais breves ainda, tocadas pela mão direita. Eu acreditei ter ouvido uma trindade sonora, um órgão do futuro. Logo que ele terminou, eu consegui tão somente inclinar a cabeça em silêncio. Eu tinha compreendido. A porta se fechara sobre nós

quase sem fazer barulho. D'Albert teria tocado essa peça num *sforzato* bem à la Beethoven, pensei irresistivelmente. E, bruscamente, meu pai fica estático. Ele, rotineiramente tão expansivo, estava novamente perplexo, pois algo grandioso tinha-o tocado; o manto do Santo resvalara sobre ele. 'Jamais ouvi Bach como este tocado ao órgão', murmura meu pai sem poder reprimir sua emoção. 'Se houvesse mais homens dessa categoria, os simples *virtuoses* e os autômatos vivos do piano desapareceriam"(24).

Wilhelm Kempff, apesar de jovem, trazia uma bagagem musical necessária a bem captar mensagens recebidas. O seu carácter pleno do imaginário, mais essa visão romântica e metafórica, fariam com que a tradição ouvida fosse filtrada numa aura espiritualizada. As gravações do pianista, executando Sonatas ou os Concertos de Beethoven, ou ainda obras de Mozart, Schubert ou Liszt, traduzem essa captação da tradição sob uma égide extremamente poética e flexível, pairando as suas interpretações entre aquelas que fixam um período histórico em leituras das mais autênticas. Quanto às obras de Liszt, privilegiaria aquelas nas quais espiritualidade, poética e imaginário estivessem inseridos.

Diferentemente de Kempff, Vladimir Horowitz primou pelo permanente perfeccionismo técnico-pianístico. Em tendo sido um dos mais capacitados *virtuoses* na acepção plena da palavra, buscou sempre, como uma obsessão, não só a qualidade excepcional técnica, mas a abrangência da feitura sonora da frase. Apesar de críticas de segmento purista, Horowitz seguiu a tradição do pianismo transcendente representado por Liszt, acrescentado de um vigor característico de parcela considerável da escola russa de piano. Ao ser entrevistado por David Dubal durante alguns anos, externou aspectos importantes de sua formação, suas preferências - o saber ouvir - e *approaches* de determinadas obras consagradas. Horowitz destacaria, com profunda nitidez, as características de pianistas que o antecederam, seus coetâneos, e a nova geração de intérpretes. Distancia-se o pianista, paradoxalmente, do intérprete para o qual o holofote e a mídia são imperativos.

Para Horowitz, "o piano é o mais fácil instrumento para se tocar no aprendizado e o mais difícil de ser dominado na maturidade"(25). Essa consciência crítica atinge as obras executadas. Possuidor da possivelmente maior técnica do século XX, Horowitz, ao contrário de outros *virtuoses*, mostra nas obras que são representativas do repertório pianístico uma economia no emprego dos *tempi* rápidos. Talvez uma de suas múltiplas qualidades tenha sido a de imprimir às ondulações agógicas e, sobretudo, às dinâmicas, os limites extremos. Essa característica, menos do que reprimir andamentos, evidencia o respeito a uma tradição interpretativa. Não por um acaso, o pianista gravava e tocava em público em pianos *Steinway & Sons* previamente selecionados. Anteriormente foi comentado o estilo e a impressão digital. Sabe-se ser Horowitz o intérprete de uma peça através do personalíssimo estilo de execução. Quando uma obra era por ele transcrita, nesse compartimento raro por ele freqüentado, demonstrava, à maneira de um dique rompido, uma pujança e *tempi* num limite extremo. O pianista tem consciência plena da tradição ao afirmar que não apreciava a sua única gravação da Sonata op. 27 n° 2 de Beethoven, considerando o primeiro movimento dessa Sonata, conhecida como *Ao Luar*, demasiadamente lento. E observa, o que é importante: "Eu segui muito a tradição"(26). As interpretações de Horowitz, pianista de uma herança romântica, estão sempre, sob

aspecto outro, no século XX. Afirmaria: “Se somente nos fosse possível ouvir Mozart tocar, muitos mistérios estariam resolvidos. Talvez ele gostasse de ouvir o som do piano moderno”(27). E em outro momento:

“Devo dizer aos estudantes que Mozart, Chopin, Schumann, Bach e Haydn têm o mesmo sangue, veias, pulso, o mesmo coração, o mesmo cérebro, como nós hoje. O meio pode mudar, mas o ser humano continua o mesmo. Desde que ouvem, pela primeira vez, os pássaros cantando, os seres humanos amam a música. Nada muda. Por que hoje nós temos tanto medo do expressar nossos sentimentos em relação à música? Mozart tinha os mesmos defeitos nossos. Ele teria morrido porque estava a beber em excesso, mas em sua música ele estava voando. Estava cantando como os pássaros. Os grandes compositores eram pessoas e eu as aprecio como pessoas”(28).

