UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

Dissertação de Mestrado

VALSAS NOBRES E SENTIMENTAIS DE MAURICE RAVEL: CAMINHOS DE UM INTÉRPRETE

ARY YURI PINGO

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

Ary Yuri Pingo

VALSAS NOBRES E SENTIMENTAIS DE MAURICE RAVEL: CAMINHOS DE UM INTÉRPRETE

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, pelo programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Dr. Ney Fialkow

Porto Alegre

2011

À minha tia Maria Bernadete de Souza Cortes,
um ser humano que carrega em si valores sagrados.
Pela sua generosidade, dedicação integral, acolhimento e amor
a mim e ao caminho que escolhi traçar pela minha vida.

Ao Homem que me fez Nascer, Morrer e Viver:
meu pai, Ariovaldo Pingo - in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, pela oportunidade de cursar o mestrado, o qual me proporcionou crescimento como músico, intérprete e ser humano.

À CNPq pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual não seria possível total dedicação à minha prática e pesquisa musical.

Ao meu orientador Ney Fialkow, grande artista, pianista, professor e amigo, a quem devo muito dos conhecimentos adquiridos nestes anos que compartilhamos juntos.

Meus mais sinceros agradecimentos a:

Ticiano Biancolino – Grande artista e pianista. Amigo e mestre. Foi quem me encorajou a acreditar nos meus conhecimentos artísticos. Ajudou-me dar a eles a forma mais aproximada da linguagem verbal de maneira paciente e carinhosa. Ensinou-me a gostar da academia.

Luciana Noda – Pianista notável! Acolheu-me nos momentos mais difíceis durante o processo do mestrado e esteve ao meu lado de maneira singular, muito nobre e generosa. Devo a honra de sua amizade!

Maria Bernadete de Souza Cortes – Ser humano de grande força e generosidade. Sem esta pessoa nada teria começado e terminado. Ela foi a verdadeira força propulsora de todo o processo nestes anos.

Lisandra Cortes Pingo – Minha irmã, alma gêmea, ensinou-me desde criança a importância do conhecimento e do saber, servindo sempre como referência para superar as dificuldades externas e lutando para poder conquistar nossos ideais.

Sonia Maria Cortes Pingo – Mãe. Quem me ofertou sua metade esculpindo meu corpo e alma, matéria e espírito. Lapidou minha essência e construiu meus valores morais, apresentou-me a música, para que com isso eu pudesse conquistar tudo o que tenho hoje.

Marisa Lacorte – Minha Mestra. Mostrou o caminho por onde meu coração pudesse encontrar minha razão. Acreditou em mim para que eu pudesse Existir. Mostrou-me que o Saber não está no âmbito da ciência e da razão, mas que estes são os únicos meios para alcançá-lo. Eu a busco para saber as respostas que estão dentro de mim.

Ney Fialkow – Meu orientador. Admirável músico e pianista, professor de qualidades ímpares. Ofereceu-me toda a sustentação necessária durante meu curso de mestrado. Aprendi coisas valiosas, indescritíveis.

Clóvis Eduardo Oliveira Moura – Meu companheiro, anjo da guarda. Alguém que eu esperava há muito tempo e chegou no momento mais importante que poderia ter chego. Esteve e está ao meu lado oferecendo-me constantemente seu amor e sua sensatez. Sem o Amor o Ser Humano não pode encontrar sua essência, assim se faz o artista.

Luciana Del Bem – Alma sensível e generosa. Pesquisadora de incomparável habilidade, notável professora. Pela sua paciência e muita compreensão!

João – Meu irmão gaúcho. Sempre esteve ao meu lado, compartilhando e vivenciando minhas aventuras fora e dentro da pós-graduação, dividindo sua sabedoria e compartilhando os momentos de angústias.

Adriano Gado – Notável artista e pensador. Compartilhou todos os passos de minha empreitada acadêmica, mostrando-me sempre o Novo. Com isso pude refletir sobre tudo o que eu pensava saber e não sabia. Ajudou-me com carinho e dedicação.

Roger Lisardo – Meu irmão de alma, respeitado músico e pesquisador. Junto com Biancolino foi responsável por eu Aprender a Conhecer, por minha formação como artista. Trouxe-me o mundo apolíneo em todos nossos encontros dionisíacos.

Marizilda Hein – Um tesouro escondido. Uma artista, pianista e mestra ímpar! Foi uma espécie de oráculo em toda minha formação musical. Salve Hein!

Marcos Aragoni – Fiel companheiro musical. Pianista genial, músico sensível e competente. Compartilha constantemente comigo dos prazeres das artes e me ensina cada vez mais a busca pela perfeição. Amigo e irmão!

Vagner Ferreira – Amigo verdadeiro e notável pianista. Esteve o tempo todo disposto a ajudar-me com o que fosse necessário, acolhendo-me todas as vezes que necessitei.

Gisela Pupo Nogueira – Mestra e amiga. Pessoa de muita sabedoria, artista de grande profundidade. Insaciável no que se diz respeito ao conhecimento!

Luciano Souto – Violonista notável e músico extraordinário. Um ser humano cheio de qualidades nobres e princípios. É para mim um grande amigo e um eterno professor!

Geraldo Magela Brandão Ribas e Rafaela Haddad – Almas gêmeas que se completam. Eros e Psiquê. Foram e ainda se fazem fundamentais para eu enfrentar com humor e sabedoria as dificuldades da vida, acreditando constantemente na arte.

Francyene Rossett, Marcos Sala e Gustavo Ruiz – Amigos de coração. Companheiros dos momentos mais difíceis. Pessoas de almas justas e generosas. Ofertaram carinho e apoio.

Carla e Waldenir – Amigos e professores que estiveram torcendo e me ajudando desde o início do mestrado, com bom humor e carinho.

Enilton Cavalcanti – Meu amigo e irmão do peito. Vem há muito tempo me ensinando e motivando, com sua sabedoria, a percorrer os caminhos da vida.

Flávio Augusto – Meu pianista favorito dentre os grandes artistas que estão em minha fonoteca. Nobre amigo de valores incomensuráveis! Meu guru musical.

Chico Campos – Exímio cantor e mestre. A quem devo a honra de compartilhar momentos artísticos profissionais e tê-lo como amigo verdadeiro.

Aos familiares preciosos: Lúcia Paiva Pingo (vovó), Maria Amália, Pedro Bravo, Alemão (Pedro Bravo Filho), Melissa, Renata, Maria da Glória Oliveira, Juninho, Sueli, Paulo, Tânia, Leandro, Tia Vera, Tio Nelson, Tio Luiz, Sonia, Maria Luiza, Lúcio, Murilo, Gabriela, Gabriel.

Aos amigos: Laura de Souza, Stefano, Ana Cristina, Ana Paula, Claudiana Melo, Edilene, Daniel Gonçalves, Denise Amon, Daniela Gelber (e família), Stefani Freitas, John de Castro e sua esposa Brigite, Darli, Juliana Bischoff, Marcello Teles, Carlos Filho,Thales Silva, Joana Holanda, Téia, Andreia Anhezine, Vidlin, Angela Diel, Cibele, Alexandre, Alexandre Amorin, Rafael Andrade, Nani, Jefferson Fernandez, Alexandre Zamith, Maurício Zamith, Mariana Amaral, Thais Bandeira, Felipe Balieiro, Fábio Bezuti, André Carrara, Rogério Zaghi, Izilda Marccandali, Luciana Sayure, Eduardo Monteiro, Tâmara Cruz, Vânia Malagutti Fialho, Cássia Virgínia Coelho de Souza, Izabel Maresca e Benito Maresca (***in memorian***), Mario Solimene, Hugo Fernandes, Daniel Furtado, Paulo Lopes, Hideraldo Grosso, Kyomi Hirosse, Juciane Araldi, Cris, Beth, Rosa.

Aos professores: Cristina Cappareli Gerlin, Anny Raquel Carvalho, Luciana Del Bem, Orlando Mantini, Sydnei Molina, Catarina Domenici, Celso L. Chaves.

Aos colegas de trabalho: Jôse, Maria Lúcia, Marcus Bittencourt.

Aos alunos: Cinthia Ruivo, Pamela Ramos, Heidi Monteiro, Rebecca Rodrigues, Samuel Ciambroni, Guilherme Custódio, Henrique Gama, Claudia Mucai, Demilson Silva, Nayara Lais, Gisellem Maximiano.

In memoriam:
Gilda Mazzocca Naumovs – Gu – Minha segunda mãe. A pessoa que toda vida me amou incondicionalmente.
Edda Fiore – Minha mestra do piano.

E, por fim, um agradecimento especial: a Thales Biancolino, o maior tesouro da minha vida!

RESUMO

A concepção da interpretação de uma obra musical pode advir de um processo sustentado por reflexão e ímpeto, agregando razão e emoção, o qual é gerado por impulsos e diversos conhecimentos, sendo estes musicais e/ou extra-musicais, objetivos e subjetivos. Estes são criados e reunidos ao longo da vida, durante o período de formação musical e a partir de contatos com diversas artes e normalmente dinamizado ao longo da leitura de uma determinada obra, de maneira consciente e inconsciente. Aprofundam-se através da prática musical, pesquisas e também da chamada tradição oral, através da relação mestre/discípulo. Este memorial disserta sobre meu processo de leitura, estudo e performance das ***Valsas Nobres e Sentimentais*** de Maurice Ravel, realizado durante meu curso de mestrado. Procuro reconhecer e esclarecer algumas de minhas escolhas musicais e os conhecimentos que mobilizei, adquiri e transmutei ao longo deste processo, paralelamente às reflexões de meu orientador, Ney Fialkow. Para tanto, foi necessário o registro de alguns dos meus encontros de orientação, momentos de meus estudos, algumas de minhas performances e idéias que foram geradas e despertadas durante todo este percurso. O possível reconhecimento e verbalização de todos estes registros podem muitas vezes tornar-se imprecisos, ou até mesmo impossíveis. Não há aqui a pretensão de desenvolver um guia de estudo, nem tampouco uma versão final da minha interpretação, já que esta se encontra sempre em movimento e renovação. É um registro de um determinado momento e como o mesmo se deu, ora sustentado por argumentos fundamentados em pesquisas ora por um universo fantástico e etéreo.

PALAVRAS-CHAVE: Valses Nobles et Sentimentales; Ravel; Interpretação; Piano.

ABSTRACT

The interpretation concept of a musical piece may result from a process based on reflection and momentum, adding reason and emotion, which is generated by impulses and diverse knowledge, being this knowledge musical and / or extra-musical, objective and subjective. It is created and gathered throughout lifetime, during the period of musical training and from contacts with various types of art being normally activated while reading a particular piece of music in a consciously and unconsciously manner. This knowledge is deepened through musical practice, research, and the so called oral tradition, and through the master / disciple relationship. This memorial speaks about my process of reading, study and performance of the Noble and Sentimental Waltzes by Maurice Ravel, performed during my Master's course. I try to recognize and clarify some of my musical choices and the knowledge I activated, acquired and transmuted along this process, in parallel with the reflections of my advisor, Ney Fialkow. Therefore, it was necessary to record some of my meetings with the advisor, moments of personal studies and some of my performances and ideas that were generated and arouse along this period of time. The possibility of recognition and verbalization of all these records can often become inaccurate or even impossible. There is not any intention here to develop a study guide, nor a final version of my interpretation, as this is always dynamic and renewable. It is a record of a particular moment and how it was carried out. At times, supported by arguments based on researches and at other times by a fantastic and ethereal universe.

KEY-WORDS: Valses Nobles et Sentimentales; Ravel; Interpretation; Piano.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO..... **01**

II. AS *VALSAS NOBRES E SENTIMENTAIS*: UM MEMORIAL..... **10**

VALSA I..... **11**

VALSA II..... **18**

VALSA III..... **25**

VALSA IV..... **31**

VALSA V..... **35**

VALSA VI..... **39**

VALSA VII..... **43**

VALSA VIII..... **49**

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... **60**

BIBLIOGRAFIA..... **65**

ANEXO: partitura completa – ***Valses nobles et sentimentales*** de M. Ravel **68**

I.
INTRODUÇÃO

Se eu tento falar sobre música é por que o impossível sempre me atraiu mais que o apenas difícil. Se existe algum sentido por trás disso, tentar o impossível é, por definição, uma aventura capaz de proporcionar um sentimento de ação que eu considero altamente atrativo, e ainda com a vantagem de que nela o fracasso não é somente tolerado, mas esperado. Portanto, tentarei o impossível e procurarei delinear algumas conexões entre o conteúdo inexprimível da música e o conteúdo inexprimível da vida.

DANIEL BAREMBOIM

A valsa, com este nome e suas características consolidadas, remonta a meados do século XVIII, e relaciona-se diretamente às danças germânicas populares, caracteristicamente mais rústicas e que opunham-se ao refinamento de sua contrapartida em voga junto à nobreza, o minueto. Os primeiros compositores de relevo a abordar o gênero foram Carl Maria von Weber (1786-1826) e Franz Schubert (1797-1828). Este último compõe, dentre outras, dois conjuntos de valsas para piano solo, as *34 Valses Sentimentales* Op. 50 D. 779 (1823) e as *12 Valses Nobles* Op. 77 D. 969 (1827), aos quais Maurice Ravel (1875-1937) se referirá de maneira poética em suas *Valses Nobles et Sentimentales* (*Valsas Nobres e Sentimentais*) [1] de 1911, originalmente também para piano solo.

Já na terceira e quarta décadas do século XIX a valsa passava a ser abordada de maneira estilizada, em manifestações de música instrumental com um fim em si próprias: as valsas de Frédéric Chopin (1810-1849), por exemplo, não foram concebidas para a dança, mas para a fruição musical apenas. A partir daí, a maioria dos compositores abordaram o gênero de maneira pessoal, variando entre a estilização e a produção com a finalidade de composição de repertório dançante. Com a família Strauss os salões de Viena trocam definitivamente o minueto pela valsa, que se tornou a dança da burguesia. Esta dança tornou-se febre na sociedade e quase provocou o abandono de todas as outras danças. Ela proporcionava, pela primeira vez, a aproximação total do casal que a dançava, de maneira insinuante, provocativa e conveniente para nova sociedade:

> A valsa foi a dança de salão mais popular do século XIX e do início do século XX. Logo em seus primórdios, a valsa chegou a ser chamada de "loucura báquica" e condenada pelo seu caráter erótico, pois os casais posicionavam-se muito próximos para dançá-la. A valsa, inclusive, chegou a ser proibida na corte prussiana. Com Johann Strauss (pai) a valsa consolidou-se enquanto gênero, passando então a estar indissoluvelmente ligada à Viena. "Com os filhos de Strauss, Johann e Josef, durante os anos 1860 a valsa atingiu seu auge como forma de dança, composição musical e símbolo de uma época alegre e elegante" (LAMB, 1980, p. 200), ficando, desde então, inexoravelmente associada à aristocracia. (CORRÊA, 2006, p. 02)

[1] Todas as traduções presentes neste trabalho são da autoria do autor, salvo indicação em contrário.

Adentrando o século XX, a valsa continuou a ser abordada segundo essa dualidade de finalidades, passando agora também à estilização de novas técnicas de composição, sonoridades e ambientaçoes. Dos compositores mais importantes de início de século, Ravel é um dos que mais se remete a este gênero já popularíssimo e convidativo. O compositor nasceu e foi criado em um contexto no qual a burguesia está em ascensão, porém logo presencia a decadência da mesma. A ***Belle Epoque***[2] e a 1ª Guerra Mundial (1914-19) são acontecimentos contemporâneos de Ravel, um compositor eclético e discreto em suas manifestações. Ao mesmo tempo em que sua estética remetia ao passado, preservando seus mestres, também se mantinha fiel ao seu tempo, adequando-se a esta rápida metamorfose social e cultural de ascensão e decadência burguesa:

> O público do século XX é sempre a burguesia. Mas, ao contrário daquela do século romântico, é uma burguesia decadente: ela perde, enquanto classe, o poderio econômico, representado doravante por um capitalismo abstrato, e seu poder político desfaz-se pouco a pouco.[...] Ora, enquanto há uma preocupação em democratizar a música erudita, o modo de vida do trabalhador urbano coloca-o fora de condições de desfrutá-la. (CANDÉ, 2001, p.192)

Em 1911 Ravel publica suas ***Valsas Nobres e Sentimentais***, com uma epígrafe do poeta Henri Régnier (1864-1836): "*... le plaisir délicieux et toujour nouveau d'une ocupation inutile*"[3]. A intenção de Ravel com o título ***Nobres e Sentimentais*** foi a de homenagear Schubert, o qual, como já visto, compôs coleções de valsas para piano utilizando o mesmo título. Sobre isso diz o compositor:

> O título [...] demonstra claramente minha intenção de compor uma série de valsas no estilo de Schubert [que havia composto uma série chamada ***Valses nobles***]. No lugar do virtuosismo que caracterizava ***Gaspard de la nuit***, encontra-se um estilo mais claro, mais límpido, que enfatiza as harmonias e as pões em relevo. (RAVEL apud SCHONBERG, 2010, p. 547)

---

[2] As três décadas que precederam a Primeira Guerra Mundial, período conhecido como a ***Belle Epoque***, testemunhou uma explosão de música, arte e literatura na França. Um século de política e revolução criativa culminaram com o florescimento de uma nova escola francesa, livre da dominação dos modelos alemães. E foi na Belle Epoque que a canção francesa floresceu, através da forma como os grandes compositores derramaram as complexidades harmônicas e emocionais em suas melodias, tanto na forma camerística como orquestral. (BLIER, Steven. Romance in Belle Epoque. New York Festival of Song. Nota de Programa de Concerto. s/d)

[3] "*...o prazer delicioso e sempre novo de uma ocupação inútil*"

Há também a possibilidade de uma segunda homenagem intrínseca na obra. Ravel, posteriormente, em uma carta, diz estar disposto a compor uma obra com o título de *Viena*, que mais tarde seria sua célebre *La Valse*, homenageando Johann Strauss, por quem dizia ter grande admiração. Talvez Ravel já cogitasse a idéia desta homenagem desde as *Valsas Nobres*, pois nelas podemos notar elementos musicais que mais tarde seriam re-expostos em *La Valse*, como veremos mais adiante.

