

As Mortes do Intérprete (*)

José Eduardo Martins

Tencionando adquirir uma obra gravada por Arthur Rubinstein nos anos 50, perguntei a respeito a um funcionário de casa especializada em Paris. Qual não foi o meu espanto ao receber como resposta que desconhecia o pianista! Indaguei-lhe ainda se trabalhava há muito tempo nessa atividade, tendo laconicamente me dito que havia seis meses se dedicava à venda de discos e fitas cassetes.

De 1983 em diante, tenho seguidamente questionado os alunos recém-ingressos no Departamento de Música da ECA-USP sobre compositores e intérpretes. Em linhas gerais, o conhecimento sobre os primeiros atende razoavelmente às expectativas. Quanto aos instrumentistas, de maneira progressiva e nítida, pianistas como Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, e mais acentuadamente Arnaldo Estrela e Jacques Klein, todos desaparecidos nestes últimos anos, vão se tornando desconhecidos às novas turmas de alunos.

Francisco Mignone observaria que “há algo de interessante no concertista; quando ele desaparece, automaticamente desaparece o trabalho que ele fez neste efêmero período de tempo. O concertista muito raramente é lembrado, ao passo que o compositor é diferente na medida em que ele deixa uma obra. É um patrimônio eterno que ele deixa para a Pátria” (1).

A continuidade da obra composta só se torna possível de maneira não esotérica através do intérprete (2). Ele é o intermediário necessário sem o qual a destinação final do compositor não chega ao público. Esta intermediação acarreta o referencial auditivo da obra e a recriação interpretativa, que segue a trajetória a partir da tradição que se consolida. A interpretação será tão mais fiel quão mais acentuadamente se aproximar das propostas do autor, quando estas existirem.

Walter Benjamin observa na experiência oral a fonte de que se serviam os narradores. Considere-se aqui o narrador falante. Este capta a manifestação oral que deverá ser repassada no futuro por um outro que a retoma. A música com raízes campestres e urbanas ainda mantém esse gênero através do repasse sonoro ao instrumentista popular que, por sua vez, continuará mantendo o que lhe foi transmitido.

Se a tradição oral só se perpetua através da repetição, e o instrumentista popular citado acima amolda-se com naturalidade, na música dita de

concerto, o intérprete, em partindo de textos herméticos não passíveis de decifração por um leigo, repassa o texto musical a quem o ouve, incapaz este de compreendê-lo não auditivamente. Contudo, o intérprete musical narrador vindouro não escaparia dessa narração do texto musical e conservaria uma “tradição flutuante”. Diferencia-se da origem da narração oral pelo fato de que, mesmo em interrupção por período prolongado, o texto musical pode ser retomado a partir, aí, de outra categoria de avaliação. Se as narrações orais permanecem, ficaria a certeza do anonimato do narrador, se as canções do campesino perduram, restaria o anonimato do instrumentista, por vezes cantor, mas, em se tratando do intérprete de música de concerto, incluindo igualmente o regente, haveria não o anonimato, mas o lento e progressivo esquecimento pelas gerações que se sucedem.

O intérprete musical, intermediário da necessidade da preservação sonora, difere do direcionamento dado às artes plásticas ou à literatura, incluindo-se a dramaturgia – o texto sempre pode ter sua leitura independente -, em que o leigo retira as suas conclusões da obra feita. Nessas outras categorias culturais, como que por prateleiras de entendimento formativo, deduz-se, critica-se, aceita-se ou recusa-se, sem a necessidade da intermediação. Se a partitura contém a quase totalidade da sua eficácia, perdurando ou não através de métodos de mensuração “qualitativos”, a divulgação sonora da mesma após a obra impressa a tornará, por fatores por vezes heterogêneos, pertencente ou não à categoria de obra ventilada em fronteiras territoriais mais amplas.

O executante de compartimento repertorial de “domínio público” persistirá em sua própria trajetória divulgando obras aprioristicamente escolhidas e quase sempre – dependendo da atitude perante o *métier* – a elas se dedicará durante a sua existência.

Razões de ordem social, cultural, econômica determinam a “aparência” da perenidade do intérprete.

O período romântico por excelência vê surgir o mito do instrumentista individual. Durante a existência, este se antepõe, por vezes, à obra, sendo em muitos casos o seu autor e, através de leitura específica, realiza diretamente a ligação da composição com o público. A aristocracia e a burguesia abastada deram guarida ao intérprete, e os mais destacados da segunda metade do século XIX receberam aceitação e privilégios que os próprios compositores desconheciam. Essa atitude aristocrático-burguesa em prestigiar os “bons executantes” vazaria para o século XX e ainda hoje, movidos por elementos novos, o instrumentista ventilado terá acolhida.

