

INTRODUÇÃO À INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICA DE *THE ENTERTAINER* ATRAVÉS DE CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E ESTILÍSTICAS

Alexy Viegas¹

RESUMO: Este texto aborda questões relacionadas a aspectos interpretativos da peça para piano de Scott Joplin, *The Entertainer*, de 1902, sob ótica histórico-analítica. Propõe também um estudo interpretativo de *Ragtime* baseado na partitura. Pretende-se apontar as peculiaridades do gênero e algumas possibilidades interpretativas da peça.

PALAVRAS CHAVE: *ragtime*, Scott Joplin, *cakewalk*, *performance practice*.

INTRODUÇÃO

O estilo *ragtime* surge no ano de 1896, segundo Edward Berlin (1980), e durante os anos de 1900, será considerado a principal manifestação musical popular norte-americana. Berlin (1980) escreve na contracapa de seu livro, *Ragtime: a musical and cultural history* que o estilo “cativou a sociedade americana durante os anos de 1890 até a Primeira Guerra Mundial, e concebeu as raízes musicais populares dos Estados Unidos.” O *ragtime* seria um estilo influenciado por diversos outros, como o *cakewalk*, as *coon songs*, a marcha e as danças caribenhas e fora considerado por alguns autores como a “*art nouveau*” norte-americana².

Este artigo busca debater questões relacionadas a aspectos interpretativos da peça para piano de Scott Joplin, *The Entertainer*, de 1902, sob ótica histórico/analítica. Tendo em mente que a análise musical é uma maneira de aproximar o intérprete ao texto musical, seguiremos a idéia de que todo o estudo analítico serve para uma melhor apreciação de uma obra ou estilo e

¹ Mestrando e em Música pela Universidade Federal do Paraná – UFPR; bolsista da CAPES; bacharel em Música Popular Brasileira pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP; formado em Arranjo pelo Conservatório de MPB – Curitiba; músico, arranjador, compositor, pianista.

² BLESHER, R, JANIS, H. *They All Played Ragtime* (4 ed.). New York: OAK Publications. 1974.

que uma crítica “técnica” pode explorar aspectos sintáticos da música, colaborando assim com a prática musical.

Por meio de informações musicais contidas na referida peça, pode-se compreender algumas características musicais de um período específico do estilo, que vai de 1901 – 1911. Para melhor entendermos as facetas musicais deste período, tomaremos como partida os estudos de Berlin (1980), que apesar da distância de quase 30 anos aos nossos dias, ainda nos dá subsídios para análise musical de peças para piano.

Sob o ponto de vista da prática da *performance*, a execução de *ragtime* para piano carece de bibliografia específica. Como prevê Walls (2003, p.18), “toda a música escrita necessita de interpretação, (...) e que assim como em uma língua estrangeira, apresentar ser apto a ler música é um pré-requisito necessário”. O autor justifica a importância da leitura musical, como formadora da imagem sonora das obras, que serão executadas por um intérprete. Após a leitura atenta da partitura, o autor defende uma lista de perguntas que o intérprete deve realizar a si mesmo, como por exemplo: “que tipo de técnica devo utilizar e quais são as implicações deste tipo de articulação, fraseado, contorno, etc.?” (*Ibid.*, p.23). Esse tipo de questionamento pode acontecer ao intérprete de *ragtime*, e o conhecimento de aspectos estilísticos do gênero pode possibilitar a construção de uma interpretação fiel da peça.

Visando contribuir com a interpretação musical de *The Entertainer* e de outras peças do gênero, creio ser fundamental contextualizar brevemente o estilo e suas peculiaridades musicais.

AS FASES DO RAGTIME E SUAS CARACTERÍSTICAS

Em seus estudos, Edward A. Berlin realizou uma análise várias de peças de *ragtime* compostas de 1896 até 1918. Este espaço de tempo compreende ao que chamaremos aqui, de primeira, segunda e terceira fases do *ragtime*. As peças analisadas por Berlin são para piano, eventualmente com alguma linha vocal, com *rag* ou *ragtime* no título da obra. Berlin exclui as *coon songs* da década de 1890.