A princípio poderíamos entender esta obra apenas como mera homenagem a célebres compositores, admirados e respeitados por Ravel. Ao utilizar-se, porém, de uma epígrafe sugestiva de Régnier, o compositor parece querer insinuar uma crítica ao contexto social em que vivia, e a situação da arte no mesmo:

> É por essa razão que, quando Ravel fala das crianças e dos animais, ele fala de um mundo perdido, e essa é a exata medida de sua utopia: um mundo onde há calor humano - um calor que os homens já perderam e ainda é encontradiço nesse mundo de fantasia povoado por bichos, plantas, coisas vivas e crianças -, e onde a frieza fica de fora. O enigma dessa música de Ravel é este: que, sendo música burguesa, protesta no seu mais íntimo contra "a frieza, o princípio básico da subjetividade burguesa". (WAIZBORT, 1998, p.187)

Desta maneira podemos olhar através das homenagens, localizando a discreta ironia de Ravel, reveladora de como normalmente se descreve sua personalidade, e ainda a inegável existência de uma postura social em relação à arte.

Tomando, pois, como objeto de estudo justamente as *Valsas Nobres e Sentimentais* de Ravel, esta pesquisa pretende investigar qual o caminho que traçamos para determinarmos nossas escolhas interpretativas durante os processos de leitura, estudo e performance de uma obra musical. Ao longo de tais processos deliberamos, ou seja, investigamos e refletimos sobre as nossas escolhas, mobilizamos conhecimentos diversos. Com isso evocamos conhecimentos anteriores que reunimos durante anos de prática. Alguns de caráter mais objetivo, racional – fundamentados em pesquisas e outras fontes onde se solidificaram conscientemente – e outros de qualidades subjetivas e empíricas. Estes conhecimentos são dinâmicos, por isso a palavra *mobilização*:

> O conceito de mobilização vem sendo utilizado por Charlot (2005) para enfatizar a idéia de se pôr em movimento na construção de saberes experenciados. Para esse autor, a noção de saber implica a idéia do sujeito no mundo, de sua atividade, e da relação consigo mesmo e com os outros. Para Charlot, o saber só pode existir dentro de uma certa relação com o próprio saber [...] ditada por posturas, isto é, formas de relação com o mundo, consigo e com os outros, estando essas três formas indissociáveis [...] mobilização implica movimento [...] é por

> recursos em movimento, é reunir forças para fazer uso de si mesmo. (CHARLOT, 2001,2005, apud SANTOS, 2007, p. 22 e 23)

São conhecimentos compostos de experiências anteriores que o indivíduo coloca em movimento para se relacionar com algo ou alguém numa experiência presente. Essas experiências podem ser vivenciadas na música, e por serem de cunho pessoal fazem parte de um todo, de um único ser – o intérprete – não se dissociando jamais da essência deste indivíduo, pelo contrário, somam-se e participam da construção da mesma.

Em relação aos conhecimentos musicais essas experiências normalmente são chamadas de maneira informal de “bagagem musical”, ou seja, conhecimentos que adquirimos em nossa formação e por meios profissionais, sendo eles de maneira formal ou empírica. Em alguns casos, nem mesmo temos consciência de possuí-los, ou idéia de como os adquirimos. Atrelado a todos estes conhecimentos musicais também dispomos das experiências em outras áreas artísticas, gerando assim conhecimentos de cunhos diversos. A mobilização desses conhecimentos “não musicais”, porém artísticos, para o estudo de uma obra, muitas vezes ocorrem por meio de relações diretas com lembranças ou imagens que, de alguma maneira oferece uma nova idéia à nossa interpretação e também para uma busca de produções e efeitos sonoros específicos no nosso instrumento. Etiénne Souriau definiu este processo como ***estética comparada***:

> Souriau expõe a estética comparada como sendo a disciplina que tem por base a confrontação entre obras e processos artísticos de diferentes artes. Ela coloca em evidência o que as artes podem ter em comum, o que pode se transpor de uma arte para outra ou as influências mútuas. Seria mais uma das ramificações da estética, delimitando de maneira explícita uma intenção comparatista. (SOURIAU,1969 apud FREITAS, 2009)

Muitas vezes, quando lecionamos, utilizamos estas comparações com o intuito de fazer com que o aluno alcance uma compreensão do discurso musical ou a realização de um efeito sonoro qualquer no instrumento mais rapidamente. Podemos muitas vezes ter resultados apenas partindo do texto musical, que contém, na maioria dos casos, notações precisas do próprio compositor, as quais devem ser seguidas a rigor. Porém as relações com imagens, texturas ou cores podem ser muito eficazes quando tratamos do subtexto, as entrelinhas que a notação musical por si só, através da análise estrutural, nem sempre consegue expressar, principalmente quando lidamos com estéticas onde as artes se completam, por exemplo: pintura e música no final do século XIX ou literatura, filosofia e música na estética romântica, dentre outras. Segundo Freitas:

> A música e as artes visuais, apesar de serem de naturezas distintas e de se dirigirem para diferentes sentidos, sempre deram margem para uma aproximação que pode ser espontânea, consciente ou mesmo científica. Além das diversas atitudes estéticas dos compositores e pintores, coexistem os múltiplos ângulos de abordagem, análise e interpretações. Isso nos leva crer que uma reflexão do aspecto plástico por parte do músico ou compositor pode gerar uma infinidade de sugestões estéticas, idéias e inspiração para o gesto composicional ou interpretativo. (2009, p. 93)

Neste trabalho abordamos com constância essas relações, muitas vezes as utilizando para justificar idéias e escolhas feitas para a interpretação da obra. Essas escolhas partiram de todo este conjunto de experiências e conhecimentos, musicais e extra musicais. Conhecimentos que se misturaram em anos de experiências envolvendo vivência em conservatórios, universidades, aulas e masterclasses, ensaios, festivais de música, dentre outras atividades e ambientes.

A metodologia utilizada neste trabalho pendeu entre duas vertentes, devido à natureza híbrida de sua forma. Por um lado, o caráter monográfico fez com que uma vasta bibliografia fosse levantada, assimilada e utilizada na argumentação e embazamento teórico. Entretanto, a essência do trabalho repousou sobre a idéia do registro do meu processo de escolhas enquanto intérprete, e para comportar esse conteúdo recorremos à utilização do formato de memorial, o que, em princípio, trouxe-me uma série de dilemas sobre a validade do mesmo justamente no contexto de uma dissertação de mestrado. Com a ajuda de alguns profissionais de metodologia, além de conversas com meu orientador, depois de muita angústia finalmente me convenci de que, para esta proposta, era justamente este formato que validaria a pesquisa. O método mais cabível para realização de um memorial, portanto, é o chamado *diário de bordo*, ou seja, registros constantes e sistemáticos de meu estudo, reflexões e pesquisas a ele relacionadas. Esses registros contém de tudo: reminiscências de estudo e performances de outras obras que colaboraram para meu refinamento e aprimoramento como músico; aulas com outros professores que me fizeram refletir sobre minha prática musical e deliberar minhas escolhas; as aulas ministradas pelo meu orientador artístico de mestrado, Ney Fialkow, que serviram como base para minhas escolhas interpretativas das *Valsas Nobres e Sentimentais*, pois, apesar de respeitar minhas idéias de maneira ética, sempre estimulou minha reflexão, contra-argumentando ou me apontando outros caminhos a serem considerados; aulas teóricas e práticas que tive durante o meu curso de mestrado; diálogos e encontros com amigos músicos, os quais respeito e sempre me influenciaram. Enfim, posso afirmar que a matéria prima deste trabalho foi este *diário*

de bordo. Também optei por registrar em áudio e vídeo as aulas com meu orientador, meus momentos de estudo e minhas performances da obra, para que depois pudesse ouvir e realizar uma autocrítica e refletir sobre minha execução. Estes foram os dois métodos usados para elaboração do memorial.

Quanto aos referenciais teóricos, primeiramente os mais relevantes foram as obras de Maurice Ravel e de outros inúmeros compositores contemporâneos seus, que serviram de inspiração para o mesmo, como Fauré, Chabrier, Satie, Debussy e Gerswin. Também obras de compositores que antecederam Ravel, mas que foram de suma importância para sua estética composicional, como Rameau, Couperim, Berlioz, Chopin, Liszt, Saint-Saëns e César Franck. Pesquisar o repertório foi fundamental para poder compreender melhor o universo e a estética de Ravel. Também pesquisar sobre as artes diversas contemporâneas ao compositor que permeavam a Europa e que tiveram uma grande influência para a música. Como referencial teórico para o aspecto monográfico deste trabalho, utilizamos os livros ***The Ballets of Ravel, Creation and Interpretation*** de Deborah Mawer, que aborda a obra do compositor através de uma análise não só estrutural, mas também fazendo correlação delas com outras artes; ***A Ravel Reader – Correspondence, Articles, Interviews***, uma compilação feita por Arbie Orenstein de cartas, entrevistas e artigos de Ravel que dissertam sobre sua própria obra, seus mestres e seus contemporâneos. Este livro foi de suma importância, pois ele contém as idéias do próprio compositor sobre suas obras e sua estética, os compositores, escritores e pintores que o influenciaram e os inspiraram; ***Os Problemas da Estética*** de Luigi Pareyson, onde o autor disserta sobre problemas relacionados à estética, abordando definição da arte, conteúdo e forma, a matéria artística, o processo artístico e a leitura da obra de arte. Por último a tese de doutorado de Regina Santos, ***Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica: três estudos de caso***. Esta tese foi a força motriz geradora da idéia desta dissertação. Nela, Santos realiza três estudos de caso de graduandos em piano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e como esses pianistas preparam seus repertórios. Para isso a autora usou o conceito de mobilização de conhecimento de Charlot para fundamentar-se, mas também utilizou outros diversos autores para conceituar conhecimento e conhecimentos musicais.

A motivação despertada pela pesquisa de Regina Santos foi um grande estímulo e fundamental à realização deste trabalho, uma vez que indentifiquei-me sobremaneira com os relatos dos pianistas referentes à preparação de repetório analisados pela autora. Este trabalho, entretanto, configura-se como uma espécie de continuação do processo

descrito por Santos, no sentido de que o registro de minhas escolhas interpretativas partiu da tentativa de transformar em argumentos, na forma de texto, o conjunto das experiências do passado e da prospecção dos diversos referenciais inerentes à própria obra.

Quanto à estrutura, o núcleo do trabalho é composto por oito sub-seções, correspondentes às oito valsas de Ravel. Esse conjunto de oito partes compõe o que chamei aqui de memorial, que é seguido de uma breve seção de considerações finais, as quais não são longas, pois muito do que tive a considerar e concluir, depois de todo este processo, está gravado no disco que acompanha este trabalho, uma interpretação minha das *Valsas Nobres e Sentimentais* de Ravel.

A obra de arte, portanto, exige execução. Mas eis que, acerca deste ponto, surge um problema: por que a obra exige execução? Se ela já existe como obra de arte, à parte a necessidade de decifrá-la ou apresentá-la a pública, não basta "deixá-la ser" nesta sua realidade artística? A execução não se arrisca a se um acréscimo indiscreto e estranho, destinado inevitavelmente a sobrepor-se a ela e falsear-lhe os verdadeiros lineamentos? A resposta sobre este ponto, é simples: a obra exige execução porque ela nasce executada. Se uma peça de música exige ser executada é porque ela nasceu como realidade sonora sobre as teclas de um piano ou sobre as cordas de um violino, e se uma poesia exige ser recitada é porque o autor a concebeu como realidade sonora, de modo que seu sentido espiritual se concretizasse com todos os componentes físicos da voz e do gesto. E, de fato, o músico não se contenta com prescrever o movimento, a intensidade, o timbre, mas multiplica as notações para regular também a expressão, o colorido, a pausa; o dramaturgo tende a particularizar sempre mais minuciosamente, com didascálias feitas de propósito, o o tom e a mímica do autor; ao escritor não bastam os sinais de pontuação e os recursos tipográficos para descrever seus intentos e para recomendar os efeitos por ele desejados. A execução é, em suma, alguma coisa de congênito, de originário, de inato e de essencial: exigindo ser executada, a obra não reclama nada que já não seja seu.

LUIGI PAREYSON

II.
AS *VALSAS NOBRES E SENTIMENTAIS*: UM MEMORIAL

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer.
Faltam as palavras.
Mas recuso-me a inventar novas:
as que existem já devem dizero que se consegue dizer e o que é proibido.
E o que é proibido eu adivinho.
Se houver força.
Atrás do pensamento não há palavras: é-se.
Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento.
Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino.
È-se. Sou-me. Tu te és.

CLARICE LISPECTOR

VALSA I

Modéré – très franc

Moderato – muito franco

Quando toquei pela primeira vez esta valsa para meu orientador, Ney Fialkow, a primeira crítica à minha interpretação foi relacionada ao excesso de ***rubatos***[4]. Minha primeira leitura foi influenciada por intenções que permeiam o repertório francês do final do século XIX e início do XX: a elasticidade rítmica, ***élan*** como chamam os franceses. Havia pensado nesta liberdade de ***agógica***[5], e escolhi pequenos rubatos para executar toda esta introdução desta 1ª valsa. Ao me questionar e criticar os rubatos, Fialkow dissertou sobre esta possível crítica ou sátira que Ravel poderia ter feito à burguesia vienense, mesmo porque a intenção, a princípio, era homenagear Franz Schubert. Com razão o compositor foi enfático ao colocar na indicação de andamento ***très franc***, justamente para mantermos um rigor germânico do tempo. Ele me pedia: "Não perca o pulso, pense em algo quase aristocrático, germânico!". Podemos analisar este tempo estrito como sendo uma ironia de Ravel à queda da aristocracia e à ascensão burguesa. Também poderíamos esperar por algo ***leggero***[6], assim como gostaria a alta burguesia, bem como sugere a epígrafe utilizada por Ravel; no entanto, cinicamente o compositor abre as valsas com acordes de grande dissonância, em tempo rigorosíssimo, ainda aristocrático:

[4] O termo ***rubato*** é um dos recursos de agógica, onde a melodia sobre variações de pulsação, com um ralentando que é compensado por um acelerando em seguida, sem que, no entanto, o pulso principal da obra seja alterado.

[5] Falamos em ***agógica*** para designar as flutuações de tempo realizadas pelo intérprete na execução, como parte de suas escolhas componentes da interpretação.

[6] ***Leve***

Ravel

Valses nobles et sentimentales

I.

