

A Idéia de *Zeitgestalt* como meio de expressão para a Interpretação de *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...* de Gilberto Mendes

Margarida Tamaki Fukuda
Universidade de São Paulo
e-mail: margaridafukuda@terra.com.br

Sumário:

O presente trabalho é parte da pesquisa de Mestrado concluída em 2002 na PUCSP e tem como objetivo o estudo analítico voltado para a Prática Interpretativa da peça *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...* de Gilberto Mendes (1989). A análise tem por base, fundamentalmente, o método *Denken und Spielen* (1989) (*Pensar e tocar*) desenvolvido pelo pianista alemão Jürgen Uhde (1913-1991) em parceria com a filósofa Renate Wieland (1943?).

Palavras-Chave: *Zeitgestalt*, Expressão estrutural, Interpretação Musical, Dinâmica Musical, Gilberto Mendes.

Introdução

Composta em 1989 por Gilberto Mendes, importante representante da Música Contemporânea e de Vanguarda no Brasil, a peça *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...* para piano solo foi encomendada pelo pianista José Eduardo Martins para estréia num concerto em Potsdam, antiga Alemanha Oriental, pouco antes da queda do muro de Berlim. A obra, ao lado de *Apocalypse de Solentiname* (1985), é considerada pelo compositor como a mais original de sua fase mais recente. A idéia do compositor nesse *Estudo* teria sido a de uma tentativa de unidade entre dois mundos aparentemente opostos entre si, como Hans Eisler e Anton Webern, os maiores mitos do universo musical germânico do século XX, o primeiro como porta-voz mais representativo do tonalismo e o último do atonalismo. Mendes deixa as seguintes indicações ao intérprete na partitura para a execução desse estudo:

Estudo de valores iguais (metronomicamente, nenhum *accel.* ou *rall*, mesmo na cadência final), rigorosamente semínima = 92.

Sempre *legato*, porém marcando levemente os passos da caminhada.

Cada acidente altera somente uma nota.

Pedal somente e obrigatoriamente nos pontos indicados.

Dinâmica escolhida pelo intérprete.

Dinâmica indicada somente nas duas últimas seqüências da última página.

Durante a pausa final o pianista permanece com as mãos e corpo absolutamente imóveis (mãos pouco acima do teclado).

Atenção com oitavas duplas: 88 = duas oitavas acima ou abaixo (Mendes, 1990: 125).

Pelo exame dessas indicações, observa-se que nesse *Estudo* inteiramente monódico, o meio de expressão concentra-se praticamente na dinâmica. Pode-se constatar ainda que com exceção das três indicações *ff p* fornecidas pelo compositor, essa dinâmica é deixada totalmente a critério do intérprete. Essa, porém, torna-se uma tarefa extremamente difícil a um intérprete numa obra de fluidez indeterminada, inteiramente indiferenciada ocasionada principalmente pela presença de uma periodicidade rítmica estática, com pulsação de semínimas, sendo esta estaticidade transformada

apenas no final da peça com a introdução de figuras de maior duração. À estaticidade rítmica é aliada ainda uma periodicidade timbrística também estática, inteiramente em legato, embora deva sugerir os “passos da caminhada”, o que vem reforçar ainda mais a escuta daquela fluidez indeterminada. Se a escolha da dinâmica oferece dificuldades ao intérprete, no entanto, é ela, que poderia ajudar a criar unidades diferenciadas dentro do processo tornando a expressão da música vivaz e interessante, em contraposição àquela tediosa e monótona ocasionada principalmente pela indiferenciação rítmica. No propósito de encontrar um método adequado para fazer a música fluir, a idéia de *Zeitgestalt* (ZG) pode ser empregada na peça de Gilberto Mendes.

