

CONTRASTES DE MARISA REZENDE: TEXTURAS E TOQUES PIANÍSTICOS

Tatiana Dumas Macedo
Nadge Breide

RESUMO: Este artigo evidencia a ação pianística como recurso expressivo na interpretação de uma obra contemporânea brasileira. O estudo tem por escopo a escolha dos movimentos adequados à obtenção dos toques pianísticos, nas diferentes texturas da peça *Contrastes* (2001) de Marisa Rezende. O referencial teórico respalda-se nas considerações e nos preceitos de George Kochevitsky (1967), Gerd Kaemper (1968), Leonard Meyer (2000), Heinrich Neuhaus (2010), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: construção interpretativa; música contemporânea brasileira; Marisa Rezende.

ABSTRACT: *This work aims at showing pianistic action as an expressive resource in the process of playing a Brazilian contemporary piece. The study focuses on the adequacy and choices of movements required to obtain the pianistic touches of the different textures in the piece Contrastes (2001) by Marisa Rezende. The theoretical background is George Kochevitsky (1967), Gerd Kaemper (1968), Leonard Meyer (2000), and Heinrich Neuhaus (2010), among others.*

KEYWORDS: *interpretative construction; contemporary brazilian music; Marisa Rezende.*

Ao se entender a interpretação como um meio pelo qual processos formais e estéticos de uma obra musical são evidenciados em suas especificidades, não se pode deixar de abordar aspectos significativos à sua transmissão. Além das implicações contextuais que direcionam a concepção e perfazem a realização musical, o entendimento e a aplicabilidade dos elementos de ordem pianística mostram-se fundamentais para sua elaboração. Seja nas gradações de intensidade e/ou de tempo, uma obra musical encerra seu veículo de expressão no movimento sonoro. Portanto, independentemente da corrente estilística, Leonard Meyer (2000) adverte ser inviável rotular concepções e interpretações como definitivas ou finais.

Os elementos de dinâmica, por incidirem no emprego dos diferentes graus de força aplicados às notas, proporcionam expressão e plasticidade à interpretação. Heinrich Neuhaus (2010) evidencia, porém, que os sinais de dinâmicas, contidos em um texto musical, revelam-se insuficientes para indicar a plêiade de *nuances* sonoras, viáveis no instrumento atual. Acrescenta o autor que, em cada plano sonoro de *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, cabe ao intérprete elaborar os diversos graus de *nuances* demandados no texto, através das possibilidades de impulso, ataque e apoio que

perfazem os subsídios pianísticos. Dentre os múltiplos aspectos da ação pianística na interpretação de uma obra musical, observa-se que o aumento/diminuição gradativos/abruptos do volume sonoro concentra-se na capacidade de o intérprete justapor, na execução, sons de diferentes intensidades e durações.

No caso da música contemporânea, encontram-se inúmeras possibilidades de realizações sonoras, mesmo aquelas não ortodoxas tais como: intensidades em regiões extremas, mudanças rítmicas, métricas, texturais, de andamento e caráter. O emprego de novos contextos harmônicos, acoplados a diversas combinações sonoras e recursos de forma não usual,¹ deflagram novas tendências estilísticas.

Tal aspecto pode ser observado na pluralidade das correntes estilísticas da época atual, as quais recorrem ao emprego superlativo de complexidades técnicas, sonoras e expressivas, tanto naquelas que adotam a escrita convencional como em outras correntes que demandam do intérprete a decodificação dos sinais gráficos, característicos de cada compositor.

Ao se considerar que a interpretação extrapola a explicação dos elementos de uma partitura, parte-se da premissa que a apreensão e o domínio dos aspectos de ordem pianística atuam como subsídios fundamentais e necessários à elaboração interpretativa, seja qual for a corrente estilística. Conforme Eduard Hanslick (1992), o intérprete frente à obra musical se depara com um conjunto de notas, as quais, em suas múltiplas combinações, geram melodia, harmonia e diversas possibilidades rítmicas. Para o autor, melodia e harmonia, ambas movidas pelo ritmo e coloridas pela intensidade, constituem o material sonoro que expressa ideias musicais. Estas, quando expressas adequadamente, conduzem com nitidez a direção dos estados anímicos que constituem o conteúdo emotivo da música, o qual nada mais é do que formas sonoras em movimento. Daí este estudo evidenciar a busca do equilíbrio entre desvendar o texto musical e elaborar sua realização pianística, nas diversificadas texturas da obra *Contrastes* (2001) de Marisa Rezende.