> Ravel se tornou célebre também pelo seu refinamento na prática de orquestração. Fazia orquestrações de suas obras para piano e de outros compositores. Uma de suas mais célebres transcrições para orquestra de obras compostas originalmente para piano foi ***Quadros de uma exposição***, de Modest Moussorgsk, compositor russo do século XIX. As ***Valsas Nobres e Sentimentais*** foram orquestradas um ano depois de sua publicação, pelo próprio Ravel, com a intenção de transformá-las em um ballet, ***Adelaide***. Com extremo cuidado timbrístico, numa instrumentação requintada, Ravel colore suas valsas para piano num universo orquestral. O ballet foi concretizado, e temos então, nós pianistas, uma referência preciosa das evocações orquestrais feitas pelo próprio compositor. Poderíamos fazer esta analogia direta com a textura orquestral mesmo sem esta referência, pois Ravel procura em suas obras pianísticas explorar efeitos e colorações tipicamente orquestrais, assim como seus contemporâneos: Cesar Frank, Saint-Saëns, Fauré, Poulanc, Chabrier, Korsakov e Debussy. Esta corrente de compositores que busca utilizar efeitos diversos com orquestração mesmo em obras para piano, de onde provém Maurice Ravel, surge após Berlioz, que muda os paradigmas das sonoridades orquestrais com seu Tratado de Orquestração, o qual foi dissecado e utilizado por Maurice Ravel em sua formação musical.
>
> Os tratados de Berlioz e Rimsky-Korsakov foram muito assimilados, e a ***Techinique de l'Orchestre Moderne*** de Widor era frequentemente consultada pelos dados técnicos de grande utilidade. A técnica orquestral de Ravel foi fruto de longos anos de estudo, de incessante questionamento de performances, muita experimentação, e incontáveis pesquisas. (ORENSTEIN, 1975, p. 136)

Desde a primeira leitura das valsas busquei fazer esta relação direta com timbres orquestrais. A primeira valsa é um verdadeiro exemplo de variação entre ***tuttis***[7] e naipes isolados de uma orquestra. A valsa se inicia com um grande ***tutti***, carregado de

[7] O termo ***tutti*** (***todos***) é utilizado, em música, para indicar um determinado momento de uma obra musical em que todo o conjunto instrumental toca simultaneamente, em contraste com trechos de conjuntos menores ou mesmo de intrumentos solistas.

instrumentos de percussão. Porém, por mais densa e intensa que seja a sonoridade de uma orquestra, esta nos oferece uma cor específica devido às misturas dos timbres dos instrumentos, especificidade de cada naipe, e a disposição dos mesmos. Se fizermos uma tentativa de evocar sons orquestrais nos acordes iniciais desta obra, em *forte* (*f*), dinâmica marcada pelo compositor, não temos que pensar exclusivamente em uma sonoridade grande, mas torna-se necessário atentarmos para a qualidade desta sonoridade. Quando ouvimos uma orquestra ao vivo percebemos que a relação de intensidade é completamente diferente do que ouvimos, por exemplo, numa caixa de som. Neste caso não só a qualidade é nitidamente diferenciada, mas o volume de som torna-se sempre suportável, diferente de uma caixa de som. Provavelmente encontraremos a explicação deste fenômeno nas leis de acústica, em física, mas o que nos interessa aqui é como realizar este efeito, ou ao menos uma aproximação dele, ao piano. Se um pianista possui conhecimento deste tipo de sonoridade orquestral saberá que, para extrair esta qualidade de som do instrumento, precisará medir a qualidade de seu forte e não exatamente o volume. Quando estudei este início busquei menos articulação possível no som. Como não há nenhum tipo de indicação do compositor de como executar estes três acordes iniciais, apenas um *f*, então caberá ao pianista escolher qual a sonoridade que atribuirá a eles. Poderíamos fazê-los secos, sem utilização dos pedais, ou mesmo com os pedais valorizando e articulando igualmente todos eles. Porém, quando ouvimos uma massa orquestral realizando estes acordes podemos compreendê-los de maneira a valorizar um deles, o primeiro, e desta articulação apenas fazer com que os outros dois soem como quase uma continuação do primeiro. O que pretendi com a execução não foi um legato, mesmo porque não está escrito, mas um único impulso para chegar ao acento do terceiro acorde, que seria o acorde mais valorizado do compasso, já que o compositor, além do acento que escreve para este terceiro acorde, mobiliza-o para outro registro e muda sua função harmônica.

Grade orquestral da Valsa I, compassos iniciais

Na partitura de orquestra podemos perceber que os tempos mais valorizados pela orquestração são os primeiros e terceiros. As harpas, por exemplo, complementam com cores apenas o terceiro tempo, enquanto alguns instrumentos de percussão articulam só

os primeiros tempos de cada compasso. Como já havia dito anteriormente, o compositor não indica nada além do *forte* e o acento no terceiro tempo, caberá às outras escolhas a quem executa. Creio que se o intérprete tem um conhecimento de timbres orquestrais ou recorrer à orquestração feita pelo próprio compositor, perceberá que estes acordes pedem uma massa sonora onde muita articulação de cada som poderá ser prejudicial à execução. Sendo o piano um instrumento de percussão corremos o risco de articular cada acorde, produzindo uma sonoridade muito direta acabando por não valorizarmos os acordes devidos. A escolha, neste caso, independerá da utilização ou não do pedal de sustentação, e sim como diferenciar as articulações com o toque. Assim, procurei estudar primeiramente sem pedal fazendo com que minhas mãos permanecessem mais próximas possível do teclado, como que grudadas, levantando o menos possível as teclas ao executar os três acordes.

Outro trecho que é característico de orquestra, também não requerendo quase articulação do som, apenas uma textura sonora que será variada com a intensidade:

Valsa I, c. 57-60

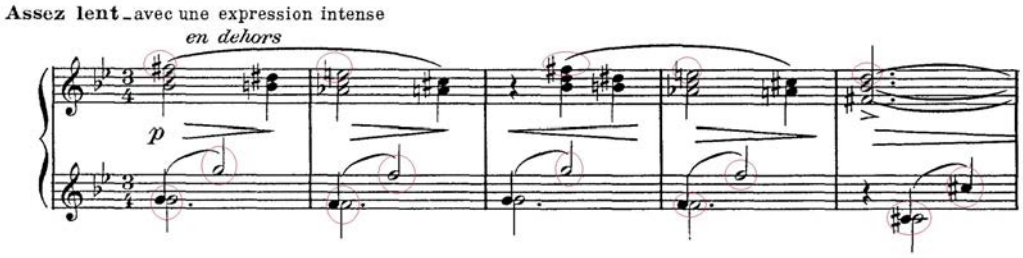
Este trecho, na partitura para piano, está disposto desta maneira:

Poderíamos pensar em articular estes acordes, pois Ravel também não anota nada além da dinâmica. Mais uma vez a escolha caberá a quem for executar. Se buscarmos um efeito orquestral será necessário articular menos o toque, homogeneizando-o em uma única textura, fazendo o trecho todo soar como um único efeito. Procurei, com a utilização do pedal de sustentação, tomando o cuidado de não misturar as harmonias, uma única massa sonora, extraindo o som de um acorde sempre de dentro do anterior, respeitando o grande crescendo. Também, para este grande crescendo escolhi o *mf* (*mezzo-forte*) indicado por Ravel apenas para o registro agudo da mão direita, pois o baixo também em *mf* impediria o grande caminho do crescendo; sendo assim escolhi *pp* (*pianissimo*) para iniciar o crescendo do baixo, desta maneira pude equalizar o caminho de quatro compassos para as duas mãos. Se pensarmos em nossas duas mãos como naipes orquestrais ou um conjunto de câmara, entenderemos que a equalização dos registros será de suma importância para uma execução. Se um pianista entende um *forte* indicado pelo compositor e acaba por não contextualizá-lo, as equalizaçôes entre os registros e o entendimento do todo ficarão ausentes. No caso deste trecho, se o pianista tiver uma experiência em correpetição ou música de câmara e principalmente se em sua formação pôde ter tido a experiência de tocar em meio a uma orquestra, reflitirá indubitavelmente à relatividade deste mezzo-forte. Se notarmos na partitura da orquestra a percussão, que servirá para ambientar o trecho, e criar uma tensão, Ravel pede *pianíssimo*. O trecho inicia em piano e sem os instrumentos de metais, que neste caso poderiam atrapalhar a textura criada pelas madeiras e cordas. Os metais entram posteriormente quando o trecho já está alcançando o *forte*. Quando Ravel escreve para piano limita-se a colocar apenas *mezzo-forte*, provavelmente porque espera que o instrumentista tenha esta consciência.

VALSA II

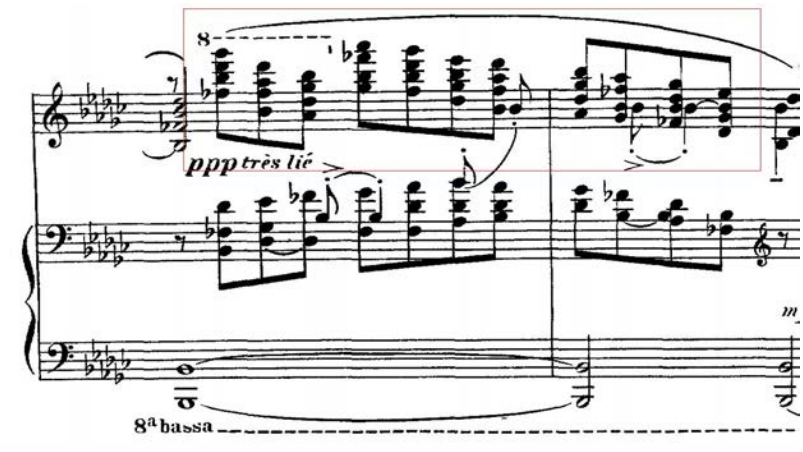
Assez lent – avec une expression intense

Muito lento – com expressão intensa



Fialkow, numa das primeiras aulas sobre a 2ª Valsa, fez-me perceber mais atentamente essas belíssimas dissonâncias (circuladas no exemplo acima). Dizia que eu estava valorizando demais o soprano e deixando a dissonância como elemento secundário. Pediu-me então para que enfatizasse as dissonâncias. Argumentou fazendo uma analogia com luzes refletidas em *vitrais*: "Imagine cada uma dessas dissonâncias como se fossem a luz do sol transpassando, com intenso brilho, vitrais de uma catedral, isso faz com que as luzes reflitam efeitos coloridos." Ao abordar as intenções sonoras e a textura através de analogias feitas com luzes, cores, vidro e vitrais, Fialkow intencionou a busca por um efeito sonoro e uma determinada textura análogos a estes elementos. Partindo destas relações imagéticas, construí uma idéia baseada em *art nouveau*.

Inicialmente priorizei, assim, a valorização dos choques das notas dissonantes (vide exemplo acima). Mesmo considerando que há uma linha a ser ressaltada no soprano, devemos lembrar que a mais bela e verdadeira linha melódica desta valsa ainda está por vir, ela aparecerá apenas no 9º compasso. De fato, a própria escrita de melodia acompanhada obriga o intérprete a valorizar a linha. Entretanto, estes primeiros sete compassos pedem uma maior atenção para o elemento timbrístico. Ravel elabora acordes dissonantes fazendo-os caminhar lentamente em cromatismo, com isso criando uma espécie de caráter espectral, fantasmagórico. Podemos encontrar em suas obras trechos com característica similar, como no caso de *Le Gibet* em *Gaspard de La Nuit*:



Gaspard de La Nuit – Le Gibet, c. 40 e 41

Esta caminhada de acordes (destacada no exemplo acima) é mais um dos exemplos de como Ravel cria uma imagem espectral e estática. Mesmo em *pianissíssimo* podemos sentir cada acorde como uma fisgada, novamente a relação com o vidro, um som pontiagudo. O que diferencia este trecho de *Le Gibet* do início segunda valsa é a falta de luz, sendo esta menos luminosa que a outra. Temos uma textura parecida e uma luz diferente.

Um recurso que se pode utilizar para auxiliar no trato das dissonâncias desta valsa é exagerar a indicação de andamento, *assez lent*, como meio de valorização das sonoridades. A lentidão poderia fazer com que perdêssemos alguns elementos, mas, em contrapartida, nos possibilitaria tempo suficiente para ouvir os harmônicos soarem. Teríamos, neste caso, um efeito de *flashs* de imagens, cenas paradas, como alguns diretores de cinema fazem com a câmera, dando um tempo apropriado a uma cena, criando uma sensação de fotografia e não de movimento. Este efeito pode parecer, por vezes, mais tenso que o movimento em si.

Nós, pianistas, devemos estar sempre atentos para o equilíbrio sonoro das duas mãos, normalmente equalizando a mão esquerda num plano inferior de intensidade em relação à direita, que com freqüência ganha sua soberania por conta das linhas melódicas e por trabalhar constantemente num registro desprivilegiado em relação ao volume gerado pelos harmônicos da região mais grave do piano. No acorde inicial desta valsa há um choque auditivo: um intervalo de 7ª maior, sol no baixo e fa # no soprano. Talvez por uma questão de condicionamento, procurei ressaltar a linha do soprano em cada acorde, oferecendo mais energia aos 4º e 5º dedos da mão direita, procurando velar o baixo da mão esquerda. Ao executar pela primeira vez este trecho para meu orientador, ele chamou minha atenção, sugerindo que, neste caso, poderia ser

interessante diminuir este “equilíbrio” tradicional. Ele não pediu para que eu tirasse o brilho do agudo, mas alertou-me para importância de ressaltar as notas do baixo, que chocariam com a voz superior, formando fortes dissonâncias. A princípio designou a essas dissonâncias os termos “*acidez*” e “*amarguês*”. Disse-me: “É importante sentir e ouvir as dissonâncias, a linha melódica aqui não é relevante o suficiente para que ela se sobreponha às dissonâncias. Não perca a linha, mas ela não é o mais importante aqui. Ouça o acorde todo, como se de repente um *vidro se estilhaçasse*, ou como se uma *luz* atravessasse, penetrasse um *vitral colorido* criando assim um *reflexo*”. Na segunda execução do acorde procurei, através das imagens elaboradas por Fialkow, conseguir um efeito mais tenso. Fiz com que o acorde soasse de forma mais integral, com mais cor.

Os acordes pedem uma sonoridade rica em brilho e luminosidade, sendo assim, apesar da indicação *piano*, marcado pelo compositor, não seria pertinente, se estamos buscando elementos que torne o som mais intenso, executarmos estes acordes com ataques tão *macios*. Pensemos então na *textura* deste som. Poderíamos compará-la à textura do vidro e até mesmo à sua temperatura: imaginemos como pode ser penetrante a sensação “pontiaguda” do frio. Relacionando esta sensação diretamente com a qualidade sonora a ser obtida podemos tentar uma sonoridade também mais penetrante. Se o pianista está em busca desta sonoridade primeiramente terá de abrir mão do 2º pedal – *una corda* – que tem como finalidade suavizar o timbre metálico, tornando-o menos brilhante e mais opaco. Fialkow havia falado em *luz*, portanto nada de *una corda*.

Valsa II, c. 1

Aqui é importante lembrar o que nos diz Barenboim sobre a relatividade das dinâmicas:

> Se na partitura está escrito piano e você toca forte, evidentemente você está sendo infiel ao texto. Mas acho muito importante lembrar que a experiência musical, o ato de produzir música, significa levar os

> sons a um estado de interdependência constante – em outras palavras, significa que não se pode separar nada, porque o andamento tem a ver com o conteúdo, com o volume etc. E, portanto, tudo é relativo e está sempre ligado ao que veio antes, ao que vem depois e também ao que acontece simultaneamente. Quando um violinista toca uma passagem de uma sinfonia de Beethoven que traz a indicação *piano – piano* em relação a quê? Em relação ao que veio antes e em relação ao que está acima ou abaixo dele naquele momento. E tentar reproduzir objetivamente o que está impresso e nada mais não só é impossível, como também é um ato de covardia, porque significa que você não se deu o trabalho de entender as inter-relações e a dosagem, para não falar de outras coisas – e agora estou me referindo a volume e equilíbrio, não à questão da linha, do fraseado, e tudo mais. (2003, p.120)

Assim, como a indicação de *piano* pode ser considerada relativa, primeiro trataremos do ataque para determinar qual será a qualidade deste *piano*. Sabemos que no piano, um instrumento de cordas percutidas, é no ataque que se dá a variação timbrística. Também veremos que a cor dada ao som estará sempre dissociada da intensidade que se quer alcançar pelo pianista. Se quisermos aqui uma sonoridade condizente com as relações citadas acima, feitas pelo meu orientador, o instrumentista deve privilegiar um ataque que extraia do instrumento um som mais cortante, penetrante, menos macio. Volto a frisar que estas qualidades sonoras independem da dinâmica, pois continuaremos a respeitar o *piano,* notado pelo compositor.

II

Grade orquestral da Valsa II, compassos iniciais

Na orquestração, o compositor inicia a valsa com o naipe de cordas, porém eleva a indicação de dinâmica *piano* para *mezzo-forte* (em vermelho no exemplo acima). É provável que a indicação de *piano* na primeira publicação das *Valsas*, para piano solo, seja apenas para que o pianista tenha cautela de não fazer *forte*, afinal não podemos deixar de considerar que se *Ravel* indicasse *mezzo-forte* para um instrumento de martelos, talvez corresse o risco de perder a sutileza e o intimismo que ele mesmo propôs para esta valsa. Há também uma particularidade: as violas atacam o primeiro

tempo em *pizzicato*[8] (em verde no exemplo acima), além de realizarem a dissonância crucial com a voz superior, tocando a nota sol. Sabemos que o volume sonoro e a reverberação diminuem quando um instrumento de cordas toca em *pizzicatos*, por outro lado um som produzido em *pizzicato* é muito mais preciso e possui uma mesma característica do som produzido pelas marteleiras do piano, o ápice sonoro se dá no ataque. O *pizzicato* acaba por "furar", pela sua qualidade timbrística, a sonoridade de uma arcada que esteja tocando ao mesmo tempo. Observando as escolhas de Ravel na orquestração das Valsas podemos concordar com o caminho interpretativo proposto por Fialkow para a execução, quando me pediu que valorizasse certos elementos.