Primeira Fase: 1895 – 1901

A primeira fase do *ragtime* é caracterizada musicalmente pelo uso de síncopes sem ligadura de forma predominante nas peças para piano. Dos 200 *ragtimes* da época, pesquisados por Berlin (1980), 59% usam síncopes sem ligadura como o tipo exclusivo de síncope; somente 17% usufruem de síncopes ligadas, ou síncopes ligadas em conjunto com as sem ligaduras; peças não-sincopadas ou que apenas usam ritmos aumentados concluem 19%; e as obras que utilizam figuras pontuadas fecham 5%.

Suas melodias eram concebidas, na maioria das vezes, como qualquer outra dança da época, porém eram providas de sutilezas rítmicas, alcançadas pelo emprego da síncope. Assim, não havia nenhum tratamento especial na escolha das notas, visto que algumas peças da época eram compostas a partir de melodias já consagradas que foram sincopadas por compositores de *ragtime*. Em inglês, o termo utilizado para essas peças sincopadas pelos compositores de *ragtime* é *ragged*.

Na primeira fase do *ragtime*, Berlin faz a observação que 17% das introduções nas peças aconteciam em tonalidade menor. Esta é uma informação significativa, haja vista que o *ragtime* é um gênero em que predomina a tonalidade maior, ao passo que as peças caracterizadas por trechos em tonalidade menor são exemplos raros na literatura.

O *ragtime* não apresenta uma forma musical única para todas as suas peças; o estilo herda das marchas e das danças da época a independência formal de uma obra para outra. Ainda assim, podemos perceber algumas características do gênero, seguindo o princípio formal estabelecido pelas marchas.

Segunda Fase: 1901 – 1911

De acordo com Berlin (1980), um segundo momento do *ragtime* vai de 1901 até 1911. O autor afirma que neste período o *ragtime* deixa de ser um gênero musical exótico e marginalizado para se tornar a música popular branca norte-americana. Isso se reflete na escrita musical; as aberturas com caráter modal, ainda que, minoria na primeira fase do gênero, praticamente se extinguem durante a segunda fase, permitindo espaço a situações mais tonais.

Outras mudanças significativas no *ragtime* da primeira para a segunda fase foram os novos padrões rítmico-melódicos adotados. A partir de 1901, os compositores denotaram uma preferência cada vez maior pela síncope ligada, que cruza os tempos do meio do compasso. As síncopes não ligadas ainda são utilizadas, porém em menor escala do que foram em anos anteriores. Assim, as melodias de *ragtime* vão se diferenciando cada vez mais das melodias das *coon songs* e outros gêneros da última década do século XIX. Neste período enquadramos a peça *The Entertainer*.

Terceira Fase: 1911 – (1918) ...

A terceira e “última” fase do *ragtime* é definida pelo aparecimento de melodias escritas com ritmos pontuados, pois a mudança mais notável no gênero na década de 1910 fora o aumento do uso destes padrões rítmicos, como pondera Berlin (1980). Para demonstrar os reflexos deste novo padrão de interpretação e composição, o autor toma como exemplo uma canção popular de grande sucesso nos Estados Unidos em 1911, *Alexander's Ragtime Band*, de Irvin Berlin. Edward Berlin (1980) defende o argumento de que, “apesar de possuir muitas figuras pontuadas e poucas síncopes, esta canção foi quase universalmente aceita, ainda que erroneamente, como um arquétipo para o *Ragtime*.” (ibid.,p.149):



Figura 1: Ritmos iniciais de *Alexander's Ragtime Band*, escritos da forma tradicional.
Fonte: O autor, 2009.



Figura 2: Ritmos iniciais de *Alexander's Ragtime Band*, escritos com figuras pontuadas.
Fonte: O autor, 2009.

Berlin (1980) levanta outras hipóteses, para o uso deste padrão rítmico na década de 1910: a procura dos compositores do gênero por novas possibilidades rítmicas; a mudança na notação musical como um reflexo da prática musical do gênero, que para estes compositores e intérpretes poderia soar atrasado ou ultrapassado; ou a hibridização que o *ragtime* teria sofrido na referida década em contato com as danças emergentes de então, como o *fox-trot* ou a *turkey trot*.

O aumento da aparição de figuras pontuadas em *ragtime* incide ao mesmo tempo da ascensão do *jazz* no final da década de 1910. Coincidentemente ou não, os motivos pontuados irão caracterizar o padrão *shuffle*, uma das principais características musicais do novo estilo que teve suas origens nas peças para piano da década de 1910, nas quais surgiram melodias com figuras pontuadas. Assim sendo, o *jazz* herda do *ragtime* duas importantes características musicais: a síncope e as figuras pontuadas. O surgimento deste novo padrão rítmico-melódico coincidirá com declínio acentuado da composição de novas peças de *ragtime*: aos poucos, o *jazz* se torna o principal representante musical da cultura norte-americana, e o estilo de Scott Joplin acaba por perder o seu espaço no gosto comum do norte-americano.

