

Visão prismática nas práticas interpretativas: estudo de caso no *Nocturno Op. 20 N. 1*, de Leopoldo Miguéz

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Ana Paula da Matta Machado Avvad
UFRJ – paulamtt@globo.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo principal a abordagem da visão prismática no campo das práticas interpretativas, a partir do estudo de caso da peça *Nocturno Op. 20 N. 1*, de Leopoldo Miguéz. Para tal, foram abordados os conceitos desenvolvidos por Borgdorff (2012), Coessens (2014) e Fortin e Gosselin (2014). Na primeira parte, o estudo compreendeu o conceito da pesquisa *sobre* as artes, a partir de um distanciamento entre sujeito (o intérprete) e o objeto (a obra musical). Na segunda etapa, a pesquisa *em* artes mostrou o entrelaçamento entre sujeito-objeto no momento do fazer musical. As principais conclusões apontaram para a importância do papel do artista-pesquisador, valorizando as múltiplas visões que muito enriquecem o campo da performance musical.

Palavras-chave: Visão prismática. Artista-pesquisador. Piano. Práticas interpretativas.

Prismatic View in Interpretive Practices: a Case Study at *Nocturne Op. 20 N.1*, by Leopoldo Miguéz

Abstract : The present work has as main objective the approach of the prismatic view in the interpretive practices, from the case study of the *Nocturne Op. 20 N. 1*, by Leopoldo Miguéz. For this, the concepts developed by Borgdorff (2012), Coessens (2014) and Fortin and Gosselin (2014) were discussed. In the first part, the study comprised the concept of research *on* arts, from a distance between subject (the interpreter) and the object (the musical work). In the second stage, the research *in* the arts showed the interweaving between subject-object at the moment of musical making. The main conclusions pointed to the importance of the role of the artist-researcher, valuing the multiple visions that greatly enrich the field of musical performance.

Keywords: Prismatic View. Artist-Researcher. Piano. Interpretive Practices.

1. Introdução

O desafio de refletir e produzir novas possibilidades de conhecimento dentro do campo da performance musical demanda a elaboração constante de proposições para vislumbrar a possibilidade de novas práticas e entendimentos. À medida em que os fazeres artísticos se incorporam cada vez mais ao meio acadêmico, vemos que os termos que configuram para uma definição em pesquisa artística ainda se encontram em processo de construção.

Na cultura ocidental, a definição do termo pesquisa e a maneira como sua realização é pensada estão ligados a tradições estabelecidas onde fatores como contexto histórico, social e ideológico estão em jogo (COESSENS, 2014). Dentro dessa cultura,

fortemente orientada para a produção de conhecimento epistemológico, onde método e resultado devem ser claramente expostos para compreender a relação entre sujeito e seu objeto de análise, o ramo da pesquisa artística pode apresentar desafios para sua inserção nesta dinâmica e para sua própria compreensão e possibilidades de desenvolvimento. Diante disso, autores recentes sugerem que, para amplificar seu potencial, a área de pesquisa em artes deve elaborar estruturas próprias, em paralelo aos paradigmas científicos que prevaleceram até os tempos atuais (COESSENS, 2014), respeitando os sistemas de pesquisas que se mantém como referência de produção de saber.

Dentro dessa visão, Fortin e Gosselin (2014) apresentam uma abordagem sobre pesquisa em artes, a qual tem como ponto de partida a realização artística, compreendendo a combinação entre as partes teórica e prática do seu processo. Os autores ressaltam a importância que “[...] os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados”. (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 10).

Borgdorff (2012) ratifica tal ideia ao dizer que a pesquisa nas práticas artísticas deve levar em conta suas próprias marcas de experiências, uma vez que os conceitos, teorias, formas de compreensão e o fazer artístico propriamente dito estão entrelaçados, caracterizando um processo contínuo reflexivo. Assim, o artista-pesquisador deve buscar a articulação entre esse conhecimento intrínseco às práticas durante o processo criativo dos objetos artísticos em foco, pois, como o ser que vivencia a sua própria prática, detém as possibilidades mais amplas de exploração, investigação e definição.