Já a equalização das notas do acorde terá como objetivo sobrepor o intervalo de 7ª maior, (sol no baixo e fa # no soprano). Porém haverá outro intervalo, que também dá ao acorde uma característica de tensão – sib e fa # (5ª aumentada). Devemos atentar para as notas intermediárias, pois elas deverão ter outra cor e não simplesmente desaparecerem. Infelizmente não poderemos valorizar duas coisas com a mesma ênfase. Haverá uma hierarquia na equalização, caberá ao intérprete decidir, neste caso, qual será a dissonância que tomará o primeiro plano de sonoridade. Podemos comparar esta situação de escolhas com o vinho, que tem sua essência própria, relacionada ao tipo de uva do qual foi feito. O produtor, entretanto, será fundamental para produzir um vinho mais ou menos ácido, seco ou suave. O acorde tem autonomia para cumprir sua função auditiva de "acidez", a essência estará contida e será a marca sonora de determinado acorde e ditará sua tensão, como o tipo de uva escolhida para o vinho. Porém, caberá ao interprete, assim como ao produtor de vinho, definir a qualidade com que trabalhará esta qualidade, no caso, a acidez.

Como disse, na minha primeira execução em aula eu estava priorizando demais o soprano, deixando o baixo como um simples "pano de fundo", fazendo com que o acorde perdesse sua qualidade tensa, ácida, velando um importante intervalo. Quando passei a ressaltar o baixo, como sugeriu meu orientador, tirando a soberania do soprano, o som tornou-se mais penetrante, mais colorido e o acorde ganhou corpo. Procurei também fazer um ataque mais veloz, produzindo um timbre um pouco mais metálico, vibrante, ou como vimos na *Art noveau*, com uma qualidade análoga ao vidro e ao ferro. Devemos também cuidar da nota que salta a oitava, no segundo tempo do acorde. Caso não tomemos cuidado com a "veludez" sonora deste segundo sol ele pode timbrar com o soprano e acabará tornando-se parte da linha melódica superior. Neste caso, como o

[8] O termo *pizzicato* (*beliscado*) refere-se ao ato do instrumentista puxar a corda com o dedo, não tocando com o arco, no caso de violinos, violas, violoncelos ou contrabaixos.

primeiro sol, do baixo, se encarregará de fazer soar o segundo sol, pois este será liberado como harmônico do primeiro, devemos ter a destreza de articular cautelosamente o segundo sol apenas como se ele fosse continuação dos harmônicos do acorde.

As analogias de meu orientador foram deveras eficazes para a realização imediata, pois quando relacionamos sensações em nossa memória conseguimos um resultado rápido e imediato na maioria das vezes.

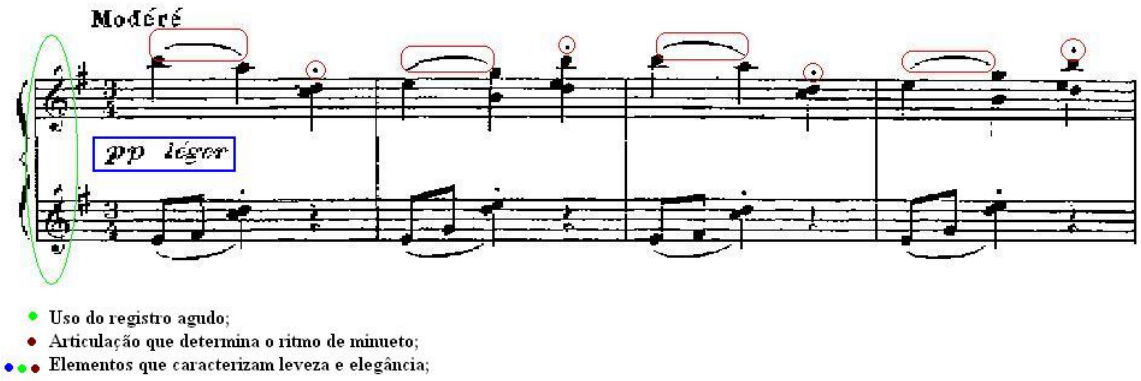
VALSA III

Modéré

Moderado

Seria redundante qualificar esta valsa de elegante, pois este adjetivo acompanha a obra como um todo. É com uma ***finesse*** ímpar, entretanto, que Ravel abre a 3ª valsa. Há um detalhamento rígido de articulação que nos remete ao ritmo de minueto e uma sutileza de dinâmica propondo a leveza de toque que nos transporta diretamente a um classicismo cortês haydniano. Ravel restringe este início ao registro médio-agudo do piano, aspecto que realça a leveza e delicadeza. Encontramos diversos elementos que, reunidos, fazem destas primeiras pautas quase que uma caixinha de música.

Podemos encontrar elementos similares nos inícios da 2ª e 5ª valsas: andamentos lento e/ou moderato; dinâmica de pouca intensidade; escrita restrita ao registro médio-agudo do instrumento. Porém a 3ª valsa guarda um caráter ingênuo, cândido e pueril, diferente das outras duas que nos causam melancolia e amargor. Se pensarmos na qualidade que havia anteriormente atribuído à 2ª valsa, de luminosidade, encontraríamos na 3ª uma luz que não fere a retina e que não incomoda:



Podemos notar uma relação entre o *Minueto sobre o nome de Haydn*, composta por Ravel em 1909, e a 3ª Valsa. Esta relação pode ser identificada pela rítmica e articulação, a tonalidade de sol maior e também uma similaridade entre as notas que compõe a melodia. A melodia do minueto é composta sobre o nome de Haydn, com as notas: si, la, re, re e sol. Na 3ª valsa encontramos uma disposição quase idêntica: si, la, ré, mi e sol. Além desta similaridade, também lembremos das semelhanças entre esta valsa e o minueto de *Le Tombeau de Couperin* (1917), também de Ravel, como nos diz Mawer:

> Além de compasso ternário, as duas danças compartilham uma armadura de um sustenido – inicialmente mi menor na valsa e sol maior no minueto – e um contorno melódico descendente-ascendente nos compassos 1-2. Ambas valem-se de uma luminosidade de toque, com a combinação de ligaduras e marcas de ***staccato*** em dinâmica ***pp***. A hemíola de dois pulsos são particularmente efetivas. Ambas apresentam melodias de oboé suportadas por acompanhamento de cordas em ***pizzicato*** com dinâmica em ***pp.*** (2006, p. 174)

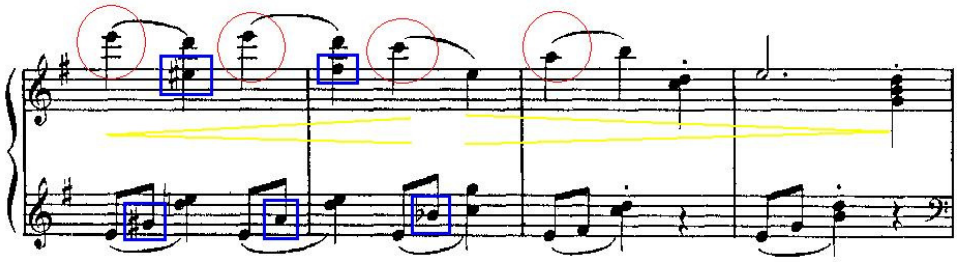
Menuet de Le Tombeau de Couperin

A reverência e a referência ao passado constituem uma característica que o compositor carrega em sua obra. Ravel sempre confessou o seu gosto pelos mestres do passado, não só na música, mas também na pintura e literatura. Além disso, ele passeia com destreza em suas composições pelos diversos estilos da história da música, popular ou clássica:

> A forte carga de classicismo na obra de Ravel já se acha presente desde o seu primeiro período mais remoto; nos seus últimos anos tornou-se um fator dominante em sua música. O menuet inicial e a famosa Pavane, o quarteto de cordas de 1902-1903 e, num grau menor, o ciclo de canções Shéhérazade (1902) e as Histoires Naturelles (1906), com sua elegância refinada, toda uma notável tendência para enriquecer a harmonia tradicional e o vocabulário colorístico, ao mesmo tempo que permanecem próximas às limitações e pressupostos da prática clássica. A ópera cômica de um ato L`Heure espagnole (1907) utiliza-se dos acordes cambiantes de nona e de décima primeira, de estruturas paralelas, de ambigüidades tonais e de frases coloridas do impressionismo, mas até mesmo onde a óbvia forma clássica não é usada, a clareza e a textura da linha, a direcionalidade do movimento musical, assim como o humor seco, abandonado (e até mesmo a utilização de elementos populares espanhóis), sugerem a forte influencia de certos aspectos da tradição clássica. (SALMAN, 1967, p. 70)

A valsa também respeita uma simetria na construção fraseológica que freqüentemente é apresentada em quadratura, tal qual a maioria das obras do período clássico. Mais uma característica que permeia a obra como um todo: quadratura fraseológica. Porém, no contexto desta valsa, considerando a quadratura somada aos outros elementos, parece proposital a busca pelo referência à música do século XVIII.

Quando uma partitura traz abundantes indicações de articulação, é necessário que o intérprete aborde este parâmetro com cautela, buscando que ele não deturpe a construção musical como um todo. Apesar de necessário o respeito estrito as anotações de articulação, esta deve subordinar-se à grande frase, por isso a importância do pensamento fraseológico baseado na quadratura, para que o discurso não se torne “soletrado”.



Valsa III, c. 5-8

Neste exemplo podemos notar o quanto a articulação pode sabotar um pensamento fraseológico de um todo. As notas circuladas podem facilmente soar acentuadas. Elas, de fato, precisam ser realçadas, pois o registro agudo requer um timbre mais cintilante e com isso o caráter de "caixinha de música" que foi atribuído anteriormente pode ser reforçado. Por outro lado, as notas que enriquecem o trecho são as destacadas em quadrados: elas caminham em cromatismo e geram as dissonâncias oferecendo maior possibilidade de expressão no discurso que a linha do registro agudo marcadas pela articulação. O objetio deste paradoxo, frase versus articulação, é o de o intérprete não perder o timbre colorido dos agudos, atendo-se ao mesmo tempo às notas intermediárias para a movimentação fraseológica. Talvez seja pertinente o uso de ***pedal de mão***[9] nessas notas intermediárias. Quando executo este trecho o pedal de mão me ajuda a conduzir a frase partindo da proposta de dinâmica que acrescentei, em amarelo, na figura acima. Talvez se estivéssemos executando um minueto de Haydn não pudéssemos tomar tal liberdade, mas dentro do estilo de Ravel esta liberdade é adequada, mesmo porque vamos fazer uso do pedal de mão para que com o pedal de sustentação respeitemos a articulação notada. Outro elemento que pode nos ajudar neste trecho para a condução fraseológica é a agógica, quase impossível de ser notada, consistindo numa elasticidade temporal da frase, que se dá ainda que dentro do tempo estrito. O *levare* da frase também acompanharia a chave de dinâmica, pintada em amarelo. Andaríamos com a frase até o pico desta chave e recuaríamos para sua resolução. Isso com o cuidado de não gerar uma "barriga", como chamamos habitualmente, de maneira informal, quando exagerada a dinâmica que não está notada pelo compositor com intenção de criar um sentido fraseológico. Toda esta proposta de execução deve ser cuidada com discrição, pois não vem notada na partitura e são apenas recursos que utilizamos para assim enriquecermos a interpretação. Creio que a liberdade de agógica é um recurso bem

[9] Entendemos por ***pedal de mão*** a realização de legatos apenas pela ação digital, com pouca ou nenhuma participação do pedal de sustentação.

pessoal, pois podemos executar este trecho com expressão e fraseá-lo bem com ou sem esta liberdade. Há intérpretes que fazem e outros que optam por realizar apenas nas cores sonoras o que querem.

Ainda nesta valsa Ravel faz uma viagem por estilos e nos leva até a Espanha:

Valsa III, c. 33-42

Aqui Ravel dilui a articulação do soprano ampliando com um grande legato a frase, fugindo do design classicista do início. A sonoridade dos acordes paralelos, própria da idiomática violonística, nos remete à linguagem da guitarra espanhola. Uma estilização desta sonoridade encontramos, por exemplo, neste trecho orquestral da ópera *Carmen*, de Georges Bizet (1838-75), aqui em transcrição para piano (compassos iniciais):

Esta sonoridade é reforçada pelo ritmo de dança espanhola do baixo, uma nota pedal em *ostinato*. O compositor utiliza o mesmo desenho em uma de suas obras que carrega motivos espanhóis: *Alborada del Gracioso* (*Miroirs*, 1905):

Ravel teve em sua criação um contato próximo com a cultura basca, devido à ascendência de sua mãe. Além disso a proximidade e convivência com seus contemporâneos espanhóis, Manuel de Falla e Granados, parece ter levado o compositor a tendências hispânicas em suas composições:

Além de se mostrar honrosamente herdeiro musical de seus mestres antecessores é bem sabido que Ravel apreciava compositores como George Gherswin e possuía em sua biblioteca um acervo rico de material folclórico – o acervo incluía música espanhola, basca, corsa, grega, hebraica, javanesa e japonesa... era uma espécie de vira-latas cultural, meio basco e meio suíço. Manuel de Falla julgava “sutilmente autênticas” suas obras de temática espanhola. A música de Ravel era, de certo modo, um denominador comum entre os mundos dos pais – conciliando as memórias maternas de uma velha tradição (basca) e os sonhos paternos de um futuro mecanizado. (ROSS, 2009, p.99)

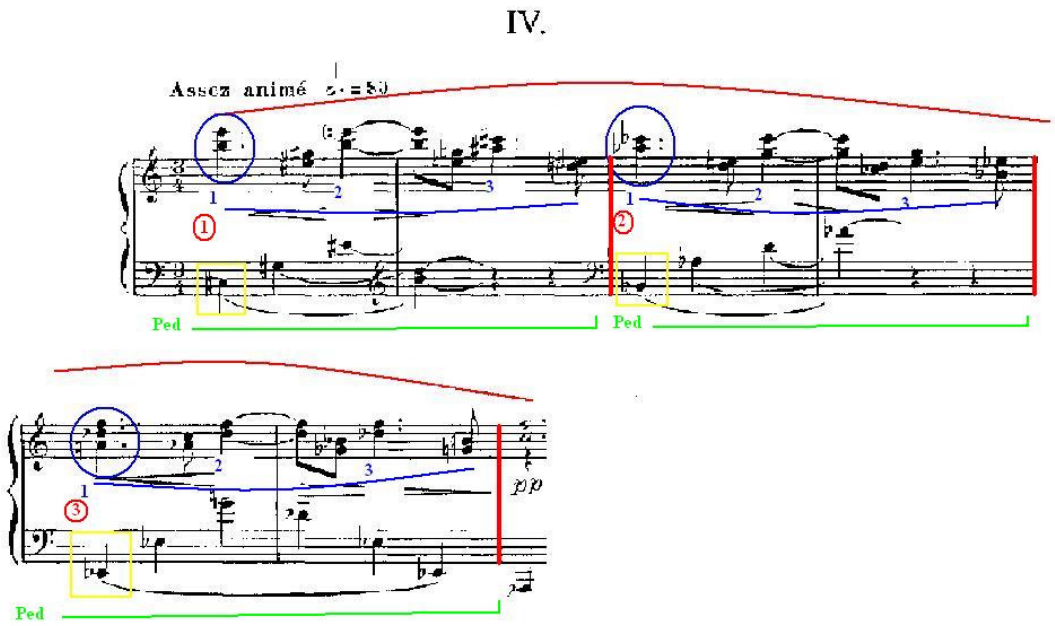
Sabemos que Chopin estudava e inspirava-se em compositores como Bach, Mozart e Bellini; Liszt era devoto à Bach, Beethoven, Berlioz e aos compositores italianos Rossini e Verdi. O mesmo acontece com Ravel. Estes compositores que influenciaram sua estética e sua música, e que tantas vezes foram citados em suas cartas como seus inspiradores, foram: os românticos Chopin e Liszt; os franceses Rameau, Massenet, Sanit-Saens, Chabrier, Satie, Fauré; os russos Borodin, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov; de maneira acentuada os espanhóis Falla, Granados e Turina.

