

"Interpretando a tradição musical: da transcrição à execução"

Manuel Pedro Ferreira*

RESUMO: A partir da experiência do conferencista enquanto músico, investigador e director do grupo Vozes Alfonsinas, traça-se uma panorâmica das modalidades interpretativas supostas na abordagem contemporânea de diversas tradições musicais, evidenciando o papel mediador desempenhado pela experimentação, assim como a existência de um *continuum* intelectual entre a tarefa do musicólogo e aquela do "intérprete".

Começarei, se não se importam, por uma recordação pessoal. Quando era criança não havia piano em minha casa, nem em casa de parentes próximos, nem de vizinhos. Havia um no Jardim-Escola que frequentava, à Estrela, e também no Lar Educativo João de Deus, onde passei os anos finais da escola primária; mas esses pianos — o primeiro, de cauda, que só se ouvia em dias de festa; o outro, vertical, para acompanhar o canto coral — eram instrumentos de professor, não se lhes podia tocar. Havia um colega, o Emiliano, que tinha piano em casa, e o tocava. Que admiração nisso ele me causava! Mas sendo naturalmente tímido, o respeito que devia ao teclado sobrepôs-se à minha curiosidade de o experimentar. Aliás, sendo manualmente

* Professor Associado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Departamento de Ciências Musicais).

desajeitado, ou assim me sentindo, não tinha ensejo de o tornar óbvio aos ouvidos de toda a gente.

Foi já no início da adolescência que me interessei mais seriamente pela música; mas o piano continuava-me estranho. Quando, numa classe de Educação Musical no Conservatório Nacional, a professora me pediu para ir ao instrumento tocar o Lá central, eu, aflito, não o consegui identificar entre as oito teclas cujo nome é Lá. Talvez tenha sido aí que me tenha decidido a aprender uns rudimentos de piano... Mas experimentá-lo, como tantos miúdos e graúdos fazem alegremente, só o fiz mais tarde, enquanto compositor que apalpa sonoridades, procura acabar ideias ou achá-las de improviso, ou verifica o resultado de abstractas concatenações.

De facto, o piano tem sido um instrumento privilegiado para a experimentação, desde Beethoven, que destruiu uns tantos à força de os martelar, a Stravinsky, que punha os vizinhos em sobressalto com as suas percutividades. A qualidade exploratória do pianismo público de Chopin deriva da dimensão experimental das suas improvisações privadas. Mas as limitações que o instrumento faz pesar sobre o pensamento artístico que nele se concretiza levaram a vanguarda do pós-guerra a demonizar o seu uso convencional e a cultivar a imagem do compositor que trabalha exclusivamente sobre a mesa, longe de qualquer apoio instrumental, ficando assim livre para a especulação criativa. A superioridade do compositor medir-se-ia em parte pela sua distância em relação ao uso do piano. Na verdade, este não foi

banido, mas o seu papel e o seu prestígio viram-se drasticamente diminuídos.

Nos anos sessenta e setenta do século XX, foi ainda o próprio compositor erudito que se viu posto em causa enquanto figura que determina até ao ínfimo pormenor o desenrolar de uma obra musical, ocupando por esse facto o lugar cimeiro na hierarquia artística. A reformulação do seu papel no sentido de um maior equalitarismo social, ou seja, uma situação em que maiores responsabilidades criativas são confiadas ao executante, passou pela exploração do aleatório na escrita musical e pelo ressurgimento da improvisação em moldes colectivos. Esta última linha de experimentação levou, por seu lado, à revalorização da memória musical, sem a qual não é concebível a espontaneidade improvisatória. E da revalorização da memória musical passou-se, pouco a pouco, à reintegração da tradição musical erudita no novo discurso composicional, primeiro como alusão, citação ou material destinado a montagem, e de seguida, já em pleno pós-modernismo, como possibilidade de linguagem.

Da posição do compositor actual face à experimentação não irei falar, já que outro conferencista, Paulo Maria Rodrigues, se ocupou esta manhã do tema (aliás de forma fascinante), e já que eu, comparativamente, sou um bota-de-elástico encajado na pré-história da criação, ou seja, no tempo-de-antes-dos-computadores...