Coessens (2014) reforça a importância da intuição, da experimentação, da observação, da interpretação e da comunicação para reportar um resultado que contribua para novos conhecimentos. Apenas mapear um objeto e estudá-lo isoladamente não constitui um método eficiente para completar todas as lacunas que a pesquisa em artes exige para a construção do conhecimento, pois, ao questionar o conteúdo da prática artística, é necessário colocar o objeto de estudo sob a perspectiva de diversos ângulos. A partir desta pluralidade, é possível abrir caminhos para novos conhecimentos que possam completar tais lacunas das práticas artísticas.

Tal perspectiva é entendida por Coessens como um prisma¹ cuja reflexão do objeto possibilita uma gama de visões a partir de diversos ângulos. Como resultado, a implicação subjetiva da pesquisa artística se torna um campo que “abre caminhos de pesquisa que podem trazer novos conhecimentos, bem como alterar o conhecimento existente.” (COESSENS, 2014, p. 5). A autora ainda diz que a visão prismática, diferente da visão focada – aquela proporcionada por um binóculo – é capaz de trazer inúmeras fontes de saber para o

campo das práticas artísticas, fortalecendo o universo da pesquisa artística. A autora ainda ressalta que:

O pesquisar artístico significa abrir um campo, até agora inexplorado, ou pelo menos que seja um campo não expresso, o que significa questionar as condições desse campo, incluindo o seu conteúdo e significado. (COESSENS, 2014, p. 2)

Assim, tais saberes operacionais ganham validade e qualidade na pesquisa através do envolvimento entre o artista e sua obra, pois, segundo Coessens, “nenhuma produção de conhecimento nas ciências humanas pode jamais ignorar ou negar o envolvimento de seu autor, enquanto um sujeito humano, em suas próprias circunstâncias”. (SAID apud COESSENS, 2014, p. 6). Dessa forma, entendemos que, na pesquisa artística, não há distância entre sujeito e objeto.

No presente estudo de caso, são abordadas as considerações interpretativas e a preparação para a gravação do *Noturno Op. 20 N. 1*, de Leopoldo Miguéz, segundo a visão do artista-pesquisador.

2. *Noturno Op. 20 N. 1*, de Leopoldo Miguéz

Inicialmente, o estudo das considerações interpretativas que serviram de base para a preparação da performance do *Noturno Op. 20 N. 1* foi orientado, segundo a classificação Borgdorff (2012), na direção da pesquisa *sobre* as artes, uma vez que o pesquisador estabeleceu uma distância de seu objeto de investigação e se utilizou de ferramentas metodológicas já consolidadas no meio acadêmico científico, as quais envolveram uma revisão bibliográfica e considerações analíticas sobre a obra em questão.

Leopoldo Miguéz (1850-1902) é consagrado pela historiografia musical como o grande expoente da corrente germânica progressista, em especial por sua produção orquestral, centrada no poema sinfônico lisztiano e no drama musical wagneriano (NEVES, 2008). Sua produção para piano solo é centrada nas pequenas peças de caráter lírico, muito exploradas pelos compositores românticos e bastante propícias ao mercado editorial existente no Brasil até o início do século XX. É o caso do *Noturno op.20 nº1* (1897), em Sol[♯] maior e dedicado ao pianista Alfredo Bevilacqua, primeira peça da coleção intitulada *Souvenirs*. Aqui o compositor se distancia da retórica grandiloquente da música programática, apresentando uma escrita pianística semelhante aos *Noturnos* de Chopin (1810-1849), a coletânea mais importante no gênero, que influenciou, além de Miguéz, outros compositores brasileiros. (AVVAD, 2009).

