

ECONOMIA DE MARCAÇÕES:

A RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR A PARTIR DOS PRELÚDIOS PARA CRAVO FRANCESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Revista **Música** | vol. 19, n.2
| pp. 68-80 | jul. 2019

Pedro Ribeiro Cardoso

pedroribeiroc@gmail.com | UnB



**ECONOMY OF MARKINGS:
THE RELATIONSHIP
BETWEEN COMPOSER AND
PERFORMER THROUGH THE
FRENCH PRELUDES FOR
HARPSICHORD OF THE XVII
AND XVIII CENTURIES**

Recebido em: 30/01/2019

Aprovado em: 29/06/2019

RESUMO

O propósito deste artigo é discutir, a partir da leitura de *The End of Early Music* de Bruce Haynes (2007), a relação entre compositor e intérprete, analisando como a figura do compositor-intérprete foi se desdobrando em dois papéis distintos a partir da especialização musical oriunda da ideologia romântica do século XIX. Esta repercute até hoje, e tem, entre outras decorrências, o atrofiar da improvisação e da criação espontânea na música ocidental de concerto. Por meio dos estilos improvisados da escrita para cravo, principalmente dos prelúdios franceses, a economia de marcações na partitura será discutida como uma tentativa de reintegração das figuras do intérprete e compositor, ao restabelecer o espaço para a colaboração, oralidade, improvisação e a criação espontânea.

PALAVRAS-CHAVE:

economia de marcações; escrita cravística; improvisação; relação entre intérprete e compositor; prelúdios franceses.

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss, having as a starting point Bruce Haynes' *The End of Early Music* (2007), the relationship between composer and performer, analyzing how the role of the composer-performer unfolded in two different roles since the rise of Romanticism ideology, in the XIX century. This separation persists today and has many consequences, like the atrophy of improvisation and spontaneous creation in Western concert music. Through the improvised styles of the French harpsichord repertory from the XVII and XVIII centuries, mainly through the French preludes, the economy notation markings will be discussed as an alternative form of reintegrating the composer and performer roles, reestablishing the collaboration, orality, improvisation and spontaneous creation space in the Western concert music scene.

KEYWORDS:

Economy of Markings; Harpsichord Writing; Improvisation; Composer and Performer Relationship; French Preludes.

ECONOMIA DE MARCAÇÕES: A RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR A PARTIR DOS PRELÚDIOS PARA CRAVO FRANCESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Pedro Ribeiro Cardoso
pedroribeiroc@gmail.com | UnB

1. Ontem e Hoje

Em música, damos o status mais elevado para nossos músicos “cultos” em trajes de gala, que interpretam o tipo de música que chamamos de “Clássica”. Mas como nossa sociedade é excessivamente letrada, esses músicos Clássicos se desenvolveram de maneira curiosa: eles são tão bons em ler música que sua habilidade natural para improvisar se atrofiou. Muitos deles não têm outra opção além de interpretar a partir de partituras (de memória ou lendo) (HAYNES, 2007, p. 3).¹

A partir do século XIX, com a introdução dos conservatórios e mediante um pensamento crescente de “fetichização” do texto musical, do culto à figura dos compositores e das *masterpieces*, um fenômeno peculiar ocorreu: até o século XVIII não existia uma divisão estrita entre compositor e intérprete. Já a partir do século XIX percebe-se um processo de especialização que se tornou norma na prática da música ocidental de concerto. O treinamento musical de conservatório se direcionou à execução da música escrita, das proclamadas ‘grandes obras’, dos cânones. A improvisação, outrora prática corrente entre os músicos, foi cada vez mais segregada desta prática musical, desaparecendo à medida que a notação se tornou cada vez mais estrita e precisa, e a vontade do compositor cada vez mais preponderante em relação a dos intérpretes (HAYNES, 2007, p. 3; RINK et al, 2003, p. 12).