No entanto reencontrei e afinei o gosto pela experimentação num outro domínio de actividade musical, o da exumação e apresentação da música antiga, de antes do barroco; coisa que, se

quiserem uma imagem com ligação à literatura, corresponderá simultaneamente às tarefas de editor, tradutor, encenador e actor de um drama grego ou de um auto renascentista.

De facto, na música de antes de 1600, não é possível conceber a leitura de um documento musical senão como uma tarefa interpretativa; uma interpretação que supõe rigor paleográfico e um grande esforço de contextualização histórica e estilística, mas não se detém aí, sob pena de a peça permanecer esteticamente inacessível, não vivenciável, condenada à obscuridade.

A realização sonora da música antiga, ainda que não vá além da esfera privada, como a de alguém que canta e toca ao piano (ou, continuando o paralelo com o teatro, alguém que empresta solitariamente a voz aos vários personagens vicentinos), é fundamental para que lhe possamos encontrar um sentido. Que esse sentido tem um eco social, atestam-no o sucesso dos concertos ao vivo e a boa recepção das gravações discográficas correspondentes. Ora, essa realização sonora implica muitas vezes uma experimentação, quer ao nível das soluções de transcrição, quer ao nível das possibilidades de execução musical.

Comecemos pelo fim, ou seja, pela execução musical, por ser mais facilmente compreensível. É sabido que um cantor, devido aos seus hábitos ou à sua escola, pode imprimir um estilo particular a uma canção. É também sabido que a forma como o cantor aprende uma música condiciona a sua apreensão e influencia a sua exteriorização. Ora, há estilos mais ou menos

adequados, e métodos de aprendizagem mais ou menos próximos de uma realidade histórica particular. Na Idade Média, aprendia-se sobretudo de ouvido, e a voz devia ser clara, lisa e flexível, harmonicamente suave. Por isso, quando há vinte anos procurei um intérprete para gravar as cantigas d'amigo de Martin Codax, quis encontrar alguém, preferivelmente um homem (pois os jograis galegos eram homens), que tivesse habituado a aprender de ouvido, tivesse boa voz, mas fosse alheio aos tiques operáticos do Conservatório, para que pudesse ter a clareza de emissão e entoação supostas pela música medieval.

Isto, quanto à postura vocal. Quanto a outras características de estilo, rendi-me ao facto de que qualquer interpretação de música medieval, por mais autêntica que se queira, é impura, porque condicionada pelos hábitos modernamente adquiridos. Ou seja, nenhuma voz é estilisticamente neutra; pode é ser mais ou menos moldável. Assim sendo, não hesitei em procurar um cantor associado ao fado; lembrei-me de um rapaz que ouvira cantar, num restaurante do Bairro Alto, com essa suavidade e clareza que os medievais tanto prezavam. Infelizmente, quando me dirigi ao tal restaurante para o identificar, responderam-me, de má cara, que esse moço estava proibido de entrar novamente naquele espaço, por ter roubado a carteira a um dos clientes; era um carteirista profissional, coisa que até admitiam, desde que não exercesse ali a profissão; porém, não tendo ele essa ética, fui vivamente desaconselhado de o contratar. E assim acabou uma tentativa de experimentação no domínio do cruzamento estilístico.

Ainda falei a Carlos do Carmo, a José Mário Branco e até a Luís Represas, mas nenhum deles se mostrou suficientemente confiante, ou, no último caso, suficientemente bem pago, para arriscar um mergulho no canto medieval. A solução foi, em primeiro lugar, contactar uma cantora com experiência em música antiga, Helena Afonso (que garantiria uma linha vocal claramente delineada), e um guitarrista ligado ao jazz, José Peixoto (que permitiria introduzir um acompanhamento idiomático, sem recurso à escrita musical); e, em segundo lugar, admitir como horizonte da interpretação vocal a fusão dos ensinamentos retirados da análise do repertório com uma sensibilidade moldada pelo *lied*.

A primeira vertente sugeriu, por exemplo, flexibilidade rítmica nos finais de verso e liberdade de expansão improvisatória nos melismas de *Ondas do mar de Vigo*; a segunda levou a explorar diferentes colorações tímbricas correspondentes à emoção que prevalece em cada cantiga. No que respeita ao acompanhamento, procurou-se uma heterofonia semi-improvisada, cuja felicidade foi traída por um alaúde emprestado à última hora, de péssima qualidade, que se revelou teimosamente avesso a manter-se afinado, levando-nos a perder preciosas horas de estúdio¹.