A ascensão cultural da burguesia em pleno século XIX, se por um lado buscava na frequência ao concerto um nítido “status social”, sob outro aspecto privilegiava determinados autores e mais decisivamente obras aceitas passavam a ser ouvidas e repetidas. Este público burguês buscava a continuação perpetuada de repertório erigido pelos anteriores e o conhecido tornar-se-ia a referência obrigatória. Esta camada social, em ângulo outro, sempre manteria uma certa idiossincrasia pelo repertório novo.

Dois pontos mostrar-se-iam mais significativamente transparentes: a comparação-execução por intérpretes diversos de determinadas obras; a fixação-adoção de um executante ideal que se consagra no coletivo. Em ambos os compartimentos a engrenagem que estabelece a “perenidade” do intérprete resultaria em período contemporâneo à prática de técnica ligada ao “marketing” artístico, visando ao estabelecimento de padrões que devem ser impostos, aceitos. A promoção de um intérprete ou o conjunto deles quando de um *ensemble* se baseará em *handicaps* dos desempenhos musicais, e de valores extramusicais onde se incluem magnetismo, *modus vivendi*, excentricidade e tantos outros.

Cultuando, mantendo-se preparado para o exercício da sua função, o executante desempenha o seu papel e o atavismo reverencial romântico pareceria vitorioso. Por outro aspecto, a ascensão do intérprete-artista dá-se inversamente proporcional ao seu esquecimento. Considerando-se os instrumentistas em que as longas e consagradas carreiras foram embaladas na progressiva e ratificadora construção do mito, observa-se que o *post-mortem*, através de lembrança de quem os ouviu e de gravações, não teve o culto dimensionado proporcionalmente à sua presença física.

A morte do intérprete se daria em quatro etapas distintas. Uma primeira, quando antes da morte entra em deriva por motivo físico ou voluntário, perdendo o contato direto com o público. Torna-se impossibilitado, mas este distanciar é suficiente para despertar a admiração por parte dos aficionados. Neste caso, pode permanecer a “aura” e o executante, passando a ser lendário ainda em vida, torna-se lembrado pela trajetória passada, por público que diminui progressivamente. A mitificação produzir-se-ia na presença física doravante impotente para o exercício do *métier*. A pianista Antonieta Rudge que abandonou precocemente a consagrada carreira, é caso típico.

Uma segunda, mais dramática, verifica-se quando, ao envelhecer, o intérprete não se desvincula do passado brilhante e a necessidade do perene faz com que continue a se apresentar sem mais as qualificações devidas. Uma lenta e penosa descida acentua-se com o tempo e mais e mais o

instrumentista, em se habituando à benevolência de um público que busca ouvir a “lenda viva”, em não se apercebendo dessa cruel realidade – ou não querendo percebê-la -, apresentar-se-á aos ouvintes até a morte física em idade avançada.

Uma terceira é a própria morte física, que estabelece fronteira do culto absoluto com a lenta e acentuada geotropia. A quarta, inexorável, é a do desaparecimento pós-morte física, que poderá advir mais ou menos cedo. Como observaria Fernando Pessoa através do heterônimo Álvaro de Campos: “Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas” (3). Neste quarto caso, o desacelerar, “aparência” do permanecer, seria motivado pela dimensão da trajetória de uma carreira.

Integrante indispensável à perenidade da obra, o intérprete, ao perpetuar a partitura, tem no ato da “recriação” muitas vezes a auto-avaliação onipresente, servindo-se da obra composta e negligenciando o fato de que a transitoriedade da interpretação será retomada por outro.

Poder-se-ia dizer que há um ofuscamento da real destinação da função e o intérprete pensa-se definitivo, ou quase. O culto ao executante pelo público tipificado estabelece o legendário que será tão mais dimensionado quanto eventos por vezes circunstanciais ou não assim o determinarem.