Essa separação entre compor e interpretar nem sempre existiu. Antes do Romantismo,² improvisar e compor eram atividades normais para qualquer músico. Em um tempo quando havia constante demanda para novas peças, ser um compositor não era nada de especial, era apenas uma parte do processo de produzir músicas. Mas mesmo que um músico nem sempre escrevesse suas improvisações, eles deveriam saber como fazer música de pronto. Sem essa habilidade, eles não poderiam tocar a música de seu tempo (HAYNES, 2007, p. 4).³

¹ In music, we give the highest status to our “art” musicians in formal dress who perform the kind of music to which we give the name “Classical.” But because our society is exceedingly literate, these Classical musicians have evolved in a curious way: they’re so good now at reading music that their natural ability to improvise has atrophied. Most of them have no choice but to perform from written pages (in memory or on the stand).

² Segundo Haynes (2007, p.15), Romantismo é a ideologia musical dos séculos XIX e XX, e não deve ser confundido com o “estilo romântico” (*Romantic style*).

³ *This separation between composing and performing hasn’t always existed. Before the rise of Romanticism, improvisation and composition were normal activities for any musician. In a time when*

Essa distinção entre intérprete e compositor, a que se refere Haynes, acabou por engessar a prática da música ocidental de concerto, assim como direcionou os estudos musicológicos, esses também oriundos do século XIX, para questões relativas às obras e biografias de seus compositores. Esses estudos desconsideraram justamente aqueles que sonorizam e dão vida à música, os intérpretes, cujo papel foi relegado ao de “fazer a vontade do compositor”, de exprimir aquilo que “existe intrinsecamente” em uma obra musical, sempre no sentido de reforçar a literalidade do texto e as intenções do compositor, e estas pouco ou de nenhuma forma interagem com a vontade e com o contexto do intérprete.

Para Haynes (2007, p. 15), o Romantismo tem como sua marca o Canonismo. O autor disserta que o Cânone do Clássico começou a ser construído tendo como base as sinfonias de Beethoven (HAYNES, 2007, p.5). É o repertório do século XIX que todos conhecemos e ao qual muitos dos músicos do presente ainda se dedicam. Para o autor, esse “paradigma da música que consiste de obras escritas pelos grandes mestres do passado e aceitas pela geração atual por meio da sua promulgação, suportada por programas escritos, por, basicamente, intérpretes não inventivos”⁴ ainda descreve muito bem a cena da música Clássica até hoje. Dentre alguns dos corolários do Canonismo, Haynes (2007, p.6) destaca:

- O grande respeito pelo compositor, representado pelo culto ao gênio e à originalidade;
- A aura quase escritural das “obras”;
- Uma obsessão com as intenções originais do compositor;
- A prática de escutar música como um ritual;
- O costume de repetir a audição de um número limitado de obras.

Catarina Domenice (2012, p.170), de forma complementar à Haynes, disserta que a ideologia por trás da música ocidental de concerto acabou por estabelecer uma relação assimétrica de poder entre compositores e intérpretes. Segundo a autora, a interpretação ficou subordinada à composição por meio da “ideia de fidelidade ao texto reificado”: a obra musical como objeto totalizante e a crença no poder universal da escrita resultaram no abandono da oralidade. Domenici critica a ideia do intérprete como um meio transparente para a voz do compositor, para o texto. A autora aponta que considerar o texto como voz do compositor retira o elemento acústico, a entoação e a voz particular

new pieces were in constant demand, being a composer was nothing special, just part of the process of producing music. But even if a musician didn't always write their improvisations down, they had to know how to make up music on the spot. Without that ability, they couldn't play the music of the time.

⁴ *The “paradigm of music as consisting in works written by the great of the past, transmitted in writing and accepted by the current generation through its enactment, supported by written programs, by basically non-innovatory performers” [...].*

de cada indivíduo que interpreta – “O que seria da notação musical e da palavra não fosse a voz que lhes anima e confere sentido?”

Somente no final do séc. XX, a ‘Nova Musicologia’, passou a pensar e dar visibilidade ao fundamental papel do intérprete no campo dos estudos de música; afinal a música emerge da execução, ou, como diria Christopher Small (apud COOK, 2006, p. 8): “obras musicais existem para que o *performer* [intérprete] tenha algo para interpretar”. Apesar de hoje parecer óbvio, esse pensamento não era proeminente na primeira metade do século XX, quando a intertextualidade dos conceitos do Romantismo ainda se fazia muito presente. Compositores icônicos desse período, e até mesmo antagônicos, como Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971), por vezes ilustram em suas falas como essa ideologia ainda se fazia perceptível – para eles, pelo menos ao momento destas específicas citações seguintes, o papel do intérprete se encontrava no fim da categoria hierárquica musical, exercendo uma função de subserviência às ideias ‘originais’ das obras dos compositores.