Esse alumbramento competente fá-lo distanciar-se da literatura mais árida sobre música. Horowitz é crítico em relação ao que ouve, preferenciando, sempre, as interpretações onde há a recriação, casos, como exemplos, de Walter Giseking e os *pianissimos*, Alfred Cortot e Alicia de Larrocha (1923-) como intérpretes ideais de Schumann e os espanhóis, respectivamente. Perguntado sobre um livro que acabara de sair, denominado *The Physiology of Piano Playing*, de Otto Ortmann, observaria sem constrangimento: “Sim, eu conheço. Eu não consegui ler um parágrafo. Após a leitura desse livro ninguém mais poderia tocar piano”(29).

Da tipificação de intérpretes consagrados da *Idade de Ouro*, possivelmente Claudio Arrau, em suas conversas com Joseph Horowitz, tenha sido o pianista que mais fundo chegou, nessa problemática relação criador-executante, quanto à preservação da *traditio*. Temperamento mais introspectivo, que o levou inclusive a ser analisado durante cerca de meio século pelo Dr. Hubert Abrahamsohn, dá às suas reflexões essa busca às convicções serenas. Há em seus depoimentos a necessidade de expressar o respeito à obra, às suas intenções e à individualidade reflexiva, longe de clãs, sobretudo daquele formado por colegas pianistas. É um crítico mordaz das interpretações estereotipadas. Tendo tido uma das mais prodigiosas memórias da história da interpretação, confessa que apenas tinha receio de falhar nesse item. Sob égide outra, Arrau aborda a música como um todo e, apesar dessa “reclusão” pianística, sabe ouvir, apreciar e criticar outros gêneros. Entrevistado por Joseph Horowitz, *sur le tard*, Arrau compreende o enorme depositário que é a maturidade, com o olhar diferenciado. Poder-se-ia afirmar que seus depoimentos revelam plena consciência da carreira brilhante e vivida sem a procura da notoriedade excessiva. Ele foi um intérprete referencial.

Importa entender a trajetória de Arrau desde os primórdios do aprendizado. Joseph Horowitz, que soube captar as intenções as mais profundas de Claudio Arrau, observaria que o professor do pianista, Martin Krause,

“ não deixava jamais de citar seus próprios mestres, Liszt e Carl Reinecke (1824-1910). Ele ensinava num espírito de uma tradição a ser mantida. Seus alunos eram para ele uma sociedade de aprendizes”(30).

Tal afirmativa corrobora essa transmissão aceita e incensada da trajetória percorrida pela *traditio*. Arrau tem consciência da atitude do intérprete frente à apresentação pública: “Antes de poder tocar, necessário se torna aprender a querer

tocar”(31). Assim como ocorreu com Kempff, Horowitz, Arthur Rubinstein, fascina-o Ferruccio Busoni, descrevendo-o como aquele intérprete cuja mensagem é rigorosamente pessoal, mas de enorme importância:

“Tinha idéias que eram só dele. Você não poderia dizer a um aluno: toque este concerto como ele. Mas era tão maravilhosamente realizado – uma criação autêntica – que você não poderia ter outra atitude que a de se submeter. Mas não era uma interpretação definitiva. Era incrível. Lembro-me de uma incomparável sonata de Liszt e de uma incomparável *Hammerklavier*”(32).

Amplia Arrau o quadro do repertório, possibilitando ao intérprete visualizar outros segmentos da vasta produção existente, e direcionando-se contrário às repetições de programas, prática comum:

“O verdadeiro intérprete é aquele que sabe se transformar naquilo que ele não é. Você sabe, os alemães diziam: *‘Das liegt ihm’* – isto lhe vai bem. Mas interpretação é outra coisa. Seria como entendermos um ator representando ele próprio. O melhor Debussy que eu ouvi foi tocado por Furtwängler e não por um regente francês. Quem conseguiu reger a *Patética* de Tchaïkovski melhor do que Furtwängler? Se eu pudesse citar exemplos verdadeiramente eminentes de especialistas, como os denominam...Mas como regra geral eles tocam sua especialidade de maneira mais superficial que aqueles que tocam o repertório eclético”(33).