VALSA IV

Assez animé

Muito animado

De caráter nobre e ligeiro, a 4ª valsa expressa de maneira mais evidente a autêntica valsa de salão, como as de Johann Strauss, através de seu ritmo evidentemente dançante. Com notações menos rígidas de articulações e mínimas indicações de tempo, o compositor trabalha com uma textura sonora mais homogênea durante toda a peça sem alterações de caráter ou nem mesmo dividindo-a em partes contrastantes. A hemíola aparece novamente como elemento determinante para o andamento da valsa. Apesar da indicação do compositor, *Assez animé*, a utilização de hemíolas cria uma métrica que sugere um andamento de dança mais moderado.



Ravel expande o ritmo ternário, que a princípio poderia se restringir dentro de um compasso, para dois compassos, formando três pequenas frases de dois compassos cada uma. Assim, temos seis compassos com três pequenas frases, estas compondo a grande frase, também em ritmo ternário totalizando seis compassos, definindo um período. A escrita da mão esquerda ajuda a definir a hemíola da direita, e o conjunto dessa escrita nos faz ouvir uma valsa de caráter tranquilo, ainda que a pulsação de base seja muito rápida. O que ocorre é que o pulso transforma-se em pulsação, e passamos a sentir um

novo pulso a cada dois compassos. Observemos que o baixo é colocado a cada dois compassos de maneira a apoiar e reforçar o *batere* definido como tempo um. Para execução é importante colorir cada baixo, pela importância que este tem para servir de apoio métrico e fazer com que as outras notas ascendentes mantenham-se veladas, como se soassem dentro dos harmônicos do baixo, com isso conseguiremos que o efeito de frase que soa ao longo de vários compassos ocorra com mais nitidez. Seria conveniente dar mais ênfase à chave de dinâmica (< >) apenas para mão direita e talvez ressaltarmos sutilmente o polegar da esquerda, pois este acrescentará uma cor interessante na harmonia, mas ainda cuidando para que a nota mais intensa seja a do baixo. A sugestão do uso do pedal de sustentação é minha, pois não há nenhuma indicação referente à pedalização neste trecho do próprio compositor. Podemos utilizar tanto o que chamamos de *meio pedal* quanto o pedal inteiro, não comprometeria em nenhum dos casos a harmonia. O meio pedal pode deixar a execução mais clara, mas levando-se em conta que um dos fatores determinantes para a escolha para o uso do pedal é a escolha da dinâmica, ou seja, se a função do pedal de sustentação também está ligada a uma liberação de maior gama de harmônicos de todo o piano: quanto maior a intensidade do toque maior será a gama de harmônicos liberados. Neste caso se não mantivermos o pianíssimo comprometeremos sim a execução, deixando-a misturada a ponto de não definirmos bem as cores das vozes. Se respeitarmos o que Ravel notou – *pp* - a pedalização inteira então não comprometerá a execução. No do uso do meio pedal deve-se tomar extremo cuidado com a sustentação do baixo, pois este sempre acolherá toda a harmonia do trecho.

Podemos encontrar a utilização deste recurso de formação de frases ao longo de vários compassos em outra obra do próprio Ravel a *Valse à la manière de Alexander Borodine*:

O caráter da 4ª. valsa é sonhador e etéreo, como se estivéssemos flutuando, e também muito circular, como os rodopios criados pela própria dança, a valsa. Quando dançamos uma valsa podemos ter a sensação, através da nossa visão periférica, do próprio salão rodopiando. Também no caso da leveza podemos trazer exemplos com musicais americanos da década de 1940. Se observarmos, por exemplo, Rita Hayworth e Fred Astaire nesses musicais, podemos constatar a leveza com que os dois dançam, parecendo até mesmo que não estão com os pés no chão. Para podermos alcançar este elemento na sonoridade, que estaria ligado à notação de *leggero*, podemos propor um toque sempre para cima, nunca afundando os dedos nas teclas. Seria como realizar constantemente leves ***staccatti*** com a utilização do pedal direito para não perder a ressonância das notas. Por isso prefiro o termo ***colorir*** para uma determinada nota, pois em nenhum momento podemos pensar em acentuar. Querer acentuar poderia levar a um toque mais fundo e assim perderíamos muito o caráter de leveza que pede a valsa. Até mesmo os baixos, os quais sugiro realçar, seriam tocados de baixo para cima.

Vejamos a próxima passagem da valsa:

Valsa IV, c. 7-8

Novamente discutiremos a pedalização. Se um intérprete preferir fazer com que a mão direita soe mais seca isso é plenamente possível, mas não há problemas em manter o pedal de sustentação misturando os sons, isso dependerá do gosto de quem executa. O importante é a execução da esquerda. Como vemos no exemplo, o baixo circulado em vermelho mais intenso sustentará a harmonia do trecho, já as outras notas serão executadas levemente, pois elas já serão liberadas pelos harmônicos do próprio baixo, bastará um leve toque, pois já estarão ressoando. Teremos aí novamente a problemática do pedal. O pedal de sustentação será essencial para que o baixo dure por todo trecho. Se escolhermos realizar a mão direita mais seca e articulada teremos novamente duas opções: ou o uso do pedal tonal ou do meio pedal, para assim mantermos o baixo soando. Em uma de minhas orientações, Fialkow usou de uma interessante analogia que achei relevante trazer para execução deste trecho. Ele sugeriu pensar em “borbulhas de champagne”, que tudo tem a ver com o próprio caráter e situação da valsa.

Mais tarde, ao compor *La Valse* (1919-20), notamos que Ravel vale-se de uma melodia similar à desta valsa:

La Valse, transcrição para piano solo de Ravel, c. 147-164

VALSA V

Presque lent – dans un sentiment intime

Quase lento – em um sentimento íntimo

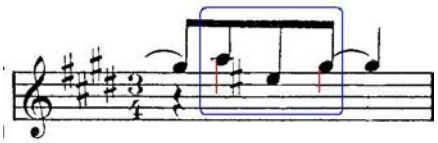
A 2ª e 5ª valsas carregam em suas essências características em comum: melancolia e intimismo. Se podemos defini-las, então que seja como sentimentais na essência, porém nobres nas sutilezas com que são elaboradas. Já a 4ª valsa, bem como a 7ª, representam a verdadeira valsa de salão, o grande momento da sociedade burguesa, sempre festejando suas "ocupações inúteis", como na epígrafe utilizada por Ravel. A 2ª e a 5ª, apesar do dado atributo de nobreza, sugerem o cenário da decadência burguesa, não que o compositor tenha imaginado precisamente o cenário social da época para escrever as valsas. Lembremos que a Europa caminhava para a 1ª Guerra que aconteceria quatro anos após a época em que Ravel compunha as valsas. Os franceses estavam em meio a um conflito socio-econômico. Mesmo que isso não esteja presente na composição como protesto ou algo do gênero, passa pela minha mente quando elaboro a cena para criar a interpretação. Penso na sociedade burguesa da época, nobre apenas nas aparências, mas cheia de desencantos e amarguras em seus íntimos. A 5ª valsa, não tão estática quanto a 2ª, que nos sugere um estado de torpor, se torna ainda mais amarga quando Ravel decide começa-la ainda em meio da grande festa. A 2ª guarda seu espaço individual na obra, ou seja, independe da anterior e da seguinte; já a 5ª surge subitamente, turvando o clima festivo residual da 4ª valsa. Esta mudança súbita é um desafio para o intérprete. A repentina mudança de humor, parecida com as que encontramos em Schumann, em seus Eusebius e Florestan, acaba por exigir do intérprete uma honestidade na execução, no sentido de que ele próprio deve encarnar esta mudança em si, como um ator. O verdadeiro clima festivo que vivenciamos na 4ª valsa é turvado, amargado com uma só nota que inicia a seguinte. Creio que neste ponto o intérprete deve se surpreender verdadeiramente no momento da execução. Estamos dançando, rodopiando numa valsa ligeira quando de repente a festa acaba, as pessoas se despedem e ficamos só em meio de um salão, sujo e bagunçado e só nos resta a lembrança do que festejamos, pois a realidade é aquela, a verdadeira situação do burguês que já se encontra em uma verdadeira crise social. É este o personagem que tento encarnar. A 5ª valsa é outro universo, outra sonoridade, outro clima. A mudança timbrística depende do estado psicológico do intérprete bem como do novo andamento. A valsa, que antes levava a alma a um estado de êxtase, agora lembra todos os pesares.

A ressaca, ainda dentro do salão, o lamento temático, queixoso, insistente sobre semitons e tons descendentes, a auto piedade estampada através de um motivo obsessivo:

Valsa V, c. 1-3, 5-7, 9-11, 13-15

São quatro pautas incessantes do mesmo motivo, ora em semitom (vermelho) ora em tom (verde), cansando o intérprete e o ouvinte de lamentos.

O motivo temático é esse (em azul):



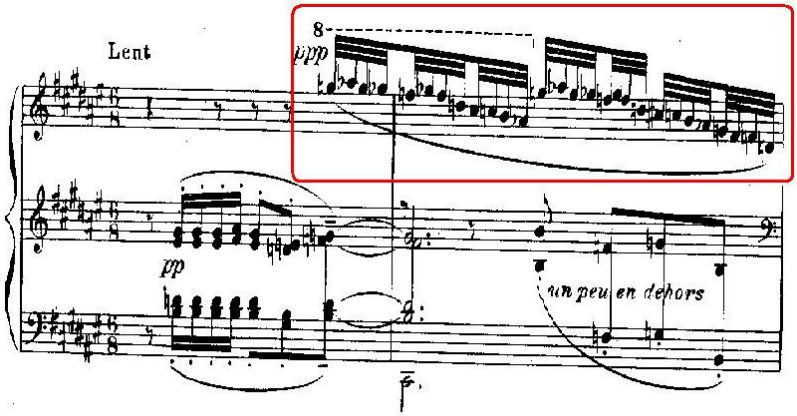
Escolhi aqui um pedal de mão nas notas superiores (hastes em vermelho) para ressaltar o cromatismo descendente.

> Ravel utiliza este mesmo motivo na 1ª e na 2ª valsas, de maneira aproximada. A 5ª valsa ganha uma relevância quando o compositor utiliza novamente o motivo como base para sua construção temática. Aqui os momentos onde o motivo aparece, nas duas primeiras valsas:

Ravel abandona o clima enfadonho e melancólico da parte A para criar um cenário colorido, impressionista na parte B.

Valsa V, c. 17-24

Considerando o ambiente sonoro que transparece do trecho acima, cabe uma relação com um prelúdio de Claude Debussy (1862-1918): o de número VII do 2º Caderno: "*Le terraces des audiences du clair de lune*"



Claude Debussy - "... Le terraces des audiences du clair de lune" (C. 1-2)

Tanto em Debussy quanto em Ravel sinto uma espécie de estado hipnótico. O uso do registro agudo somado aos desenhos cromáticos em pianíssimo, com uma leve movimentação circular me leva a um estado de embriaguez.

VALSA VI

Vif

Vivo

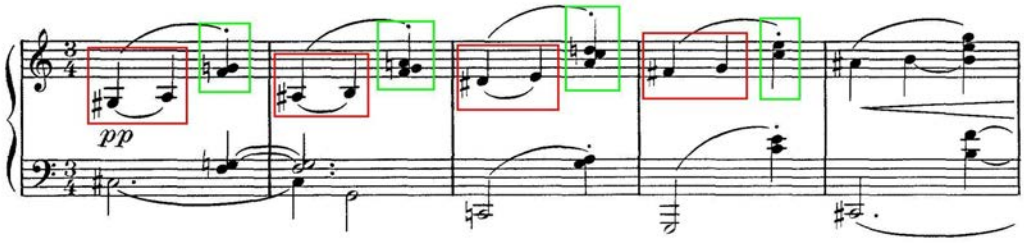
Esta valsa me remete a uma cena cômica e confusa, porém sem estardalhaços, muito sutil. Seria como imaginar Carlitos, o grande personagem de Charles Chaplin (1889-1977), em uma de suas aventuras. Pitoresco acompanhado de leveza, graça e ternura.

Carlitos, o adorável "vagabundo", pode ser definido como um personagem "sem eira nem beira", no entanto com a alma de um ***gentleman***, que tenta agir como um indivíduo da alta sociedade e que, normalmente ou acidentalmente, encontra-se em situações inusitadas em meio à alta burguesia. É também conhecido pelos seus trajes: um elegante fraque, porém maltrapilho e desgastado, acompanhado de acessórios como uma cartola, bengala e sapatos de palhaço. Dentro desta vestimenta movimentava-se de forma ***sui generis*** com um andar "truncado", porém de maneira paradoxal busca uma elegância e um refinamento em suas ações e costumes.

É desta maneira que me soa a 6ª valsa. Elementos antagônicos, ora o grotesco, ora o elegante, que se sintetizam em um único caráter. Isso se dá pela diversidade de elementos musicais e detalhamento dos mesmos indicados pelo compositor. A riqueza e precisão de detalhes que encontramos constantemente nas obras de Ravel podem gerar um sentimento de limitação de nossas escolhas. Por outro lado temos uma idéia mais clara e precisa do caminho a ser trilhado para a elaboração interpretativa. Por isso a necessidade de respeitar rigidamente as diversas articulações marcadas, que na maioria

das vezes exigem um domínio pianístico quase que bachiano para coordenar o diálogo entre as vozes.

Ravel procura manter sua rigidez própria para com os detalhamentos de articulação rítmica e sonora que expõe nesta valsa, acompanhada de um colorido que se sustenta em um discreto ritmo de origem hispânica. Vejamos como cada célula possui um caráter próprio. No soprano, verifica-se o motivo de duas notas, que ascendem cromaticamente, encerrando-se em grupo de notas enfatizadas metricamente no terceiro tempo (c. 1 – 5):



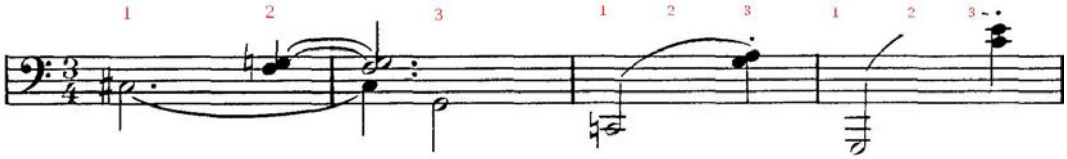
Esta célula dividi-se em duas vozes:

1ª voz : Duas semínimas ligadas, em semitom, circuladas em vermelho no próximo exemplo. Nestas semínimas podemos definir a linha principal da linha melódica:

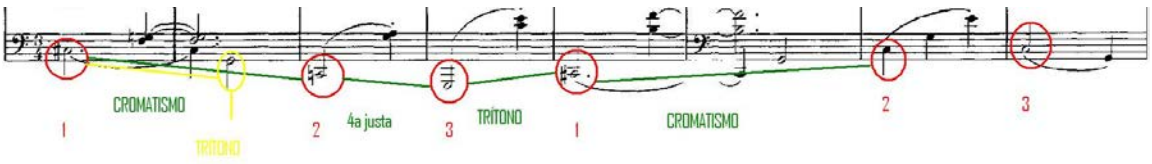
2ª voz: Esta funcionaria apenas como um “pano de fundo”, caracterizando a textura:

Os efeitos sonoros gerados por este 3º tempo soam como pequenas manchas. Procuro não deixar que estes *staccati* soem demasiadamente secos, pois com uma articulação tão curta corremos o risco de ressaltar a voz secundária, atrapalhando o discurso da 1ª voz. Faço-os apenas levemente curtos e bem pianíssimo, somente para ouvir as dissonâncias (manchas) que interrompem o fluxo da linha principal, gerando uma espécie de "soluços". O que sugere a idéia humorística desta valsa são justamente estas interrupções dissonantes na linha cromática ascendente, soando como pequenos "tropeços" durante uma caminhada, ou mesmo um jeito de caminhar grotesco, desajeitado, tal qual o de Carlitos.