SÍNCOPES DE RAGTIME

Segundo o Mini Aurélio³, encontramos a seguinte acepção do verbo sincopar: “[...] 2. Mudar o ritmo de.”

Como vimos, um dos traços mais marcantes do gênero é o padrão rítmico das síncopes. No caso do *ragtime*, melodias tradicionais seriam *ragged* – teriam o seu ritmo alterado - por arranjadores e intérpretes. Partindo deste pressuposto, podemos nos questionar: o surgimento da síncope em música tonal nas manifestações musicais urbanas americanas – América do Norte, Caribe, América do Sul - teria ocorrido como uma mudança rítmica de melodias tradicionais? Ou seria uma hibridização de elementos negros com a música tradicional européia?

De qualquer forma, a ocorrência de síncopes em *ragtime* foi sistematizada por Berlin (1980), que relaciona cada tipo específico de síncope a um período do gênero. A predominância de determinado tipo de síncope caracterizará as peças como *Untied Syncopation Rags* ou *Tied Syncopated Rags*. Vejamos:

³ BUARQUE de Holanda, Aurélio. *Mini Aurélio* – O dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Editora Positivo, 2008.

Síncopes sem ligadura (*untied syncopations*):

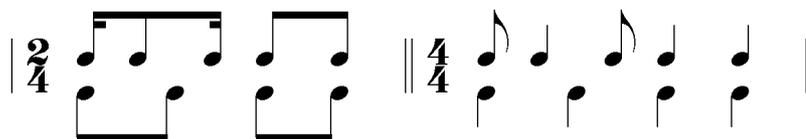


Figura 3: Síncopes sem ligadura. Fonte: Berlin, 1980, p.83.

- O tipo de síncope mais freqüente nos *ragtimes* para piano analisados por Berlin.
- É o primeiro tipo de síncope utilizado pelos compositores e arranjadores do estilo, sendo considerada a síncope característica da primeira fase do *ragtime*.
- Quando o único tipo de síncope em um *ragtime* é a síncope sem ligadura, a peça é considerada como *Untied Syncopation Rag*.

Síncopes ligadas (*tied syncopations*):



Figura 4: Síncopes ligadas. Fonte: Berlin, 1980, p.83.

- Acontecem geralmente em conjunto com as síncopes sem ligadura, caracterizando os *Tied Syncopated Rag*.

Síncopes aumentadas (*augmented syncopations*):

Figura 5: Síncopes aumentadas. Fonte: Berlin, 1980, p.83.

- Síncopes que cruzam a metade do compasso, através de uma figura rítmica inteira.
- É considerada, muitas vezes, como uma síncopa não ligada.
- Possui a relação da linha aguda com a grave, em movimento simultâneo, onde a unidade básica de movimento da mão esquerda corresponde a $\frac{1}{4}$ de tempo do compasso.

Nosso objeto de estudo, a peça *The Entertainer*, pode ser definida como uma *Tied Syncopated Rag*, mesmo que seu texto musical apresente outros padrões de síncopa em alguns compassos. Esta definição se deve à predominância de síncopes ligadas na partitura (vide introdução e o primeiro tema da peça).

THE SECONDARY RAGTIME

O *secondary ragtime* é um padrão rítmico encontrado em algumas circunstâncias melódicas, onde se sobrepõe uma figura composta a uma simples. No *ragtime*, é comum observarmos uma melodia na mão direita do pianista em 2/4, agrupando grupos de três semicolcheias, contra um acompanhamento constante de colcheias.⁴ Segundo Berlin, este padrão repete as mesmas três notas em uma linha ascendente ou descendente (1980, p.130). O agrupamento de três semicolcheias pode reincidir três ou quatro vezes sobre o acompanhamento de colcheias da mão esquerda.

⁴ Este padrão rítmico-melódico é também muito comum no Choro brasileiro.

Este padrão pode ser encontrado no primeiro motivo do primeiro tema de *The Entertainer*:



Figura 6: The Entertainer, Scott Joplin, compassos 5-6. Fonte: Joplin, 1973, p.22.