No romantismo, o intérprete adquiriu a “aura”. O recital para público escolhido, aristocrático ou burguês, encontra no período a acolhida indispensável. Dos intérpretes Liszt, Chopin, Paganini serão lembrados, frutos da produção composicional. Liszt, como exemplo, teve rivais. Thalberg, um deles, compositor que a história esqueceu, terá seu nome citado menos como autor, mais como concorrente primeiro de Liszt. E se não tivesse sido compositor? Certamente estaria em situação idêntica à quantidade de intérpretes do período, reverenciados em suas trajetórias e esquecidos, como Alexandre Dreyschock (1818-1869), outro dos grandes rivais de Liszt. Rachmaninov, igualmente pianista dos maiores, permaneceu pela obra; e o pianista mitificado não poderia ter sofrido, apesar de pertencer à época das gravações, um destino igual?

O registro fonográfico é igualmente a “aparência” da perpetuação. A tecnologia, ávida de novos processos, em os aperfeiçoando, estabelece o distanciamento das interpretações. Sem contar as impressões deixadas em rolos por pianistas-compositores como Saint-Saëns, Debussy, Scriabine – que ainda se apresentam como referência a minuciosos estudos de como o autor concebia a sua própria criação, o que possibilita, pela amostragem, fonte indispensável -, o “definitivo-transitório” deixado por centena de intérpretes não-compositores, durante vão lá mais de oito décadas, fica

registrado nos rolos, nas 78, 45 e 33 rotações, nos “compact discs” atuais. A inflexibilidade tecnológica que nos esportes atinge a níveis desconcertantes – e as Olimpíadas aí estiveram para assim o determinar, quando dos passados estágios amadorísticos e profissionais caminhou-se nitidamente para o aproveitamento do homem “não natural” -, nas gravações chegou a um estágio de ausência de ruído e do piano computadorizado. Pense-se neste caso no Bösendorfer- Computer “SE-Grandpiano”, capaz de dar ao registro fonográfico o real absoluto, onde a inexistência física do intérprete – ou o seu fantasma -, após gravação fixada, restitui a obra exata fidelidade da execução no instrumento mesmo em que o registro se verificou.

Mais e mais se distanciam as gravações realizadas por Caruso, Gigli, da “perfeição” tecnológica registrada pelos atuais mitos do canto, como Pavarotti ou Plácido Domingo. Estas gravações tidas como exatas sofrerão a concorrência de outras técnicas e os intérpretes de hoje serão comparados através da inexorável fixação fonográfica, com os executantes de amanhã. E, nessa concorrência, os saudosistas – num todo quantitativo sempre diminuto – cultuarão a “aparência” do sobreviver do intérprete desaparecido.

Se durante décadas Walter Gieseking (1895-1956) em Debussy e Arthur Schnabel (1882-1951) em Beethoven foram considerados pianistas da maior magnitude, servindo como modelos interpretativos, as gravações deixadas não resistiram aos efeitos da comparação. Como exemplo, o Debussy de Gieseking, apesar de aura inefável em sua interpretação, há muito deixou de ser referencial, pois proliferam nas gravações desse notável pianista alterações de andamentos, imprecisões rítmicas, descaracterizações dinâmicas, que são antíteses do rigorismo do próprio Debussy, possibilitando o esquecimento progressivo do intérprete soberano em vida como ideal (4). É sempre bom frisar que o modelo interpretativo de uma época é geralmente desprezado pela geração que atua, *hélas*, assim se processando com esta última em relação à que virá, apesar de elementos essenciais da interpretação persistirem, construindo a tradição.

E o que resultaria? Nessa excitação da execução pública ou registro fonográfico, o intérprete cultuado se sobressai acima da criação fixada na pauta. Dir-se-ia que a transitoriedade o faz emergir, e esta flutuação, em fase áurea, é visível durante o período de fertilidade. Observando-se as capas dos discos, é freqüente a comparação entre intérprete e compositor, e àquele é dado destaque – seja através de foto abrangente ou da disposição dos nomes – superior à obra que está a ser executada. Estabelecem-se critérios idênticos à música não rotulada de concerto, em que os intérpretes, cantor, instrumentista, grupo deles, executam obras para consumo rápido e

preferencialmente descartáveis. Esta postura, transparente na música de alto consumo, é levada à gravadora da música de concerto, analogicamente, e um adendo a mais ao culto, ao mito do intérprete se faz presente.

A evolução tecnológica e a manutenção do executante vivo como imagem visual ou através das gravações servem substancialmente à proposta do *marketing* musical. A fixação do nome do executante – não se negligencie a sua capacidade – doravante é o fundamento para a boa vendagem. Sem o saber, talvez, o intérprete usado pelo sistema empresarial e fonográfico, dificilmente deixa de se considerar o recriador onipresente. A indução o leva à “aparência” da verdade de seu papel. Sentir-se-á até, um “co-autor” composicional.