O princípio mais importante para toda execução musical deveria ser: fazer soar o que o compositor escreveu de tal forma que cada nota é realmente ouvida e que todos os sons, sucessivos ou simultâneos, estão relacionados de forma que nenhuma parte, em dado momento, obscurece a outra, mas, ao contrário, dá a sua contribuição em prol de destacar claramente uma da outra”.⁵ (SCHOENBERG, 1984, p. 319).

Por sua vez, Stravinsky: “O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o intérprete] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando” (STRAVINSKY apud COOK, 2007, p. 5). Stravinsky demonstra a visão de como o intérprete deveria se portar em relação à música escrita, em consonância com a prática da música ocidental de concerto. Para o compositor, o intérprete deve, em suma, reproduzir as notas ali escritas de forma a fazer aparecer aquilo que lhe é “imposto pela obra”. De certo, Stravinsky entendia que existe mais entre as notas do que aquilo que pode ser notado, mas, para o compositor, o papel do intérprete, instrumentista ou regente, de forma geral, deve ser o de se atentar às marcações de tempo, andamento, dinâmicas e outras marcações, não deixando que as vontades pessoais e paixões momentâneas “sujem” a obra com intenções não pensadas pelo compositor: “[...] entre centenas de músicos, dificilmente se acha um que tem a vontade e habilidade de realmente decifrar e tocar as notas” (SCHOENBERG, 1984, p. 326).⁶ Schoenberg (apud

⁵ *The highest principle for all reproduction of music would have to be what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard, and that all the sounds, whether successive or simultaneous, are in such relationship to each other that no part at any moment obscures another, but, on the contrary, makes its contribution towards ensuring that they all stand out clearly from one another.*

⁶ *And indeed, among a thousand musicians scarcely one will be found who has the will and ability really to decipher and play the notes.*

COOK, 2006, p. 5) complementa: “[...] a despeito de sua intolerável arrogância, [o intérprete] é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa.”

Para John Rink (2012, p. 35), em concordância com Domenici, independentemente do quão sofisticado seja nosso sistema de notação musical, este nunca vai conseguir capturar todos elementos que emergem de uma execução. Esse entendimento vai de encontro à velha noção de obra musical herdada do Romantismo, no qual a obra tem valor absoluto, intrínseco e autônomo. Se por um lado o intérprete deve respeitar as marcações dos compositores, decifrar e tocar as notas, assim como pede Schoenberg, de outro deve-se dar o devido reconhecimento aos intérpretes, estes que dão, e só por meio deles, vida às peças musicais de ontem e hoje – o sentido musical é construído na decifração do texto pelo intérprete.

Economia de marcações

Para Schoenberg (1984, p. 320) é impossível voltar a uma economia de marcações na partitura, como era no tempo de J.S. Bach (1685-1750) ou L. van Beethoven (1770-1827), mas quanto mais marcações existem, mais devaneios e possibilidades de erros emergem: “Quanto mais exatas se tornam as marcações para execução, mais imperfeita essa se torna” (SCHOENBERG, 1984, p. 319).⁷ Se por um lado essa asserção pode ser verdade, por outro percebemos que uma economia nas marcações já foi e ainda é almejada por alguns compositores e intérpretes em diversos estilos de música no qual a improvisação é mais evidente, como no campo da interpretação historicamente inspirada, no jazz e até mesmo no choro.

Nestes estilos e gêneros, a partitura se apresenta como um guia, em geral, constando de melodias e relações harmônicas com linhas de baixo específicas, notadas no pentagrama ou em cifras. Cada estilo tem suas regras próprias, sua gramática, idiomas e utilizações específicas, mas, em comum, em todos existe algum grau maior ou menor de improvisação, como na forma de realização da harmonia, na articulação, ornamentações, reduções, variações melódicas, notas de passagem e cromatismos. Apesar de nestes casos a partitura se apresentar mais claramente como um guia ou como um esquema, pode-se pensar, assim como dissertaram Cook (2006) e Haynes (2007), entre outros autores, que todas as partituras podem ser entendidas como guias, como *scripts*.