No que tange a aspectos estilísticos do gênero, estas informações podem orientar o intérprete de modo que ele consiga localizar em que período histórico encontra-se seu objeto de estudo. Como pudemos observar, cada período do *ragtime* possui suas peculiaridades e, da mesma forma, possui também uma orientação específica de interpretação. A execução de cada tipo de síncope deve ser precisa e clara, bem como as passagens do padrão *ragtime secondary*.

THE ENTERTAINER

A peça *The Entertainer* foi escrita em 1902 por Scott Joplin e logo se tornou um grande sucesso. Este *ragtime* voltaria a alcançar grande êxito em 1974, fazendo parte da trilha sonora do filme *The Sting*, do diretor George Roy Hill. A obra cinematográfica seria premiada como melhor filme, diretor, direção de arte, figurino, montagem, trilha sonora e roteiro original, no Oscar de 1974, ajudando a promover a redescoberta do *ragtime*. A peça, sob a interpretação e adaptação do compositor e pianista Marvin Hamlisch, alcançaria o terceiro lugar no ranking das músicas mais executadas em 1974 no catálogo pop da *Billboard*, e passaria uma semana sendo a mais tocada em seu catálogo adulto contemporâneo no mesmo ano.

Para Berlin (1980), a ideia de colocar *The Entertainer* em um filme cujo cenário estava relacionado com o ano de 1936 é um equívoco cronológico. A peça encontra-se classificada como a número 10 na lista das “Canções do Século”, um projeto de *Recording Industry Association of America (RIAA), National Endowment for the Arts, e Scholastic Inc.*

ANDAMENTO

Joplin indica como andamento da peça *The Entertainer*, a expressão “not fast”. Esta mesma expressão é encontrada em outras peças de sua autoria, como *Weeping Willow – A Rag Time Two Step, The Easy Winners – A Rag Time Two Step, Sun Flower-Slow Rag – Rag Time Two Step, A Breeze From Alabama – March and Two-Step, Something Doing – A Ragtime Two Step, Elite Syncopations*. É comum, encontrarmos outras expressões que indicam que suas peças eram na maioria das vezes, concebidas em andamento lento: “Slow march tempo” em *The Favorite, Eugenia e The Chrysanthemum*; “Slow” em *Swipesy*; “Play a little slow” em *Palm Leaf Rag*; “Not too fast” em *Peacherine Rag e Rag-time Dance*.⁵

Além destas indicações que já nos apontam algo em relação ao andamento pensado por Joplin, podemos ainda refletir sobre as palavras do autor, que, em sua peça *Eugênia*, alerta: “Aviso! Não toque esta peça rápido... nunca é correto tocar *Ragtime* rápido. O autor.” (JOPLIN, 1973, p.82)⁶

Observando outras peças de sua obra, fica evidente a preferência de Joplin pelo andamento lento. Nesta edição estudada, uma coleção póstuma do ano de 1973 não encontramos nenhuma indicação de andamento rápido, para nenhuma das peças contidas no volume. O compositor propõe os andamentos “Tempo di Marcia” em *Maple Leaf Rag, The Cascades e The Sycamore*.

A FORMA DE *THE ENTERTAINER*

Strains

As peças de *ragtime* eram construídas através da adição de trechos independentes de 16 compassos, chamados de “*theme*” ou, mais freqüentemente, de “*strain*”. Estes *strains* eram

⁵ Todas as peças citadas são encontradas em JOPLIN, S. *The Best of Scott Joplin: A Collection of Original Ragtime Piano Compositions* (Special collector's ed., [New ed.]). Charles Hansen Music & Books. (1973).

⁶ “Notice.! Don't play this piece fast, It is never right to play 'Ragtime' fast.” Tradução nossa.

unidos uns aos outros sem uma conexão por transição. Segundo Berlin, “o número de temas pode variar de 2 a 10, porém os *ragtimes* compostos de 3 ou 4 temas constituem maioria esmagadora, contabilizando 89% (60% com 3 temas, 29% com 4 temas) de todos os *ragtimes* da primeira fase pesquisados. (Estas proporções sofrem poucas alterações nos anos seguintes. Os *ragtimes* com 3 temas serão 57% do total em todo o período, e os *ragtimes* com 4 temas, 35%).”⁷ De acordo com Berlin:

Estes temas de dezesseis compassos são organizados de diversas formas, resultando em composições de 3 a 10 seções distintas (excluindo introduções, *breaks*, ou interlúdios, e repetições imediatas). Trinta e um diferentes padrões (ABAC, ABACD, ABACDA, e assim por diante) foram percebidos. Apesar desta grande variedade, alguns poucos padrões formam a maioria dos *rags* (80%). O padrão mais frequentemente usado começa com dois temas na tonalidade da tônica, formando duas ou três seções: A (I)⁸ B (I), ou A (I) B (I) A (I). Esta abertura é seguida por um “trio” consistindo de um a dois temas na subdominante: C (IV), ou C (IV) D (IV). Padrões típicos para *ragtime* são A (I) B (I) A (I) C (IV) ou A (I) B (I) C (IV) D (IV).⁹ (BERLIN, 1980, p.89-90).¹⁰

Intros e *Breaks*

O gênero *ragtime* possui, além dos *strains*, outros elementos que definem um modelo de composição, como as introduções, ou *intros*, e as pontes e intermezzos, também chamadas de *breaks*.

Uma das principais características das *intros* é o uso de melodias em duas oitavas, na mão direita e esquerda do pianista. Este é o caso de *The Entertainer*:

⁷ Tradução nossa.

⁸ Primeiro grau.

⁹ Tradução nossa.

¹⁰ “These 16-measure themes are arranged in various patterns, resulting in compositions with from three to ten distinct sections (excluding introductions, breaks or interludes, and immediate repeats). Thirty-one different patterns (ABAC, ABACD, ABACDA, and the like) have been noted. Despite this great variety, a few general types account for the majority (80 percent) of rags. The most frequently used pattern opens with two themes in the tonic key, forming two or three sections: A B, or ABA. This opening is followed by a “trio” consisting of one or two themes in the subdominant: C, or C D. Typical patterns for complete rags are A B A C or A B C D.” Tradução nossa.

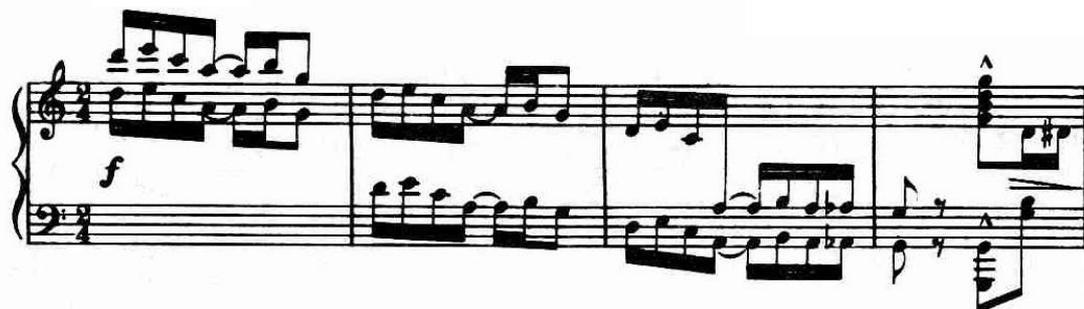


Figura 7: Intro – *The Entertainer*. Fonte: Joplin, 1973, p.22.

Outras peças de Joplin revelam este padrão, como, por exemplo, *The Cascades*:



Figura 8: Intro – *The Cascades*. Fonte: Joplin, 1973, p.10.

Entretanto, o uso de melodias oitavadas não é a única forma de *intro*. Podemos observar em determinadas peças de Joplin o uso de outros elementos, como, por exemplo, na *intro* de *A Breeze From Alabama*. Nesta peça, Joplin escreve acordes em momentos estratégicos da melodia, contrastando com a predominância das oitavas.

O ESQUEMA FORMAL DE *THE ENTERTAINER*

Na peça *The Entertainer*, podemos observar 4 *strains*, uma *intro*, um *break* e uma *coda*:

Do compasso 1 ao 4, podemos identificar uma *intro*, com melodia caracterizando a dominante.

O primeiro *strain* vai do compasso 5 ao 20, com repetição. Este *strain* será chamado de A, e está em Dó maior (tônica).

O segundo *strain* vai do compasso 22 ao 38, com repetição. Este *strain* será chamado de B, e está também em Dó maior (tônica).

Do compasso 39 ao 55, temos novamente A.

O terceiro *strain* vai do compasso 56 ao 72, com repetição. Este *strain* será chamado de C, e está em Fá maior (subdominante).