Manipulado, o instrumentista dificilmente aceitaria essa rotulação. Contudo, como explicar a permanência durante décadas num repertório preferencialmente repetitivo – considere-se uma parcela pequena da produção dos compositores mais ventilados – senão através dessa necessidade de imposição? O empresário do espetáculo ao vivo e as gravadoras internacionais quase que impõem aos nomes mais conhecidos um repertório. Este atende aos interesses do Sistema, que em sua visão monetarista, tem como consumidor o público ávido do conhecimento e como produto, de certa forma trabalhado, o intérprete. Por outro ângulo, empresários internacionais, em pressionando novos talentos, forçosamente esquecem-se rapidamente do desativado.

O avanço tecnológico vem acompanhado de toda uma investida das grandes gravadoras junto à opinião pública, na persuasão das conquistas obtidas. O instrumentista tornar-se-ia a “cobaia” de laboratório, o desaguadouro das novas conquistas e o produto a ser consumido. Se a permanência do intérprete de concerto é, no geral, mais extensa do que a do músico que pratica a música de alto consumo rotativo, o cerne do problema pode se aplicar nos dois casos.

Na medida em que os passos tecnológicos se alargam, mais distanciado fica o executante desaparecido. Induz-se ao consumo do “não ruído adicional”. As gravações dos mestres notáveis de outrora estão inundados de chiados, apesar das masterizações que resultam surpreendentes nessa passagem dos LPs para CDs. Ao músico, como ouvinte, pouco significam essas impurezas do passado. À quase totalidade do público-consumidor elas se tornam – pela própria propaganda em torno do novo – absolutamente anatematizadas. A morte progressiva acentua-se e o apagar tornar-se-á inevitável. A obra do compositor que permanece, gravada pelo que executante, será conservada na interpretação deste, nas coleções particulares e oficiais, nas rádios

especializadas. A prolongação radiofônica se tornará cada vez mais escassa devido à própria demanda dos ouvintes, igualmente não imunes à propaganda do novo. Se, por motivos nem sempre claros, série de interpretações do passado são reeditadas, verifica-se que as tiragens não seguem quantitativamente as das obras dos intérpretes vivos. A reedição, fonte documental importante, não seria mais uma pressão do remorso inconsciente coletivo que determinaria às gravadoras tal procedimento? Contudo, documental é documental e desta maneira deverá ser entendido. As próprias gravadoras reiterariam a assertiva e os comentários das contracapas dos discos louvam a benevolência. No confronto direto, é o novo ídolo emergente no instante da sua trajetória, “superior” à obra criada, que deverá ser reverenciado.

A necessidade do novo implica igualmente a existência da diversidade. Empresas diferentes buscam intérpretes distintos e no turbilhão dos artistas-ídolos reverenciados sobra menos espaço aos que deixaram de ocupá-lo. O aperfeiçoamento tecnológico vem a ser, paradoxalmente, um dos principais fatores do desaparecimento do instrumentista fora de circulação.

O acervo fonográfico, por outro lado, permitiu ao executante perdurar por mais tempo, comparando-se à onda de intérpretes do período romântico e do início do século. Vê-se contudo que ao público que ouve preferencialmente o músico ao vivo, o desaparecimento deste se dá inexoravelmente após a morte física. Em ambos os casos, é tudo questão de tempo.

A morte do intérprete, na aparência o imortal, acontece também no “interior” da criação. O que o faz temporariamente acima da obra teria como determinante, tantas vezes, a própria elaboração da obra. Está aí o repertório romântico para aprovar a ascensão do intérprete como modelo. Ao compositor romântico restava a certeza de adequar a sua criação junto ao público. Paradoxalmente, é ao intermediário que a obra se destina em primeiro lugar, e a ele eram dados pelo autor os elementos necessários para agradar ao público ávido da performance.

Comprova a “superioridade” do intérprete a construção do concerto para instrumento solista e orquestra (5). O culto do público do período romântico até o atual, preservador do concerto, privilegia o executante. No concerto para instrumento e orquestra, a cadência é a concessão transparente que o compositor faz ao solista. A participação da orquestra de certa forma camuflaria os dons do executante e a cadência, esse apêndice discutível, era criada para servir ao intérprete, podendo ou não ser do compositor.