Vamos ver agora o ritmo da mão esquerda:



No decorrer da obra constantemente encontraremos motivos rítmicos elaborados a partir desta hemíola. Já vimos algo similar ocorrer anteriormente nas 1ª, 3ª e 4ª valsas. Porém, nesta valsa a hemíola funciona como um elemento preponderante. Apesar da linha melódica da mão direita se sobressair consideravelmente, Ravel destaca esta rítmica jogando com as dissonâncias dos baixos:



É difícil captar a rítmica em subdivisão, pois diante da rapidez do andamento acabamos por sentir apenas o tempo primeiro de cada compasso, quando não a cada 2 compassos. Por esta razão parece evidente que Ravel opta por este jogo de dissonâncias apenas nos baixos que se destacam: ora *do* sustenido, ora *do* natural. Quando o primeiro *do* sustenido faz trítono com o *sol* e logo chega o *do* natural, onde temos uma alternância de 4ª aumentada e 4ª justa, nosso ouvido capta a hemíola e assim podemos sentir durante toda a valsa esta rítmica de caráter de dança espanhola. Parece-me uma

autêntica elevação a motivos espanhóis. É próprio do compositor nos remeter á estes motivos, como já vimos na 3ª valsa, e como também podemos constatar, por exemplo, na ritmica de abertura da *Chanson Romanesque*, a primeira canção do ciclo *Don Quichotte a Dulcinée* (1932-33):

VALSA VII

Moins vif

Menos vivo

A 7ª valsa seja talvez a mais colorida de todas por conter maior variedade de seções bem definidas e contrastantes entre elas. É também a mais extensa e brilhante das sete valsas. Ravel guarda o ***grand finale*** para a 7ª valsa, provendo-a com um caráter festivo, o que resulta no verdadeiro clímax do conjunto das valsas. Nela encontraremos momentos que remetem ao clima dançante de Johann Strauss e também ousadias harmônicas que dão à obra um espaço na vanguarda da época.

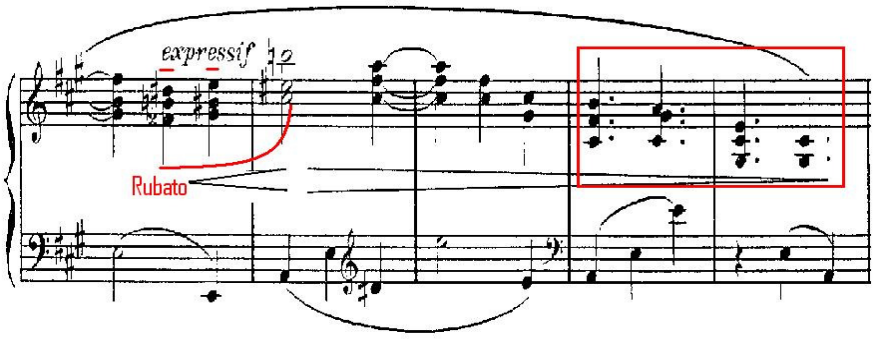
Seu início é um tanto hesitante. Ravel utiliza o mesmo desenho que havia deixado na 6ª valsa. A sensação é de que o compositor está procurando uma maneira de se desvencilhar da 6ª valsa tateando um caminho para abrir a seguinte. Esta sensação de não saber para onde ir também se torna um desafio para o intérprete, que junto com a obra precisa encarnar este espírito de dúvida. O tempo está especificado claramente e devemos tocar de maneira precisa, mas o compositor nos deixa, pela própria escrita, forjar esta hesitação. O baixo permanece sempre com um pedal em do, porém nunca na cabeça do tempo. Isso nos leva a achar que estamos tocando de maneira aleatória, quase que improvisando o caráter deste início. A linha da mão direita parece procurar uma nova harmonia, porém sempre é refutada pelo baixo que insiste no pedal de do, tonalidade correspondente à valsa anterior, do maior. Há então um antagonismo rítmico e harmônico entre baixo e soprano. Enquanto um busca um novo caminho o outro insiste em permanecer estático, desestruturando até mesmo ritmicamente o soprano. Quanto ao intérprete, que deve estar atento a este duelo, é necessário que respeite os acentos escritos por Ravel sobre os baixos, pois é justamente isso que vem para desorientar a busca de um novo caminho pelo soprano. Na realidade o soprano não sabe exatamente o que busca, mas sente a necessidade, como se fosse cego, de tentar outro caminho mas ainda assim de não saber muito bem onde está. São três pautas de dúvida e de repente um compasso com um silêncio absoluto, pausa em ambas as linhas e uma fermata. Enfim o baixo cede e a mão direita através de um cromatismo encontra sua nova tonalidade, lá maior, e a valsa inicia novamente. No primeiro motivo da dança encontramos um pouco de humor e muita leveza. O salto para o terceiro tempo, que vem acompanhado de um acento e em seguida uma pausa gera uma espécie de soluço. Vejamos:

Valsa VII, c. 22-23

Ao executar o salto, imagino o gesto da mão direita como indico com as flechas em vermelho. O ***levare*** para cima, com um movimento discreto de pulso e cotovelo dando ênfase ao acento marcado sobre o primeiro acorde. É importante ressaltar que Ravel utiliza dois tipos de acentos para cada acorde, portanto devem ser tocados com diferentes intenções e sonoridades. O primeiro está sobreposto ao ápice da chave de dinâmica de maneira que soe mais intenso que o segundo, que por sua vez não deve ser tocado com rispidez e sim com leveza, pois toda a frase está com a indicação de pianíssimo. Já o segundo acorde é um repouso sonoro que também está sugerido por mim com um movimento de descida de pulso. O acento que está posto sobre o acorde deve, a meu ver, dar a sensação de que ele seja longo e cresça. Obviamente isso vai contra a física do instrumento, já que o ápice sonoro de cada nota está no ataque, mas devemos de certa forma acreditar que este som crescerá, querer realmente. Há uma maneira de executar que favorece este efeito que é pensarmos em um ***tenuto***, assim podemos usar de um mínimo tempo antes do ataque, isso valorizará a coloração do acorde. Em uma masterclass uma renomada pianista brasileira, Dayse de Lucca, disse: "Para que uma nota cresça devemos atacar e imediatamente levantar as sobrancelhas". Devemos atentar para o recurso de pedalização do trecho, pois, apesar das pausas no primeiro tempo do segundo compasso, o compositor mantém ligaduras no acorde do compasso anterior, ou seja, é possível que Ravel não quisesse um silêncio absoluto entre os acordes. Mas deve haver troca de pedal, pois considerando que o re sustenido da mão esquerda resolverá no mi, neste exato momento devemos limpar o pedal, fazendo com que o re sustenido desapareça. Na verdade a notação de pedalização é um tanto limitada. O pianista deve ter uma espécie de astúcia para com o pedal direito, fazendo com que o re não se misture ao mi e ao mesmo tempo não desaparecendo completamente com o acorde da mão direita. Há também uma outra maneira de fazer isso sem comprometer a execução, que é deixar o primeiro acorde soando na mão, sem levantá-la; porém sem o impulso gestual para cima perderíamos a relevância do acento, tal efeito do "soluço". Em orientação com Fialkow, e coincidentemente quando toquei para o pianista Gilberto

Tinetti, ambos descreveram a mesma imagem para esse trecho: um “bêbado” tentando dançar uma valsa. Concordo com esta imagem, que tudo tem a ver com que venho descrevendo sobre a boemia francesa do início do século XX.

Em seguida Ravel estende uma grande frase um tanto lírica de cinco compassos (c. 24-28) de uma beleza ímpar. O próprio compositor nota ***expressif*** nos acordes cromáticos que leva a um salto para o agudo. Se realmente pensarmos em cantar este trecho, sem dúvida para este salto usaríamos um recurso agógico, talvez fosse pertinente um leve rubato, segurando os dois primeiros acordes de maneira sutil para saltar ao terceiro e sempre muito ***legato***. Na descida da frase o compositor se encarrega do ralentando através da própria notação, transformando os dois últimos compassos da frase em hemíolas. Com isso temos a nítida impressão de ralentando:



A parte intermediária da 7ª valsa ganha relevância na obra de Ravel aos olhos de muitos de seus contemporâneos e teóricos musicais, sendo apontada como revolucionária para o século XX. Aaron Copland (1900-1990) empreende uma breve análise da escrita de Ravel. Para ele estava claro que a linguagem harmônica do compositor era um tanto quanto revolucionária. E que havia sido desenvolvida a partir da harmonia dos compassos iniciais de ***Tristão e Isolda*** de Richard Wagner (1813-1883). As composições do período pré-guerra tendem a utilizar “uma textura e palheta harmônica ricas, ligadas à uma escrita homofônica em inter-relacionamento fechado entre a melodia e sua harmonia em destaque”, enquanto que em algumas composições do período pós-guerra se observam “um estilo harmônico mais austero associado a um movimento linear mais destacado”. Ainda de acordo com Copland:

Ravel explorou acordes de sétima e nonas não resolvidos, complexos harmônicos sob partes pedais e sonoridades baseadas em segundas e quartas. Sua

linguagem harmônica é solidamente enraizada na tonalidade, com muitas inflecções modais e algum tipo de exploração de bitonalidade e, até, atonalidade. (1952, p. 132)

Ravel estava ciente das prolongações estruturais de sua escrita musical, como é evidente na análise empregada por ele próprio nas passagens de *Valses Nobles et Sentimentales*, referindo-se ao uso das apojaturas não resolvidas.

Valsa VII, c. 67-81

À parte das questões teóricas analíticas, podemos fazer relações tanto da escrita quanto das sonoridades do trecho acima com duas outras obras. A primeira do próprio compositor, ***La Valse***, a qual consiste numa citação posterior deste trecho da 7ª valsa:

Ravel, La Valse (transcrição para piano solo de Ravel), c. 467 ao 471

A analogia com este trecho de ***La Valse*** foi imediata quando li esta passagem. Na realidade vinha à minha memória algo que eu já conhecia, porém não me recordava exatamente o que era. Após algum tempo de leitura logo lembrei de ***La Valse***. A leveza e o deslocamento rítmico da melodia foram os elementos que me levaram a esta analogia. Em meio de minhas leituras para pesquisa encontrei em um dos livros uma comparação entre os trechos:

Compare o trecho intermediário da 7ª valsa, onde se combinam semínimas pontuadas contra semínimas gerando efeitos sonoros instáveis, porém mais desenvolvidos, similares aos de La Valse onde semínimas pontuadas e semínimas tornam-se emaranhadas. Harmonicamente estes acordes aumentados proeminente, de LaValse, são reminiscentes daqueles que determinam a abertura deste trecho das Valsas Nobres. Reciprocamente a combinação de mi maior e fa maior nos remete ao trecho de La Valse. (MAWER, 2006, p. 176)

A segunda analogia é com a *Grande Valse* em la bemol, Op. 42, de Frédéric Chopin:

Chopin – Grande Valse Op. 42 – c. 9-15

O desenho ritmico é bastante similar, e apesar da harmonia ser mais estável, a sensação de devaneio permanece.

Esta passagem intermediária modulatória da 7ª valsa, quase toda em *pianíssimo*, é totalmente contrastante com a primeira parte, por sua leveza, misturas sonoras que se pode alcançar com abusivo uso do pedal harmônico nos traz um estado de nebulosidade, tontura, também como se estivéssemos embriagados.

Ravel começa a movimentar a valsa no compasso 39 e explode em seu ápice no compasso 59, e mais tarde fará uma referência deste motivo em *La Valse* (c. 59-66):

8
8
ff
ff

Valsa VIII – *ÉPILOGUE*

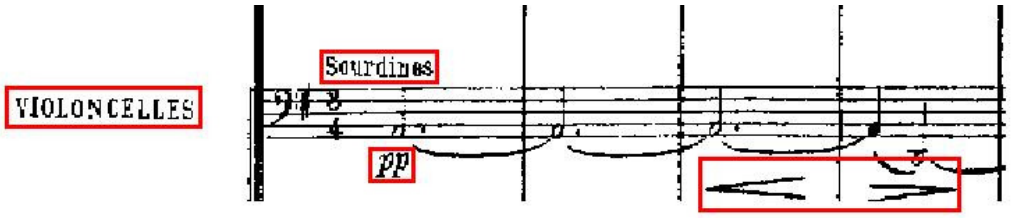
Lent

Lento

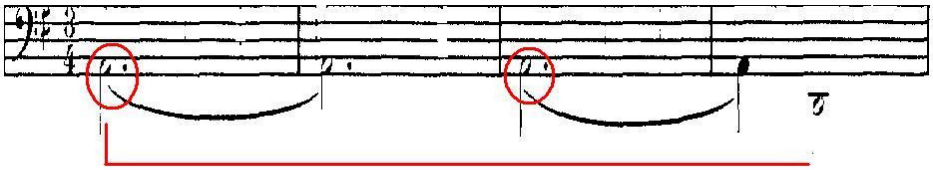
Chegamos ao epílogo, a mais nobre e etérea de todas as valsas. Absolutamente silenciosa e soturna ainda com algumas tentativas de trazer as luzes do salão de volta, desfilam as lembranças que se esvanecem como fumaça.

Entendo este epílogo como um ***requiem*** para a própria obra. Estão intrínsecos os espectros de ***Le Gibet***, já evocados anteriormente. O epílogo é estático e ao executa-lo ou mesmo ao ouvi-lo temos uma sensação mórbida de intoxicação, embriaguêz. Também penso que seja o mais difícil de executar, pois Ravel nos impõe dois grandes desafios: Primeiramente as diferenças timbrísticas, as gamas de cores que se faz necessário alcançar em mudanças bruscas de tempo, isso se torna claro quando ouvimos a versão orquestral. Outro desafio é a pedalização, que para seguir com precisão suas notações temos que utilizar um piano que possua o pedal tonal. Caso executemos em um piano que não possua este recurso a única saída é a utilização do chamado meio pedal. No entanto, ainda assim terá de ser um piano absolutamente regulado, com extrema precisão nos pedais. Ainda com o uso do pedal tonal dificulta-se a possibilidade de mudança timbrística quanto ao uso da surdina; teríamos que fazer um verdadeiro malabarismo com os pés.

Nesta 8ª valsa normalmente temos três vozes. Um baixo que se mantém em uma nota pedal e deve ser sustentado. Este é o primeiro desafio, pois levando-se em conta que no piano a nota tende a desaparecer, Ravel pede pianíssimo no ataque do baixo e este deve durar até dois compassos, ou seja, a escolha de dinâmica deverá ser precisa, pois ao atacar o baixo deveremos liberar harmônicos suficiente para que ele dure. Na versão orquestral quem realiza o baixo e o violoncelo. Em geral, quando ouvimos uma gravação quase não notamos seu toque, porém podemos notar apenas uma cor que intervém na melodia principal que fica por conta de acordes do tenor e contralto (compassos iniciais):

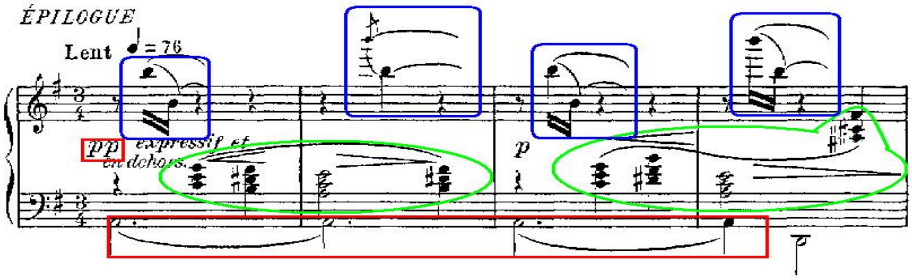


Vejam que na versão orquestral Ravel pede surdinas nos cellos tamanha a sutileza que ele propõe ao ataque. Outro problema é a chave de dinâmica que seria impossível de realizar ao piano. Agora comparemos como o compositor dispõe os baixos na versão para piano:



Vejam que para que o baixo soe são necessários dois ataques, porém se o que Ravel propõe é um som contínuo como quando orquestrou, o segundo ataque deve ser ainda mais piano. Temos que tentar não articular o segundo la, fazendo com que ele "saia de dentro", como um som contínuo, do primeiro que foi articulado. Há uma outra possibilidade de quando pensarmosão s em orquestração instrumentar de maneira que valorize o aspecto pianístico. Creio que durante a orquestração das valsas, sendo feita após à versão para piano, Ravel tenha sido categórico no que ele mesmo imaginava para os timbres pianísticos. Apesar disso, como intérpretes, podemos nós mesmos sugerir uma outra possibilidade de instrumentação para algumas passagens. Nesta, por exemplo, seria mais viável e funcional para o pianista poder imaginar uma espécie de gongo quanto à articulação do baixo, assim o baixo terá possibilidade de ressoar por mais tempo e sustentar a linha melódica com mais com mais gamas de harmônicos. É uma das algumas possibilidades que podemos sugerir. É de grande valor e relevância termos, nós pianistas, uma versão desta obra orquestrada pelo próprio compositor, pois podemos ter acesso mais seguro ao que ele mesmo imaginava quanto as cores timbrísticas de cada passagem, mas isso não é dado como regra nesta pesquisa, pois não há pretensões de fazer com que a interpretação pianística soe como a versão orquestral.
Particularmente acho esta passagem quase intocável, mesmo com o uso do pedal tonal a questão física do piano vai contra o que eu imagino para executar este trecho. A maior cautela deve estar voltada para os ataques, apesar de termos de alcançar uma gama consistente de harmônicos.

