



Hermenêutica da concepção prévia na operacionalidade técnico-musical: a construção da interpretação na *Sonata K. 87* de Scarlatti

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Luciano Cesar Morais

Universidade Estadual Paulista (UNESP) – lucianocesar78@yahoo.com.br

Edelton Gloeden

Universidade de São Paulo (USP) – edeltongloeden@uol.com.br

Resumo: Abordamos dois modos diferentes de concepção interpretativa na Sonata K. 87, de Domenico Scarlatti, em transcrição para violão de Sérgio Abreu: o *arioso*, que a determina como melodia acompanhada, e o *stilo stricto*, que a determina como um contraponto a 4 vozes. As operações relacionadas a essas duas possibilidades, sugerem que as soluções técnicas são não só determinadas, mas constitutivas da pré-concepção da obra, elemento que a hermenêutica gadameriana aponta como o objeto de uma teoria da interpretação. Esse contexto determina a performance como um saber teórico-prático.

Palavras-chave: Performance. Violão. Domenico Scarlatti. Teoria da Interpretação. Hermenêutica. Gadamer.

Hermeneutics of Pre-conception in Musical-technical Operation: the Construction of Interpretation In *Sonata K. 87* by Scarlatti.

Abstract: We discuss two different interpretative conceptions of the Sonata K. 87, Domenico Scarlatti, in Sergio Abreu's guitar transcription: the *arioso*, approaching it as an accompanied melody, and *strict stilo*, approaching it as a 4 voices counterpoint. The operations related to these two possibilities, suggest that technical solutions are, both, constitutive and determined of the pre-conception of the piece, at the same time. Gadamer's hermeneutics defines this relationship as the object of a theory of interpretation. This context determines the performance as a theoretical-practical knowledge.

Keywords: Performance. Classical Guitar. Domenico Scarlatti. Theory of interpretation. Hermeneutics. Gadamer.

1. A hermenêutica de Gadamer e sua pertinência com relação à performance.

Em 1960, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) publica o texto *Verdade e método*, onde expõe sua teoria da interpretação como base epistemológica para a configuração das ciências humanas. A obra parte da experiência da arte para esclarecer noções de verdade nas quais o método científico e indutivo não tem a última palavra. Nessas ciências, “o que importa (...) é chegar a um ponto de partida, com relação ao belo e à arte, que não pretenda imediatividade (do julgamento da consciência estética), mas que corresponda à realidade histórica do homem” (GADAMER, 1960: 169). O autor pretende despertar a consciência interpretante para os limites da Estética, concebida como ciência do belo estruturada filosoficamente (VIDEIRA, 2006), fazendo emergir a necessidade da arte como experiência.



Com base nesse ponto de partida Gadamer, partindo de Heidegger, elabora uma teoria da interpretação na qual todo o gesto de compreensão expõe uma estrutura tríplice composta por *posição, concepção e visão prévias*.

A interpretação musical é um processo peculiar de relacionamento com obras de arte. Intermediários que somos entre a mensagem da obra e seus destinatários, os intérpretes desenvolveram, desde a possibilidade do registro fonográfico (a partir de 1877, com a invenção do fonógrafo de Thomas Edson), um estatuto próprio de trabalho que lhes confere a categoria de “artistas”. Aqui desenvolve-se um ofício com seu modo próprio de se reportar à uma tradição histórica, diferente da arte da composição, mas relacionado à ela. O performer também remete seu trabalho a uma compreensão temporal. O aprendizado desse ofício, situado *entre* a criação e a fruição artística, inclui elementos semelhantes ao aprendizado da linguagem materna, por um lado, e da linguagem científica por outro, pois os constructos interpretativos gerados permanecem sempre abertos à especulação e à pesquisa de seus fundamentos. Esse aprendizado inclui a tradição oral, a vivência de procedimentos técnico-musicais e a imersão nas tradições que, validando objetos estéticos, se corporificam em constructos artísticos aceitos socialmente e elaborados historicamente. Esse elemento histórico-social torna o aprendizado da interpretação musical algo muito próximo do jogo da criação artística, embora o que esteja em questão seja mais uma leitura interpretativa, no sentido da leitura filosófica do pensamento de autores ou da análise historiográfica de pensadores do passado. A pergunta, sob esse aspecto da atividade interpretativa, é: em que consiste a mensagem da obra e como ela pode ser revisitada pela compreensão contemporânea? Isso é mais do que reproduzir dogmaticamente uma tradição interpretativa, mas não chega perto da intenção, sempre fadada ao fracasso, de recuperar uma verdade última sobre a obra-texto. Nesse sentido, a leitura de Gadamer se mostra totalmente pertinente para o caso da interpretação musical, na qual os fonogramas acumulados permitem uma verdadeira pesquisa histórica em poética interpretativa, que é incorporada no estudo da interpretação musical.