A respeito do público, abordado anteriormente neste texto, Arrau tem nítida opinião: “Preocupar-se com a reação do público é algo que pode realmente assassinar a interpretação”(34). Daí entender que “a interpretação é uma síntese entre o mundo do compositor e aquele do intérprete”(35). Esse distanciamento da reação do público foi um dos motivos que levaram Arrau, pouco a pouco, a diminuir o gestual impactante em benefício de uma profunda concentração ao tocar, pois aquilo que deveria ser transmitido era a obra, não o gesto causador da impressão. Igualmente, direcionou-o a lutar contra a vaidade – já mencionada - “...é necessário lutar contra a vaidade, com toda a sua alma. Mais nos tornamos idosos, mais a personalidade torna-se harmonizada - então eu acredito que certas inibições devidas à vaidade podem ser combatidas com alguma chance de sucesso”(36).

A composição, fulcro central do trabalho de um intérprete, só será captada através do entendimento o mais completo - acúmulo de conhecimentos - não apenas da obra a ser preservada, mas também do conhecimento técnico-pianístico, única possibilidade de a mensagem musical ser transmitida em sua integralidade. Toda criação carrega carga intensa além da própria escrita, daí não existirem obras fáceis, pois a execução de qualquer composição requer o desvelamento de um código oculto, a fim de se tornar resultado sonoro. Poder-se-ia entender todo o arsenal técnico-pianístico, assim como a leitura extra-pauta, como pertencentes, historicamente, a uma outra tradição. Aquela concernente à interpretação final de uma obra, na realidade, passaria pelo imperioso aprimoramento do técnico-pianístico e da compreensão maior da composição. Disso, sob outra égide, beneficiou-se o compositor que, a cada avanço da técnica ao piano, adaptava suas idéias, em casos específicos, às novas configurações. Há que se considerar pois, que a apreensão dessa abrangência crescente, por parte do autor, determinava a sua própria

aplicação relacionada às novas formulações por ele propostas. Poder-se-ia entender o piano, pois, como um imenso laboratório.

Uma outra literatura, geralmente direcionada à didática pianística, mas preferencialmente redigida por pianistas relevantes, em um domínio pleno da teoria e da práxis, enriqueceria conhecimentos. Através dos séculos, alguns mestres deixaram obras que se tornariam referências. A abordagem iria desde a feitura técnico-pianística da chamada mecânica dos cinco dedos à mais introspectiva possibilidade da realização infável de uma obra. Essa tradição da tradição, sempre *in progress* igualmente, determinaria, sob outro prisma, a edificação de escolas diferenciadas quanto à abordagem técnica. Poder-se-ia entender, como exemplo, que a escola russa de piano apresenta diferenças se comparada for àquela denominada francesa. Se a feitura final resultará distinta, basicamente a estrutura da obra a ser preservada manteria uma unidade. Ressaltou-se, anteriormente, a presença de solistas de Concertos para piano e orquestra, formados nas mais diversas escolas pianísticas, geograficamente outras, mas que mantêm, mercê da preservação de dados essenciais à obra, atitudes bem próximas. Se anteriormente foi tratada a oralidade como fator relevante à transmissão, escritos de mestres sobre essa passagem do conhecimento tornaram-se fundamentais. Considerando-se a obra referencial de François Couperin (1668-1733), *L'Art de toucher le clavecin* de 1716, pode-se verificar que as bases sólidas para a boa execução do repertório cravístico lá estavam, inclusive o extra-musical, como o tocar olhando para a platéia, num sentido de descontração. Tirariam proveito os seus pares, não só em relação às fórmulas tecladísticas, como à ornamentação e feitura de passagens. Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), em sua obra *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* de 1759, normatiza realizações técnico-tecladísticas, fundamentais à boa compreensão da música do período, explicitando-as. Num contexto amplo práxis-teoria, Czerny deixou, paralelamente à monumental produção de estudos para todos os níveis de conhecimento pianístico, obras teóricas a explicarem a maneira de se interpretar criações de coetâneos ilustres, das quais se ressalta *Kunst des Vortrags*. Foi professor de Liszt que, com Czerny, pianista de méritos, captou os ensinamentos obtidos por este último no convívio com Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Beethoven e Clementi.