⁷ *The more exact performing indications become, the more imperfect.*

Até mesmo Stravinsky admitiu que sua música precisa de interpretação, apesar de ter manifestado inúmeras vezes que aquela devia ser “lida para ser executada”, e não para ser “interpretada” (STRAVINSKY; CRAFT, 2004, p. 98). O compositor reconhece que a partitura não se mostra suficiente na questão estilística – o estilo não é concludentemente indicado na notação. Para suplementar essa ausência, Stravinsky considera as gravações de suas peças, realizadas por ele mesmo, como indispensáveis à partitura. Quando indagado por Robert Craft (2004, p. 100) sobre se a notação do “estilo” deveria ser mais precisa na partitura, se deveria haver mais marcações neste sentido, Stravinsky responde afirmando que não acredita em uma concepção de estilo completa e duradoura puramente pela notação. Aqui Stravinsky consente que pelo menos uma parte dos elementos musicais devem ser sempre transmitidos pelo ‘executante’, e, talvez em ato de tentativa de redenção em relação a alguns de seus comentários anteriores pouco gentis aos intérpretes, o compositor pontua: “que Deus o abençoe [o intérprete]”.

Não obstante a importância da gravação como suplemento à partitura, Stravinsky (2004, p. 101) teme que a gravação possa perpetrar erros, e que esses erros ganhem uma aura de autenticidade. Outro ponto sublinhado pelo compositor é que a gravação pode reduzir o escopo do que é aceito, gerando um padrão que na verdade era apenas uma possibilidade dentre um conjunto de variáveis. O compositor também afirma que prefere ‘produções a reproduções’, e sabendo da velocidade com que as tecnologias se renovam, Stravinsky prevê que gravações podem ficar ultrapassadas.

Eu ainda prefiro produções a reproduções. (Nenhuma fotografia se iguala em cor ao original, nem qualquer som gravado soa igual ao som vivo; e nós sabemos por experiência que, dentro de cinco anos, novos processos e novos equipamentos nos levarão a desprezar o que agora aceitamos como imitações bastante boas (STRAVINSKY; CRAFT, 2004, p. 101).

Cabe ressaltar que a característica inovadora e distintiva da música de Stravinsky se encontra na frente rítmico. Paul Griffiths (1987, p. 38) argumenta que a novidade rítmica trazida por Stravinsky n’*A Sagração da Primavera* (1913), além de prontamente reconhecida, era difícil de ser ignorada por seus contemporâneos. As novas formulações rítmicas se encontravam em oposição às frases à maneira convencional, e à época em que a peça foi escrita, pode-se dizer, até hoje, apresentam um “problema interpretativo” para o intérprete, devido às formulações rítmicas complexas e pouco convencionais – elas demandam do intérprete muita habilidade técnica e, principalmente, precisão, o que, em parte, explica o posicionamento do Stravinsky quando ele diz que a sua música de ver lida para ser executada, e não interpretada.

Outra questão que parece pertinente nesta discussão é como os estilos e os gostos vão mudando com o tempo, além da questão da qualidade das gravações. Comparando gravações de décadas distintas, como fez Haynes (2007, p. 33) com duas gravações dos Concertos de Brandemburgo (1718-1721), uma da década de 1960 e outra de 1980, pode-se perceber uma grande diferença em andamentos, estilos e abordagem. Até mesmo na música de Stravinsky e Sergei Rachmaninoff (1891-1953), ambos compositores gravaram suas peças, é possível perceber essa diferença. Aqui cabe lembrar de outra citação de Schoenberg, desta vez mais favorável à interpretação e, logo, ao papel dos intérpretes: “A interpretação é necessária, para suprir a lacuna entre a ideia do autor e o ouvido contemporâneo” (SCHOENBERG, 1984, p. 328).⁸

Conceber a partitura como um *script*, como sugere Cook (2006), tem se tornado um novo paradigma dos estudos musicológicos mais recentes. Para o autor, a partitura (*script*) seria “[...] como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encena uma visão particular da sociedade humana [...]” (COOK, 2006, p. 12). Tal concepção aparece em diversos trabalhos acadêmicos mais recentes. Sua presença tem sido marcante, também, nas produções que dizem respeito aos instrumentos históricos, como o cravo. O conceito aparece em teses como *O Cravo Caboclo*, de Patrícia Gatti (2014), e dissertações, como *O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira*, de Beatriz Pavan (2009).

