UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RENATA COUTINHO DE BARROS CORREIA

**Análise e Performance Musical: perspectivas de pesquisa, influências
mútuas e abordagem crítica**

São Paulo
2021

RENATA COUTINHO DE BARROS CORREIA

Versão corrigida

A versão original se encontra
na Biblioteca da ECA – USP e
Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD)

**Análise e Performance Musical: perspectivas de pesquisa,
influências mútuas e abordagem crítica**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação apresentada ao Departamento
de Música da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo como parte das
exigências para a obtenção do título de doutora
em Música.

Área de concentração: Musicologia
Linha de Pesquisa: Teoria e Análise Musical

Orientadora: profa. dra. Adriana Lopes da
Cunha Moreira
Coorientador: prof. dr. Jeffrey Swinkin

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Correia, Renata Coutinho de Barros

Análise e Performance Musical: perspectivas de pesquisa,
influências mútuas e abordagem crítica / Renata Coutinho de
Barros Correia ; orientadora, Adriana Lopes da Cunha
Moreira ; coorientador, Jeffrey Swinkin. -- São Paulo, 2021.
516 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Produção acadêmica em Análise e Performance Musical 2.
História da Análise e Performance 3. Análise schenkeriana 4.
Análise da performance I. Lopes da Cunha Moreira, Adriana
II. Swinkin, Jeffrey III. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: CORREIA, Renata Coutinho de Barros.

Título: Análise e Performance Musical: perspectivas de pesquisa, influências mútuas e abordagem crítica

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de doutora em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientadora: profa. dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira

Coorientador: prof. dr. Jeffrey Swinkin

Aprovado em: 23 de abril de 2021.

Banca Examinadora:

Profa. dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira (presidente)

Instituição: CMU/ECA/USP

Parecer: aprovada

Assinatura: _____

Prof. dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros - Instituição: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Parecer: aprovada

Assinatura: _____

Prof. dr. Daniel Luís Barreiro - Instituição: Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Parecer: aprovada

Assinatura: _____

Prof. dr. Cleyton Vieira Fernandes - Instituição: Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Parecer: aprovada

Assinatura: _____

Prof. dr. Glaucio Adriano Zangheri - Instituição: Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP)

Parecer: aprovada

Assinatura: _____

A Deus pela força e sabedoria concedidas nos momentos de tribulação. Pelo consolo e fortalecimento vindos de um Pai que não abandona seus filhos nas dificuldades, mas que guia com amor e paciência.

AGRADECIMENTOS

A Deus por se ter feito presente na minha vida, concedendo-me saúde no decorrer do desenvolvimento desta pesquisa. Pela força, discernimento e proteção concedidos num dos mais difíceis contextos enfrentados pela humanidade nas últimas décadas.

A minha mãe, um exemplo de mulher e profissional, que não mediu esforços para que eu pudesse concluir mais esta etapa de minha formação. Por seu apoio emocional nos momentos de dificuldade e pelos incentivos constantes.

Minha gratidão à profa. dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira por acolher-me como sua orientanda. Agradeço a dedicação e atenção disponibilizada durante todo o período de meu doutorado. Seu exemplo de generosidade, competência e humildade marcará para sempre a minha formação e atuação profissional.

Ao prof. dr. Jeffrey Swinkin pelas preciosas aulas de análise schenkeriana e análise musical. Pelo incansável apoio, paciência, acolhida e incentivo durante as aulas ministradas na Universidade de Oklahoma.

Aos profs. drs. Guilherme de Sauerbronn (Universidade do Estado de Santa Catarina) e José Antônio Oliveira Martins (Universidade de Coimbra, Portugal) pelas valiosas sugestões e críticas por ocasião da realização de meu exame de qualificação.

Ao prof. dr. Daniel Barreiro (Universidade Federal de Uberlândia) pela generosidade e paciência empregados durante as palestras sobre o Sonic Visualiser. Pela disponibilidade e atenção brindados em diferentes etapas desta pesquisa, assim como suporte no emprego desse *software*.

Ao prof. dr. Mário Rodrigues Videira pelo incentivo, pela paciência e pela sábia orientação durante período do mestrado, indispensáveis à concretização da presente tese. Pelo suporte e apoio recebidos durante a realização de meu estágio de doutorado sanduíche.

Ao regente Roberto Rodrigues, pela paciência e pelo apoio prestados no esclarecimento de dúvidas com o trabalho de edição musical.

Ao amigo Jean Guilmer pelo suporte oferecido com a edição de excertos de partituras.

À amiga Jéssica Papi Carvalho pela paciência e auxílio com que me introduziu ao emprego de editor musical na elaboração de gráficos schenkerianos, pela oportunidade de aprender um pouco mais sobre a ferramenta analítica de Schenker, além de publicar artigo em parceria.

Aos colegas e professores participantes do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical, pelas discussões, críticas e sugestões apresentadas durante o desenvolvimento desta pesquisa e apresentação de trabalhos.

Aos meus primos Fábio e Liane Cavalcanti por todo o apoio e a atenção oferecidos durante a realização de meu estágio de doutorado sanduíche na Universidade de Oklahoma.

Aos amigos Márcio Gualber e Patrícia Bezerra pelo apoio e suporte despendidos no decorrer desta pesquisa, imprescindíveis à conclusão de meu estágio sanduíche de pesquisa no exterior e doutorado. Por terem lutado comigo e me ajudado a concluir esta importante etapa de minha formação acadêmica.

À minha diretora, Marli Kano, e à assistente de direção, Marilu Vasconcellos, pela motivação e apoio recebidos. Pela constante paciência e auxílio, indispensáveis para completar os créditos de doutorado, assim como para concluir a escrita.

Aos professores do Departamento de Música da ECA-USP e de outras instituições, que colaboraram direta ou indiretamente com informações para o enriquecimento da presente pesquisa, em especial: prof. dra. Maria Lúcia Pascoal, prof. dr. Rodolfo Coelho de Souza, profa. dra. Graziela Bortz, prof. ms. Marisa Ramires e profa. dra. Cristina Maria Caparelli Gerling.

Aos amigos e maestros Donaldo Guedes e Joel Prado pelo incansável apoio desde o período do mestrado. Pelo enriquecedor aprendizado e oportunidade de atuação como pianista colaboradora. Meus sinceros agradecimentos pelas constantes orações e conselhos durante os momentos de dificuldade.

À Gabriela Maloucaze pelo competente, cuidadoso e paciente trabalho de revisão de tese.

Aos amigos que me sustentaram com suas orações durante todo o período que estive nos Estados Unidos num contexto de pandemia, em especial: Pastor Fausto Vasconcellos (Primeira Igreja Batista da Liberdade), Patrícia Nalin, Anna Carolina, João Marcos, Alessandro Barbi, Silvia Ferreira Santos e queridos colegas da Orquestra Liberdade.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (Capes) pela concessão de bolsa de estudo para a realização de doutorado sanduíche nos Estados Unidos (Oklahoma – Norman).

Existe uma provocação epistemológica em pauta, que nos cabe discutir e analisar, que não pode ser ignorada, uma vez que perpassa grande parte de importantes trabalhos contemporâneos. Creio que nos cabe tirar partido do que nos parece pertinente, mas, para isso, faz-se necessário arregaçar as mangas e analisar as novas tendências profundamente e sem preconceitos, seja para incorporá-las total ou parcialmente, seja para rejeitá-las, total ou parcialmente. O avanço de conhecimento da área de música certamente se beneficiará com esse processo.

Vanda Bellard Freire

RESUMO

Esta tese de doutorado apresenta uma abordagem metodológica e crítica de estudos sobre interfaces entre Análise e a Performance Musical. Insere-se num contexto histórico-acadêmico caracterizado por recentes discussões acerca da possibilidade de interlocução entre ambas as disciplinas musicais. Assim, tem por objetivo demonstrar e discutir o potencial de contribuição da análise musical para o tratamento de certos desafios relacionados à performance musical. A fim de alcançar esse propósito apoia-se na investigação da base epistemológica de publicações referenciais pertencentes à subárea Análise e Performance Musical. Ao longo da tese são apresentados diferentes paradigmas analíticos, como a corrente estruturalista dos estudos em Performance Musical e pesquisas que têm aderido a um posicionamento flexível frente ao rigor estruturalista. Ela também discute a relação de estudos em Análise e Performance com propostas da disciplina Análise Musical, como a Semiótica e Análise da Performance. Juntamente com a discussão metodológica, expõe as diferentes concepções de análise e performance musical que têm permeado os paradigmas mencionados e estudos referenciais do domínio em questão. Metodologicamente, apoia-se em modelos de pesquisa do tipo estado da arte e técnicas de abordagem da Análise de Conteúdo. A partir de uma amostragem por conveniência – 86 estudos pertencentes a diferentes níveis de publicações (teses, dissertações, artigos e livros) –, oferece possibilidade de abordagem histórica sobre a trajetória dessa subárea. Fundamentado numa consciência histórica acerca dos principais aspectos que marcaram o desenvolvimento da subárea Análise e Performance Musical apresenta-se, no último capítulo, estudo de caso com propósito de demonstrar a possibilidade de processo simbiótico (ou contribuição mútua) entre as atividades da análise e performance, além da contribuição da análise em relação a certos desafios performativos e interpretativos. Os resultados da pesquisa apontam para a presença de vários esforços de pesquisadores visando à emancipação do performer nas abordagens analíticas, além de demonstrar o potencial da análise para certos desafios (ou problemáticas) em performance relacionados a diferentes questões interpretativas, como a modelagem de aspectos sonoros (dinâmica, tempo e articulação), a comunicação emocional e a construção de uma concepção interpretativa.

Palavras-chave: Produção acadêmica em Análise e Performance Musical. História da Análise e Performance. Estudo de Revisão. Abordagem Qualitativa em Música. Metodologia da Pesquisa em Música. Análise schenkeriana. Análise da Performance.

ABSTRACT

This doctoral thesis presents a methodological and critical approach of studies related to the subdiscipline Analysis and Musical Performance. It is inserted in a historical-academic context characterized by recent discussions about the possibility of articulation between the activities of analysis and musical performance. Thus, its objective is to demonstrate and discuss the potential of musical analysis to the treatment of certain challenges related to musical performance. In order to achieve this purpose, it is grounded on the investigation of the epistemological basis of reference publications belonging to the subdiscipline Analysis and Musical Performance. Throughout the thesis, different analytical paradigms are presented, such as the Structuralist currents of studies in Musical Performance and researches that have adhered to a flexible positioning in the face of structuralist rigor. It also discusses the relationship of studies in Analysis and Performance with proposals from the discipline Musical Analysis, such as Semiotics and Performance Analysis. In conjunction with the methodological discussion, it exposes the different conceptions of performance and musical analysis that have permeated the mentioned paradigms and reference studies of the domain in question. Methodologically, it relies on state of the art research models and approach techniques of content analysis. Using a convenience sampling – 86 studies belonging to different levels of publications (theses, dissertations, articles and books) – the thesis offers a possibility of a historical approach on the trajectory of this subdiscipline. Based on a historical awareness about the main aspects that marked the development of the subdiscipline Analysis and Performance, a case study with the purpose of demonstrating the possibility of a symbiotic process (or mutual contribution) between the activities of analysis and performance, in addition to the contribution of the analysis to certain performative and interpretative challenges, is presented in the last chapter. The results of the research point out the presence of several efforts of researchers aiming at the emancipation of the performer in analytical approaches, besides demonstrating the potential of analysis to certain challenges (or problematics) in performance related to different interpretative issues, such as the modeling of sound aspects (dynamics, time and articulation), emotional communication and the construction of an interpretative conception.

Keywords: Academic production in Musical Analysis and Performance. History of Analysis and Performance. Revision study. Qualitative Approach in Music. Methodology of Music Research. Schenkerian analysis. Analysis of Performance.

RESUMEN

Esta tesis doctoral presenta un enfoque metodológico y crítico para los estudios sobre interfaces entre Análisis y Ejecución Musical. Se incluye en un contexto histórico-académico caracterizado por discusiones recientes sobre la posibilidad de diálogo entre ambas disciplinas musicales. De esta forma, su objetivo es demostrar y discutir la posible contribución del análisis musical al tratamiento de ciertos desafíos relacionados con la performance musical. Para lograr este propósito, se apoya sobre la investigación de la base epistemológica de publicaciones de referencia pertenecientes a la subárea Análisis y Ejecución musical. A lo largo de la tesis, se presentan diferentes paradigmas analíticos, como las corrientes estructuralistas de estudios en Ejecución Musical e investigaciones que se han adherido a una posición flexible frente al rigor estructuralista. También discute la relación entre los estudios en Análisis y Performance con propuestas de la disciplina de Análisis Musical, como Semiótica y Análisis de la Ejecución Musical. Junto con la discusión metodológica, expone las diferentes concepciones de interpretación y análisis musical que han permeado los paradigmas mencionados y los estudios referenciales del dominio en cuestión. Metodológicamente, está respaldado por modelos y técnicas de investigación de última generación para abordar el análisis de contenido. A partir de una muestra de conveniencia – 86 estudios pertenecientes a diferentes niveles de publicaciones (tesis, disertaciones, artículos y libros) –, ofrece la posibilidad de un enfoque histórico sobre la trayectoria de esta subárea. Basado en una conciencia histórica sobre los aspectos principales que marcaron el desarrollo de la subárea de Análisis y Ejecución Musical, se presenta un estudio de caso en el último capítulo con el propósito de demostrar la posibilidad de un proceso simbiótico (o contribución mutua) entre las actividades de análisis y desempeño, además de la contribución del análisis a ciertos desafíos performativos e interpretativos. Los resultados de la investigación apuntan a la presencia de varios esfuerzos por parte de los investigadores que tienen por objetivo la emancipación del artista intérprete o ejecutante en los enfoques analíticos, además de demostrar el potencial del análisis para ciertos desafíos (o problemas) en la ejecución relacionados con diferentes cuestiones interpretativas, como el modelado de aspectos sonoros (dinámica, tiempo y articulación), comunicación emocional y construcción de un concepto interpretativo.

Descriptores: Producción académica en Análisis e Interpretación Musical. Historia de análisis y ejecución musical. Estudio de revisión. Enfoque cualitativo en la música. Metodología de la investigación musical. Análisis Schenkeriano. Análisis de ejecución musical.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.1: Esquema representativo de proposta de divisão da área de Música em subáreas...	31
Figura 1.2: Esquema representativo da pluralidade de noções de análise musical.	38
Figura 1.3: Esquema representativo da pluralidade de noções de performance.....	40
Figura 1.4: Esquema representativo das vertentes de estudos, diferentes noções de análise-performance e relação com desafios em performance.....	53
Figura 2.1: Publicações relacionadas ao paradigma estruturalista	67
Figura 2.2: Unidades de registro – Função da análise musical nos estudos em Análise e Performance Musical.....	72
Figura 2.3: Estratégia de modelagem de dinâmica em estudo de Schenker. Beethoven, <i>Sonata</i> Op. 2 n. 1, para piano, III: Minueto	91
Figura 2.4: Estratégia de modelagem da dinâmica em estudo de Schenker. Brahms, <i>Variações e fuga sobre um tema de Händel</i> , Op. 24, para piano: Ária	92
Figura 2.5: Emprego de apojeturas. Brahms, <i>Variações e fuga sobre um tema de Händel</i> , Op. 24, para piano: Variação 3.....	93
Figura 2.6: Fatores temporais e gráfico do plano intermediário. Beethoven, <i>Sonata</i> Op. 2 n. 1, para piano, I.....	94
Figura 2.7: Pedalização dos acordes de sétima diminuta. Beethoven, <i>Sonata</i> Op. 57 n. 23, para piano, I	95
Figura 2.8: Pedalização dos acordes de sétima diminuta. Beethoven, <i>Sonata</i> Op. 57 n. 23, para piano, I (compassos 185-189).....	96
Figura 2.9: Projeção sonora. Beethoven, <i>Sonata</i> Op. 57 n. 23, para piano, I (comp. 17-24)...	97
Figura 2.10: Gráfico de redução duracional, distribuído entre as diferentes camadas estruturais	101
Figura 2.11: Esquemas representativos da Urlinie e hipercompassos na <i>Invenção</i> a duas vozes n. 1, de J. S. Bach	102
Figura 2.12: Esquemas representativos do mid-bar downbeat e sua relação com as vozes condutoras a partir da <i>Invenção</i> em Lá menor, n. 13, de J. S. Bach.....	103
Figura 2.13: Esquemas de vozes condutoras e proposta de subdivisão rítmica ao <i>Prelúdio</i> n. 5 Op. 28, de Chopin.....	105
Figura 2.14: Gráfico do plano médio e hipermétricas a partir do Primeiro Movimento da <i>Sonata para piano em Lá menor</i> (K310), de Mozart	106
Figura 2.15: Emprego motivico no <i>Improviso</i> Op. 36, de Chopin	108
Figura 2.16: Excerto e plano de fundo da <i>Canção sem palavras</i> n. 1 Op. 19, de Mendelssohn	109
Figura 2.17: Elisão em trecho da <i>Allemande</i> da <i>Suíte francesa</i> n. 6, de J. S. Bach.....	111
Figura 2.18: Esquemas representativos de vozes condutoras, métrica e prescrição à performance	111
Figura 2.19: Esquema representativo das nuances de agógicas no <i>Prelúdio</i> n. 5 Op. 28, de Chopin	112
Figura 2.20: Proposta de abordagem analítica rítmica e audição estrutural dos compassos iniciais da <i>Sonata em Lá Maior</i> (K. 331), de Mozart	122
Figura 2.21: Excerto do <i>Prelúdio</i> n. 7 Op. 28, de Chopin.....	123
Figura 2.22: Esquema representativo do ritmo frasal do <i>Prelúdio</i> n. 7 Op. 28, de Chopin ...	124
Figura 2.23: Representação hierárquica dos impulsos rítmicos	124
Figura 2.24: Esquemas representativos de hipercompassos e vozes condutoras do <i>Prelúdio</i> n. 7 Op. 28, de Chopin.....	125

Figura 2.25: Esquema representativo de hipercompassos na <i>Sonata</i> n. 1 Op. 2, de Beethoven	127
Figura 2.26: Prescrições de dinâmica para a <i>Canção</i> n. 1 de <i>Ariettes Oubliées</i> , de Debussy	132
Figura 2.27: Prescrições de dinâmica à <i>Canção</i> n. 1 de <i>Ariettes Oubliées</i> , de Debussy	133
Figura 2.28: Prescrições ao tempo da <i>Canção</i> n. 1 de <i>Ariettes Oubliées</i> , de Debussy	135
Figura 2.29: Excerto, esquema de vozes condutoras e proposta de articulação ao Segundo Movimento do <i>Divertimento</i> em Sib, de Haydn	137
Figura 2.30: Excerto e representação hierárquica da Peça n. 3 Op. 5, de Berg	138
Figura 3.1: Publicações que têm evidenciado um posicionamento mais flexível frente a pressupostos relacionados ao estruturalismo em Performance Musical	150
Figura 3.2: Unidades de registro indicativas da função da análise musical nos estudos da subárea Análise e Performance Musical	153
Figura 3.3: Proposta de audição estrutural de trechos da <i>Bagatela</i> n. 2 Op. 126, de Beethoven	160
Figura 3.4: Proposta de reinterpretação aos compassos iniciais da <i>Sonata em Lá menor</i> , Op. 42 (D845), de Schubert	162
Figura 3.5: Esquema formal e funções expressivas do <i>Scherzo</i> Op. 39, de Chopin	165
Figura 3.6: Gráfico de flutuação temporal a partir do <i>Noturno</i> n. 1 em Dó# menor Op. 27, de Chopin	166
Figura 3.7: Excertos do Primeiro Movimento da <i>Sonata para piano</i> K. 545, de Mozart	167
Figura 3.8: Gráfico dos níveis de dinâmica a partir do <i>Noturno</i> n. 1 em Dó# menor Op. 27, de Chopin	168
Figura 3.9: Redução rítmica da estrutura de frase do <i>Noturno</i> n. 1 em Dó# menor Op. 27, de Chopin	169
Figura 3.10: Gráfico de vozes condutoras e estrutura de um período na <i>Balada</i> Op. 23, de Chopin (compassos 1-36)	171
Figura 3.11: Proposta de modelagem temporal com base no reconhecimento motivico e de sua interlocução com eventos estruturais do <i>Prelúdio</i> n. 17 Op. 28 em LáB Maior, de Chopin	173
Figura 3.12: Excerto do <i>Prelúdio</i> n. 21 em Sib Maior Op. 28, de Chopin	174
Figura 3.13: Proposta de agrupamento ao <i>Noturno</i> n. 1 Op. 27, de Chopin	182
Figura 3.14: Excerto do <i>Noturno</i> n. 2 Op. 48, de Chopin (compassos 21-36)	183
Figura 3.15: Ritmo formal e sua relação com o emprego de material temático	184
Figura 3.16: Excertos da introdução e coda da <i>Barcarolla</i> Op. 60, de Chopin	186
Figura 3.17: Esquema analítico representativo da concepção de coalescência	189
Figura 3.18: Esquema representativo de hipermétrica e “intensidades energéticas”	190
Figura 3.19: Frases musicais, clímax e noção de coalescência na <i>Allemande</i> da <i>Suíte francesa</i> n. 5, de J. S. Bach (compassos 1-12)	191
Figura 3.20: Representação das camadas estruturais	192
Figura 3.21: Esquema representativo do prolongamento de notas a partir da canção <i>Daphne am Bach</i> D. 411, de Schubert	193
Figura 3.22: Representação de hipercompassos na <i>Ave Maria</i> D. 845 Op. 52 n. 4, de Schubert	195
Figura 3.23: Ambiguidades interpretativas nos compassos 1-5 do Primeiro Movimento da <i>Sinfonia em Sol menor</i> K550, de Mozart	198
Figura 3.24: Excerto e gráfico de vozes condutoras do <i>Noturno</i> n. 1 Op. 48, de Chopin	200
Figura 3.25: Excerto e gráfico de vozes condutoras do Primeiro Movimento do <i>Quarteto</i> Op. 18 n. 4, de Beethoven	202
Figura 3.26: Acréscimos de nuances de dinâmica e tempo aos compassos iniciais do Primeiro Movimento do <i>Quarteto</i> n. 4 Op. 18, de Beethoven	203

Figura 3.27: Análise rítmica (fases do movimento e hipercompassos do Primeiro Movimento do <i>Quarteto</i> n. 4 Op. 18, de Beethoven).....	204
Figura 4.1: Publicações da subárea Análise e Performance Musical relacionadas à Semiótica Musical	218
Figura 4.2: Unidades de registro – Função da análise musical	220
Figura 4.3: Tópica concerto no Terceiro Movimento da <i>Sonata para piano</i> K. 333 em Sib maior, de Mozart.....	230
Figura 4.4: Abordagem de tópicos (Figura a) e de figuras de Retórica (Figura b) do Primeiro Movimento da <i>Sonata para piano em Fá maior</i> K. 333, de Mozart	231
Figura 4.5: Oposição binária entre as tópicos fantasia e <i>Sturm und Drang</i> do Primeiro Movimento da <i>Sonata para piano</i> Op. 31 n. 2, de Beethoven	232
Figura 4.6: Hipercompassos e identificação de <i>downbeats</i> a partir da proposta analítica de Robert Hatten.....	235
Figura 5.1: Estudos em Análise da Performance pertencentes a diferentes subáreas musicais	248
Figura 5.2: Função da análise musical nos estudos relacionados à análise da performance musical.....	252
Figura 5.3: Mapa temporal a partir da performance de Debussy do prelúdio “ <i>La Cathédrale engloutie</i> ”	262
Figura 5.4: Representação de “estrutura de arco” a partir das performances de Furtwängler.....	265
Figura 5.5: Comparação entre diferentes performances da <i>Mazurka</i> Op. 68 n. 3	267
Figura 5.6: Oscilações temporais de diferentes performances, oferecidas por Jonathan Dunsby	272
Figura 5.7: Inter-onsets das figurações melódica e do acompanhamento dos compassos iniciais do <i>Estudo em Mi Maior</i> Op. 10 n. 3, de Chopin	273
Figura 5.8: Mapa temporal do <i>Prelúdio</i> n. 3 Op. 28, de Chopin.....	276
Figura 5.9: Espectrogramas gerados a partir de performances da <i>Fantasia</i> em Dó menor (W. 63), de C. P. E. Bach	277
Figura 5.10: Interlocução entre a representação de gestos musicais, dinâmica e agógica	283
Figura 5.11: Interlocução entre a representação das oscilações de dinâmica, agógica e gestos musicais	285
Figura 5.12: Mapa interpretativo elaborado a partir da obra <i>Tetragrammaton</i> XIII, de Roberto Victorio.....	286
Figura 5.13: Interlocução entre a média dos andamentos e segmentação analítica da peça <i>Noche</i> (Suíte Cartales), de Miguel Jiménez.....	287
Figura 6.1: Figurações em arpejos e caracterizadas pela alternância de mãos em diferentes excertos de obras de Bach	294
Figura 6.2: Interlocução entre vozes condutoras, agógica e oscilações de dinâmica baseadas na gravação de Schiff (compassos 1-4).....	295
Figura 6.3: Interlocução entre vozes condutoras, agógica e oscilações de dinâmica baseadas nas gravações de Schiff e Perahia (compassos 1-9).....	297
Figura 6.4: Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 9-16).....	299
Figura 6.5: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 21-26).....	301
Figura 6.6: Interlocução entre vozes condutoras, métrica e aspectos expressivos (compassos 24-29).....	302
Figura 6.7: Vozes condutoras e representação de aspectos expressivos (compassos 27-37).....	305
Figura 6.8: Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 41-57).....	307
Figura 6.9: Representação do plano frontal com base na gravação de Perahia dos compassos 57-65	309

Figura 6.10: Vozes condutoras (compassos 69-86) e aspectos expressivos (compassos 83-86)	312
Figura 6.11: Vozes condutoras e representação dos aspectos expressivos (compassos 88-95)	314
Figura 6.12: Características estilísticas (início anacrústico e figuração em semicolcheias subdivididas em ambas as mãos) a partir de diferentes Allemandas, de Bach	316
Figura 6.13: Interlocução entre métrica e aspectos expressivos com base na gravação de Perahia	318
Figura 6.14: Interlocução entre diferentes tipos de mid-bar downbeat e trechos cadenciais	320
Figura 6.15: Interlocução entre aspectos expressivos e vozes condutoras com base na gravação de Schiff	321
Figura 6.16: Plano frontal e aspectos expressivos (compassos 15-20)	324
Figura 6.17: Sequência de mid-bar downbeats (compassos 15-19)	325
Figura 6.18: Interlocução entre métrica e eventos harmônicos, e vozes condutoras	326
Figura 6.19: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 25-28)	330
Figura 6.20: Similaridades estilísticas entre a Corrente Italiana e Courante Francesa (métrica ternária, início anacrústico, figuração contínua de figuras de mesmo valor rítmico e “acordes quebrados”)	332
Figura 6.21: Representação de hipercompassos e das diferentes fases de uma frase musical (<i>downbeat</i> inicial, movimento e <i>downbeat</i> cadencial) com base nas gravações selecionadas	333
Figura 6.22: Interlocução entre métrica (elisão, tempo adicionado e hipercompasso), eventos harmônicos e lineares (compassos 21-24)	334
Figura 6.23: Relação entre pontos de chegada de movimentos lineares, objetivos harmônicos e aspectos expressivos (compassos 15-24) com base na gravação de Perahia	335
Figura 6.24: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos, representação da métrica e perfil de dinâmica com base na gravação de Perahia (compassos 26-32)	337
Figura 6.25: Interlocução entre vozes condutoras e métrica a partir da gravação de Schiff (compassos 33-41)	339
Figura 6.26: Representação da métrica, interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos em trecho de tonicização em Mi menor (compassos 39-48)	340
Figura 6.27: Eventos métricos e vozes condutoras (compassos 49-64)	344
Figura 6.28: Similaridades estilísticas entre diferentes sarabandas do conjunto de <i>Partitas</i> (métrica ternária, ritmo pontuado, prolongamento do segundo tempo)	346
Figura 6.29: Vozes condutoras (plano frontal) e ritmo harmônico (compassos 1-9)	348
Figura 6.30: Diferentes representações de vozes condutoras a partir da gravação de Perahia	350
Figura 6.31: Interlocução entre dinâmica e agógica (compassos 1-4)	352
Figura 6.32: Vozes condutoras e interlocução entre diferentes aspectos expressivos (compassos 8-12)	354
Figura 6.33: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 12-16) a partir da gravação de Perahia	356
Figura 6.34: Interlocução entre motivos e vozes condutoras (compassos 1-4 e 17-20)	357
Figura 6.35: Vozes condutoras (plano frontal) e gráfico comparativo da agógica e oscilações de dinâmica	358
Figura 6.36: Interlocução entre métrica e vozes condutoras (compassos 25-32)	361
Figura 6.37: Interlocução entre vozes condutoras, motivos e aspectos expressivos (compassos 37-40)	362
Figura 6.38: Similaridades estilísticas entre diferentes minuetos de J. S. Bach	364

Figura 6.39: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos	367
Figura 6.40: Intercalação entre deslocamentos e normalização métrica	369
Figura 6.41: Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 5-12).....	370
Figura 6.42: Interlocução entre vozes condutoras, motivos e métrica (compassos 13-20)....	373
Figura 6.43: Aspectos expressivos de diferentes gravações (compassos 13-20)	374
Figura 6.44: Interlocução entre métrica e vozes condutoras	376
Figura 6.45: Interlocução entre dinâmica e agógica (compassos 28-32)	378
Figura 6.46: Diferenças de andamento entre as gravações de Perahia, Schiff e Arrau	380
Figura 6.47: Interlocução entre métrica, eventos harmônicos e aspectos expressivos (oscilações de dinâmica e agógica) a partir da gravação de Arrau (compassos 33-44)	380
Figura 6.48: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 45-52)	382
Figura 6.49: Similaridades estilísticas entre diferentes <i>passepieds</i> de J. S. Bach	384
Figura 6.50: Proposta de segmentação para frases musicais da seção A	386
Figura 6.51: Relação entre finais de frases, cadências de engano e pontos de elisão	387
Figura 6.52: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (seção A).....	388
Figura 6.53: Frases pouco conclusivas e pontos de elisão (compassos 17-48)	391
Figura 6.54: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos a partir das performances de Arrau e Schiff (compassos 17-20)	393
Figura 6.55: Vozes condutoras (plano frontal) – compassos 21-37	394
Figura 6.56: Dinâmica em eco com base nas gravações de Arrau, Perahia e Schiff e diferentes níveis de dinâmica (Schiff).....	395
Figura 6.57: Relação entre dinâmica e resolução de dissonâncias a partir das gravações de Arrau, Perahia e Schiff (compassos 30-35)	397
Figura 6.58: Interlocução entre repetição de ideias e eventos estruturais	400
Figura 6.59: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 37-43)	401
Figura 6.60: Interlocução entre vozes condutoras e modelagem expressiva a partir de diferentes gravações (compassos 44-48).....	403
Figura 6.61: Similaridades estilísticas entre diferentes <i>gigues</i> de J. S. Bach	405
Figura 6.62: Proposta de segmentação da <i>Gigue</i> e sua relação com procedimentos típicos da fuga	408
Figura 6.63: Relação entre sujeitos das fugas e aspectos expressivos (dinâmica e tempo)	412
Figura 6.64: Espectrograma (compassos 4-6) e vozes condutoras (compassos 1-6).....	416
Figura 6.65: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos com base na gravação de Perahia (compassos 9-14)	417
Figura 6.66: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos com base na gravação de Schiff (compassos 14-20)	419
Figura 6.67: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 26-32)	420
Figura 6.68: Interlocução entre elementos da fuga e vozes condutoras (compassos 33-40)..	423
Figura 6.69: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos advindos de diferentes gravações	424
Figura 6.70: Vozes condutoras e espectrograma (compassos 47-50).....	427
Figura 6.71: Vozes condutoras (compassos 50-56).....	428
Figura 6.72: Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 56-62).....	429
Figura 6.73: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 61 a 64)	432

Figura 6.74: Plano intermediário elaborado por Swinkin a partir do <i>Praeambulum</i> e <i>Allemande</i> da <i>Partita</i> n. 5, de J. S. Bach.....	437
Figura 6.75: Plano intermediário elaborado pela autora a partir do <i>Praeambulum</i> e <i>Allemande</i> da <i>Partita</i> n. 5, de J. S. Bach.....	440

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS.....	31
1.1 Conceitos de base: análise, performance e a subárea Análise e Performance Musical	32
1.1.1 Noções de análise musical a partir de sua relação com diferentes contextos histórico-culturais e ideológicos	32
1.1.2 Sobre a performance musical: abrangências conceituais e desafios relacionados à prática	39
1.1.3 Análise e Performance Musical como subárea: considerações preliminares sobre o emprego da análise na abordagem de desafios em performance musical.....	47
1.2 Metodologia: estado da arte, amostragem por conveniência e análise de conteúdo	54
1.2.1 Similaridade e diferença de propósitos em relação à modalidade estado da arte: mapeamento parcial a partir de uma amostragem por conveniência.....	54
1.2.2 Análise de conteúdo: uma proposta de categorização de produções na subárea Análise e Performance Musical	57
 2 PARADIGMA ESTRUTURALISTA NA SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL.....	63
2.1 Características gerais da amostragem e vínculo com o paradigma estruturalista.....	66
2.2 Da função da análise musical nas abordagens estruturalistas: uma leitura a partir de unidades de registro	71
2.3 O paradigma estruturalista em publicações referenciais	79
2.3.1 A pedagogia schenkeriana na subárea Análise e Performance Musical.....	80
2.3.1.1 <i>Der Tonwille</i> e <i>Das Meisterwerke in der Musik</i> : relação entre análise e performance na concepção de Heinrich Schenker.....	84
2.3.1.2 Décadas de 1980 e 1990: a influência schenkeriana estendida a ritmo, dinâmica, fraseado e flexibilizações no tempo, nas propostas de Charles Burkhart, Steve Larson, Carl Schachter e David Beach.....	98
2.3.2 A ótica do <i>page-to-stage</i> na subárea Análise e Performance Musical a partir de três obras referenciais	115
2.3.2.1 A concepção estruturalista de Erwin Stein	115
2.3.2.2 A articulação rítmica e formal como desafio em performance: Edward Cone..	119
2.3.2.3 As contribuições de Wallace Berry aos estudos da subárea Análise e Performance Musical	128
2.3.3 O repertório não tonal na subárea Análise e Performance Musical: Richard Hermann, Christopher Wintle e Robert Wason.....	141
2.3.3.1 Fundamentos epistemológicos: teorias e métodos.....	142
 3 PERSPECTIVA FLEXÍVEL NA SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL.....	147

3.1 Características gerais da amostragem e vínculo com a perspectiva flexível	148
3.2 Da função da análise musical nas abordagens flexíveis: uma leitura a partir de unidades de registro	153
3.3 A perspectiva flexível em publicações referenciais	159
3.3.1 O ideal de performance “analítica e estruturalmente informada” e o seu potencial junto à superação de desafios em performance musical	159
3.3.2 O redimensionamento da figura do performer e do papel da performance nas narrativas analíticas: Janet Schmalfeldt, Joel Lester e Nicholas Cook.....	175
3.4 Questionamentos frente ao “rigor estruturalista” e a teoria schenkeriana	178
3.4.1 A interlocução entre a teoria schenkeriana e diferentes possibilidades de conhecimento analítico: Alison Hood	178
3.4.2 A interlocução entre a teoria schenkeriana e o conhecimento corporal: Alexandra Pierce	187
3.4.3 A interlocução entre o estudo da estrutura e a dimensão afetiva da performance musical: complementaridade metodológica em Jeffrey Swinkin.....	196

4 SIGNIFICAÇÃO E EXPRESSIVIDADE COMO DESAFIOS INTERPRETATIVOS: INTERLOCUÇÃO ENTRE SEMIÓTICA MUSICAL E A SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL207

4.1 Considerações a partir de perspectivas tradicionais.....	208
4.2 A interpretação da notação musical e o amálgama entre diferentes tipos e modos de conhecimentos analíticos: considerações a partir de propostas relacionadas à perspectiva flexível.....	212
4.3 Características gerais da amostragem: publicações selecionadas e vínculo com a Semiótica Musical.....	217
4.3.1 Da função da análise musical nos estudos em Semiótica Musical: uma leitura a partir das unidades de registro	220
4.3.2 Considerações gerais sobre subcategorias identificadas	224
4.3.2.1 Estudo de tópicos e a subárea Análise e Performance Musical: propostas de Tom Beghin, Sheila Guymer e Robert Hatten.....	224
4.3.2.2 Abordagens narrativas na subárea Análise e Performance Musical: propostas de Charise Hastings, Douglass Seaton e Solon Manica.....	236

5 GRAVAÇÕES COMO OBJETO ANALÍTICO NA SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL.....245

5.1 Características gerais da amostragem e vínculo com estudos baseados em gravações	247
5.2 Da função da análise musical nos estudos com base em gravações: uma leitura a partir das unidades de registro	252
5.3 Relação dos estudos baseados em gravações com diferentes subáreas musicais	258
5.3.1 Pesquisas com propósitos históricos: José Bowen, Daniel Leech-Wilkinson e Nicholas Cook.....	258
5.3.2 Pesquisas com propósitos teóricos: Eric Clarke, Bruno Repp e Alan Dodson.....	270
5.3.3 Pesquisas com propósito de subsidiar a performance musical e o emprego de métodos da musicologia empírica: uma discussão a partir de estudos vinculados à área de Práticas Interpretativas/Performance	280

6 ESTUDO DE CASO: O PROCESSO SIMBIÓTICO ENTRE ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL NO ESTUDO DA <i>PARTITA</i> N. 5, DE J. S. BACH.....	291
6.1 A análise do performer e o processo simbiótico entre a performance e a análise musical	293
6.1.1 <i>Praeambulum</i>	293
6.1.2 <i>Allemande</i>	316
6.1.3 <i>Corrente</i>	331
6.1.4 <i>Sarabande</i>	345
6.1.5 <i>Tempo di Minuetta</i>	364
6.1.6 <i>Passepied</i>	383
6.1.7 <i>Gigue</i>	405
6.2 Sobre o processo de interação entre performer/analista e teórico/performer: contribuições à interpretação musical e à abordagem de desafios em Performance Musical.....	434
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	445
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	457
APÊNDICES	475

INTRODUÇÃO

A relação entre análise e performance musical tem sido um dos temas mais intrigantes da Musicologia. Desde a década de 1990, teóricos, analistas, musicólogos e especialistas das práticas interpretativas¹ têm colaborado com reflexões e publicações sobre esse tema, que ainda carece de atenção do meio acadêmico. A maneira como esta relação tem sido tratada em publicações acadêmicas da área musical continua sendo alvo de questionamentos em virtude das ideologias e métodos que têm acompanhado o desenvolvimento dos estudos na subárea Análise e Performance Musical. Esse desenvolvimento tem ocorrido com base numa diversidade de paradigmas² analíticos, que têm servido de base àqueles interessados pela articulação de conhecimentos relacionados a ambos os domínios de estudo.

Estudos em Análise e Performance Musical já podem ser encontrados em fins do século XIX e inícios do século XX³. Desde então, a ideia da análise musical como um procedimento com potencial de colaborar com a superação de desafios em performance é revelada por publicações relacionadas a diferentes paradigmas analíticos. Na década de 1990, num período fortemente marcado pela crítica às propostas formalistas em Análise Musical, vimos o surgimento de importantes obras sobre a relação entre análise e performance (RINK, 1995; LESTER, 1995; ROTHSTEIN, 1995).

Definimos como estudos literários da subárea Análise Musical aqueles focados na interpretação musical que podem basear-se numa diversidade de objetos de estudo (partitura, gravações, espectrogramas) e modos de perceber o fenômeno musical (BENT; POPLE, 2001). Os estudos literários da subárea Performance Musical⁴ atendem a propósitos diversos, como os

1 Termo utilizado para referir-se ao “conjunto de conhecimentos específicos vinculados à interpretação e/ou performance musical” (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64). Seu emprego com letra maiúscula foi utilizado para nomear áreas de concentração/ linhas de pesquisa de Programas de Pós-Graduação em Música no Brasil e associado à disciplina musicológica histórica (ou não) que investiga aspectos da execução musical (CORREIA, 2015, p. 71-2).

2 A partir de diferentes estudos que trataram do termo paradigma, este pode ser compreendido como um conjunto de ideias, que podem abranger conceitos e procedimentos metodológicos passíveis de serem empregados na abordagem de um problema ou estudo de um fenômeno (KUHN, 2011, [1962], p. 29-30; MORIN, 2000, p. 25, SILVA NETO, 2011, p. 348). Enquanto Kuhn (2011 [1962], p. 30) aplica o termo às “realizações científicas”, Morin (2000, p. 26) o relacionou a “qualquer teoria, doutrina ou ideologia”. Ainda segundo a concepção deste teórico, o paradigma é constituído por duas noções que são interligadas: os “conceitos-mestres” e as “operações lógicas-mestras”. Observou que, nas concepções estruturalistas, por exemplo, a estrutura representa um conceito-mestre (MORIN, 2000, p. 25).

3 Teóricos musicais como Latartara e Gardiner (2007, p. 56) reconheceram o interesse de etnomusicólogos pelo estudo da conexão entre análise e performance musical em fins do século XIX.

4 Nesta tese, o uso do termo “Performance Musical” com iniciais maiúsculas refere-se à subárea, enquanto o termo iniciado com letras minúsculas remete à prática da atividade ou assunto. O mesmo se aplica à Análise Musical.

relacionados a interesses puramente teóricos ou voltados à otimização da performance ou de aspecto a ela atrelado (PALMER, 1997; GERLING; SOUZA, 2000; GABRIELSSON, 2001). Já os estudos da relação entre as duas práticas constituem o interesse da subárea Análise e Performance Musical (ou interface Análise e Performance), considerada um domínio de estudo híbrido, que pode atender a ambos os interesses mencionados.

Nos estudos de Heinrich Schenker (2004 [1922]; 2005 [1924]), e também do teórico alemão Hugo Riemann⁵, vemos o interesse por abordagens analíticas com o propósito de dar suporte ao performer musical. Reconhecemos nestes teóricos a ideia da análise musical como um procedimento indispensável ao performer. Desde pelo menos a década de 1930, a análise estrutural foi um procedimento imprescindível à qualidade e à validade de uma performance, conforme atestado por diferentes publicações relacionadas à corrente estruturalista dos estudos em Performance Musical. Contudo, desde a década de 1980, autores como Rink (1995) têm admitido certas limitações nestas abordagens focadas no exame da estrutura, principalmente quando seu propósito é contribuir de maneira significativa para a construção de uma performance musical. Porém, as abordagens analíticas em que Schenker procurou ilustrar a relevância de sua teoria analítica para o tratamento de questões pragmáticas em performance musical (por exemplo, aquelas relacionadas à modelagem sonora⁶) parecem não ter sido descartadas por alguns especialistas das práticas interpretativas, como veremos.

A ideia da análise musical (desde a mais sistemática até a mais intuitiva) como subsídio para a performance não constitui uma unanimidade entre os músicos. Há performers que assumiram um posicionamento cético quanto à valorização da análise musical no processo de construção de uma performance musical. Um exemplo “drástico” desse ceticismo transparece no estudo de Carolyn Abbate (2004), que viu na análise formalista uma maneira de “domesticar” a experiência de performers. Limitada à sua experiência como performer, essa especialista defendeu a não produção de significados de ordem estrutural durante uma de suas performances. A ideia de que a análise “nada tem a oferecer” ao performer também foi discutida

5 Autor do livro *Musikalische Dynamik und Agogik* (Dinâmica e agógica musicais), publicado em 1884.

6 O emprego do termo modelagem aplicado à dinâmica foi realizado pelo psicólogo musical Eric Clarke (1995, p. 44). O estudo de Leech-Wilkinson (2009) sugere a aplicação do termo para diferentes aspectos sonoros: “Music makes shapes in sound over time: sounds gets higher or lower, louder or softer, faster or slower, and their timbre changes, and each and all of those processes we understand as shaping sound”. “Música confere forma aos sons no transcorrer do tempo: sons tornam-se mais agudos e graves, mais fortes e suaves, mais rápidos e lentos, e seus timbres se modificam, e cada um destes processos nós compreendemos como modelagem sonora” (LEECH-WILKINSON, capítulo 8, parágrafo 13).

por Rink (1995); no entanto, ao contrário de Abbate, Rink tem se dedicado à elaboração de propostas que buscam e defendem a interlocução entre análise e performance musical.

No grupo dos que defendem a possibilidade de contribuição da análise musical para a performance podemos admitir uma diversidade de posicionamentos e encontrar uma relação com diferentes paradigmas dos estudos sobre a interface análise/performance musical. Um primeiro grupo arquetípico seria o já mencionado paradigma estruturalista, cuja nomenclatura sugere o peso demasiado conferido ao conhecimento da estrutura no processo interpretativo. As formas segundo as quais teóricos e especialistas das práticas interpretativas trataram da relação análise-performance a partir do paradigma estruturalista será uma das questões que a presente tese procurará responder. Nesse sentido, pode o conhecimento a respeito da estrutura ser utilizado como um auxílio para a seleção de estratégias interpretativas pelo performer? O segundo capítulo desta tese se dedicará à abordagem de obras referenciais (ou emblemáticas) da literatura – ou obras-chave – para a compreensão da relação análise-performance sob a ótica estruturalista.

Veremos que tal possibilidade também foi considerada por especialistas que aderiram a um posicionamento flexível frente a diversos pressupostos estruturalistas. Como exemplo inicial, podemos mencionar a contribuição de Janet Schmalfeldt (1985), analista, teórica e pianista, que questionou a relação hegemônica do teórico frente ao performer nos escritos analíticos. É no seu estudo sobre as *Bagatelas* de Beethoven que encontramos um forte incentivo ao redimensionamento da figura do performer nas abordagens analíticas. No entender de teóricos estruturalistas, cabia ao performer a responsabilidade de envolver-se com o procedimento analítico “rigoroso”, calcado em propostas teóricas, bem como a tarefa de reproduzir de maneira eficaz uma “adequada” compreensão analítica. O conjunto de valores que sustentou essa concepção idealizada de performance e as diversas reações a esta hegemonia serão tratados na presente tese, a fim de revelar aspectos que marcaram o desenvolvimento dos estudos da relação análise-performance musical.