O período a partir da primeira metade do século XIX se caracterizaria pela expansão, a mais ampla, do técnico-pianístico, mercê das conquistas propostas por Clementi, Beethoven, Liszt, Chopin, Alkan e Schumann mais especificadamente; assim como, aquele das décadas antecedendo o século XX, nele penetrando, as dimensões estabelecidas por Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Alexander Scriabine (1872-1915), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Maurice Ravel (1875-1937), Béla Bartok (1881-1945), Sergei Prokofiev (1891-1953), Olivier Messiaen (1908-1992), entre outros, impulsionariam o piano a novos horizontes, a solicitar de estudiosos, professores-intérpretes, procedimentos visando a desafios inusitados. Nesse desiderato, objetivando a difusão de idéias técnico-interpretativas, salvaguarda da tradição, surgiram muitos livros importantes que dão um panorama dessa preocupação (37).

A técnica pianística sofreria acréscimos significativos basicamente a partir da segunda metade do século XX, quando processos ousados, em relação à tipificação habitual, apresentam-se em obras de autores geograficamente distintos. Poder-se-ia

ponderar tratar-se de um trilhar natural, maneira prática outra de se enfrentar idéias novas. Essa feitura de obras multidirecionadas configurar-se-ia mais complexa para uma aferição, devido ao recuo exíguo do tempo e à proliferação daqueles procedimentos. Os autores pois, do século XIX à atualidade, foram crescendo aos seus acervos criativo-pianísticos formulações impulsionadoras, a requisitar dos intérpretes a atualização constante, a contraproposta motivada pelo perfeccionismo, basicamente tendo como farol, criador e intérprete, ambos, conscientemente ou não, algum segmento da tradição.

Considere-se que, no limiar do século XX, a gravação viria revolucionar princípios voltados à tradição, pois perdurava ainda um certo amadorismo nas elaborações de programas, um rigor discutível quanto à qualidade do intérprete e muitas das obras que este executava, a ponto de Ferruccio Busoni, ter observado nos termos:

“Os *virtuosi* que viveram antes da última geração, de fato, não tocavam nada a não ser suas próprias composições e outras, com suas próprias alterações; tocavam o que tinham preparado unicamente para eles, aquilo que lhes era conveniente e só o que poderiam realizar no que tange técnica e sentimentos”(38).

Se a tradição dava mostras de uma existência até intra-muros, na relação professor-aluno-intérprete a programação de basicamente todo o século XIX apresentava essa conotação até amadorística, onde proliferaram espetáculos plenos de diversidade no âmbito do que devia ser visto ou ouvido.

O advento da gravação e o desenvolvimento amplo da tomada dos registros fonográficos fizeram com que mais e mais o intérprete ficasse fixado naquele momento único, instante do acontecido, que ocorre uma vez e, a partir da edição, permanece congelado. O século XX assistiu, desde a primeira década, aos registros de intérpretes que teriam sido esquecidos, não fosse o invento. Ouvir-se gravações de intérpretes como Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Alexander Scriabine, Maurice Ravel, Sergei Rachmaninoff, Sergei Prokofiev e tantos outros dá uma medida aproximada das intenções desses compositores-intérpretes. Sob outra égide, a interpretação de pianistas como José Vianna da Motta (1868-1948), Joseph Lhevine (1874-1944), Ossip Gabrilowitsch (1878-1936), Ignaz. Friedman (1882-1948), Vladimir de Pachmann (1848-1933), Harold Bauer (1873-1951), Marcelle Meyer (1897-1958), possibilita observar o estágio da tradição e a sua caminhada posterior. Poder-se-ia acrescentar que fatores influentes à trajetória da *traditio* em seu curso natural já se mostravam fixados em seus devidos estágios. Seria lógico supor que o avanço notável da área impulsionasse o perfeccionismo, sempre meta a ser alcançada. Seria igualmente transparente observar que, à medida em que as gravações ficaram mais perfeitas – sonoramente – e que os intérpretes buscaram a ausência total da falha humana, através das possibilidades das masterizações e edições, a obra passou a ter uma outra referência, beneficiando, em parte, o preservar tradições. O público ganharia parâmetros outros de aferição, pois haveria maior frequência auditiva no que tange às obras, assim como a possibilidade das comparações. Paradoxalmente, tem-se uma armadilha sob aspecto fundamental. Se, antigamente, devido ao alto custo das gravações – cera, rolos, 78 rotações e até aos Lps –, selos importantes promoviam os intérpretes de relevo, ultimamente todos podem ter acesso ao registro fonográfico, o que pode acarretar, até, uma certa irresponsabilidade de quem grava - vaidade, desconhecimento do aprofundamento mais amplo - e, sobretudo, de quem contrata.