Do compasso 73 ao 76, encontramos o *break*, que utiliza um trecho musical de B, em Dó maior (tônica).

O quarto *strain* vai do compasso 77 ao 92, com repetição. Este *strain* será chamado de D, e está em Dó maior (tônica).

No último compasso temos uma coda, com salto descendente de quinta justa na mão esquerda¹¹.

A forma de *Entertainer* ficaria:

intro AABBACC break DD coda

PODEMOS IMPROVISAR EM *THE ENTERTAINER* OU TOCAMOS APENAS O QUE ESTÁ ESCRITO?

A *performance* de *ragtime* para piano está cercada por um debate que procura entender o que se pode tocar ou não: somente aquilo que o compositor escreveu na partitura; ou improvisações de síncopes, mudanças harmônicas, de registro, dinâmica e tessitura são permitidas? Berlin afirma perdurar a dúvida de que muitos *ragtimes* para piano ouvidos em *performances* nunca foram traduzidos para a forma de notação musical. (1980, p.76). O autor cita Eubie Blake, que afirmara que os compositores eram pressionados pelos editores a simplificar passagens intrincadas, como forma de promover as vendas de partituras.

Segundo o autor, existiam no começo do século XX, diversas formas de se tocar *ragtime*: alguns músicos tocavam *ragtime* de ouvido; outros, de tanto ouvirem peças célebres como as de Scott Joplin, não precisavam de partituras; existiam os que tocavam de ouvido por que não sabiam ler música; e aqueles que deixavam de lado as indicações das partituras para tocar de modo particular. Contudo, alguns compositores possuíam a intenção de terem suas partituras respeitadas. Berlin menciona o compositor de St. Louis Tom Turpin (1873-1922),

¹¹ Um gesto cômico que será adotado mais tarde por compositores como Stravinsky e Debussy.

Artie Matthews (1888-1958), Joseph Lamb (1887-1960) e Scott Joplin (1867-1917). O autor transcreve as palavras de Scott Joplin, em *School of Ragtime*:

Nós (Joplin) gostaríamos de dizer aqui que os ragtimes de Joplin são destruídos pela falta de cuidado ou interpretação imperfeita e, frequentemente, bons intérpretes perdem o efeito sonoro por tocar rápido demais. Os ragtimes estão harmonizados com a suposição de que cada nota será tocada como escrito. (BERLIN, 1980, p.77. grifo nosso).¹²

De acordo com Berlin, outra testemunha teria alegado que Joplin poderia fazer pequenas alterações em sua *performance*, mas nunca algo substancial (1980, pag. 77). Uma importante fonte de pesquisa para este assunto seria as gravações de pianos de rolo gravados por Joplin, porém o autor questiona a autenticidade destes registros, justificando que algumas passagens seriam impossíveis de serem tocadas por alguém. (BERLIN, 1980, p.78).

A *performance* do gênero não parece possuir uma forma única desde seus primeiros anos: amadores tocam de sua maneira, assim como músicos que sabiam ler e os que não sabiam. Havia também aqueles que tomavam a partitura como um “ponto de partida” apenas. No que diz respeito ao pensamento dos compositores, cada um possui sua concepção. Nosso compositor estudado, Scott Joplin, ao que tudo indica, era um dos que não abria mão do que escrevia.

EXPRESSÃO E CARÁTER NA INTERPRETAÇÃO DE *ENTERTAINER*

Ao observarmos as edições das partituras de Scott Joplin, percebemos que o compositor não definia claramente o que pretendia em termos de fraseado, articulação, expressão ou caráter. Apesar de serem raros os momentos em que Joplin anota ligadura de fraseado, muito provavelmente o compositor deveria ter em mente frases musicais que seriam delineadas pelos intérpretes. Obviamente, nenhum intérprete deverá interpretar *The Entertainer* ou qualquer outra peça de Joplin sem fraseado e articulação, pois ao esquivar-se de anotar indicações deste tipo, Joplin esperaria do intérprete a definição destas questões.

¹² “We wish to say here, that the ‘Joplin Ragtime’ is destroyed by careless or imperfect rendering, and very often good players lose the effect entirely by playing too fast. They are harmonized with the supposition that each note will be played as it was written.”
Tradução nossa.

Como uma saída para esta falta de indicações na partitura, podemos propor algumas relações e analogias à *performance* musical instrumental de uma banda.