Uma compreensão acerca deste desenvolvimento tem sido favorecida a partir de contribuições advindas de especialistas pertencentes a diferentes subáreas musicais. Nesse sentido, podemos mencionar dois estudos de Nicholas Cook (1999b; 2013a), musicólogo que nas últimas décadas tem reconhecido “inconsistências” na produção relacionada ao nosso objeto de estudo, que são as publicações na subárea Análise e Performance Musical. Cook tem apontado um “fosso” ou distanciamento existente entre os discursos sobre análise e performance em pesquisas que procuraram articular ambas as atividades, e tem indicado certas

problemáticas relacionadas à base epistemológica desses estudos. Mas ele não é o único que tem colaborado neste sentido. Desde a década de 1990, pesquisadores vêm admitindo incongruências metodológicas nesses estudos e várias propostas analíticas têm emergido na literatura que trata do tema, evidenciando o interesse pelo debate da questão até os dias atuais.

Outra importante contribuição neste sentido tem sido favorecida pela literatura produzida por especialistas das práticas interpretativas. Um exemplo marcante do arraigado estruturalismo⁷ que permeou os estudos da interface Análise-Performance Musical encontra-se no livro *Musical Structure and Performance*, de Wallace Berry (1989), considerado um marco desses estudos. O ideal da performance como a reprodução dos “achados analíticos” da estrutura custou caro a Berry (1989, p. x), que viu seu livro tornar-se alvo de diversos críticos, muitos deles experientes perfomers, teóricos e analistas, como o mencionado John Rink (1995) e também Joel Lester (1995) e William Rothstein (1995).

O longo caminho percorrido pelos estudos da interface entre análise e performance musical tem sido reconhecido por diferentes especialistas, dentre eles pesquisadores dedicados a estudos de mapeamento de publicações de referência. Pesquisadores como McClelland (2003) e Latham (2005) aceitaram o desafio de compilar as principais obras literárias na subárea Análise e Performance, discutir desafios enfrentados por especialistas interessados pelo assunto e observar a base epistemológica de obras de referência, permitindo o reconhecimento de uma rede de relações ou malha de influências entre as publicações. Ambos os autores puderam confirmar a forte influência do método analítico de Schenker.

O interesse por compreender vários aspectos que marcaram o desenvolvimento da interface análise-performance musical tem sua origem na dissertação de mestrado que defendi

7 O conceito tem sua origem nos estudos linguísticos desenvolvidos por Ferdinand Saussure, autor de Curso de Linguística Geral, publicado em 1916. Nesta obra, Saussure defendeu a compreensão da linguagem por meio do estudo rigoroso de sua estrutura, ou seja, baseado no ideal de objetividade científica (BEARD; GLOAG, 2016, p. 235). Este teórico defendeu a compreensão da linguagem a partir de oposições binárias (significante e significado), assim como seu estudo sincrônico, ao invés de diacrônico (BEARD; GLOAG, 2016, p. 235). Uma importante discussão sobre o Estruturalismo foi oferecida por Deleuze (1974 [1973]), que apresentou diferentes critérios que permitem reconhecer a sua ideologia, bem como o emprego do conceito estruturalismo por diferentes áreas do conhecimento. Em linhas gerais, estes critérios permitem notar o interesse do Estruturalismo pela investigação acerca do funcionamento da estrutura por meio do reconhecimento das posições ocupadas pelos seus componentes, de suas funções e relações entre os seus elementos (DELEUZE, 1974 [1973], p. 271-283). Outro aspecto mencionado é o interesse dos estruturalistas pela compreensão das “ordens” ou leis que regem o seu funcionamento (DELEUZE, 1974 [1973], p. 297). Já uma discussão sobre a relação ou possibilidade de intersecção entre a Musicologia com o Estruturalismo ocorre em Beard e Gloag (2016, p. 235). Para eles o “reflexo musicológico do estruturalismo” pode ser facilmente identificado na atividade analítica. Neste sentido, observaram que em certas propostas estruturalistas o “ato da análise é usualmente construído como a tentativa de revelar níveis profundos, talvez escondidos, camadas da estrutura” (BEARD; GLOAG, 2016, p. 235). Estes musicólogos reconheceram nas propostas de análise em multi-níveis estruturais, de Schenker, e na Teoria dos Conjuntos, de Allen Forte, manifestações do Estruturalismo na Musicologia (BEARD; GLOAG, 2016, p. 237).

em 2015. Intitulada *Perspectivas recentes da pesquisa em performance pianística: estado do conhecimento de teses e dissertações em Performance Musical e Práticas Interpretativas no Brasil (2007-2012)*⁸, essa pesquisa teve como propósito oferecer uma possibilidade de diagnóstico com base numa amostragem das principais práticas investigativas que até então estavam presentes nas áreas de concentração em Performance Musical e/ou Práticas Interpretativas dos principais Programas de Pós-Graduação em Música do Brasil. Tal pesquisa procurou responder a uma necessidade da área de Música quanto a um trabalho de síntese que revelasse certos aspectos que até então vinham direcionando parte da pesquisa em Performance Musical no Brasil. A partir da noção de interfaces da Performance Musical (RAY, 2005), buscou-se revelar certos paradigmas e métodos de pesquisa presentes em parte da produção em questão.

Naquela ocasião, o acesso a uma amostragem de 42 publicações permitiu-nos reconhecer uma recorrência de pesquisas com foco na interface entre a Performance e a Análise Musical. No contexto acadêmico brasileiro, o domínio de estudos analíticos em Performance Musical foi considerado quase como uma “razão da existência” e “permanência [...] da performance dentro da comunidade acadêmica” (KERR et al., 2006, p. 38). Dorotéia Kerr, Any Raquel Carvalho e Sônia Ray (2006, p. 39) verificaram não apenas o crescimento de publicações vinculadas à disciplina Análise Musical, mas também certas deficiências metodológicas, por exemplo a *não menção explícita do problema de pesquisa*. Nos estudos pertencentes à interface entre a análise e a performance musical, Borém e Ray (2012, p. 137) viram “uma das interseções em que mais se verifica o problema de os resultados de pesquisa não refletirem, de fato, contribuições para a realização musical”. A relevância do procedimento analítico ao tratamento de desafios relacionados à performance musical é uma questão em aberto para uma parte dos pesquisadores.

Outro aspecto que concorreu à elaboração da presente tese foi a constatação da existência de uma lacuna referente à elaboração de estudos de revisão e de abordagens críticas mais abrangentes no que se refere ao escopo de publicações sobre a interface entre análise e performance musical. Apesar das contribuições mencionadas, ainda não há trabalhos de síntese mais abrangentes no que tange à observação dos diferentes níveis de publicações (livros, artigos, teses, dissertações) que têm integrado este domínio de estudos. Uma varredura em obras

⁸ Supervisionada pelo prof. dr. Mário Rodrigues Videira e financiada pela Fapesp (n. do processo 2013/15294-0), esta pesquisa teve como propósito a realização de um mapeamento da produção acadêmica em Performance Pianística a fim de ilustrar e discutir a base epistemológica de pesquisas, bem como voltar-se às problemáticas vinculadas à área da Performance Musical. Com base numa amostragem de 42 pesquisas, trouxe considerações a respeito da relação entre performance e análise musical a partir do conteúdo de teses e dissertações.

de referência permite reconhecer um âmbito restrito quanto à abordagem metodológica e ao contexto histórico-cultural. Buscamos, portanto, oferecer ao leitor um trabalho de revisão que se aproximasse de propósitos da modalidade “estado da arte”⁹, a fim de revelar dimensões que marcaram o desenvolvimento daquela que consideramos ser uma subárea específica latente: Análise e Performance Musical. Diante do crescimento quantitativo e qualitativo da produção em questão (MCCLELLAND, 2003; LATHAM, 2005; SCHMALFELDT, 2011, p. 113), a realização de trabalhos de síntese se faz necessária à compreensão dos principais avanços e dos desafios ainda não superados e à consolidação dessa subárea de estudo.

Também foi nosso propósito verificar, ainda que parcialmente, possíveis interlocuções entre obras de referência com o intuito de favorecer a tipificação de “alicerces” ideológicos e metodológicos que têm permeado publicações de referência. Esse aspecto apoia a seguinte questão de pesquisa: Como cada grupo de publicações referenciais para os estudos que tratam da interseção entre análise e performance contribuiu significativamente ao tratamento de questões intrínsecas a este campo fronteiriço?

Procuramos, ainda, demonstrar o potencial de diferentes perspectivas analíticas para a resolução de desafios inerentes ao processo de construção e comunicação de uma performance musical. Que função a análise tem ocupado na interface análise-performance? Em cada capítulo desta tese nos ocuparemos dessa questão, valendo-nos de procedimentos de abordagem segundo a Análise de Conteúdo¹⁰.

Assim, oferecemos ao leitor um amplo e aprofundado estudo de revisão inserido numa tese cujo propósito central será demonstrar diferentes possibilidades de contribuição *de propostas analíticas* relacionadas à interface entre análise e performance e *ao tratamento de questões passíveis de permear a performance musical e seu processo de construção*. Com o objetivo de favorecer uma compreensão acerca de certos aspectos e dimensões que têm permeado o desenvolvimento do campo de estudo de nosso interesse, nossa proposta se fundamentará em procedimentos metodológicos bastante recorrentes em pesquisas do tipo estado da arte. Semelhantemente a esta modalidade, nossa amostragem de pesquisas analisadas se baseou em diferentes níveis de publicações, quais sejam, teses, dissertações, artigos e livros.

9 O estado da arte é definido como uma modalidade de pesquisa de caráter bibliográfico e descritivo com foco na elaboração de um mapeamento de uma produção acadêmica a fim de verificar os aspectos e condições que têm permeado o seu desenvolvimento (ROMANOWSKI; ENS, 2006).

10 Trata-se de um conjunto de técnicas analíticas passíveis de serem aplicadas a todas as formas de comunicação com propósito de favorecer a produção de inferências sobre as condições de produção de uma comunicação (BARDIN, 2011, p. 35). Uma apresentação dos procedimentos da análise de conteúdo e de pesquisas do tipo estado da arte adotados por esta pesquisa é oferecida no Capítulo 1.

A questão da amostragem e a aproximação e as diferenças da modalidade estado da arte serão tratados no primeiro capítulo, dedicado à exposição de conceitos e da metodologia adotados. Como exemplo, podemos mencionar o emprego de procedimentos de abordagens segundo a análise de conteúdo, mais especificamente, a categorização de produções acadêmicas com o intuito de *favorecer o reconhecimento de perspectivas e métodos que têm servido como subsídio à elaboração de estudos* voltados a articular conhecimentos advindos da performance e da análise musical. Para favorecer tal reconhecimento, teremos por objetivo específico *uma compreensão acerca do contexto histórico-cultural de certas perspectivas* da pesquisa em Análise e Performance Musical. Que função a análise musical tem ocupado nos estudos da subárea Análise e Performance Musical? Trataremos dessa questão em cada capítulo desta tese a partir de procedimentos de abordagem segundo a análise de conteúdo.

No segundo capítulo serão expostos e discutidos certos pressupostos relacionados ao paradigma estruturalista em Performance Musical. Tanto as concepções de análise quanto de performance musical serão discutidas com base em publicações de referência relacionadas a ele. Como exemplo mais “drástico” e evidente desta postura temos o reconhecido estudo de Narmour (1988), teórico duramente criticado em decorrência da noção de desvalorização da figura do performer nas abordagens analíticas. Mostraremos que Narmour não foi o único que manifestou uma concepção limitada de tais aspectos. Além do contexto positivista, que marcou a produção analítica musical a partir de meados do século XIX, o paradigma estruturalista será tratado dentro de um contexto histórico-cultural, impactado pelas teorias de Schenker e Schoenberg: será nosso propósito mostrar a influência de tais teóricos nas concepções de análise e de performance que permearam estudos estruturalistas e também observar o potencial de suas propostas a desafios da performance musical.

Em contrapartida ao estruturalismo, o terceiro capítulo enfocará as diversas reações de críticos e estudiosos frente os pressupostos defendidos por este paradigma. A crítica ao Positivismo¹¹ também permeou os estudos em Performance Musical – a noção de um performer subserviente e desvalorizado intelectualmente, sugerida por estudos estruturalistas, culminou

11 Richardson (2012, p. 34) definiu o Positivismo como um "movimento que enfatiza a ciência e o método científico [...] como única fonte de conhecimento". Para esta corrente de pensamento, a validade de um conhecimento está diretamente vinculada à sua possibilidade de verificação empírica (RICHARDSON, 2012, p. 34). Outra característica apresentada por Richardson (2012, p. 33) em relação a este movimento trata do seu interesse pela investigação de um determinado fenômeno desvinculado de seu contexto (RICHARDSON, 2012, p. 33). A identificação do pensamento positivista em estudos relacionados à Análise Musical pode ser reconhecida em Kerman (1987, p. 93-94) em sua crítica à "concentração obstinada" dos analistas na investigação da estrutura de uma obra musical, desvinculada de "outros aspectos vitais" à compreensão de uma obra musical. A ideia em favor da análise rigorosa da estrutura musical como possibilidade de *validar* uma performance musical foi um pensamento de teóricos estruturalistas (BERRY, 1989; CONE, 1968). Tal aspecto será tratado no capítulo 2 desta tese.

com o aparecimento de publicações que clamaram por um redimensionamento do papel do performer e da noção de performance. Tal aspecto é nítido nas abordagens de Rink (1995) e Lester (1995), estando eles entre os primeiros a reivindicar a valorização da figura do performer e de suas performances nas abordagens analíticas. Este incentivo parece ter sido levado a sério por diversos especialistas que, baseados na proposta de Lester (1995), cederam maior espaço e até mesmo um tratamento diferenciado às gravações. Mostraremos também que esta crítica favoreceu não apenas um redimensionamento do papel do performer, mas também as noções de análise e performance musical. Isso pode ser notado em diversas publicações que aderiram a um posicionamento mais flexível diante do rigor metodológico que caracterizou os estudos estruturalistas. Este posicionamento, contudo, não rechaçou as contribuições de teóricos estruturalistas, conforme revelado por publicações recentes no campo da subárea específica latente, que têm se apoiado no método analítico de Schenker.

A complexidade da performance musical no que se refere à dimensão interpretativa tem levado pesquisadores à incorporação de propostas que tem se distanciado das abordagens convencionais formalistas. Tal aspecto será ilustrado no quarto capítulo, que se dedicará à discussão de propostas analíticas em Performance que têm estabelecido uma interlocução com a Semiótica Musical. Neste sentido, a história que permeia a subárea Análise e Performance Musical se assemelha, em certos aspectos, à da subárea Análise Musical. A limitação das abordagens formalistas para uma compreensão mais abrangente no que tange às diferentes possibilidades de significados musicais também incomodou certos performers que têm se voltado cada vez mais a um ecletismo metodológico. A função que tais propostas têm assumido nos estudos em Performance Musical também será uma das questões de nossa discussão. Podemos adiantar que esta função tem suplantado o nível da compreensão de performers, abrangendo também a dimensão comunicativa da performance.

O alargamento das fronteiras analíticas nos estudos da subárea Análise e Performance Musical também correspondeu a uma maior atenção de pesquisadores às gravações e, portanto, à descentralização do estudo focado na partitura. Novamente, a história dos estudos relacionados ao domínio de nosso interesse se coaduna com a Análise Musical. Este interesse será tratado no quinto capítulo, que discutirá não apenas certos métodos que vêm sendo empregados pelas publicações, mas a relevância da “análise da performance” para as questões pragmáticas em performance. Veremos como determinadas propostas da Musicologia Empírica têm sido adotadas por pesquisas relacionadas à área da Performance e/ou das Práticas Interpretativas. Para compreender este aspecto, a primeira parte desse capítulo procurará expor certos pressupostos da Musicologia Empírica e apresentar uma breve contextualização

histórica/cultural, com o intuito de apoiar o entendimento de fatores que têm corroborado a valorização desta postura investigativa em pesquisas relacionadas às diferentes subáreas musicais. Dessa maneira, mostraremos que os estudos da subárea Análise e Performance Musical abrangem um escopo de publicações que se estende por diferentes disciplinas musicais, sem se limitar a estudos com o propósito de subsidiar abordagens a questões sobre performance musical.

A partir de uma consciência histórica acerca dos principais desenvolvimentos da subárea Análise e Performance Musical, o sexto e último capítulo apresentará um estudo de caso, cujo propósito central será demonstrar possibilidades de contribuição de diferentes métodos analíticos a desafios da performance musical. Para nossa discussão, escolhemos como objeto de estudo a *Partita* para teclas n. 5, de J. S. Bach, cuja notação musical revela certos desafios para os performers, tais como a ausência de sinais indicativos de dinâmica e agógica. Contudo, não nos limitaremos apenas à abordagem destes parâmetros expressivos. Para alcançar este propósito, valemo-nos do método analítico de Schenker, bem como da análise de gravações com base no uso de diferentes ferramentas do software Sonic Visualiser. A partir desta mobilização metodológica, é nosso objetivo oferecer ao leitor uma proposta de registro de um processo simbiótico entre as atividades de interpretação, análise e performance. Neste sentido, nossa proposta vem somar-se aos esforços de especialistas que têm admitido o “caminho da performance à análise” como uma trajetória a considerar no conteúdo das abordagens analíticas, colaborando assim para o equilíbrio relacional entre análise e performance musical.

Este estudo não visa oferecer somente uma descrição de resultados de pesquisas, mas busca uma abordagem qualitativa, que tem no pesquisador um sujeito envolvido com as práticas de análise e performance musical. Tal envolvimento é aqui considerado fundamental para a abordagem crítica das publicações. A tese tampouco acolhe propostas que tendem a reforçar uma separação entre os discursos da análise e os da performance musical; ao contrário, pretende disponibilizar conhecimentos com potencial de favorecer não apenas a compreensão de dimensões que têm acompanhado a produção de estudos da interface entre análise e performance musical, mas também trazer uma pequena contribuição para a literatura acadêmica sobre Performance Musical, ainda em consolidação no Brasil. Assim, buscamos estender ao leitor elementos para uma discussão acerca de desafios passíveis de serem vencidos pelo performer, por meio do envolvimento com o potencial de procedimentos analíticos, e de abordagens musicalmente consequentes a serem empreendidas por analistas à luz de performances. Esperamos, assim, facilitar a compreensão do leitor acerca das principais linhas

de pensamento e suas confluências, além de contribuir com a prática, a teoria e a consolidação dos estudos na subárea Análise e Performance Musical.

1 FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS

Neste capítulo, discutiremos conceitos fundamentais à compreensão da subárea de nosso interesse, a Análise e a Performance Musical – não uma e outra, mas ambas como foco único (Figura 1.1)¹². Isso é indispensável para o reconhecimento de especificidades que podem integrar ambas as atividades, respaldando a abordagem crítica das publicações pretendidas. O primeiro capítulo está subdividido em duas partes: a primeira, dedicada à discussão dos termos mencionados; a segunda, de cunho metodológico. Exporemos tanto as etapas de nosso processo investigativo quanto alguns exemplares mais representativos da base teórica que embasou a realização de nosso estudo de revisão. Esperamos, assim, oferecer ao leitor princípios que contribuam a um esclarecimento acerca das decisões metodológicas e de diretrizes que nos serviram de apoio para a interpretação do conteúdo das publicações.

Figura 1.1 – Esquema representativo de nossa proposta de divisão da área de Música em subáreas

12 O esquema representativo da figura 1.1 baseou-se em estudos de referência que discutiram o escopo da Musicologia. Tanto no verbete Musicologia do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (2001), quanto na historiografia de Kerman (1985) esta grande área é apresentada como aquela interessada pela investigação de uma diversidade de aspectos musicais, por exemplo a arte musical em si (diferentes manifestações do fenômeno musical) e aspectos envolvidos. Tais publicações também mencionam alguns estudos dos ramos da Musicologia: Análise Musical, Estética, Teoria Musical, Etnomusicologia, Musicologia Histórica, Psicologia da Música, dentre outros.

1.1 Conceitos de base: análise, performance e a subárea Análise e Performance Musical

1.1.1 Noções de análise musical a partir de sua relação com diferentes contextos histórico-culturais e ideológicos

Desde a década de 1980, é possível reconhecer os esforços de especialistas de diferentes subáreas musicais, envolvidos com a prática analítica, junto à consolidação da subárea Análise Musical. As publicações dos musicólogos britânicos Nicholas Cook (1987), Ian Bent (1987), Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (2011) constituem um esclarecedor ponto de partida para acesso à diversidade de paradigmas analíticos que têm servido de apoio para publicações da área. É nessa diversidade que podemos reconhecer propostas voltadas tanto ao que é comum a determinado estilo quanto ao que é particular de cada concepção musical. Por conseguinte, deparamo-nos com distintas noções (ou sentidos) do que seria a análise musical. Tais noções podem (e devem) ser compreendidas a partir de sua relação com o contexto histórico-ideológico no qual estão inseridas. Este último aspecto foi bem retratado pelo crítico e musicólogo estadunidense Joseph Kerman (1987), bem como pelos musicólogos britânicos Ian Bent e Anthony Pople (2001). Nesta subseção, verificaremos diferentes sentidos assumidos pelo termo “análise” desde o Renascimento.

Uma primeira definição de análise musical pode ser identificada já no século XVI, no tratado *Musica Poetica*, de Joachim Burmeister, publicado em 1606. Para este poeta, compositor e teórico musical alemão, a análise interessava-se pela “segmentação da estrutura”, sendo baseada em conhecimentos sobre modos, espécies de contraponto e afetos particulares¹³. Tal definição nos permite reconhecer uma noção de análise que abrange *reconhecimentos tanto de ordem estrutural quanto relacionados à dimensão dos afetos musicais*. Além do processo de segmentação, a classificação e a comparação de elementos da estrutura abrangem sua proposta analítica. O interesse de Burmeister em esclarecer aspectos musicais expressivos está relacionado a seus estudos sobre Retórica Musical (BENT; POPLÉ, 2001, p. 530). Sua abordagem e a de teóricos posteriores, do século XVIII, caracterizam-se pela analogia formada entre figuras musicais e figuras da Retórica.

A ideia da análise como um recurso interessado pela segmentação da estrutura de uma composição não se limitou apenas à abordagem da música em termos retóricos. No século

¹³ “Analysis of a composition is the resolution of that composition into a particular mode and particular species of counterpoint (antiphomorum genus), and into its affections or periods [...] Analysis consists of five parts: 1 Determination of mode; 2 of species of tonality; 3. Of counterpoint; 4. Consideration of quality; 5. Resolution of the composition into affections or periods.” (BURMEISTER, 1606, p. 71 apud BENT; POPLÉ, 2001, p. 530)

XVIII, podemos ver uma das *funções utilitárias da análise musical*: o ensino composicional. Diferentes historiografias mostram a preocupação de teóricos musicais com uma elaboração analítica que atendesse a este propósito. É o caso de Joseph Riepel, teórico que num de seus estudos¹⁴ voltou-se às figuras musicais em termos de unidades estruturais que pudessem revelar princípios da organização composicional. Este propósito também transparece em estudos que foram desenvolvidos por Johann Philipp Kirnberger, outro reconhecido teórico musical do século XVIII, que estudou com Johann Sebastian Bach. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (“A arte da frase pura em Música”, em tradução livre), publicado em 1776, aborda esquemas analíticos estruturais, como o período e suas subdivisões. Nessa mesma obra, Kirnberger ressaltou a importância do desenvolvimento das habilidades relacionadas ao reconhecimento harmônico para os estudantes de composição (BENT; POPLE, 2001, p. 533).

Outra função utilitária da análise também pode ser reconhecida em outras práticas musicais do século XVIII: trata-se de seu vínculo com práticas interpretativas, neste caso, com a performance do baixo-figurado e a improvisação musical. A teórica estadunidense Catherine Nolan (1994) e os musicólogos Bent e Pople (2001, p. 531) concordam na observação de que a prática analítica fundamentava esses tipos de performance. De fato, ao pensarmos sobre a prática do contínuo e sua relação com a improvisação, percebemos o papel da abordagem teórico-analítica como condição fundamental à decifração, ao reconhecimento das relações entre acordes e à prática da improvisação. Tal aspecto é bem exposto no tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (“Tentativa de orientação para tocar flauta transversal”), de Johann Joachim Quantz (1966 [1752]), que resalta a relação entre um sólido conhecimento teórico e as boas práticas improvisatórias. Em seu capítulo “Das cadências”, ele resalta a importância do conhecimento harmônico e da resolução de dissonâncias para a prática improvisatória das cadências (QUANTZ, 1966 [1752], p.182). A prática de variações melódicas em conformidade com a harmonia do baixo contínuo é outro aspecto discutido por Quantz (1966, [1752], p. 136).

Uma concepção mais ampla de análise musical não se limita apenas ao conhecimento da estrutura. Outro sentido admitido pelo termo pode ser relacionado à contribuição de críticos à atividade analítica a partir do século XIX. Identificamos aqui outra função utilitária da análise, quanto ao seu potencial de favorecer uma interpretação crítica de uma obra musical. No contexto do romantismo, a análise musical não se limitou apenas às discussões em torno de modelos formais e estruturas, mas contemplou também a discussão da música em termos

¹⁴ Trata-se do livro *Erläuterung Der Betrüglichen Tonordnung*, publicado em 1765.

poéticos. Tal aspecto é bem evidente na abordagem de E. T. A. Hoffmann, escritor, compositor, desenhista e jurista alemão, conhecido como um dos maiores nomes da literatura fantástica mundial. Em uma longa resenha publicada em 1810, sobre a *Quinta sinfonia* de Beethoven, Hoffmann valeu-se de descrições imagéticas, aproximando-se assim da literatura romântica. O compositor Robert Schumann parece ter aderido à complementaridade entre diferentes dimensões significativas musicais. Sua abordagem analítica da *Sinfonia* de Berlioz se caracterizou pela integração entre conhecimentos estruturais sobre estilo musical e conteúdo poético (BENT; POPLE, 2001, p. 536).

A trajetória da Análise Musical nos permite verificar que o interesse por uma abordagem afeita a fatores musicais externos nem sempre foi bem aceita por analistas e teóricos. O musicólogo britânico Daniel Leech-Wilkinson (2009) destaca que algumas ideologias que integraram o contexto histórico-cultural do século XIX, como a noção de gênio musical, permearam não somente a concepção de análise musical, mas boa parte da produção musicológica até inícios do século XX. Por um lado, a valorização da figura do gênio musical legitimou não apenas a primazia do estudo focado na partitura, mas também a ideia de que tal possibilidade investigativa poderia colaborar com o conhecimento da “intenção original” de um compositor. Esta intenção deveria ser revelada por meio de um estudo rigoroso da partitura. Bent e Pople (2001, p. 536) mencionam o impacto que este ideal exerceu no tratado *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (“Sobre a vida, arte e obras de arte de Johann Sebastian Bach”, 1802), de Johann Nikolaus Forkel, teórico musical que viu na abordagem exaustiva da estrutura (harmonia, modulação, ritmo e contraponto) a possibilidade de desvelamento da genialidade de J. S. Bach (BENT; POPLE, 2001, p. 537).

Por outro lado, ainda em meados do século XIX, o crítico musical austríaco Eduard Hanslick apregoava que “a beleza de uma composição é especificamente musical, isto é, inerente aos sons, sem relação com um círculo de pensamentos extramusicais” (HANSLICK, 1989 [1854], p. 10). Essa noção de que o conteúdo último da música não são os sentimentos, mas ideias musicais e a condição de indissociabilidade entre forma e conteúdo, trouxe uma sustentação para um retorno da concepção da análise musical como um recurso voltado à segmentação da estrutura e à observação da relação entre seus diversos elementos.

A chamada “análise rigorosa da estrutura” foi impulsionada e floresceu num contexto marcado pelo forte positivismo que permeou as ciências e as artes a partir de fins do século XIX (MORGAN, 2014). O ideal em favor de uma pretensa objetividade científica foi perseguido por diferentes teóricos musicais e musicólogos, na tentativa de estabelecer as leis que regiam o funcionamento de obras musicais. No início do século XX, Guido Adler defendeu

a ideia de que a análise rigorosa deveria fundamentar o historiador na compreensão estilística, bem como favorecer o reconhecimento de “fatos musicais” relacionados ao estilo de uma obra (BENT; POPLÉ, 2001, p. 546). Outro que parece ter aderido a este ideal foi o musicólogo dinamarquês Knud Jeppesen, que em seu estudo acerca do estilo musical de Palestrina¹⁵ aplicou o método “empírico-descritivo” e anunciou seu propósito de revelar as “leis” subjacentes ao estilo desse compositor (BENT; POPLÉ, 2001, p. 547).

A análise tida como a revelação de um fato musical (COOK, 1999a, p. 255) tem como um reconhecido exemplo a proposta de Heinrich Schenker, que viu em seu método analítico um meio de acessar o “verdadeiro conteúdo” de uma obra musical (SCHENKER, 2005 [1924], p. 57). O propósito de acessar as leis que regem o funcionamento de obras tonais e expô-las graficamente na forma de multiníveis estruturais também remete à ideia de uma concepção de análise como fato¹⁶. O interesse pelo “conhecimento profundo da estrutura” é manifestado no método analítico de Schenker a partir da ideia de camadas estruturais que podem ser desveladas do nível frontal até o plano de fundo. Para pesquisadores como Beard e Gloag (2016, p. 237), tal interesse permite aproximar o método analítico de Schenker do pensamento estruturalista. É no estruturalismo que se encontra a ideia de uma objetividade científica e abordagem sincrônica a empregar no estudo de um determinado fenômeno, como meio de aproximar-se do conhecimento profundo de uma estrutura (GEBUHR, 1983, p. 6). Tanto a concepção de análise como fato quanto esta aproximação trouxeram consequências à concepção de performance musical nos estudos analíticos de Schenker, como veremos.

A influência do pensamento estruturalista sobre as noções de análise e performance também pode ser notada em estudos elaborados pelo reconhecido teórico musical canadense-estadunidense Wallace Berry. Em Berry (1989) temos uma das primeiras obras dedicadas inteiramente à abordagem da relação entre análise e performance musical. Nela, o conhecimento da estrutura foi considerado um pré-requisito fundamental à qualidade de uma performance musical: “A consciência do performer da estrutura musical é um requisito valioso, de fato, a base para o fazer – e não fazer”¹⁷ (BERRY, 1989, p. 7)¹⁸. Para ele, a compreensão da forma musical representava um elemento “chave para iluminadas decisões de performance”¹⁹ (BERRY, 1989, p. 4). Vale lembrar que esta possibilidade de compreensão não foi uma

15 Trata-se do trabalho de doutorado intitulado *The Style of Palestrina and the Dissonance*, de 1922.

16 Este aspecto foi reconhecido por diferentes estudiosos, como Cook (1999a, p. 255) e Swinkin (2016, p. 37).

17 “*A performer’s awareness of music’s structure is a valuable, indeed requisite, basis for doing – and not doing*” (BERRY, 1989, p. 7).

18 Salvo nos casos de obras já traduzidas, indicadas na lista de referências, as citações de obras originalmente em inglês são traduções de nossa autoria.

19 “[...] *the key to enlightened performance decisions* [...]” (BERRY, 1989, p. 4).

preocupação apenas para Berry, mas também para diversos teóricos musicais do século XX. Berry entendia que esta compreensão poderia ser promovida a partir de uma abordagem racional da partitura, como forma de conter os impulsos subjetivos do performer. Ele considerava que “[...] a intuição pode ser um guia caprichoso e é claramente inadequada à resolução de problemas [...] e uma escolha interpretativa necessita ser ressaltada por meio da explicação e substanciação, como no ensino” (BERRY, 1989, p. 8)²⁰. Em Berry vemos uma concepção de análise que se fez presente em diversos estudos do século XX, a saber, uma atividade desvinculada do conhecimento intuitivo e associada apenas ao conhecimento sistemático²¹.

Relacionado ou não à performance musical, o estruturalismo foi um paradigma duramente criticado. Temos em Kerman (1985, p. 73) um reconhecido exemplo de crítica à concentração obstinada de musicólogos estruturalistas junto à investigação da estrutura, “negligenciando” aspectos vitais à compreensão musical que tornam a música emotiva e expressiva. Segundo Kerman (1985, p. 94), “ao retirar a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista aparta esse organismo da ecologia que o sustenta [...]”²². Abordagens mais amplas no que tange às diferentes possibilidades de significados musicais foram propostas, por exemplo, pelo estadunidense Lawrence Ferrara (1991) e pela canadense Vera Micznik (2001), cujas abordagens ecléticas se caracterizam pela valorização de uma rede de significados musicais e filosóficos. Encontramos nesses autores uma concepção de análise como um processo significativo atrelado a diferentes formas de conhecimento.

O interesse pela construção da performance musical em pesquisas de cunho analítico também tem colaborado para uma ampliação no escopo da análise musical. Outro autor que tem colaborado de maneira crítica em relação a pressupostos estruturalistas junto à produção analítica é John Rink (1990; 2004). Sua crítica dirige-se à ideia da análise como um recurso atrelado apenas ao emprego de um método sistematizado por um teórico musical. Rink (1990, p. 323) rebate esta noção ao reconhecer a análise musical como um procedimento distanciado

20 “But intuition can also be a capricious guide, and it is clearly inadequate in solving problems, as when a performer faces a dilemma respecting tempo or articulation, and where an interpretative choice needs to be underscored with explanation and substantiation, as in teaching” (BERRY, 1989, p. 8).

21 Desde o início de seu livro, o teórico ressalta a relevância do método analítico de Schenker e defende a ideia de uma correlação direta entre os eventos do *foreground* e a suscetibilidade destes eventos à intervenção interpretativa (BERRY, 1989, p. 5). Contudo, sua abordagem analítica não se limita ao emprego da ferramenta analítica de Schenker, abrangendo também questões motivicas (BERRY, 1989, p. 14-5) e temáticas (BERRY, 1989, p. 139-40).

22 “By removing the bare score from its context in order to examine it as an autonomous organism, the analyst removes that organism from the ecology that sustains it” (KERMAN, 1985, p. 73).

da “dissecação rigorosa da música de acordo com um sistema teórico”²³. Para ele, a análise pode ocorrer durante o desenrolar de uma performance, por exemplo nas situações em que um performer tem a consciência acerca das “funções contextuais” de uma dada passagem (RINK, 1990, p. 320). A análise musical é apresentada como um aspecto implícito da performance musical²⁴: “[...] bons performers estão continuamente engajados num processo de ‘análise’” (RINK, 1990, p. 323)²⁵.

Outra concepção de análise musical que evidencia a tentativa de suplantiar o estruturalismo encontra-se nos estudos de Cook (1999a). A ideia da análise musical como uma metáfora foi a maneira utilizada por Cook para rebater o ideal de análise como a representação de um fato, vinculada portanto ao “paradigma da representação”. No entender do musicólogo tal paradigma se fez presente nos estudos de Leo Treitler, Schenker e Narmour (1988), por meio da concepção da análise como uma “representação objetiva da realidade” (COOK, 1999a, p. 255). Ao tratar a análise como uma espécie de metáfora, Cook a aproxima da noção de interpretação musical, ou seja, ela constitui uma opção interpretativa entre outras plausíveis. Tal pensamento desafia a concepção de análise e de performance segundo o estruturalismo em performance, porque reivindica a compreensão de ambas as práticas como um fazer interpretativo aberto a um processo significativo mais amplo, portanto próximo da realidade que pode permear seus processos de elaboração. Dessa maneira, o musicólogo incentiva uma abordagem “performativa” dos estudos analíticos musicais. Ele considera que “[...] adotar uma perspectiva performática é indispensável ao clima atual de pluralismo analítico, teórico e musicológico [...]” (COOK, 1999a, p. 261)²⁶. Tal perspectiva, como veremos em obras posteriores de Cook (2007a; 2013a), fez-se presente numa concepção de análise que teve a performance (ou as gravações) como objeto da pesquisa analítica.

É com esta ideia de pluralidade metodológica (Figura 1.2) que encerramos esta subseção.

23 “[...] *rigorous dissection of the music according to theoretical systems*” (RINK, 1990, p. 323).

24 Este pensamento se coaduna com a definição de análise oferecida por Leonard Meyer em seu livro *Explaining Music*, publicado em 1973. Sobre a relação entre análise e performance afirmou: “[...] análise é algo que acontece sempre que se atende inteligentemente ao mundo. [...]. A performance de uma peça de música é, portanto, a atualização de um ato analítico – mesmo que tal análise tenha sido intuitiva e não sistemática. Pois o que um performer faz é tornar as relações e padrões potenciais da partitura [...] claras à mente e ao ouvido do ouvinte experiente. [...] a análise está implícita naquilo que o performer faz [...]” (MEYER, 1973, p. 29).

25 “[...] *good performers are continually engaged in a process of ‘analysis’* [...]” (RINK, 1990, p. 323).

26 “[...] *adopting a performative perspective is indispensable in today’s climate of analytical, theoretical and musicological pluralism*” (COOK, 1999, p. 261).

Figura 1.2 – Esquema representativo da pluralidade de noções de análise musical

Hoje, a subárea Análise Musical engloba uma diversidade de paradigmas analíticos que nos revelam diferentes possibilidades de perceber e compreender a música. A análise musical tem sido considerada um “meio para descobertas” (BENT; POPLE, 2001), não apenas relacionado a enfoques sobre a estrutura, mas atrelado a diferentes modos de conhecimento. Se durante boa parte do século XX a análise foi vista como uma ferramenta capaz de cooperar com uma visão objetiva da música, sua história nos mostra diversas tentativas para suplantar este ideal. Alguns dos estudos aqui mencionados integram o amplo escopo de publicações que têm desafiado a concepção comum de análise musical. Tentativas de suplantar esta concepção foram motivadas por fatores como a ânsia por um processo interpretativo mais amplo. Neste estudo apresentamos apenas alguns dos musicólogos que, insatisfeitos com os pressupostos estruturalistas, procuraram uma noção de análise mais sensível a um processo mais amplo de significação musical, além de atento à realidade que pode permear o processo interpretativo, um procedimento de descoberta que pode relacionar-se com uma diversidade de objetos, formas de conhecimento e propósitos analíticos. A relevância deste fazer interpretativo para os performers é um dos assuntos tratados no Capítulo 3 da presente tese.

1.1.2 Sobre a performance musical: abrangências conceituais e desafios relacionados à prática

Nas últimas décadas, temos visto emergir na literatura acadêmica musical estudos fundamentais ao desenvolvimento do campo de estudo da Performance Musical²⁷. Como exemplo, podemos mencionar os livros organizados por Rink (1995; 2002) e estudos de mapeamento (PALMER, 1997; GABRIELSSON, 2003). Para além dos especialistas em Performance Musical, a consolidação dessa subárea e a compreensão de sua natureza têm sido favorecidas por contribuições advindas de diferentes subáreas musicais. O interesse pela performance musical, seja com o intuito de compreendê-la ou com o propósito de embasar sua construção, corrobora a ideia de uma diversidade de discursos sobre este fazer musical. Podemos reconhecer, portanto, uma pluralidade de noções acerca de performance que a revelam como um complexo e abrangente fazer musical (Figura 1.3). Neste tópico trataremos de

27 No Brasil, vários têm sido os termos utilizados para referir-se a esta subárea ou linha de pesquisa, interessada pela investigação de aspectos da performance musical, por exemplo, Teoria e Prática da Interpretação (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Práticas e Processos de Interpretação Musical (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Performance Musical (Universidade Federal de Minas Gerais), Performance Musical (Universidade de São Paulo), Estudos Instrumentais e Performance Musical (Universidade Estadual de Campinas), Processos Criativos (Universidade do Estado de Santa Catarina).

algumas dessas definições, a fim de esclarecer aspectos de sua natureza e alguns desafios que podem permear a sua prática.

Figura 1.3 – Esquema representativo da pluralidade de noções de performance musical

Uma compreensão abrangente de seu sentido entende a performance como um fazer social atrelado a diferentes contextos socioculturais. Nota-se essa ideia em Rammarine (2009, p. 220-33), que destacou a presença da performance em rituais religiosos de povos de tradição não ocidental, na música de entretenimento de massa, na manifestação folclórica de povos europeus e em práticas não sistematizadas de ensino musical. Tais possibilidades de performance representam uma rica fonte de dados para os etnomusicólogos e, portanto, para uma compreensão empírica da função social ocupada pela música. A observação desses contextos permitiu a Rammarine (2009, p. 230) elaborar conclusões sobre as diferentes funções ocupadas pela performance na sociedade, como o seu papel no entretenimento, na mediação entre os mundos natural e sobrenatural (cerimônias religiosas), no estabelecimento de comunidades, na educação, na denúncia de problemas sociais e na expressão da criatividade e da emoção.

Um sentido mais restrito é o da performance como prática musical de concerto de tradição ocidental. Esta possibilidade de performance tem atraído a atenção não apenas daqueles interessados em otimizar a sua prática, mas tem se prestado também à inquirição filosófica. É o caso de Godlovitch (1998), que em seu livro procura desenvolver um modelo ou teoria acerca dos diferentes elementos formativos da Performance Musical, trazendo à tona duas definições calcadas em aspectos históricos: a concepção tradicional e uma noção que desafia esse modelo. No sentido tradicional, ela pode ser entendida como o resultado da integração de uma complexa rede de relações, envolvendo componentes como “agentes musicais, obras, som e uma audiência” (GODLOVITCH, 1998, p. 4). Tal noção vê na ação do performer o agente causal, que desencadeia o ritual formalizado. Os “altos níveis de pressão física e emocional” (GODLOVITCH, 1998, p. 57) da música de concerto ocidental são destacados e as diferentes habilidades necessárias à superação dos desafios desse ritual são elencadas.

Um redimensionamento da concepção tradicional pauta-se nos desafios propostos pela música indeterminada, não apenas à concepção de obra tradicional, mas também à performance. Citando inicialmente John Cage, Godlovitch (1998, p. 109-11) apresenta exemplos de obras musicais aleatórias que dispensam ou atenuam tanto a presença do performer quanto o emprego de notação musical tradicional. Em *Found sound*, os elementos sonoros da obra não são diretamente produzidos pelo executante, e *Fancy-free* não requer o rigoroso preparo da performance convencional. Um modelo mais tênue é associado à *Remorseless Lamb* (1970), de Christopher Hobbs, em que fragmentos da música de Bach são executados de maneira aleatória e com base em gravações. Um exemplo mais drástico é a performance computadorizada, que elimina a necessidade da atuação em tempo-real de um performer que se valha da destreza física perante instrumentos musicais convencionais. Tal exemplo mostra uma possibilidade de performance que dispensa aspectos contemplados pela noção tradicional: a presença física de um performer, a necessidade de uma partitura e a interação do performer com um público ouvinte.

A relação entre a prática deliberada e as exigências das “comunidades de performances” (GODLOVICH, 1998, p. 4; RAMMARINE, 2009) levou ao estabelecimento dos espaços nos quais são ensinadas práticas para o desenvolvimento de performances em nível e expertise (ou para os que almejam este *status*). Espaços como teatros, conservatórios, casas de concerto, universidades e concursos para músicos instrumentistas (GODLOVITCH, 1998, p. 97) acabam por exercer uma função reguladora de aspectos passíveis de serem contemplados por performers, que podem se estender desde a seleção do repertório até as escolhas interpretativas, passando pela valorização de conhecimentos de cunho musicológico (convenções de execução

da música de diferentes períodos e analítico-musicais, por exemplo). A ideia da performance musical como uma prática que pode ser otimizada por diferentes tipos e modos de conhecimento, relacionados ou não ao ensino musical sistemático, é uma noção partilhada por diferentes estudiosos (DUNSBY, 2001, p. 347; GODLOVITCH, 1998, p. 84-7; RINK, 2004; LABOISSIÈRE, 2007).

Outra noção de performance transparece em estudos vinculados à Psicologia da Performance, interessada pela investigação das habilidades musicais que cooperam para a sua construção e prática. A ideia da performance como um fazer permeado por diferentes habilidades musicais – e por isso complexo – é revelada por estados da arte da pesquisa em Performance Musical. Palmer (1997) e Gabrielsson (2003) demonstraram como a complexidade inerente à performance oferece um domínio promissor à realização de pesquisas sobre os processos motores, cognitivos e expressivos que a compõem. Sobre este campo de estudo, bem como sobre a prática que lhe serve de inspiração, Gabrielsson (2003, p. 258) afirmou: “A Performance Musical é um assunto muito complexo [...] – mas é esta complexidade que aparentemente continua a se constituir num desafio e inspiração para muitos de nós, músicos e pesquisadores”. Tal complexidade, relacionada ao campo de estudo e à própria natureza da performance, pode ser entendida a partir de diferentes contextos, como veremos.

Um primeiro contexto está relacionado à interdisciplinaridade inerente a este campo do conhecimento (PALMER, 1997; GERLING; SOUZA, 2000; DUNSBY, 2001; BORÉM; RAY, 2012, p. 123). Aqui reconhecemos os desafios que os estudos empíricos sobre a Performance Musical podem colocar para aqueles não familiarizados com métodos e cálculos estatísticos empregados por psicólogos, musicólogos e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. Assim, admitimos que este campo tem sido impulsionado não apenas pela colaboração de especialistas da área musical, mas também por contribuições advindas de especialistas da psicoacústica (PALMER, 1997, p. 127), biomecânica (PALMER, 1997, p. 1997, p. 134), inteligência artificial (GABRIELSSON, 2001, p. 233), ergonomia (GABRIELSSON, 2001, p. 248), ciências da saúde e a neurociência (BORÉM; RAY, 2012, p. 127).

Um segundo contexto transparece nos estudos psicológicos da Performance Musical, focados em habilidades musicais específicas. Há um reconhecido exemplo em pesquisas que vêm sendo desenvolvidas pelo psicólogo Roger Chaffin²⁸ e sua equipe, dedicadas à investigação de processos de recuperação da memória musical, baseada em performers *experts*: num de seus estudos, Chaffin mostra algumas das estratégias empregadas pela pianista Gabriela Imreh,

28 Professor, psicólogo e pesquisador da Universidade de Connecticut (Estados Unidos).

durante as sessões de estudo e de memorização do terceiro movimento do *Concerto italiano*, de J. S. Bach. A observação do envolvimento desta pianista com uma rede de conhecimentos ou “significados musicais”, durante as etapas de preparação da peça em questão, corroborou a concepção dos chamados “guias de execução” – registros de características (ou marcações) selecionadas por músicos com o propósito de favorecer a recuperação de informações da memória conceitual (CHAFFIN et al., 2002). A memorização de repertório é uma questão nevrálgica dentre o *conjunto de desafios* relacionados à elaboração da alta performance musical.

