

Comunicação Estrutural e Comunicação Emocional nas *Variações Sobre um Tema Nordestino* de Almeida Prado

Alfonso Benetti Jr., Universidade de Aveiro

Nesta investigação, discuto as várias etapas e os processos de aprendizagem nas apresentações e gravações das *Variações Sobre um Tema Nordestino* de Almeida Prado (1943). Iniciando com uma fundamentação teórica, a pesquisa está dividida nas seguintes etapas: análise da obra do ponto de vista do pianista; entrevista e execução para o compositor; análise formal e avaliação das gravações. O processo empregado pode ser definido como “a construção e articulação de significado musical, na qual convergem todos os atributos cerebrais, corporais, sociais e históricos do executante” (CLARKE, 2002, p.69). As gravações foram avaliadas qualitativamente a fim de identificar e assinalar as semelhanças e diferenças na manipulação de parâmetros musicais de acordo com o que ocorre habitualmente durante o meu processo de preparação de repertório.

Concordando que “a execução musical no seu nível mais elevado requer uma acentuada combinação de estratégias físicas e mentais (...) o executante deve ter consciência e entendimento da estrutura musical a nível imediato e amplo, uma estratégia expressiva para dar vida à música, e suprir as necessidades físicas e psicológicas da execução musical” (CLARKE, E., 2002, p.59), relacionei o processo analítico e o resultado obtido nas gravações com a comunicação da estrutura musical e do seu conteúdo emocional. Estes assuntos são temas de dois capítulos do livro *The Science and Psychology of Music Performance* de Richard Parncutt e Gary McPherson (2002), onde os parâmetros construtivos da execução musical estão agrupados e relacionados aos aspectos estruturais e às características expressivas emocionais projetadas na execução.

Tendo em vista a complexidade dos procedimentos envolvidos e a impossibilidade de se trabalhar isoladamente, busquei integrar estratégias de acordo com as necessidades pertinentes à consolidação da interpretação e do entendimento da obra. Já que a comunicação emocional e estrutural das características inerentes à música são passíveis de realizações com maior ou menor sucesso, busquei incrementar minhas habilidades como intérprete procurando manipular os parâmetros e sua variação na projeção da comunicação. O modelo de estudo da comunicação estrutural é baseado na análise do resultado sonoro final da execução. Todas as informações necessárias para a sua compreensão estão contidas no som, discutido e quantificado através de variáveis definidas de acordo com suas características físicas, como por exemplo, a dinâmica - volume, amplitude do som - e a duração – referindo-se, entre outros, aos valores das notas, articulação empregada e ao tempo da execução. Os blocos estruturais da música, especialmente na música tonal, são definidos pelas características frasais, por seus agrupamentos, e pela hierarquia métrica.

Segundo Friberg e Battel (em PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.199 - 218), uma das maneiras mais eficientes de se verificar a comunicação da estrutura na expressão musical consiste na análise das variações de andamento e dinâmica

percebidas durante a execução. Essas variações são definidas e interagem junto aos seguintes parâmetros musicais: Andamento, fraseado, tensão harmônica e melódica, padrões métricos e articulações. O papel crucial desempenhado pela gestualidade musical envolve variações nos padrões de andamento e dinâmica e podem ser observadas através da transformação do caráter da obra como consequência da sua mudança e amplitude empregada em um mesmo trecho musical. O resultado pode revelar características musicais expressivas opostas devido a mudanças no modo de comunicação da sua estrutura. Por isso o entendimento estrutural, seja ele teórico ou intuitivo, torna-se pré-requisito para uma execução musical convincente.