Difundidos, a aparência de uma imagem da tradição pode-se concretizar. Contudo, prevalecem as gravações referenciais, o que é uma categoria de salvaguarda.

Antolha-se que apenas foram mencionados intérpretes que perduraram através da excelência das execuções. Frise-se que a tradição se mantém igualmente através de pianistas da maior importância que, por motivos absolutamente outros, desenvolveram e continuam suas atividades como pianistas e professores em seus redutos de influência, muitas vezes realizando mínimos deslocamentos geográficos. Essa existência “oculta” para as Sociedades de Concerto pode ter sido a opção natural de determinados executantes. Não obstante, mercê da informação global, estão esses mestres e intérpretes cômicos do que é realizado em outros centros do mundo, e a tradição recebida é mantida, até de maneira mais generosa, pois distante dos holofotes. Para o presente texto estão tipificados apenas aqueles intérpretes da *Idade de Ouro* que ficaram na memória por motivos vários, como a aura instaurada em torno deles, e o tempo de reflexão possível para muitos. Toda essa maturação processou-se num período em que a carga poético-filosófica podia ser pensada e transmitida com uma maior naturalidade, no convívio com um ambiente social em que as trocas de idéias, ou mesmo os solilóquios, tinham outra dimensão. Não se trata de juízo de valor entre momentos históricos distintos. A constatação resulta, inclusive, na dimensão das autobiografias de intérpretes possuidores dessa aura, e da escassez desse tipo de literatura entre os da atual geração. Se houve um aumento geométrico em termos de pianistas, a partir sobretudo da segunda metade do século XX, constatar-se-ia que a progressão não teria sido sequer aritmética quanto a essa literatura específico-qualitativa, decrescente entre os intérpretes de gerações posteriores. As atuais revistas específicas de música, ao entrevistarem um executante, têm hoje como respostas mais a própria trajetória desse pianista e menos conceitos emitidos sobre música, sociedade e outros tópicos relevantes. Dir-se-ia existir um vazio de idéias para tantos intérpretes. Se exceções há, e elas existem, casos específicos de Daniel Barenboim, ou mesmo, sob outro enfoque, Maurizio Pollini, elas são raras. Os pianistas atuais mais ventilados ou não se expressam através da fala ou da escrita ou, na maioria das vezes, discorrem sobre suas trajetórias, recepção de suas interpretações ou projetos pessoais, evitando o debate de idéias. Considere-se que a dimensão da segunda metade do século XX ainda não foi devidamente estudada, mas verifica-se que, após a Segunda Grande Guerra, os laureados em Concursos Internacionais de Piano inundaram de propostas as Sociedades de Concertos, legiões de excelentes pianistas, sob a configuração técnico pianística. Aquelas competições não passaram despercebidas ao olhar e aos ouvidos atentos do pianista panamenho Jaime Ingram:

“A oportunidade de termos sido jurados de Concursos Internacionais levou-nos a ouvir, com assombro, a toda uma geração de pianistas que, apesar da juventude, possuem preparação técnica respeitável. A competência relativa à execução é cada vez mais feroz para aqueles que têm como objetivo fazer uma carreira de concertista nos cenários internacionais”(39).

Seria pois esse embate, a necessidade da disputa de locais de execução pelo mundo, e interesses os mais variados que desviam a atenção desse novo intérprete, ao eclodir nas Sociedades de Concerto, fazendo-o refém de um meio ávido em descobrir novos valores mas, paradoxalmente, selecionando pouquíssimos a serem aproveitados e

prestigiando, no limite extremo, os consagrados. É possível compreender que pouco sobraria para a reflexão...