A peça está organizada de acordo com a forma ternária A- B- A', sendo precedida por uma introdução. Este *Noturno* possui alguns traços da música de salão, tais como o lirismo da melodia e a frase da introdução. Esta apresenta uma peculiaridade, pois, apesar de sugerir a atmosfera e o caráter da peça, não define claramente a tonalidade. Com uma escrita polifônica, o noturno começa com a escala descendente de Mi[♭] menor natural, sugerindo uma ambiguidade dos relativos maior-menor, que, segundo Rosen (2000), foi uma das maneiras utilizadas por Chopin para desafiar a estrutura clássica, contrastando modos e não tonalidades, estendendo a própria concepção dos modos maior e menor para muito além dos procedimentos limitados que o precederam. (ROSEN, 2000). Essa escala constitui um importante motivo, presente em toda a peça. Nos compassos 5 a 7, a escala é novamente repetida, apoiada sobre encadeamento de dominantes pelo ciclo de quintas, realizando uma preparação para a entrada do tema.



The musical score shows the first eight measures of Chopin's Nocturne Op. 20, No. 1. It is written for piano in 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has three flats (B-flat major/C minor). The right hand plays a descending scale starting on G4, moving to F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand provides harmonic support with chords and a descending line. Dynamics include 'p calmo' (piano, calm), 'dim.' (diminuendo), 'pp' (pianissimo), and 'poco rit.' (slightly ritardando). The score is divided into two systems of four measures each.

Exemplo musical 1: Miguéz, L. Noturno Op. 20, N.1, compassos 1 - 8

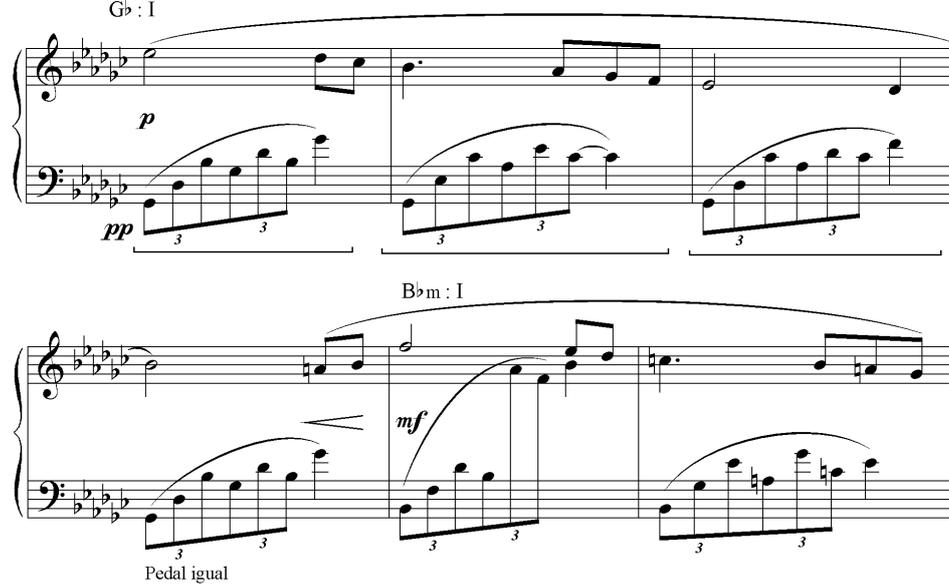
Na seção A (compassos 9 ao 31), o acompanhamento é feito com arpejos ascendentes, em tercinas que repousam na semínima do terceiro tempo, criando um balanço contrastante com a regularidade métrica da mão direita. A sutil polirritmia entre as mãos foi um recurso muito explorado por Chopin e está presente em muito de seus noturnos, gerando novas tensões dramáticas.