A ideia da performance como um fazer complexo, que pode colocar uma série de desafios aos seus interessados, também é revelada por estudos sobre a expressividade musical. É antigo o interesse por estudos da expressividade musical ou por aspectos a ela atrelados (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115; FREITAS, 2013). O pioneiro Carl Seashore (1967) dedicou-se à observação de aspectos que décadas mais tarde se tornaram objeto da inquirição analítica de performers e musicólogos: as variações de dinâmica e de andamento (*timing*). Como exemplos de extensões deste estímulo, podemos mencionar os estudos empíricos de Clarke (1995), Repp (1997; 1998), Cook (2013a) e Leech-Wilkinson (2009), que puderam revelar, a partir do estudo de gravações de performers renomados, uma série de estratégias voltadas à modelagem sonora, incluindo as relacionadas à projeção sonora. Encontramos em tais estudos um reforço da ideia da performance entendida como uma arte sonoro-temporal que coloca diante de performers uma série de *desafios interpretativos*²⁹.

Tentativas de suplantar alguns destes desafios podem ser reconhecidas na literatura de referência sobre as práticas interpretativas. Os livros editados por Rink (1995; 2002; 2004), mencionados no início deste tópico, apresentam tentativas neste sentido que revelam a aproximação de pesquisadores junto a diferentes categorias musicológicas. Durante décadas vigorou a crença acerca da relevância do conhecimento analítico estrutural sobre a abordagem de questões pragmáticas em performance (RINK, 1995; LESTER, 1995; ROTHSTEIN, 1995). Lester (1995, p. 199, 214) chama a atenção quanto à incompletude da notação musical no que se refere às nuances de articulação, timbre, dinâmica, vibrato, altura, duração e assim por diante. Assim, esse teórico e violinista viu na análise um potencial de disponibilizar “múltiplas estratégias” interpretativas ao performer, porém sem prescrevê-las. A performance é apresentada como o resultado de escolhas interpretativas entre diversas plausíveis. Esse posicionamento da análise como uma dentre as múltiplas possibilidades interpretativas,

29 Corroborando esta ideia, Sônia Albano de Lima (2006, p. 13) definiu a performance como “um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nesta prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação”.

defendido pelos vários pesquisadores citados, está na origem do que mais adiante chamaremos de perspectiva flexível, em contraste com o que denominaremos paradigma estruturalista.

Se durante muito tempo nos estudos musicológicos prevaleceu a *ideia da performance como a reprodução da estrutura*, tais estudos nos revelam que ela representa um *fazer criativo*, e não uma mera reprodução objetiva com o propósito de acessar o conteúdo original de uma obra musical. Rink (1995) e Rothstein (1995) não negam a possibilidade da performance projetar a estrutura, mas a redimensionam³⁰. Rothstein (1995, p. 218) defende a ideia da performance como uma história ou poema a ser contado pelo performer: “A performance musical poderia ser comparada à recitação pública de um poema. Um declamador provará ser pelo menos competente se ele ou ela compreender a linguagem que está sendo recitada, entender a sintaxe de cada frase e tiver uma firme compreensão da estrutura de versos, metro e rima do poema. Mas a exatidão em todas estas áreas não garante uma recitação convincente”³¹. Neste caso, a análise nos é apresentada como uma ferramenta capaz de, nesta tarefa, dar suporte ao performer, quem pode e deve se basear num conhecimento mais amplo em relação àqueles usualmente proporcionados pelas abordagens estruturalistas.

A tentativa de redimensionamento da noção de performance musical também se fez presente na obra de musicólogos. Como exemplo, vale mencionar a crítica de Richard Taruskin (1995), que se opôs fortemente a certos discursos sobre a performance, especificamente àqueles apoiados em pressupostos do Movimento da Performance Autêntica (MPA)³². Esse teórico viu em tais estudos uma maneira de tolher a liberdade criativa de performers por sua ênfase e valorização das evidências científicas como um meio de acesso à “intenção original” de um compositor (Taruskin, 1995, p. 6). A ideia da performance como uma mera reprodução de uma concepção almejada pelo compositor apresenta-se como outra noção de performance que emerge de estudos relacionados a esse movimento que, por sua vez, se encontra vinculado à concepção de obra musical que permeou os escritos musicológicos de fins do século XIX³³.

30 Ao longo de seu estudo, Rothstein critica a ideia de performance de Berry (1989) como um ato capaz de “trazer à luz” uma estrutura. Mais adiante, nos dedicaremos a esta discussão.

31 “*Here one might compare a musical performance to the public recitation of a poem. A reciter will prove to be at least competent if he or she knows the language being recited, understands the syntax of each sentence and has a firm grasp of the poem’s verse structure, metre and rhyme. But correctness in all these area does not guarantee a convincing recitation*” (ROTHSTEIN, 1995, p. 218).

32 Trata-se de um movimento da pesquisa histórica, que apregoa a possibilidade de recriar a “sonoridade original” de uma obra musical com base no ideal de autenticidade. Esta noção encontra-se vinculada à acuidade histórica, que deve servir de base à recriação de um determinado estilo de execução segundo a “concepção original” de um compositor (BUTT, 2005, p. 15-25).

33 Em seu estudo, Taruskin admite a relação entre o conceito de autenticidade e *Werktreue* (“fidelidade à obra musical”), que permeou a ideologia de fins do romantismo. Assim, entende a concepção de autenticidade do Movimento da Performance Autêntica como resultado das contribuições ideológicas advindas de fins do

O conceito de performance autêntica com base numa ética modernista também foi redimensionado por Rink (2004) ao reivindicar uma “performance autêntica”. Sua concepção não se baseia numa “autenticidade histórica quimérica”, mas em uma aproximação do próprio processo de construção interpretativa³⁴. Rink chama a atenção para os resultados catastróficos implicados em uma *aplicação literal* dos achados de pesquisa na construção da performance musical, como os que ele verificou em algumas performances fundamentadas literalmente nos pressupostos defendidos pelo MPA, como ocorrera anteriormente em relação à fundamentação nas análises estruturais. Opondo-se à visão singular e, portanto, fragmental, Rink (2004, p. 48) valoriza as etapas do “processo de tomada de decisões implícito no fazer interpretativo”. Em sua abordagem analítica do *Prelúdio* em Mi menor Op. 28 n. 4, de Chopin, mostra uma aproximação com uma diversidade de significados musicais, atrelados a aspectos do estilo composicional, das idiossincrasias notacionais, da estrutura e da fisicalidade (RINK, 2004, p. 48). Neste sentido, vemos em Rink a ideia do performer como gerador de significados musicais.

Se durante décadas observamos uma espécie de silenciamento sobre tais significados, especialmente em pesquisas de cunho estruturalista, hoje vivenciamos uma época em que diferentes estudos em³⁵ Performance Musical têm conferido espaço a esta discussão. Este sentido também tem advindo de pesquisas que não tiveram como propósito disponibilizar recurso para a construção desse fazer, mas respaldar gravações de performances musicais como um importante objeto da inquirição musicológica. Tal interesse percebe-se nos estudos de Cook (1999a; 2013b) e Leech-Wilkinson (2009). Concordando com Rink (2004), Lester (1995) e Rothstein (1995), Cook (1999a, p. 247) considera que a “performance deveria ser vista como uma fonte de significação em seu próprio direito, e não simplesmente, ‘expressar’, ‘projetar’ ou ‘trazer à luz’ significados originais”³⁶. De maneira mais informal, Leech-Wilkinson (2009, capítulo 2, parágrafo 29) defende o potencial da análise de gravações como possibilidade de acessar os “tipos de coisas que performers fazem para conferir significados aos sons”. Assim, o conjunto de estratégias de modelagem sonora é tratado aqui na sua relação com as intenções emocionais dos performers.

romantismo somadas à ética modernista que permeou o discurso musicológico a partir de inícios do século XX. Nesta tese, trataremos mais adiante do impacto desta noção de obra em pesquisas estabelecidas dentro de um paradigma estruturalista.

34 Em uma de suas abordagens analíticas dedicadas a obras de Chopin, Rink (1994, p. 214) também reivindicou uma interpretação autêntica, “determinada largamente pelo autoconhecimento e convicção” de performers. Assim, reconhece na postura acrítica de performers frente aos achados analíticos e históricos uma postura que tende a afastá-los de uma concepção autêntica de performance.

35 Nesta tese, a preposição “em”, em casos afins, está sendo usada em substituição a “no âmbito da subárea”.

36 “[...] performance should be seen as a source of signification in its own right, it does not simply ‘express’, ‘project’, or ‘bring out’ ordinary meaning [...]” (COOK, 1999a, p. 247).

A constatação dessa dimensão significativa – e as estratégias de uma prática consciente e rigorosa³⁷ de performers para a comunicação emocional – está presente em pesquisas de cunho psicológico (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 219), musicológico e analítico musical. Leech-Wilkinson (2009) observou, por exemplo, como a música do pós-guerra distanciou-se do emocionalismo exacerbado que permeou as performances anteriores à II Guerra Mundial. Nesse contexto, chama a atenção para certas estratégias empregadas por performers visando a uma comunicação emocional: “Usando práticas metafóricas comuns a certos lugares e épocas, notas são executadas por performers a fim de revelá-las como a expressão de sentimentos, conferindo-lhes, portanto, significado”³⁸ (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 8, parágrafo 13).

A noção de arte temporal intrínseca à natureza da performance musical está no âmago das propostas baseadas no estudo de gravações a partir de performances (REPP, 1998; CLARKE, 1995; LEECH-WILKINSON, 2009), as quais têm favorecido o reconhecimento da modelagem temporal como um dos desafios a serem enfrentados por performers. Como exemplo, temos o estudo de Repp (1998), baseado em 115 gravações do *Estudo* em Mi maior Op. 10 n. 3, de Chopin, que demonstra a tendência de vários performers quanto ao emprego de *alargando* em fronteiras estruturais ou limites de frases musicais. Um resultado semelhante vê-se em Clarke (1995, p. 52), que observa a relação entre o *timing* expressivo e estrutura da frase. Rink (2002, p. 39) reconhece na “temporalidade” uma questão vital para a performance e, por isso, um aspecto que merece maior espaço e atenção pelas abordagens analíticas. Mais adiante, nesta tese, mostraremos como esta questão foi tratada a partir de diferentes paradigmas analíticos.

Com base nos estudos aqui mencionados, admitimos que os desafios da performance musical de alto nível requerem o desenvolvimento de diferentes habilidades humanas. Reforçamos aqui a afirmativa de Gerling e Souza (2000), que reconheceram nesta arte uma das “instâncias máximas” do fazer humano. Não obstante as questões mecanicistas ou atreladas ao domínio sensorio-motor, a performance musical envolve uma variedade de outros processos fisiológicos, cognitivos e expressivos. As próprias noções de obra e performance musical,

37 Outro termo usado para este tipo de ação planejada é a “prática deliberada”, considerada por Krampe e Ericsson (1995, p. 84) uma atividade altamente estruturada (organização das sessões de estudo com base em objetivos claros), visando ao aprimoramento de aspectos necessários à performance musical. Numa “prática deliberada”, a elaboração da performance é cuidadosa e constantemente monitorada pelo performer para permitir a superação das dificuldades.

38 “Using metaphorical practices common to their place and time, performers inflect notes in order to make them expressive of feelings, and thereby to bring them meaning” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 8, parágrafo 13).

passíveis de sustentar a concepção interpretativa de um performer, podem ampliar ou limitar o leque de significados musicais e, portanto, a qualidade de uma interpretação musical. Nos exemplos aqui citados, vimos como paradigmas mais restritivos (ligados à ideia de análise e performance como manifestações exteriorizadas da “intenção original” de um compositor) contribuíram para uma concepção fechada de obra musical e, por isso, limitada no que tange ao processo de significação musical. Concepções mais flexíveis (ou abertas) de obra e performance foram muitas vezes silenciadas em virtude de sua relação com o conhecimento subjetivo. A inexistência de recursos com potencial de colaborar com uma abordagem analítica mais ampla e atenta aos aspectos expressivos da performance musical também pode ter contribuído para a valorização de propostas mais restritas a questões estruturais.

1.1.3 Análise e Performance Musical como subárea: considerações preliminares sobre o emprego da análise na abordagem de desafios em performance musical

A relação entre análise e performance é um tema que tem sido bastante discutido pelo meio acadêmico musical nas últimas décadas, estando presente em publicações relacionadas a diferentes subáreas dos estudos acadêmicos. Podemos admitir que a crença em favor da análise musical como um recurso subordinado aos interesses de performers permeia a literatura musicológica, de maneira explícita ou implícita. O meio musicológico, por sua vez, tem revelado posicionamentos bastante distintos no que tange à abordagem dessa relação³⁹. Com base nesses posicionamentos, defendemos a existência de uma subárea voltada à conexão de ambos os assuntos, que poderá ser denominada Análise e Performance Musical.

Exemplos iniciais de literatura musicológica, que evidenciam a relevância da análise musical para a atividade da performance, aparecem na obra de alguns tratadistas do século XVIII. Nolan (1994, p. 121) e Doğantan-Dack (2017, p. 445) observaram a postura de teóricos experientes na arte da performance quanto à aplicação de conhecimento estrutural em favor de recursos de performance vigentes na época, como a improvisação e a prática do contínuo.

39 Diferentes pesquisadores da Análise e Performance (HATTEN, 2010; HOOD, 2014; SWINKIN, 2016) têm reconhecido três grandes categorias analíticas: a prescritiva, apresentada em pesquisas vinculadas ao paradigma Estruturalista (BERRY, 1989); a performativa, interessada pela inclusão dos diferentes significados gerados pelo performer (SWINKIN, 2016) e a interacionista (SCHMALFELDT, 1985; LESTER, 1995; SWINKIN, 2016), marcada pela interlocução entre performer e teórico/analista. Tais perspectivas serão discutidas nos capítulos 2 e 3 desta tese.

Tal aspecto é nítido no tratado de Quantz (1966 [1752]) ao referir-se ele à importância do conhecimento harmônico (e também composicional) *para a prática improvisatória de cadências e do baixo contínuo*, ressaltando a importância de uma consciência estrutural para uma interpretação refinada. A justificativa de Quantz (1966 [1752], p. 181) é contundente: “a arte da composição provê muitos benefícios úteis se, ao contrário de muitos, você não deseja simplesmente memorizar cadências de maneira mecânica [...]”⁴⁰. Temos aqui um exemplo de evidência histórica que atesta a relevância de uma conscientização estrutural, um potencial da análise musical para a elaboração de performances com comprometimento estrutural.

Tal consciência também fora ressaltada por outro teórico musical do período. É no discurso de Türk (1982 [1789], p. 325-32) que notamos, além desse aspecto, o teor prescritivo, que revela uma problemática que se fará presente na obra de muitos teóricos do século XX: a hegemonia que caracterizou a relação entre teóricos musicais e performers. Türk demonstra, por meio de exemplos práticos, a importância do reconhecimento de frases musicais e períodos para a *determinação da condução melódica e da pontuação musical por parte de performers*. O conhecimento sobre harmonia e baixo contínuo fornece elementos para a performance de ornamentos, o estabelecimento de ênfases sonoras e as decisões atreladas à *dinâmica e à articulação de notas*. Ao mesmo tempo que reconhecemos no tratado de Türk o potencial do conhecimento estrutural para a performance, o teor prescritivo da análise sobre a performance reforça a ideia desta relação como uma “via de mão única”.

Outro tipo de literatura baseada neste ideal está presente na obra de diversos teóricos de inícios do século XX. Além da forma musical, outra preocupação permeou a obra destes teóricos, a saber, o oferecimento de propostas analíticas voltadas à abordagem de questões pragmáticas da performance musical. Na proposta de Schenker vemos não apenas um forte incentivo ao desenvolvimento da disciplina Análise Musical, mas a ideia de análise como um procedimento com potencial para colaborar com a construção de uma performance musical. Veremos, ao longo desta tese, como esse teórico procurou correlacionar o conhecimento da estrutura com desafios da performance como a *modelagem do tempo, da dinâmica e da articulação*. Schenker (1979 [1935]) apresenta sua teoria das camadas estruturais como um recurso fundamental a uma elaboração analítica com potencial de tratar questões concernentes à *pontuação musical*. Entretanto, sua concepção de análise e performance musical tem rendido até os dias atuais críticas em decorrência do teor prescritivo de suas abordagens (RINK, 1990; TONG, 1994; COOK, 2013a; SWINKIN, 2016).

40 “[...] the art of composition does provide some useful benefits if, unlike many, you do not wish simply to memorize cadenzas by rote [...]” (QUANTZ, 1966 [1752], p. 181).

O fato de sua teoria tratar de aspectos que podem interagir diretamente com focos de interesse de performers (tais como os objetivos e os pontos de partida e chegada dos movimentos lineares e harmônicos) incentivou uma continuidade no aproveitamento de suas ideias por especialistas das práticas interpretativas e também por teóricos interessados pela abordagem da relação entre análise e performance musical. Tal interesse tem se manifestado em publicações que têm admitido uma postura mais flexível frente à concepção hegemônica que caracterizou a abordagem estruturalista schenkeriana inicial. Neste sentido, busca-se uma “emancipação” da figura do performer nas abordagens analíticas (DOĞANTAN-DACK, 2017, p. 447), além de uma ampliação no conjunto de desafios ou problemáticas que podem ocupar o escopo de interesse de performers. Como exemplo, podemos mencionar algumas abordagens de Rink (1994; 2004) que estabeleceram uma diversidade de significados musicais para além daqueles focados no exame da estrutura musical. Se nas abordagens estruturalistas é possível reconhecer os esforços de especialistas em repelir a subjetividade⁴¹ inerente às atividades da Análise e Performance Musical, outros especialistas têm admitido este fato. Assim, desafios atrelados à *comunicação emocional e à construção da interpretação musical* têm sido considerados por certas abordagens mais flexíveis frente ao autoritarismo estruturalista.

O envolvimento de performers com a análise musical está presente sobretudo em estudos empíricos, e a observação de gravações diversas tem revelado as adesões e contrastes com um estilo estrutural de performance. Nesta tese, veremos como o estudo de gravações a partir de modernas tecnologias (*softwares* voltados à extração e representação de dados sonoros) tem revelado estratégias de modelagem sonora utilizadas por estes profissionais. É o caso da pesquisa de Cook (1995) sobre a performance de Furtwängler da *Nona sinfonia* de Beethoven, que nos revela a relação entre estratégias de modelagem adotadas por este regente com a análise de Schenker da peça em questão. Em seus estudos comparativos de gravações de execuções de performers, os psicólogos Repp (1998) e Clarke (1995) observam a relação entre as estratégias de modelagem do tempo e o conhecimento da estrutura, especificamente o emprego de *alargando* em fins de frases musicais ou em fronteiras estruturais. Tais estudos parecem sugerir aos leitores o potencial da análise estrutural à modelagem do tempo, uma questão fundamental para os performers.

41 Embasado nos estudos de Schenker, o pianista e analista Guilherme de Sauerbronn observou: “Eu não diria que Schenker tenta repelir a subjetividade. A meu ver, em sua abordagem estrutural ele procura alcançar uma dimensão para além da objetividade e da subjetividade, uma fonte da qual ambas as realidades, objetiva e subjetiva, emanam” (informação verbal fornecida em 23 de abril de 2021).

A ideia da análise da estrutura como uma fonte importante de conhecimento para os performers também pode ser reconhecida no já mencionado livro de Chaffin et al. (2002). Interessados pela investigação do processo de recuperação da memória musical da pianista Gabriela Imreh, os psicólogos Chaffin e Crawford (2002, p. 342) observaram o emprego dos chamados “guias estruturais”, conforme expusemos no tópico anterior. Os autores procuram ilustrar, assim, a relevância de tais guias para a organização das sessões de estudo dessa pianista. Diferentes publicações baseadas em seu protocolo trataram este processo não apenas com base no conhecimento da estrutura, mas numa diversidade de significados musicais, classificados como básicos, interpretativos e expressivos. Dessa maneira, está implícita no livro desses autores uma concepção de performance como recurso gerador de diversos significados musicais, assim como a ideia de análise distanciada do emprego de método sistematizado por um teórico musical.

Esta possibilidade de análise musical está presente no livro da reconhecida pianista e cravista americana Rosalyn Tureck (1960), sobre práticas interpretativas da música para cravo de J. S. Bach. Uma leitura de seus diversos estudos de caso permite notar a defesa de um estilo estrutural de performance⁴², além, é claro, do conhecimento acerca das convenções de execução. Para Tureck (1960, p. 11, 60), o desenvolvimento do pensamento e da audição contrapontísticos é uma condição fundamental da abordagem de questões atreladas ao fraseado musical. Sobre este aspecto afirmou: “Pode-se chegar ao fraseado do sujeito de uma fuga por meio de uma compreensão de sua estrutura e da maneira como essa estrutura se conecta ao todo de uma obra musical”⁴³ (TURECK, 1960, p. 20). Nota-se um alto teor prescritivo, típico da época em que o livro foi escrito, em expressões como: o performer “precisa aprender a pensar e executar contrapontisticamente”, “padrões precisam ser preservados” ou “grandes esforços precisam sempre ser feitos para preservar a clareza da estrutura” (TURECK, 1960, p. 11, 20). Em seu estudo da *Fuga* em Lá Maior, de J. S. Bach, a autora ressalta a importância de enfatizar ou “trazer à luz” os sujeitos das fugas ou determinadas imitações em diferentes vozes (TURECK, 1960, 20)⁴⁴. Em seu livro, outros desafios da performance pianística são tratados a

42 Esta defesa ocorre por meio de uma proposta analítica estrutural, distanciada de método sistematizado por um teórico musical. O estilo estrutural é entendido como aquele que procura embasar as decisões de performance no conhecimento analítico estrutural.

43 “*One arrives at the phrasing of a fugue subject through understanding its structure and the way in which that structure relates to the whole work*” (TURECK, 1960, p. 20).

44 Sobre esse aspecto Tureck (1960, p. 20) afirmou: “*The subject should be brought out in some cases to call attention to itself, in others to show or clarify its plane and relationships to its surroundings*”. A ideia da obrigatoriedade quanto à projeção dos sujeitos das fugas foi rebatida por Rothstein no artigo “*Analysis and the Act of Performance*”, publicado em 1995.

partir de sua relação com o conhecimento estrutural, por exemplo, a modelagem da dinâmica, da articulação, o emprego da pedalização e a prática da ornamentação.

Há ainda estudos elaborados por musicólogos, como o que consta do livro do pianista e musicólogo Konrad Wolff (1972), que relata procedimentos pedagógicos e pianísticos adotados por Artur Schnabel. Aqui, novamente, devemos procurar entender o discurso subjacente a este livro em relação aos ideais de análise e performance que permearam o contexto cultural e acadêmico no qual está inserido. Um primeiro aspecto a notar ao longo do livro é a concepção de análise musical que o permeia, que se distancia de métodos analíticos rigorosos ou da análise “pseudocientífica” (WOLFF, 1972, p. 19). Wolff procura ilustrar a relevância do conhecimento estrutural para a abordagem de questões relacionadas ao fraseado ou condução melódica a partir da modelagem sonora⁴⁵, mostrando a relevância que Schnabel dava ao reconhecimento dos pontos de partida, centro de gravidade e objetivo final de frases musicais, conhecimentos considerados fundamentais na fluência de um fraseado. Em sua abordagem do *Intermezzo* em Mi bemol menor Op. 118 n. 6, de Brahms, o autor demonstra a relação entre a percepção da resolução de linhas melódicas e o emprego da gestualidade ou ação motora. Wolff (1972, p. 31) parece sugerir a possibilidade de contribuição do conhecimento estrutural na seleção de gestos expressivos durante a performance pianística.

Apesar de reconhecer a presença do conhecimento intuitivo no processo analítico relacionado à performance, há um teor prescritivo no discurso de Wolff, que valoriza uma única concepção interpretativa como válida. Tal aspecto pode ser notado pelo emprego de expressões como “o pianista precisa destacar as sutilezas da textura”, “o pianista não deve deixar-se distrair pela mão esquerda”, “o pianista não deve negligenciar” (WOLFF, 1972, p. 21, 30, 32), ou ainda, numa das declarações citadas de Schnabel (apud WOLFF, 1972, p. 21): “o performer não deve destacar nada daquilo que um compositor tornou óbvio”. Na presente tese, tal pensamento será vinculado à abordagem da relação análise-performance baseada no paradigma estruturalista. Entretanto, já encontramos no discurso musicológico de Wolff certos posicionamentos críticos, como a concepção de análise também atrelada ao conhecimento intuitivo, e questões em performance que dispensam uma análise estrutural rigorosa, como casos envolvendo o fraseado, que podem ser tratados também a partir da observação da direcionalidade das linhas melódicas (WOLFF, 1972, p. 38).

Embora o interesse de Nicholas Cook (1999a; 2013a) não se centre numa proposta que tem por objetivo proporcionar contribuições à elaboração performativa, nas últimas décadas,

45 O emprego do termo modelagem aplicado à dinâmica foi realizado pelo psicólogo musical Eric Clarke (1995, p. 44). Cf. nota de rodapé n. 6.

suas críticas quanto a pesquisas em Performance que se apoiam no emprego da análise musical têm apontado conceitos nevrálgicos no estabelecimento da subárea Análise e Performance Musical. Uma delas trata da “fenda” existente entre as atividades da análise e de performance musical⁴⁶, conforme veremos mais adiante. Outra trata da atenção conferida aos aspectos expressivos musicais e às estratégias performativas. Em que medida as diversas propostas de musicólogos vêm impactando a abordagem de desafios em performance será uma das questões que trataremos.

A partir dos estudos mencionados com o intuito de exemplificar vertentes de estudo, elencamos alguns aspectos fundamentais à elaboração de abordagens ao mesmo tempo analíticas e de performance musical. A complexidade inerente à prática da performance coloca aos seus interessados uma série de desafios atrelados às mais diferentes habilidades musicais, dentre elas questões interpretativas e pragmáticas relacionadas à projeção sonora. Neste sentido, uma consequente diversidade de enfoques tem envolvido performers com *diferentes possibilidades analíticas*, dentre as quais se encontra a investigação da estrutura, que continua relevante para a abordagem de questões relacionadas à modelagem sonora de aspectos diversos como a dinâmica, a articulação e o tempo (agógica). A maneira pela qual cada desafio de performance tem sido retratado em obras referenciais dos estudos na subárea Análise e Performance Musical é uma das questões tratadas ao longo da presente tese. Contudo, os desafios atrelados à performance musical abarcam um amplo espectro cuja extensão vai além da simples modelagem sonora, envolvendo uma complexa rede interativa de habilidades humanas que requerem uma consciência e inclusive um reconhecimento dos limites dos recursos analíticos, ou de sua relevância para uma abordagem significativa em relação aos interesses de performers musicais. Assim, manteremos essas fronteiras como fatores norteadores de nossas considerações acerca das diferentes abordagens analíticas que se interessam pelos desafios da performance.

46 Ou a conexão não explícita na relação entre análise e performance em estudos que tiveram como objetivo subsidiar a performance musical.

Figura 1.4 – Esquema representativo das vertentes de estudos, diferentes noções de análise-performance e relação com desafios em performance

1.2 Metodologia: estado da arte, amostragem por conveniência e análise de conteúdo

1.2.1 Similaridade e diferença de propósitos em relação à modalidade estado da arte: mapeamento parcial a partir de uma amostragem por conveniência

Nas últimas décadas tem sido possível notar, no meio acadêmico musical, um interesse pela elaboração de estudos de mapeamento com o intuito de revelar aspectos que marcaram o desenvolvimento de diferentes subáreas musicais (KERMAN, 1987; BENT, 1987; BENT; POPLE, 2001; PALMER, 1997; GABRIELSSON, 2003; BORÉM; RAY, 2012). Em comum, tais pesquisas chamam a atenção para o adensamento de determinada produção acadêmica, o que parece ter impulsionado o desejo de diferentes autores para a investigação do “já produzido” como forma de conhecer *a trajetória* de uma área do conhecimento. A presente tese também se insere num contexto marcado pelo crescimento quantitativo e qualitativo de um determinado campo de estudo.

A fim de embasar nossas indagações acerca desta subárea, optamos por uma aproximação a procedimentos metodológicos comumente adotados pela modalidade “estado da arte”. Considerados enquanto pesquisa de caráter bibliográfico e descritivo, os estados da arte representam uma *possibilidade investigativa que tem favorecido o conhecimento sobre uma determinada área a partir da investigação de sua produção acadêmica*. Nas últimas décadas, esta possibilidade de pesquisa tem se mostrado útil a diferentes áreas do saber (VOSGERAU; ROMANOWSKI, 2014). No contexto acadêmico musical brasileiro, tal modalidade tem se revelado fundamental para o conhecimento de aspectos que marcaram o desenvolvimento de diferentes subáreas musicais (BORÉM, 2005; CARVALHO; KERR, 2005; KERR et al., 2006; BORÉM; RAY, 2012). O estado da arte traz a possibilidade de ampliar o conhecimento sobre diferentes aspectos e dimensões que podem permear uma produção acadêmica.

Antes de adentrarmos no potencial desta modalidade de pesquisa, consideramos válido tecer considerações sobre nosso uso da proposta metodológica. Diferentemente dos chamados estados da arte, a presente tese não tem como propósito apresentar um mapeamento completo da produção acadêmica vinculada à subárea Análise e Performance Musical. Tais abordagens têm sido realizadas num dado recorte temporal e admitido a integração de métodos mistos⁴⁷ (FERREIRA, 2002; KERR et al., 2006; ROMANOWSKI; ENS, 2006; VOSGERAU;

47 Entende-se por método misto aquele caracterizado pela combinação entre as abordagens quantitativa e qualitativa (FLICK, 2009; 2009b, p. 40).

ROMANOWSKI, 2014). Tal observação é pertinente para ressaltar o aspecto qualitativo desta tese, que terá como objeto obras de referência dos estudos na subárea Análise e Performance Musical.

Desta forma, diante da impossibilidade de abarcar a totalidade de estudos relacionados à subárea Análise e Performance Musical, nossa proposta investigativa terá como objeto de estudo apenas uma parcela de tais publicações. Semelhantemente às abordagens qualitativas, baseamo-nos numa *amostragem por conveniência*⁴⁸ de estudos vinculados à subárea em questão, especificamente obras que continuam servindo como fundamentação à elaboração de estudos com foco na articulação das atividades de análise e performance musical. Assim, nosso *estudo de revisão* terá como base uma amostragem não probabilística. Tal escolha se coaduna com um dos objetivos da pesquisa, que é a exposição das principais perspectivas investigativas que têm permeado a produção de nosso interesse a partir de uma abordagem crítica de seus conteúdos. Dessa maneira, esta amostragem se coaduna não apenas com os objetivos desta pesquisa, mas com a possibilidade de fácil acesso a publicações fundamentais que marcaram a história do desenvolvimento da subárea em questão.

Uma primeira aproximação de nossa proposta com a modalidade estado da arte diz respeito ao interesse da presente tese de oferecer uma “possível história” da produção acadêmica na subárea Análise e Performance Musical. A ideia do potencial desta modalidade quanto à elaboração de uma história parcial acerca do conjunto de pesquisas foi reconhecida por diferentes pesquisadores do estado da arte (FERREIRA, 2002; CARVALHO; KERR, 2005; KERR et al., 2006). A historiografia de Bent e Pople (2001), que retrata a sucessão de enfoques da subárea Análise Musical desde os seus primórdios, constitui um de seus principais exemplos. Num contexto menos abrangente, temos o estudo de Kerr et al. (2006) que revela certos aspectos que marcaram o desenvolvimento da subárea Análise Musical no Brasil. Assim, é comum observamos, em diferentes estados da arte, não apenas o interesse pela enumeração das pesquisas produzidas, mas o estabelecimento de relações com o contexto histórico-cultural nos quais as publicações analisadas estão inseridas.

48 A amostragem por conveniência representa aquela voltada à seleção dos casos mais acessíveis e adequada às “características da pesquisa ou de quem faz a amostra” (SAMPIERI, 2006, p. 254). Diferentemente da amostragem geralmente empregada pelas abordagens quantitativas, a amostragem por conveniência é selecionada de maneira mais flexível e não em função de procedimentos probabilísticos. Sua seleção leva em conta a experiência do pesquisador, os objetivos do estudo e os recursos financeiros disponibilizados à realização de uma pesquisa (SAMPIERI, 2006, p.252; SILVERMAN, 2009, p. 275). Além dos objetivos da pesquisa, outras questões podem contribuir para a seleção de uma amostragem por conveniência. Sobre esse aspecto David Silverman ressaltou a importância do aparato teórico para a seleção de uma amostragem intencional. Ele afirmou: “A amostragem na pesquisa qualitativa não é estatística nem puramente pessoal: é, ou deve ser, teoricamente fundamentada” (SILVERMAN, 2009, p. 27).

Temos também interesse pelo *reconhecimento das múltiplas perspectivas investigativas* sob as quais um fenômeno vem sendo estudado, um propósito das pesquisas do tipo estado da arte. Este enfoque tem redundado na elaboração de sínteses e explicações sobre a literatura relevante de uma área (VOSGERAU; ROMANOWSKI, 2014, p. 167). Diante da contínua expansão de publicações específicas de subáreas do conhecimento, a elaboração de estudos de revisão torna-se imprescindível para que possamos determinar a amplitude e a profundidade do que vem sendo produzido, além de valorizar as contribuições dos diferentes autores, disponibilizando “indicadores” para a elaboração de futuros estudos (VOSGERAU; ROMANOWSKI, 2014, p. 175). Deste modo entendemos que o reconhecimento de diferentes perspectivas analíticas, inseridas numa proposta de abordagem crítica, teria potencial para nortear o desenvolvimento de futuros estudos.

Outro interesse revelado pelas pesquisas estado da arte e que também permeará a presente tese diz respeito à *investigação sobre a base epistemológica de uma produção acadêmica* em estudo. Conforme mencionado, estados da arte não têm se limitado a uma enumeração dos temas tratados, mas têm se voltado também à investigação dos aportes teóricos e metodológicos que serviram de base aos pesquisadores. Os métodos e teorias que foram privilegiados em determinadas épocas aparecem como uma das questões que podem interessar pesquisadores do estado da arte (FERREIRA, 2002; KERR et al., 2006), os quais, por sua vez, nos revelam a maneira como um mesmo problema foi tratado por diferentes pesquisadores. Em Kerr et al. (2006), o reconhecimento dos diferentes paradigmas analíticos permitiu compreender certas ênfases metodológicas e teóricas em diferentes etapas do desenvolvimento da produção brasileira em Análise Musical. No caso desta tese, foi nosso propósito ilustrar como alguns desafios da performance musical foram tratados em diferentes épocas e evidenciar a ênfase metodológica em relação ao contexto histórico-ideológico no qual estão inseridos.

A possibilidade de proporcionar um diagnóstico ou avaliação crítica de uma produção acadêmica é outro potencial dos estados da arte sobre o qual nos debruçamos, especialmente aqueles que têm valorizado a incorporação de procedimentos interpretativos passíveis de serem empregados pelas abordagens qualitativas. Neste sentido, esta modalidade tem servido como instrumento para diagnóstico de dificuldades metodológicas enfrentadas por pesquisadores, como a não exposição explícita do problema de pesquisa em estudos vinculados à Análise Musical (KERR et al., 2006; CORREIA, 2015), ou a ausência de demonstração explícita da relevância do método analítico para a performance, em estudos que tiveram como propósito fundamentar o seu processo de construção (TONG, 1994; BORÉM; RAY, 2012). Esses aspectos parecem corroborar a afirmação de estudiosos do estado da arte quanto ao

desenvolvimento de uma “críticidade metodológica” indispensável à formação do pesquisador, assim como à elaboração de futuros estudos (VOSGERAU; ROMANOWSKI, 2014, p. 183).

A partir das considerações aqui elencadas, podemos reconhecer nas pesquisas do tipo estado da arte o potencial de disponibilizar conhecimentos relevantes não apenas à compreensão sobre as diferentes facetas que marcaram o desenvolvimento de um campo de estudo, mas também como indicadores fundamentais que tendem a contribuir para *a consolidação de um campo de estudo*. É no reconhecimento dos aportes teóricos-metodológicos que sustentam as pesquisas que podemos verificar a sucessão de propostas para a interação junto aos problemas de pesquisa, bem como a relevância delas para os desafios tratados por determinadas publicações. Desta maneira, nossa proposta terá como um de seus enfoques a discussão crítica do conteúdo de publicações referenciais como uma possibilidade de contribuir para uma compreensão histórica do desenvolvimento desta subárea, considerada fundamental para o aprimoramento interpretativo de performers. Assim, daremos sequência à exposição dos pressupostos metodológicos que subsidiaram a base epistemológica das publicações de nosso interesse.

1.2.2 Análise de conteúdo: uma proposta de categorização de produções na subárea Análise e Performance Musical

[...] se um olhar imediato, espontâneo, é já fecundo, não poderá uma leitura atenta aumentar a produtividade e a pertinência? Pela descoberta de conteúdos e de estruturas que confirmam (ou infirmam) o que se procura demonstrar a propósito das mensagens, ou pelo esclarecimento de elementos de significações suscetíveis de conduzir a uma descrição de mecanismos de que a *priori* não possuímos a compreensão. (BARDIN, 2011, p. 35)

Vimos anteriormente que o interesse pela compreensão do desenvolvimento da subárea Análise e Performance Musical levou-nos à seleção de uma amostragem por conveniência de publicações referenciais como possibilidade de acesso a aportes teóricos e metodológicos que serviram de subsídio a pesquisadores de diferentes épocas. Tanto esta perspectiva quanto a escolha de procedimentos de abordagem segundo a análise de conteúdo aproximam-nos de métodos adotados em pesquisas classificadas como estados da arte. A análise de conteúdo propicia ao pesquisador um amplo instrumental metodológico direcionado à interpretação do conteúdo das comunicações (BARDIN, 2011; FRANCO, 2008) e tem sido baseada no

reconhecimento de indicadores fundamentais à interpretação do conteúdo das mensagens (BARDIN, 2011, p. 48; FRANCO, 2008, p. 24; OLIVEIRA et al., 2003, p. 3).

Antes de adentrarmos nas características metodológicas desta perspectiva investigativa, algumas considerações sobre a sua origem merecem uma breve discussão, a fim de situar o leitor sobre aspectos que marcaram o seu desenvolvimento. A primeira diz respeito à fase inicial da análise de conteúdo, que esteve fortemente vinculada aos propósitos da pesquisa quantitativa. Foi no contexto positivista de inícios do século XX que essa análise se apoiou em procedimentos científicos rigorosos de medição dos indicadores selecionados das mensagens.

Como exemplo, Bardin (2011, p. 22-23) cita um estudo de crítica literária interessado pela análise estatística dos valores assinalados num romance. Menciona também estudos desenvolvidos pelo Departamento de Ciências Políticas dos Estados Unidos, baseados na análise-lexical de publicações suspeitas de propaganda nazista.

Como decorrência da “crise nas ciências”, ocorrida em meados do século XX, houve na história da análise de conteúdo uma insatisfação de determinados teóricos com uma prática alicerçada apenas em métodos quantitativos. Vimos emergir nesse período uma nova proposta de análise de conteúdo, mais ampla em relação aos métodos de abordagem. A partir de declaração de Bernard Berelson⁴⁹, cujo modelo serviu de base para pesquisadores quantitativos, alguns limites de uma abordagem apoiada apenas em métodos quantitativos foram reconhecidos. Ele afirmou: “A análise de conteúdo como método não possui qualidades mágicas e raramente se retira mais do que nela se investe e algumas vezes até menos – no fim das contas, nada há que substitua as ideias brilhantes” (BERELSON, 1959 apud BARDIN, 2011, p. 25).

Atualmente, a análise de conteúdo não se limita apenas aos métodos quantitativos, mas abrange também preocupações típicas dos pesquisadores qualitativos, como uma *compreensão contextualizada do fenômeno em estudo* (SAMPIERI, 2009, p. 51). A análise de conteúdo a partir de uma perspectiva qualitativa tem favorecido a produção de conhecimentos relativos às condições de produção das mensagens ou de variáveis inferidas (BARDIN, 2011, p. 27). Isso condiz com a função heurística da análise de conteúdo e, portanto, com o “enriquecimento da leitura” e a “superação da incerteza” (BARDIN, 2011, p. 35). É por meio desta perspectiva investigativa que pesquisadores têm acessado *o conteúdo latente das mensagens*, assim como

49 Diferentes pesquisadores (BARDIN, 2011, p. 24; OLIVEIRA et. al., 2003, p. 3) observaram a influência do *modelo berelsoniano* nas análises de conteúdo baseadas em métodos quantitativos. Na etapa inicial da análise de conteúdo, Berelson a definiu como uma técnica de investigação limitada apenas à “descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação” (BERELSON, 1948 apud BARDIN, 2011, p. 24).

os “mecanismos que *a priori* não possuíamos” para uma compreensão aprofundada (BARDIN, 2011, p. 35). A partir da análise do conteúdo de uma mensagem explícita, um pesquisador pode regressar às causas de suas características, como os valores ou a ideologia implícita de um discurso ou de comunicações escritas.

No que concerne ao método da análise de conteúdo, basearemos-nos nos princípios expostos por Bardin (2011) quanto aos polos cronológicos ou às etapas que podem fazer parte do processo. Na primeira, chamada de pré-análise, o pesquisador seleciona o *corpus* documental da pesquisa em função dos objetivos⁵⁰. No caso da presente tese, selecionamos uma amostragem de publicações referenciais – 86 estudos relacionados aos diferentes níveis de publicações (livros, artigos de periódicos, teses e dissertações) – vinculadas à subárea Análise e Performance Musical. Nossa coleta baseou-se na consulta de importantes periódicos – *Music Theory Spectrum*, *Journal of Music Theory*, *Intégral*, *Indiana Theory Review*, *Early Music*, *Music Analysis*, *Music Theory and Practice*, *Music Theory Online*, *Per Musi*, *Musicae Scientiae*, *Music Performance Research*, *The Music Quarterly* –, além de bancos eletrônicos de teses e dissertações, no Brasil e exterior. Foram fundamentais para o reconhecimento de obras referenciais dos estudos na subárea Análise e Performance Musical o *site* organizado pela Society for Music Theory (SMT)⁵¹ e os estudos de mapeamento elaborados por McClelland (2003) e Latham (2005).

Ainda em relação à pré-análise, Bardin (2011) observa que é nesta etapa que ocorrem as primeiras operações de recorte de texto (ou seleção de indicadores) em função das questões de pesquisa. Tais operações voltam-se à coleta das chamadas “unidades de registro”, que podem abranger a seleção de palavras e expressões utilizadas pelo autor da publicação em análise. Bardin ainda recomenda o confronto de tais unidades de registro com as “unidades de contexto”, cuja extensão supera as unidades de sentido ou registro. Um exemplo prático de ambas as unidades significativas pode ser reconhecido em estudos baseados em publicações

50 Em seu livro, Bardin (2011, p. 126-127) oferece certos princípios que deveriam reger a seleção do *corpus* documental. São eles: a exaustividade, a representatividade, a homogeneidade e a pertinência. Uma leitura da discussão de Bardin sobre o princípio da exaustividade permite reconhecer o vínculo deste aspecto com a pesquisa quantitativa. Segunda a autora, este princípio refere-se à ideia de que “não se pode deixar de fora qualquer um dos elementos por esta ou àquela razão [...] que não possa ser justificável no plano do rigor” (BARDIN, 2011, p. 127). A homogeneidade refere-se à ideia em favor do estabelecimento de um critério preciso de escolha do *corpus* documental (BARDIN, 2011, p. 128).

51 A Sociedade de Teoria Musical (SMT) disponibiliza *site* com informações sobre seus diversos grupos de interesse, incluindo o grupo de estudos em Análise e Performance Musical (*Performance and Analysis Interest Group* – PAIG). Esse grupo tem como um de seus propósitos promover a pesquisa sobre “todos os tópicos” ou possibilidades de interseção entre a teoria e a performance musical, bem como incentivar a interlocução entre performers e teóricos musicais. A bibliografia sobre o assunto e o registro das atividades do grupo encontram-se disponibilizados, respectivamente, em: <https://societymusictheory.org/interest-groups/performanceanalysis> e <https://smtpaig.wordpress.com/bibliography/>. Acesso em: 26 out. 2020.

acadêmicas, nos quais a unidade de registro (palavra ou expressão) é compreendida em relação à totalidade da publicação. Em certos estados da arte, por exemplo, autores têm defendido a leitura integral da publicação em análise (ROMANOWSKI, 2006). No caso da presente tese, nossa coleta baseou-se no reconhecimento de palavras e expressões indicativas da função ocupada pela análise musical. Tal procedimento atende a nosso propósito de verificar qual problema de pesquisa a produção analítica procurou responder. Por isso, ao longo deste trabalho, serão utilizados quadros ilustrativos de tais expressões, com o intuito de permitir a comparação entre os diferentes autores. A elaboração de tais quadros nos permitirá responder certas questões de pesquisa, como: 1) É possível verificar, nas diferentes propostas, um cuidado com a menção explícita do problema de pesquisa? 2) Qual é a função ocupada pela análise musical em estudos vinculados à subárea Análise e Performance Musical?

Na segunda etapa ou polo cronológico, o pesquisador tem diante de si o desafio de analisar o material com base nos indicadores (unidades de registro e contexto) selecionados. Tais indicadores são fundamentais para um dos mais recorrentes procedimentos da análise de conteúdo: a categorização. É uma operação de classificação e agrupamento das comunicações em rubricas ou grupos cujos elementos possuem características comuns. Ela representa, portanto, um meio de favorecer uma “representação” e uma “condensação” dos dados brutos (BARDIN, 2011, p.149). Em estados da arte baseados em publicações acadêmicas, é comum autores agruparem pesquisas por categorias a fim de revelar diferentes perspectivas. Contudo, Bardin (2011, p. 147) observou que a categorização não é uma etapa obrigatória da análise de conteúdo. Aqui, o objetivo de ilustrar diferentes possibilidades investigativas na subárea Análise e Performance Musical levou à criação de categorias representativas de paradigmas analíticos. Nossa proposta de categorização baseia-se, portanto, em estudos que trataram de diferentes paradigmas da pesquisa em Análise Musical (BENT; POPLÉ, 2001; NAGORE, 2004) e também naqueles vinculados à subárea Análise e Performance Musical (COOK, 2013a; SWINKIN, 2016; MCCLELLAND, 2003; LATHAM, 2005). Com base em Bardin (2011, p. 149), optamos pela utilização de categorias estabelecidas *a priori* e *a posteriori*. Os capítulos que compõem esta tese ilustram diferentes categorias ou perspectivas da pesquisa em Análise e Performance Musical: paradigma estruturalista; perspectiva flexível; estudos em análise e performance musical; estudos em interface com a semiótica musical e análise da performance. Tal categorização buscou responder à seguinte questão: 3) Quais perspectivas investigativas podem ser reconhecidas no conjunto da produção em Análise e Performance Musical?