Como crítico do historicismo e da tentativa de encontrar uma verdade histórica final por trás da mensagem que chega até nós, Gadamer propõe a interpretação como um ato que inclui o sujeito interpretante no processo de transformação imposto pelo texto a ser interpretado. Obrigado a essa transformação, o pesquisador adentra ao verdadeiro processo interpretativo ao evidenciar as tradições históricas a que estava imerso no momento inicial da leitura. Gadamer caracteriza essas tradições históricas como um conjunto de *pré-conceitos*, pensados aqui não no sentido comum, de visão prejudicial de um sujeito ou de uma ideia,



como, por exemplo, a ideia que liga a homossexualidade ao fim da família tradicional. Ao contrário, Gadamer insiste na necessidade de reabilitar o pré-conceito, colocando como problemático somente o pré-conceito que não admite sua discussão e revisão. Assim é possível diferenciar os pré-conceitos legítimos - como o da necessidade de uma escolha do núcleo familiar que inclua características individuais -, daqueles ilegítimos - como o do exemplo supra citado -.

Assim, o verdadeiro processo interpretativo só começaria com a leitura do objeto à luz da revisão interpretativa a que o sujeito interpretante se viu levado a realizar ao vê-lo como uma diferença em relação à sua própria estrutura de compreensão prévia. Esse momento leva a um enriquecimento do horizonte interpretativo, a uma ampliação da experiência de compreensão e à uma compreensão da atualidade da mensagem para a contemporaneidade interpretante. Todo o movimento de música antiga historicamente informada reflete essa tentativa, feita amiúde com maior ou menor dogmatismo em relação à busca da verdade – reconhecidamente inatingível – da mensagem “original” dos compositores, ou por elementos sonoros que simplesmente especificam a particularidade da obra na sua relação com outras, em cujas constituições inerentes outros elementos sonoros contribuem de modo mais convincente para a efetiva participação no jogo da obra.

Em nossa pesquisa de doutoramento, concluída em abril de 2014, propusemos que a atividade interpretativa em Música também se distingue da interpretação dogmática, que é apenas a continuidade de pré-concepções sobre as obras, da interpretação que inclui a revisão das próprias pré-concepções (os pré-conceitos, ou conceitos prévios), processo que sugerimos ser desdobrado em cinco etapas abaixo relacionadas:

- 1 - Leitura dogmático-gramatical do texto (exposição do material musical para a noção estético-temporal do intérprete);
- 2 - Confrontação crítica do material obtido em face da pré-compreensão histórica e estética);
- 3 - Identificação e questionamento dos preconceitos históricos, estéticos, técnicos e poéticos vigentes nas ações sonoras;
- 4 - Determinação das “correções” da leitura dogmático-gramatical;
- 5 - Integração dos elementos ao aparato neuro-motor do músico (formalização do material).

De acordo com este quadro, seria impossível questionar pré-concepções a respeito de um estilo ou obra a partir de uma leitura: eles operam inconscientemente e por isso denominamos esta primeira etapa de “dogmática”. Mas os dogmas aprendidos não podem ser

evitados, antes devem ser ressaltados, porque é a partir deles que começa o trabalho da interpretação hermenêutica, aquela que se percebe, se questiona e se desenvolve a partir da interpretação dogmática.