O fato de muitos destes trabalhos prontamente adotarem este conceito não é uma mera coincidência. Ainda no século XVIII, a partitura servia como um *script* em que muito da interpretação da peça não estava escrita, e isso era por vezes almejado e feito de forma deliberada. Em alguns gêneros do barroco, como nos prelúdios sem métrica (*non mesuré*) para cravo escritos na França do final do século XVII, início do XVIII, os compositores visavam justamente o caráter improvisado na interpretação, deixando a cargo dos intérpretes as articulações rítmicas. Usualmente estes prelúdios eram escritos em semibreves, estas que não eram notadas para serem executadas literalmente, com sua duração real, mas serviam como um guia de altura, no qual o intérprete improvisava o ritmo da peça. As ligaduras prolongavam os sons das notas, e a partir delas, estabelecia-se as diferentes relações de proporcionalidade entre as notas.

⁸ *Interpretation is necessary, to bridge the gap between the author's idea and the contemporary ear.*



Fig.1: Exemplo de escrita em semibreves. Fonte: COUPERIN, L. Prelúdio non mesuré em Sol Menor. Bauyn Manuscript, ca. 1658-1701, s/c, p. 6.

Segundo Ana Cecília Tavares (2006, p. 18), com o número crescente de músicas impressas para teclado na segunda metade do século XVII, na França, compositores passaram a experimentar novos tipos de notação para os prelúdios *non mesurés*. Esse novo tipo de notação, denominado de “notação mista”, foi desenvolvido com o propósito de auxiliar intérpretes a melhor compreender esse tipo de prelúdio, já que essas edições circulavam sem que muitos instrumentistas tivessem a oportunidade de contato pessoal com o compositor.

O primeiro compositor a usar esse procedimento foi Nicolas Lebègue (1631-1702), que comenta no prefácio de seu livro (1677), *Les Pièces de Clavessin*, a grande dificuldade de notar de uma forma mais precisa, mas sem perder essa essência improvisada do método de “preludiar”. Na notação mista, além das semibreves, figuras como semínimas, colcheias, semicolcheias e notas pontuadas começam a ser utilizadas. Apesar da escrita variar de compositor para compositor, em geral, semibreves representavam acordes, enquanto figuras de menor valor demonstravam a melodia, escalas e ornamentação. Os valores não eram tomados literalmente, e segundo Prévost “[...] a flexibilidade natural deste tipo de prelúdio dispensa toda relação matemática entre os valores” (PRÉVOST apud TAVARES, 2006, p. 28).



Fig.2: Exemplo de escrita mista. Fonte: GUERRE, E. Prelúdio non mesuré em Lá menor. Auteur, de Baussen, 1687, s/c, p. 40.

Mesmo alguns prelúdios escritos com a métrica definida pediam uma forma de interpretação que não era estritamente métrica. Estes prelúdios eram chamados por Jacques Hotteterre (1647-1762) de prelúdios de *caprice*, em oposição aos prelúdios de *ritournelle*, encontrados em óperas e cantatas. Para Hotteterre, o prelúdio de *caprice* era considerado o verdadeiro prelúdio e deveria ser improvisado no momento da execução, sem prévia preparação. No dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) de 1764, Rousseau classifica o prelúdio de *caprice* como “um tipo de peça musical livre na qual o compositor, sem se submeter a nenhum tema, dá asas ao seu talento e se entrega a toda chama da composição” (TAVARES, 2006, pp. 12-13).

François Couperin (1668-1733), em seu tratado “A arte de tocar o cravo” (*L’art de toucher le clavecin*, 1716), escreveu seus prelúdios metricamente, mas apenas quando ele queria que o prelúdio fosse métrico, ele escrevia *mesuré*. Nos outros, Couperin recomenda que o intérprete não se atenha a métrica, e toque os prelúdios de maneira “natural”. “Prelúdio é uma composição livre em que a imaginação se entrega a tudo que a ela se apresenta” (COUPERIN, apud TAVARES, 2006, p. 14). F. Couperin, ainda em seu tratado, discute como o prelúdio se assemelha a prosa, por causa do seu ritmo irregular e a semelhança com a linguagem falada, enquanto músicas mais métricas se assemelhariam mais a poesia.