A última etapa de uma análise de conteúdo corresponde ao seu objetivo principal: proporcionar inferências e interpretações de uma comunicação. Como vimos, uma análise de

conteúdo do tipo qualitativa pode basear-se no estabelecimento de relações com diferentes contextos. O reconhecimento das condições de uma produção acadêmica pode ser favorecido pela investigação acerca do contexto histórico-ideológico no qual um conjunto de produções encontra-se inserido, verificando possíveis influências e distanciamentos em relação a tais paradigmas⁵². Por isso, pesquisadores do estado da arte têm reconhecido o volume dos desafios envolvidos na realização deste tipo de pesquisa, em decorrência da ampla bagagem teórica exigida do pesquisador interessado pela interpretação de uma vasta quantidade de dados.

No processo interpretativo da análise de conteúdo, Bardin (2011, p. 165-7) reconheceu duas etapas fundamentais. A primeira busca produzir inferências, e é considerada um “procedimento intermediário” entre a descrição das características do texto e a interpretação (BARDIN, 2011, p. 165). Essa produção pode ser favorecida pela comparação entre o conteúdo da comunicação e outros tipos de fontes. A segunda etapa visa à interpretação das causas e antecedentes de uma mensagem, resultando numa significação “mais profunda” (ou detalhada) de seu conteúdo. Nossa proposta de triangulação se baseará na comparação do objeto de estudo com críticas de especialistas e publicações que versaram sobre tópicos, por exemplo a natureza da performance e o contexto histórico-ideológico relacionado ao aparecimento de paradigmas analíticos. É por meio de tais comparações que buscaremos respostas às seguintes questões: 4) Em qual contexto histórico-ideológico as publicações referenciais em *Análise e Performance Musical* emergiram? 5) Há um fundamento (ou evidências) para as principais críticas que especialistas têm emitido em relação a estes estudos?

A partir das características metodológicas elencadas, buscaremos oferecer uma compreensão contextualizada histórica e ideologicamente a fim de revelar ao leitor certos aspectos que permearam o desenvolvimento ou o “longo caminho” percorrido pelos estudos em *Análise e Performance*. Nesse percurso, as questões não param de emergir: 6) Qual a relevância que pesquisadores da Performance (e também da *Análise e Performance Musical*) têm atribuído à análise musical em resposta aos seus desafios? 7) Quais as principais críticas que especialistas têm emitido aos estudos analíticos relacionados à área da Performance Musical? E, por fim, a questão central da presente tese: 8) Como cada grupo de publicações referenciais para os estudos que tratam da interseção entre análise e performance contribuiu, significativamente, ao tratamento de questões intrínsecas a este campo fronteiriço? Tentaremos, assim, interagir com a lacuna ainda existente no que se refere a um trabalho de síntese com propósito de reunir e

52 Sobre o procedimento comparativo que permeia a análise de conteúdo, Franco (2008, p. 30) observou: “[...] toda análise de conteúdo implica comparações; o tipo de comparação é ditado pela competência do investigador no que diz respeito a seu [...] conhecimento de diferentes abordagens teóricas”.

abordar criticamente as principais publicações relacionadas ao domínio da subárea Análise e Performance Musical.

2 PARADIGMA ESTRUTURALISTA NA SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL

O estruturalismo é um paradigma analítico interessado pela investigação “rigorosa” ou “profunda” da estrutura musical⁵³. Este interesse se manifestou tanto em estudos com foco exclusivamente analítico quanto em aqueles interessados pela articulação entre as práticas da análise e da performance musical (TONG, 1994, p. 37). Quando relacionado ao domínio de estudos da Performance, o estruturalismo foi associado a um *conjunto de posturas* adotadas pelo analista, seja ele um teórico/musicólogo, um performer, ou ambos. O emprego da análise estrutural como um procedimento indispensável à construção da performance e garantia de sua validade é uma postura defendida pelo estruturalismo em Performance Musical (COOK, 2013a; RINK, 2004). Neste capítulo, trataremos de posicionamentos defendidos por esse paradigma e da base epistemológica adotada por publicações referenciais na abordagem de desafios em performance musical.

O interesse pela investigação da estrutura em Análise Musical foi um tema discutido por estudiosos que revelaram não somente a pluralidade de métodos estruturalistas, mas o contexto histórico em que eles emergiram. É o caso dos estudos de Kerman (1987) e Morgan (2014), que associaram a concentração obstinada de teóricos musicais pela estrutura ao contexto positivista⁵⁴. Segundo Morgan (2014, p. 222), a busca pela lei ou pela “verdade absoluta” sobre um determinado fenômeno, baseada no método científico, também representou o ensejo de estudiosos da área musical, interessados em conferir às suas produções o mesmo grau de cientificidade valorizado por intelectuais e ciências da época. Esta busca por uma “verdade absoluta” também teve sérias consequências para as concepções de performance e interpretação musical, como veremos também neste capítulo.

Podemos adiantar que a *concepção de análise musical como um procedimento capaz de revelar uma “verdade absoluta”* impactou a concepção de performance de diferentes épocas. Para certos teóricos estruturalistas, o emprego de uma rigorosa análise musical da estrutura

53 Em seu livro, Kerman (1987, p. 77) destaca diferentes elementos integrantes da estrutura (configurações rítmicas, escalas, contraponto, harmonia) e estende seu conceito às preocupações com a forma musical. Sobre o conceito de estrutura, Kerman (1987, p. 78) observou: “Hoje, porém, quando os músicos usam esse termo, geralmente se referem à estrutura global das obras de arte – o que faz as composições ‘funcionarem’, que princípios gerais e que características individuais asseguram a continuidade, coerência, organização ou teleologia da música. Refere-se, ainda, à forma musical no sentido amplo, no sentido da configuração ou ordenação de sequências de sons no tempo”.

54 Kerman (1987, p. 96) definiu o positivismo como um movimento que teve sua origem no século XIX e “deixou sua marca indelével nos primeiros tempos da Musicologia”.

traçava o caminho que poderia levar o intérprete a uma “correta e convincente performance musical”. Este pensamento pode ser reconhecido em alguns dos estudos analíticos de Schenker. Em seu último livro, intitulado *Free Composition* (1935), há uma síntese de seu pensamento sobre o que considerava uma performance convincente⁵⁵. No entender de Schenker, a validade de uma performance e a interpretação musical estavam intimamente relacionadas à percepção da coerência orgânica de uma obra musical, isto é, uma compreensão profunda do funcionamento da estrutura. Para esse teórico, uma “verdadeira pontuação musical” só poderia ser alcançada mediante o reconhecimento das diferentes camadas estruturais e seus eventos atuantes (SCHENKER, 1979 [1935], p. 8).

Outro teórico estruturalista cujo ideal de performance era favorável a uma “*correta performance musical*” como consequência da “*análise rigorosa*” da estrutura foi Eugene Narmour (COOK, 1999b, p. 18). Apesar de suas duras críticas ao método schenkeriano, sua concepção de performance musical assemelhou-se àquela defendida por Schenker. Seu estudo *On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation* (“Sobre a relação da teoria analítica com a performance e a interpretação musical”), de 1988, é representativo do paradigma estruturalista, pois confere ao exame da estruturação musical um procedimento indispensável a uma correta performance musical. Para Narmour (1988, p. 31), se as relações formais de uma obra musical não fossem “devidamente analisadas pelo performer”, e “cuidadosamente delineadas no próprio desempenho”, isto poderia resultar em consequências negativas em relação aos resultados da performance. Baseado nessa concepção idealizada de performance, Narmour emitiu suas críticas às gravações de diversos performers, classificando como corretas apenas aquelas que se coadunaram com sua interpretação analítica.

A observação desse estudo, assim como de outros teóricos tratados adiante, permite reconhecer outra característica atrelada ao estruturalismo: trata-se do *relacionamento hegemônico da figura do teórico frente ao performer*. Tanto nos estudos analíticos de Schenker quanto nos de Narmour (1988) vemos diversas prescrições direcionadas aos performers. As expressões “precisa” ou “não precisa”, empregadas por estes teóricos, sugerem a figura de um performer inferior intelectualmente. Esse tom imperativo ou prescritivo levou Cook (1999b) ao estabelecimento de uma analogia entre a figura do teórico e a do árbitro, considerado o único capaz de desvendar o significado estrutural. Para certos estudos atrelados ao paradigma

⁵⁵ Em nosso entender, esse livro traz o “coroamento e acabamento” da teoria schenkeriana. Apesar de expor a noção de performance do teórico, vale lembrar que o livro não é especificamente voltado à discussão da performance das obras-primas, mas à gênese de tais obras, ressaltando seu aspecto orgânico.

estruturalista, esse significado deveria ser assimilado pelo performer a partir dos achados analíticos do teórico ou de exame detalhado da estrutura a ser empreendido pelo performer.

Outra postura diz respeito à função atribuída por certos teóricos musicais (estruturalistas) aos performers, algo passível de ser notado no conteúdo de propostas analíticas, como veremos. A *reprodução de uma estrutura ou compreensão analítica a ser empreendida pelo performer* foi reconhecida por Cook (2013a, p. 17) como responsabilidade atribuída aos performers. Segundo ele, a noção de significado musical como algo “depositado” na notação musical foi um dos aspectos propícios para este ideal de performance. Hoje, contudo, a performance é considerada resultante de uma gama variada de significados musicais, que vão além daqueles gerados pelo exame da estrutura. Ainda com base em Cook (2007b; 2013a), reconhecemos fatores históricos e filosóficos como influenciadores desta concepção platônica de performance.

Como exemplo, Cook menciona o pensamento de filósofos em favor de uma noção autônoma da música⁵⁶. Ele cita a influência de Hanslick sobre o ideal de performance defendido por Schenker, dentre outros teóricos musicais (COOK, 2007b, p. 92; 2013a, p. 14). Para o musicólogo austríaco, a noção de performance como a reprodução da estrutura está diretamente relacionada a uma das declarações do filósofo: “o performer pode [...] devolver somente aquilo que já está numa composição, e pouco mais do que uma correta interpretação das notas é requerida deste [...]”⁵⁷ (HANSLICK, 1957 [1854], p. 76). Assim, é possível notar na proposta de certos estudos na subárea Análise e Performance Musical, desenvolvidos sob a ótica estruturalista, não apenas a já comentada “concentração obstinada”⁵⁸ pela estrutura, mas também uma “noção de performance ideal” como resultado apenas de sua “profunda” compreensão e reprodução.

Um fator histórico que permite compreender esta concepção idealizada relaciona-se à desvalorização da figura do performer ao longo da história da Música. Cook (2013a, p. 8)

56 Segundo Beard e Gloag (2005, p. 20), a ideia da música como uma entidade autônoma transpareceu nos posicionamentos sustentados por filósofos como Immanuel Kant, Hegel e Eduard Hanslick. O conceito de autonomia refere-se à capacidade de entender a música apenas baseada naquilo que o exame da estrutura pode oferecer, ou seja, a partir de um processo investigativo sincrônico e, portanto, distante de uma orientação histórica.

57 “*The player can, of course, give only what the composition contains, and little more than a correct rendering of the notes is demanded of him [...]*” (HANSLICK, 1957 [1854], p. 76).

58 Em seu livro, Kerman discute as limitações de uma visão autônoma da música. Para o musicólogo, “a concentração obstinada [...] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, no que diz respeito a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para o seu significado e importância. A preocupação obstinada com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais – não só o todo complexo histórico acima referido, mas também tudo mais que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta. Dificilmente parece possível, em nossos dias, ignorar essa sustentação” (KERMAN, 1987, p. 94).

demonstrou como esta desvalorização esteve presente em discursos musicológicos tradicionais sobre a performance, e até mesmo em relatos de performers. Reconhece, portanto, argumentos que remetem à figura de um performer, inferior intelectualmente e por isso incapaz de articular uma compreensão analítica. Há um reconhecido exemplo num dos discursos de Schoenberg, para quem o performer fora considerado uma figura “desnecessária” diante de um público capaz de ler música⁵⁹ (COOK, 2013a, p. 8).

Com base nas considerações apresentadas, prosseguiremos à abordagem sobre a base epistemológica e conjuntos de desafios em performance que atraíram a atenção de teóricos estruturalistas. Será possível ao leitor verificar a tentativa de alguns dos estudiosos para “suavizar” algumas das posturas mencionadas, por exemplo, o distanciamento da ideia de uma única visão interpretativa como correta e da noção de performance como reprodução. Entretanto, o foco na estrutura desvinculada de seu contexto histórico representa uma característica marcante dos estudos, como veremos. As perspectivas metodológicas empregadas na abordagem de alguns desses desafios será a questão que guiará a proposta a seguir.

2.1 Características gerais da amostragem e vínculo com o paradigma estruturalista

Conforme ilustrado pelo quadro na Figura 2.1 a seguir, a amostragem selecionada é constituída por 32 publicações, espaçadas temporalmente, abrangendo, como mencionado, diferentes níveis de publicações (livros, capítulos de livros e artigos em periódicos).

⁵⁹ Este pensamento e sua influência em estudos relacionados ao domínio da Análise e Performance serão tratados mais adiante, no tópico 2.3.2.1.

Figura 2.1 – Publicações relacionadas ao paradigma estruturalista

	<i>Autor</i>	<i>Ano da publicação</i>	<i>Título da publicação/ livro</i>	<i>Nível da produção</i>	<i>Título do periódico</i>
1	BASS, Richard	2002	Approach Strong Delivereness! From George Crumb's Apparition: A Case Study in Analysis and Performance of Post-Tonal	artigo	Journal of Music Theory Pedagogy
2	BEACH, David	1987	The first movement of Mozart's piano sonata in A Minor, K 310: Some thoughts on structure and performance	artigo	Musicological Research
3		1998	An Analysis of Schubert's "Der Neugierige": A Tribute to Greta Kraus	artigo	Canadian University Music Review
4	BERRY, Wallace	1988	Formal Process and Performance in the Eroica Introductions	artigo	Music Theory Spectrum
5		1989	Musical Structure and Performance	livro	-
6	BURKHART, Charles	1983	Schenker's Theory of Levels and Musical Performance	capítulo de livro	-
7		1994	Mid-bar Downbeat in Bach's Keyboard Music	artigo	Canadian University Review
8	CONE, Edward	1968	Musical Form and Musical Performance	livro	-
9		1985	Musical Form and Musical Performance Reconsidered	artigo	Music Theory Spectrum
10	FOLIO, Cynthia	1991	Analysis and Performance of the Flute Sonata of J. S. Bach: A Sample Lesson Plan	artigo	Journal of Music Theory
11		1993	Analysis and Performance: A Study in Contrasts	artigo	Intégral

12	HERMANN, Richard	1981	Some Uses of Analysis Towards a Performance of Webern's Op. 22 Movement I.	artigo	Winds Quartely
13	HOYT, Reed J.	1982	Harmonic Process, Melodic Process, and Interpretative Aspects of Chopin's Prelude in G Minor"	artigo	Indiana Theory Review
14		1988	Rhythmic Process in the Scherzo of Beethoven's Sonata Op. 110: Analysis as a Basis for Interpretation and Criticism	artigo	Indiana Theory Review
15	LARSON, Steve	1983	On Analysis and Performance: The Contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's Two part Invention in C Major	artigo	Theory Only
16	NARMOUR, Eugene	1988	On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation	capítulo de livro	-
17	SCHACHTER, Carl	1991	20 th Century Analysis and Mozart Performance	artigo	Early Music
18		1994	Chopin's Prelude in D Major, Op. 28, n. 5: Analysis and Performance	artigo	Journal of Music Theory
19		2000	Playing What the Composer Didn't Write: Analysis and Rhythmic Aspects of Performance	capítulo de livro	-

20	SCHENKER, Heinrich	1922/2004	Beethovens's Sonata in F Minor, Op. 2 n. 1	artigo	Der Tonwille 2
21		1924/2005	Beethoven's Sonata in F Minor, Op. 57	artigo	Der Tonwille 7
22		1924/2005	Brahms' Variation and Fugue on a Theme by Händel, Op. 24		Der Tonwille 8-9
23		1924/2005	Mendelssohn's Venetian Gondola Song, Op. 30 n. 6		Der Tonwille 10
24		1925/2014	The Largo of Bach's Sonata n. 3 for Solo Violin [BWV1005]/ The Masterwork in Music I	capítulo de livro	-
25		1925/2014	The Prelude of Bach's Partita n. 3 for solo Violin [BWV 1006]/ The Masterwork in Music I		-
26		1925/2014	Chopin: Etude in Eb minor, Op. 10 n. 6/ The Masterwork in Music I		-
27			Chopin: Etude in Gb major, Op. 10 n. 5/The Masterwork in Music I		
28		1926/2014	The Sarabande of J. S. Bach's Suite n. 3 for solo Violoncello [BWV 1009]/ The Masterwork in Music II		
29		1926/2014	Mozart's Symphony in G minor, K 550/ The Masterwork in Music II		
30	STEIN, Erwin	1962	Form and Performance	livro	-
31	WASON, Robert	1987	Webern's Variations for Piano, Op. 27: Musical Structure and the Performance Score	artigo	Intégral
32	WINTLE, Christopher	1982	Analysis and Performance: Webern's Concerto Op. 24/II	artigo	Music Analysis

A leitura dos títulos e os anos das publicações revela aspectos que permearam o desenvolvimento dos estudos na subárea Análise e Performance Musical. O espaçamento temporal (1922 a 2002) de nossa amostragem corrobora as afirmações de Cook (2013a, p. 40) e Schmalfeldt (2011, p. 114) acerca do “longo caminho percorrido” pelos estudos dessa subárea, desde 1985. A observação desse espaçamento permite notar que a tentativa de articular as atividades da performance e da análise nos estudos analíticos existe desde os inícios do século XX, como indicado pelas publicações de Schenker.

Alguns estudos revelam o interesse pela investigação analítica da forma e da estruturação musical, conforme se percebe em alguns dos títulos das publicações: *Musical Form and Musical Performance* (CONE, 1968), *Form and Performance* (STEIN, 1962), *Musical Structure and Performance* (BERRY, 1989), *20th Century Analysis and Mozart Performance* (SCHACHTER, 1991) e *On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation* (NARMOUR, 1988). Vê-se que uma parte das propostas preconiza a importância do estudo da forma musical como pré-requisito para a qualidade de uma performance, conforme mencionado por Cook (2013a) e Rink (2002). Publicações referenciais como as Cone (1968) e Berry (1989) representam aquelas desenvolvidas por teóricos consagrados com experiência em performance, como veremos adiante.

Outros estudos evidenciam o interesse pela abordagem de algum aspecto integrante da estrutura musical, conforme indicado em excertos dos títulos das publicações: “*Analysis and Rhythmic Aspects of Performance*” (SCHACHTER, 1994); “*Rhythmic Process in the Scherzo of Beethoven’s Sonata Op. 110*” (HOYT, 1988); “*The Contribution of Durational Reduction to the Performance*” (LARSON, 1983); “*Harmonic Process, Melodic Process, and Interpretative Aspects of Chopin’s*” (HOYT, 1982), “*Mid-bar Downbeat in Bach’s Keyboard Music*” (BURKHART, 1994), “*Schenker’s Theory of Levels and Musical Performance*” (BURKHART, 1983). Tais focos ilustram limitações das abordagens estruturalistas no que diz respeito aos tipos de conhecimentos que podem integrar uma interpretação musical expressa literariamente (RINK, 2004; COOK, 2013a; LABOISSIÈRE, 2007).

Uma importante consideração relacionada aos títulos deve ser mencionada: o estudo da relação entre análise e performance musical tem atraído a atenção de especialistas de diferentes subáreas musicais. Isso pode ser reconhecido a partir dos periódicos que contemplam publicações sobre esta relação: *Journal of Music Theory Pedagogy*, *Music Analysis*, *Indiana Theory Review*, *Music Theory Spectrum*, *Early Music*, *Musicological Research* e *Intégral* são alguns exemplos de periódicos de grande circulação que têm possibilitado que teóricos,

musicólogos, analistas, performers e professores de instrumento contribuam ao estudo da relação performance-análise.

Salta aos olhos a contribuição de Schenker e de pedagogos schenkerianos para o desenvolvimento da subárea Análise e Performance Musical. A leitura dos títulos de Schenker denota o foco no estudo de peças do repertório tonal, uma importante característica de sua teoria (MORGAN, 2014), e esse interesse também é revelado nas publicações de pedagogos schenkerianos, como Beach (1987), Burkhart (1983), Larson (1983) e Schachter (1994). Entretanto, as publicações de Larson e Burkhart demonstram preocupações que vão além do exame do parâmetro altura: “*Mid-bar Downbeat*” (BURKHART, 1983) e “*Durational Reduction*” (LARSON, 1983) são expressões que ilustram o interesse de schenkerianos pelo estudo do ritmo.

Outra característica dos estudos estruturalistas advém do título (e do conteúdo) da publicação de Hoyt (1988): “*Analysis as a Basis for Interpretation and Criticism*” apregoa o desenvolvimento de uma interpretação musical limitada apenas à compreensão dos eventos estruturais pelo performer. Nesse paradigma, como veremos, o exame da estrutura pelo performer foi considerado uma garantia da validade de uma performance musical (COOK, 2013a). A partir de fins do século XX, teóricos interessados pela abordagem da relação performance-análise emitiram suas críticas a esta concepção idealizada de performance musical (RINK, 2004; COOK, 2013a).

Após as breves considerações expostas, elaboradas a partir dos títulos das publicações, prosseguiremos a investigação sobre a relevância da análise musical em estudos de cunho estruturalista junto a desafios da performance musical.

2.2 Da função da análise musical nas abordagens estruturalistas: uma leitura a partir de unidades de registro

O quadro na Figura 2.2, a seguir, é constituído por expressões (unidades de registro) extraídas das publicações mencionadas no tópico 2.1. Elas são indicativas da função da análise nos estudos constituintes da subárea Análise e Performance Musical.

Figura 2.2 – Unidades de registro – Função da análise musical nos estudos sobre Análise e Performance Musical

Função da análise musical nos estudos em Análise e Performance Musical		
1	<p><i>“It is important that the analysis itself does not represent an attempt to prescribe a specific interpretation; it should be clear, however, that the relationships and processes it reveals argue for a performance that takes into account not just the novel timbral effects of the music and the effective execution of the various types of figures, but also, and especially, the overall structural contour of the piece.” (BASS, 2002, p. 77)</i></p> <p><i>“[...] I believe that analysis can serve performers well by focusing their attention on certain important aspects of a piece about which interpretative decisions need to be made. This is especially true in the case of more recent music, for which interpretative traditions have not yet been established.” (BASS, 2002, p. 57)</i></p>	<p>“É importante que a análise em si não represente uma tentativa de prescrever uma interpretação específica; deve ficar claro, no entanto, que os relacionamentos e os processos que ela [a análise] revela deem argumentos a uma performance que leva em consideração não somente efeitos tímbricos inovadores da música e uma execução efetiva de vários tipos de figuras, mas também, e especificamente, o contorno estrutural total de uma peça” (BASS, 2002, p. 77).</p> <p>“[...] Eu acredito que uma análise pode servir bem aos performers por meio do enfoque [...] em certos aspectos importantes de uma peça nos quais decisões interpretativas necessitam ser realizadas. Isto é especialmente verdadeiro no caso da música mais recente, na qual tradições interpretativas ainda não foram estabelecidas” (BASS, 2002, p. 57).</p>
2	<p><i>“[...] performance is based on knowledge, which is gained in part through the process of analysis. The more one knows about how a piece is put together, the greater the chance that the performance will be a convincing and accurate projection of the complex web of relationships inherent in its structure. It is the function of analysis to uncover these relationships.” (BEACH, 1987, p. 157)</i></p> <p><i>“[...] aspect of Schenker's work, namely, its practical applications, that interested Greta Kraus.” (BEACH, 1998, p. 77)</i></p>	<p>“[...] a performance é baseada em conhecimentos, os quais são obtidos em parte por meio do processo de análise. Quanto mais alguém sabe sobre uma peça [...], maior será a chance de a performance ser uma projeção convincente e acurada de uma complexa rede de relacionamentos inerentes à sua estrutura. Esta é a função da análise, revelar estes relacionamentos” (BEACH, 1987, p. 157).</p> <p>“[...] aspecto da obra de Schenker, a saber, sua aplicação prática, que mais interessou Greta Kraus” (BEACH, 1998, p. 77).</p>
3	<p><i>“We shall seek in the analysis to reveal likely reasons for these notated directions, and to suggest further specific details of articulation and tempo that are appropriate in light of analytical findings.” (BERRY, 1989, p. 86)</i></p> <p><i>“[...] an analysis is sure to yield some sense of hierarchy among the notes and larger units.” (BERRY, 1989, p. 86)</i></p> <p><i>“[...] the analysis which informs interpretation affords a basis – the only basis – resolving the hard questions both of general interpretative demeanor and of those elusive refinements of details which make for performance which is both moving and illuminating.” (BERRY, 1989, p. 223)</i></p>	<p>“Buscaremos, na análise, revelar as prováveis razões para essas direções notadas e sugerir mais detalhes específicos de articulação e tempo que sejam apropriados à luz das descobertas analíticas” (BERRY, 1989, p. 86).</p> <p>“[...] uma análise certamente dará algum sentido de hierarquia entre as notas e unidades maiores” (BERRY, 1989, p. 86).</p> <p>“[...] a análise que informa a interpretação fornece uma base – a única base – para resolver as questões difíceis tanto do comportamento interpretativo geral quanto daqueles refinamentos de detalhes que contribuem para uma performance [...] comovente e esclarecedora” (BERRY, 1989, p. 223).</p>

	<p>“[...] <i>analysis must often tell the performer what should not be done.</i>” (BERRY, 1989, p. 4)</p>	<p>“[...] a análise precisa frequentemente dizer ao performer aquilo que não deve ser feito” (BERRY, 1989, p. 4).</p>
4	<p>“<i>In the search for an effective way to perform this and all the other mid-bar downbeats, I have cited in this article, the most important thing is the player’s awareness of them. Awareness (coupled, of course, with imagination and taste) will lead to the discovery of a way of projecting them that is best suited to the interpretative style and external conditions of the particular performance at hand.</i>” (BURKHART, 1994, p. 26)</p> <p>“A Schenkerian analysis of musical work primarily reveals how that work is ‘composed,’ that is, how its components may be viewed in terms of hierarchically ordered structural levels [...].” (BURKHART, 1983, p. 95)</p> <p>“<i>But pianists playing from Schenker’s editions should be aware that his fingerings are more than simply what worked for his hand. Before replacing his fingering with their own, they should try to discover what the musical reason for his fingering is.</i>” (BURKHART, 1994, p. 99)</p>	<p>“Na busca por uma maneira eficaz de executar este e todos os outros tempos fracos no interior dos compassos, que citei neste artigo, a coisa mais importante é a consciência do performer sobre eles. A consciência (associada, é claro, à imaginação e ao bom gosto) levará à descoberta do modo de projetá-los que melhor se adapte ao estilo interpretativo e às condições externas de uma performance” (BURKHART, 1994, p. 26).</p> <p>“Uma análise schenkeriana de uma obra musical revela principalmente como uma obra é ‘composta’, isto é, como seus componentes podem ser vistos em termos de níveis estruturais organizados hierarquicamente [...]” (BURKHART, 1983, p. 95).</p> <p>“Mas os pianistas que executam a partir das edições de Schenker deveriam estar cientes de que seus dedilhados são muito mais do que aqueles que funcionaram para sua mão. Antes de substituírem por seus próprios dedilhados, deveriam tentar descobrir qual é a razão musical para o seu dedilhado” (BURKHART, 1994, p. 99).</p>
5	<p>“[...] valid performance depends primarily on the perception and communication of the rhythmic life of a composition. That is to say, we must first discover the rhythmic shape of a piece – which is what is meant by its form – and then try to make it as clear as possible to our listeners.” (CONE, 1968, p. 39)</p> <p>“[...] how to achieve valid and effective performance. Here we have found at least one answer: by discovering and making clear the rhythmic life of a composition.” (CONE, 1968, p. 31)</p>	<p>“[...] a performance válida depende principalmente da percepção e da comunicação da vida rítmica de uma composição. Isto é, nós precisamos descobrir o contorno rítmico de uma peça – que é o que se entende por sua forma – e então tentar deixar isso o mais claro possível aos ouvintes” (CONE, 1968, p. 39).</p> <p>“[...] como obter uma performance válida e efetiva. Aqui nós encontramos pelo menos uma resposta: por meio da descoberta e tornando clara a vida rítmica de uma composição” (CONE, 1968, p. 31).</p>
6	<p>“I’d like to point out that it was the ‘surface’ foreground events that initially inspired me to examine the piece more closely, confident that more detailed analysis would uncover more subtleties relevant to performance.” (FOLIO, 1991, p. 141)</p> <p>“[...] the direct application of analysis to interpretation in several of Bach’s flute sonatas.” (FOLIO, 1991, p. 133)</p> <p>“[...] analysis, combined with historical information, autograph sources, and recordings of the work, will provide support for interpretative decisions.” (FOLIO, 1993, p. 2)</p>	<p>“Eu gostaria de salientar que foram os eventos de ‘superfície’ do plano frontal que inicialmente me inspiraram a examinar a peça mais de perto, com a confiança de que uma análise mais detalhada revelaria mais sutilezas relevantes à performance” (FOLIO, 1991, p. 141).</p> <p>“[...] a aplicação direta da análise à interpretação em várias sonatas para flauta de Bach” (FOLIO, 1991, p. 133).</p> <p>“[...] a análise, combinada com informações históricas, fontes de autógrafos e gravações do trabalho, fornecerá suporte para decisões interpretativas” (FOLIO, 1993, p. 2).</p>

7	<p><i>"It is quite clear that pedalling is to be used and through careful study of Webern's marking in Mr. Stadlen score for Op. 27 and the analysis of this movement several guidelines for pedalling emerge."</i> (HERMANN, 1981, p. 21)</p> <p><i>"[...] my primary goal in sharing this analysis was not to show how the piece was made, but rather, to show how the piece may be played and heard."</i> (HERMANN, 1981, p. 22)</p>	<p><i>"É bastante claro que a pedalização deve ser empregada por meio de um estudo cuidadoso da marcação de Webern na partitura de [...] Stadlen para o Op. 27 e da análise desse movimento emergem várias diretrizes à pedalização"</i> (HERMANN, 1981, p. 21).</p> <p><i>"[...] meu principal objetivo ao compartilhar essa análise não foi mostrar como a peça foi feita, mas mostrar como a peça pode ser tocada e escutada."</i> (HERMANN, 1981, p. 22)</p>
8	<p><i>"[...] analysis using the implication-realization model can offer considerable insight into the recreative problems posed by in the interpretation"</i> (HOYT, 1982, p. 40).</p> <p><i>"[...] the analysis may lead beyond itself in its application and in its approach to formulating a critical account of the movement."</i> (HOYT, 1988, p. 107)</p> <p><i>"Moreover, one's perception may change as more experience is gained with a work though further listening, from performing, and/or from analyzing."</i> (HOYT, 1988, p. 105)</p>	<p><i>"[...] a análise usando o modelo de realização-implicação pode oferecer uma percepção considerável dos problemas recreativos apresentados na interpretação"</i> (HOYT, 1982, p. 40).</p> <p><i>"[...] a análise pode levar para além de si mesma em sua aplicação e em sua abordagem para formular uma consideração crítica do movimento"</i> (HOYT, 1988, p. 107).</p> <p><i>"Além disso, a percepção de uma pessoa pode mudar à medida que uma maior experiência é adquirida por meio de um trabalho aprofundado de escuta, de performance e/ou de análise"</i> (HOYT, 1988, p. 105).</p>
9	<p><i>"These relations provide a context for making decisions about phrasing, articulation, dynamics, and the emphasis given to internal points of arrival. They also aid memorization."</i> (LARSON, 1983, p. 44-5)</p>	<p><i>"Estas relações fornecem um contexto à tomada de decisões sobre fraseado, articulação, dinâmica e ênfase dada aos pontos internos de chegada. Elas também auxiliam a memorização"</i> (LARSON, 1983, p. 44-5).</p>
10	<p><i>"[...] an analysis of the interrelationship between harmony and rhythm is crucial toward understanding not only the effect of a passage, but also why it must be played a certain way."</i> (NARMOUR, 1988, p. 328)</p> <p><i>"[...] analytical justifiable recreative interpretation [...]"</i> (NARMOUR, 1988, p. 334)</p> <p><i>"Indeed, the study of music theory should enable performers to determine not only how individual musical art-works are structured and how they fit into some stylistic scheme of history but should also endow performers with the means to discover how different interpretations alter the listener's perception and understanding of living works of art."</i> (NARMOUR, 1988, p. 317)</p>	<p><i>"[...] uma análise da inter-relação entre harmonia e ritmo é crucial para entender não apenas o efeito de uma passagem, mas também a razão segundo a qual ela deve ser tocada de certa maneira"</i> (NARMOUR, 1988, p. 328).</p> <p><i>"[...] interpretação recreativa justificável analiticamente [...]"</i> (NARMOUR, 1988, p. 334).</p> <p><i>"De fato, o estudo da teoria musical deve permitir aos artistas determinar não apenas como as obras de arte musicais individuais são estruturadas e como elas se encaixam em algum esquema estilístico da história, mas também dotar os performers de meios para descobrir como diferentes interpretações alteram a percepção do ouvinte e a compreensão das obras de arte vivas"</i> (NARMOUR, 1988, p. 317).</p>
11	<p><i>"[...] 20th-century analysis can often provide helpful insights"</i> (SCHACHTER, 1991, p. 620).</p> <p><i>"[...] a way to gain access to the piece as a whole, including its more hidden aspects. And in general, when we analyze a piece in preparation"</i></p>	<p><i>"[...] A análise do século XX pode muitas vezes fornecer informações úteis"</i> (SCHACHTER, 1991, p. 620).</p> <p><i>"[...] Uma maneira de obter acesso à peça como um todo, incluindo seus aspectos mais ocultos."</i></p>

11	<p><i>for performing it, a useful first approach is often to become aware of its special, idiosyncratic elements and to ask the piece why they are there.”</i> (SCHACHTER, 1994, p.27)</p> <p><i>“Among performers, conductors tend to be very conscious of such units, if only to simplify the study and memorizing of scores. And sometimes, of course, for interpretative reasons.”</i> (SCHACHTER, 2000, p. 59)</p> <p><i>“I shall concentrate on how an awareness of large-scale connections can help one in working out appropriate strategies for pacing, accentuation, and other rhythmic aspects of performance.”</i> (SCHACHTER, 2000, p. 48)</p> <p><i>“[...] it can bring to the player’s consciousness breathing places, points of arrival, intensifications, reversals, delays, and other matters pertinent to the ebb and flow of performance.”</i> (SCHACHTER, 2000, p. 53)</p>	<p>E, em geral, quando analisamos uma peça em preparação para realizá-la, uma primeira abordagem útil é, muitas vezes, tomar consciência de seus elementos especiais e idiossincráticos e perguntar por que estão ali” (SCHACHTER, 1994, p.27).</p> <p>“Dentre os artistas, os maestros tendem a ser muito conscientes de tais unidades, mesmo se apenas para simplificar o estudo e memorizar as partituras. E às vezes, é claro, por razões interpretativas” (SCHACHTER, 2000, p. 59).</p> <p>“Concentrar-me-ei em como a consciência de conexões em grande escala podem ajudar alguém a elaborar estratégias apropriadas ao andamento, à acentuação e a outros aspectos rítmicos da performance” (SCHACHTER, 2000, p. 48).</p> <p>“[...] pode trazer à consciência do executante lugares para respirar, pontos de chegada, intensificações, reversões, atrasos e outros assuntos pertinentes aos atrasos e ao fluxo de uma performance” (SCHACHTER, 2000, p. 53).</p>
12	<p><i>“Only a firm adherence to the sense of the content, as the Urlinie unveils it, will enable the player to perform the Prestissimo correctly [...].”</i> (SCHENKER, 2004 [1922], p. 87)</p> <p><i>“Performers unfamiliar with the content of the sonata as represented herein will inevitably go astray in all aspects: in tempo, musical character [Tongeburg], manner of playing, freedom, and so forth.”</i> (SCHENKER, 2005 [1924], p. 55)</p> <p><i>“I won’t to appeal not to a freedom of conception [...], but to the well-founded reading given above.”</i> (SCHENKER, 2005 [1924], p. 55)</p> <p><i>“[...] the point of departure and the goal of the motion.”</i> (SCHENKER, 2005 [1924], p. 44)</p> <p><i>“One can fully experience the organic life in the realm of the first movement only by retracing the present of the foreground from the past of the Urzatz and the voice-leading layers [...].”</i> (SCHENKER, 2014b [1926], p. 61)</p> <p><i>“The wings of synthesis enable a performance to soar above byways and detours and reach those goals: the true and ultimate goals. From feeling for all connections in the piece, and from an understanding of its background, middleground and [...] foreground, one arrives at the basic tempo and all the fluctuations required by the multitude of dynamic gradations that accord</i></p>	<p>“Apenas uma adesão firme ao sentido do conteúdo, como ao que a Urlinie revela, permitirá ao executante realizar o prestíssimo corretamente[...]” (SCHENKER, 2004 [1922], p. 87).</p> <p>“Performers que não estão familiarizados com o conteúdo da sonata aqui representada, invariavelmente, se desviarão em todos os aspectos: no tempo, no caráter musical [Tongeburg], na maneira de tocar, na liberdade e assim por diante” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 55).</p> <p>“Não quero apelar a uma liberdade de concepção [...], mas à leitura bem fundamentada dada acima” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 55).</p> <p>“[...] o ponto de partida e o objetivo do movimento” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 44).</p> <p>“Pode-se experienciar plenamente a vida orgânica do [...] primeiro movimento apenas reconstituindo o presente do plano frontal a partir do passado da Urzatz e das camadas que guiam a voz [...]” (SCHENKER, 2014b [1926], p. 61).</p> <p>“Os bastidores da síntese permitem que uma performance plane sobre caminhos secretos e desvios e alcance estes objetivos: os objetivos verdadeiros e finais. A partir do sentimento de todas as conexões na peça, e de uma compreensão de seu plano de fundo, intermediário e [...] frontal, chega-se ao tempo básico e a todas as flutuações requeridas pela multiplicidade de</p>

	<p><i>with the voice-leading layers.</i>” (SCHENKER, 2014b [1926], p. 78)</p> <p><i>“The art of performing a composition depends to a great extent on the dynamic motion. By varying the degree of light and shade, the performer can bring the phrases and motives to life, thus enabling the ear to hear their relationship to the various structural levels [...].”</i> (SCHENKER, 2014b [1926], p. 58)</p> <p><i>“Once the content of the piece is completely understood, performance poses no problems. In my forthcoming treatise, ‘The Art of Performance’, will be systematically shown for the first time that dynamics, like voice-leading and diminution, are organized according to structural levels [...].”</i> (SCHENKER, 2014a [1925], p. 37)</p>	<p>gradações de dinâmicas que estão de acordo com as vozes condutoras das camadas” (SCHENKER, 2014b [1926], p. 78).</p> <p>“A arte de executar uma composição depende em grande parte do movimento dinâmico. Pela variação do grau de luz e sombra, o performer pode dar vida às frases e motivos, permitindo ao ouvido escutar suas relações com os diversos níveis estruturais [...]” (SCHENKER, 2014b [1926], p. 58).</p> <p>“Uma vez que o conteúdo da peça é completamente entendido, a performance não coloca problemas. No meu futuro tratado, <i>A arte da performance</i>, será sistematicamente demonstrado, pela primeira vez, que dinâmicas, como as vozes condutoras e a diminuição, são organizadas de acordo com os níveis estruturais [...].” (SCHENKER, 2014a [1925], p. 37).</p>
13	<p><i>“Our ability to understand the music while it is being performed depends upon the performer’s ability to convey the meaning, and this in the last resort depends upon his sense of form and timing.”</i> (STEIN, 1962, p. 70)</p> <p><i>“Rightly understood, it reveals the phrasing and tempo that are required for clearly projecting every detail. Often, some of the features are immediately obvious, but it is the most conspicuous features that need not always be emphasized in performance.”</i> (STEIN, 1962, p. 122)</p>	<p>“Nossa capacidade para compreender a música enquanto ela está sendo executada depende da capacidade do performer para transmitir o significado, e isso em última instância depende de seu senso de forma e de tempo” (STEIN, 1962, p. 70).</p> <p>“Entendida corretamente, ela [a performance] revela o fraseado e o tempo necessários para projetar claramente cada detalhe. Muitas vezes, algumas das características são imediatamente óbvias, mas são as características mais notáveis que nem sempre precisam ser enfatizadas no desempenho” (STEIN, 1962, p. 122).</p>
14	<p><i>“[...] the crucial issue for us is that the relevance of theory to performance is eminently demonstrable in the present instance, as I hope to show in what follows. Indeed, I would argue that only one who is completely aware of the piece’s technical details (as only Webern was at time that time) could have made such wonderfully apposite suggestions for its performance.”</i> (WASON, 1987, p. 65)</p> <p><i>“To understand the long-range structure of the movement [...].”</i> (WASON, 1987, p. 89)</p>	<p>“[...] a questão crucial para nós é que a relevância da teoria para a performance é eminentemente demonstrável no presente exemplo, como espero mostrar a seguir. De fato, eu diria que apenas alguém que está completamente ciente dos detalhes técnicos da peça (como apenas Webern era naquela época) poderia ter feito sugestões tão maravilhosas à performance” (WASON, 1987, p. 65).</p> <p>“Entender a estrutura de longo alcance do movimento [...].” (WASON, 1987, p. 89).</p>
15	<p><i>“[...] how Webern’s hierarchization of pitches, especially at the openings of phrases, creates the sense of directed motion which can, in turn, form an interpretative foundation for the performer.”</i> (WINTLE, 1982, p. 86)</p> <p><i>“An awareness of these articulations is essential to a properly balanced interpretation of the movement.”</i> (WINTLE, 1982, p. 91)</p>	<p>“[...] como a hierarquização de alturas em Webern, especialmente nas aberturas de frases, cria o sentido do movimento direcionado que pode, por sua vez, formar uma base interpretativa ao performer” (WINTLE, 1982, p. 86).</p> <p>“A consciência dessas articulações é essencial para uma interpretação equilibrada do movimento” (WINTLE, 1982, p. 91).</p>

Considerada um procedimento capaz de promover a descoberta sobre o fenômeno musical (BENT; POPLE, 2001), diferentes estudiosos destacaram o potencial da análise musical para a *compreensão de eventos estruturais*. Os propósitos de “descobrir o contorno rítmico de uma peça” (CONE, 1968, p. 39), observar o “sentido de hierarquia entre notas e unidades maiores” (BERRY, 1989, p. 86), desenvolver o “senso da forma” (STEIN, 1962, p. 70) e planejar o emprego do “tempo fraco no interior dos compassos [*mid-bar downbeat*]” (BURKHART, 1994, p. 26) são exemplos de problemas analíticos.

No que concerne às problemáticas analíticas de cunho estrutural, é possível notar que parte dos estudos da subárea Análise e Performance Musical têm se fundamentado na teoria de Schenker. O interesse pela elaboração de uma *concepção sinóptica e hierárquica da música* é revelado pelas seguintes expressões: “acesso ao todo de uma peça, contemplando seus aspectos mais ocultos” (SCHACHTER, 1991, p. 620), “hierarquia entre notas e unidades” (BERRY, 1989, p. 86), “níveis estruturais organizados hierarquicamente” (BURKHART, 1983, p. 95) e “eventos do plano frontal” (FOLIO, 1991, p. 141). A influência dessa teoria nos estudos mencionados remete à opinião de especialistas sobre o forte impacto das ideias de Schenker na literatura analítica americana (COOK, 2013a; MORGAN, 2014), bem como nas concepções de performance musical (DUNSBY, 1989; COOK, 2013a).

A compreensão da partitura (decifração da estrutura de uma obra musical) não tem sido o único problema pesquisado em estudos estruturalistas interessados na performance musical. Diversas expressões admitem o *potencial da análise musical para a resolução de problemas interpretativos*, sobretudo para as “questões difíceis [...] do comportamento interpretativo geral” (BERRY, 1989, p. 223; HOYT, 1982, p. 40) e para propiciar *insights* aos “problemas recreativos”⁶⁰. Esta visão também foi compartilhada por estudiosos que têm se afastado de uma concepção interpretativa predominantemente estruturalista, como é o caso de Rink (2002), que destacou o potencial da análise para a resolução de questões conceituais, o desenvolvimento da memorização e a construção de uma concepção sinóptica dos eventos melódicos e temporais.

O interesse pela abordagem de *questões pragmáticas em performance* é revelado por alguns dos autores aqui mencionados. Há aquelas relacionadas à articulação (BERRY, 1989, p. 77; LARSON, 1983, p.44-5), ao tempo (BERRY, 1989, p. 77; SCHACHTER, 2000, p. 48;

60 Além da abordagem sobre os processos melódicos e recreativos, Hoyt (1982) procura relacionar suas sugestões de modelagem sonora aos processos harmônicos. Neste sentido, sua ideia da existência de “problemas recreativos” que podem ser enfrentados pelo performer encontra-se relacionada à modelagem temporal e de dinâmica. Nesta tese, defendemos a interpretação musical como um processo recreativo e a modelagem sonora como exemplo de “problema recreativo”, pois envolve o ato criativo do performer no tratamento desta questão. Um exemplo prático da abordagem desta questão será dado no estudo de caso (no Capítulo 6).

STEIN, 1962, p. 122), à dinâmica (LARSON, 1983, p. 44-5; SCHENKER, 2014 [1926], p. 78), ao fraseado (LARSON, 1983, p. 44-5; STEIN, 1962, p. 122), aos aspectos rítmicos da performance (SCHACHTER, 2000, p. 48), à pedalização (HERMANN, 1981, p. 2) e à consciência dos pontos de partida, de chegada e a direção do movimento (SCHACHTER, 2000, p. 53; SCHENKER, 2005 [1924], p. 48; WINTLE, 1982, p. 86).