A modulação para Si[♭] menor no compasso 13 caracteriza a preferência dos compositores românticos pela relação de mediantes, que segundo Jean-Paul Bartoly (2001),

tornou-se uma marca registrada da harmonia do século XIX, sendo largamente utilizada pelos compositores românticos, desde que a expressão requisitada fosse tensa ou trágica.

tranquillo cantabile

G \flat : I



B \flat m : I

Pedal igual

Exemplo musical 2: Miguéz, L. Noturno Op. 20 N. 1, compassos 9 - 14

A cadência perfeita dos compassos 27 e 28 apresenta o I grau com o acorde *appoggiatura* com a 6^a acrescentada (mi – ré), também outro procedimento muito explorado por Chopin, que utilizava frequentemente os acordes *appoggiaturas* com a 6^a acrescentada, podendo ser visto uma situação similar no seu *Prelúdio N. 4*. (AVVAD, 2009).

sostenuto

G \flat : V⁷ I⁽⁶⁻⁵⁾



molto ritard. dim. *pp*

Exemplo musical 3: Miguéz, L. Noturno Op. 20 N.1, compassos 27 - 28

A seção B (compassos 32 a 61) possui caráter modulante, começando em Si \flat menor e a presença do Lá \flat sugere o modo eólio. Possui duas células rítmicas em contraponto e a ideia do uníssono da melodia nas duas mãos, com uma textura e caráter semelhantes a diversos noturnos do compositor polonês.

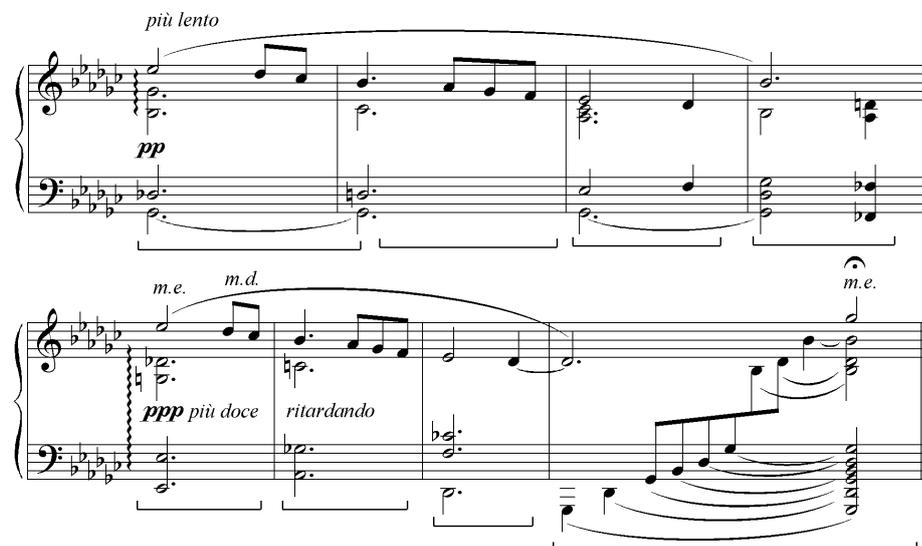
un poco agitato



Exemplo musical 4: Miguéz, L. Noturno Op. 20 N.1, compassos 32 - 37

Ao final da peça, após a cadência perfeita dos compassos 81 ao 83, a *codetta* (compassos 83 ao 90) parece uma recordação da introdução, trazendo a ideia da memória quando novamente o tema de escala descendente aparece em *pp* e novamente repetido em *ppp*.

più lento



Exemplo musical 5: Miguéz, L. Noturno Op. 20 N. 1, compassos 83 - 90

3. Processo de gravação

Nessa etapa do estudo, o método adotado, segundo Borgdorff (2012) foi a pesquisa *em artes*, uma vez que origina a partir da realização artística e compreende a combinação entre as partes teórica e prática do processo. Nela, o pesquisador tende a ser, simultaneamente, o sujeito e o próprio objeto de estudo e busca a articulação entre o conhecimento intrínseco às

práticas durante o processo criativo.

No processo de gravação², foram utilizados um piano Steinway & Sons Modelo D – Hamburg e os microfones Neumann KM 130 e KM 140. As boas condições de acústica e de instrumento propiciaram uma construção interpretativa, a qual favoreceu escolhas quanto à dinâmica e à agógica, baseadas nas considerações analíticas anteriormente levantadas. Há poucas modificações em relação ao toque, que foi empregado o *legato* em toda peça, condizente com a textura e sonoridade requeridas pelo compositor.