As mutações constantes certamente serão fatores influentes nessa flexibilização, maior ou menor, da tradição. Criador e intérprete formam uma união basicamente inseparável, que só se tornará fragilizada se o executante não tiver consciência plena da criação, não transmitindo a mensagem íntegra ao destinatário final, o público. Claudio Arrau, que repugnava qualquer tipo de artifício para a interpretação, observaria com profunda agudeza:

“ O artista criador é, parece-me, um dos raros homens que podem esperar obter a união dos contrários, até essa integração total que é a finalidade mesma do processo de individualização. Maiores as tensões que o artista tem de suplantar, mais a união e a totalidade serão também de uma perfeição maior”(40).

José Eduardo Martins

Pianista e Professor da Universidade de São Paulo

Referências

(1) **Mario Vieira de Carvalho**. “ A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”. Conferência apresentada junto ao Congresso *Theoria Aesthetica*. Universidade de Belo Horizonte (9 a 12 de Setembro de 2003).

(2) Apesar da interpretação representar, sempre, para o intérprete inteligente, uma re-criação, no presente texto, criação estará relacionada ao compositor.

(3) **Jean-Philippe Rameau**. *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*. Suíte em Sol Maior. 1728.

(4) **Mario Vieira de Carvalho**. Op.cit.

(5) **Arthur Honegger**. Je suis compositeur. Paris, Éditions du Conquistador, 1951, p.92.

(6) **Vladimir Jankélévitch**. La musique et l'ineffable. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.92.

(7) **Mário Vieira de Carvalho**. Op.cit.

(8) **Arthur Honegger**. Op.cit.p.16.

(9) **José Eduardo Martins**. “As Sonatas para teclado de Carlos Seixas interpretadas ao piano”. In: Carlos Seixas, de Coimbra. Coordenação J.M.Pedrosa Cardoso. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004, p.55-68.

(10) **Arthur Honegger**. Op.cit.p.24.

(11) **Ernest Ansermet**. Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits. Aylesbury, Robert Laffont,1989, p.598.

(12) **Jacques Février**. “Interpréter Debussy”. In: Claude Debussy. France, Hachette, Collection Génies et Réalités, 1972, p.186.

(13) **Susan Bernstein**. Virtuosity of the nineteenth century. Stanford, Stanford University Press, 1998, p.95.

(14) Les grands Interprètes. Portraits de **Roger Hauert**, texte de **Bernard Gavoty**. Genève-Monaco. Éditions René Kister et Union Européenne d'Éditions. 1953-55. A coleção francesa revela, nos limites dessa tendência romântica, fotos cuidadosamente tiradas para a edição. Entre os intérpretes pianistas em múltiplas fotos, têm-se: Alfred Cortot, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, Samson François. Consulte-se igualmente: The great instrumentalists in historic photographs, onde 274 fotos foram selecionadas, entre aquelas encontradas de 1850 a 1950. New York, Dover, Edited by James Camner, 1980.

(15) **Johann Sebastian Bach**. The Well-Tempered Clavichord. Revised, annotated, and provided with parallel examples and suggestions for the study of modern pianoforte-technique by Ferruccio Busoni. New York, G.Schirmer, 1929.

(16) **Scarlatti**. Opere Complete per clavicembalo. Revisão, Alessandro Longo. Itália, Ricordi, s.d.

(17) **Beethoven**. Sonatas. Revisão, Alfredo Casella. Ricordi Americana, Buenos Aires. s.d.

(18) **Beethoven**. 32 Sonate per pianoforte. Edizione técnico-interpretativa de Artur Schnabel. Milano, Edizioni Curci, s.d.

(19) Obras de **Chopin, Liszt e Schumann**. Basicamente as obras principais dos autores mencionados em separata. As Éditions Salabert de Paris, fariam publicar na *Collection Maurice Senart* para a *Édition Nationale de Musique Classique* as *Éditions de Travail* realizadas por Alfred Cortot. Anos 50.

(20) **Antoine de Saint-Exupéry**. Citadelle. Dijon, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p.655.

(21) **José Eduardo Martins**. “As mortes do intérprete”. In: Encontros sob Música. Textos reunidos. Belém, Cejup,1990, p.146-163.

(22) **Arthur Honegger**. Op.cit. p.21.

(23) Entre as muitas narrativas de vida ou entrevistas substanciais, podem ser mencionadas: **Artur Schnabel**. My life and music. New York, Dover. Gerrards Cross, Colin Smythe. 1988, reedição. **Arthur Rubinstein**. Les jours de ma jeunesse. Paris, Robert Laffont, 1976. **Arthur Rubinstein**. Grande est la vie. Paris, Robert Laffont, 1980.