A Idéia de *Zeitgestalt* como meio de expressão para o intérprete

Tendo como principal objetivo auxiliar o intérprete na compreensão da estrutura da música contida no texto de uma partitura, o pianista alemão Jürgen Uhde em parceria com a filósofa Renate Wieland desenvolveram o método *Denken und Spielen* (Pensar e Tocar) (1989). A partir da análise da relação dialética entre as partes e o todo no interior de um processo musical os autores buscam criar uma unidade dinâmica na fluência dos sons. Fundamentando seus pensamentos na filosofia de Adorno, Bergson, Kurth, entre outros, Uhde & Wieland trabalham com a idéia de *Zeitgestalt* como instrumento de análise para a prática interpretativa.

Zeitgestalt, palavra composta em alemão, pode ser compreendida como configuração temporal. No método de Uhde & Wieland, a análise das *Zeitgestalten* de uma obra musical refere-se a análise dos impulsos contidos em seu interior, constituídos pelas fases de tensão, culminação e afrouxamento indicadas pelos sinais: $\left[\longrightarrow \right]$ para a fase de tensão, de inspiração e o sinal $\left[\longleftarrow \right]$ para a fase de afrouxamento, de expiração. A distância entre as duas setas $\left[\longrightarrow \longleftarrow \right]$ indica a fase de culminação, o ponto de maior intensidade, na qual o movimento chega ao seu objetivo e depois ao repouso. Da percepção desse processo temporal dependeria a articulação de dois dos principais meios de expressão de que dispõe o intérprete para a execução de uma obra musical, determinante para a respiração na música: a dinâmica e a agógica. Quatro princípios concorrem à determinação do ponto culminante: o acento métrico-rítmico, o ponto culminante melódico, o ponto de tensão harmônica e os acentos ocorrentes. A análise começa com a percepção de *Mikrozeitgestalten* ou detalhes, podendo constituir um motivo, uma frase, um tema. Uma vez analisadas as *Mikrozeitgestalten* a tarefa do intérprete seria a de integrá-las ao todo. Essa integração seria realizada não apenas ligando os detalhes uns com os outros, seguindo horizontalmente a dinâmica interior que as liga. O intérprete deve sempre questionar sobre o detalhe dentro do impulso do todo. Para melhor compreensão das fusões das *Mikrozeitgestalten* os Autores utilizam a metáfora da onda musical, comparando a música ao movimento de inúmeras ondas do mar. No movimento de fluxo e refluxo, as pequenas ondas vão se integrando sempre às ondas cada vez maiores sem contudo percebermos qualquer ruptura, e assim deveria ser na música, nas fusões das pequenas unidades, às sempre maiores, até formar o todo.

Análise das *Zeitgestalten*

Na tentativa de aplicação do método de Uhde/Wieland para a interpretação do *Estudo* de Gilberto Mendes, buscou-se localizar as *Zeitgestalten* e as *Mikrozeitgestalten*. O que de imediato nos chamou a atenção foi a busca por momentos de diferenciação no interior do fluxo contínuo das alturas em semínimas, que pudessem indicar algum marco de limite temporal. Para efetuar esta diferenciação apoiou-se nos acordes arpejados que rompiam em determinados momentos essa continuidade indiferenciada, permitindo revelar o início e/ou fim das ZG. Um outro elemento que contribuiu para delimitar as ZG foi o emprego do pedal. As indicações de pedal coincidem na maioria das vezes com os ciclos de arpejos que acabamos de citar. Percebe-se assim a primeira *Zeitgestalt*, que será chamada de ZG[4] formada por 69 pulsos de semínimas iniciando na nota *lab4* e terminando no primeiro acorde arpejado (*lá4/si4/ré5/fá#5*) do terceiro sistema, com indicação de

pedal. A segunda *ZG[4]* seria formada por 38 pulsos de semínimas começando na nota *sib5*, primeira nota após o referido acorde e terminando no próximo acorde constituído pelas notas *lá4/dó#5/fá#5/si5/mi6*, e assim por diante. As demais *ZG[4]* seriam dessa maneira formadas por 13, 32, 37, 46, 4, 27, 8, 17, 14, 31, 43, 24, 18, 36, 9 semínimas sucessivamente, seguidas pelo encadeamento de três mínimas e duas semibreves que começam e terminam com pausas. Como se pode observar, estas marcas temporais delimitadas pelos acordes e pela indicação de pedais ainda deixaria muito pouco diferenciada a textura sonora, na maioria das vezes por se localizarem em espaços muito distantes umas das outras. Uma vez definidas essas 14 *ZG[4]* no interior de 465 pulsos de semínimas, a questão agora seria: como localizar as *MikroZG* em seu interior?