Ao compararmos uma audição de um arranjo de algum *rag* de Scott Joplin em arranjos para banda e a sua versão para piano, observamos algumas sutilezas de *performance* em grupo que podem ser simuladas na *performance* solo. É o caso, por exemplo, do acompanhamento harmônico da mão esquerda do pianista, chamado também de *oom-pah*, ou *boom-chick*¹³, que, em um arranjo, poderia ser tocado por uma tuba ou um trombone baixo, acompanhados de algum instrumento harmônico, como o banjo, tocando nos contra-tempos. As colcheias seriam reforçadas ainda por um bumbo nas cabeças de tempo, e por uma caixa-clara e pratos nos contratempos:

The figure shows a musical score for six instruments: Banjo, Piano M.E., Tuba, Pratos, Caixa-clara, and Bumbo. The score is in 2/4 time. The Piano M.E. staff has lyrics 'oom - pah boom - chick' repeated four times. The Banjo staff has a treble clef and a 'C' time signature. The Tuba, Pratos, Caixa-clara, and Bumbo staves have bass clefs and 2/4 time signatures. The Bumbo staff has a '2' time signature. The score shows rhythmic patterns for each instrument, with the Piano M.E. staff having a treble clef and a '2' time signature.

Figura 9: *Oom-pah* e *Boom-chick* – mão esquerda do piano, e outros instrumentos.
Fonte: O autor, 2009.

Através da audição de performances de banda, percebemos que muitas vezes as cabeças de tempo são acentuadas, e os contra-tempos tocados com *staccato*. Efeito

¹³ SCHAFER, W. J. *The Art of Ragtime: Form and Meaning of an Original Black American Art*. New York: Da Capo Press, 1977.

semelhante pode ser conseguido no piano, ligando o tempo forte com o contra-tempo através do pedal de sustentação, soltando o pedal logo após tocar o contra-tempo:

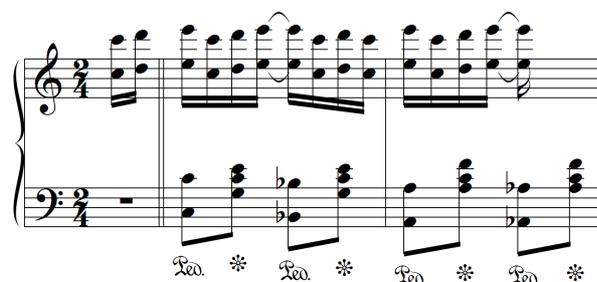


Figura 10: Exemplo – compassos 17-18 de *The Entertainer*.
Fonte: O autor, 2009.

O contraste entre os trechos de dinâmica piano e forte onde não há indicação de crescendo pode ser destacado através do toque sem pedal/non legato em contraste com o uso de pedal ligando grupos de duas colcheias no acompanhamento, ainda que isto não esteja escrito na partitura. Para os momentos de linhas melódicas no baixo, especialmente nos finais dos *strains*, podemos simular um toque cômico de tuba, como por exemplo, no compasso 20.

O PADRÃO *SHUFFLE* EM *THE ENTERTAINER* E A EXECUÇÃO DE SÍNCOPES

Atualmente, é muito comum observarmos pianistas interpretando *ragtime* e modificando melodias, tocando-as com intenção *shuffle*, através de pontos de aumento. Este fato é compreensível, pois a prática de sincopar melodias foi muito difundida nos primeiros anos de formação do gênero, em que os músicos transformavam em *ragtime* qualquer música que lhes chegava às mãos ou aos ouvidos. De certa forma, alguns músicos possuíam liberdade e criatividade para criar novas soluções musicais a cada performance. Entretanto, isso tende a confundir os intérpretes de nosso tempo, que podem imaginar que toda a música sincopada norte-americana possa ser tocada em *shuffle*. Como já observamos, no caso específico de *Entertainer*, a intenção *shuffle* pode provocar uma interpretação equivocada historicamente, haja vista que melodias pontuadas irão aparecer nas partituras para piano apenas na década de 1910:



Figura 11: Exemplo de *The Entertainer*, tocada com pontos de aumento.
Fonte: O autor, 2009.