Referindo-se à peça citada, Caio Senna Neto (2007) ressalta que a compositora manipula detalhadamente todos os parâmetros musicais,² incitando situações de contrastes sonoros. Conforme o autor, a obra foi construída por meio da utilização de materiais fragmentados, sugerindo uma estrutura circular/espiral, a qual se reorganiza como as peças de um caleidoscópio. Isso se torna manifesto tanto nas mudanças bruscas de agógica, de dinâmica, de registro como nas transposições de um mesmo motivo harmônico, em semitom ascendente ou descendente, e na

1 Por exemplo, utilização de materiais inusitados, tais como: baquetas, fita adesiva, palheta, régua.

2 Por parâmetros musicais entendemos o exposto por Leonard Meyer em “El estilo en la musica: teoria musical, historia e ideologia” (2000).

alternância dos grupos de notas como recursos construtivos estruturais da obra. Embora os fragmentos motivicos sejam semelhantes (Figura 1), as configurações texturais não se repetem, caracterizando a pluralidade “à maneira de uma improvisação” (SENNA NETO, 2007, p. 109).

Tempo Rubato $\text{♩} = 40$

Conflituado

Piano

p elemento constituído por uma tríade menor com uma nona acrescentada, denominado, por Senna (2007), elemento C.

meio pedal continuo

simile

ff

"linha melódica, de dinâmica contrastante e organizada sobre esse mesmo elemento transposto uma terça maior abaixo" (SENNA, 2007, p. 111).

pouco a pouco a tempo

7

mf "elemento C transposto uma quarta justa abaixo" e contrastante rítmicamente. "A sonoridade triádica é então substituída por outra baseada em quintas superpostas" (SENNA, 2007, p. 111).

Figura 1

Nessa peça, Marisa Rezende utiliza como técnica composicional a manipulação de densidades. Esse tipo de organização fragmentada, de desorganização organizada é muito comum, a exemplo de Stravinsky, em obras de vários compositores do século XX.

No entendimento de Jan LaRue (2009), a textura é resultante da interação de todos os parâmetros musicais e se constitui durante sua realização sonora. Isto é, trata-se de um elemento essencial da percepção e da fruição musical, no qual a realização sonora define a textura. A abordagem de LaRue ratifica este estudo e corrobora o pensamento de George Kochevitsky, ao expor que a realização sonora se dá a partir da “escuta sonora interna” (1967, p. 31). Esta, provocada pelo estímulo visual, gera a escolha da ação motora que produzirá o som, ou seja, a resposta motora do som imaginado perante a visualização do texto escrito.

Na opinião de Don Michel Randel (1996), espaçamento, cor do som, volume e ritmo tratam-se de aspectos relativos à textura, entretanto ressalta a inexistência de uma terminologia precisa para designar variações texturais. Sublinha o autor

que os termos usualmente empregados, como escasso, fino, espesso, denso, são adjetivos inconsistentes. Independentemente de a questão textural na composição ser um procedimento usual desde a Idade Média, Randel registra que somente a partir do século XX sua significância passa a ser realmente considerada na técnica composicional. Segundo o autor, tal fato é consequência do colapso sucedido no sistema tonal, quando a melodia e as progressões harmônicas deixam de ser elaboradas de forma usual e passam a ser elaboradas descontinuadamente em forma de colagens. Referindo-se a esse aspecto, Senna (2007) avalia que os meios tradicionais de análise, efetivados por intermédio da harmonia e do contraponto, não atendem parte dessa produção. Isso se dá em razão de os meios tradicionais não propiciarem a percepção individual dos elementos que a constituem, dado a percepção de boa parcela da música do século XX acontecer por meio de blocos sonoros em suas interligações e transformações no decorrer da composição. No que tange à percepção dos elementos texturais, o autor enfatiza a importância do papel do intérprete, por ser este o encarregado de projetar essa percepção e evidenciar, na justa dosagem, as formas da obra e suas inter-relações subentendidas no texto musical.