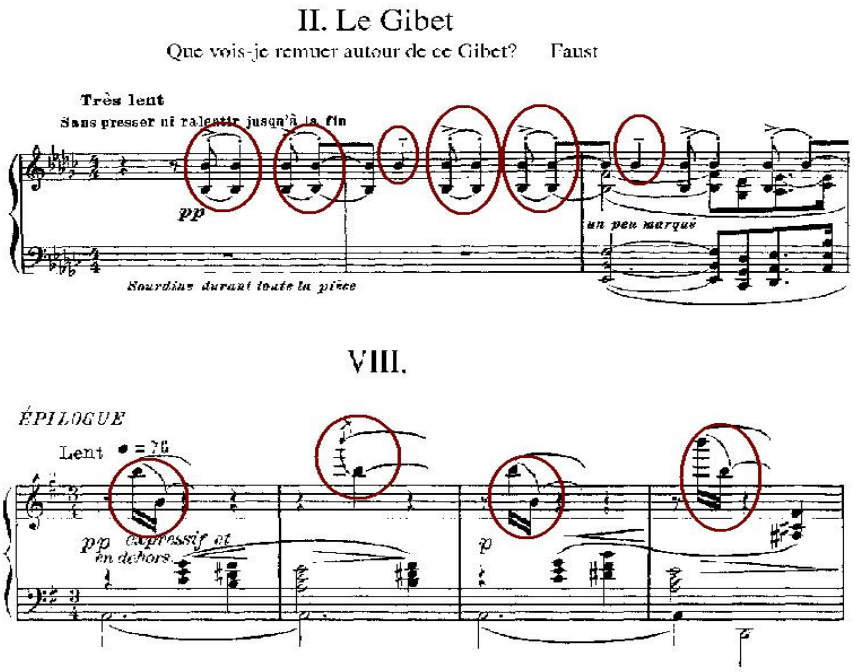
Atentaremos agora para a linha melódica dos acordes da região média e os sinos que acompanham todo o epílogo:



A linha melódica, quando orquestrada por Ravel, foi destinada às madeiras por isso devemos ter como objetivo fundamental o legato que é tão bem definido pelos instrumentos de sopro. Mais uma vez a grande dificuldade, pois fazer legato, quase como se estivéssemos "escorregando" pelo teclado, é fisicamente inviável. Por isso também a destreza com o pedal e cuidado extremo com o toque. Esta belíssima melodia, que será o motivo principal da 8ª valsa, vai se repetir inúmeras vezes, por isso a necessidade de escolher e praticar incansavelmente o legato. Esses acordes paralelos, ora em semitom, ora em tom, sempre descendentes, também me transmitem uma morbidez. Faço mais lento do que todas as referências fonográficas que tive acesso, mas me sinto à vontade com este caráter relativo a uma "câmera lenta". É fato que a condução fraseológica torna-se mais difícil com a redução drástica do andamento, mas é necessário que, na hora do estudo, atentemos para as duas coisas, o andamento e a condução.

Também temos os "sinos" tão significativos em Ravel, bem como podemos ver em *Le Gibet*, outro elemento que estará constantemente presente em toda a 8ª valsa. Há uma relação de extrema coincidência entre os elementos usados aqui, no epílogo, e em *Le Gibet*, além do caráter espectral da peça, não muito comum em geral nas obras de Ravel, os sinos.

Vejamos a primeira relação com os "sinos" de *Le Gibet*:



Estes sinos estão presentes quase em todo o epílogo. Em cada motivo temático podemos ouvir o soar dos sinos. Evidente que em *Le Gibet* os sinos tem uma função descrita no próprio poema, a partir de uma imagem tétrica que é apresentada. No caso da 8ª valsa o caráter pode ser considerado mais "leve", por outro lado há um aspecto de despedida, algo que se esvanece, um pesar, quase que o luto da obra. Lembremos que estamos falando de algo composto em 1911, uma homenagem a Joseff e Johann Strauss e ao gênero da música de salão. Poderia ser, então, o luto pelo abandono deste gênero. Ravel, como personalidade eclética e culta, era assíduo frequentador da alta sociedade e em nenhum momento em suas cartas ou depoimentos criticou a música de salão. Sabemos também que era um compositor muito refinado não só em suas obras, mas no que dizia respeito à sua própria personalidade. Pode ser uma mistura de crítica e homenagem a música de salão. Enfim, pode ser o requiem de sua própria obra, as *Valses Nobles et Sentimentales.*

Outra similaridade com *Le Gibet* é o uso de uma nota pedal para grandes trechos, com muita frequência:

Le Gibet, c. 12-14

Epílogo, c. 21-24, 43-45

Mas o que mais chama a atenção é o caráter da valsa VIII, que, apesar de seu intimismo nada tem a ver com a V ou a II, pois estas me parecem dizer algo, relatar com mais precisão algum tipo de sentimento ou sensação. Descrever o que sugere a valsa VIII torna-se quase impossível. É abstrato demais, tudo efêmero, o que é proposto desaparece rapidamente, é como relatar um sonho. Você pode relatá-lo, mas ao fazer é necessário forjar um caráter real a ele, similar ao que vemos na nossa realidade, pois as imagens normalmente não são claras e normalmente não há uma linha condutora na história sonhada, por isso muitas vezes torna-se surreal. Esses baixos, por outro lado, não nos deixam esquecer-se do pesar. Dá uma seriedade à valsa, algo grave, assim como em *Le Gibet*.

E a última figuração em comum, no próximo exemplo, é a utilização de acordes na região aguda, caminhando sobre o pedal no baixo. Mesmo com o legato marcado nos acordes se torna bastante difícil para o pianista evitar ataca-los. Parece então intencional do próprio compositor, tendo sido reconhecido como exímio pianista, que o façamos soar um a um, obviamente fraseando o trecho. Nele, em particular, me vem as imagens espectrais, tétricas:

Valsa VIII, c. 33-36

Le Gibet, c. 40-42

Ravel começa as lembranças, a recapitulação, de maneira onírica, de cada valsa. Aqui vem o tema da valsa VI, mas de maneira etérea e um tanto misteriosa. Preguiçosa também:

c. 25-28

Depois dá continuidade ao tema do início.

No próximo exemplo ele cita a valsa IV:

c. 41-42

Ele pede para movimentar em pianissíssimo, com surdina. O mais relevante é a notação "trés lointain", "muito distante". É um carater muito embaçado e novamente em devaneio, tóxico. Vejamos o trecho todo:

Valsa VIII, c. 35-45

Anteriormente ele já cita de maneira discreta a valsa IV, mas ela está no contexto e no caráter dos motivos principais do epílogo. Quando surge o trecho, ainda da valsa IV, comentado anteriormente, ele vem como um vulto descaracterizando tudo que vinha antes e logo desaparece. Talvez um paralelo com *Scarbo* de *Garpard de La Nuit*.

Em seguida, no mesmo exemplo o trecho enquadrado em azul, as reminiscências da valsa I. Outra cor, outra sonoridade, outra articulação, tudo diferente agora, novamente aparecendo e desaparecendo.

Eu, particularmente, executo este trecho que remete a valsa I ainda em pianíssimo, porém com um toque mais atacado e uma sonoridade mais seca, cuidando para manter

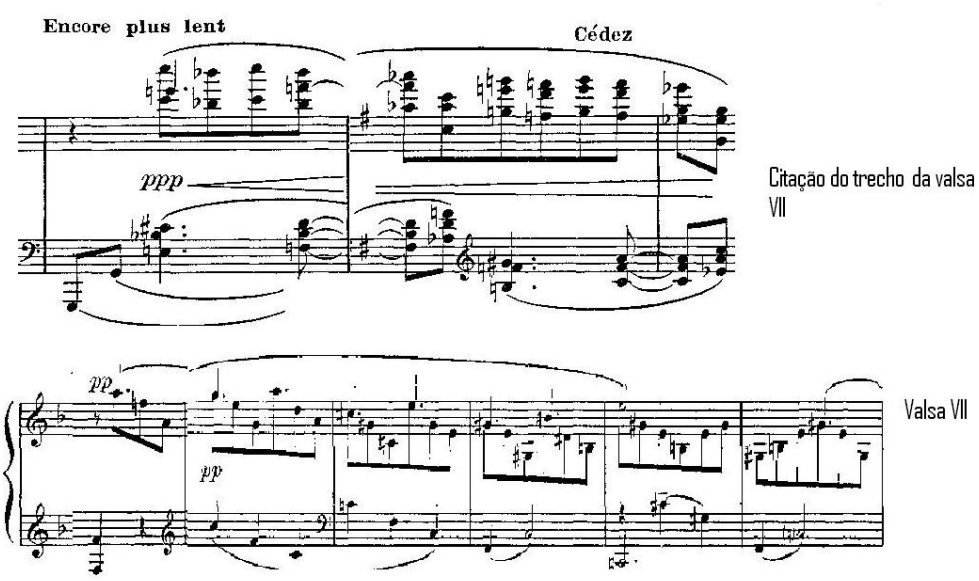
as notas longas. Isso depende de um controle meticuloso de pedal e para tanto precisamos novamente de um bom piano.

Agora Ravel começa a misturar as lembranças de algumas valsas mudando drasticamente o espírito de cada uma com uma precisão absoluta de notações de dimâmicas, pedalizações e andamentos. Vejamos no próximo exemplo:

Valsa VIII, c. 50-56

Das lembranças de cada valsa, talvez essa seja a mais delicada e bela, a da valsa III. Apenas devemos, ao executar, tomar cuidado com a notação de surdina, pois dependendo de como o piano que estamos tocando responde à sonoridade com surdina o som pode se apagar por completo. Eu ainda insisto, como falei na descrição da valsa III sobre a caixinha de música, na associação com o ballet. Com certeza Ravel, aqui, pede uma sonoridade distante demais, porém não podemos perder o brilho sonoro do agudo. A surdina por completo pode ser fatal. Quando o piano responde bem à “meia surdina”, utilizo este recurso ao executar este trecho.

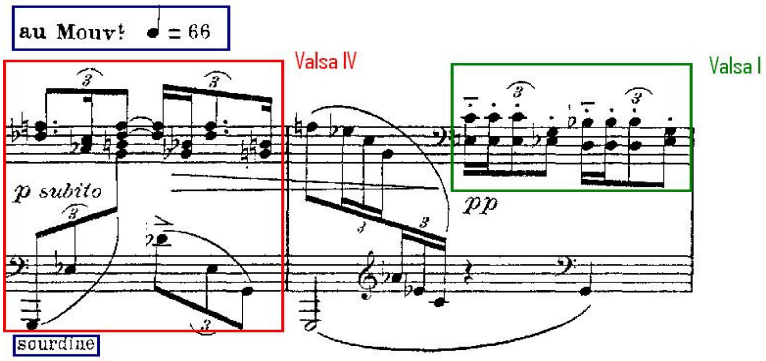
Na passagem seguinte, Ravel traz disfarçadamente o trecho intermediário da valsa VII:



Valsa VIII, c. 57-59

Valsa VII, c. 67-71

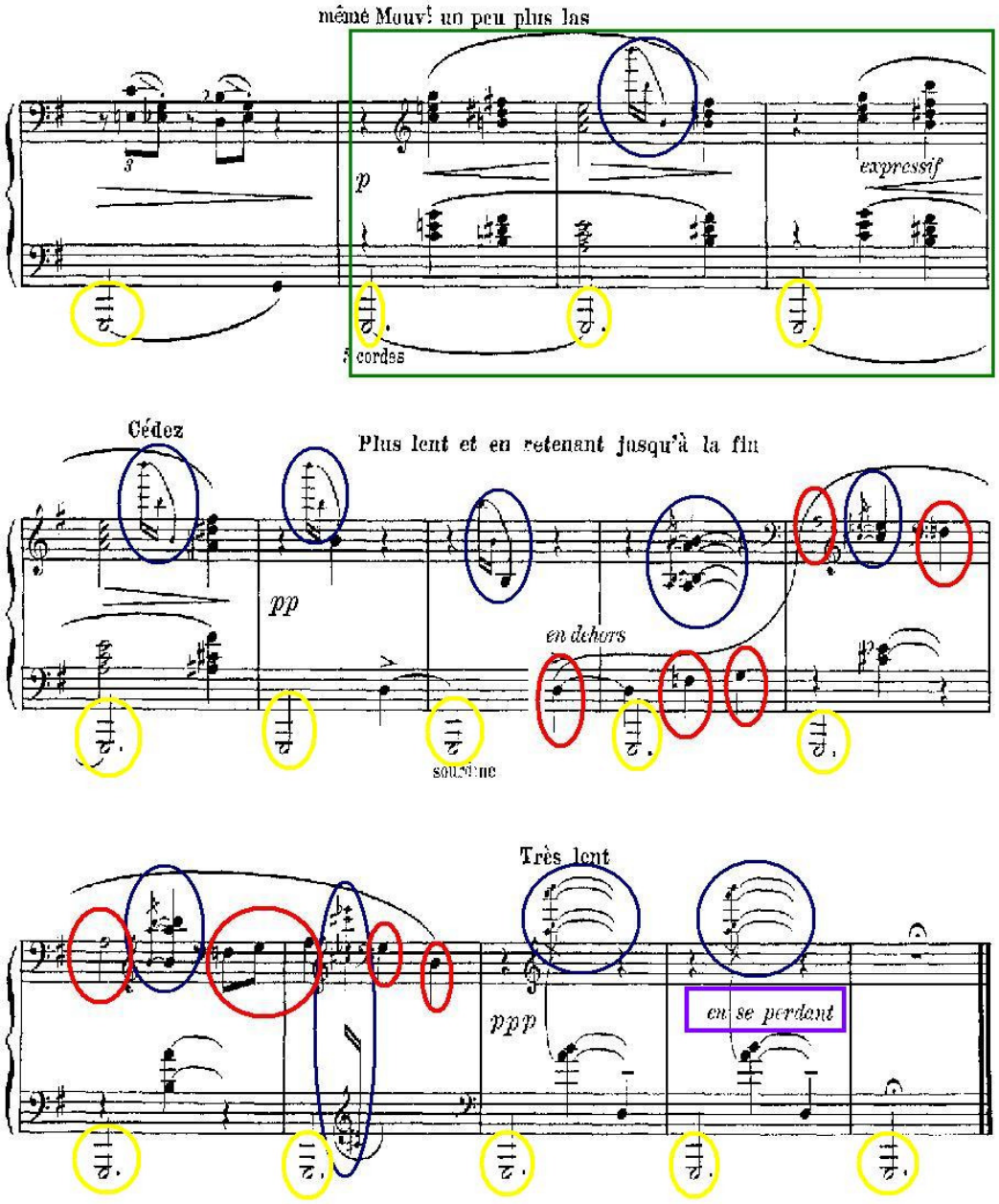
Novamente as citações da valsas IV e I, respectivamente:



Valsa VIII, c. 59-60

Ravel muda subitamente o andamento e o timbre através da recomendação da surdina. Estávamos antes em uma passagem muito lenta em pianissíssimo, porém o compositor abre uma chave de dinâmica, tornando todo o trecho mais cantabile e pede para que o andamento ceda ainda mais. Subitamente anota *piano* e caindo para *pianíssimo*, movendo novamente o andamento. Também, entre a citação da valsa IV para a valsa I muda-se toda a articulação. Particularmente prefiro fazer o primeiro trecho, referente à valsa IV com pedal de sustentação e trabalhar com meio pedal para o trecho da valsa I, deixando o baixo em sol para todo o compasso e a as figurações da mão direita com as articulações marcadas, um pouco mais secas.

Agora Ravel retoma ao tema principal do epílogo e para encerrar cita o meu tema preferido referente à valsa II:



Valsa VIII, compassos finais

Analisando bem, portanto, o intento da execução encontra-se com o próprio desejo da obra: a obra quer continuar a viver da vida com que originariamente nasce, e a execução não quer viver senão da própria vida da obra. E assim como aquele desejo é essencial para a obra, assim este intento é essencial para a execução: a execução extrai vida da obra enquanto a faz viver da sua vida originária, e a obra não tem outro modo de viver a não ser aquela execução que somente quer viver de sua vida. Desse modo, obra e execução coincidem até se identificarem: a realidade e a vida de uma não é se não a realidade e a vida da outra. Por um lado, a execução é o único modo de viver da obra: a obra só vive na série das suas execuções, dando vida a todas e se identificando em cada uma; e não se dirá, de veras, que a poesia e a música vivem na página impressa, pois que só "vivem" naquele complexo sonoro a que dá lugar a sonorização quer externa, quer interna; nem se pode dizer que uma pintura "vive" sem solicitar um olho para olhá-la do modo como ela quer ser olhada, pois que, naquele caso, seria como se estivesse no escura, existência potencial à espera de revivecimento. Por outro lado, a execução realiza o próprio objetivo quando de tal forma se apoderou da obra, que se identifica com ela: o executor estuda a obra em todos os seus aspectos e pretende dá-la como ela própria quer ser, para tanto experimenta e reexperimenta a própria execução; e quando lhe parece que esta atingiu o seu objetivo, ela não é, para ele, nada de diverso da obra, é antes a própria obra na plenitude da sua realidade sensível e espiritual.