A idéia de onda sonora de Henri Pousseur (1970) aplicada à articulação de formas musicais na peça Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...

Nesse sentido, o texto *Pour une périodicité généralisée (Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, p.241-290)* escrito por Pousseur (1970), compositor belga nascido em 1929, um dos principais representantes da música da atualidade, auxiliou no reconhecimento dos limites temporais que indicam o início e fim das cada vez menores *ZG[3]*, *ZG[2]* e *ZG[1]* procuradas. A idéia sobre periodicidade num movimento de ir e vir, como aquele observado na teoria científica ondulatória apresentada por Pousseur, aplicada ao aspecto da altura do som num movimento melódico ascendente seguida de descendente ou vice-versa possibilitou a percepção do início e o fim de uma *ZG*. Reconheceu-se, assim, no primeiro sistema dentro da grande *ZG[4]* formada por 69 semínimas, uma *ZG[3]* hierarquicamente a próxima menor *ZG* constituindo uma frase de 23 semínimas numa série dodecafônica e sua repetição em forma retrógrada, começando e terminando na nota *láb4*. O seu ponto culminante foi percebido no eixo simétrico, na nota *dó6*. Essa *ZG[3]* pode ser subdividida em três *ZG[2]*, sendo elas distinguidas umas das outras pelo movimento direcional e adirecional. O primeiro grupo é direcional por graus sucessivos do tipo arpejado partindo da nota mais grave *láb4*, chegando à nota mais aguda *fá6* e voltando ao grave na nota *lá5*, sendo o seu cume percebido entre as notas *sib5* e *lá5*, como ponto culminante harmônico exercendo a nota *sib5* a função de sensível descendente. O segundo grupo é não direcional constelado em forma de saltos, começando e terminando na nota *sol6*. O terceiro grupo é direcional como o primeiro, começando em *lá5* e terminando em *láb4*, em movimento retrógrado ao primeiro. O seu cume foi percebido também em forma simétrica entre as notas *lá5* e *sib5*. Na segunda *ZG[2]*, ou seja, no agrupamento não direcional de alturas em forma de ziguezague observou-se, ainda, uma certa direcionalidade ao agrupar os saltos em três grupos periódicos, cada um formando uma *Mikrozeitgestalt[1]* composto por três semínimas com as notas *sol6/ré5/mi6* e *si6/dó6/si6* e *mi6/ré5/sol6*, com pontos culminantes de maior tensão rítmico-métrico nas notas *sol6*, *si6* e *mi6*, respectivamente. A análise prosseguiu até o fim do *Estudo* seguindo os mesmos princípios. Limitamo-nos, porém, a descrever só até esse ponto no presente trabalho.

Dinâmica e Agógica Musical

Uma vez definidas as *Zeitgestalten*, ou seja, as fases de início, culminação e repouso, por meio da intuição e reflexão, poder-se-ia perguntar como o intérprete poderia realizar sonoramente essas fases temporais por ele percebidas? Poder-se-ia perguntar de que maneira elas poderiam contribuir na construção da expressão musical? Para Uhde & Wieland (1989) seria fundamental para uma interpretação bem sucedida, que as fases temporais se tornassem realmente audíveis em termos de agógica e dinâmica.

A percepção das *Zeitgestalten* nesse *Estudo* ajudou a definir uma dinâmica que possibilitou unidades diferenciadas dentro do fluir indeterminado de pulsação de semínimas, conforme apresenta-se no texto musical. A dinâmica aí foi pensada em um *crescendo* para a fase de tensão até o ponto culminante e depois *decrescendo* para a fase de distensão até chegar ao ponto de repouso.