A música contemporânea, ao explorar amplamente o âmbito da sonoridade, requer do intérprete a aquisição de subsídios pianísticos que forneçam qualidade na produção sonora. Para tanto, um estudo sistemático dos movimentos pianísticos se manifesta significativo à obtenção do equilíbrio entre ação motora e demandas expressivas das diversas texturas solicitadas pelo compositor.

A peça *Contrastes* (2001), por conter características singulares frente às tendências marcantes da contemporaneidade, foi escolhida como amostra significativa para explanação do procedimento supracitado. Tendo em vista a excelência da *performance* e a proposta sonora das múltiplas texturas de *Contrastes*, este estudo obteve respaldo nos paradigmas da técnica pianística, acoplados ao entendimento dos aspectos estéticos e formais da obra em foco. O processo da construção interpretativa, seja em que obra for, incide de modo específico no âmbito dos movimentos corporais. Para Gerd Kaemper (1968), a eficácia da técnica pianística fundamenta-se nos movimentos adquiridos desde as primeiras experiências infantis, quando, para a apreensão e a automatização de um movimento, escolhe-se, entre múltiplas possibilidades, aquela que lhe serve e descartam-se as que não lhe convêm. Por analogia, observa-se que atitude semelhante ocorre com os movimentos pianísticos.

O entendimento de Kaemper apresenta-se consonante com a linha de pensamento de Kochevitsky (1967), ao evidenciar que os movimentos pianísticos encontram-se submetidos à produção sonora e, conseqüentemente, à comunicação da

ideia musical. O autor ressalta que o entendimento consciencioso dos movimentos, utilizados no ato de tocar piano interfere de modo significativo na interpretação. Isso se dá em razão de o movimento, o impulso e o ataque escolhidos encontrarem-se em proporção direta ao grau de intensidade, velocidade e acento solicitados na partitura, os quais se propagarão no espaço pela escolha dos toques pianísticos.

Em *Contrastes*, o intérprete depara-se com ampla gama de articulações solicitadas pela compositora na partitura. A exemplo do compasso 19 (Figura 2), mostra-se adequado realizar o primeiro grupo homorrítmico por meio do movimento vertical do antebraço, projetando-o em direção ao teclado, com os dedos em posição curvada o suficiente para o emprego do toque *non legato*. Para efetivar o inciso que perfaz os segundo e terceiro grupos, apresenta-se pertinente a combinação dos dois sentidos do impulso vertical – movimentos de projeção e rejeição ao teclado – princípio ativo do toque *legato*, no qual a rejeição se efetiva por um pequeno movimento frontal do cotovelo. Esse pequeno gesto induz a retirada da mão do teclado com a sonoridade suavizada. Para a execução dos dois últimos blocos sonoros do compasso, com o sinal de *tenuto*, revela-se propício o emprego do toque apoiado por meio de um gesto projetado do antebraço.



Figura 2

Na construção interpretativa das obras de Marisa Rezende, o emprego do pedal mostra-se relevante por exercer a função de elemento composicional. Por isso, extrema atenção e desenvolvida acuidade auditiva revelam-se fundamentais para não modificar a textura solicitada pela compositora. De acordo com William Newman (1986), é preciso, contudo, considerar que o uso do pedal encontra-se intimamente ligado ao momento da *performance*, no qual as possibilidades mecânicas do instrumento e o ambiente de execução influenciam diretamente sua manipulação.

Sobre o emprego do pedal na obra em foco, Marisa Rezende (comunicação pessoal, 2011) considera que, por inúmeros fatores, a leitura e o entendimento de uma obra apresentam-se diferenciados de um intérprete para outro. Disso depende-se, entre outros aspectos interpretativos, que o uso do pedal se efetiva conforme o viés cultural de cada intérprete, influenciado por questões de época, gosto e vivência. Tendo isso em vista, a compositora optou por escrever as indicações de pedal na partitura, elucidando em seu final que “as indicações de uso ou supressão do pedal revelam passagens para as quais efeitos específicos de ressonância ou de sua ausência são desejáveis; quando inexistentes, subentende-se o pedal *ad libitum*” (REZENDE, 2001, p. 5).