Fig.3: Exemplo de prelúdio métrico, mas que deve ser tocado de forma non mesuré. Fonte: COUPERIN, F. *L’Art de Toucher le Clavecin, Second Prélude*. Paris, 1716, c. 1-4, p. 53.



Fig.4: Exemplo de prelúdio métrico e que deve ser tocado de forma mesuré. Fonte: François Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin, Troisième Prélude*. Paris, 1716, c. 1-5, p. 54.

Outros estilos cravísticos se assemelham aos prelúdios *non mesurés* no sentido da liberdade rítmica e por se assemelhar a prosa: os *tombeaux* franceses, tipo de peça que segue a estrutura de uma oração fúnebre; e as *toccatas* italianas como as de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) e Johann Jacob Froberger (1616-1667). Ambos os estilos são grafados metricamente, mas exigem uma interpretação *non mesuré* (TAVARES, 2006, p. 15), isto é, tocar sem se ater à métrica, mas tocar de forma como se estivesse, analogamente, fazendo uma prosa, com todas suas inflexões, pausas, momentos de maior e menor intensidade, velocidade e intenção discursiva.

A música dos séculos XVII e XVIII pressupunha, em sua escrita e prática, uma grande autonomia e flexibilidade para adaptação por parte dos intérpretes – escolha da instrumentação; trinados não escritos, porém esperados; uma maior possibilidade de escolha de andamentos e dinâmicas; possibilidades múltiplas de realização do baixo contínuo; ornamentações; variações, entre outros. Colin Lawson (RINK et al, 2002, p. 9) adverte que, na música de câmara desses séculos, a música era usualmente dirigida diretamente pelo cravista que geralmente era o próprio compositor da peça, mas que mesmo assim os músicos assumiam um papel de alta responsabilidade, uma vez que muito do material era mais esquematizado do que plenamente notado. Analisando por esses fatores, pode-se perceber uma maior semelhança entre as músicas dos séculos XVII e XVIII e o jazz, do que entre a música desses séculos e a música do século XIX.

Para Haynes (2007, p. 4), a música dos séculos XVII e XVIII acomodava um *input* espontâneo do intérprete. A escrita econômica desses compositores era deliberada: não significava que apenas as notas escritas eram para ser tocadas, eles pressupunham uma participação espontânea e criativa do intérprete; o mesmo fenômeno também se encontra na economia de marcações do jazz: não se espera que um saxofonista, por exemplo, toque apenas o que está escrito, e que faça isso de forma exata. Espera-se que

ele saiba *swingar* – as colcheias escritas nos *real books* não devem ser tocadas da forma como são notadas, e espera-se que ele improvise e saiba manipular o tema da música, assim como que ele conheça o estilo a ponto de não tocar de forma que soe não-jazzístico, não idiomático. De forma análoga, na música francesa dos séculos XVII e XVIII, segundo o próprio F. Couperin, a escrita forma como eles escreviam música é diferente da forma como eles a executavam. O compositor disserta em seu tratado, “A arte de tocar o cravo”, que, por exemplo: “nós pontuamos várias colcheias consecutivas por graus conjuntos, entretanto, nós as indicamos iguais” (COUPERIN, 2013, p. 73).

Conclusão

A economia de marcações, como a utilizada nos prelúdios franceses para cravo dos séculos XVII e XVIII, métricos ou não, propicia ao instrumentista aquilo que Pavan (2009, p. 42) chamou de “grandes possibilidades de criação interpretativa”, e segundo a autora, é um aspecto que deve ser valorizado mesmo quando se pensa na escrita contemporânea para cravo. Visto alguns dos traços principais que podem ser associados à economia de marcação – a esquematização da notação; a partitura como *script*; o espaço para a criação espontânea; a improvisação; a oralidade; o contato entre compositor e intérprete – esses aspectos servem como alternativa à ideia de obra reificada, arte autônoma, descontextualizada e transcendente, e podem ser aplicados em situações outras além da escrita para cravo, instrumentos históricos ou jazz e choro.