Saiu um disco impuro, e, apesar dos seus defeitos, orgulhosamente impuro: não pertencemos ao grupo daqueles que julgam poder fazer tábua rasa de tudo o que ouvimos, expulsando

¹ Disco publicado em anexo ao meu livro *O Som de Martin Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

os velhos convivas pela porta da frente como se pela porta das traseiras não entrassem outros, às vezes tão indesejáveis como os primeiros. As reacções à gravação foram significativas: uns acentuaram negativamente, com alguma razão, a distância relativamente a certos ideais sonoros do movimento da música antiga; outros saudaram a profundidade interpretativa, e, implicitamente, a conformidade a cânones musicais familiares².

Dez anos mais tarde, em 1995, fundei as Vozes Alfonsinas. Vozes marcadas, em maior ou menor grau, pelo repertório clássico, coral ou operático, mas até certo ponto, moldáveis. Menos moldáveis do que desejaria, certamente, mas tal circunstância tem a ver com a quase impossibilidade de um cantor ter, em Portugal, uma prática profissional regular centrada na música antiga, o que retira motivação para uma especialização na mesma área.

Em dez anos de actividade, por vezes intermitente, a direcção deste agrupamento permitiu-me dispôr de um campo de experimentação intimamente entretido com a investigação musicológica. Embora, no que respeita aos cantores, tenha tido que lutar com afinco contra velhos hábitos, incluindo o de alguma indisciplina artística, e também contra a indiferença

² “Este é un bo exemplo de cómo tódolos presupostos académicos do mundo (...) non garanten unha boa versión, excesivamente impostada a voz da soprano, un pouco perdida durante toda a obra, e absolutamente plano e sen matices o laúde de Peixoto.” (Carlos Villanueva, “As cantigas do mar de Martín Codax”, in *Cantigas do mar*, [A Coruña]: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, pp. 13-53 [45]). “A interpretación (...) se achega moito a como eu entendera sempre estas cantigas dentro de min (...) está feita con non pouca liberdade de interpretación e con tanta musicalidade, que fai que un pense que, realmente, o que importa non é a materialidade do que se escribe no pentagrama musical, senón o espírito que encerran esas melodías” (José López-Calo, “O feito diferencial galego na música. Idade Media e Renacemento”, in Carlos Villanueva (coord.), *O feito diferencial galego na música*, vol. II, Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1998, pp. 9-39 [22]).

relativamente à necessidade de apurar a justeza intervalar e a fusão harmónica, tive a sorte de contar com alguns excelentes profissionais, que se esforçaram por corresponder aos novos desafios postos por esta música, pondo nisso todo o seu talento. No meio das dificuldades, aprendi a lidar melhor com a especificidade da voz, procurando, nem sempre com sucesso, encontrar formas de conduzir o cantor à transformação individual do seu som, de modo a servir adequadamente o repertório. Beneficiei ainda das sugestões, da experiência e da sensibilidade de instrumentistas como Nuno Torca Miranda e César Viana, que adicionaram ao percurso das Vozes Alfonsinas dimensões à partida não entrevistadas.

Pondo de parte, por inúmeras ou evidentes na discografia do grupo³, as contribuições individuais ou colegiais para a definição da sua sonoridade, passo de seguida a relatar três casos em que a procura de soluções de execução me levou a, ou me firmou em, hipóteses de interpretação histórica que julgo interessantes.

Uma vez, ao deparar-me, em Paris, com um manuscrito dos inícios do século XI onde o monge Adémar de Chabannes apontou uma composição da sua autoria, um *Versus* para São Marçal, julguei ver nas duas linhas melódicas confusamente sobrepostas a este texto, como se fossem duas camadas independentes, uma

³ Cinco CDs, três dos quais já publicados: *As melodias de Martín Codax*, publicado pelas Edicións Xerais de Galicia em anexo ao livro *Johán de Cangas. Martín Codax. Meendinho: Lírica Medieval, 1200-1350* (Vigo, 1998; gravação de 1995). *O Tempo dos Trovadores* (Strauss/PortugalSom, 2000; gravação de 1999). *La mar de la musica* (EMI-Classics, 2001; gravação de 1998). Com publicação prevista na Dargil em 2006: *Oficio de S. Geraldo e Cânticos bracarenses de Natal* (gravação de 2000) e *Mon seul plaisir. Anglo-Italian & French Songs from MS Porto 714*: (gravação de 2002).