The image displays two excerpts from a piano score. The first excerpt, starting at measure 22, is marked 'expressivo' and 'mf'. It features a treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a fermata over the final note. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. The second excerpt, starting at measure 50, is marked 'f' and 'ff'. It features a bass clef with a 3/4 time signature. The melody is more complex, involving sixteenth notes and chords, with a fermata over the final note. The bass line is also complex, with many chords and moving lines.

Figura 3

Durante a elaboração deste trabalho, constatou-se que a aquisição dos subsídios pianísticos e estéticos, decorrentes do estudo de obras de diversificadas correntes estilísticas, mostra-se fundamental à obtenção dos aspectos pianístico-musicais. Salienta-se, porém, que o desenvolvimento profícuo e gradativo do intérprete encontra terreno fértil em obras das correntes pré-clássicas, clássicas e românticas, dada a vastidão de seu repertório em diferentes graus de complexidade. Assim, os alicerces que respaldam as escolhas pianístico-musicais e a qualidade da execução passam a ser construídos.

Expressar adequadamente uma ideia musical não se restringe apenas à decodificação dos sinais, pois o conhecimento dos elementos que perfazem a técnica pianística,³ sua vivência e seu domínio permitem que o intérprete efetivo, com nitidez, as demandas do compositor.

Conclui-se, pois, que técnicas e procedimentos que têm suas bases no passado e desenvolveram-se simultaneamente a aspectos formais e estéticos não devem ser ignorados nem negligenciados. Especialmente no caso de obras musicais que apresentam pouco ou nenhum referencial interpretativo fornecido pela tradição. Com isso, reitera-se que o capricho artístico, o planejamento do estudo, a elaboração interpretativa mostram-se fundamentos essenciais à *performance*, inclusive naquelas obras que se alicerçam em efeitos sonoros, nas quais a qualidade artística efetivará o efeito com a devida pregnância.

Na obra *Contrastes*, a intimidade da compositora com a técnica pianística e o domínio do repertório pianístico de concerto se faz evidente. Nela, a escrita musical de Marisa Rezende impressiona por seu idiomatismo e pelo requinte com que explora os recursos que o piano atual oferece. Logo, constata-se que o domínio e a familiaridade com o repertório pianístico de concerto se revela fundamental ao compositor que se propõe, na contemporaneidade, a destinar parte de sua criação a este instrumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- KAEMPER, Gerd. *Techniques pianistiques*. France: Alphonse Leduc et Cie – Éditions Musicales, 1968.
- KOCHEVITSKY, George. *The art of piano playing: a scientific approach*. Van Nuys: Summy-Birchard Inc., 1967.
- LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. España: Mundimúsica Ediciones, S. L., 2009.
- MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in pianoforte technique*. London: Oxford University Press, 1982.
- MEYER, Leonard B. *El estilo em la musica: teoria musical, historia e ideologia*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. London: Kahn & Averill, 2010.
- NEWMAN, William S. *The pianist's problems*. New York: Da Capo Press, 1986.

3 Entende-se por técnica pianística o acúmulo e a aplicação de recursos físicos e cognitivos para o fazer musical, ou seja, a aquisição da técnica implica induzir e executar uma associação entre a intenção musical e os meios de seu cumprimento prático (MATTHAY, 1982; SILVA, 2005).

- RANDEL, Don Michael. *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- REZENDE, Marisa. *Contrastes*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 2001. 1 partitura (5 p.). Piano.
- _____. *Comunicações pessoais*. Rio de Janeiro, set. 2010-jun. 2011.
- SENNA NETO, Caio Nelson de. *Textura musical: forma e metáfora*. Tese de Doutorado em Música. 165p. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007.
- SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários e música*. Tese de Doutorado em Música. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.

Recebido em 31.10.2012

Aceito em 12.12.2012