LUIGI PAREYSON

III.
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ouve-me.
Ouve o meu silêncio.
O que falo nunca é o que falo e, sim, outra coisa.
Capta a "outra coisa" porque eu mesma não posso.

CLARICE LISPECTOR

A proposta de que este trabalho expusesse minhas reflexões interpretativas sobre o estudo e a preparação de uma obra para performance, utilizando as ***Valses Nobles et Sentimentales*** de Ravel como objeto de pesquisa e meio para a sua realização, fez com que ele tenha sido gradualmente moldado em grande pessoalidade. Os sujeitos e objetos de estudos foram não só a obra, mas também o intérprete, este que agora escreve. A princípio, a obra foi concebida apenas como uma ferramenta do trabalho, pois poderíamos escolher qualquer outra para dissertar sobre processos de escolhas interpretativas e conhecimentos mobilizados para as mesmas. Entretanto, durante a pesquisa não houve possibilidade de me dissociar da obra da maneira que imaginara possível a princípio, usando-a apenas como objeto de pesquisa. Sempre concebi o estudo de uma música como uma espécie de mergulho que fazemos, ao mesmo tempo nela e em nós mesmos. Durante tal processo as dificuldades são muitas, e para conseguirmos algum resultado é preciso empenho. É um verdadeiro esforço interno que une físico, mente, emoção, inspiração e espírito. Com isso nos assumimos como artesãos e criadores concomitantemente, como que tecendo uma espécie de renda onde cada fio corresponde a um desses elementos citados acima. À medida que costuramos e passamos um fio sobre o outro, não temos mais uma visão bastante clara para analisar cada um em sua propriedade. Neste ponto, a obra não é mais apenas a ferramenta, mas tornou-se também o objetivo do artesanato.

Esta peculiaridade, a qual permeou o trabalho como um todo, foi o verdadeiro desafio: obra e intérprete, ambos como sujeito e objeto. Eu era minha ferramenta e através dos meus sentidos e das minhas percepções, ao longo de todo o processo, utilizava a mim mesmo como objeto de pesquisa. Já a obra tornou-se uma espécie de lupa ou espelho para que eu pudesse me enxergar enquanto intérprete. A própria obra tornou-se muito maior que as minhas possibilidades, pois, mesmo com a notação precisa do compositor, eram tantos os caminhos que foram se criando que as escolhas foram ficando cada vez mais difíceis. A partir deste ponto muitos dos meus conhecimentos já estavam se esgotando e eu precisava buscar em outras fontes para conseguir mais meios de realizar as escolhas.

A análise, de maneira geral, foi de grande auxílio, pois com ela abriram-se portas e eu me assegurava com mais propriedade para julgar cada proposta pessoal que surgia. A pesquisa fez-se com a análise[10] e vice-versa. Outro pilar para que eu pudesse sustentar os caminhos que estavam sendo seguidos foi ter como um aliado meu orientador, que me guiou neste processo. De certo realizei escolhas de essências tão subjetivas que não há como negar que partiriam do gosto pessoal, bem como gestos espontâneos de criação que foram surgindo na medida em que a minha relação com a obra se aprofundava. Nada era definitivo, quanto mais arsenal de conhecimento eu adquiria mais eu poderia "brincar" com a execução da obra, ora escolhendo um caminho ora outro. Mas isso realmente dependia da gama de conhecimento e da intimidade criada com a música, pois se eu apenas tocasse as *Valses* sem deliberar escolhas e discutir sobre elas, o caminho de criação seria limitado, sem meios diversificados de execução: haveria, sim, um caminho único, que seria sempre o de reprodução. Sem movimentar escolhas, sem análises e sem intimidade com a obra corremos riscos de reproduzir o tempo todo. Esta reprodução pode estar ligada às referências fonográficas, ou até mesmo a nossa falta de arriscar possibilidades e apenas limitarmo-nos ao que vemos na partitura sem relativizar os elementos propostos pelo compositor. Toda a construção interpretativa foi conduzida com minhas experiências e conhecimentos musicais, análise, pesquisa, aulas e alguma intuição, que não pôde ser verbalizada. Aliás, caímos aqui no segundo desafio desta pesquisa: verbalizar, trazer a um texto como sucedeu este processo que reúne tantos elementos. Mesmo as coisas mais objetivas, que estavam claras na notação, foram custosas de serem expressas em palavras.

Observar a mim mesmo investigando, estudando e executando as *Valses* de Ravel não envolvia apenas justificar algumas escolhas que eu poderia fazer enquanto músico partindo de meus conhecimentos musicais e de orientações com meu professor, mas muito mais que isso. A pesquisa envolvia, de maneira geral, minha relação com as oito valsas e o reconhecimento de mim mesmo como intérprete. Precisei pesquisar em mim conhecimentos que eu mesmo mobilizava inconscientemente, sem saber que os tinha de maneira solidificada. Recapitular e capturar esses conhecimentos, reconhecê-los e ora modificá-los foi uma dinâmica que envolveu meu fazer musical como um todo. Esta investigação foi feita inteiramente através de artigos, livros, dissertações, teses e

[10] Vale lembrar que para os propósitos deste trabalho entendo o termo "análise" de maneira ampla, considerando como tal qualquer tipo de abordagem investigativa sobre o texto musical, não necessariamente relizando análises em sentidos tradicionais, seja sobre harmonia, estrutura ou outro parâmetro qualquer.

gravações, ou seja, um arsenal de materiais que me ofereciam infindáveis pontos de vista sobre as *Valses*, mas ainda assim não era o suficiente. O que considero de mais relevante ao fim desta pesquisa foi a convivência com as obras, estabelecida por meio das muitas horas que passei com a partitura sobre o piano e fora dele. Em momentos que precisei abandonar as valsas e a pesquisa por precisar me concentrar em outros repertórios, constatei que estes estavam sendo enriquecidos com as minhas reflexões feitas anteriormente sobre mim enquanto intérprete e sobre as *Valses*. Quando voltava a elas tudo estava diferente, e então percebia que realizando outras atividades essas também me modificavam e me acrescentavam algo novo enquanto músico. Este dinamismo, que é inerente a qualquer relação com algo ou alguém, é construído a partir da convivência.

Realizar esta pesquisa instaurou em mim um conflito interno enquanto intérprete, com formação tendenciosamente empírica. Comecei a questionar cada passagem que tocava, cada nota das *Valses* e de outras obras que estudava paralelamente a elas. Não conseguia mais ser espontâneo, pois passei a rejeitar qualquer sombra de empirismo ou até mesmo o que costumamos nomear de *intuição*. Tudo deveria ser deliberado, pesquisado em livros, através de análises musicais estruturais e também historiográficas. Lembro-me que na época estava estudando a *Partita em do menor* de J. S. Bach. Mal conseguia por as mãos no piano sem antes ler pesquisas diversas sobre o Barroco. Pesquisei sobre *teoria dos afetos*, agógica barroca, prolação do tempo e outras dezenas de elementos ligados à interpretação de música antiga. Ao passar do tempo fui tentando admitir o lado subjetivo musical, a espontaneidade do ato da performance, entendendo que a pesquisa e a análise musical nos oferece mais possibilidades no momento de criação, justamente por nos respaldar com ferramentas sólidas, objetivas, assim nos dando base para deliberar e argumentar a favor de nossas escolhas. Entendi um pouco do equilíbrio entre razão e emoção, objetividade e subjetividade. Como nos lembra Barenboim:

> Alguns músicos são vitimas da crença supersticiosa de que uma analise demasiadamente completa de uma peça musical pode destruir a qualidade intuitiva e a liberdade em sua execução, confundindo consciência com rigidez e esquecendo que a compreensão racional não é somente possível, mas absolutamente necessária para que a imaginação não seja limitada. (2009, p. 50)

Devo considerar aqui que este trabalho aumentou meus horizontes enquanto músico, bem como enquanto intérprete e professor.

Entretanto, e apesar de tudo, ainda assim o trabalho em si é tão efêmero quanto uma interpretação, justamente pela exposição de idéias pessoais, que não tiveram fontes concretas e podem ser refutadas com outros argumentos tão pessoais quanto. É como ouvir uma mesma obra com vários grandes intérpretes: eles respeitam o texto musical, mas imputam uma espécie de "impressão digital" a suas interpretações, que ficam marcadas no subtexto. E tanto é orgânico e vivo tal processo de interpretar e "marcar" um obra com sua pessoalidade que quando ouvimos uma mesma obra gravada duas ou mais vezes por um mesmo intérprete, podemos perceber como sua concepção sobre a mesma ela mudou, mesmo com o texto sendo sempre respeitado.

Construímos uma interpretação, a solidificamos, levamos a obra a público, tudo para que, em outro momento, esta interpretação já não nos satisfaça mais. Se este trabalho descreve o processo de construção de uma interpretação, ele funciona como uma fotografia que guardará a imagem de um momento efêmero, moldado pelo estudo e pela performance de uma obra. É certo que este quase *diário* cause espanto a mim mesmo quando retornar a ele no futuro, no qual terei outros pensamentos, experiências e concepções sobre tudo, inclusive sobre as *Valses* de Ravel. E espero que assim seja, pois ser artista e ser intérprete significa estar em constante mutação, sempre em busca de novos caminhos e novas maneiras de ver e sentir nossa arte.

BIBLIOGRAFIA

BARENBOIM, Daniel. *Paralelos E Paradoxos: Reflexões Sobre Música E Sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BIANCOLINO, Ticiano. *A evocação de sonoridades instrumentais na escrita para piano no ciclo Winterreise de Franz Schubert*. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo: Unesp, 2008.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos De Aprendiz.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDÉ, Roland. *História Universal da Música: 2*. S.l., n.d..

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Dahlhaus e a análise de segunda ordem.* In*:* Revista Eletronica de Musicologia (REM). Volume XI, Setembro de 2007. Disponivel em <http://www.rem.ufpr.br>.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *La Valse*: a narrativa dramática de um épico. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Anais... Brasília: ANPPOM, 2006.

CORRÊA, Antenor Ferreira; SULPÍCIO, Eliana Guglielmeti. *Dissonâncias rítmicas e métricas.* In: XVII Encontro Anual da Associação brasileira de Educação Musical, Out. de 2008, São Paulo: Anais da Abem.

FREITAS, A. S. *O sonoro e o visual*: questões históricas, fenomenológicas ... Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 91-96

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna:* Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GROUT, Donald J, Claude V. Palisca. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

LACORTE, Marisa Rosana. *A música como portadora de valores humanos essenciais. Dissertação de Mestrado* – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo: Unesp, 2003. 241 p.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como devemos estudar piano*. 3ª ed. Mainz: Editorial Mangione, 1949.

LEITE, Édson R, and Marco A. Guerra. *Magdalena Tagliaferro:* Testemunha De Seu Tempo. São Paulo, 1999

MAWER, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel:* Creation and Interpretation. Aldershot, England: Ashgate, 2006.

ORENSTEIN, Arbie. *A Ravel Reader:* Correspondence, Articles, Interviews. New York: Columbia University Press, 1990.

ORENSTEIN, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, 1991.

PAREYSON, Luigi, and Maria H. N. Garcez. *Os Problemas Da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SCHONBERG, Harold C. *A vida dos grandes compositores*. Tradução Wagner Souza. Osasco: Novo Século, 2010.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade e São Paulo, 2000.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*: escutando o século XX.Tradução Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck; revisão Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Patrícia. *A integração da prática deliberada e da prática informal...* Per Musi, n. 13. Belo Horizonte, 2006, p.52-62

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. *Mobilização de Conhecimentos Musicais na Preparação do Repertório Pianístico ao Longo da Formação Acadêmica*: Três Estudos de Caso. 2007. 347 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Rio Grande do Sul, 2007.

VALLIER, Dora. *A arte abstrata.* Trad. João Marcos Lima. Lisboa: Edições 70, 1986.

PARTITURAS

BIZET, Georges. *Carmen.* Leipzig: Edition Peters, s. d.

CHOPIN, Frédéric. *Complete works for piano – vol. 1: Waltzes.* Carl Mikuli, rev. New York: G. Schirmer, 1894.

DEBUSSY, Claude. *Préludes (livre 2).* Paris: Durand & Cie., 1913.

RAVEL, Maurice. *À la manière de Borodine*. Paris: A. Z. Mathot, 1914.

RAVEL, Maurice. *Don Quichotte à Dulcinée.* Paris: Durand & Cie., 1934.

RAVEL, Maurice. *Gaspard de la Nuit.* Paris: Durand & Fils, 1909.

RAVEL, Maurice. *La Valse*. Paris: Durand & Cie., 1920.

RAVEL, Maurice. *Le tombeau de Couperin.* Paris: Durand & Cie., 1918.

RAVEL, Maurice. *Menuet antique*. Paris: Enoch & Cie., 1898.

RAVEL, Maurice. *Menuet sur le nom d'Haydn.* Paris: Durand & Cie., 1910.

RAVEL, Maurice. *Miroirs.* Paris: E. Demets, 1906.

RAVEL, Maurice. *Valses nobles et sentimentales.* Paris: Durand & Cie., 1911.

RAVEL, Maurice. *Valses nobles et sentimentales (pour orchestre).* Paris: Durand & Cie., 1912.

ANEXO

Partitura completa

Valses Nobles et Sentimentales,
de Maurice Ravel

Ravel

Valses nobles et sentimentales

I.

Modéré - très franc ♩ = 176

f

m.g.

ff

Sans ralentir

ff

f

mf

p

pp

f

p

f

pp

p

mf

ff

m.g.

moins fort

ff

un peu pesant

II.

Assez lent - avec une expression intense ♩ = 104

en dehors

p

Rit.

a Tempo

doux et expressif

pp

mf

Ral.

au Mouvt (un peu plus

p

pp

lent et rubato)

expressif

p

Rit.

1er Mouvt

mf très expressif

Ped.

mystérieux

pp un peu en dehors

f très expressif

p

au Mouv^{t} (rubato)

Ral.

pp

Ral. - - - - - - -

p expressif

Ped.

III.

Modéré

pp léger

pp

p expressif

pp

Cédez très peu

au Mouvt

p

mf

p

Cédez

mf

au Mouv.t

pp

pp

très expressif

Cédez

au Mouv.t

pp

soutenu

Retenu

IV.

Assez animé $\mathit{d.} = 80$

pp *p*

pp

mf

pp

p

mf

p

un peu en dehors

Cédez à peine

au Mouvt

pp

pp

1

2

mf

V.

Presque lent-dans un sentiment intime ♩ = 96

le chant très en dehors

pp

p

p

mp

p

pp très fluide

la partie supérieure en dehors

m.g.

m.g.

ppp subito

m.g.

Retenez

au Mouvt

sonore

pp subito

Ra - len - ti

VI.

Vif $\dot{d}\cdot = 100$

pp

Cédez à peine

au Mouvt

très doux et un peu languissant

pp

pp

pp

pp

p

mf

mf

mf

p

Ral. - - -

VII.

Moins vif

p

mp

pp languissant

Tempo 1

pp

pp

expressif

p

pp

un peu en dehors

aug - - men - - tez

peu à

peu - - - - - - - - - -

f

8

8

Un peu retenu au Mouvt

8

ff

8

Un peu plus animé

pp

très doux, le chant en dehors

pp

p

mf

ff

mf

ff

mp

f

f *p* *mf* *pp*

mp

mf *p*

1er Mouvt

pp

expressif

p

pp

un peu en dehors

aug - - - - men - - -

- - tez

peu

à

peu - - - -

8

f

Un peu retenu. au Mouvt

8

ff

8

VIII.

ÉPILOGUE

Lent ♩ = 76

pp expressif et en dehors.

p

pp

3 cordes

p

sourdine

m.d.

m g.

mp

pp

(♮)

sourdine

mf très expressif

3 cordes

pp

m d.

m g.

p

p

sourdine

mp

3 cordes

m d.

m.g.

mf

pp

sourdine

très expressif et en retenant

au Mouv^t

ppp très lointain

sourdine

Plus lent ♩ = 66

pp mais expressif

3 cordes

p

Sans ralentir

p

sourdine

pp

Cédez

3 cordes

Un peu plus lent

pp

sourdine

Rit.

Encore plus lent

ppp

Cédez

au Mouvt ♩ = 66

p subito

pp

sourdine

même Mouvt un peu plus las

p

expressif

3 cordes

Cédez

Plus lent et en retenant jusqu'à la fin

pp

en dehors

sourdine

Très lent

ppp

en se perdant