2. O papel dos elementos técnicos na pré-concepção musical.

Tomemos, como exemplo, o seguinte exercício:



Exemplo 1: no exercício em questão, dirigido ao violão, é proposto o maior destaque possível de uma nota por vez em, uma apresentação sequencial de sons, que precisa ser incorporado à execução dos acordes em bloco, na segunda linha. A capacidade de realizar claramente essa diferença tem relação fundamental com a concepção prévia de cada violonista a respeito do que significa “destacar uma nota”.

Trata-se de um procedimento de estudo técnico, de desenvolvimento de habilidades mecânicas que visa resultados diferentes no equilíbrio das vozes internas de um agregado sonoro. A questão que se impõe aqui é: a habilidade requerida, que pode ser avaliada e elaborada através de exercícios desse tipo, determina a concepção prévia ou, ao contrário, a concepção prévia é determinada pela habilidade a ser avaliada pelo exercício?

O referido exercício é uma das muitas formas possíveis para que o violonista desenvolva seu potencial de fazer predominar os harmônicos agudos do som em questão e torna-lo mais aberto, brilhante e metálico, independentemente da configuração apresentada na obra (acordes, sequências melódicas, etc.). Um dos fatores que influenciam essa matização no violão é a Predominância de Polpa dos dedos (toque que abreviaremos com a sigla PP, gerando um som mais “doce”) em relação à Predominância de Unha (toque que abreviaremos com a sigla PU, gerando um som mais “metálico”). Quanto mais o dedo for posicionado lateralmente, maior é o potencial do toque de ressaltar os harmônicos graves, tornando o som mais “doce”. Em relação à corda específica em que aparecem as notas, esse brilho tende a



ocorrer, em uma escala decrescente, nas cordas 1 (Mi), 4 (Ré), 2 (Si), 5 (Lá), 6 (Mi) e 3 (Sol). Ou seja, nesta sequência sugerida de cordas, o som tende a tornar-se mais doce, escuro, ou com predominância de harmônicos graves¹.

No que se refere ao nosso estudo de caso, a Sonata K. 87 de Domenico Scarlatti, há pelo menos dois modos diferentes de compreender esta essa relação entre habilidade técnica e pré-concepção interpretativa. Em uma pesquisa realizada com gravações disponíveis no site www.youtube.com, encontramos uma constante nas interpretações de pianistas, especialmente russos, na qual a obra é concebida como um *arioso*. Para essa possibilidade interpretativa, a melodia tem preponderância e as outras 3 vozes são componentes de um acompanhamento elaborado, mas que não interfere no estilo *cantabile*. Gravações da *Ária* da Suíte para Orquestra n. 3 de J. S. Bach (BWV 1068) feita por orquestras de tradições distintas das relacionadas à música antiga historicamente informada propõem algo semelhante, ao enfatizar a melodia do primeiro violino. No repertório de Sérgio Abreu, o transcritor da peça, encontramos a *Dança dos espíritos*, de Gluck, tocada com a mesma indicação, a de uma ária acompanhada. Mas o caráter polifônico desta sonata de Scarlatti parece ter sido levado em conta de maneira mais contundente para o transcritor. Lemos no prefácio da partitura:

Nesta versão da Sonata K 87/L. 83 de D. Scarlatti, podem ser observadas duas características pouco comuns à escritura violonística: o uso do pentagrama duplo e o aparecimento bastante frequente de notas cuja duração, no violão, será menor que a indicada na partitura. Ambas têm por finalidade proporcionar maior clareza e compreensão do desenvolvimento polifônico da obra. A indicação mais precisa dos valores das notas, substituindo-se certos prolongamentos por pausas, apenas complicaria a escritura e dificultaria a leitura no que se refere à continuidade das vozes. Tal procedimento não era incomum na época de Scarlatti, e, como exemplo famoso, poder-se-ia mencionar o manuscrito original das Sonatas para violino solo de J. S. Bach (especialmente as Fugas), onde frequentemente são indicados prolongamentos irrealizáveis que, portanto, ficam subentendidos durante a execução, sem qualquer prejuízo musical² (ABREU, 1978).