Mozart no século XVIII em seus concertos para instrumento e orquestra evidencia claramente essa rivalidade, incorporando à geralmente extensa

cadência solista indispensável do primeiro movimento - nos outros movimentos, a cadência, se existente, é preferencialmente menor -, elementos para o virtuose ratificar os seus dons. Anteriormente ficara conhecida a observação de Haëndel que, em dirigindo um entreato na Ópera de Dublin, teve como solista um aluno de Geminiani, o violinista Duborg. Este, a certa altura, improvisando, ao sair do tom inicial, teria partido longamente à deriva, passando por tonalidades as mais variadas. Retornando ao tom, receberia de Haëndel as palavras “Welcome home, Mr Duborg”. Em pleno romantismo, a cadência vem a ser uma *conditio sine qua non* dos concertos para solista(s) e orquestra. Essa interferência outra na composição não seria a interdependência entre o autor e o intérprete, e a noção de transitoriedade deste, pois cadências foram criadas por executantes de períodos determinados, tendo a obra básica perdurado através e as cadências ditadas pela moda sucessivamente arquivadas e novamente compostas de acordo com esta?

Como exemplo mais ou menos recente, Geza Anda, ao gravar os concertos para piano e orquestra de Mozart, escreveu cadências para os mesmos. Regeu a orquestra, interpretou ao piano e compôs as cadências. Assim, como as quantidades de cadências escritas por intérpretes do período clássico e no romantismo caíram de moda, desaparecendo com os seus autores, as de Geza Anda deverão possivelmente seguir idêntico destino. Os concertos contudo, aí estão. Executados por gerações de intérpretes, estão sempre a servir de desafio e de apreciação do público extenso e específico. Seria, pois, o concerto o exemplo típico e nítido da interdependência compositor-intérprete, visando quase que sensivelmente à virtuosidade, esta aparência do transcendente.

Quem permanecerá? A permanência provisória na história depende de fatores ligados à determinada abrangência do intérprete. Se ele é compositor e se o seu trabalho tiver qualidade, haverá garantia de sobrevivência. Contam-se às centenas intérpretes-autores que desapareceram por completo. O intérprete-intérprete, aquele que durante a sua ação profissional é cultuado, tende ao obscurantismo. Quando atrelado ao compositor que permanece, igualmente permanecerá como o satélite de um astro. Sob aspecto outro, o executante que deixou escrito parte de sua experiência junto ao compositor, deu seu testemunho sobre a interpretação de uma obra, discutiu problemas composicionais ou estéticos, poderá prolongar-se no decorrer histórico.

Pense-se no caso de Ricardo Viñez (1875-1943), pianista catalão, dedicatário de obras de Debussy e de Ravel, executante das primeiras

audições de significativas obras dos dois autores e que na passagem do século, em sendo um dos mais importantes pianistas do período, teve o descortino raro da escolha e optou por um caminho que o levou a captar a abrangência que estes compositores exerceriam. Por outro lado, parte de seu *carnet*, na sua quase que totalidade inédito, revelará ainda contatos fundamentais com os criadores, e servirá para o desvelamento mais significativo de ambos. Marguerite Long (1878-1966), dedicatária de obras de Fauré, I. Albeniz e Ravel, entre outros, teve em seus livros sobre Debussy, Ravel e Fauré a possibilidade da narrativa correta (6). Em tantos pontos inventou, deu asas à fantasia recriando histórias, que é difícil hoje se saber o que realmente presenciou ou mesmo dialogou com os músicos, sobremaneira após os aprofundamentos das pesquisas sobre esses três autores. O descrédito de Marguerite Long sobre Debussy, Fauré e Ravel provocou com o tempo uma desarticulação do seu mito construído em vida. Se o discurso da pianista francesa fosse a narrativa do cotidiano, dos contatos musicais com os autores, ou ainda observações interpretativas das fontes autênticas, certamente a sua obra seria um manancial de documentos importantes. Alfred Cortot (1877-1962), em escrevendo sobre a música francesa de maneira plena de imagens comparativas e imbuídas de fantasia, teve julgamento pós 2ª Guerra, ao qual seu discurso seria contestado por determinados críticos (7). Viu-se em Ferruccio Busoni (1866-1924) o típico intérprete-compositor-revisor-crítico-esteta (8). As suas posturas sobre a música tenderia a revalorizá-lo (8).

Vê-se que são quatro exemplos de pianistas, todos ilustres, igualmente professores de alto conceito e que quando praticaram a linguagem escrita o fizeram diferentemente. O discurso redigido partiu da experiência como intérprete – excetue-se basicamente Ferruccio Busoni -, mas a intenção depositada no texto foi dimensionada de acordo com a formação do músico em sua abrangência, perante a própria atividade artística e frente à vida. Considerem-se as estruturas: familiar, ambiental, cultural, e mais outros fatores influentes como ambição e despojamento.