A função da análise musical no *refinamento da percepção auditiva* (analista/performer e ouvinte) também foi considerada por alguns dos autores mencionados. Sobre esse aspecto, Hoyt (1988, p. 105) observou: “[...] a percepção de uma pessoa pode ser modificada à medida que ela adquire experiência com uma obra por meio da escuta, performance e análise”. Teóricos como Narmour e Schenker admitiram o importante papel do performer no desenvolvimento da percepção auditiva de ouvintes (NARMOUR, 1988; SCHENKER, 2014b [1926], p. 58). Para Schenker (2014b [1926], p. 58), caberia ao performer a tarefa de compreender o conteúdo de uma obra musical e favorecer a percepção de eventos estruturais pelos ouvintes. Contudo, vale salientar que, para certos teóricos estruturalistas, o desenvolvimento de uma audição estrutural pelo performer está diretamente relacionado à sua capacidade de apreensão e aplicação de terminologias advindas de métodos consolidados.

A possibilidade de contribuição da análise de eventos estruturais ao *desenvolvimento de habilidades cognitivas*, como a memorização, foi considerada, por exemplo, por aqueles que admitiram seus benefícios para a atividade de memorização musical (LARSON, 1983, p. 44-45; SCHACHTER, 2000, p. 59). Tais benefícios têm sido considerados por pesquisas da área de Psicologia da Performance (CHAFFIN et al., 2002).

Certas expressões apresentadas ao longo dos textos também são reveladoras da concepção de performance dos autores e da função atribuída à figura do performer por teóricos estruturalistas. A afirmação “a análise precisa frequentemente dizer ao performer aquilo que não deve ser feito” (BERRY, 1989, p. 4) é sintomática de um posicionamento hegemônico do teórico frente ao performer. Críticos atuais, como Cook (1999a, p. 245, 2013a) e Rink (2002), observam que essa hegemonia dos achados analíticos frente às decisões do performer vincula o estruturalismo à performance musical, traçando um modelo que apregoa uma postura subserviente do performer, que por sua vez deveria ser capaz de empreender uma narrativa dos eventos estruturais a partir de metodologias consolidadas e/ou de achados analíticos dos teóricos.

Essa investigação rigorosa da estrutura vinculada ao estruturalismo, que confere um peso de demasiada importância ao conhecimento da estruturação musical na construção de uma performance, impõe-se até como *possibilidade de validar uma performance musical*, conforme

alertaram recentemente Rink (2004) e Cook (2013a). No entender de Cone (1968, p. 39), “uma performance válida depende principalmente da percepção e da comunicação da vida rítmica de uma composição”. Para Schenker (2004 [1922], p. 87), “somente uma firme aderência ao senso de conteúdo” poderia revelar ao performer como ele deveria executar corretamente uma passagem.

A breve discussão de certas expressões empregadas pelos teóricos aqui citados teve como propósito não somente verificar alguns dos objetivos do emprego da análise musical, mas ilustrar posturas preconizadas pelo paradigma estruturalista. Pudemos reconhecer o interesse pela abordagem de alguns desafios em performance, tratados com base numa “análise rigorosa”. Neste sentido, foi possível notar certas abordagens analíticas que se voltaram ao exame da forma (CONE, 1968; STEIN, 1962), de eventos estruturais, e à interlocução entre diferentes eventos estruturais. A base epistemológica que tem sustentado certas produções analíticas com o propósito de fundamentar a performance musical e o contexto histórico-cultural em que algumas delas estão inseridas serão tratados a seguir.

2.3 O paradigma estruturalista em publicações referenciais

O leitor atento às críticas e trabalhos de revisão relacionados à subárea Análise e Performance Musical (LATHAM, 2005; MCCLELLAND, 2003; COOK, 2013a) reconhecerá diferentes tentativas de correlacionar as atividades de análise com as de performance ao longo do século XX. Essas tentativas tiveram sua origem em atividades de teóricos com experiência em performance que mantiveram, ao longo de suas vidas, forte relação com a atividade da performance, como foi o caso de Schenker e de alguns dos teóricos por ele influenciados.

A “retomada” dos estudos que embasam o estabelecimento da subárea Análise e Performance Musical, na década de 1980, coincidiu com as publicações do reconhecido artigo de Janet Schmalfeldt (1985) e dos livros de Berry (1989) e Rink (1995), consideradas umas das poucas obras teóricas do período a incorporar com consistência considerações sobre performance musical. Tanto Berry (1989) quanto Schmalfeldt (1985; 2002) admitiram, na época de suas publicações, o pouco interesse de teóricos imediatamente anteriores em estender suas considerações à performance musical. O decurso dessa produção acompanhou o exercício da hermenêutica e a decorrente elaboração de trabalhos de revisão em profusão (COOK, 1999b; TONG, 1994; RINK, 1990; MCCLELLAND, 2003; LATHAM, 2005). Sobretudo o livro de

Berry, *Musical Structure and Performance*, foi alvo de críticas de especialistas em relação à maneira como retratou a relação entre performer e analista (RINK, 1990; COOK, 2013a; MCCLELLAND, 2003; LATHAM, 2005). No caso de Berry, podemos afirmar que a situação se mostrou particularmente dramática (RINK, 1990; LARSON; FOLIO, 1991; LESTER, 1992).

Ainda no contexto do paradigma estruturalista, os *referenciais teóricos de base ao estudo da relação entre a análise e a performance musical* são os de Heinrich Schenker, Edward Cone, Erwin Stein e Wallace Berry. O forte vínculo de suas ideias com o estruturalismo em performance e a maneira como trataram a relação entre ambas as atividades musicais têm lhes rendido críticas até os dias atuais. No caso de Schenker e Cone, veremos que tais críticas não têm impedido performers de reconhecerem o potencial de aspectos de suas propostas analíticas.

Apresentado o enfoque, daremos prosseguimento à nossa abordagem metodológica de pesquisas consideradas emblemáticas⁶¹, tanto por críticos voltados às práticas interpretativas (TONG, 1994; RINK, 1995; LATHAM, 2005; MCCLELLAND, 2003; COOK, 2013a), quanto pela autora do presente estudo. Procuraremos nos referir ao contexto histórico-cultural em que as pesquisas emergiram e verificar possíveis contribuições de diferentes autores às questões de interesse de performers. O potencial do enfoque analítico estruturalista para o tratamento de desafios em performance musical será nosso próximo assunto.

2.3.1 A pedagogia schenkeriana na subárea Análise e Performance Musical

[...] questões sobre o relacionamento entre análise e performance, que já exerceram um papel significativo se não problemático nos escritos de Schenker, receberam muita atenção dentro da comunidade schenkeriana, de modo que faz sentido falar de uma pedagogia da performance schenkeriana [...].⁶² (COOK, 2013a, p. 34)

61 Por literatura emblemática entendemos aquela que representou um marco (obra marcante e representativa) numa determinada produção do conhecimento, servindo de base à discussão e fundamentação de várias pesquisas. Assim como Cook (2013a), consideramos o livro de Berry (1989) um marco importante da abordagem estruturalista em performance. Berry (1989) foi o primeiro autor a dedicar longas considerações em seu livro acerca da relação entre análise e performance musical. Cook (2013a) também reconhece o artigo de Schmalfeldt como outro marco importante dos estudos em análise e performance. Essa autora foi uma das primeiras a publicar artigo sobre a possibilidade de interlocução entre performer e analista, sendo citada por diferentes colaboradores de Rink (1995).

62 “[...] issues of the relationship between analysis and performance, which already play a significant if problematic role in Schenker’s own writings, received a great deal of a attention within the Schenkerian community, so that it makes sense to speak of a Schenkerian performance pedagogy [...].” (COOK, 2013a, p. 34)

Diferentes historiografias têm reconhecido a forte influência da teoria de Schenker nos estudos analíticos produzidos no século XX, porém muitos não se limitam aos multiníveis estruturais. Suas ideias sobre performance⁶³ também têm sido compartilhadas por autores dos estudos em Análise e Performance Musical, vinculados ou não ao paradigma estruturalista (BURKHART, 1983 p. 95; LARSON, 1983; SWINKIN, 2016). Tal aspecto foi retratado por especialistas que destacaram a influência das *ideias de Schenker sobre performance* em parte da literatura em Análise-Performance (DUNSBY, 1989; COOK, 2013a, p. 34). Sua concepção de performance musical está dispersa por seus diferentes escritos, que têm servido de referência à crítica de especialistas e à elaboração de estudos de casos, como veremos a seguir.

A preocupação de Schenker com a arte da performance musical é revelada em documentos que atestam a pluralidade de funções ocupadas pelo teórico. Em *The Schenker Project* (O projeto Schenker), Cook (2007b, p. 97) ressalta aspectos que marcaram o projeto schenkeriano de reforma musical com o propósito de impactar a composição, o ensino musical, a atividade de edição musical, os escritos de música (produções analíticas e teórica), a crítica, o processo de escuta de ouvintes e a performance musical. Cada um destes aspectos traz enfoques que, juntos, formam a concepção schenkeriana sobre a performance musical.

Cook (2007b, p. 21) demonstra que Schenker tinha no ensino de Música uma de suas principais fontes de renda. Isso foi descrito a partir de correspondências do teórico, que dedicava longas horas diárias ao ensino do piano, tendo desenvolvido uma abrangente pedagogia da performance, sobre a qual observou Cook (2007b, p. 21):

Não se trata de aulas de piano no sentido normal do termo. A performance pianística se constituiu como parte de um programa abrangente de musicalidade, com análise e, em alguns casos, composição ocupando um lugar importante [...], e as lições poderiam ser altamente intensivas, com [...] durações prolongadas ou ocorridas em dias sucessivos⁶⁴.

63 Em seu estudo sobre a *Sonata em Fá menor Op. 57*, de Beethoven, Schenker (2005 [1924], p. 31) emprega o termo *Vortrag*, traduzido para *performance* por Robert Snarremberg, estudioso de Schenker. Snarremberg também foi o responsável pela tradução do artigo *Der wahre Vortrag* (“*True Performance*”), que aparece em *Der Tonwille* (SCHENKER, 2005 [1924], p. 31). O tratado inacabado de Schenker, intitulado *Die Kunst des Vortrags*, foi traduzido para *The Art of Performance* (“*A Arte da performance*”) por Irene Schreier Scott, sendo publicado em 2000 pela Oxford University Press.

64 “*This is not a matter of piano lessons in the normal sense of term. Piano performance featured as only one part of a comprehensive programme of musicianship, with analysis and in some cases composition taking a major place in it, and lessons could be highly intensive, with teaching on occasion lasting several hours or taking place on successive days [...]*” (COOK, 2007b, p. 21).

Segundo Cook (2013a, p. 34), a proposta de educação musical de Schenker caracterizou-se pela integração do ensino da performance e da composição com a teoria e a análise musical, atrelados ao desenvolvimento auditivo, intelectual, da destreza manual e à construção de uma performance musical. Dessa forma, Schenker defendia uma proposta pedagógica holística.

A importância da atividade analítica para a performance musical também transparece em muitos de seus escritos, por exemplo em *Die Kunst des Vortrags* (“A arte da performance”). Schenker dedicou-se por anos a esse estudo, sobretudo durante 1911, porém, sem completá-lo (COOK, 2007b, p. 89). Cook (2007b, p. 27) destaca o incentivo a uma “performance analiticamente informada” como o principal propósito dessa obra incompleta. Nesse livro, Schenker opôs-se à atuação de performers pouco comprometidos com linhas de condução mais estruturais. Para Schenker, o conhecimento das “leis de uma composição” representava o caminho para uma “performance adequada” ou para a “recriação” de uma composição⁶⁵ (SCHENKER, 2000, p. 4).

Também na atuação de Schenker como crítico reconhecemos aspectos de seu pensamento relacionado à performance. Livros como *Das Meisterwerke in der Musik* (“As obras-primas da Música”) e *Der Tonwille*⁶⁶ não se restringiram aos estudos analíticos, mas à emissão de críticas a teóricos, editores e performers de sua época (SCHENKER, 2004 [1922], p. 85; 2005 [1924], p. 55; 2005 [1925], p. 148). Em seu estudo sobre a Sinfonia em Sol menor K 550, de Mozart, Schenker ressentiu-se do “conhecimento limitado” dos músicos de sua época, cujas performances careciam de coerência e conhecimento do todo de uma obra musical (SCHENKER, 2014b [1926], p. 60).

A produção de edições musicais também atraiu a atenção de Schenker, que se dedicou à edição das obras para teclas de C. P. E. Bach, publicadas em 1902, e das sonatas para piano de Beethoven, publicadas em 1928 (COOK, 2007b, p. 19). Cook (2007b, p. 90) comenta a importância dessa atividade para Schenker, em decorrência de sua relevância para outras atividades musicais (composição, performance, escuta, elaboração de estudos musicais e ensino musical). Schenker também se voltou à elaboração da edição crítica da *Fantasia cromática e fuga*, de J. S. Bach, publicada em 1909 (ROTHSTEIN, 1984, p. 4). A leitura do prefácio dessa edição revela um aspecto concernente à relação análise-performance. Schenker apresenta duras

⁶⁵ No tópico “Musical Composition and Performance”, Schenker mostra seu ideal em favor de uma performance estruturalmente informada. Ele observou: “*What is essential is a thorough knowledge of all laws of composition. Having enabled the composer to create, these laws, in a different way, will enable the performer to recreate the composition*”. “Essencial é um conhecimento profundo das leis de composição. Tendo habilitado o compositor a criar, essas leis, de uma maneira diferente, permitirão ao performer recriar a composição” (SCHENKER, 2000, p. 3).

⁶⁶ Expressão utilizada por Schenker para referir-se à “vontade da música” (GERLING; BARROS, 2020, p. 40).

críticas à “escola de dedilhado cujos adeptos, em decorrência da ignorância ou falta de compreensão, prescrevem uma sucessão de dedilhados, inteiramente determinados por critérios externos” (SCHENKER, 1984 [1910], p. 69 apud COOK, 2007b, p. 94). Essa afirmação é representativa da relevância que o teórico conferia ao conhecimento de conteúdo e/ou da estrutura para questões pragmáticas da performance musical.

Tanto *Die Kunst des Vortrags* quanto *Ein Beitrag zur Ornamentik* (“Uma contribuição ao estudo da ornamentação”) atestam a preocupação de Schenker com a performance historicamente informada (COOK, 2007b, p. 90). Além de trazer um estudo sobre a ornamentação, *Ein Beitrag zur Ornamentik* deixa claro o ponto de vista de Schenker sobre expressividade musical: “Bach via em cada ornamento uma expressividade única e especial, quase como se fosse um organismo individual vivo que nunca poderia ser confundido com outro [...]. Ele considera cada ornamento não meramente um embelezamento, mas também uma expressão real e autossuficiente”⁶⁷ (SCHENKER, 1976 [1903], p. 51 apud COOK, 2007b, p. 92). Segundo Cook (2007b, p. 92), essa afirmativa é reveladora da “insistência hanslickiana” de que a “expressividade é uma propriedade objetiva da música”. O desenvolvimento de uma “concepção objetiva” da expressividade aparece, portanto, como outra característica atrelada à proposta de performance de Schenker⁶⁸.

Observa-se que parte das abordagens analíticas de Schenker não se limitaram apenas à apresentação de considerações estruturais. É possível notar em diferentes estudos que ele incentiva o performer a consultar manuscritos autógrafos (SCHENKER, 2005 [1924], 2014 [1926]). Podemos observar nessa valorização de evidências históricas uma similaridade com ideias defendidas mais recentemente pelo Movimento da Performance Autêntica. No caso de Schenker, o incentivo à consulta dos originais pode ter servido ao propósito de reconhecer e “limpar” os acréscimos editoriais do período romântico, que distorceram as obras originais com todo tipo de idiossincrasias⁶⁹.

Seu compromisso com a arte da performance não ocorreu apenas no plano ideológico. Schenker foi um músico prático. Diferentes estudiosos destacaram sua atuação como solista e pianista acompanhador e o impacto de sua experiência como performer é flagrante em seus escritos. Schachter (2001, p. 14) defendeu a associação das leituras analíticas de Schenker,

67 “Bach sees in each embellishment a special and unique expressiveness, almost as if it were a living individual organism that could never be mistaken for another [...]. He regards every embellishment not merely as decoration but also as actual and self-contained expression” (SCHENKER, 1976 [1903], p. 51 apud COOK, 2007b, p. 92).

68 Uma investigação acerca das razões deste posicionamento será analisada com maior profundidade no próximo tópico, voltado à abordagem de alguns dos estudos analíticos contidos em *Der Tonwille* (1921-1923/2004) e *Das Meisterwerke in der Musik* (“The Masterwork in Music”, publicado entre os anos de 1926-1930).

69 Agradecemos ao prof. dr. Guilherme Sauerbronn de Barros por esta última consideração.

especificamente sua abordagem do *foreground* (plano frontal), com a experiência auditiva e cinestésica do teórico advinda da performance. A dimensão assumida pela performance na teoria e nos estudos analíticos de Schenker também foi mencionada por Burkhart (1983, p. 96):

Enquanto a vida e a obra de Schenker envolveram a performance de muitas maneiras, desde aproximadamente 1920 ele passou a enxergá-la cada vez mais [...] em termos da teoria de camadas, uma ideia dominante em seu trabalho teórico do período. Em seus escritos ele abordou a questão da performance de duas [...] maneiras diferentes, dependendo se estava escrevendo um trabalho analítico ou teórico. Nos trabalhos analíticos, que são ensaios sobre peças individuais, ele frequentemente ofereceu uma análise própria com observações – geralmente bastante extensas – sobre como uma peça em questão deveria ser executada; nas obras teóricas ele estava, principalmente, apresentando uma teoria, não explicando a estrutura de uma obra particular, embora ele, bastante naturalmente, não discutisse detalhes de performance aqui, mas geralmente comentasse sobre performance em geral. Todos estes escritos atestam o forte sentimento de que sua teoria tem grande relevância para a performance⁷⁰.

2.3.1.1 Der Tonwille e Das Meisterwerke in der Musik: *relação entre análise e performance na concepção de Heinrich Schenker*

A atuação de Schenker não se limitou à sua atividade como teórico, analista e crítico; conforme acabamos de ver, ele também se voltou à performance, por meio da sua atuação como regente, pianista colaborador e professor de piano (COOK, 2007b, p. 18-9). Tais aspectos foram tratados por diferentes especialistas (COOK, 2007b, p. 180-3; ROTHSTEIN, 1984, p. 25). Seu projeto de reforma da performance musical pode ser interpretado a partir de diferentes pilares: crítica, edição musical, elaboração de estudos analíticos e atuação como professor de piano. Neste subtópico elencaremos *as características* dos seus estudos analíticos que evidenciam o seu comprometimento com a atividade da performance musical.

Uma visão sinóptica da partitura, que pudesse revelar a dinâmica das linhas em relação às diferentes camadas estruturais, e uma visão hierárquica entre notas e entre as diferentes camadas estruturais são objetivos de seu método analítico. Tal hierarquia é retratada a partir da simbologia criada pelo teórico, que evidencia a relação hegemônica entre notas estruturais e

70 “While Schenker’s life and work as a whole involved performance in many ways, from about 1920 on he came to see it more and more (though far from exclusively!) in terms of the theory of levels, the dominant idea in his theoretical work of that period. In his writings he now approached the subject of performance in two somewhat different ways, depending on whether he was writing an analytic or a theoretic work. In the analytic works, which are essays on individual pieces, he frequently followed the analysis proper with remarks – often quite extensive ones – on how the piece in question should be performed; in the theoretic works he was primarily presenting a theory, not explicating the structure of a particular piece. Therefore he quite naturally did not discuss details of performance here, but often did comment on performance in general. All these writings testify to his strong feeling that his theory has great relevance to performance.” (BURKHART, 1983, p. 96)

ornamentais (MORGAN, 2014, p. 18, 30). Contudo, Schenker não foi o único teórico de seu tempo interessado por uma visão hierárquica da música (COOK, 2007b, p. 6; BENT; POPLE, 2001): a abordagem funcional de Riemann e a noção de *Stufen* (graus da escala) também envolvem o ensino por essa concepção.

De maneira geral, as abordagens analíticas schenkerianas se caracterizam pelo emprego de procedimentos rigorosos que procuram retratar diferentes técnicas de prolongamento e tipos de progressões lineares. Há uma diversidade de técnicas de prolongamento melódico descritas por Schenker em suas abordagens analíticas, como ascensão inicial, desdobramento, permuta, transferência de registro, acoplamento, superposição, aproximação superior, nota de cobertura, substituição, interrupção, ligação e paralelismo (MORGAN, 2014, p. 22-9; FRAGA, 2009, p. 34-52; GERLING; BARROS, 2020). O rigor do seu pensamento também é revelado por meio da organização e do detalhamento de seus gráficos, que procuraram retratar diferentes camadas estruturais (planos frontal, intermediário e de fundo) de maneira hierárquica: “cada camada analítica contém o conteúdo da anterior, e dessa maneira, cada camada subsequente aumenta em detalhe”⁷¹ (MORGAN, 2014, p. 29).

A origem da rigorosa proposta analítica schenkeriana pode ser compreendida em relação ao contexto positivista que marcou a produção científica de diversas áreas do conhecimento. Segundo Morgan (2014, p. 222), a teoria schenkeriana tem sua origem num período no qual a explanação mecânica e o método científico ocuparam o centro das preocupações de diversos intelectuais de inícios do século XX. Desta maneira, é possível compreender, parcialmente, algumas das razões que favoreceram a disseminação desta teoria, caracterizada pelo emprego de procedimentos sistemáticos e rigorosos, criada com propósito de revelar as “leis” que regem o sistema tonal. Neste sentido, esta teoria teria vindo ao encontro daqueles que ansiavam uma visão “racional” da música, gerada por “operações precisamente definidas e aparentemente objetivas” (KERMAN, 1987, p. 95).

Ao longo das últimas décadas, vários foram os teóricos que retrataram em detalhes aspectos da teoria de Schenker (FORTE; GILBERT, 1982; COOK, 2007b; CADWALLADER; GAGNÉ, 2011; MORGAN, 2014), além, é claro, dos estudiosos influenciados por esse teórico (HOOD, 2014; SWINKIN, 2016). Entretanto, poucos são os autores que se debruçaram sobre os estudos prescritivos para a performance musical desenvolvidos por Schenker (COOK, 2013a, p. 71). De acordo com Morgan (2014, p. XVI), o periódico *Der Tonwille* (1921-1924) e *Das Meisterwerke in der Musik*, escrito em três volumes entre 1925 à 1930, inserem-se e

⁷¹ “[...] each analytical layer contains the contents of the previous one, so that each subsequent layer increases in detail [...]” (MORGAN, 2014, p. 29).

respondem à segunda fase de desenvolvimento da teoria schenkeriana, que compreendeu os anos de 1921 a 1925, correspondendo ao período mais prolífero da produção do teórico. Em relação às obras mencionadas, Cook (2007b, p. 27) observa que Schenker não empregou as concepções de *Urlinie* e *Ursatz* com o mesmo rigor e consistência do ocorrido em *Der freie Satz* (“*Free Composition*”), publicado em 1935. Segundo Cook, ambas as obras se caracterizam pelo emprego de procedimentos analíticos que tendem a ser mais “indutivos, flexíveis e mesmo improvisatórios” (COOK, 2007b, p. 27).

Neste tópico, nosso estudo se centrará em tais obras, especificamente no conteúdo prescritivo aos performers. Por se tratar de obras inseridas na segunda fase de desenvolvimento da teoria schenkeriana, cabe ressaltar aqui algumas das posturas defendidas pelo teórico no que se refere à sua concepção de música. Diferentemente da fase inicial do desenvolvimento de sua teoria, Schenker defende uma visão orgânica e científica da música (MORGAN, 2014, p. 36). O interesse por uma abordagem científica pode ser reconhecido no subtítulo de *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of Immutable Law of Music* (“Panfletos em testemunho da lei imutável da Música”). Na visão de Morgan (2014, p. 136), esse subtítulo é revelador de dois princípios fundamentais para Schenker: “que a música é controlada por leis e que estas leis são eternas”. Essas leis seriam demonstradas por meio da análise da estrutura das chamadas obras-primas, o que revelaria tanto o que elas têm em comum quanto o que as diferencia e as destaca das demais obras. E as obras-primas escolhidas por Schenker foram compostas por J. S. Bach, Beethoven, Brahms e Mendelssohn, além de Chopin e Schubert.

Na visão de Schenker, somente a observação de um grupo restrito de obras-primas tonais poderia revelar uma “verdade absoluta” e “eterna” sobre a música (COOK, 2007b, p. 7). A partir de composições canônicas, a maioria de compositores alemães, Schenker procurou formular sua teoria sobre o funcionamento de obras tonais. Segundo Cook (2007b, p. 11), a valorização da cultura alemã em fins do século XIX permite compreender o “ato de apropriação” dessa cultura por Schenker (COOK, 2007b, p. 11).

Um primeiro aspecto recorrente na maioria das análises de Schenker em *Der Tonwille* é a similaridade organizacional entre os diferentes estudos. Eles, em geral, são antecidos por longas considerações analíticas ou por críticas aos músicos e teóricos da época, para depois trazer questões relacionadas à performance musical – dessa maneira podemos notar uma clara separação entre o discurso sobre análise da estrutura e da performance musical. Tal aspecto pode ser interpretado, inicialmente, como base no projeto de reforma musical de Schenker, que visava impactar os escritos sobre música. Neste sentido, as considerações analíticas também representaram o desejo de Schenker de rebater posicionamentos sustentados por teóricos de sua

época. Este interesse permite compreender, parcialmente, que as considerações puramente analíticas estejam aparentemente desvinculadas das ideias sobre performance musical.

A ordem de apresentação destas postulações e o teor das críticas sugere uma relação hierárquica entre teórico/analista e performers. Nos inícios dos tópicos dedicados a críticas aos performers, o teórico ressentia-se da falta de conhecimento do conteúdo (SCHENKER, 2004 [1922], p. 85; 2005 [1924], p. 55; 2005 [1925], p. 148), considerado uma condição imprescindível para uma “correta interpretação musical”. Sobre este aspecto, Schenker afirmou: “Performers não familiarizados com o conteúdo da sonata *como representado aqui*, inevitavelmente se desviarão em todos os aspectos: tempo, caráter musical [*Tongebung*], maneira de executar, liberdade e assim por diante (SCHENKER, 2004 [1922], p. 55, grifo nosso). Em sua crítica aos regentes da época, Schenker ressentiu-se pela ausência de coesão das performances de Mozart, limitadas a um virtuosismo distanciado de uma compreensão da estrutura ou do conteúdo (SCHENKER, 2014b [1926], p. 60). A hegemonia da figura do teórico frente ao performer é clara: performers não familiarizados com sua proposta analítica incorreriam em erro, comprometendo suas performances⁷². O performer deveria, portanto, assimilar o conteúdo revelado pelo teórico/analista.

No que concerne ao “conhecimento de conteúdo”, expressão bastante recorrente nos estudos analíticos de Schenker, ele defendeu a construção e a assimilação da síntese, ou seja, a busca por uma compreensão do funcionamento das partes em relação ao todo. Logo em inícios de seu estudo da Sarabanda da Suíte n. 3, de J. S. Bach, o teórico destaca a importância do desenvolvimento de uma audição estrutural a partir de uma consciência dos eventos atuantes nas diferentes camadas estruturais. Estes eventos deveriam ser compreendidos em relação à totalidade em que ocorriam. Percebemos aqui uma relação entre o pensamento de Schenker e a Psicologia da Gestalt, cujas ideias influenciaram as teorias de músicos alemães nas décadas de 1920 e 1930⁷³ (KERMAN, 1987). Uma possível influência destas ideias pode ser notada no início de seu estudo da peça em questão. Ele afirmou:

72 Paralelamente, Schenker se referiu aos instrumentistas como donos de certos saberes intrínsecos que nenhuma teoria substitui. No mencionado *Die Kunst des Vortrags*, observou que sendo o piano um instrumento “imitador”, o pianista deveria observar outros instrumentistas, especialmente os de cordas friccionadas, para aprender como frasear, respirar, sustentar e articular as frases musicais (SCHENKER, 2000, p. 7).

73 Kerman observa que os escritos de Schenker dos anos 1920 mostram “fortes tendências tematicistas”. A teoria tematicista entende que a forma de uma peça depende da “afinidade fundamental do material relativo ao tema e ao motivo” (KERMAN, 1987, p. 98). Para o tematicismo, a coerência orgânica pode ser revelada por meio da observação das configurações de temas e motivos (KERMAN, 1987, p. 100). Contudo, o musicólogo ressalta diferenças entre os teóricos tematicistas e a concepção do todo para Schenker. Kerman (1987, p. 103) afirma: “Enquanto para os tematicistas a unidade de uma composição musical depende do modo como suas partes (sobretudo motivos e temas) se relacionam entre si, para Heinrich Schenker isso dependia do modo como as partes

O olho pode seguir e contemplar as linhas de uma pintura e estrutura arquitetônica em todas as suas direções, respirações e relacionamentos; somente se o ouvido puder escutar o plano de fundo da *Ursatz*, e o movimento contínuo musical do plano frontal tão profundamente quanto extensivamente! Então os 24 compassos desta sarabanda poderiam ser percebidos como uma estrutura gigante, cujos muitos eventos amplos e marcantes parecem ter uma existência particular, autônoma, em que todos têm um profundo e rigoroso relacionamento com o todo⁷⁴. (SCHENKER, 2014b [1926] p. 55)

A parte do conhecimento de conteúdo que se dirige às prescrições à performance também revela seu interesse por um estilo de “performance estruturalmente informada”, conforme tratado por Cook (1999a, p. 249). Neste sentido, a relação entre análise e performance na ótica de Schenker foi considerada uma via de mão única, cujas decisões de performance deveriam se basear numa rigorosa e detalhada concepção analítica. A compreensão do “conteúdo” era tida como a base e o caminho para a construção de uma performance musical. Para o teórico, uma correta interpretação musical estava diretamente relacionada a uma assimilação deste conteúdo pelo performer. Por considerar sua teoria e proposta de síntese uma verdade absoluta, para Schenker, uma “performance correta” deveria resultar do conhecimento profundo da estrutura pelo performer (SCHENKER, 2005 [1924], p. 31). Sobre este aspecto observou: “toda performance deve vir de dentro de uma obra; a obra precisa respirar com seus próprios pulmões – a partir das progressões lineares, notas vizinhas, notas cromáticas, modulações... Sobre isto, naturalmente, não poderia haver diferentes interpretações”⁷⁵ (SCHENKER apud ROTHSTEIN, 1984, p. 10). O peso excessivo conferido ao conhecimento da estrutura é revelado ao afirmar: “Uma vez que o conteúdo de uma peça é completamente compreendido, uma performance não apresentará problemas”⁷⁶ (SCHENKER, 2014a [1925], p. 37).

se integravam no todo. Quer essa teoria mereça ou não ser qualificada de ‘orgânica’ [...]”. A busca de compreensão das partes de uma obra musical a partir da observação dos temas e motivos representa uma possível influência da Psicologia da Gestalt. No caso de Schenker, esta compreensão se deu, sobretudo, a partir da observação das vozes condutoras.

74 “*The eye can follow and encompass the lines of a painting or architectural structure in all their directions, breadth and relationships; if only the ear could hear the background of the *Ursatz* and the continuous musical motions of the foreground as profoundly and as extensively! Then the twenty-four bars of this sarabande would be perceived as gigantic structure, whose many broad and striking events, while seeming to have a private, autonomous existence, all bear a profound and exacting relation to the whole*” (SCHENKER, 2014b [1926], p. 55).

75 “*All performance comes from within, not from without... Performance must come from within the work; the work must breathe from its own lungs – from the linear progressions, neighboring tones, chromatic tones, modulations... About these, naturally, there cannot exist different interpretations*” (SCHENKER apud ROTHSTEIN, 1984, p. 10).

76 “*Once the content of the piece is completely understood, performance poses no problems*” (SCHENKER, 2014 [1925], p. 37).

A partir de seus vários estudos de caso em *Der Tonwille* e *Das Meisterwerke in der Musik*, podemos notar semelhanças no que diz respeito às preocupações analíticas. No geral, suas abordagens caracterizam-se por trazerem considerações sobre a forma musical. Esta, aliás, tem sido assunto para teóricos desde o século XVIII, culminando em diferentes correntes de pensamento, como as perspectivas conformacionais, gerativas e dialéticas (SCHMALFELDT, 2011, p. 4). No caso de Schenker, sua concepção de forma aproximou-se sobretudo de uma perspectiva gerativa, e em alguns estudos de uma visão conformacional, como veremos. O sentido conformacional pode ser reconhecido em diversos estudos, como em sua abordagem analítica da *Sonata em Fá menor*, Op. 57, de Beethoven, na qual o teórico propõe um esquema da forma sonata do primeiro movimento (SCHENKER, 2005 [1924], p. 41).

Considerações sobre a *Urzatz* e a *Urlinie* aparecem na porção inicial de vários estudos analíticos. Para Schenker, a *Urlinie* é um fenômeno fundamental, que contém as “sementes” de todas as forças que atuam numa composição tonal, obedecendo as leis da repetição e sendo comparável ao período de vida humana que tem um início e um fim. Schenker admitiu alguns entraves ao reconhecimento desta estrutura: “Enquanto motivos e melodias se agitam diante de nossos ouvidos em repetições que são facilmente perceptíveis, a *Urlinie* gera repetições de um tipo mais sublime e oculto em seu útero primitivo”⁷⁷ (SCHENKER, 2004 [1921], p. 21-2). A comparação entre a *Urlinie* e o período de vida humana nos permite reconhecer a influência do organicismo em seu pensamento.

A comparação entre os diversos estudos que compõem *Der Tonwille* e *Das Meisterwerke in der Musik* permite notar uma diferenciação nos gráficos com vozes condutoras. O gráfico em multicamadas, como o conhecemos a partir de *Free Composition* (1935), não foi uma constante na obra de Schenker. Eles raramente aparecem em *Der Tonwille*, ocorrendo apenas a partir de *Der Tonwille 5* (SCHENKER, 2004 [1923], p. 202). E, segundo Morgan, o primeiro gráfico em multiníveis aplicado à totalidade de uma obra musical aparece somente no estudo analítico da *Sonata Op. 57 em Fá menor para piano*, de Beethoven, em *Der Tonwille 7* (MORGAN, 2014, p. 141). Tal aspecto pode ser compreendido com base em Cook (2007b), que chama a atenção para o emprego de procedimentos menos rigorosos nas análises de *Der Tonwille*, quando comparadas com estudos posteriores de Schenker⁷⁸.

⁷⁷ “While motives and melodies bustle about our ears in repetitions that are easily perceptible, the *Urlinie* begets repetitions of a concealed, most sublime sort in its primal womb [...]” (SCHENKER, 2004 [1921], p. 21-2).

⁷⁸ Não se quer aqui defender a ideia da falta de rigor analítico nesta obra, que é anterior ao livro *Free Composition* (1935), mas sim reconhecer que obras anteriores a esse livro (*Der Tonwille 7*, por exemplo) oferecem um método de análise em vias de se consolidar, em processo de formulação.

Ainda no que concerne ao rigor de sua proposta analítica, podemos notar os esforços de Schenker em retratar minuciosamente o movimento das linhas. O significado do *voice-leading* (vozes condutoras) é apresentado como um conhecimento que deveria ser dominado por seus destinatários. Esse conhecimento se constitui como a base de uma série de prescrições voltadas aos performers. No entanto, durante a construção de uma performance, ele deve necessariamente se somar a outros conhecimentos estruturais, como a abordagem motívica e a concepção da forma (em diferentes perspectivas). Esse pensamento estruturalista permeia sua filosofia da performance, que transparece nos seus escritos analíticos.

Para Schenker, cada decisão do performer deveria ser justificada por um achado analítico. Musicólogos críticos ao trabalho de Schenker, como é o caso de Kerman, consideram que esse pensamento revela novamente a influência do pensamento científico nos estudos musicais. Apregoam que Schenker considerava sua concepção da estrutura como uma verdade absoluta que poderia conduzir o performer a uma correta performance, e que mesmo a expressividade musical de um performer deveria advir somente de uma compreensão dos eventos estruturais. O desenvolvimento de uma concepção de performance deveria repelir critérios subjetivos, ou seja, a expressividade deveria representar uma consequência do “palpável”, do verificável, a fim de aproximar-se do pensamento científico da época. Sobre este aspecto Kerman (1987, p. 97) observou: “Para Schenker, a música nunca está envolvida em metáforas de ‘sentimento’ ou ‘expressão’, mas tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais. Música é estrutura. O discurso musical deve ser puramente musical”⁷⁹.

Como exemplos, podemos citar algumas das decisões relativas à dinâmica. Schenker *procurou demonstrar como a percepção da relação entre direcionamento da linha, eventos harmônicos e métrica poderia favorecer a seleção de estratégias de dinâmica*. Diante da limitação da notação musical em relação às indicações de sutilezas de dinâmica, Schenker propôs um esquema representativo de tais sutilezas (Figura 2.3c). No exemplo a seguir, Schenker (2004 [1922], p. 87) recomenda um decrescendo a partir do primeiro tempo do compasso 1, que por sua vez deveria ser precedido por outro decrescendo, partindo do *upbeat* precedente. Nas figuras 2.3b e 2.3c do exemplo, podemos inferir uma ênfase de dinâmica no acorde de Fá menor (compasso 1) em decorrência de sua posição estrutural (acorde formado sobre a tônica). De acordo com o gráfico do plano médio (*middleground*), a nota Sib inicia uma progressão linear de terça, localizando-se no tempo forte (compasso 1). Tais aspectos

⁷⁹ “Music as expounded by Schenker is never concerned with metaphors of ‘feeling’ or ‘expression’ but only with the internal relationship of musical elements. Music is structure. Musical discourse must be purely musical” (KERMAN, 1985, p. 97).

corroboraram a ênfase de dinâmica em relação à nota Sol. A ênfase dada à nota Dó (compasso 4) pode ser compreendida em relação a sua posição estrutural (faz parte do acorde formado sobre a tônica de Lá3 Maior). A comparação entre o plano médio e a Figura 2.3c permite compreender a influência da análise estrutural de Schenker em suas decisões de dinâmica.

Figura 2.3 – Estratégia de modelagem de dinâmica em estudo de Schenker. Beethoven, *Sonata Op. 2 n. 1*, para piano, III: Minueto

Figura 2.3a – Excerto dos compassos iniciais

Figura 2.3b – Excerto do plano intermediário do Minueto

Figura 2.3c – Gráfico representativo das nuances de dinâmica

Fontes: Figura 2.3a – Schenker (1975). Figuras 2.3b e 2.3c – Schenker (2004 [1922], p. 79-87).

O tratamento de desafios relacionados à dinâmica também foi discutido por Schenker a partir da *observação da inter-relação entre forma e eventos harmônicos*. Isto ocorreu em sua análise das *Variações e fuga sobre um tema de Händel*, Op. 24, de Brahms (Figura 2.4).

Schenker observou a ausência de indicações de dinâmica na ária, evidenciada pela composição de Brahms: nesse estudo, o teórico apresentou um esquema representativo de dinâmica ao tema. Schenker defendeu a influência de sua concepção de forma (tripartida de canção) para a seleção das indicações de dinâmica, assim como a consciência de uma cadência autêntica perfeita (compasso 8). A comparação entre seu esquema e o excerto da partitura permite notar a *indicação de dinâmica decrescendo* em decorrência desta cadência. A consciência da resolução de notas ornamentais (quarto tempo dos compassos 1 e 2) também aparece como fator que contribuiu para a seleção de estratégias de dinâmica, conforme indicado pelo esquema da Figura 2.4b. Nele, o reconhecimento das seções B (compassos 5-6) e seção A' (compassos 7-8) também serviram como recurso à seleção de estratégia de dinâmica.

Figura 2.4 – Estratégia de modelagem da dinâmica em estudo de Schenker. Brahms, *Variações e fuga sobre um tema de Händel*, Op. 24, para piano: Ária

Figura 2.4a – Excerto dos compassos iniciais

Figura 2.4b – Esquema ilustrativo das sutilezas de dinâmica

Fontes: Figura 2.4a – Brahms (1978 [1861]).
Figura 2.4b – Schenker (2005 [1924], p. 107).

Outros casos relacionados ao emprego da dinâmica também foram tratados com base na observação da inter-relação entre figuração melódica e eventos harmônicos. É recorrente nas narrativas prescritivas de Schenker a discussão sobre a *relação entre dinâmica e eventos harmônicos envolvendo o emprego de apojeturas*. A observação sobre o emprego de apojeturas na terceira variação do Op. 24, de Brahms (Figura 2.5) serviu como recurso à seleção de estratégia de dinâmica. Schenker (2005 [1924], p. 108) observou: “Em decorrência do efeito de suspensão, grande peso deveria ser dado à primeira colcheia no decorrer dos primeiros tempos [...]”⁸⁰.

Figura 2.5 – Emprego de apojeturas. Brahms, *Variações e fuga sobre um tema de Händel*, Op. 24, para piano: Variação 3.

Fonte: Brahms (1978 [1861]).

A leitura do estudo sobre as *Variações e fuga sobre um tema de Händel* Op. 24, de Brahms, também permite reconhecer outro tipo de questão pragmática de Schenker: o tratamento temporal. Como observado na Figura 2.5, o trecho final da terceira variação é coincidente como uma cadência autêntica imperfeita na tonalidade de Sib maior (compasso 8). Se no estudo anterior a observação de trechos recessivos serviu de base ao tratamento da dinâmica, Schenker procura demonstrar como o *reconhecimento de trecho recessivo pode servir como recurso à modelagem do tempo*. Desse modo, Schenker (2005 [1924], p. 108) destaca a presença do acorde formado sobre o quinto grau no segundo tempo (compasso 8) e prescreve um breve *allargando* antes da entrada do acorde formado sobre a tônica.

80 “Because of the suspension effect, greater weight should be given to the first eighth note of each beat through, even though it is always unaccompanied, than to the chord that follows in the second eighth!” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 108).

O tratamento temporal também é abordado em sua análise do Primeiro Movimento da *Sonata* em Fá menor para piano, Op. 2 n. 1, de Beethoven (Figura 2.6). Em seu estudo, Schenker proporciona uma *estratégia à modelagem do tempo com base na sua percepção da inter-relação entre movimento da linha e evento harmônico*. O teórico propôs um *allargando* a partir do terceiro tempo do compasso 7 em decorrência do desvio da linha (compassos 7 e 8), da cadência suspensiva e da fermata (compasso 8). A observação do sentido ascendente da linha corroborou a escolha interpretativa em favor de uma aceleração entre os compassos 5 a 6 (SCHENKER, 2004 [1922], p. 86). Dessa maneira, ilustra como a observação da inter-relação entre diferentes fatores estruturais poderia favorecer a seleção de estratégias de realização, especificamente, a modelagem do tempo. O trecho que serviu de base a esta abordagem e seu gráfico do plano intermediário são apresentados a seguir:

Figura 2.6 – Fatores temporais e gráfico do plano intermediário. Beethoven, *Sonata* Op. 2 n. 1, para piano, I

Figura 2.6a – Excerto do Primeiro Movimento

Figura 2.6b – Excerto de gráfico do plano intermediário

Fontes: Figura 2.6a – Beethoven (1975 [1795]).

Figura 2.6b – Schenker (2004 [1922], p. 72).

O emprego da pedalização apresenta-se como outra questão pragmática em parte dos estudos prescritivos de Schenker. A possibilidade de *emprego do conhecimento harmônico no tratamento de questões pragmáticas relacionadas à pedalização* foi tratada em seu estudo sobre o Primeiro Movimento da *Sonata para piano em Fá menor Op. 57 n. 1*, de Beethoven. Nele, Schenker (2005 [1924], p. 57) prescreveu pedalização a partir de seu conhecimento sobre o evento harmônico, especificamente o emprego de acordes de sétima diminuta entre os compassos 47 e 50. Em vez de uma única pedalização no trecho mencionado, Schenker (2005 [1924], p. 45) propôs uma troca de pedal a cada novo acorde de sétima diminuta: “O trecho rápido dos compassos 47-50, que projeta o submotivo Fab-Mib [...], uma série de cinco acordes de sétima diminuta Fab-Sol que são conectados pelo Solb a fim de evitar uma segunda aumentada (Sol-Fab)”⁸¹. Na figura a seguir, reproduzimos um excerto da sonata mencionada.

Figura 2.7 – Pedalização dos acordes de sétima diminuta. Beethoven, *Sonata Op. 57 n. 23*, para piano, I (compassos 47-50)

The image shows a musical score excerpt from Beethoven's Sonata Op. 57 n. 23, measures 47-50. The score is in F minor and 3/4 time. Measures 47-49 show a sequence of diminished seventh chords: Ab: I, iv, V, and vii°7. Measure 50 continues the sequence. The submotivo Fab-Mib is indicated by a bracket under measures 47-49. Pedal marks (red boxes) are placed under the chords in measures 47, 48, 49, and 50. Fingerings and dynamics (p, f, pp) are also indicated.

Fonte: Beethoven (1975 [1804-06]).

81 “The run in bars 47-50 projects the submotive fb-eb [...] it is a series of five diminished-seventh chords fb-g that are connected by gb for the sake of avoiding an augmented second (g-fb)” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 45).

A mesma estratégia de pedalização é proposta aos compassos 186 a 189⁸². Com base em sua interpretação harmônica, Schenker (2005 [1924], p. 59) sugeriu: “A partir do compasso 186, o pedal deveria novamente ser dividido (no lugar de um único pedal) em conformidade com os acordes de sétima diminuta, como nos compassos 47-50”⁸³. No exemplo da figura 2.8, as notas circuladas foram consideradas exemplos de interpolações (SCHENKER, 2005 [1924], p. 98), sendo a nota Mib (compassos 185-188), uma espécie de conector entre os acordes de sétima de dominante. A seguir, reproduzimos excerto do trecho em questão.

Figura 2.8 – Pedalização dos acordes de sétima diminuta. Beethoven, *Sonata* Op. 57 n. 23, para piano, I (compassos 185-189)

Fonte: Beethoven (1975 [1804-06]).