peça de carácter polifónico. Experimentei as diversas possibilidades de relacionamento entre as duas linhas e, com as Vozes Alfonsinas, apresentei em público uma primeira hipótese de solução, recorrendo a dois tenores. Mas não fiquei inteiramente convencido, fosse porque essa solução implicava opções prévias demasiado interventivas, fosse porque o manuscrito me sugeria uma alternativa: uma única linha vocal com acompanhamento instrumental. Para poder imaginr o resultado, procurei informar-me sobre as implicações acústicas da execução da segunda linha melódica num saltério ou numa harpa medievais; contudo, não tivesse uma harpa sido trazida para o grupo, possibilitando uma breve experiência, essa imaginação teria permanecido abstracta, e não se teria transformado em convencimento estético, que por sua vez me deu o alento para defender essa hipótese numa publicação sujeita à avaliação crítica da comunidade musicológica internacional⁴.

Outro exemplo: nas Cantigas de Santa Maria do rei castelhano Alfonso X, o Sábio (coleção de canções acabada de compilar em 1284), há frequentemente poemas em que uma frase se distribui entre o final de uma estrofe e o início da seguinte, com o refrão de permeio. Para que o sentido gramatical da frase seja claro à audição, foi proposto por certos autores que o refrão devia ser suprimido na execução musical, proposta a que outros ripostaram com casos comparáveis em que o refrão é sempre cantado, apesar de supôr uma suspensão provisória do sentido

⁴ “Is it polyphony?” [The *Versus de Sancto Marciale* by Adémar of Chabannes] in *Revista Portuguesa de Musicologia* n° 12 (2002), pp. 9-34.

narrativo. Com as Vozes Alfonsinas, experimentei uma solução alternativa que elimina o problema. Inspirando-me nas práticas de canto antifonal da Idade Média e particularmente na tradição do romanceiro transmontano, em que o canto alternado entre homem e mulher supõe a retoma do último verso da estrofe depois de cantado um refrão de verso único, criei uma versão da cantiga 228 que é a imagem exacta do texto tal como aparece no manuscrito original, com refrões intermédios abreviados, sem que se deixe de ouvir a concatenação gramatical entre o fim de uma estrofe e o início da seguinte. Ou seja, a resposta a um problema de interpretação textual foi encontrada numa convenção exterior ao texto, o estilo antifonal de execução, que permite conciliar a presença do refrão com a desejável fluidez narrativa.

(Ilustração sonora: CD das Vozes Alfonsinas, *O Tempo dos Trovadores*, Strauss/PortugalSom SP 4287, faixa 10)

Um outro caso foi o da cantiga 223. Quando, em 1994, apresentei uma comunicação sobre a possível influência árabe no ritmo das Cantigas de Santa Maria, avantei a possibilidade de que algumas peças se pudessem ler em compasso quinário, sem que isso se pudesse provar sem margem para dúvidas, devido à ambiguidade da notação musical. Foi só depois, ao tentar cantar e encontrar na cantiga 223 uma coerência rítmica interna que insistia em escapar-me, é que me dei conta de que a notação, aparentemente clara, fazia pleno sentido não dentro de um

sistema rítmico francês, ternário, a que aparentemente pertencia (surgindo contudo musicalmente coxo), mas dentro de um sistema rítmico árabe, em compasso quinário, usando um padrão musical bem documentado na Península Ibérica até ao século XVI: 2+1+2 unidades de tempo. Para que essa hipótese funcionasse, havia somente que considerar a primeira nota como uma anacrusa (ou seja, como arranque para o início de um compasso que coincidiria com a segunda nota) e assumir um valor de longa invariavelmente equivalente a dois tempos de duração.