Na introdução e nas partes A e A' a dinâmica *p* e suas diferentes gradações, indo à *pp* e *ppp*, foi largamente explorada, a qual, junto com um pedal bem dosado contribuiu para a concepção de uma imagem sonora etérea e difusa.

As tensões harmônicas foram exploradas por gradações da dinâmica que chegaram ao *mf* e ao *ff*, mantendo sempre o toque *legato*. Um exemplo desse procedimento é o *crescendo* para *mf* no compasso 13, enfatizando a relação de mediantes caracterizada pela modulação para Si⁷ menor abordada anteriormente.

A parte B, por seu caráter *agitato* e modulante, requereu uma variação maior de agógica, além da flutuação da dinâmica. Uma atenção maior ao pedal foi dada em todo esse trecho, sendo necessário o uso do meio-pedal e trocas rápidas para que a polifonia e as modulações não soassem embotadas.

Na *codetta* final, ouve-se novamente a frase inicial da introdução e novamente o intérprete buscou o controle da sonoridade *p*. Na introdução, há a indicação *p* e *pp*. Já na *codetta*, a indicação é *pp* e *ppp*, mantendo a proporcionalidade, porém em dimensões de volume reduzido. O cuidado com essa proporção sonora foi um recurso interpretativo que buscou enfatizar a ideia da memória, muito típica da nostalgia romântica. O pedal longo corroborou com a lembrança ao deixar ressoar o arpejo final.

4. Considerações Finais

Os resultados da pesquisa possibilitaram o levantamento de diversas questões interpretativas e apontaram a importância de uma visão prismática na pesquisa em artes. Na primeira etapa do estudo, a separação entre sujeito e objeto se mostrou fundamental para a compreensão do contexto histórico-social da obra, como também de alguns procedimentos composicionais. Já no processo de gravação, intérprete e obra se encontram no mesmo instante do fazer musical, sendo as decisões interpretativas tomadas simultaneamente em que estão sendo executadas. Decisões são tomadas a todo instante, visando uma performance mais adequada às ideias anteriormente trabalhadas.

O papel do pesquisador-intérprete ficou evidenciado pela sua capacidade de aplicar diferentes abordagens, provenientes de diversas áreas do conhecimento, as quais muito enriquecem o universo das práticas interpretativas.

Referências:

- AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. **A influência das peças de caráter do Romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- BARTOLY, Jean-Pierre. **L'Harmonie Classique et Romantique**. Paris: Minerve, 2001
- BORGENDORFF, Henk. **The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia**. Leiden: Leiden University Repository. 2012. Disponível em <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/18704>>. Acesso em 15/03/2019.
- COESSENS, Kathleen. **A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão**. In Art Research Journal, Vol.1/2. 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal>>. Acesso em 20/02/2019.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Tradução do francês: Marília C. G. Carneiro e Débora Maia de Lima. Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte, Brasil, Vol.1/1, 2014, p. 1-17.
- NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Revisada e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008.
- ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

Notas

¹ Coessens se apropria de ferramentas ópticas como conceitos para explicar modelos de pesquisa em artes tal como: binóculos, sala de espelhos e prisma. No último caso, a autora defende a pluralidade de conhecimento advindo dos variados reflexos que um prisma pode reluzir a partir de um objeto. Em outras palavras, o prisma representaria os diversos e diferentes ângulos de entendimento que o sujeito pode ter sobre o objeto artístico, pois “a arte não olha para o mundo através de binóculos, mas sim através de um prisma. O prisma é um objeto óptico transparente com superfícies planas e polidas que refratam a luz ou a fragmentam em suas cores espectrais constituintes[...]. O artista sempre voltou sua atenção para ângulos do mundo diferentes, muitas vezes inesperados”. (COESSENS, 2014, p. 4).

² Gravação realizada na Sala Cecília Meireles, em 25 de junho de 2018. Disponível em https://youtu.be/UXzYgMROp_c