Em se tratando de comunicação emocional, o impacto de execuções caracterizadas por elevados níveis de expressividade individualizada consegue atrair os ouvintes de forma realmente significativa. Na literatura musical, o termo expressão pode assumir variados sentidos mas “em estudos de execução musical, expressão tem sido usado com referência a variações sistemáticas no andamento, dinâmica e timbre, definindo a microestrutura da execução e diferenciando uma interpretação da outra” (PALMER, em PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.220). Além desta definição, “o termo expressão também tem sido usado referindo-se a qualidades emocionais da música percebidas pelos ouvintes” (DAVIES, em PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.220), e “estes dois sentidos da palavra estão relacionados àquelas interpretações que utilizam variações sistemáticas nos parâmetros da execução para proporcionar emoções aos ouvintes” (PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.220). Segundo Juslin e Persson (em PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p. 219-236), intérpretes com elevado nível de compreensão combinam uma vasta gama de parâmetros musicais para comunicar uma emoção específica. Neste sentido, o conhecimento musical aprofundado em combinação com estratégias bem desenvolvidas ampliam a capacidade de expressão musical do intérprete.

Um dos estudos pioneiros envolvendo pesquisa empírica em expressão emocional na música foi apresentado por Hevner (1936), que focalizou seu estudo nas influências obtidas da expressão emocional através de aspectos relacionados à composição musical. Segundo Hudson (1994), existem muitas abordagens na interpretação musical para reforçar a expressividade emocional, e em se tratando de psicologia da música em particular, os estudos têm se voltado para a representação estrutural da emoção. Neste sentido, a comunicação emocional é a situação na qual o executante passa ao ouvinte a carga emotiva presente na interpretação da música, mesmo que a sua percepção seja influenciada por outras características físicas e psicológicas diferentes daquelas vivenciadas pelo intérprete, pois a amplitude do caráter expressivo poderá provocar um efeito equivalente. Mesmo assim, de maneira geral, os intérpretes não estão plenamente conscientes de como realizam detalhadamente a expressividade emocional da obra.

A primeira etapa desta investigação foi delineada de acordo com o conceito de prática musical, que “consiste numa variedade de atividades diferentes, porém inter-relacionadas” (REID, 2002, p.102) e neste caso foi “realizada com o objetivo de ganhar proficiência técnica, aprender novo repertório, desenvolver a interpretação musical, memorizar músicas e preparar interpretações” (BARRY & HALLAM, 2002, p. 151). Concordando que “a execução de uma obra musical é... a atualização de um ato analítico, inclusive quando essa análise é intuitiva ou não sistemática” (MEYER, 1973, p.29), o método apresentado nesta fase foi desprovido de uma teoria formal, que geralmente é estruturada em tópicos específicos acabando por enquadrar ou excluir naturalmente características e gestos musicais presentes no momento da execução. O objetivo dessa escolha é permitir que a idéia do intérprete seja revelada através do contato direto com a música utilizando com eficiência as ferramentas adquiridas por ele até o presente momento.

A segunda etapa representa o encontro e entrevista com o compositor. Segundo Minayo, o que torna a entrevista instrumento privilegiado de coleta de informações é a “possibilidade de a fala ser reveladora de condições estruturais, de

sistemas de valores, normas e símbolos (sendo ela mesma um deles) e ao mesmo tempo ter a magia de transmitir, através de um porta-voz, as representações de grupos determinados, em condições históricas, socioeconômicas e culturais específicas" (MINAYO, 1996, p.109). Neste ponto, com os resultados obtidos na primeira etapa, pude realizar a comparação das intenções interpretativas e expressivas pessoais com as intenções reveladas verbalmente pelo compositor. Pude obter informações pontuais sobre a elaboração e estruturação da obra bem como sua contextualização histórica. Como a obra ainda permanecia em manuscrito, um dos objetivos desta fase foi atingido ao realizar a revisão e edição da partitura. A obra foi gravada pela segunda vez na presença do compositor.

A terceira etapa consistiu em uma nova análise seguindo o capítulo do referencial que trata da comunicação estrutural. Entendendo que "ao analisar a música é melhor iniciar com um plano ou sistema bem delineado. Este plano deve ser modificado conforme a natureza da obra a ser analisada, mas deve conter algumas características geralmente aplicáveis a quase todos os tipos de peças" (WHITE, 1976, p.13), relacionei esta análise aos parâmetros indicados no referencial: andamento, fraseado, padrões métricos, tensão harmônica e melódica, articulação e hierarquia métrica. Ainda foram descritos outros eventos musicais pertinentes à linguagem e estética da obra: seções, períodos, frases e sub-frases; o delineamento de ambientes harmônicos, motivos e padrões rítmicos. O conhecimento intuitivo baseado na experiência do intérprete foi reforçado pelo estudo detalhado dos parâmetros musicais permitindo identificar as semelhanças e diferenças entre os diversos componentes musicais envolvidos na execução. Através desse conhecimento foi possível entender o porquê de determinados gestos musicais e perceber o seu papel no contexto geral, bem como controlar a sua dosagem em função das demais variáveis.