(Ilustração sonora: CD das Vozes Alfonsinas, *O Tempo dos Trovadores*, Strauss/PortugalSom SP 4287, faixa 5)

E chegamos finalmente ao nível da transcrição. A transcrição musical não é uma tarefa mecânica, mas uma tarefa crítica e imaginativa, em que o musicólogo se coloca alternadamente na pele do compositor e do executante, quer para poder bem compreender a peça, quer para a poder representar graficamente de forma adequada. Na música medieval isto é especialmente claro, porque frequentemente a notação musical não nos dá a informação completa, ou fá-lo de maneira ambígua. Assim, quem traduz a peça para uma simbologia musical moderna tem de recriar mentalmente a composição, confrontando-a com os critérios compositivos da época e experimentando diversas soluções interpretativas, até chegar a uma solução provável, mais convincente do que as outras, ou, pelo menos, plausível.

Em ocasiões anteriores pude já explicar os passos que me foi necessário dar para chegar a transcrições rítmicas hipotéticas de alguma polifonia medieval que, na sua notação, nos dá nenhuma, ou pouquíssima informação sobre a duração de cada som. Um caso é o hino a São Bernardo, num manuscrito de Arouca, que constitui o exemplo mais antigo de polifonia portuguesa; outro é o *conductus* para Santiago atribuído a mestre Alberto de Paris no Códice Calixtino, a peça europeia a três vozes mais antiga que se pode achar fora dos tratados de teoria musical⁵. Mas também na monodia, profana ou religiosa, há muitas vezes que encontrar soluções rítmicas que supõem uma experimentação, decerto não isolada do conhecimento do repertório, mas muitas vezes sem apoio directo em documentos históricos. A situação é semelhante ao de um leitor de hebreu ou de árabe, escrito sem sinais diacríticos; são-lhe somente dadas as consoantes, e tem assim obrigatoriamente que reconstituir as vogais, de modo a que o texto faça sentido. Assim, decidir que notas, no cantochão dos livros de coro bracarenses, serão mais curtas ou mais longas na execução, envolve não apenas o reconhecimento das distinções notacionais aí existentes, que contemplam sons de duração dupla, mas também a avaliação da necessidade prática, do precedente histórico ou da vantagem estética de apressar certos melismas ou de introduzir algumas pausas de prolongamento. Noutro capítulo, o da polifonia escrita de forma mensural, são certos desenhos

⁵ "Early Cistercian Polyphony: A Newly-Discovered Source", in *Lusitania Sacra*, 2ª série, Tomo XIII-XIV (2001-2002), pp. 267-313; "Uma questão de ritmo", artigo a publicar em livro interdisciplinar de estudos performativos coordenado por Francisco Monteiro e Ângelo Martingo.

melódicos e sobretudo as zonas pré-cadenciais, com as suas implicações de progressão intervalar, que obrigam o editor moderno a repôr certas inflexões não escritas, recorrendo à chamada *musica ficta*, ou seja, a notas ficcionais dentro do sistema diatónico, mas exigidas pelo contraponto, e que substituíam, na prática do canto, algumas das notas efectivamente apontadas. Havendo mais de uma possibilidade de solucionar o problema, esta tarefa revela-se por vezes espinhosa, tal como espinhosa pode ser a identificação e resolução de erros no manuscrito original; argumentei noutro lugar que em certos casos é incontornável o recurso ao juízo estético individual, o que, por sua vez, implica alguma experimentação⁶.

É aqui que volta a entrar em cena o piano. Já se sabe que não é um instrumento medieval, que a sua afinação em temperamento igual não é adequada aos intervalos usados na música antiga, e que o seu uso é, nesse contexto, anacrónico; mas permite criar uma primeira imagem, aproximativa, do objecto musical, sobretudo se este tiver carácter polifónico. O piano é, em suma, o laboratório caseiro onde se testam as primeiras misturas. Antes de se mobilizarem cantores e instrumentistas, antes de se lhes propôr um caminho de descoberta, convém antecipar, preparar o terreno, fazer um rascunho sonoro da obra, verificar o funcionamento geral da transcrição. Como o antigo compositor ao clavicórdio na sua cela, quiçá soando a harpa ou um órgão portativo, o musicólogo ao piano desdobra-se em músico, em

⁶ "Juízo estético e filologia musical: em torno de um cancionero polifónico do século XV", in *Philosophica*, 19/20 (2002), pp. 251-78.

crítico e em público. Nele a tradição recobra vida, e ao fim desse trabalho de parto, indefesa e nua, emerge a folha que vai pautar o concerto.

Explorador é tanto o geógrafo como o que percorre o seu mapa.

Muito obrigado.