Além de extrair estratégia de pedalização com base no conhecimento de eventos harmônicos, Schenker apresenta sua *proposta de projeção sonora* para o trecho compreendido entre os compassos 46 e 50. Em seu gráfico do plano frontal (*foreground*), o teórico destacou a presença do submotivo Fab-Mib em diferentes trechos do Primeiro Movimento da *Sonata em Fá Menor* para piano Op. 57, de Beethoven. Em sua narrativa direcionada aos performers, o teórico prescreve o *destaque sonoro destes motivos*, reconhecidos em menor e em maior

82 De acordo com a análise de Schenker (2005 [1924], p. 48), o segundo sujeito (compassos 174-189) encontra-se no modo maior. Sendo assim, consideramos na figura 2.8 o emprego da mistura de modos (utilização de acordes do modo menor em Fá maior) entre os compassos 180-189. Nesta figura não evidenciamos o emprego de submotivo entre os compassos 186 a 188, pois este não foi considerado pela análise proposta pelo teórico, que omitiu os compassos 145-204 em sua representação de vozes condutoras (SCHENKER, 2005 [1924], p. 43).

83 “In bars 186ff the pedal should again be divided (in place of a single pedal) in conformity with the diminished-seventh chords, as in bars 47-50” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 59).

proporção: “As primeiras e últimas colcheias do trecho rápido entre os compassos 47-50 (Fab e Mib) devem ser conectadas por um >; a diminuição rítmica (Fab-Mib) no compasso 50 requer o mesmo tratamento”⁸⁴ (SCHENKER, 2005 [1924], p. 57). Aqui, ele procura “justificar” sua proposta de projeção sonora em um achado analítico relacionado à projeção motívica.

Contudo, tal aspecto não foi apresentado como uma regra nas abordagens de Schenker. *A ideia de que nem todo conteúdo revelado pela estrutura deveria implicar uma ênfase de determinado achado já transparece em algumas narrativas deste teórico.* Como exemplo, podemos citar sua narrativa que trata da projeção sonora do compasso 21 do Primeiro Movimento da *Sonata* Op. 57 n. 23, de Beethoven. Schenker (2005 [1924], p. 61) observou: “A nota da *Urlinie*, no tempo forte do compasso 21, é entregue sem a intervenção do performer; as vozes condutoras e a métrica a suportam, para que o nosso ouvido tenha certeza de sua existência, mesmo que ela permaneça obscura”⁸⁵. Em seu gráfico do plano frontal, Schenker (2005 [1924], p. 43) destacou o *motivo da Urlinie* Do-Ré-Do (compassos 3-4), que também aparece no compasso 21. Na figura a seguir, reproduzimos excerto do trecho discutido por ele.

Figura 2.9 – Projeção sonora. Beethoven, *Sonata* Op. 57 n. 23, para piano, I (comp. 17-24)

Fonte: Beethoven (1975 [1804-06]).

84 “The first and last eighths of the run in bars 47-50 (fb and Eb) must be tied together by >; the rhythmic diminution (Fb-Eb) in bar 50 requires the same treatment” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 57).

85 “The Urlinie tone on the downbeat of bar 21 is delivered without the performer’s doing: the voice-leading and meter support it, so that our ear can be sure of it even if it falls in the shadows” (SCHENKER, 2005 [1924], p. 61).

A realização do estudo sobre Schenker apresentado não teve como propósito uma abordagem minuciosa acerca do tratamento conferido por ele às suas prescrições para a performance. Antes, nosso intuito foi verificar de maneira geral algumas das características e preocupações que acompanharam suas narrativas analíticas e prescritivas. Ao mesmo tempo que sua narrativa revelou o tom imperativo de suas prescrições, pudemos notar possibilidades de emprego do conhecimento da estrutura para a seleção de estratégias relacionadas à modelagem de diferentes aspectos, tais como a dinâmica, o tempo, o fraseado e a pedalização. Neste sentido, a investigação de parte de seus estudos analíticos permitiu-nos conhecer certos aspectos que permearam sua “filosofia de performance”, que por sua vez serviu como base para a literatura analítica de boa parte dos pedagogos schenkerianos, como veremos.

2.3.1.2 Décadas de 1980 e 1990: a influência schenkeriana estendida a ritmo, dinâmica, fraseado e flexibilizações no tempo, nas propostas de Charles Burkhart, Steve Larson, Carl Schachter e David Beach

Em seu livro *Beyond the Score*, Nicholas Cook (2013a, p. 34) discute o impacto da teoria schenkeriana nos estudos da subárea Análise e Performance Musical, e trata também da disseminação das ideias de Schenker na literatura analítica americana. Podemos argumentar que essa disseminação tem sua origem relacionada a diferentes fatores. O primeiro, como já visto, está diretamente relacionado ao contexto positivista no qual a produção de conhecimento da época estava inserida (MORGAN, 2014; KERMAN, 1987). O rigor do método de Schenker correspondeu, portanto, aos anseios de intelectuais de uma época, que viram em sua teoria uma aproximação de configurações do método científico. Sobre o rigor inerente à proposta analítica do teórico e sua relação com o contexto do neopositivismo do pós-guerra, Kerman (1987, p. 108) afirmou:

A análise schenkeriana não é fácil – requer muito trabalho e exercício constante de julgamento musical – mas é eminentemente exequível. Mostra-nos como nos ajustarmos à tarefa e como localizar com precisão todas as notas numa composição sobre (ou em) os interstícios entre os gráficos desta ou daquela camada hierárquica. Os famosos gráficos de Schenker, usando principalmente a notação musical, evitam necessidade de muita prosa na análise [...]. O tematicismo e a análise schenkeriana, como eu disse, foram bem calculados para florescer na atmosfera positivista da década de 50⁸⁶.

86 “Schenkerian analysis is not easy – it requires a lot of work and the constant exercise of musical judgment-but it is eminently doable. It shows you how to get on with the job and how to pinpoint every note in a composition either on or in the interstices between the graphs of this or that hierarchical layer. Schenker’s famous graphs, using mainly musical notation, preclude the necessity for much prose in the analysis [...]. Both, thematicism and Schenkerian analysis, as I have said, were well calculated to flourish in the positivistic atmosphere of the 1950s” (KERMAN, 1987, p. 108).

O teórico William Rothstein propôs uma interpretação dos possíveis fatores que favoreceram a divulgação das ideias de Schenker no contexto acadêmico estadunidense e do interesse das editoras americanas por publicações com conteúdo schenkeriano. Segundo Rothstein (1990, p. 194), a publicação de uma expressiva quantidade de livros com conteúdo schenkeriano nos anos 1980 foi inicialmente impulsionada pelo sucesso dos livros de harmonia de Aldwell e Schachter, publicados em 1978. No decorrer dos próximos anos, o contexto vivenciado na cidade de Nova Iorque foi um ambiente propício e receptivo às ideias de Schenker, em função da grande circulação de ideias derivadas de diferentes escolas de pensamento estrangeiras, como o trotskismo e o freudianismo. Neste sentido, Rothstein (1990, p. 199) destaca dois centros acadêmicos dessa cidade como fortes propagadores dessas ideias, o Mannes College e o New York City University (CUNY). Contudo, conforme consta no relato de Rothstein (1990, p. 194), suas ideias não ficaram limitadas a esses centros acadêmicos, tendo se propagado para centros localizados em outros estados americanos.

O autor menciona um terceiro aspecto favorável ao processo de “Americanização de Heinrich Schenker”. Voltando-se ao processo editorial de *Free Composition* (1935), Rothstein (1990, p. 196) observou a omissão de um apêndice de uma publicação pelos editores a fim de preservar a imagem de Schenker em relação a algumas de suas posturas políticas, uma vez que o teórico vinha sendo bastante criticado por sua concepção musical absolutista e pelo nacionalismo exacerbado. Seguindo a linha de pensamento de Schenker, a verdade de uma obra musical só poderia ser revelada a partir das obras-primas de tradição predominantemente alemã.

A tentativa de suavizar os posicionamentos defendidos por Schenker também foi concretizada em publicações de teóricos influenciados por sua teoria. Como exemplo, Rothstein destaca a boa recepção do livro *Structural Hearing*, do teórico americano Felix Salzer, publicado em 1962. Esse livro faz uso de princípios da ferramenta schenkeriana no estudo de repertório não tonal, empregando-os de maneira não ortodoxa. Na opinião de Rothstein (1990, p. 198, 200), a organização, a compreensibilidade e a flexibilidade de pensamento foram fatores que favoreceram a recepção da teoria de Schenker. O aproveitamento da teoria schenkeriana a partir de um *discurso mais flexível* foi também uma tendência no trabalho de Carl Schachter e Charles Burkhart.

A partir desse breve contexto, que permite compreender parcialmente aspectos que podem ter favorecido a propagação das ideias de Schenker, daremos continuidade à nossa abordagem focando a performance, uma vez que a influência de Schenker não ocorreu somente

em relação ao aproveitamento de sua teoria analítica, mas foi concretizada a partir de sua concepção de performance musical.

Dentre os estudos que nos serviram de base, temos alguns dos desenvolvidos por Charles Burkhart (1983, 1994), Steve Larson (1983), Carl Schachter (1991, 1994, 2000) e David Beach (1987, 1998). Todos são teóricos americanos com experiência em performance. Sobre tais autores, Cook (2013a, p. 35) observou: “Hoje, a pedagogia schenkeriana da performance é em essência a obra dos schenkerianos do pós-guerra desde Charles Burkhart e Edward Laufer até Carl Schachter e William Rothstein”⁸⁷. Embora Cook não mencione os nomes de Steve Larson e David Beach⁸⁸, o compromisso destes autores com a pedagogia schenkeriana poderá ser notado a seguir.

Um primeiro aspecto reconhecido nos estudos trata da *similaridade organizacional*. Semelhantemente a Schenker, certos pesquisadores schenkerianos têm proposto estudos caracterizados pela separação entre as considerações analíticas da estrutura e aquelas sobre performance musical (LARSON, 1983; SCHACHTER, 1991; BURKHART, 1994). Assim, reconhecemos a adesão dos autores a um estilo de organização marcado pela apresentação de longas considerações estruturais, seguidas de prescrições aos performers, apresentadas em fins dos estudos.

Podemos afirmar que o aproveitamento da teoria schenkeriana ocorreu de maneira não ortodoxa. É o caso de algumas das abordagens de Burkhart (1994), Beach (1987) e Schachter (2000), que se caracterizaram pelo emprego de pressupostos defendidos por Schenker, desvinculados da apresentação de gráficos em multiníveis aplicados à totalidade de uma obra musical. Entretanto, a influência da *ideologia organicista* permanece mediante o interesse pela compreensão da inter-relação entre as diferentes partes no todo, ainda que este todo tenha se limitado a menores dimensões da totalidade de uma obra musical. A busca pela compreensão orgânica de uma obra musical por meio da percepção do funcionamento das partes foi considerada característica da ideologia organicista presente nas abordagens de Schenker (BEARD; GLOAG, 2005, p. 124).

Paralelamente ao emprego não ortodoxo, há na nossa amostragem um aspecto relacionado ao interesse pela extensão de pressupostos defendidos por Schenker no estudo de parâmetros, como o ritmo e a métrica. Diferentes musicólogos, historiadores (MORGAN, 2014;

87 “[...] today’s Schenkerian performance pedagogy is in essence the work of post-war Schenkerians from Charles Burkhart and Edward Laufer to Carl Schachter and William Rothstein” (COOK, 2013a, p. 35).

88 No caso de Beach, seu interesse pela divulgação da teoria schenkeriana é evidenciada no livro que organizou em 1983, *Aspects of Schenkerian Theory*, assim como pelo seu estudo *Schenker’s Theories: A Pedagogical View* (BEACH, 1983, p. 16).

COOK, 2013a) e schenkerianos (LARSON, 1983, p. 37) destacaram o interesse em estender a ideia dos níveis hierárquicos a estudos sobre ritmo, dinâmica e articulação, fraseado, flexibilizações do tempo métrico ou flutuações temporais e agógica.

Como primeiro exemplo, podemos mencionar o estudo de Larson (1983), que fez uso de gráfico de redução duracional, com base na *Invenção* a duas vozes n. 1 em Dó maior, de J. S. Bach.

Figura 2.10 – Gráfico de redução duracional, distribuído entre as diferentes camadas estruturais

Fonte: Larson (1983, p. 32).

O interesse pela complementaridade metodológica vê-se em outro exemplo desse teórico, que ilustra a inter-relação entre métrica e vozes condutoras. O teórico menciona o “caráter anacrústico” (LARSON, 1983, p. 40) dos compassos 1 a 2 dessa *Invenção*, tratado a

partir do reconhecimento de uma ascensão inicial⁸⁹ e de um *hipercompasso*⁹⁰ (compassos 3 a 6). Esta visão interpretativa é corroborada pela figura a seguir:

Figura 2.11 – Esquemas representativos da *Urlinie* e hipercompassos na *Invenção a duas vozes n. 1*, de J. S. Bach

Figura 2.11a – Representação da *Urlinie*

Figura 2.11b – Representação gráfica em favor da ideia de hipercompassos

Fonte: Larson (1983, p. 19)

89 Em seu livro, Fraga (2009, p. 34) define a ascensão inicial como um “movimento ascendente por grau conjunto ou arpejo de tríade (ou ainda uma combinação de ambos) que parte de uma nota da tríade de tônica em direção à primeira nota” da linha fundamental.

90 O conceito de hipercompasso foi tratado por Edward Cone no livro *Musical Form and Musical Performance* (1968). É compreendido como o agrupamento de vários compassos, contados como se fossem uma unidade métrica (CONE, 1968, p. 80-2).

Em Burkhart (1994), verificamos os esforços não apenas para demonstrar a interlocução entre vozes condutoras e o *mid-bar downbeat*⁹¹, mas o potencial deste conhecimento para as questões de modelagem sonora (dinâmica, tempo e articulação). Como Larson (1983), Burkhart também se esforçou para demonstrar a insuficiência de uma abordagem focada num único parâmetro quando o propósito é proporcionar contribuições ao performer. Na figura a seguir, apresentamos um esquema representativo de ambos aspectos com base na *Invenção* a duas vozes em Lá menor, n. 13, de J. S. Bach. Na Figura 2.12a, é ilustrada a relação entre o *mid-bar downbeat* e o aparecimento de suspensões. A Figura 2.12b mostra a relação entre o tempo métrico forte e o ponto de chegada da *Umlinie*, bem como a presença de um hipercompasso.

Figura 2.12 – Esquemas representativos do *mid-bar downbeat* e sua relação com as vozes condutoras a partir da *Invenção* em Lá menor, n. 13, de J. S. Bach

Figura 2.12a – Relação entre suspensões e tempo métrico forte

91 O artigo de Burkhart (1994) inicia com uma breve explanação acerca do *mid-bar downbeat*, que nada mais é do que o deslocamento do tempo forte de sua posição métrica normal. Sobre esse fenômeno, observou: “All musicians will recall confronting passages in which the downbeat seems to fall in the middle of the bar – passages in which the player (or listener) feels “1 2 3 4” when the score is actually saying 3 4 | 1 2. I will call this phenomenon *mid-bar downbeat*. It can occur only in duple meters, of course – most readily in those with four pulses to the bar” (BURKHART, 1994, p. 3). “Todos os músicos se lembrarão de passagens em que o tempo forte parece cair no meio do compasso – passagens em que o músico (ou ouvinte) sente “1 2 3 4” quando a partitura está realmente dizendo 3 4 | 1 2. Eu chamarei este fenômeno de tempo forte no meio do compasso. Pode ocorrer apenas em métricas duplas, é claro – mais especificamente naquelas com quatro pulsos no compasso” (BURKHART, 1994, p. 3).

Figura 2.12b – Relação entre ponto de chegada da *Urlinie* e tempo métrico forte

Fonte: Burkhart (1994, p. 17).

O interesse por uma abordagem mais abrangente sob o ponto de vista estrutural pode ser notado em algumas das propostas de Carl Schachter, teórico que também buscou estender princípios da teoria schenkeriana à investigação do ritmo (MORGAN, 2014; COOK, 2013a).

Seu estudo sobre o *Prelúdio* n. 5 Op. 28, de Chopin, traz gráficos representativos da interlocução entre vozes condutoras e métrica. No caso de sua interpretação da métrica e do ritmo, vale observar aqui a influência da proposta de Cone (1968), uma vez que Schachter interpretou os compassos 1 a 4 (Figura 2.13b) como um *upbeat estendido*⁹², que assume a função de preparar a chegada de um *downbeat estrutural* (compasso 5, 1º tempo) ou ponto de chegada na tônica (SCHACHTER, 1994, p. 32). Esta reinterpretação da métrica⁹³ é dada no exemplo a seguir.

Figura 2.13 – Esquemas de vozes condutoras e proposta de subdivisão rítmica ao *Prelúdio* n. 5 Op. 28, de Chopin

Figura 2.13a – Gráfico de vozes condutoras

The image shows a musical score for Chopin's Prelúdio n. 5 Op. 28. Above the staff, measures 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33 are circled. Below the staff, there are conductor's voice patterns (A1, A2, Coda?) and a harmonic structure (V, I, III[#]-b, V, I, (I⁶), V, I). The score is in G major and 3/4 time.

Figura 2.13b – Alternativas interpretativas à subdivisão rítmica

The image shows two musical examples, (a) and (b), illustrating alternative rhythmic subdivisions. Example (a) is labeled 'less good' and example (b) is labeled 'better'. Both examples show a sequence of notes with rhythmic values (3, 4, 4, 4, 4, 4, 1, 2, 4, 4, 4, 4, 4, 2) written above them. The notes are in G major and 3/4 time.

Fonte: Schachter (1994, p. 34).

92 Em seu estudo sobre a *Sonata* Op. 31 n. 3, de Beethoven, Cone (1968, p. 24) define o “*upbeat*” expandido como uma espécie de preparação para uma progressão básica de uma peça. Ele se encontra presente em certas composições iniciadas em tonalidades diferentes ou distanciadas da tônica.

93 Nos capítulos 3 e 6 desta tese, mostraremos como este procedimento constitui uma resposta de performers frente ao desafio da articulação ou agrupamento de eventos.

Um último exemplo de elaboração analítica focada na percepção da inter-relação entre vozes condutoras e métrica aparece no estudo de David Beach (1987) sobre o Primeiro Movimento da *Sonata* para piano em Lá menor (K. 310), de Mozart. Beach (1987, p. 6) também afirma a importância de o performer desenvolver uma *visão abrangente da estrutura*. Neste sentido, defende tanto a visão em favor da observação da inter-relação entre diferentes elementos da estruturação quanto uma visão em larga escala de eventos harmônicos, melódicos e métricos (BEACH, 1987, p. 178). Em seu estudo, ele argumenta a favor de uma hipermétrica, presente entre os compassos 23 a 45 da *Sonata* em estudo. No esquema a seguir, o autor apresenta uma abordagem interpretativa do plano médio (*middleground*) e ilustrativa da ideia de quatro hipermétricas coincidentes com acordes estruturais. Diferentes visões hierárquicas estão presentes em um único esquema.

Figura 2.14 – Gráfico do plano médio e hipermétricas a partir do Primeiro Movimento da *Sonata para piano em Lá menor* (K310), de Mozart

Fonte: Beach (1987, p. 165).

A partir dos estudos mencionados, acreditamos que certas considerações sobre as preocupações analíticas dos autores merecem atenção. A primeira diz respeito ao interesse de teóricos schenkerianos pelo estudo de parâmetros que vão além da altura. Vale ressaltar que as abordagens analíticas de Schenker se caracterizaram, sobretudo, pelo foco no estudo do parâmetro altura. Contudo, no caso de Schenker, isso não significou a falta de interesse em outros parâmetros musicais (MORGAN, 2014, p. 204). Sobre este aspecto, Morgan (2014, p. 204) observou:

A capacidade de Schenker de explicar as características da superfície como derivações de uma fonte mais fundamental depende de seu foco na altura, como um componente separado e independente, com outros elementos desempenhando apenas um papel de suporte. Assim, questões rítmicas e formais, embora não ignoradas, referem-se à teoria apenas superficialmente⁹⁴.

A observação do conteúdo das publicações mencionadas permite reconhecer outro tipo de preocupação que atraiu a atenção de certos pedagogos schenkerianos: questões pragmáticas sobre performance musical, ou seja, aquelas relacionadas à modelagem da dinâmica, do tempo e da articulação. Assim, como parte das propostas analíticas de Schenker, os autores mencionados revelaram em seus estudos o ensejo de tratar essas questões a partir de uma análise estrutural. A denominada “análise rigorosa” atingiu as questões mencionadas, tendo se provado capaz de revelar eventos “escondidos” e de propiciar *insights* interpretativos (LARSON, 1983, p. 31; SCHACHTER, 1991, p. 620; BEACH, 1987, p. 178).

Tais estudos também reforçam a ideia da limitação da notação musical no que tange às indicações voltadas à execução. Cabe ao performer a tarefa de decidir a respeito das sutilezas de realização relacionadas a diversos parâmetros (dinâmica, tempo, articulação e fraseado). Na visão dos pedagogos schenkerianos que acabamos de mencionar, estas sutilezas podem ser tratadas com base numa abordagem contextualizada de eventos estruturais. Essa contextualização está diretamente relacionada à compreensão da inter-relação entre diferentes elementos no todo, vinculando-se assim à proposta de Schenker, que defendia uma concepção orgânica da música.

A noção em favor da incompletude da notação musical fica explícita no título de um dos estudos de Schachter: *Playing What the Composer Didn't Write: Analysis and Rhythmic Aspects of Performance* (“Executando o que o compositor não escreveu: análise e aspectos rítmicos da performance”). Nele, Schachter (2000, p. 53) procurou mostrar a relevância da noção de prolongamento (melódico) para a modelagem temporal – especificamente, a consciência sobre os pontos de partida e chegada de certos tipos de movimentos lineares.

A modelagem da dinâmica com base no conhecimento de eventos estruturais harmônicos e da síntese estrutural é outra preocupação dos analistas mencionados, assim como consta em muitos estudos analíticos de Schenker. Um exemplo conhecido dessa relação é que trechos caracterizados pela resolução de dissonâncias sugerem a ênfase em notas e acordes

94 “Schenker’s ability to explain surface features as derivations from a more fundamental source depends upon his focus upon pitch as a separate and independent component, with other elements playing only a supporting role. Thus, rhythmic and formal matters, although not ignored, relate to theory only externally, differing fundamentally from the pitch-centered ones” (MORGAN, 2014, p. 204).

dissonantes em relação às suas resoluções. Tal procedimento é nítido em Burkhart (1983, p. 103), em sua abordagem do *Improviso* em Fá# Maior Op. 36, de Chopin. Nela, o teórico extrai recursos para a modelagem da dinâmica a partir do reconhecimento de notas dissonantes que integram o motivo formado sobre o intervalo de 2ª menor. Em outras palavras, o teórico demonstra como o senso de hierarquia entre notas ornamentais e estruturais pode colaborar para a modelagem de dinâmica. Sua sugestão interpretativa é clara: “[...] os motivos de duas notas podem ser realizados por meio de uma suave ênfase [...] à primeira nota de cada um deles [...]. Cada primeira nota é uma apojatura em tempo fraco, e sua dissonância seguida pela resolução deve ser o mais clara possível”⁹⁵ (BURKHART, 1983, p. 104). No esquema a seguir, o autor procura ilustrar o emprego motívico em diferentes trechos da obra em estudo.

Figura 2.15 – Emprego motívico no *Improviso* Op. 36, de Chopin

The image displays a musical score for Chopin's *Improvisation* in F# Major, Op. 36. The score is presented in three systems. The first system is a short introduction. The second system begins at measure 59 and continues through measures 60 and 61. The third system continues from measure 61. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom, there is a harmonic analysis: F maj. V 4/4 = 3/4 6/4 = 5/4.

Fonte: Burkhart (1983, p. 103).

⁹⁵ “[...] the two notes motives can be achieved by giving a very slight emphasis [...] to the first note of each one [...]. Each first note is a weak-beat appoggiatura and its dissonance followed by resolution should be as clear as possible” (BURKHART, 1983, p. 104).

O conhecimento harmônico e de vozes condutoras também tem sido empregado como estratégia às flexibilizações do tempo métrico da performance. Um exemplo conhecido é a introdução de um *allargando* em trechos cadenciais em fins de uma seção ou na transição entre diferentes seções. Schachter (2000) ilustrou este aspecto em seu estudo da *Canção sem palavras* n. 1 Op. 19, de Mendelssohn. Com base na percepção da relação entre prolongamento de acorde (Si maior, compassos 11 a 15) e uma cadência frustrada (compassos 12 e 13), o teórico/performer sugere um breve *allargando* do acorde de sétima diminuta (compasso 13, 1º tempo), por considerar que este acorde tem o papel de prolongar a harmonia de Si Maior, iniciada no compasso 11. Na visão do autor, um breve alargamento deste acorde poderia intensificar o efeito surpresa da cadência frustrada do compasso 13. O autor ainda sugere um breve *allargando* no compasso 10, em virtude de este compasso estar no final de um espaço prolongacional, coincidente com a harmonia de Mi maior (compassos 1 a 10). Nos exemplos a seguir, incluímos o excerto do trecho em questão e o gráfico de Schachter, baseado na notação schenkeriana.

Figura 2.16 – Excerto e plano de fundo da *Canção sem palavras* n. 1 Op. 19, de Mendelssohn

Figura 2.16a – Excerto da *Canção sem palavras* n. 1 Op. 19, de Mendelssohn

Felix Mendelssohn Bartholdy, op. 19b

Andante con moto cantabile

Figura 2.16b – Gráfico de vozes condutoras

Fonte: Figura 2.16a – Mendelssohn (1877 [1829-45]).
 Figura 2.16b – Schachter (2000, p. 95).

Em relação a *articulação e fraseado*⁹⁶, autores como Burkhart (1994), Schachter (1994), Beach (1987) e Larson (1983) apresentam os agrupamentos de eventos e fraseados formados a partir do exame da métrica e de sua interlocução com as vozes condutoras (LARSON, 1983, p. 39; BURKHART, 1994, p. 11; SCHACHTER, 1994, p. 39). Neles, a análise rigorosa é empregada com o propósito de revelar a presença de uma métrica obscurecida ou latente. Em Burkhart (1994), a identificação do *mid-bar downbeat* foi apresentada como uma possibilidade de colaborar com a fluidez de um fraseado pelo performer. Segundo o teórico, o reconhecimento deste procedimento, bastante presente na música de J. S. Bach, poderia conscientizar o performer acerca dos deslocamentos métricos em meios do compasso, favorecendo a identificação de inícios e finais de frases musicais. A figura a seguir é um excerto da *Allemande* da *Suíte francesa* n. 6, de J. S. Bach. A partir dela, o teórico ilustra o emprego da elisão⁹⁷, cujo conhecimento serviu-lhe de recurso para fazer prescrições à dinâmica, ao tempo e à articulação.

⁹⁶ Com base em estudos de Berry (1989, p. 3) e Chew (2001) podemos definir a articulação como um aspecto implícito no fraseado, que por sua vez se refere ao agrupamento de eventos. Segundo Chew (2001), ambos são elementos que contribuem para a diversidade orgânica, considerados aspectos de responsabilidade do intérprete. O autor menciona diferentes tipos de articulação, por exemplo, o *pizzicato* e o *legato*.

⁹⁷ Refere-se ao tipo de deslocamento da métrica ou *mid-bar downbeat* caracterizado pela sobreposição de frases musicais (BURKHART, 1994, p. 5).

Figura 2.17 – Elisão em trecho da *Allemande* da *Suíte francesa* n. 6, de J. S. Bach

Fonte: Burkhardt (1994, p. 24).

Neste mesmo estudo, Burkhardt interpreta a métrica em relação ao processo de condução de vozes a partir do *Pequeno prelúdio* n. 8, de J. S. Bach. Na Figura 2.18b, o teórico faz prescrições (dinâmica e articulação) com base na inter-relação entre diferentes aspectos da estruturação musical: acordes estruturais, vozes condutoras e métrica implícita. No exemplo a seguir, o teórico prescreve ênfase dinâmica e toque mais robusto ao acorde estrutural (Fá maior), coincidente com um tempo métrico forte ou com o *mid-bar downbeat* (3º tempo do compasso 8):

Figura 2.18 – Esquemas representativos de vozes condutoras, métrica e prescrição à performance

Figura 2.18a – Interpretação métrica

Figura 2.18b – Esquema representativo de prescrição à performance

Fonte: Figura 2.18a, Burkhardt (1994, p. 11). Figura 2.18b, Burkhardt (1994, p. 26).

Ainda em relação à modelagem do fraseado, o estudo de Schachter (1994) também enfatiza a importância do conhecimento acerca da inter-relação entre vozes condutoras e o processo de agrupamento de eventos (figura 2.13). Sua proposta prescritiva para os performers é apresentada na forma de um esquema representativo da agógica ou de flutuações temporais, o que ocorre ao final de seu estudo. No exemplo da Figura 2.19, também baseado no *Prelúdio* n. 5 Op. 28, de Chopin, as setas que apontam para a direita são indicativas de acelerações no tempo métrico e as setas apontadas para a esquerda sugerem o *allargando* temporal. Uma comparação deste esquema com o anterior (figura 2.13) permitirá ao leitor notar a sugestão de um *allargando* pouco antes da entrada do acorde estrutural (Ré maior, compasso 5), ou seja, trecho cadencial que antecipa a entrada de uma métrica forte no compasso 5.

Figura 2.19 – Esquema representativo das nuances de agógicas no *Prelúdio* n. 5 Op. 28, de Chopin

Fonte: Schachter (1994, p. 43).

Além dos desafios mencionados, outras características emergem em parte dos discursos: a concepção de performance e o tratamento conferido à figura do performer pelo teórico. Os autores citados neste tópico apresentam uma concepção semelhante de performance, atribuindo ao performer a tarefa de “trazer à luz” a compreensão analítica empreendida pelo teórico ou da estrutura de uma obra musical. Neste caso, a qualidade de uma performance é atrelada à capacidade do performer em internalizar esta compreensão. Este ideal percebe-se no estudo de Beach (1987, p. 157), que reconheceu no procedimento analítico a possibilidade de favorecer uma performance convincente e uma “precisa projeção de uma rede complexa dos relacionamentos contidos em sua estrutura”. Larson (1983, p. 31), por sua vez, atribuiu ao performer a tarefa de *comunicar uma mensagem analítica da estrutura* por meio da internalização do conteúdo de seus gráficos analíticos⁹⁸. Dessa maneira, este teórico defendeu a performance (instrumental e cantada) de seus gráficos de durações reducionais a fim de favorecer esta internalização do conteúdo analítico por performers (LARSON, 1983, p. 45).

A partir desta concepção limitada de performance, hoje entendida como a confluência e o resultado de vários tipos e modos de conhecimentos (LABOISSIÈRE, 2007; RINK, 2004), bem como fonte de significação musical (COOK, 2013a), teóricos atribuíram ao performer a responsabilidade de assimilar os conhecimentos analíticos revelados pelo teórico/analista ou a construção interpretativa alicerçada em método analítico tradicional. Neste sentido, o conteúdo imperativo de certas narrativas é sintomático de uma relação hegemônica do teórico frente ao performer, bastante discutida por Cook (1999b, 2013a). Expressões como “prepare”, “toque”, “ataque” (BURKHART, 1994), “precisa” e “não precisa” (BEACH, 1987, p. 166; LARSON, 1983, p. 31) espelham, nessas narrativas, o tom imperativo e o caráter prescritivo presente em muitas das narrativas analíticas de Schenker (2005 [1924], p. 62, 2005 [1924], p. 112). Vale lembrar que outros estudos que tratamos se caracterizaram por proporcionar longas considerações sobre a estruturação, seguidas de prescrições aos performers (BEACH, 1987, 1998; BURKHART, 1994), ou seja, pela nítida separação entre o discurso analítico e aquele sobre performance musical. Tanto em Burkhart (1994) como em Beach (1987, p. 157) e em Larson (1983, p. 31), a relação entre análise e performance continua tendendo fortemente à via de mão única, sendo atribuída à performance a responsabilidade de reproduzir o achado analítico revelado pelo teórico.

Contudo, este caráter hegemônico deve ser interpretado com cautela. A observação de Rothstein (1990, p. 198) sobre a suavização de estudos com conteúdo schenkeriano, tratada no

98 Cook (2013a) associa este ideal de performance musical à abordagem *page-to-stage* (da página para o palco), explorada no próximo subtópico.

início deste subtópico, pode ser aplicada em parte dos estudos aqui mencionados. Como exemplo, podemos citar o estudo de Schachter (2000, p. 48), que reconheceu a existência de alternativas interpretativas, igualmente válidas, diferentes de sua concepção analítica⁹⁹. A mesma ideia pode ser reconhecida em Burkhart (1983, p. 112), que atentou para a diversidade interpretativa que pode ser gerada por uma mesma obra musical, ou “particulares meios de execução” de aspectos diversos (dinâmica, articulação e cor).

A partir dos estudos aqui elencados, foi possível ilustrar algumas das características que permearam o paradigma estruturalista de alguns estudos referenciais da subárea Análise e Performance Musical com conteúdo schenkeriano. À parte a possibilidade de contribuição do conhecimento estrutural ao tratamento de desafios em performance, o tom prescritivo dessas abordagens é revelador da visão em favor da análise musical como um procedimento capaz de validar uma performance musical, cuja função consistiria em reproduzir um achado analítico. Esses teóricos com experiência em performance defenderam a possibilidade de construção de uma performance baseada na chamada “análise rigorosa” da estrutura musical, mas exploraram também possibilidades de essa análise ser extensível à modelagem dos diversos domínios que a integram. Suas propostas nem sempre correspondem ao emprego ortodoxo do método analítico de Schenker – por exemplo, eles nem sempre empregam o gráfico em multiníveis (característico da fase final de desenvolvimento da teoria de Schenker) aplicado à totalidade de uma obra musical, mas ainda assim puderam revelar o potencial de aspectos da teoria de Schenker para o tratamento de questões pragmáticas em performance, a partir de pressupostos como o prolongamento de acordes, a hierarquia entre notas ornamentais e estruturais, o reconhecimento dos modos/tonalidades e o direcionamento do movimento das linhas. Por fim, enfatizamos que encontramos nesses estudos semelhanças com abordagens de Schenker voltadas a domínios para além das alturas, relacionando-as com dinâmica e articulação, flutuações no tempo métrico, agógica e fraseado.

⁹⁹ A noção da análise e da performance como fenômenos interpretativos capazes de promover concepções distintas e válidas de uma obra foi observada pelo pianista e pesquisador Guilherme Sauerbronn de Barros. Ele considera: “Não só uma análise pode gerar diferentes soluções performativas, como uma obra pode gerar diferentes análises, não necessariamente excludentes. Há que lembrar, acima de tudo, que uma análise não é uma sentença sem apelação, uma análise é basicamente uma visão interpretativa de alguém sobre alguma obra” (informação verbal fornecida durante a realização de exame de qualificação, em 29 mar. 2019).

2.3.2 A ótica *do page-to-stage* na subárea Análise e Performance Musical a partir de três obras referenciais

A abordagem *page-to-stage* (da página para o palco) se baseia numa concepção platônica de performance, cuja função consiste na reprodução sonora da estrutura de uma obra musical anotada em partitura, tendo como premissa sua compreensão analítica. Como discutido até agora e segundo Cook (2013a, p. 37), essa visão da relação entre análise e performance como uma via de mão única permeou diversos estudos da subárea Análise e Performance Musical e a concepção de performance de Schenker retratada em *Free Composition*.

Cook (2013a, p. 41) reconhece na abordagem *page-to-stage* a influência de um “persistente dualismo cartesiano”, com o corpo subordinado à mente. Em diferentes medidas, destaca a colaboração de teóricos como Erwin Stein, Edward Cone e Wallace Berry para esta abordagem.

2.3.2.1 A concepção estruturalista de Erwin Stein

O principal objetivo do executante é realizar o caráter da música; esse é o objetivo para o qual a música foi feita. O executante não deve ter ideias preconcebidas a respeito de conteúdos emocionais a serem expressados, mas deve procurar o caráter da música nos seus elementos formais. É a estrutura musical, resultante de seus componentes como melodia, harmonia, ritmo e dinâmica, que determina ao mesmo tempo a forma e o caráter. O caráter é dado pela estrutura. Em se realizando totalmente a segunda, mostra-se o primeiro, mas tratando a música de forma superficial, ambos se distorcem. O executante deve levar em conta os elementos da estrutura e, ao combiná-los, decidir sobre a sua importância de acordo com o seu senso de proporção e de equilíbrio¹⁰⁰. (STEIN, 1962, p. 20, grifo nosso)

Em seu reconhecido artigo intitulado “*Execução e análise musical*”, Jonathan Dunsby (1989)¹⁰¹ destaca a existência de duas escolas de pensamento que impactaram as concepções de execução musical no século XX. A primeira delas, discutida nos tópicos anteriores, teve sua origem nos estudos de Schenker, cuja influência teórica é sentida até os dias atuais (DUNSBY, 1989; HOOD, 2014; SWINKIN, 2016). A segunda escola de pensamento adveio da

100 “The performer’s paramount concern is to realize the character of the music; it is the purpose for which the music was written. He should not begin with preconceived ideas about moods or emotions to be expressed, but seek the character in the music’s formal features. It is the structure of the music, resulting from its melodic, harmonic, rhythmical and dynamic components, that determines form and character at the same time. The character is given by the structure. In fully realizing the second he will convey the first, but pulling the music about he will comfort both. He must take account of the features of the structure and, in combining them, decide their precedence according to his sense of proportion and judgment of balance” (STEIN, 1962, p. 20).

101 Este artigo foi publicado no primeiro número da *Revista Opus*, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom), que desde o início do século XXI consolidou-se como o principal periódico da área de Música no Brasil.

disseminação dos ensinamentos de Arnold Schoenberg, considerado um dos teóricos mais influentes do século XX, não apenas do ponto de vista de sua teoria, mas também em relação à sua concepção de execução musical.

As impactantes ideias expressas na epígrafe deste tópico foram compartilhadas por performers defensores de um estilo de execução estruturalista; elas são originárias de *Form and Performance* (1962), de Erwin Stein, considerado obra referencial dos estudos sobre a subárea Análise e Performance Musical (LATHAM, 2005; COOK, 2013a). De forma semelhante ao livro de Cone (1968), ele revela a busca por uma concepção de forma musical extensível à performance. Nas palavras do próprio Stein (1962, p. 69): “O performer reproduz a forma a fim de convergir as ideias do compositor, mas ele falhará nesta tarefa se não entender como a forma está organizada”¹⁰². Qual seria a concepção de forma musical cuja importância para o performer foi defendida por Stein?

A resposta para a questão é sugerida pelo prefácio de *Form and Performance*. Segundo Britten (STEIN, 1962, p. 8), o fato de Stein ter sido discípulo e amigo de Schoenberg sugere uma possível influência ideológica sobre sua concepção de forma. Isto é comprovado em várias páginas de seu livro, caracterizado pela disseminação de várias das ideias defendidas por Schoenberg, como aquelas apresentadas em *Fundamentos da composição musical* (2008 [1967]). Para este último, a forma representava uma organização constituída por elementos que funcionavam como um “organismo vivo”, cuja origem encontra-se no motivo básico ou “germe” de uma composição musical (Schoenberg, 2008 [1967], p. 27 e p. 35).

Reconhecemos no livro de Stein a tentativa de convencer o performer acerca da importância de uma “análise musical detalhada” e baseada em princípios defendidos por Schoenberg, como uma compreensão sobre a variação motívica, o reconhecimento de estruturas como o período e a sentença, e o reconhecimento de categorias formais apresentadas por Schoenberg como pequenas e grandes formas. A abordagem analítica de Stein (1962, p. 69-125), baseada sobretudo em peças do repertório tonal, caracteriza-se por uma exaustiva apresentação das variações motívicas, sem, contudo, estabelecer de maneira clara a relevância desta abordagem no tratamento de questões pragmáticas em performance musical, como a dinâmica, o tempo, a articulação, o fraseado e a cor.

A modelagem da dinâmica em repertórios que quase não trazem indicações para sua execução, como algumas peças de J. S. Bach, é apresentada como um desafio em performance. Entretanto, é possível reconhecer uma dificuldade desse autor no que diz respeito à aplicação

102 “The performer reproduces that form in order to convey the composer’s ideas, but he will fail in his task if he does not understand how the form is organized” (STEIN, 1962, p. 69).

prática do conhecimento da estrutura e da forma na abordagem desta questão. Stein ressalta a importância do conhecimento do contexto estrutural para a modelagem de uma dinâmica. Ele observa:

Certas regras formuladas simplificam os fatos e performers se perderão se acreditarem que a subida da melodia envolve um aumento e a descida um decréscimo da dinâmica; ou que uma progressão da tônica à dominante, e da dominante à tônica, envolve um *diminuendo*. Há muitas razões para *crescendos* e *diminuendos*. Uma linha melódica descendente pode representar um clímax, a cadência à tônica pode ser o seu ápice¹⁰³. (STEIN, 1962, p. 58, grifo do autor)

Faltam também, em sua narrativa sobre o tempo, exemplos práticos de como o conhecimento da estrutura poderia ser relevante para os problemas da performance. Assim como em sua abordagem da dinâmica, Stein (1962, p. 52) discute expressões empregadas por diferentes compositores e trata de assuntos relativos ao emprego do metrônomo e do *rubato*. Stein considera o estabelecimento do tempo um desafio para o performer e que ele deve ser tratado com base na estrutura, porém não mostra de maneira explícita como isso poderia ocorrer. Em sua abordagem da *Sinfonia n. 6* de Tchaikovsky, o autor oferece uma justificativa estrutural para sua estratégia temporal:

Há um aumento da dinâmica durante as primeiras sequências, mas nenhum senso de urgência é sentido. A limitada gama da textura, dinâmica suave e a escuridão do timbre [...] sugerem peso, e o desenrolar da descida cromática no baixo sugere a impressão de inércia. Mesmo sem a indicação [...] um músico inteligente poderia inferir a lentidão requerida das características da estrutura¹⁰⁴. (STEIN, 1962, p. 148)

Ao longo da narrativa de Stein, é possível reconhecer seus esforços em tratar de outras questões pragmáticas em performance como articulação, fraseado e cor. Ele argumenta que um performer seria capaz de reproduzir fielmente a forma de uma composição por meio da modelagem desses aspectos e ressalta sua importância. Ou seja, sua narrativa sugere uma inversão de valores: a análise não aparece em função das necessidades do performer, mas este último deveria atuar em função de uma análise guiada pelos princípios mencionados. Neste

103 “Certain rules that have been formulated oversimplify the facts and performers will go astray if they believe that a rise of the melody always involves an increase, a fall a decrease of dynamics; or that a progression from the tonic to the dominant is a *crescendo*, and from the dominant to the tonic a *diminuendo*. There are many reasons for *crescendos* and *diminuendos*. A descending melodic line may represent a climax, and the cadence to the tonic may be its culmination” (STEIN, 1962, p. 58).

104 “There is an increase of dynamics during the first sequences, but no sense of urgency is felt. The low range of texture, soft dynamics and darkness of timbre (double bass and bassoon) suggest heaviness, and the sluggish chromatic descent of the bass adds to the impression of inertia. Even without the indication [...] the intelligent musician would infer the required slowness from the features of the structure” (STEIN, 1962, p. 148).

sentido, reconhecemos que o livro de Stein favorece uma postura subserviente do performer diante do rigor metodológico que ele defende.

Esse rigor metodológico transparece em diversas expressões empregadas por Stein, assim como nos seus exemplos analíticos. O performer “precisa” ou “deve” representam expressões recorrentes em seu livro. Conforme Cook (2013a), é possível reconhecer na narrativa de Stein e de outros teóricos estruturalistas uma concepção interpretativa mentalista, que procura subjugar todas as ações de um performer ao achado analítico revelado pelo método ou teórico analista. Por isso, Cook (2013a, p. 41) reconheceu no livro de Stein a influência de um “persistente dualismo cartesiano”, em que o corpo é subordinado à mente.

Sendo a performance geradora de significados que vão além da compreensão dos eventos estruturais, ela não corresponde à simples reprodução da estrutura, nem a uma compreensão analítica. Assim vemos em Stein e outros teóricos estruturalistas uma ideia equivocada de performance, que trouxe sérias consequências à relação entre teóricos/analistas e performers.

A narrativa de Stein conota uma desvalorização intelectual dos performers¹⁰⁵. Ao longo de seu livro, diversos são os julgamentos de valor de performances e algumas consideradas inadequadas pelo simples fato de não compartilharem o ideal analítico defendido por Stein. Diferentes estudiosos interpretam esse posicionamento como uma consequência da visão de Schoenberg acerca do performer:

A música não precisa ser executada mais do que os livros precisam ser lidos em voz alta, pois sua lógica é perfeitamente representada na página impressa, e o intérprete, apesar de toda a sua arrogância intolerável, é totalmente desnecessário, exceto quanto às suas interpretações, que tornam a música compreensível a uma audiência infeliz o suficiente por não estar apta a lê-la impressa¹⁰⁶. (SCHOENBERG, 1940 apud COOK, 1989, p. 122)

Tanto para Stein quanto para Schoenberg, o performer era o canal para tornar acessível ao ouvinte uma “compreensão adequada”. Qualquer possibilidade de modelagem de parâmetros diversos (dinâmica, tempo, articulação e cor) deveria estar em função de uma rigorosa

105 Sobre a desvalorização intelectual de performers o pesquisador e pianista Guilherme Sauerbronn de Barros observou: “[...] tal postura se reflete na resistência em se aceitar a pertinência do trabalho teórico de performers, particularmente por parte de compositores. Mas, se muitos performers do passado não tinham interesse em teoria e análise, hoje a situação é outra. Lembremos ainda que Schenker era, principalmente, performer” (informação escrita fornecida em 23 de abril de 2021).

106 “*Music need not be performed any more than books need to be read aloud, for its logic is perfectly represented on the printed page; and the performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.*” (SCHOENBERG, 1940 apud COOK, 1989, p. 122)

compreensão da estrutura. A “incapacidade” de um performer corresponder às expectativas de um teórico no que concerne à formulação analítica poderia gerar um julgamento negativo de suas performances, que poderiam ser consideradas incorretas. Todavia, a proposta de Stein deve ser compreendida num contexto marcado pela forte influência do neopositivismo, revelado não somente na concepção de forma, mas também de performance musical.