Outro aspecto significativo de uma *performance* de *ragtime* é a execução de sincopes. Como pudemos constatar, a síncope em *ragtime* representa inovação na música norte-americana na virada do século XIX para o século XX. Apesar da síncope “chamar a atenção do ouvinte”, acredita-se que ela não deva ser acentuada. Isso evita um mal-entendimento melódico por parte do ouvinte e também que a síncope seja estereotipada, haja vista que seu “charme” está apenas em ser uma antecipação melódica. Uma *performance* de *ragtime* com acentuação de sincopes, como na Figura 14, pode parecer “forçada” e “deselegante”:



Figura 12: Exemplo de *The Entertainer*, acentuando as sincopes.
Fonte: O autor, 2009.

Evidentemente, durante performances do gênero podemos adotar certas “liberdades”, haja vista que o estilo se desenvolveu através de performances de músicos competentes a improvisar. Contudo, ignorar dinâmicas, registros (oitavas), melodias e harmonias pode ser perigoso estilisticamente, tornando as peças de *ragtime* por demais “pessoal”. Este quadro acentua-se na obra de Scott Joplin, que como pudemos constatar, não permitia muitas liberdades por parte do intérprete.

A IMPROVISACÃO NA *PERFORMANCE* DE *ENTERTAINER* COM INTENÇÃO JAZZÍSTICA

Apesar de *ragtime* ter sido uma das matérias-primas do *jazz*, algumas características peculiares do primeiro gênero se perdem em relação ao segundo. Outros aspectos musicais de *ragtime* irão hibridizar-se com novas tendências, culminando em um novo grupo de conceitos que formará o *jazz*.

O conceito de improvisação, que no *ragtime* possuía certa limitação, é modificado no período em que o *jazz* emerge. Se no primeiro estilo podemos observar a improvisação como um aspecto unificador peculiar da *performance* coletiva, especialmente nas bandas de *Dixieland* da cidade de Nova Orleans, no gênero subsequente o conceito de improvisação torna-se mais individual. Com isso, a idéia de “improvisar” em *jazz* significa algo diferente de “improvisar” em *ragtime*: no estilo de Scott Joplin, o improviso não é o principal elemento principal da expressão do músico, como será anos mais tarde com as performances dos *beboppers*. Desta forma, uma performance de *Entertainer* repleta de improvisação, seja esta melódica, harmônica, rítmica ou de qualquer outro aspecto musical, pode implicar novamente em juízo falso por parte do intérprete.

CONCLUSÃO

Ao decidirmos criar uma interpretação com muitas mudanças em relação à partitura original, devemos ter em mente que o que fomos tocar pode não ser aquilo que o compositor concebera. Isto se acentua especialmente no repertório de Joseph Lamb, Tom Turpin, Artie Matthews e Scott Joplin. Cabe-nos aqui citar Cone (1981, p.5), que aponta que “a partitura é a última fonte de nossa percepção, mas a percepção da composição é o objeto do pensamento crítico e interpretativo”. Esta frase de Cone vai de encontro ao pensamento composicional de Joplin, e além disso pode guiar o intérprete para uma interpretação fidedigna das peças de piano do compositor, através de um estudo estilístico peculiar.

Podemos fazer um paralelo entre a peça *The Entertainer* com certos textos teatrais, que não permitem improvisações ou modificações. Sob este ponto de vista, a partitura é a representação gráfica da intenção do compositor, e é dever do intérprete ponderar toda

indicação musical da partitura, assim como buscar conhecimento acerca de questões estilísticas que envolvem o objeto em questão. Bom senso, antes de tudo, é essencial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLIN, Edward. *Ragtime: a musical and cultural History*. Lincoln: University of California Press, 1980.

BLESH, R, JANIS, H. *They All Played Ragtime*. 4 ed., New York: OAK Publications. 1974.

BUARQUE de Holanda, Aurélio. *Mini Aurélio – O dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo, 2008.

CONE, E. The Authority of Music Criticism. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, No. 1 pág. 1-18. University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1981. Artigo científico.

HASSE, J. E. *Ragtime. Its History, Composers and Music*. New York: Schirmer Books, 1985.

JOPLIN, Scott. *The Best of Scott Joplin: A Collection of Original Ragtime Piano Compositions* (Special collector's ed., [New ed.]). Charles Hansen Music & Books, 1973.

SCHAFER, W. J. *The Art of Ragtime: Form and Meaning of an Original Black American Art*. New York: Da Capo Press, 1977.

WALLS, P. Historical performance and the modern performer. *In: RINK, J. Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 17-34.