Porém, foi no aspecto da articulação agógica que se pode constatar nesse *Estudo*, um fato interessante tal qual Uhde & Wieland (1989) referem-se em seu livro *Denken und spielen*. Ao seguir as instruções deixadas por Gilberto Mendes, tentou-se interpretar ao instrumento apenas com articulação dinâmica a partir da análise das *Zeitgestalten* mantendo, porém, a igualdade metronômica como indicada na partitura: “*Estudo* de valores iguais (metronomicamente, nenhum *accel.* ou *rall*, mesmo na cadência final), rigorosamente semínima =92”. O que se constatou, no entanto, é que mesmo mantendo-se a igualdade metronômica (semínima = 92) solicitada, existiria, ainda assim, uma margem para nuances agógicas sutis com um mínimo de *rallentando* e *accelerando*, tal qual se manifestam Uhde & Wieland (1989) sobre a idéia de “rubato submetronômico”, que ao lado da articulação dinâmica auxilia o intérprete na construção de uma expressão vivaz, em uma música de fluidez indiferenciada como apresentada nessa partitura. Constatou-se assim, que essa articulação agógica “submetronômica” não só é possível, na prática, como se pode perceber também, que a agógica e dinâmica estão ligadas uma a outra, como aspectos de um único fenômeno, sendo portanto inseparáveis, e que juntas constituem os principais meios para a expressão musical (Uhde & Wieland, 1989: p.195-96).

Considerações Finais

Vale ressaltar, que o método desenvolvido por Uhde & Wieland (1989) apresenta um caráter experimental possibilitando diferentes modos de percepção das *Zeitgestalten*. Resultando assim em diferentes escutas, fornecendo elementos ao intérprete para desvendar as diversas possibilidades de interpretação que uma partitura permite, e levando-o a identificar-se criativamente com a obra executada. Dessa forma, não se trata aqui de um estudo para aplicação mecânica, mas de um estudo reflexivo e experimental, tendo por base a própria fundamentação teórica de Uhde & Wieland (1989).

Apresenta-se a seguir a partitura com a análise das ZG (na parte superior dos pentagramas) nos quatro primeiros sistemas em *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...* de Mendes (1990), com desenhos que sugerem movimentos de ondas nas *Mikrozeitgestalten* (na parte inferior dos pentagramas), a partir da concepção de Pousseur. A análise das ZG na íntegra nesse *Estudo*, assim como, uma apresentação mais detalhada sobre a idéia de onda sonora contida no texto de Pousseur, ou sobre dinâmica e agógica a partir de Uhde & Wieland (1989), ou ainda, sobre outras possibilidades encontradas de análise das ZG são apresentadas na Dissertação de Mestrado da Autora (2002).

Referências Bibliográficas

- Fukuda, Margarida Tamaki (2002). *A Idéia de Zeitgestalt como meio de expressão para a Interpretação Musical*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica – SP.
- Mendes, Gilberto (1990). “Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...”. *Cadernos de Estudo* Vol.3, 115-25. São Paulo: Atravez.
- Pousseur, Henri. (1970). “Pour une périodicité généralisée. *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*. 241-290. Bruxelas: Editions de l’Institut de Sociologie Université Libre de Bruxelles.
- Uhde, Jürgen.& Wieland, Renate (1989). *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*. Kassel: Bärenreiter, 2.Aufl.

Um estudo? Eisler e Webern
caminham nos mares do sul...

Gilberto Mendes
(Fevereiro de 1989)

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into four systems. Each system consists of a melodic line in a single staff and four guitar-specific notation lines above it, labeled ZG[4], ZG[3], ZG[2], and ZG[1].

- System 1:** The melodic line begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with slurs and phrasing slurs. A "Ped." instruction is placed below the first measure.
- System 2:** The melodic line continues with eighth notes and includes a measure with a "8-" marking. The guitar notation lines show various fretting patterns with 'x' marks.
- System 3:** The melodic line shows a key signature change to two flats. It includes a measure with "88-" marking and a "* Ped." instruction. The guitar notation lines continue with fretting patterns.
- System 4:** The melodic line concludes with eighth notes and includes a measure with "88-" marking. The guitar notation lines show final fretting patterns.