O Romanticismo, ideologia por trás da música do século XIX, ainda se faz muito presente na forma como a música é pensada hoje. A ideia da obra musical como autônoma e absoluta e dos compositores como heróis e gênios trouxe profundo impacto na forma como se dá as divisões de papéis na música ainda hoje, suas hierarquias, e na forma como se ensina música. Haynes (2007, p. 68), lista uma série de “hábitos” românticos que representam uma barreira, consciente ou não, às práticas musicais históricas, e permito-me aqui ir além, às práticas musicais ocidentais: o canonismo; crença no progresso tecnológico dos instrumentos; o intérprete “transparente”; a música como a autobiografia do compositor; a intocabilidade do texto; o imperativo da autenticidade e da originalidade.

Uma escrita menos “fetichizada”, com menos imperativo do texto, pode-se mostrar uma boa forma de reintegrar o intérprete, atribuir-lhe uma atitude ativa frente a música. Historicamente, não havia a figura distinta do compositor – a composição era feita por músicos-intérpretes. O legado romântico de produzir *masterpieces* acaba por podar um possível mundo onde haja mais peças em circulação e uma produção musical

mais constante e descompromissada: os intérpretes são compositores, e o estado de vegetação no passado possa ceder espaço a uma prática mais contextualizada e integrada.

Se para Schoenberg (1984, p. 319) era impossível retornar a uma economia de marcações, vemos hoje que esse retorno talvez não seja só possível, mas uma alternativa catalizadora e útil. Algumas vantagens podem ser apontadas quanto a economia de marcações: uma maior instigação dos intérpretes, estes que serão confrontados a ter uma ação mais ativa frente a escrita e a composição; os estilos e a forma de tocar se tornam mais fluidos; a imaginação dos intérpretes é mais priorizada, reforçando o caráter dialógico entre intérprete e compositor; menos ensaios são requeridos; alguns aspectos das peças se mostrarão distintos em cada apresentação, abrindo espaço para diversas abordagens e amadurecimentos em uma mesma peça, processo esse que não ocorre da mesma maneira com a “obra de arte autônoma”. A economia de marcações pode ser uma boa forma de aliar música escrita e improvisada ao recorrer a sinais de maior ou menor indeterminação (HAYNES, 2007, p. 206).

Referências

- COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi, Belo Horizonte*, n.14, pp. 05-22, 2006.
- DOMENICI, Catarina. “A Voz do Performer na Música e na Pesquisa”. *Anais do II SIMPOM 2012*. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2608/1936>>. Acesso em 07 de jul. 2018.
- COUPERIN, François. “A arte de tocar cravo” (1717). In: *Tratados e métodos de teclado*. Marcelo Fagerlande (org.). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Programa de pós graduação em Música, 2013.
- GATTI, Patrícia. *Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música popular – dois estudos de caso*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285279/1/Gatti_Patricia_D.pdf. Acesso em 26/09/2017.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a period performer’s history of music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- PAVAN, Beatriz Carneiro. *O cravo na música contemporânea brasileira*. 76f. Produção artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- RINK, John et al. *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press, 2003.
- RINK, John. “Análise e (ou?) performance”. Tradução de Zélia Cheuke. *Cognition & Musical Arts*. v.2, pp. 25-43. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

_____. “Sobre a Performance: o ponto de vista da musicologia”. *Revista Música*, v. 13, pp. 32-60. Tradução: Pedro Sperandio. São Paulo: Universidade de São Paulo, ago. 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Tradução: Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TAVARES, Ana Cecília. *Os prelúdios non mesurés para cravo no século XVII – Ênfase no prelúdio tripartite em Ré menor de Louis Couperin*. Dissertação (Práticas Interpretativas em Cravo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Partituras

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*. Chés L'Auteur, le Siuer Foucault, 1716. Disponível em

<http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin_-_L'art_de_toucher_le_clavecin_-1716-.pdf>. Acesso em 16/10/2017.

COUPERIN, Louis. Pieces from the Bauyn Manuscript. ca. 1658-1701. Manuscript, Bibliothèque nationale de France. Disponível em

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_2.pdf>. Acesso em 08/01/2019.

GUERRE, Elisabeth. *Pieces de Clavecin*. 1687. Auteur, de Baussen. Disponível em

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP554258-PMLP229182-%C2%A4Jacquet_de_La_Guerre_E.,_Pi%C3%A8ces_de_clavecin,_1er_livre,_1687_.pdf>. Acesso em 08/01/2019.