Rubinstein narra a sua trajetória, pormenorizando figuras ilustres da criação e da interpretação, à medida em que ele as conhece, pessoalmente ou através da apresentação. **Marguerite Long**. Au piano avec Claude Debussy. Paris, René Juillard, 1960. **Marguerite Long**. Au piano avec Gabriel Fauré. Paris, René Juillard, 1963. **Marguerite Long**. Au piano avec Maurice Ravel. Paris, René Juillard, 1971. Os livros de Marguerite Long devem ser lidos com cautela, pois muitos de seus relatos, escritos bem tardiamente, sofreram tendências imaginárias. **Cziffra**. Des canons et des fleurs. Paris, Robert Laffont, Collection “A jeu découvert”, 1977. **Elyse Mach**. Great contemporary pianists speak for themselves. New York, Dover, vol.I 1980, vol.II 1988. Tem-se um depositário de informações dos intérpretes mais significativos do século XX. Prefácio de Georg Solti. **James Francis Cooke**. Great pianists on piano playing. Dover, New York, 1999. Os relatos biográficos referem-se aos pianistas que atuaram nas últimas décadas do século XIX e durante a primeira metade do século XX. **Magdalena Tagliaferro**. Quase tudo... Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979. **Souza Lima**. Moto perpétuo. São Paulo, Ibrasa, 1982. **David Dubal**. Conversas com **João Carlos Martins**. São Paulo, Green Forest do Brasil, 1999.

(24) **Wilhelm Kempff**. Cette note grave. Les années d'apprentissage d'un musicien. Paris, Plon, 1955, p.193.

(25) **David Dubal**. Evenings with **Horowitz**. New York, A Citadell Press Book, 1994, p.61.

(26) **David Dubal**. Op.cit. p.69.

(27) Idem.Ibidem.p.68.

(28) Id.,ib., p.93.

(29) Id.,ib., p.80.

(30) **Claudio Arrau**. Arrau parle - conversations avec **Joseph Horowitz**. France, Gallimard, 1982, p.54.

(31) Id.,ib., p. 77.

(32) Id.,ib., p.114.

(33) Id.,ib., p.155.

(34) Id.,ib., p.162.

(35) Id.,ib., p.157.

(36) Id.,ib., p.241.

(37) A menção a diversos trabalhos do século XX faz-se necessária. Considerando-se a literatura acrescida de ampla exemplificação prática, exercida por tantos mestres da segunda metade do século XIX, como Marie Jaëll, mencionada por Debussy, reservou-se, como breve citação panorâmica, alguns livros referenciais escritos por professores-pianistas. **Alfredo Casella**. El Piano. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946. **Walter Gieseking** e **Karl Leimer**. Piano Technique. New York, Dover, 1972. **Alfred Cortot**. Curso de Interpretación. Buenos Aires, Ricordi Americana, s.d. **Alfred Cortot**. Principes Rationnels de la technique pianistique. Paris, Maurice Senart, 1928.

Marguerite Long. Le Piano. Paris, Salabert, 1959. Alfred Cortot e Marguerite Long, se bem que visassem ao técnico-pianístico, dir-se-ia essencial, comentam a problemática pianística. **Josef Hofmann.** Piano playing. New York, Dover, 1976. **Heinrich Neuhaus.** L'art du piano. France, Van de Velde, 1971. Referenciais os capítulos que abordam: *l'image esthétique de l'oeuvre musicale, Le maître et l'élève* e *L'activité de concertiste*. As obras mencionadas são reedições. **Guilherme Fontainha.** O ensino do piano. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1956. Após a atividade pianística, Fontainha dedicou-se exclusivamente ao magistério e seu livro tem interesse.

(38) **Ferruccio Busoni.** The essence of Music. New York, Dover, 1987, p.86.

(39) **Jaime Ingram.** Historia, compositores y repertorio del piano. Panamá, Editorial Universitaria, 1993, p XVI.

(40) **Claudio Arrau.** “ Regards d'un interprète sur la psychanalyse”. In: Arrau parle. Op.cit. p.298-299.

2007: In: Interpretação Musical – Teoria e Prática. Lisboa, Colibri, págs. 177-202.