2.3.2.2 A articulação rítmica e formal como desafio em performance: Edward Cone

[...] uma performance válida depende principalmente da percepção e comunicação da vida rítmica de uma composição. Quer dizer, devemos primeiro descobrir a configuração rítmica de uma peça – o que se entende por sua forma – e então torná-la o mais clara possível aos ouvintes¹⁰⁷. (CONE, 1968, p. 39)

Conforme o tópico anterior, a forma foi uma preocupação da Teoria Musical (KERMAN, 1987, p. 130) ao longo de seu desenvolvimento, favorecendo o surgimento das concepções analíticas tematicistas e orgânicas. Para Schenker, por exemplo, a forma resultava do “fluxo” das linhas nas diferentes camadas estruturais. Em *Free Composition* (1935), ele relacionou a forma a uma unidade orgânica, que poderia ser expandida e enriquecida por meio dos processos de prolongamento e elaboração (SCHENKER, 1979 [1935], p. 128). A origem da forma encontrava-se no plano de fundo (*background*) de uma composição, sendo o conhecimento sinóptico da obra um aspecto indispensável à sua compreensão (SCHENKER, 1979 [1935], p. 130-1).

Décadas mais tarde, no livro *Musical Form and Musical Performance*, Cone (1968) trouxe outra concepção para a forma musical, que pareceu ir um pouco mais longe em relação a outros teóricos de sua época. O título de sua publicação indica a tentativa de estender suas preocupações teóricas norteadas pela performance. Sobre isso, Kerman (1987, p. 277) observou: “Edward Cone é quase o único teórico moderno que mantém a performance firmemente em mente sempre que escreve [...]”.

Musical Form and Performance (1968) tem sua origem num período marcado pela “convivência” entre diferentes perspectivas analíticas e teóricas nos Estados Unidos, na década de 1960. Segundo Kerman (1987, p. 128-34), essa década viu emergir uma valorização da música de vanguarda por centros acadêmicos americanos e surgiram periódicos dedicados à

107 “[...] valid performance depends primarily on the perception and communication of the rhythmic life of a composition. That is to say, we must first discover the rhythmic shape of a piece – which is what is meant by its form – and then try to make it as clear as possible to our listeners.” (CONE, 1968, p. 39)

discussão desse repertório, como o *Perspectives of New Music*, fundado em 1962. Tanto no estudo analítico de repertório tonal quanto no de vanguarda, observou-se a tentativa de emprego de um “cientificismo rigoroso”, evidenciando o teor positivista de boa parte das publicações analíticas da segunda metade do século XX (KERMAN, 1987, p. 97).

O livro de Cone (1968) surgiu numa década marcada pela disseminação dos ensinamentos de Schenker nos Estados Unidos (BENT; POPLÉ, 2001; KERMAN, 1987). Bent e Pople (2001, p. 558) destacam a criação do periódico *Music Forum* por Salzer e William J. Mitchell, em 1967, como um dos fatores que ajudaram a promover a disseminação da teoria schenkeriana. Esse periódico favoreceu a publicação de estudos que procuraram estender a teoria de Schenker à análise de obras pertencentes ao repertório da música medieval, renascentista e contemporânea (BENT; POPLÉ, 2001, p. 558).

O prefácio do livro de Cone (1968) é revelador quanto à sua origem. Ele foi resultado de uma série de palestras sobre análise e performance proferidas em 1966, na Universidade de Princeton, considerada um dos principais centros difusores da teoria schenkeriana e da música de vanguarda. Kerman (1987, p. 97) fornece várias considerações que permitem reconhecer a forte influência da ideologia positivista nos empreendimentos musicológicos desse centro acadêmico:

[...] Princeton assumiu uma liderança explícita na musicologia positivista. Tornou-se também um centro de propagação do sistema de Schenker; isso, por sua vez, forneceu um importante incentivo ideológico à teoria de composição de vanguarda, que foi a criação genuína de Babbitt e do grupo em torno de *Perspectives of New Music*. Yale, sob a orientação de Allen Forte, tornou-se um outro desses centros. A redescoberta de Schenker em Princeton e Yale, na década de 50, representa um verdadeiro elo oculto entre o neopositivismo americano em música e o movimento alemão original do século XIX.

A observação da organização do livro de Cone é semelhante àquela de artigos que tratamos no tópico 2.3.1.2. Suas considerações sobre a performance são antecidas por uma detalhada exposição ideológica e de seu método analítico. O primeiro capítulo de seu livro é dedicado às considerações teóricas, e o segundo está voltado à abordagem de desafios em performance musical¹⁰⁸. Seu capítulo dedicado à performance é iniciado pela seguinte questão: “Como obter uma performance musical válida e efetiva?”¹⁰⁹ (CONE, 1968, p. 11). Esta questão

108 O segundo capítulo de Cone é intitulado “*Inside the Picture: Problems of Performance*” (“Dentro do quadro: problemas de performance”).

109 “[...] *how to achieve valid and effective musical performance*” (CONE, 1968, p. 11).

foi considerada por Cone (1968, p. 31) uma problemática básica de seu estudo, cujo foco foi demonstrar o potencial do conhecimento do ritmo de frases e períodos para a performance.

Para Cone (1968, p. 39), uma performance válida dependia do resultado e da habilidade de um performer em descobrir e comunicar a “vida rítmica de uma composição”. Qual seria, então, a concepção de análise musical *a priori* e de ritmo por ele consideradas essenciais à construção de uma performance?

Cone já havia tratado dos propósitos da análise musical em *Analysis Today*, publicado em 1960. Nesse artigo expôs sua ideia de análise musical como um procedimento de descoberta das relações entre diferentes elementos da estrutura (CONE, 1960, p. 173). A concepção de análise de Cone está diretamente vinculada ao paradigma estruturalista dos estudos em Análise Musical. Tanto por essa razão quanto em virtude de seu interesse pelo estudo de clássicos da música tonal e pelo emprego de procedimentos analíticos provenientes das ideias de Schenker e Reti, Kerman (1987, p. 123) relacionou sua proposta teórica e analítica a uma “ala tradicionalista” da teoria modernista.

A formulação de sua proposta analítica está explícita em *Musical Form and Musical Performance*. Cone (1968, p. 39) não trata a questão do ritmo de maneira convencional, mas volta-se à compreensão da relação entre ritmo e diferentes unidades formais, como frase e período¹¹⁰. Os mesmos princípios rítmicos aplicados em pequenas unidades são empregados em unidades de maiores proporções, como seções formais e a totalidade de uma composição. Além disso, Cone (1960, p. 182) identifica a métrica com batimentos regulares e o ritmo com variação de motivos e de frases musicais. Conforme ilustrado pela epígrafe, a forma para Cone (1968, p. 25) era “basicamente rítmica”. Dessa maneira, a compreensão sinóptica de Cone baseia-se na ideia de diferentes fases de uma frase musical: o *downbeat* inicial (/), uma fase de movimento (—), e um ponto de chegada ou de *downbeat* cadencial (\). No exemplo a seguir (Figura 2.20), Cone aplica tais conceitos em um excerto da *Sonata em Lá Maior* (K 331) para piano, de Mozart.

110 Em seu prefácio, Cone (1968) reconheceu a influência do conceito de ritmo frasal (*frase-rhythm*), desenvolvido por Roger Sessions, de quem foi discípulo.

Figura 2.20 – Proposta de abordagem analítica rítmica e audição estrutural dos compassos iniciais da *Sonata em Lá Maior* (K. 331), de Mozart

Fonte: Cone (1968, p. 28).

Em seu esquema, Cone subdivide os compassos iniciais em duas frases musicais, constituídas por quatro compassos cada uma. O compasso 1 acompanha o símbolo do *downbeat* inicial (/), que representa o ponto de impulso, iniciado em tempo forte. Após um período de movimento, representado pelo símbolo (—), o segundo membro de frase inicia (compassos 3-4). Na visão do autor, este segundo membro é coincidente com um grande *downbeat* cadencial (\) ou ponto de chegada da frase musical. Contudo, em seu interior, este segundo membro de frase é dividido em *downbeat* inicial (1º tempo, compasso 3), um período de movimento (2º tempo, compasso 3) e *downbeat* cadencial (compasso 4). Tal aspecto é revelado pelas duas chaves apresentadas pelo esquema.

Na segunda frase musical (compassos 5-8), Cone (1968, p. 30) destaca uma pequena diferença em relação ao tratamento do ritmo frasal. O segundo membro dessa frase não apresenta a mesma subdivisão dada aos compassos 3-4, em decorrência de uma cadência autêntica perfeita na tonalidade de Lá Maior. Conforme revelado pelo esquema do parágrafo

anterior, Cone propõe uma visão da finalização deste consequente como um *upbeat* (_), seguido de um *downbeat* (\).

Outro aspecto da proposta analítica de Cone contempla a ideia de *hipercompassos*. Esta ideia foi tratada com base no *Prelúdio* n. 7 Op. 28 em Lá Maior, de Chopin (Figura 2.21). No seu entender, a compreensão do todo em relação às partes é uma das funções atribuídas aos performers que tende a colaborar para *tornar a forma inteligível aos ouvintes* durante uma performance (CONE, 1968, p. 39). O objetivo do teórico ao analisar este pequeno prelúdio é demonstrar como essa peça pode ser escutada ou interpretada como um todo unificado (CONE, 1968, p. 41). Ele interpreta a forma desse prelúdio a partir do reconhecimento de oito hipercompassos, cada qual com métrica 6/4, destacados pelas ligaduras:

Figura 2.21 – Excerto do *Prelúdio* n. 7 Op. 28, de Chopin

Fonte: Chopin (1879 [1838-39]).

Os oito hipercompassos, por sua vez, formam uma estrutura constituída por duas frases musicais, a primeira frase (compassos 1-8) e a segunda (compassos 8-16), conforme consta no esquema a seguir (Figura 2.22).

Figura 2.22 – Esquema representativo do ritmo frasal do *Prelúdio* n. 7 Op. 28, de Chopin

Fonte: Cone (1968, p. 41).

Em Cone também vemos a ideia de camadas estruturais. Ao prosseguir sua narrativa analítica do *Prelúdio* n. 7 Op. 28, de Chopin, o teórico detalha cada unidade revelada no esquema anterior. No esquema a seguir (Figura 2.23), o *downbeat* inicial (compassos 1-2) é subdividido em duas fases: outro *downbeat* inicial e um período de movimento. A fase de movimento (compassos 3-4) contempla o *downbeat* inicial e um tempo acentuado¹¹¹ (—). Percebe-se, portanto, na abordagem deste teórico, um esquema hierárquico aplicado à totalidade de uma obra com o intuito de favorecer a percepção de impulsos rítmicos em diferentes unidades.

Figura 2.23 – Representação hierárquica dos impulsos rítmicos

Fonte: Cone (1968, p. 42).

A possibilidade de extrair estratégias de dinâmica a partir do conhecimento harmônico também foi tratada por Cone. Tanto em seu estudo sobre o *Prelúdio em Lá Maior* n. 7 Op. 28 de Chopin quanto em sua abordagem da *Sonata em Lá maior para piano* (K. 331), de Mozart, Cone destaca a relação entre cadência e fluidez de uma frase musical. Em sua abordagem analítica da *Sonata* de Mozart, Cone (1968, p. 43) reconhece a presença de uma cadência

¹¹¹ O teórico utiliza o símbolo (—) para indicar tempos fortes (CONE, 1968, p. 27). Em sua abordagem analítica do *Prelúdio* n. 7 Op. 28 de Chopin, ele oferece leituras alternativas ao ritmo em relação à interpretação da figura 2.24. Tal aspecto permite reconhecer uma flexibilidade de pensamento não admitida por outros teóricos estruturalistas, como Schenker, Stein e Berry. Contudo, a ideia da performance musical como a reprodução da estrutura e o tom prescritivo de sua abordagem permitem relacioná-la ao estruturalismo em performance.

autêntica em Lá maior no final do primeiro período e no final do tema. A partir desse conhecimento, Cone sugere uma diferenciação nos pesos das cadências, com uma execução mais leve da primeira em relação à segunda, implicando a modelagem da dinâmica.

A influência de pressupostos defendidos por Schenker é clara em sua proposta analítica. Entretanto, a partir da figura a seguir notamos que seu emprego não foi realizado de maneira ortodoxa. Ela revela o interesse de Cone em oferecer uma visão orgânica e hierárquica dos eventos observados. Cone agrega à sua concepção de hipercompassos (Figura 2.24a) uma interpretação em favor das vozes condutoras (Figura 2.24b).

Figura 2.24 – Esquemas representativos de hipercompassos e vozes condutoras do *Prelúdio n. 7 Op. 28*, de Chopin.

Figura 2.24a – Hipercompassos

Figura 2.24b – Vozes condutoras

Fonte: Cone (1968, p. 41).

Cone reconhece na Performance Musical a presença de problema similar àquele que pode ser enfrentado por um teórico e analista:

Essa visão silenciosa de um trabalho espacial, então, é uma espécie de performance múltipla – e não é diferente da leitura silenciosa de um poema ou de uma peça musical. Aqui, também, podemos escolher nosso próprio ritmo, acelerar ou desacelerar como quisermos, olhar para trás ou para frente, pausar, repetir – novamente, um desempenho múltiplo ou uma multiplicidade de performances parciais. Mas quando lemos um poema ou tocamos uma música, devemos escolher uma única performance completa. Quanto mais complexo o poema ou a composição, *mais relacionamentos sua performance deve estar preparada para explicar* – e menor a probabilidade de que uma única performance consiga dar conta de tudo. A composição deve prosseguir inexoravelmente ao longo do tempo; não podemos voltar para *explicá-la*; devemos, portanto, decidir o que é importante e tornar isso o mais claro possível, mesmo às custas de outros aspectos de uma obra. Afinal, haverá outras performances! Toda interpretação válida então representa não uma aproximação de algum ideal, mas

uma escolha: quais das relações implícitas nesta peça devem ser enfatizadas, para serem *explicitadas*?¹¹² (CONE, 1968, p. 33-4, grifo nosso)

Além de articular sua compreensão da música com base em método validado, Cone atribuiu ao performer a tarefa de expor (ou reproduzir) sua compreensão analítica rítmica durante performance. Tal ideal de performance é comentado por McClelland (2003, p. 97): a “concepção da relação entre análise e performance de Cone foi ecoada por muitos. Para Cone, análise vêm primeiro, a tarefa do performer é comunicar esta compreensão analítica ao ouvinte”¹¹³. Já Cook (2013a, p. 41) reconheceu na proposta de Cone o vínculo com a já comentada abordagem *page-to-stage*, baseada num estilo interpretativo mentalista e caracterizado pelo dualismo cartesiano entre o corpo e a mente. Neste sentido, cabe ao performer subordinar sua ação com base nos achados analíticos revelados pelo teórico ou baseados em um método desenvolvido por este último.

Se o performer deve reproduzir sua compreensão analítica, por um lado o discurso de Cone tem algum caráter prescritivo. Em seu estudo acerca do *Prelúdio* n. 7, de Chopin, já discutido, Cone (1968, p. 42, grifo nosso) prescreve: “As chegadas aos tempos fortes dos compassos, em cada caso, *precisam ser realizadas* com um cuidadoso ajustamento temporal, mais do que uma simples acentuação”¹¹⁴. Neste caso, o teórico revela o potencial do conhecimento rítmico (ou dos impulsos em diferentes unidades) para as flutuações temporais, ou seja, como extrair estratégias temporais a partir do conhecimento rítmico¹¹⁵. Por outro lado, Cone estimula a prática de diferentes leituras interpretativas, tanto sob o ponto de vista da análise da estrutura quanto da performance – em sua abordagem analítica do *Prelúdio* n. 7, de Chopin, por exemplo, disponibiliza diferentes interpretações para os impulsos rítmicos (CONE,

112 “This silent viewing of a spatial work, then, is a kind of multiple performance – and it is not unlike the silent reading of poem, or of a piece of music. Here, too we can choose our own pace, speed up or slow down as we like, look back or ahead, pause, repeat – again, a multiple performance, or a multiplicity of partial performances. But when we read a poem aloud, or actually play a piece of music, we must choose a single complete performance. The more complex the poem or the composition, the more relationships its performance must be prepared to explain – and the less likelihood that a single performance can ever do the job. The composition must proceed inexorably in time; we cannot go back to explain; we must therefore decide what is important and make that as clear as possible, even at the expense of other aspects of the work. After all, there will be other performances! Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit?” (CONE, 1968, p. 33-4).

113 “Cone’s conception of the relationship between analysis and performance was echoed by many. For Cone, analysis comes first, and the performer’s task is to communicate that analytic understanding to the listener” (MCCLELLAND, 2003, p. 97).

114 “The arrival of a strong measure in such a case must be heralded by careful temporal adjustments rather than by simple accentuation” (CONE, 1968, p. 42).

115 Tal aspecto também foi reconhecido por Rink (1995, p. 256) em seu estudo intitulado *Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms’s Fantasie Op. 116* (“Executando no tempo: ritmo, métrica e tempo na *Fantasia* Op. 116 de Brahms”).

tom prescritivo de sua narrativa e sua visão idealizada da performance ecoaram em diferentes propostas analíticas de cunho estruturalista, como veremos, e constituem uma pequena porção mais frágil de sua influente abordagem.

2.3.2.3 *As contribuições de Wallace Berry aos estudos da subárea Análise e Performance Musical*

O propósito da análise é novamente muito menos pleitear uma interpretação ou outra como verdade – muito menos ainda argumentar em favor de uma análise antisséptica que resolva todos os problemas – do que sugerir como a decisão interpretativa pode ser condicionada por construções analíticas divergentes, e demonstrar que a interpretação perspicaz é muitas vezes uma questão de escolha de um caminho particular por meio de uma composição, ou rede de caminhos inter-relacionados em alguma unidade considerada do todo. Como todos os estudos deste livro, a análise da peça de Berg projeta o princípio insistente de que, mesmo onde as estruturas são aceitas, as escolhas permanecem entre os meios possíveis de sua realização e interpretação numa performance¹¹⁶. (BERRY, 1989, p. 84)

O emprego de procedimentos rigorosos baseados no ideal de racionalidade marcou parte da produção em Análise Musical em diferentes etapas de seu desenvolvimento¹¹⁷. Quando se fala em Wallace Berry, as críticas frequentemente se voltam a seu interesse em retratar problemáticas por meio do emprego do método racional, o que aproxima seu pensamento de configurações inerentes ao método científico.

A epígrafe neste tópico vem do livro *Musical Structure and Performance* (1989), de Wallace Berry. Considerada obra emblemática dos estudos na subárea Análise e Performance Musical (RINK, 2004; COOK, 1999a), este livro foi alvo de duras críticas em relação a diversos posicionamentos do autor no que se refere à relação entre análise e performance musical, proferidas por analistas vinculados à performance (RINK, 1990; LESTER, 1992; LARSON; FOLIO, 1991), bem como por musicólogos (COOK, 1999a; 2013; TONG, 1994). A epígrafe

116 “The purpose of analysis is again less to plead for one interpretation for one interpretation or another as truth – much less to argue for some antiseptic analysis that solves all problems – than to suggest how interpretative decision can be conditioned variously by divergent analytical constructs, and to demonstrate that insightful interpretation is often a matter of choosing a particular path through a composition, or network of interrelated paths in some considered unity of the whole. Like all this book’s studies, the analysis of Berg’s piece projects the insistent principle that, even where structural are agreed to, choices remain among the possible means of their realization and interpretation in performance.” (BERRY, 1989, p. 84)

117 Tal aspecto foi retratado por Kerman, que discutiu a influência do pensamento positivista nas diferentes etapas do desenvolvimento dos estudos analíticos. Segundo o musicólogo, a Análise e a Musicologia foram “planejadas para prosperar na atmosfera intelectual do neopositivismo”. Para ele, o “atrativo da análise sistemática era propiciar uma visão positivista da arte, uma crítica que poderia apoiar-se em operações precisamente definidas e aparentemente objetivas, e repelir os critérios subjetivos [...]” (KERMAN, 1987, p. 95).

sintetiza parte do pensamento de Berry (1989) sobre a relação análise e performance musical e revela um aspecto pouco considerado por críticos.

Por meio do emprego de procedimentos analíticos rigorosos, relacionados a diferentes métodos, a abordagem de Berry acabou por repelir significados emocionais desvinculados das estruturas observadas. Sua compreensão de *expressividade musical*¹¹⁸ limitava-se ao conhecimento da estrutura e da forma. Em sua abordagem do *Intermezzo* n. 4 Op. 74, de Brahms, afirmou: “No sentido mais verdadeiro, o caráter da peça é a soma de todos os seus elementos estruturais”¹¹⁹ (BERRY, 1989, p. 51). A relação do termo “caráter” com a expressividade é mostrada em seu último capítulo: “o intérprete deriva na análise o sentido [...] do que é a peça [...], sua mensagem e seu caráter expressivo, além da compreensão do material objetivo da estrutura”¹²⁰ (BERRY, 1989, p. 221). Esta concepção de expressividade que parece se coadunar à de Schenker foi observada por Kerman (1987, p. 97): “Para Schenker, a música nunca está envolvida em metáforas de ‘sentimento’ ou ‘expressão’, mas tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais. Música é estrutura. O discurso musical deve ser puramente musical”¹²¹.

Por um lado, o rigor metodológico adotado por Berry é consequência de sua concepção de análise musical, considerada um procedimento unicamente atrelado ao pensamento racional e desvinculada dos conhecimentos intuitivo¹²² e histórico. Além da presença de um conflito entre razão e intuição, reconhecido por diferentes especialistas (LARSON; FOLIO, 1991; LESTER, 1992), a preocupação de Berry (1989) com o contexto limitou-se à discussão sobre “funções contextuais da estrutura”, tendo negligenciado o contexto estilístico das obras em estudo (RINK, 1990, p. 334). O foco na análise da estrutura acompanhado pelo obscurecimento,

118 De acordo com Juslin e Person (2002), emprega-se “expressão musical” de diferentes maneiras na área musical. A primeira refere-se à expressão musical como o resultado das variações sistemáticas no *timing*, na dinâmica e no timbre. O segundo significado associa o termo às qualidades emocionais percebidas por ouvintes ou à transmissão de emoção pelo intérprete, durante a performance. No caso referenciado, relacionamos o termo “expressão” ou “expressividade” ao segundo significado.

119 “*In the truest sense, the piece’s character is the sum of all its structural elements.*” (BERRY, 1989, p. 51)

120 “[...] *the interpreter derives in analysis a governing sense of what a piece is [...], its expressive message and character, beyond the understanding of objective materials of structure.*” (BERRY, 1989, p. 221)

121 “*Music as expounded by Schenker is never concerned with metaphors of ‘feeling’ or ‘expression’ but only with the internal relationship of musical elements. Music is structure. Musical discourse must be purely musical.*” (KERMAN, 1985, p. 75)

122 Em crítica ao livro de Berry (1989, p. 223) Larson e Folio observam que tanto o conhecimento intuitivo quanto o racional podem ser contemplados por uma análise e performance musical. Eles afirmaram: “*But Berry’s distinction seems to imply that analysis does not have an intuitive component*” (LARSON; FOLIO, 1991, p. 223).

em alguma medida, de outros significados que pudessem contribuir à compreensão de uma obra musical é característico do estruturalismo dos estudos em Análise Musical¹²³.

Por outro lado, tanto a análise quanto a performance constituem processos de escolhas entre outras plausíveis: uma “interpretação perspicaz é muitas vezes uma questão de escolha de um caminho particular a partir de uma composição, ou uma rede de caminhos inter-relacionados em alguma unidade considerada do todo” ¹²⁴ (BERRY, 1989, p. 83). Nesse sentido, embora sua abordagem estruturalista não se restrinja a uma única e correta análise e performance musical, considera apenas a interpretação da inter-relação entre os diferentes elementos estruturais.

Para Berry (1989, p. 2), apenas uma abordagem racional da estrutura poderia oferecer conhecimentos com potencial de colaborar para o tratamento de problemas relativos à *articulação* e ao *tempo*: “[...] o fato é que as coisas que um performer pode fazer em interpretação musical são na verdade, essencialmente, questões de tempo e articulação” ¹²⁵ (BERRY, 1989, p. 3). Dessa maneira, ele oferece uma visão distanciada da realidade de uma performance musical.

A preocupação de Berry com a percepção de unidades no todo revela uma influência da *ideologia organicista*¹²⁶ em sua proposta analítica. Tal preocupação é evidenciada em seus gráficos representativos da “essência temática”, emprego motivico e vozes condutoras. Neste sentido, cada estudo de caso apresentado por Berry é marcado por um ecletismo metodológico.

Ele inclui em seu livro gráficos representativos de vozes condutoras baseados na notação schenkeriana, de maneira não ortodoxa e distante da fase madura de Schenker (MORGAN, 2014, p. 217). É o caso de suas análises de obras de Debussy (BERRY, 1989, p.

123 A crítica de Kerman (1987) ao estruturalismo musical pode ser aplicada à abordagem de Berry. A miopia de musicólogos e analistas ao potencial de diferentes tipos e modos de conhecimentos do processo de significação de uma obra musical foi tratado por esse musicólogo. Ele afirmou: “A concentração obstinada [...] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, no que diz respeito a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação obstinada com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais – não só o todo o complexo histórico acima referido, mas também tudo mais que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta. Dificilmente parece possível, em nossos dias, ignorar essa sustentação” (KERMAN, 1987, p. 94).

124 “[...] *insightful interpretation is often a matter of choosing a particular path through a composition, or a network of interrelated paths in some considered unity of the whole*” (BERRY, 1989, p. 83).

125 “[...] *the fact is that the things a performer can do in interpretation are indeed essentially matters of tempo and articulation.*” (BERRY, 1989, p. 3)

126 Segundo Kerman, a influência do organicismo permeou abordagens analíticas de cunho tematicista, preocupadas em retratar o emprego temático e motivico. Segundo o musicólogo, a teoria tematicista entende que a forma de uma peça depende da “afinidade fundamental do material relativo ao tema e ao motivo” (KERMAN, 1987, p. 98). Para o tematicismo, a coerência orgânica pode ser revelada por meio da observação das configurações de temas e motivos (KERMAN, 1987, p. 100). Sobre a influência do organicismo na música, Kerman (1987, p. 83) afirmou: “Nenhuma das artes foi mais profundamente afetada pela ideologia do organicismo que a música; sua influência nociva ainda persiste sobre nós”.

174-7) e Brahms (BERRY, 1989, p. 63-4), que não incluem gráficos em multiníveis, nem destacam o aparecimento da *Urlinie*. Ainda assim, Berry procura estender pressupostos da teoria schenkeriana ao repertório moderno, alinhando-se a Felix Salzer, Roy Travis, Jim Baker e Fred Lerdahl.

Contudo, no que concerne às questões pragmáticas, a abordagem de Berry sobre a relação entre análise e performance revela similaridades com Schenker e com pedagogos schenkerianos. Assim como Schenker, o teórico procura tratar de questões relativas ao tempo, à articulação e à dinâmica. Logo no início de seu livro, apresenta um conjunto de questões relacionadas a tais parâmetros. Berry procura demonstrar que a construção de uma performance pode colocar diante do intérprete uma série de problemáticas que lhe exigirão um posicionamento no que concerne aos parâmetros mencionados (BERRY, 1989, p. XVI). Quais notas tocar diante de trecho ambíguo notacionalmente? Até que ponto um achado analítico do motivo poderia implicar uma ênfase durante uma execução? Qual estratégia utilizar diante de trechos caracterizados pela ausência de indicação de dinâmica? Quais decisões concernentes ao agrupamento de eventos pode seguir-se aceitavelmente a partir da análise e da estrutura? Até que ponto a consciência analítica formal pode auxiliar o performer em momentos críticos? Nos casos em que a música é utilizada de forma descritiva, como nas configurações de texto, como as conclusões analíticas dos elementos descritivos condicionam a interpretação? Somente o exame analítico não poderia revelar ao performer uma atitude apropriada em relação ao caráter de uma peça? A partir de tais questões, Berry (1989) procurou retratar o potencial do conhecimento da estrutura no tratamento de desafios em performance.

No que diz respeito à abordagem da temática dinâmica, Berry (1989, p. 19-20) faz uma crítica aos estudos analíticos de Schenker (2014a [1925]) sobre o *Largo* da *Sonata* n. 3 para violino solo, e a *Sarabanda* da *Suíte* n. 3 para violoncelo, ambos de Bach. A partir de excertos destas obras, discute a limitação da notação musical no que se refere às indicações de realização da dinâmica. No entender de Berry, a ausência das indicações de dinâmica em obras de Bach pode ser considerada um desafio para o performer. A partir dos estudos mencionados, Berry observa o tratamento da dinâmica por Schenker e seu emprego do conhecimento da estrutura para a seleção de estratégias de dinâmica. Na opinião de Berry, Schenker não parece revelar justificativas convincentes para a emissão de suas prescrições à dinâmica. Ele afirma: “As instruções de Schenker não têm uma base clara e consistente, embora possam ser consideradas

compreensíveis à luz de processos melódicos como os movimentos ascendente e descendente [...], os movimentos cadenciados e as funções cadenciais [...]¹²⁷” (BERRY, 1989, p. 20).

Apesar das críticas aos procedimentos adotados por Schenker, a leitura das prescrições de Berry à dinâmica permite reconhecer similaridades metodológicas com o teórico austríaco. Como Schenker, Berry também procura fazer prescrições à dinâmica justificadas pelo conhecimento de princípios como *cadência*, *resolução de acordes* e *figuração melódica*. É o caso de seu estudo da *Canção n. 1* das *Ariettes Oubliées*, de Debussy (Figura 2.26), que apresenta diversos esquemas representativos de sinais de dinâmica. Berry procura mostrar a relação de sinais de dinâmica em decrescendo com trechos recessivos (coincidentes com a resolução de apojeturas). Mesmo em exemplos óbvios, nos quais certamente um performer não teria dificuldades para modelar a dinâmica (principalmente em decorrência da posição métrica da nota dissonante e de indicações de dinâmica do compositor, como ocorre no compasso 1), o teórico propõe prescrições. Da mesma forma que certos estudos de Schenker (2004 [1922], 2005 [1924]), Berry também prescreve dinâmica em decrescendo, que parte de nota dissonante e encerra-se em sua resolução.

Figura 2.26 – Prescrições de dinâmica para a *Canção n. 1* de *Ariettes Oubliées*, de Debussy

Fonte: Berry (1989, p. 152).

No exemplo da Figura 2.27, o autor sugere dinâmica crescente ao acompanhamento da mão esquerda, que leva à nota oitavada estrutural (nota Si, registro inferior, compasso 44). Para essa prescrição de dinâmica, Berry apoia-se em sua interpretação da estrutura: ele reconhece no

127 “Schenker’s instructions do not have a clear, consistent basis, although they may be deemed understandable in light of such processes as melodic ascent and descent [...], cadential ebbing motions [...], and cadential function [...]” (BERRY, 1989, p. 20)

padrão rítmico do acompanhamento (compasso 43) um efeito de propulsão (BERRY, 1989, p. 173), que conduz a um acorde estrutural. Ao mesmo tempo que demonstra a possibilidade de extrair estratégias de dinâmica a partir da percepção de eventos da estrutura, ele revela certas nuances que contradizem as indicações do compositor. No exemplo a seguir, o teórico prescreve dinâmica *f*, não estipulada pelo compositor, para o acorde de sétima de dominante (compasso 45). Outras prescrições parecem revelar o gosto particular do teórico, como ocorre nas nuances prescritas nos compassos 46 e 47. Berry ainda prescreve indicações de dinâmica a partir de sua consciência de trechos em movimento recessivo, como acontece entre os compassos 47 a 50, conforme ilustrado pelos exemplos a seguir.

Figura 2.27 – Prescrições de dinâmica à *Canção n. 1 de Ariettes Oubliées*, de Debussy

The image displays a musical score for 'Canção n. 1 de Ariettes Oubliées' by Debussy. The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, starting at measure 42 and measure 47.

System 1 (Measures 42-46):

- Measure 42:** Vocal line starts with 'scen - do'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *mp*.
- Measure 43:** Vocal line continues with 'mien - ne, dis, et la tien -'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *mf*.
- Measure 44:** Vocal line continues with 'ne Dont s'ex - ha - le l'humble an - tien - ne Par ce'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *mf*.
- Measure 45:** Vocal line continues with 'murmuré'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *pp*.
- Measure 46:** Vocal line continues with 'murmuré'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *pp*.

System 2 (Measures 47-50):

- Measure 47:** Vocal line starts with 'tiè - de soir tout bas.'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *ppp*.
- Measure 48:** Vocal line continues with 'tiè - de soir tout bas.'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *ppp*.
- Measure 49:** Vocal line continues with 'tiè - de soir tout bas.'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *ppp*.
- Measure 50:** Vocal line continues with 'tiè - de soir tout bas.'. Piano accompaniment has a dynamic marking of *ppp*.

Dynamic Prescriptions and Performance Instructions:

- [allargando]:** Indicated above measures 43 and 44.
- [poco - a - poco - meno - - mosso - -]:** Indicated above measures 44 and 45.
- [dim.]:** Indicated above measure 45.
- [pp]:** Indicated above measures 45 and 46.
- [mf]:** Indicated above measures 43 and 44.
- [f]:** Indicated above measures 44 and 45.
- [*un poco deliberato]:** Indicated above measure 45.
- [legatissimo]:** Indicated above measure 46.
- [>]:** Indicated above measures 43 and 44.
- [<]:** Indicated below measure 44.
- [f]:** Indicated below measures 44 and 45.
- [ppp]:** Indicated below measures 47, 48, 49, and 50.
- [pp]:** Indicated below measure 48.
- [al tempo primo]:** Indicated above measure 47.

Fonte: Berry (1989, p. 152-7).

Sua seleção de estratégias de agógica considera o tempo como questão predominante e fundamental: para Berry (1989, p. 220), o tempo não deveria apenas ser estabelecido com base numa pulsação referencial, mas deveria ser tratado em relação à dinamicidade de outros elementos. Ele afirmou: “decisões relacionadas ao tempo – quão rápido, quão lento, [...] aceleração e desaceleração – precisam então ser defensivamente lógicas e demonstráveis por meio da análise [...]”¹²⁸ (BERRY, 1989, p. 220). Ainda segundo Berry (ibidem), nenhuma escolha interpretativa demanda mais urgentemente o estudo e a justificativa analítica do que o tempo. Cabe lembrar que certas preocupações temporais também ocuparam a atenção de Schenker e pedagogos schenkerianos, conforme visto nos itens 2.3.1.1 e 2.3.1.2. Contudo, como observado por Rink (1989), as observações sobre o tempo apresentadas no livro de Berry limitaram-se basicamente às questões relacionadas à aceleração e à desaceleração.

Dentre as diferentes abordagens analíticas, o estudo sobre a *Canção* n. 1 das *Ariettes Oubliées* é o que expõe maiores considerações sobre tempo. Nesse estudo, são diversos os esquemas prescritivos à realização temporal. Assim como em certas propostas analíticas de Schenker (2005 [1924], p. 108; 2005 [1922], p. 86) e de pedagogos schenkerianos (SCHACHTER, 1994, 2000), Berry procura mostrar a relação entre estratégia temporal (aceleração e desaceleração) e eventos harmônicos. Nesse estudo, o reconhecimento de uma cadência autêntica imperfeita na tonalidade de Ré Maior corroborou o emprego de um *allargando* em direção ao acorde de resolução (BERRY, 1989, p. 214). Na Figura 2.28, vemos como o teórico prescreve ao compasso 33 um breve *ritardando*, coincidente com uma cadência autêntica imperfeita (compassos 33-4). O reconhecimento de ponto culminante da frase

¹²⁸ “Decisions concerning tempo – how fast, how slow, how much acceleration or deceleration – must thus be logically defensible and demonstrable through an analysis.” (BERRY, 1989, p. 220)

compreendida entre os compassos 40 e 48 e a cadência imperfeita na tonalidade de Mi Maior (compassos 44 a 46) serviram como fundamentação ao estabelecimento de estratégias de tempo. Um breve *allargando* após ponto culminante da frase (nota lá, registro superior, compasso 44) e um sinal indicativo de retomada do tempo (seta) coincidem com o retorno do acorde estrutural de Mi maior no trecho pós-cadencial (compasso 46).

Figura 2.28 – Prescrições ao tempo da *Canção n. 1* de *Ariettes Oubliées*, de Debussy

The image displays three staves of a musical score for voice and piano. The first staff, labeled 'm.28', shows a vocal line with a '(rit.)' instruction and a piano accompaniment. The second staff, labeled 'm.29', begins with '[al tempo seconda]' and 'sempre dolcissimo', followed by a vocal line with lyrics 'Tu dirais sous l'eau qui vi...' and a piano accompaniment. The third staff, labeled 'm.33', begins with '[un pochins. rit. - - - a tempo]' and 'sourd des rail - lous', followed by a vocal line and a piano accompaniment. Various performance instructions like '[calento]', '[insurto; calento]', and '[Ped.]' are present throughout the score.

m.28 (rit.) - - -]

m.29 [al tempo seconda] sempre dolcissimo [calento] [insurto; calento] Tu dirais sous l'eau qui vi . . . Le rou - lis

m.33 [un pochins. rit. - - - a tempo] sourd des rail - lous [como sopra, ma meno] [Ped. - - -]

m. 42 [allargando] [poco a poco meno mosso] [dim.] [pp] *murmuré*
 - scen - do mien - ne, dia, et la tien - ne Dont s'ex - ha - le l'humble an - tien - ne Par ce
 - scen - do [mp] [m.g.] [f] [pp] [legatissimo] [un poco deliberato]

m. 47 [al tempo primo] *ppp*
 tiè-de soir tout bas.

Fonte: Berry (1989, p. 155-7).

A articulação foi definida pelo teórico como o “controle calculado” de impulsos musicais numa “infinita gama de possibilidades”¹²⁹ (BERRY, 1989, p. 3). A leitura de algumas das análises de Berry (1989, p. 27-9) permite notar que o termo “articulação” foi empregado para tratar do agrupamento de eventos e de sua relação com diferentes aspectos estruturais, como a métrica e as vozes condutoras. Também foi usado para se referir às diferentes formas de emissão e ataque dos sons (por exemplo, o legato e *stacatto*), como ocorre em sua abordagem do *Intermezzo* n. 4 Op. 76, de Brahms (BERRY, 1989, p. 68).

A partir do pequeno *Prelúdio* (BWV 926), de J. S. Bach, Berry (1989, p. 28) demonstra como o reconhecimento de padrões, por exemplo a hemíola, pode favorecer a interpretação da métrica e, conseqüentemente, o agrupamento de eventos. Em outra abordagem, baseada no 2º movimento do *Divertimento* em Sib Maior, de Haydn, propõe um agrupamento nos compassos iniciais, com base na interpretação das vozes condutoras e sua interlocução com eventos

129 “A second realm of interpretative activity is that articulation, the calculated control of the discrete musical impulse itself, in an infinitive range of possibilities. Here are included all tempering adjustments of individual events: in intensity, in duration, inconsistencies of legato by which events may in one sense be grouped, and in punctuations [...]” (BERRY, 1989, p. 3).

harmônicos (BERRY, 1989, p. 30). A seguir, na Figura 2.29c, mostramos uma proposta de Berry de articulação aos compassos 1 a 5 da peça em questão.

Figura 2.29 – Excerto, esquema de vozes condutoras e proposta de articulação ao Segundo Movimento do *Divertimento* em Sib, de Haydn

Figura 2.29a – Compassos iniciais do Segundo Movimento

Figura 2.29b – Esquema de vozes condutoras

Figura 2.29c – Proposta de articulação baseada na interpretação das vozes condutoras

Fonte: Figura 2.30a – Haydn (1932 [1782]).
Figuras 2.30b e 2.30c – Berry (1989, p. 30).

A questão da articulação em Berry também foi tratada com base no conhecimento das vozes condutoras. Berry procura mostrar como a *observação contextualizada* dos pontos de partida e chegada dos movimentos das linhas pode favorecer a seleção de estratégias de fraseado. Isso ocorre em sua abordagem analítica da *Peça n. 3 Op. 5* para clarinete e piano de Berg (Figura 2.30). Para isso, emprega um esquema ilustrativo da hierarquia entre notas

ornamentais e estruturais. Ele propõe uma interpretação dos compassos iniciais desta peça em favor de um centro tonal em Dó. No esquema seguir, Berry chama a atenção à díade Do-Mi, que aparece no início e no final da peça (compasso 14). A visão hierárquica de Berry permite reconhecer a função estrutural do acorde que inicia o compasso 5 e a função ornamental do acorde b (compasso 3). A observação de Berry sobre a inter-relação entre diferentes elementos estruturais (relação entre as díades Do-Mi e os pontos de chegada e partida da peça, visão hierárquica da estrutura, tratamento temporal, e dinâmica conferida pelo compositor) permitiu-lhe extrair subsídios ao fraseado. Em sua abordagem analítica, o teórico considerou os compassos 3 e 4 como uma figuração anacrústica que conduz ao acorde estrutural do compasso 5. A seguir, um excerto dos compassos iniciais da peça analisada e o esquema proporcionado pelo autor.

Figura 2.30 – Excerto e representação hierárquica da *Peça n. 3 Op. 5*, de Berg

Figura 2.30a – Excerto dos compassos iniciais da peça n. 3 Op. 5, de Berg.

Sehr rasch. (♩ = cca. 72)

Klarinette in B

ppp

Klavier

pp

dimin.

poco rit. - - - a tempo

poco cresc.

pp

p

(p)

5

Etwas langsamer, aber immer

Figura 2.30b – Representação hierárquica e ilustrativa dos pontos de partida e chegada do movimento

Fonte: Figura 2.31a – Berg (1925 [1913]).

Figura 2.31b – Berry (1989, p. 91).

Ainda em relação à preocupação de Berry com a projeção sonora e sua relação com a análise da estrutura, é possível reconhecer em sua proposta a discussão de um tema que será anos mais tarde tratada por diferentes especialistas dos estudos na subárea Análise e Performance Musical (RINK, 1995). A ideia de que nem todo conteúdo revelado por uma análise deveria implicar destaque sonoro durante a performance foi tratada no prefácio de seu livro. Berry (1989, p. X) entendia que “detalhes [...] do conteúdo musical são melhores projetados numa realização relativamente neutra, sem a modelagem de tempo e de articulação interpostas a uma performance”¹³⁰. A preocupação com este tema aparece na exposição de suas 12 questões interpretativas: Um “motivo deve ser autoevidente, ou ele requer alguma projeção deliberada?”¹³¹ (BERRY, 1989, p. 13). Como vimos no item 2.3.1.1, esta questão – tratada por alguns dos estudos de Schenker (2005 [1924], p. 61) – ocupou décadas mais tarde a pauta de discussão de alguns dos colaboradores de Rink. No caso de Berry (1989, p. 13-9), este tema foi tratado, principalmente, com base em análises motívicas, o que levou à ideia, reforçada pela pesada massa crítica, de sua proposta ser prescritiva.

Se, para Berry, determinados achados de uma análise musical não deveriam implicar obrigatoriamente uma ênfase sonora, outros eventos da estrutura deveriam ser “trazidos à luz”. Neste sentido, a visão idealizada da performance como a reprodução de uma estrutura e compreensão analítica é sugerida por diferentes expressões empregadas pelo teórico, por

130 “[...] details of evident musical content are best projected in a relatively neutral realization, without interposed modulations of tempo and articulation in performance.” (BERRY, 1989, p. X)

131 “[...] is the motive self-evident, or does it require some deliberate projection?” (BERRY, 1989, p. 13).

exemplo: “os achados da análise e sua consequente saída na performance” (BERRY, 1989, p. X), “o papel do performer na projeção e iluminação de elementos essenciais de direção e continuidade” (p. 2) e “realização de uma dada estrutura” (p. 3).

Essa visão limitada da performance musical como uma reprodução da estrutura musical foi reconhecida anos mais tarde por Cook (1999b, p. 16): ele reconheceu que o livro de Berry fornece diversos *insights* aos performers sobre a maneira como os achados da estrutura podem ser “trazidos à luz” durante uma performance¹³². Mais tarde ainda (2013), este mesmo teórico considerou o livro de Berry um marco da abordagem *page-to-stage* que, como comentado, atribui ao performer a função de reproduzir uma rigorosa compreensão analítica ou eventos da estrutura.

A função atribuída à figura do performer no que concerne à reprodução de uma rigorosa compreensão estrutural e o caráter prescritivo do livro de Berry foram objeto da crítica de especialistas. Uma leitura de suas narrativas analíticas permite notar o emprego de expressões que sugerem a ideia de um performer inferior intelectualmente, que deve compreender os achados analíticos do teórico e seguir suas prescrições. Expressões como “o performer precisa” (BERRY, 1989, p. 173 e 199) são constantes em seu livro e permitiram que alguns críticos destacassem um caráter hegemônico em sua abordagem (LESTER, 1992; COOK, 1999a, 2013; RINK, 1990, p. 322), baseada numa concepção de análise musical como via de mão única, que apregoa a necessidade de articulação verbal analítica pelo performer de acordo com uma rigorosa e sistemática dissecação da estrutura.

No entanto, acreditamos que atenuações merecem ser apresentadas. A primeira diz respeito ao contexto que marcou o seu aparecimento: encontramos informações (KERMAN, 1987, p. 279; SCHMALFELDT, 2002, p. 38; BERRY, 1989, p. 1) que atestam o pouco interesse de teóricos, na década de 1980, pela abordagem de questões concernentes à performance musical¹³³. Podemos afirmar que o livro de Berry foi o primeiro a considerar com maior detalhamento e amplitude a relação análise-performance, ainda que numa ótica estruturalista. Ele colocou em pauta questões de extrema importância para aqueles interessados no estudo desta relação: a possibilidade de contribuição do conhecimento da estrutura na abordagem de

132 “[...] his book is full of insights regarding ways in which structural relationships can be projected (or ‘brought out’, as musicians say) in performance” (COOK, 1999b, p. 16).

133 Em meados da década de 1980, Kerman (1987, p. 278) observou: “Edward Cone é quase o único teórico moderno que mantém a performance firmemente em mente sempre que escreve, e a razão dessa agradável anomalia é ser ele um teórico anômalo [...]. Cone é menos teórico que analista, e menos analista que crítico. Em todo caso, em seu importante e profundamente humano livrinho *Musical Form and Musical Performance* (1968), Cone assumiu a tarefa de expor o que se suspeita ser a posição tácita da maioria dos analistas, a saber, que a principal função da performance é articular as relações que são reveladas pela análise”.

desafios em performance e a relação entre projeção estrutural e sonora. A ideia da análise musical como uma interpretação entre diferentes escolhas plausíveis é um aspecto crítico do livro de Berry nem sempre ressaltado por seus estudiosos. Contudo, diversos procedimentos adotados por Berry corroboram a opinião de críticos em relação à sua postura absolutista, assim como o desafio à compreensão que esse livro coloca ao performer desprovido de conhecimentos sobre os métodos analíticos utilizados. Dessa maneira, podemos argumentar em favor da crítica de especialistas que viram no livro de Berry a concretização de um conteúdo de difícil compreensão, caracterizado por um rigor sistemático que coloca desafios à compreensão do performer comum, do performer com conhecimentos de diferentes métodos analíticos e do teórico com experiência em performance musical.