1

SONATA K. 87 (LONGO 33)

Transcrição: Sérgio Abreu

D. SCARLATTI



© Copyright 1978 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

RB - 0100

Ex.2: Página inicial da transcrição de Sérgio Abreu, um dos raros exemplos na literatura violonística em que se utilizou o pentagrama duplo. Aqui, trata-se de tornar clara a escrita e de ressaltar a malha contrapontística da obra, segundo o comentário do próprio autor na citação acima.

Tão representativa de sua concepção prévia da obra quanto esta declaração é a gravação não comercial que Sérgio Abreu realizou dois anos antes³. Para ele, trata-se de uma obra polifônica, e não de um *arioso*. A comparação da sua escrita não literal com uma tradição interpretativa relacionada às fugas de Bach o confirma. Em sua gravação, privilegia-se a continuidade e a clareza da apresentação das linhas melódicas, exigindo um grau avançado no controle de saltos de posição e na negociação de articulação e ataque necessário para que os inevitáveis cortes soem orgânicos. Isto remete ao mesmo tipo de abordagem do



problema técnico musical de peças de Tárrega, que constam no mesmo registro caseiro, com a diferença de que as vozes estão diferenciadas mais pelo tipo de ataque e timbre, do que pela dinâmica. Esta é uma decisão estratégica, porque o violão não é um instrumento que corresponda à sonoridade do instrumental da música barroca. O mais próximo que teríamos do violão, a guitarra barroca e o alaúde, se afastam ainda mais das possibilidades do instrumento atual devido ao uso extremamente idiomático, feito pelos compositores barrocos, das cordas duplas, da afinação reentrante e da campanela⁴. A decisão de intercalar concepções interpretativas, neste caso, é estratégica e permite alguma fluência na interpretação, porque os problemas técnicos são resolvidos enquanto são modelados a determinadas configurações de fraseado. Daí o uso da concepção romântica da obra ser usada como recurso interpretativo, na gravação de Sérgio Abreu, para que a malha polifônica da obra seja ouvida como um todo. A nosso ver, esta interpretação se situa em um tipo de transição ou de mistura tópica entre a possibilidade do *stilo stricto* de execução e a interpretação romântica que aponta para o *arioso*.

Uma breve análise dos compassos iniciais podem dar uma ideia da relação entre a concepção prévia e o procedimento técnico. Utilizamos as siglas indicadas acima, para uma possibilidade de parametrização provisória dos dois tipos de toque, com predominância da pele da ponta do dedo (PP) e com predominância da ponta da unha (PU), o que pode ser feito curvando-se as pontas dos dedos e promovendo um contato mais direto destas com a corda.

Para obtenção de uma interpretação correspondente à pré-concepção da obra como uma melodia acompanhada, vejamos somente o compasso 1. Para a nota Si pode ser usado o toque normal básico do violonista, a partir do qual será determinado relativamente o tipo de som das outras vozes. Para a nota Mi, que soa junto, é usado o toque PP em patamar de dinâmica muito mais suave, o que implica em uma adaptação da ação dos dois dedos, médio e polegar (por exemplo), para que a diferença seja notável. Há a possibilidade de o polegar ferir esta nota sem a unha, o que ocultaria ainda mais seu ataque, ajudando ainda mais a caracterizar a primeira voz como uma melodia no estilo *arioso*. Já a nota Sol, no tempo 1.2, é tocada sem maiores preocupações, pois está na corda 3, a mais “doce” do instrumento, e dificilmente soaria em destaque se a ação dos dedos for minimamente equilibrada. O toque segue normal nas notas restantes da voz soprano, Dó, Si e Mi, deixando a corda 1 (nota Mi do quarto tempo, voz soprano) soando naturalmente mais aberta e brilhante. Neste caso, o emprego do mesmo toque PU age na direção de caracterizar um movimento em direção a ela, em um primeiro ponto culminante deste pequeno trecho, já que o mesmo toque da corda 2 usado na corda 1 privilegia o destaque desta última, que tem o som mais aberto e metálico. O