Sob o aspecto das edições de partituras do repertório tradicional, Alfred Cortot nas revisões das obras de Chopin, Liszt e Schumann, penetrou no universo imaginário e na aplicação técnico-pianística, enquanto outros realizaram edições individualizadas mas que merecem visitas constantes, mercê de suas extraordinárias experiências como músicos e intérpretes. Considerem-se as edições das Sonatas de Beethoven realizadas por Arthur Schnabel, Alfredo Casella e Claudio Arrau; as Sonatas de Domenico Scarlatti por Alessandro Longo e Ralph Kirpatrick e a obra para tecla de

Jean-Philippe Rameau por Saint-Saëns, entre tantas outras edições ainda não críticas, mas a conterem referências de importância, pois penetradas pela tradição vigente.

A música contemporânea, multifacetada em suas tendências, escolas e individualidades, encontra em determinados intérpretes a possibilidade do amálgama com o pensamento vivo do compositor. Atrelado ao criador, o executante da música de hoje, pode tornar-se um co-autor, através de certas improvisações ou *performances ad libitum* em obras abertas. A concessão da cadência de Concerto citada anteriormente é aqui parte integrante da obra, em momentos os mais diversos. Contudo, permanecerá a obra e os *ad libitum* serão retomados por outras gerações de intérpretes. A problemática futura será a inserção destes por vezes inúmeros *ad libitum* na compreensão do todo composto em época anterior. Dir-se-ia uma categoria de *work in progress*.

Sob o aspecto mais hodierno, o compositor pode até prescindir do intérprete humano. Meios tecnológicos estão a ser inovados, e o autor tem maneiras de criar sem a presença do executante. Aspectos subjetivos e inalienáveis como a *anima* inexistirão, mas estabelecem-se permanentes temas para debates outros.

Para o repertório abrangendo os séculos XVIII e XIX, além de parte do século XX, o papel do intérprete continuará preponderante. Sem ele, a obra perderia o seu sentido destinatário. Torná-lo preferencialmente mais importante do que a própria criação, que é objeto de execução, seria possivelmente em erro de critério, que o sistema instituído não teria a menor preocupação em modificar. Por outro lado, constituído o mito, ao instrumentista pouco interessa uma decodificação. A “co-autoria” o faz “sentir-se” quase o autor. E, no cerne, a morte histórica inexorável seria realmente a sua preocupação? O “Depois, lentamente esqueceste” de Pessoa (9) não poderia ser a antítese da construção de toda uma carreira? Quando Magdalena Tagliaferro, com a idéia da Fundação que perduraria o seu nome, afirmou: “não quero que meu espírito desapareça quando eu desaparecer”, não seria o medo da morte certa da intérprete?

No início desta década, uma editora americana fazia publicar 275 fotos de 250^a instrumentistas: pianistas, violinistas, violoncelistas, flautistas, e outros intérpretes da primeira metade do século XIX até a época atual (10). Percorrendo-se essa extensa galeria daqueles que se foram e de outros que ainda exercem, percebe-se claramente que parte considerável está mergulhada no mais absoluto ostracismo. Geralmente quão mais perto cronologicamente de hoje, nomes são lembrados e alguns de período mais

remoto o são pelo exercício de um magistério que deixa como legado músicos que realmente se destacaram. Caso típico é o de Joseph Joachim (1831-1907), renomado instrumentista e respeitado professor, nome referencial por ter formado escola de violinistas. Marguerite Long, mencionada anteriormente formaria legião de ilustres pianistas.

É dado pensar que a maioria dos compositores que representaram o repertório básico de todos esses intérpretes permanece presente; e suas obras mostram-se constante desafio aos que exercem o *métier* de instrumentista hoje.

A imagem correta do intérprete não poderia ser a do atleta que corre prova de revezamento? O bastão retomado por outro intérprete. Ao seu lado correndo, o compositor num curso longo. Maratona sem fim?