A escolha deste procedimento de investigação levou em conta a ambigüidade que o processo de decisões musicais poderia apresentar ao longo da aprendizagem da obra. Por isso, o relato muitas vezes assume a forma de um memorial, levando em conta "aspectos descritivos e as percepções pessoais e focaliza o particular como instância da totalidade" (FREITAS, 2004, p.89). Dentre as vantagens oferecidas nesta situação, Neves afirma que esta modalidade proporciona "uma mistura de procedimentos de cunho racional e intuitivo capazes de contribuir para uma melhor compreensão dos fenômenos" (NEVES, 1996, p.2). A natureza do conteúdo envolvido na execução permite concluir que o caráter expressivo, como fator intrínseco à música, sofre importantes alterações através dessa manipulação. Por isso trabalhei durante todo o tempo de forma abrangente com todas estas variáveis em função do resultado sonoro obtido ao final de cada etapa.

Como o parâmetro básico oferecido pela partitura com relação ao caráter expressivo de cada movimento consiste em um temperamento específico, o modelo proposto por Juslin, *Perspectiva Funcionalista* (JUSLIN, 1997, p.383 - 418) serviu de base para a análise e comparação das gravações. Este modelo consiste em sugerir uma intenção expressiva ao intérprete e relatar o resultado percebido emocionalmente pelo ouvinte. Dessa forma, a relação básica proposta entre intérprete-execução-ouvinte redimensiona a execução através do registro sonoro para que esta possa ser analisada pelo próprio executante como ouvinte. Portanto, o modelo proposto assume um novo formato para que possa ser aplicado aqui: intérprete - execução gravada - ouvinte (intérprete avaliando o resultado obtido).

Referências Bibliográficas

BARRY, N. & HALLAM, S. 'Practice', in R Parncutt & G. E. McPherson (Eds.). *The science and psychology of music performance*. Creative strategies for teaching and learning. p.151-165. Oxford University Press, 2002.

CLARKE, E. 'Understanding the psychology of performance', in J. Rink (Org.). *Musical performance; a guide to understanding*, p. 59-72. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DAVIES, S. Musical meaning and expression. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. *A Abordagem Sócio-Histórica como Orientadora da Pesquisa Qualitativa*. In: COELHO, Jonas G.; BROENS, Mariana C.; LEMES, Sebastião de S. (Orgs.) *Pedagogia cidadã: cadernos de formação: Metodologia de Pesquisa Científica e Educacional*. São Paulo: UNESP, Pró-reitoria de Graduação, 2004, p.85-98.

HEVNER, K. Experimental studies of the elements of expression in music. *American Journal of Psychology*, 48, p.246-268. 1936.

HUDSON, R. Stolen time: The history of tempo *rubato*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

JUSLIN, P. N.; LAUKKA, P. Improving emotional communication in music performance through cognitive feedback. *Musicae Scientiae*. V.4, p.151 – 183, 2000.

MEYER, Leonard. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

MINAYO, Maria, C. de S. *Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

NEVES, José Luis. *Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades*. Cadernos de pesquisa em administração, São Paulo V.1, N.3 – segundo semestre – 1996.

PALMER, C. Music performance. *Annual Review of Psychology*, 48. p.115-138.

PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary. *The science and psychology of music performance*. New York: Oxford University Press, 2002.

PERSSON, R. S. *The subjectivity of musical performance: A music-psychological real world enquiry into the determinants and education of musical reality*. Huddersfield University, UK, 1993.

REID, S. 'Preparing for performance' In: J. Rink (Org.). *Musical performance; a guide to understanding*. P. 102-112. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

WHITE, J. David. *The analysis of music*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.