cuidado tido na nota Mi do baixo permanece na movimentação das notas Ré-Do, com algum descuido na nota Dó, que por estar na corda 5, de som mais escuro, não terá maiores problemas de se integrar como uma voz acompanhante. O problema aqui é timbrar o Fá sustenido que, soando junto com o baixo de Dó, não poderia soar acentuado, pois compõe uma linha que vem da nota Sol na terceira corda. Trata-se da timbragem mais complexa do trecho, nas condições encontradas pelo autor, pois as cordas 3 e 4 estão muito afastadas na escala de timbre (ver parágrafo anterior) e unificá-las implica em usar não só a gradação dos toques PP e PU, mas também um uso da ação lateral na corda 4, para compensar as características das cordas.

Uma pré-concepção da obra como peça contrapontística já impõe um resultado sonoro mais equilibrado, mas nem por isso menos variado no que se refere à ação dos toques. O processo, do ponto de vista técnico-mecânico, não é nada parecido com a busca por um “equilíbrio”. Embora as cordas 1 e 4 (em uso no primeiro tempo) não sejam tão afastadas, o toque PU se impõe na corda 3, para que a voz contralto (Sol mínima, Lá colcheia) componha a textura polifônica da obra evitando a percepção de um acompanhamento. Do mesmo modo, o uso do toque PU se torna necessário no Dó da quinta corda (última nota do primeiro compasso no do baixo), pois aqui a unidade se dará na passagem da linha do baixo da corda 4 para a corda 5. Apesar de aqui o problema estar aparentemente resolvido, a voz soprano apresenta uma dificuldade ausente na pré-concepção anterior: o Mi do 3º tempo não pode soar demasiadamente destacado, pois o fraseado desta voz precisa operar em conjunto com as demais vozes. O toque pedido aqui seria o de tipo PP, dispensado na concepção interpretativa anterior.

Voltando ao desdobramento em cinco etapas da construção interpretativa relacionadas acima, vemos que há certa concentração de trabalho em cada uma delas, conforme a demanda intelectual, historiográfica, técnica ou conceitual imposta ao intérprete no que se refere à sua estrutura prévia de compreensão. Um músico com boas soluções técnicas pode não necessariamente ter uma compreensão estilística ou tê-la equivocada. Uma adaptação, nesse caso, levaria mais tempo na etapa n. 2 e 3, por exemplo. Para um músico com boa compreensão histórico-conceitual de um texto, a demanda recairia na etapa 5, onde o estudo é mais repetitivo e requer a configuração do ensaio para obtenção da segurança que evita imprevistos na apresentação pública. Mas mesmo esta etapa, aparentemente mais “braçal” ou técnica, é configurada pela concepção musical prévia da obra.

Considerações finais:



Nosso trabalho lida com as relações entre os elementos de trabalho cotidiano dos violonistas que ainda necessitam, a nosso ver, de uma parametrização mais determinada do ponto de vista da pesquisa que se entende como quantitativa. Especialmente na análise da gradação timbrística e na influência dos procedimentos descritos, um registro digital e o uso de um software de análise espectral seria útil. Não obstante, esse tipo de pesquisa serviria para a discussão de aspectos cuja percepção é indispensável para o músico atuante, sobre os quais não há polêmica na comunidade que partilha dos procedimentos técnicos. O que causa mais problemas e levanta mais questionamentos é a questão do embasamento das opções interpretativas. Utilizamos a hermenêutica de Gadamer para pensar a performance nos termos propostos pelo filósofo alemão: um diálogo em que sujeito interpretante pretende uma fusão de horizontes com o objeto interpretado, evidenciando e corrigindo a estrutura prévia de sua própria compreensão. Procuramos demonstrar também que essa estrutura prévia de compreensão determina o planejamento dos aspectos mais técnicos da interpretação musical ao qual a pesquisa em performance se reporta, o que coloca prática e teoria em uma profunda cumplicidade. Diante disto, o trabalho do performer seria evidenciar os estruturantes de seus constructos artístico-interpretativos ao invés de seguir automaticamente com uma prática. Além disto, questões como a escolha de dedilhados e eleição de cordas para apresentação das partes são fatores não analisados neste trabalho que têm influência tão importante quanto os parâmetros analisados. Essas escolhas estão implicitamente ligadas à concepção interpretativa prévia da obra, como a distinção entre as possibilidades de melodia acompanhada e contraponto em estilo estrito puderam demonstrar em suas diferentes requisições de procedimentos técnico-mecânicos. Tornar essas ligações implícitas e colocar em discussão essas concepções prévias é o que nosso trabalho aponta como o que de fato distingue o trabalho do performer na Universidade, onde ele se entende não só como um artista-professor, mas também como um artista-pesquisador.

Referências:

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008.

VIDEIRA, Mario: *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

BARROS, Nicolas. *Tradição e renovação no estudo da velocidade escalar no violão*. Tese de doutorado, UNIRIO, 2008.



SCARLATTI, Domenico. *Sonata K. 87*, transcrição para violão de Sérgio Abreu. São Paulo: Ricordi, 1978. Partitura.

Interpretações da Sonata K. 87, de Domenico Scarlatti disponíveis em plataforma digital:

Vladimir Horowitz: <http://www.youtube.com/watch?v=9lmqDOjHx70>

Ivo Pogorelich: <http://www.youtube.com/watch?v=cvzK4idIK2U>

¹ Essa caracterização é empírica e usada amiúde em aulas e elaborações interpretativas. Utilizamos aqui por ser aceita amplamente pela comunidade violonística, definindo com clareza o ponto timbrístico relativo no total de possibilidades que o instrumento oferece. Carecemos de um registro digital para análise acústica na especificação dos termos, mas guardamos essa possibilidade para um momento posterior, já que são consenso na comunidade violonística. São indicativos operacionais usados com segurança inclusive em partituras para violão: *dolce*, refere-se à ação da mão direita próxima à trasteira, em direção às tarrachas; *metálico*, seria correspondente ao termo, usado também nas cordas friccionadas “sul ponticello”, ou seja, no sentido oposto, ou próximo ao cavalete. No que se refere à gradação de timbres das cordas, essa sequência sugerida do metálico ao grave sofre direta influência do tipo de toque (PP ou PU, respectivamente, tendendo para o doce e para o metálico), do tipo de instrumento e do tipo de cordas. Não obstante, a variação é pequena. Os resultados empíricos foram obtidos pelo autor em instrumentos usados ao longo de 18 anos: um violão principal fabricado por Sérgio Abreu em 1996, de construção tradicional Torres-Hauser; um Valentim Carlos Gomes de cedro fabricado em 2009; dois fabricados por Wolf Schmidt, em 2011 (baseado em Hauser) e em 2014 de maple e ponte cordal (cavalete sem rastilho, baseado em Torres). O encordoamento, nos quatro casos, é de marca Augustine Regals. A experiência docente de comunicação com alunos e colegas e professores confirma o consenso dessa verificação empírica, com o endosso de nosso orientador, o Dr. Edelson Gloeden.

² SCARLATTI, Domenico. *Sonata K.87*. Partitura. Transcrição de Sérgio Abreu. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978, RB 0166.

³ Disponível a partir de junho na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, como mídia integrante de nossa tese de doutorado.

⁴ Efeito usado em escalas cujas notas são intercaladas entre as cordas ao máximo possível. Muito mais idiomático nos instrumentos antigos, guitarra, alaúde barroco, do que no violão moderno, que possibilita a sua utilização em situações muito particulares e de grande demanda mecânica (BARROS, 2008).