Adendo a “As Mortes do Intérprete”

Fevereiro 1990

Tardiamente releio um pequeno e profético texto do compositor e pensador argentino Juan Carlos Paz (1901-1972) a respeito de uma láurea máxima obtida por pianista, sua conterrânea não nomeada no escrito (11). O mesmo data de 1965 e referia-se ao Concurso Internacional de Piano Chopin em Varsóvia. A pianista, certamente Martha Argerich, desenvolveria nos últimos 25 anos uma trajetória em que a alta competência vem cercada de uma notável promoção em repertório preferencialmente tradicional. No texto conta menos a intérprete do que a essência da distorção.

Paz observa: “magnífico, lástima que artisticamente inútil”. O autor considera sem valor a existência de mais um fenômeno pianístico que, numa projeção, continuaria a “nefasta disciplina geradora de virtuosos que durante trinta anos ou mais passearam os seus repertórios chopiniano, lisztiano, beethoveniano diante de esclerosados, estáticos e estúpidos auditórios que desejam ouvir a cada dia as mesmas obras e a quem só interessa o espetáculo desportivo que os brinda o pianista favorito”. Paz preconiza: “Outra campeã de todos os pesos em Chopin” e parte para reflexões genéricas: “(...) Mas a música, ganhará algo com isso? Nada, por certo, porque a música é algo que a rigor não conta, não interessa nem ao virtuoso-monstro, nem ao público que só deseja ouvir uma vez mais”.

Considerando-se o intérprete romântico da 2ª metade do século XIX, verifica-se que o mesmo resumia o seu conhecimento “especializado” a poucos estilos – românticos preferencialmente – e dificilmente penetrava outros períodos. É só manusear a quantidade de programas desse longo

período. Por outro aspecto, quando havia a incursão no repertório barroco como exemplo, sempre existiria a visão romântica, graças à tradição a sustentar a interpretação existente, e a não preocupação da consulta às fontes por parte desses executantes. As próprias edições “revistas” por autores da 2ª metade do século XIX insistiam nessas reavaliações interpretativas em enfoque nitidamente romântico.

Na atualidade, como outrora já citado, o intérprete consagrado mitificado pela mídia permanece quase sempre na manutenção de repertório compartimentado. Exceções existem, mas raras. Atuando num outro espaço, o executante “menos” ventilado pode, se o bom senso assim o permitir, freqüentar outros estilos com maior assiduidade.

A problemática toda captada por Paz envolve o intérprete mitificado, vítima da manipulação. Renova-se pouco, geralmente estabelecendo-se em período histórico determinado, aquele que dele esperam, pois a imagem difundida fá-lo repetir-se, restringindo-se a si próprio. O intérprete correria o risco de sofrer asfixia, que poderá conduzi-lo ao esclerosamento ou morte musical, a antítese da criação, mesmo que durante a sua trajetória as luzes estejam a focalizá-lo.

O século XX assistiu a muitos intérpretes perpetuando poucos autores, as mesmas obras, durante quase meio século, assistindo, em contrapartida, a Stravinsky ir da *Sagração da Primavera* de 1913 a *Agon* de 1957, como exemplo de uma multidirecionada produção, ou, em termos brasileiros, a extrema curiosidade de Francisco Mignone ou de Gilberto Mendes que buscaram tantos caminhos ao longo de suas trajetórias.

Juan Carlos Paz entende a problemática dos interesses comerciais do manipulador da cultura, o empresário: “A indústria de Concerto! Estes *virtuoses* são como máquinas papa níqueis. Você deposita uma moeda no orifício e imediatamente a máquina agradece enviando uma torrente de música: você paga a entrada e o recital, e o *virtuose* o recompensa fazendo-o ouvir pela milionésima vez a *Polonaise* de Chopin, a *Sonata ao Luar* de Beethoven, a *Campanella* de Liszt, a *Pavane* de Ravel: todo um intercâmbio de desconsoladoras rotinas. Resultado positivo: negócio para os empresários, nada mais”. Acrescentaria, sobrevivência e manutenção do *status quo* para o instrumentista.

O texto de Paz aí se encerra, mas não a abrangência de seus “vaticínios”. Nestes 25 anos, nada ou quase nada se modificou. As suas palavras são a crítica irônica e cáustica a uma situação que permaneceria. No todo, seria mais exato falar-se em acentuada manipulação do que em redimensionamento amplo repertório-intérprete-público. A maioria dos

instrumentistas consagrados, e um sem número de intérpretes menos dotados, continuam repetindo em público os mesmos programas. O executante notabilizado, quando grava obra não rotineira, o faz muitas vezes sem o saber, atado à manipulação. Um exemplo é a contrapartida “ao vivo”. Mais dificilmente a obra menos ventilada é oferecida ao público pelo intérprete. Quanto às gravadoras, têm elas em seus departamentos de *marketing* espalhados pelos centros do Primeiro Mundo, executivos que já passaram por várias atividades extramusicais ligadas aos mais díspares produtos. Ontem eles lançavam um carro, ou uma calça jeans, ou um detergente: hoje estudam estratégias para o lançamento de tal intérprete; amanhã poderão estar vinculados à programação de um novo tempero para sopas. Correndo riscos calculados – bem semelhantes aos relacionados ao lançamento de um produto em determinada cidade, como teste – as gravadoras testam tal obra desconhecida ou pouco conhecida do grande público, interpretada pelos músicos de maior renome, ou emergentes oriundos de premiações em concursos internacionais. O intérprete, que na essência deveria apenas ser o intermediário entre a obra do criador e o público, torna-se nesse caso, igualmente, um objeto manipulado. Quando desvia-se da sua rotina e ingressa num segmento repertorial passado, desconhecido ou contemporâneo, mesmo sendo o instrumentista mitificado, acentua-se tantas vezes a execução e não a interpretação, o que faz com que outros instrumentistas fora do grande circuito de concertos possam, através de uma dedicação mais acurada, tornar a não rotina, próxima da autenticidade da composição.

Adendo II de “As Mortes do Intérprete”

Setembro 2008

O texto original data de 1988, tendo sido republicado em 1990. Traduzido para espanhol, teria nova publicação na revista *Pauta* do México em 1994. Para a edição *on-line*, pequenas alterações fizeram-se necessárias, pois 20 anos o separam da atual revisão. Sob outra égide, conceitos tipificados expostos são temas que visito freqüentemente nos posts inseridos no blog. www.joseeduardomartins.com

(*) Publicado no “Cultura”, de “O Estado de São Paulo”, nº 440, ano VII, 24/12/88, págs. 6-8. Posteriormente seria inserido no livro “Encontros sob Música” de José Eduardo Martins. Belém, Cejup, 1990, págs. 147-158 e mais Adendo às págs. 160-162. Traduzido para o espanhol por Héctor Carreto, seria publicado em “Pauta”, Cuadernos de Teoria y Critica Musical, nºs 50-51, sob o título *Las Muertes del Intérprete*. México, Abril-Septiembre, 1994, págs. 73-88.

- 1) Entrevista realizada por Carlos Roque e publicada na Revista Interview nº 49. São Paulo, InterEditora, Maio de 1982, pág. 42.
- 2) A palavra significaria aquele que faz conhecer a coisa oculta. O intérprete musical é de certa forma um exegeta, pois trabalha o desvelamento de um código específico, a trama da textura musical.
- 3) Fernando Pessoa. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. José Aguilar. 1969, pág. 358.
- 4) Pense-se na monumental edição através de análises minuciosas de manuscritos, obras anteriormente impressas e corrigidas por Debussy, estudo de seus escritos e que constará dos 34 volumes que estão sendo publicados pela Editora Durand/Costallat, em longo trabalho que durará decênios para a sua finalização.
- 5) Considere-se que já na segunda metade do século XVII introduzia-se um gênero de concerto, quando um grupo de solistas denominado *concertino* se opunha ao conjunto da orquestra, este, Concerto Grosso. Essa prática iniciada na Itália não visava no princípio ao virtuosismo, mas a oposição de dois grupos.
- 6) Marguerite Long. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris, Julliard, 1960. *Au piano avec Gabriel Fauré*. Paris, Julliard, 1963. *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris, Julliard, 1971.
- 7) Alfred Cortot. *La Musique Française de Piano*. Três séries editadas pela PUF de Paris em 1948.
- 8) Compositor não muito lembrado, Busoni foi um crítico e esteta significativo. A sua multifacetada trajetória levou-o quando escreveu sobre música, a abordar problemas técnico-experimentais de composição, estéticos, sobre piano especificamente e sobre vários autores numa ampla visão. Suas transcrições para piano, notadamente as de J.S. Bach, passam na atualidade por uma revalorização no hemisfério norte. Leia-se de Ferruccio Busoni, *The essence of Music and Other Papers*. New York, Dover, 1987.
- 9) Fernando Pessoa, op. Cit. Pág. 358

- 10) *The Great Instrumentalists in Historic Photographs*. Edited by James Cammer. New York. Dover, 1980.
- 11) Juan Carlos Paz. *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades* (Memorias I). Buenos Aires, De La Flor, 1972, p. 249.