2.3.3 O repertório não tonal na subárea Análise e Performance Musical: Richard Hermann, Christopher Wintle e Robert Wason

O estudo sobre a relação análise e performance musical na ótica estruturalista não se limitou ao repertório tonal, mas abrangeu também a música de vanguarda, conforme veremos neste tópico. Isso pode ser reconhecido a partir de diferentes estudos críticos que trataram o desenvolvimento deste domínio de estudo (LATHAM, 2005; MCCLELLAND, 2003), revelando contribuições de teóricos da década de 1980, interessados em estender suas considerações à performance musical. Aqui veremos certos métodos e problemáticas que permearam a fase inicial de desenvolvimento do domínio de estudo da Análise e Performance Musical a partir do repertório não tonal.

Conforme mencionamos, o aparecimento de publicações fundamentais ao desenvolvimento desta subárea tem origem na década de 1960. Contudo, a recorrência e o crescimento qualitativo e quantitativo de publicações relacionados a este campo de estudo remontam à meados da década de 1980¹³⁴. Desta maneira, diferentes teóricos reconheceram nesse período o aparecimento da Análise e Performance como uma subárea teórica emergente (BERRY, 1989; TONG, 1994, p. 37; COOK, 1999a, p.239). Podemos considerar as pesquisas desse período como pertencentes à fase inicial de desenvolvimento da subárea, caracterizadas sobretudo pelo enfoque estruturalista e, portanto, fundamentadas no estudo da partitura.

134 Sobre este aspecto, Cook (1999a, p. 239) considerou o livro *Musical Structure and Performance* (1989) uma obra fundamental ao aparecimento da “análise e performance” como uma “subdisciplina dentro da teoria musical”.

2.3.3.1 Fundamentos epistemológicos: teorias e métodos

A construção de uma performance musical pode colocar diante do performer uma série de problemáticas que podem abranger desde questões relacionadas às habilidades motoras e cognitivas até questões vinculadas ao âmbito interpretativo. Podemos reconhecer em estudos da subárea Análise e Performance Musical o interesse por questões interpretativas sem, no entanto, atermo-nos à modelagem sonora (dinâmica, tempo e articulação, dentre outros aspectos). A busca por uma significação da estrutura musical foi considerada, por certos teóricos estruturalistas, um desafio a ser considerado pelo performer a partir do exame da partitura.

Sabendo-se que a música de vanguarda do século XX foi marcada pelo emprego de procedimentos composicionais prescritivos, como a técnica dodecafônica e a serial, a interpretação crítica deste repertório pode colocar diante do performer o desafio de reconhecer algumas das técnicas ou prescrições adotadas por diferentes compositores. A busca deste conhecimento pelo performer foi ressaltada por diferentes teóricos como capaz de estabelecer significados para a partitura. Assim, o emprego de *teorias analíticas tradicionais* aparece como um procedimento adotado por diferentes autores dos estudos na subárea Análise e Performance Musical.

Isso pode ser reconhecido em diferentes abordagens analíticas da música de Webern (WASON, 1987; HERMANN, 1981; WINTLE, 1982) baseadas na teoria dos conjuntos de Allen Forte. Ela tem sido empregada com o propósito de favorecer a investigação rigorosa da estrutura, revelando diversos aspectos atrelados ao parâmetro altura. A busca de esclarecimentos sobre a estrutura serial e por princípios tratados por esse teórico (relações entre conjuntos, simetria e emprego de coleções) apresenta-se como um conjunto de preocupações analíticas em estudos com o propósito de subsidiar performers. Os estudos que mencionamos se caracterizam, portanto, pela apresentação de longas considerações analíticas, baseadas em procedimentos rigorosos e sistemáticos.

Mais do que do que uma abordagem com propósito de subsidiar o performer, é possível reconhecer em tais estudos uma *abordagem analítica sob o ponto de vista do teórico*. No caso de Wason (1987), o teórico esforçou-se em demonstrar a relação entre a edição prática de Peter Stadlen¹³⁵ e a estrutura serial apresentada nas *Variações* Op. 27, de Webern. Wason apresenta

135 Intérprete que trabalhou sob a orientação de Webern, sendo responsável pela primeira performance das *Variações* para piano Op. 27 desse compositor. Foi o responsável pela elaboração da edição prática dessa obra,

longas e detalhadas informações sobre o emprego das séries, conjuntos e métrica. Suas considerações sobre a performance partem das observações da edição prática de Stadlen, apenas para fundamentar seus achados analíticos. Apenas um performer familiarizado com a teoria de Forte e com prescrições da técnica serial é capaz de compreender sua narrativa direcionada aos performers e teóricos.

O estudo de Hermann (1981) sobre o Primeiro Movimento do *Quarteto* Op. 22, de Webern, também é outro exemplo com o propósito de subsidiar performers, porém baseado numa rigorosa dissecação da estrutura. Da mesma forma que Wason, sua abordagem analítica preocupa-se com diversas problemáticas analíticas sob o ponto de vista de um teórico, como o emprego da série, de conjuntos e do princípio de invariância¹³⁶. O rigor de seu pensamento também aparece em vários de seus esquemas representativos dos padrões rítmicos e por meio de seus gráficos ilustrativos da relação entre tempo e altura. Após suas longas considerações analíticas, o teórico enfim expõe suas considerações prescritivas aos performers, em que ressalta a importância da aquisição de conhecimentos teóricos capazes de revelar a estrutura da obra serial em estudo (HERMANN, 1981, p. 20).

A adesão à análise rigorosa como uma consequência do ideal interpretativo defendido por adeptos da Segunda Escola de Viena (DUNSBY, 1989) está explícita na abordagem analítica de Wintle (1982). Nesse estudo, o autor discute os ideais interpretativos defendidos por Hermann Scherchen¹³⁷ e Webern a fim de fundamentar sua proposta analítica. Embora seu estudo manifeste o propósito de subsidiar performers, suas longas considerações analíticas voltam-se também aos propósitos de um teórico interessado em “auxiliar compositores e historiadores da música contemporânea a reavaliar suas atitudes em relação aos aspectos neoclássicos da música dodecafônica” (WINTLE, 1982, p. 98). Desta maneira, a abordagem de Wintle procura destacar aspectos promotores de coesão e apresenta uma visão hierárquica do Segundo Movimento do *Concerto* Op. 24, de Webern (WINTLE, 1982, p. 98).

No caso de Wintle (1982), esta visão hierárquica da estrutura foi apresentada como um conhecimento com potencial de trazer contribuições ao performer. Para esse autor, uma visão

caracterizada pela incorporação de anotações realizadas a partir de sua interação com o compositor (COOK, 2013a, p. 54).

136 Em seu estudo, Hermann (1981, p. 27) define a invariância como um “admirável dispositivo para a manutenção da continuidade horizontal”. Na música serial, o princípio da invariância pode ser reconhecido por meio do emprego do mesmo timbre, proximidade local e emprego de alturas em comum entre as diferentes linhas ou séries (HERMANN, 1981, p. 27). Straus (2013, p. 213) entende a invariante como uma “qualidade ou relação musical preservada quando uma série é transformada”.

137 Regente alemão, interessado pela performance de obras de vanguarda, que defendia a análise rigorosa da estruturação musical como meio de chegar a uma performance ideal. Foi considerado por Webern o “melhor regente de suas obras” (WINTLE, 1982, p. 74).

hierárquica da estrutura poderia colaborar para o desenvolvimento do senso de direção do movimento da linha, além da compreensão de seus objetivos pelo performer. Segundo Wintle (1982, p. 84), o senso de direção poderia constituir uma base interpretativa para o performer. Dessa maneira, são diversos os esquemas do autor em que ele procura agregar a representação de conjuntos com notação semelhante à de Schenker. Em sua narrativa é possível reconhecer seus esforços em demonstrar a importância estrutural de certos hexacordes, assim como o emprego de expressões schenkerianas, por exemplo o *background* (plano de fundo) e o *foreground* (plano frontal).

O foco no estudo da estrutura em tais estudos é revelador não apenas da concepção de análise musical, mas da *concepção de performance musical* sugeridas por seus autores. Todos os teóricos que mencionamos defenderam a construção de uma *performance estruturalmente informada*, e é possível reconhecer em suas narrativas a ideia implícita de que a qualidade de uma performance dependeria de uma compreensão profunda dos eventos estruturais. Ao comentar sobre a edição prática de Stadlen, Wason (1987, p. 65) observou: “somente alguém completamente consciente dos detalhes técnicos de uma peça (como Webern foi em sua época) poderia realizar tão belas e adequadas sugestões para sua performance”¹³⁸.

Ainda no que se refere à concepção de performance defendida por estes autores é possível reconhecer uma *abertura interpretativa*. Em outras palavras, podemos notar nas pesquisas de Wason (1987) e Hermann (1981) o incentivo à construção de uma *performance historicamente informada*. Ambos ressaltaram e defenderam a consulta à edição prática de Stadlen como possibilidade de acessar conhecimentos vinculados à tradição oral, resultante das interações entre Stadlen e Webern. A busca dessa tradição pode ser interpretada no contexto histórico em que esses teóricos estavam inseridos na época em que seus estudos foram elaborados: um período marcado pelo positivismo que permeou diversos empreendimentos musicológicos, incluindo aqueles relacionados aos estudos em Performance (KERMAN, 1987, p. 265; TARUSKIN, 1995, p. 23). A busca por uma interpretação historicamente informada também inspirou alguns dos estudos na subárea Análise e Performance Musical, como evidenciado por Hermann (1981) e Wason (1987). A consulta da edição prática elaborada por Peter Stadlen e o emprego de uma rigorosa análise da estrutura representaram procedimentos valorizados pelas Práticas Interpretativas de adeptos da Segunda Escola de Viena.

138 “[...] the crucial issue for us is that the relevance of theory to performance is eminently demonstrable in the present instance, as I hope to show in what follows. Indeed, I would argue that only one who is completely aware of the piece’s technical details (as only Webern was at time that time) could have made such wonderfully apposite suggestions for its performance” (WASON, 1987, p. 65).

Outro aspecto reconhecível no discurso dos autores selecionados está diretamente relacionado ao tratamento conferido à figura do performer. Apesar da relevância da teoria para a resolução de problemáticas interpretativas ou conceituais (RINK, 2002), podemos reconhecer nos discursos desses autores várias prescrições aos performers. Caberia ao performer a árdua tarefa de envolver-se com o rigoroso exame da estrutura a fim de compreender as prescrições inerentes à técnica utilizada pelo compositor, encontrando assim uma *justificativa analítica às decisões em performance*. Em Hermann (1981, p. 20), por exemplo, vemos uma série de prescrições voltadas à criação de uma “refinada” performance: “descubra e ensaie as frases e semifrases” ou “descubra quais notas em cada uma das partes pertencem à sucessão harmônica das invariantes e aprenda a ouvir os seus arpejos e sucessões”¹³⁹. A prescrição emitida em fins do artigo de Wason (1987) deixa transparecer seu posicionamento em favor de um estilo de performance estrutural. Ao criticar o estilo “antiestrutural”¹⁴⁰ defendido por Stadlen, admitiu: “é preciso ter uma clara compreensão” sobre o que seria frasear contra a estrutura¹⁴¹ (WASON, 1987, p. 103).

A partir dos estilos de performance e caráter prescritivo mencionados, podemos notar outra característica implícita dos discursos em questão: a ideia favorável a uma performance mentalista, que procura subjugar todas as decisões de um performer às evidências históricas e analíticas. Neste sentido, podemos admitir que os estudos de cunho estruturalista apresentaram uma limitação quanto à abordagem dos significados musicais que poderiam ser gerados por um performer. Houve nessas propostas uma valorização de práticas musicológicas tradicionais e dos possíveis significados advindos delas. A construção de uma concepção de performance em tais estudos viu-se vinculada apenas àquilo que as evidências históricas ou achados estruturais poderiam oferecer. Esse pensamento remete à ética modernista reconhecida por Taruskin (1995, p. 23) nos estudos em Performance Musical: o foco nas evidências históricas e abordagem racional da estrutura correspondeu ao ensejo de seus autores de conter o impulso subjetivo de

139 “Discover and rehearse phrases and semiphrases” e “discover which notes in each of the parts belong to the ‘harmonic’ succession of invariants and learn to hear their ‘arpeggiation and succession’” (HERMAN, 1981, p. 20).

140 Em seu estudo, Wason (1987, p. 62) criticou o artigo “Serialism Reconsidered” (Serialismo Reconsiderado), escrito pelo pianista Peter Stadlen, publicado em 1958. No entender de Wason, o pianista aderiu a um “estilo antiestrutural” de performance porque admitiu que nem todos os achados analíticos da estrutura tiveram impacto nas decisões de performance. Neste artigo, Wason procura a “todo custo” demonstrar a correlação entre as indicações de performance da edição das Variações op. 30 para piano, de Webern, com seus achados analíticos estruturais (WASON, 1987, p. 62; COOK, 1999, p. 250). Uma crítica ao artigo de Wason é fornecida por Cook (1999a, p. 249-250), que colaborou com a discussão sobre os limites dos achados analíticos da estrutura para as questões de modelagem sonora a partir do exemplo mencionado.

141 “The music is so clear that the interpreter may occasionally phrase against formal segmentations of the music without placing that dimension of the music in jeopardy of total loss (although obviously one must have a clear understanding of just what one is ‘playing against’) [...]” (WASON, 1987, p. 103).

performers¹⁴², assim como outras possibilidades de significados musicais. Uma tentativa de ampliar as possibilidades de significação musical, bem como de conferir maior visibilidade aos performers e a diferentes aspectos inerentes ao processo de construção da performance musical, será considerada por estudiosos que procurarão transcender vários dos posicionamentos sustentados pelo paradigma estruturalista, como veremos no próximo capítulo.

142 Ao tratar sobre a ética modernista na performance, Taruskin a relaciona ao uso prescritivo das evidências de uma pesquisa na construção de uma performance. Acredita que tal ética tem colaborado para uma “desumanização” da performance por meio do emprego de tais evidências e também, da moderna tecnologia. Na visão do teórico, essas evidências têm sido empregadas como uma possibilidade de conter a subjetividade inerente à performance musical. Ele afirma: “*The expressive or communicative purpose of musical performance [...] has been discredited under modernism in name of dehumanization [...]*” (TARUSKIN, 1995, p. 23).

3 PERSPECTIVA FLEXÍVEL NA SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL

A literatura crescente em análise e performance deve ser tratada com cautela pelo performer questionador: a exposição prolongada pode induzir ao estado de confusão e apatia. Duas tendências contraditórias caracterizam esta literatura – primeiro, uma escola autoritária de pensamento advogando a análise “séria” da partitura como base na interpretação; segundo, uma visão pessimista que expressa dúvida de que a análise e a performance têm muito ou nada de substância para oferecer uma à outra. Desnecessário dizer que alguns autores têm procurado um meio termo entre estes extremos [...] ¹⁴³. (RINK, 1995, p. 254)

O período posterior à publicação de *Musical Structure and Performance*, de Wallace Berry, foi marcado pelo crescimento quantitativo e qualitativo de publicações interessadas pela abordagem da relação entre Análise e Performance Musical (COOK, 1999a, p. 239). Tanto esse livro quanto publicações emblemáticas anteriores ao seu aparecimento suscitaram diversas críticas ao chamado estruturalismo dos estudos na subárea Análise e Performance Musical.

Essa postura pessimista em relação à possibilidade de contribuição da análise da estrutura para a performance também tem transparecido na literatura relacionada aos estudos na subárea Análise e Performance Musical, especificamente, no estudo de Abbate. O artigo *Music – Drastic or Gnostic?*, publicado em 2004, ilustra esse aspecto: ao relatar sua experiência como pianista colaborador, essa autora admitiu sua falta de envolvimento com produção de significados estruturais (ABBATE, 2004, p. 511). Ela vai mais longe ao sugerir a impossibilidade dessa produção por performers durante uma performance. Em linhas gerais, Abbate (2004, p. 521) defende um estilo ou “categoria drástica” de performance, admitindo o envolvimento de performers com a produção de uma variada gama de significados musicais relacionados com diferentes tipos e modos de conhecimento. Em concordância com sua crítica mordaz à análise formalista, Abbate situa-se entre os críticos que percebem o distanciamento do discurso musicológico da realidade ou da experiência com a performance musical. Assim, considerou as abordagens formalistas como um meio de “domesticar” a experiência de performers (ABBATE, 2004, p. 506).

¹⁴³ “The growing literature in analysis and performance should be approached with caution by the enquiring performer: prolonged exposure might induce state of confusion of despondency. Two contradictory tendencies characterize this literature: first, an authoritarian school of thought advocating ‘serious’ analysis of the score as the basis of interpretation; and secondly, a pessimistic view expressing doubt that analysis and performance have much or anything of substance to offer each other. Needless to say, some authors have sought a middle ground between these extremes [...]” (RINK, 1995, p. 254).

A pouca relevância atribuída ao conhecimento teórico/estrutural na abordagem de questões pragmáticas em performance também foi alvo da crítica de teóricos. No artigo intitulado *Serialism Reconsidered* (“Serialismo Reconsiderado”), publicado em 1958, Stadlen (apud WASON, 1987, p. 59) admitiu que a preocupação do performer deveria centrar-se em “como uma obra deveria ser executada, e não como foi feita”, além de reconhecer a falta de conexão entre certas instruções à execução e o conhecimento estrutural (WASON, 1987, p. 62; COOK, 1999a, p. 250). Tal argumento foi suficiente à crítica de Wason voltada ao estilo de performance adotado por Stadlen. O estudo de Wason é revelador de suas dificuldades para reconhecer tanto a adesão de Stadlen a um estilo não estrutural de performance (COOK, 2013a, p. 59) quanto o reconhecimento das limitações de certos achados analíticos para o tratamento de questões pragmáticas relacionadas à performance musical.

Neste capítulo nos voltaremos a estudos que se distanciaram das posturas extremistas mencionadas. A partir dos exemplos considerados, será nosso propósito tratar de abordagens que procuraram oferecer uma visão mais flexível ou “suavizada” (COOK, 1999b, p. 21) frente ao rigor apregoadado pelo estruturalismo em Performance Musical. Se nos estudos vinculados à disciplina Análise Musical é possível reconhecer uma reação de estudiosos frente à concepção autônoma da música, os estudos na subárea Análise e Performance Musical também foram marcados pela tentativa de *suplantar a rigidez e as limitações de posturas estruturalistas em diferentes aspectos*, como o tratamento conferido ao performer e a concepção de análise musical. Tais aspectos serão expostos a partir de publicações referenciais e recentes que procuram retratar o potencial de contribuição da análise para os desafios em performance musical.

3.1 Características gerais da amostragem e vínculo com a perspectiva flexível

Conforme ilustrado pelo quadro na Figura 3.1, a amostragem selecionada é constituída por 22 publicações, espaçadas temporalmente, abrangendo diferentes níveis (livros, capítulos de livros e artigos de periódicos).

Um aspecto preliminar diz respeito às áreas de estudo que têm se interessado pela investigação da relação entre análise e performance musical. A partir dos títulos dos periódicos, é possível notar que esta temática tem sido explorada em estudos pertencentes à Teoria Musical e à subárea Análise Musical. Certos especialistas defenderam a ideia da Análise e Performance Musical como uma *disciplina* da Teoria Musical (TONG, 1994; SCHMALFELDT, 2011;

LATHAM, 2005, p. 157; MCCLELLAND, 2003, p. 100). Contudo, esta temática também tem envolvido estudos da subárea Performance Musical, conforme fica evidente nos títulos das seguintes publicações: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (RINK, 1995), *Musical Performance: a Guide to Understanding* (RINK, 2002) e *The Music Practitioner: Research of the Music Performer, Teacher and Listener* (DAVIDSON, 2004). Outros especialistas, como Rink (2004, p. 38), reconheceram a Análise e Performance Musical como um *domínio de estudo* da Performance Musical.

O segundo aspecto relevante a considerar a partir dos títulos é o aproveitamento da teoria de Schenker em estudos cujo propósito é contribuir para performance. Esse interesse é evidenciado pelos títulos *Developing Schenkerian Hearing and Performing* (“Desenvolvendo uma escuta e performance schenkeriana”), de Alexandra Pierce (1994), e *Schenkerian Analysis, Methaphor, and Performance* (“Análise schenkeriana, metáfora e performance”), de Jeffrey Swinkin (2007). Dentre os autores com formação schenkeriana que têm colaborado com o desenvolvimento de estudos sobre a relação entre análise e performance, destacamos Jeffrey Swinkin, Alison Hood, Janet Schmalfeldt e William Rothstein. A partir dos títulos dessas publicações e de outras que serão tratadas neste capítulo reafirmamos que a influência da teoria schenkeriana ainda permeia o desenvolvimento de estudos sobre a relação entre a Análise e Performance Musical, sendo reconhecida por diferentes críticos (MCCLELLAND, 2003, p. 99; LATHAM, 2005, p. 159; COOK, 2013a, p. 36).

Um terceiro aspecto refere-se à abordagem de conhecimentos nem sempre considerados pelos enfoques de cunho estruturalista. “Imaginação musical” (FISK, 1996; 1997), “metáfora” (SWINKIN, 2007) e “intuição” (RINK, 1994) são expressões que sugerem interesse pela inclusão de conhecimentos provenientes do processo de construção da performance musical nas narrativas analíticas. Expressões como “interação e interpretação” (LESTER, 1995) e “a voz do performer” (LEONG; KOREVAAR, 2005) sugerem a tentativa de suplantar pressupostos estruturalistas por meio do redimensionamento de posturas relacionadas à concepção de análise e ao tratamento conferido à figura do performer, aspectos que discutiremos no decorrer deste capítulo.

Figura 3.1 – Publicações que têm evidenciado um posicionamento mais flexível frente a pressupostos relacionados ao estruturalismo em Performance Musical

	<i>Autor</i>	<i>Ano da publicação</i>	<i>Título da publicação/ livro</i>	<i>Nível da produção</i>	<i>Título do periódico</i>
1	CAREY, Norman	2007	An Improbable Intertwining: an Analysis of Schumann's "Kreisleriana I and II", with Recommendations for Piano Practice Theory and Practice	Artigo	Theory and Practice
2	FISK, Charles	1996	Performance, Analysis, and Musical Imagining.	Artigo	College Music Symposium
3		1997	Performance, Analysis and Musical Imagining Part II: Schumann's "Kreisleriana"	Artigo	College Music Symposium
4	HOOD, Alison	2014	Interpreting Chopin: Analysis and Performance	Livro	-
5	LESTER, Joel	1995	Performance and Analysis: Interaction and Interpretation/ In: RINK, John (Ed.) The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation.	capítulo de livro	-
6		2000	Analysis and Performance in Schoenberg's Phantasy Op. 47/ In: BRUBAKER, Bruce; GOTTLIEB, Jane (Ed.). Pianist, Scholar, Connoisseur – Essays in Honor of Jacob Lateiner.	capítulo de livro	-
7	LEONG, Daphne; MCNUTT, Elizabeth	2005	Virtuosity in Babbitt's Lonely Flute	Artigo	Music Theory Online
8	LEONG, Daphne; KOREVAAR, David	2005	The Performer's Voice Performance and Analysis in Ravel's Concerto pour la main Gauche	Artigo	Music Theory Online

9	PIERCE, Alexandra	2007	Deepening Musical Performance through Movement	Livro	-
10		1994	Developing Schenkerian Hearing and Performing	Artigo	Intégral
11	RINK, John	1994	Authentic Chopin: History, Analysis and Intuition in Performance/ In: RINK, John; SAMSON, Jim (ed.). Chopin Etudes.	capítulo de livro	-
12		1995	Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's <i>Fantasien</i> Op. 116/ In: RINK, John (ed.). The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation.		-
13		1999	Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator/ In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed). Rethinking Music.		-
14		2002	Analysis and (or?) Performance/ In: RINK, John (ed.). Musical Performance: A Guide to Understanding.		-
15		2004	The State of Play in Performance Studies/ In: DAVIDSON, Jane (ed.). The Music Practitioner: research of the music performer, teacher and listener.		-
16	ROTHSTEIN, William	1995	Analysis and the Act of Performance/In: RINK, John (ed.) The Practice of Performance Studies in Musical Interpretation.	capítulo de livro	-
17		2005	Like Falling off a Log: Rubato in Chopin's <i>Prelude</i> in A-flat major Op. 28 n. 17	Artigo	Music Theory Online

18	SCHMALFELDT, Janet	1985	On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5	Artigo	Journal of Music Theory
19		2002	On Performance, Analysis, and Schubert	Artigo	Per Musi
20		2011	On Performance, Analysis, and Schubert / In: SCHMALFELDT, Janet. the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music.	Livro	-
21	SWINKIN, Jeffrey	2007	Schenkerian Analysis, Metaphor, and Performance	Artigo	College Music Symposium
22		2016	Performative Analysis – Reimagining Music Theory for Performance	Livro	-

3.2 Da função da análise musical nas abordagens flexíveis: uma leitura a partir de unidades de registro

O quadro a seguir, na Figura 3.2, é constituído por unidades de registro (expressões) extraídas das publicações mencionadas no tópico 3.1. Elas são indicativas da função que a análise musical tem ocupado em abordagens de cunho mais flexível frente ao estruturalismo em Performance Musical.

Figura 3.2 – Unidades de registro indicativas da função da análise musical nos estudos da subárea Análise e Performance Musical

<i>Função da análise musical nos estudos na subárea Análise e Performance Musical</i>		
1	<p><i>"I shall also discuss the art of turning analytical realizations into practicing stratagems."</i> (CAREY, 2007, p. 20)</p>	<p>"Também discutirei a arte de transformar realizações analíticas em estratégias práticas" (CAREY, 2007, p. 20).</p>
	<p><i>"To the complete musician, performance and analysis are a single action. It is not even right to say that one shed light on the other. Rather, together as single act of interpretation they illuminate our musical life."</i> (CAREY, 2007, p. 46)</p>	<p>"Para o músico completo, performance e análise são uma única ação. Não é correto dizer que uma lança luz sobre a outra. Antes, juntas como um único ato de interpretação, elas iluminam nossa vida musical" (CAREY, 2007, p. 46).</p>
	<p><i>"It is my aim here to take this muscular-kinetic component very much into consideration. The analyses that follows take up Schachter's challenge, namely, 'becoming aware of the implications for performance of [...] analytical choices.'"</i> (CAREY, 2007, p. 22)</p>	<p>"É meu objetivo aqui levar em consideração esse componente cinético-muscular. As análises que se seguem retomam o desafio de Schachter, a saber, 'tomar consciência das implicações para a performance das [...] escolhas analíticas'" (CAREY, 2007, p. 22).</p>
2	<p><i>"Musical analysis has value for performers inasmuch as it helps them to achieve such imaginary focus, making details audible by patterning them, hierarchizing them, and suggesting assessments of their character."</i> (FISK, 1997, p. 108)</p>	<p>"A análise musical tem valor para os performers na medida em que os ajuda a alcançar tal foco imaginário, tornando os detalhes audíveis padronizando-os, hierarquizando-os e sugerindo aferições de seu caráter" (FISK, 1997, p. 108).</p>
3	<p><i>"I have always been interested in how (or if) music analysis could aid a performer in the preparation of an interpretation. In my experience analysing a piece helps me to understanding it better, relate to it on a deeper level, memorize it more easily and remember it longer."</i> (HOOD, 2014, p. 1).</p>	<p>"Eu sempre estive interessada em como (ou se) a análise musical poderia auxiliar na preparação de uma interpretação. Com base na minha experiência, analisar uma peça ajuda a entendê-la melhor, relacionar-se com ela num nível mais profundo, memorizá-la facilmente e lembrá-la por mais tempo" (HOOD, 2014, p.1).</p>

	<p><i>“[...] I feel that when I use such analysis my performances are more cogent and have a stronger sense of line and direction.” (HOOD, 2014, p. 1)</i></p> <p><i>“Schenkerian graphing and rhythmic analysis are used throughout as analytical tools to illuminate the narrative of each piece and to highlight specific idiosyncratic features that are important to the analyst, the listener and the performer alike.” (HOOD, 2014, p. 22)</i></p> <p><i>“[...] my approach to analysis illuminates the artistic content of Chopin’s music and raises important interpretative questions that a performer may wish to consider.” (HOOD, 2014, p.11)</i></p>	<p><i>“[...] eu sinto que quando eu uso essa análise minhas performances são mais convincentes e têm um senso mais forte de linha e direção” (HOOD, 2014, p.1).</i></p> <p><i>“O gráfico schenkeriano e a análise rítmica são usados como ferramentas analíticas para iluminar a narrativa de cada peça e destacar características idiossincráticas específicas que são importantes para o analista, o ouvinte e o intérprete” (HOOD, 2014, p. 22).</i></p> <p><i>“[...] minha abordagem à análise ilumina o conteúdo artístico da música de Chopin e levanta importantes questões interpretativas que um performer poderia querer considerar” (HOOD, 2014, p.11).</i></p>
4	<p><i>“[...] the focus of analysis could shift from finding ‘the structure’ of a piece to defining multiple strategies for interpreting pieces [...].” (LESTER, 1995, p. 214)</i></p> <p><i>“I propose here to challenge the assumption that communication need take place solely when analysts give directions to performers, and to argue that more reciprocal discourse would enhance our understanding of music – theoretical issues as well as performance issues.” (LESTER, 1995, p. 198)</i></p> <p><i>“[...] developing sense of the piece are the very issues that we commonly call both analytical and interpretative: locating points of articulation, shaping gestures between points of articulation, making sure that local gestures do not interfere with large-scale shapes [...], deciding on basic attitudes towards tone color and affect, and so forth.” (LESTER, 2000, p. 152)</i></p>	<p><i>“[...] O foco da análise poderia mudar de encontrar ‘a estrutura’ de uma peça para definir múltiplas estratégias para interpretar peças [...]” (LESTER, 1995, p. 214).</i></p> <p><i>“Eu proponho aqui desafiar a suposição de que a comunicação precisa ocorrer apenas quando os analistas dão instruções aos performers, e argumentar que um discurso mais recíproco melhoraria nossa compreensão da música – questões teóricas, bem como questões de performance” (LESTER, 1995, p. 198).</i></p> <p><i>“[...] desenvolver o sentido da peça são as mesmas questões que comumente chamamos analíticas e interpretativas: localizar pontos de articulação, modelar gestos entre pontos de articulação, garantir que os gestos locais não interfiram com as configurações em larga escala [...], decidindo sobre atitudes básicas em relação à cor e afeto, e assim por diante” (LESTER, 2000, p. 152).</i></p>
5	<p><i>“This process has clarified some of our intuitive perceptions as performers, pointing the way to performance applications. The analysis of such intuitive considerations—the “feel” of a gesture, the direction of a progression, the rhythmic character of a theme—forces us to refine and articulate our interpretive approach. This process of verbalization/analysis often occurs in the course of teaching a piece—somewhat haphazardly. However, integrating such considerations with structural analytical observations proves a stronger and more relevant framework for performance interpretation.” (LEONG; KOREVAAR, 2005, p. 9)</i></p>	<p><i>“Esse processo esclareceu algumas de nossas percepções intuitivas como performers [...]. A análise de tais considerações intuitivas – a “sensação” de um gesto, a direção de uma progressão, o caráter rítmico de um tema – nos obriga a refinar e articular nossa abordagem interpretativa. Esse processo de verbalização/ análise geralmente ocorre no decorrer do ensino de uma peça – um pouco ao acaso. No entanto, a integração de tais considerações com observações analíticas estruturais provê um forte contexto mais forte e relevante à interpretação numa performance” (LEONG; KOREVAAR, 2005, p. 9).</i></p>
6	<p><i>“Contrary, too, to the stereotype of analysis as rigorous and performance as intuitive [...], we hope to have demonstrated the parallel journeys that both of these disciplines undertake. While acknowledging their distinctiveness, our joint exploration of Babbitt’s Lonely Flute has brought</i></p>	<p><i>“Ao contrário, também, ao estereótipo da análise como rigorosa e performance como intuitiva [...], esperamos ter demonstrado as jornadas paralelas empreendidas por ambas as disciplinas. Embora reconhecendo suas especificidades, nossa exploração conjunta de Lonely Flute, de Babbitt,</i></p>

	<p><i>out (to us, at least!) the tensions of rigor and freedom inherent in both, and in the process, has illuminated that virtuosity—compositional and performative, apparent and hidden [...].”</i> (LEONG; MCNUTT, 2005, p. 5)</p>	<p>trouxe (pelo menos para nós!) as tensões do rigor e liberdade inerentes a ambas e, no processo, iluminou essa virtuosidade – composicional e performativa, aparente e oculta [...]” (LEONG; MCNUTT, 2005, p. 5).</p>
7	<p>“Perceiving a piece through movement can be a slower process than conceiving it through an already highly developed system of hearing. In the analyses I mean to suggest some of the ponderousness needed to develop the perception of structural layers at the moment a passage is being played or sung. The player hopefully ends up not only with a synoptic overview of a piece, [...] guiding the finest details of interpretation by a felt reference to the whole context.” (PIERCE, 2007, p. XV)</p> <p>“Bringing to awareness the interplay of movement’s structural levels is a kinesthetic education that can coincide with aural education.” (PIERCE, 1994, p. 57)</p>	<p>“Perceber uma peça por meio do movimento pode ser um processo mais lento do que concebê-la por meio de um sistema altamente desenvolvido de audição. Na análise, pretendo sugerir algumas das ponderações necessárias para desenvolver a percepção das camadas estruturais no momento em que uma passagem está sendo tocada ou cantada. O executante esperançosamente acaba não apenas com uma visão geral sinóptica de uma peça [...], guiando os mais finos detalhes de interpretação por uma referência sentida do contexto total” (PIERCE 2007, p. XV).</p> <p>“Conscientizar a interação do movimento dos níveis estruturais é uma educação cinestésica que pode coincidir com a educação auditiva” (PIERCE, 1994, p. 57).</p>
8	<p>“Two aspects interested me especially: the ‘problem-solving’ role of analysis in performance, and its potential to shape an entire interpretation. The first enable me to resolve the treatment of hemiolas [...], as well as the manipulation of phrase rhythm. As for second, analysis provided insight into tempo relations between the seven works in the set and into large-scale rhythmic procedures.” (RINK, 1995, p. 255)</p> <p>“[...] analysis can help – rather than constrain – the performer.” (RINK, 1995, p. 255)</p> <p>“Vital for intelligible, effective performance, it means giving the music a sense of shape in time by devising a hierarchy of temporally defined musical gestures from the small to the large scale.” (RINK, 1999, p. 218)</p> <p>“[...] to show how the modern performer can construct such a narrative.” (RINK, 1999, p. 223)</p> <p>“[...] to demonstrate how the more refined harmony, thematic material, and form of the second version shape the course of music events – that is, the narrative itself.” (RINK, 1999, p. 223)</p>	<p>“Dois aspectos me interessaram especialmente: o papel da análise na ‘resolução de problemas’ numa performance e seu potencial para moldar uma interpretação completa. O primeiro permitiu-me resolver o tratamento das hemiólas [...], assim como a manipulação do ritmo frasal. Em segundo lugar, a análise forneceu insights sobre as relações temporais entre as sete obras do conjunto e os procedimentos rítmicos de grande escala” (RINK, 1995, p. 255).</p> <p>“[...] A análise pode ajudar – em vez de restringir – o performer” (RINK, 1995, p. 255).</p> <p>“Vital a uma performance inteligível e eficaz, significa dar à música um senso de contorno no tempo, concebendo uma hierarquia de gestos musicais definidos temporalmente em pequena e grande escala” (RINK, 1999, p. 218).</p> <p>“[...] mostrar como o performer moderno pode construir tal narrativa” (RINK, 1999, p. 223).</p> <p>“[...] para demonstrar como a harmonia mais refinada, o material temático e a forma da segunda versão moldam o curso dos eventos musicais – isto é, a própria narrativa” (RINK, 1999, p. 223).</p>
9	<p>“[...] construction of the story the performer will tell.” (ROTHSTEIN, 1995, p. 238)</p> <p>“But a narrative there must be, even if it is one which cannot be translated into words, and it is the performer’s job to come up with it. Analysis</p>	<p>“[...] construção da história que o performer contará” (ROTHSTEIN, 1995, p. 238).</p> <p>“Mas uma narrativa deve existir, mesmo que seja uma que não possa ser traduzida em palavras, e é tarefa do intérprete chegar a ela. A análise fornece um conjunto de ferramentas – na verdade, muitos</p>

	<i>provides a set of tools – actually, many sets – to help do the job.</i> ” (ROTHSTEIN, 1995, p. 237)	conjuntos – para ajudar no trabalho” (ROTHSTEIN, 1995, p. 237).
10	<p><i>“At the very most, I am convinced that the analytical effort can heighten the performer’s confidence.”</i> (SCHMALFELDT, 1985, p. 19).</p> <p><i>“[...] to have an analytic view of a work is to have a basis for the preparation of a performance.”</i> (SCHMALFELDT, 1985, p. 18)</p> <p><i>“[...] articulating such form-defining moments as beginnings and endings, and then projecting the overall shapes.”</i> (SCHMALFELDT, 2002)</p>	<p>“No máximo, estou convencido de que o esforço analítico pode aumentar a confiança do intérprete” (SCHMALFELDT, 1985, p. 19).</p> <p>“[...] ter uma visão analítica de uma obra é ter uma base para a preparação de uma performance” (SCHMALFELDT, 1985, p. 18).</p> <p>“[...] articulação de tais momentos definidores da forma, como princípios e fins, projetando assim a configuração total” (SCHMALFELDT, 2002).</p>
11	<p><i>“In my view, analysis and performance are distinct yet coequal and analogous attempts to elucidate the score, to present one or some of its many possible structural and narrative meaning. Both analysis and performance ultimately aim, or should aim, toward the same goal: interpretative insight, a compelling way to hear and understanding the piece in a particular occasion [...].”</i> (SWINKIN, 2016)</p> <p><i>“[...] inform performance in a nondictatorial way, a way that opens up fresh, creative possibilities. To this end, I advocate a flexible and imaginative use of analysis, an approach that renders analytical insights amenable to the kinds of things that a performer can express – namely, somatic states, emotional and psychological process, narratives structures, and so forth.”</i> (SWINKIN, 2016)</p>	<p>“A meu ver, a análise e a performance são tentativas distintas, ainda que coiguais e análogas, de elucidar a partitura, para apresentar um ou alguns de seus possíveis significados estruturais e narrativos. Tanto a análise quanto a performance visam, ou devem visar, ao mesmo objetivo: insights interpretativos, uma maneira atraente de ouvir e entender a peça em uma ocasião específica [...]” (SWINKIN, 2016).</p> <p>“[...] informar a performance de maneira não-ditatorial, uma maneira que abre novas possibilidades criativas. Para este fim, defendo o uso flexível e imaginativo da análise, uma abordagem que torne insights analíticos receptivos aos tipos de coisas que um performer pode expressar – ou seja, estados somáticos, processos emocionais e psicológicos, estruturas narrativas e assim por diante” (SWINKIN, 2016).</p>

A função da análise musical nos estudos de cunho mais flexível tem abrangido diferentes objetivos. A *busca da compreensão da estrutura musical* é o objetivo sugerido pelas seguintes expressões: “visão sinóptica da peça” (PIERCE, 2007, p. XV), “técnica composicional de Chopin” (HOOD, 2014, p. 1), “observações analíticas estruturais” (LEONG; KOREVAAR, 2005, p. 9) e “aspectos fundamentais da estrutura” (SCHMALFELDT, 1985, p. 2). É possível reconhecer em tais propostas um interesse similar àquele apresentado por pesquisas vinculadas ao paradigma estruturalista dos estudos em Performance Musical, bem como por publicações pertencentes à subárea Análise Musical (BENT; POPLE, 2001; NAGORE, 2004). A investigação da estrutura tem, portanto, se mostrado relevante em pesquisas com o propósito de embasar a performance musical.

No que se refere à compreensão musical, diferentes autores também têm mencionado os benefícios da análise para a *compreensão cinestésica*. Expressões como “componente muscular-cinético” (CAREY, 2007, p. 22) e “educação cinética” (PIERCE, 2007, p. VX) permitem notar a incorporação às narrativas analíticas de conhecimentos nem sempre considerados pelas abordagens de cunho estruturalistas. Assim, é possível reconhecer nas propostas analíticas de cunho mais flexível frente ao estruturalismo a tentativa de incorporar conhecimentos relacionados ao processo de construção da performance musical. A abordagem de uma rede mais ampla dos conhecimentos que integram este processo é um desafio lançado por especialistas de diferentes áreas musicais no que tange ao desenvolvimento de estudos analíticos (COOK, 2013a; RINK, 2004).

A possibilidade de *acessar uma rede mais ampla de significados musicais* também aparece como objetivo de alguns estudos analíticos. As expressões “foco imaginário” (FISK, 1996, p. 64), “afeto” (LESTER, 2000, p. 152) e “estados somáticos, emocionais e processos psicológicos” (SWINKIN, 2016) são indicativas da atenção que analistas têm conferido às possibilidades de significação que podem integrar o processo interpretativo de um performer (LABOISSIÈRE, 2007; COOK, 2013a). Nesse sentido, é possível notar uma diferença importante em relação às abordagens de cunho estruturalista, isto é, uma ideia favorável a uma ampliação das fronteiras analíticas. Esta abertura que permeou estudos vinculados à área de Análise Musical (NAGORE, 2004; BENT; POPLÉ, 2001) também é visível em publicações relacionadas ao domínio da subárea Análise e Performance Musical.

O oferecimento de subsídios à seleção de estratégias de execução aparece como outra função de que se ocupa a análise musical. Algumas pesquisas têm atribuído à análise a função de prover elementos para o estabelecimento de “múltiplas estratégias para a interpretação” (LESTER, 1995, p. 214) e “estratégias práticas” (CAREY, 2007, p. 46) e disponibilizar *insights* à modelagem do tempo (RINK, 1995, p. 255). Este objetivo se coaduna com propostas de cunho estruturalista que viram no emprego da análise musical, como já discutido, um procedimento com potencial para favorecer a modelagem de aspectos diversos, como o tempo, a dinâmica e a articulação (BERRY, 1989; BURKHART, 1994, p. 34-40). A modelagem de tais aspectos continua sendo uma problemática que vem sendo tratada mediante o emprego da análise musical.

O interesse pela *elaboração de uma narrativa* a ser empreendida pelo performer sobre o objeto de estudo é outra similaridade entre os domínios de estudo da Análise e Performance Musical (BENT; POPLÉ, 2001). Alguns autores têm considerado o potencial da análise musical para a construção de uma narrativa pelo performer (RINK, 1999, p. 223), para “iluminar a

narrativa” sobre uma peça musical (HOOD, 2014, p. 22) e favorecer a “construção da história a ser contada pelo performer” (ROTHSTEIN, 1995, p. 238). Esses estudos têm visto no procedimento analítico a possibilidade de favorecer uma articulação ou verbalização da concepção musical do analista/ performer.

A possibilidade de *contribuir ao refinamento da percepção auditiva* é outro objetivo relacionado ao emprego da análise musical por especialistas de diferentes áreas musicais (BENT; POPLE, 2001; GERLING, 1989). Pesquisadores consideraram a análise como um meio de favorecer a percepção de “detalhes” relacionados aos eventos estruturais (FISK, 1997, p. 108), bem como o desenvolvimento de uma “educação aural” (PIERCE, 1994, p. 57). Em certos casos, esse desenvolvimento tem se fundamentado na percepção de aspectos atrelados à teoria schenkeriana, conforme indicado pelas expressões “camadas estruturais” (PIERCE, 2007, p. 58) e “repetições escondidas” (HOOD, 2014, p. 22).

O potencial da análise musical como *facilitadora do processo de memorização musical* também foi considerado por diferentes pesquisas (RINK, 2002; HOOD, 2014, p. 1). Conforme visto no tópico 1.1.3, essa possibilidade de contribuição vem sendo tratada por especialistas da área de Psicologia da Performance, como é o caso de Chaffin, Imreh e Crawford (2002, p. 342), que destacaram o emprego do conhecimento dos “guias estruturais” para a otimização desse processo. Esse fato nos chama a atenção para um aspecto inerente a algumas propostas analíticas: a relação com métodos não sistematizados por teóricos musicais.

A partir das breves considerações sobre as funções ocupadas pela análise musical, percebemos aspectos que marcaram a história do desenvolvimento da subárea Análise e Performance Musical. O primeiro deles se refere ao interesse dos paradigmas flexível e estruturalista pela abordagem de desafios comuns, como a modelagem da dinâmica e o estabelecimento da agógica e da articulação. Um segundo diz respeito à abertura interpretativa ou à ampliação de fronteiras dos objetos analíticos. Esta, aliás, representa outra similaridade entre a história da Análise Musical e o domínio de estudo de nosso interesse (BENT; POPLE, 2001). Embora as diversas propostas mencionadas neste tópico revelem apreço pela investigação da estrutura, esse procedimento foi considerado como um elemento dentre outros com potencial de colaborar para a compreensão do fenômeno musical. Assim, propõem um *redimensionamento da concepção de análise musical e de seu objeto de estudo*, não mais focados exclusivamente no exame da estrutura, mas atentos a uma significação musical mais ampla. O item 3.3 discutirá pesquisas voltadas a esses aspectos de maior abrangência.

3.3 A perspectiva flexível em publicações referenciais

3.3.1 O ideal de performance “analítica e estruturalmente informada” e o seu potencial junto à superação de desafios em performance musical

Diferentes historiografias sobre o desenvolvimento de estudos na subárea Análise Musical revelam uma limitação das abordagens estruturalistas sobre a compreensão da música (KERMAN, 1987; BENT; POPLÉ, 2001). O interesse pela interpretação do fenômeno musical favoreceu a inclusão nas análises de outras possibilidades de significação musical, além daquela proporcionada pela análise que tem a partitura como principal documento de investigação. Distintos objetos e concepções analíticas integram o complexo e interdisciplinar campo da Análise Musical, que também tem servido aos propósitos da Performance (BENT; POPLÉ, 2001). É possível ver a inquirição de diferentes objetos analíticos em pesquisas focadas em subsidiar seus autores junto a processos de construção da performance e interpretação musical, como veremos neste capítulo.

A insuficiência da resposta estruturalista foi alvo de questionamentos acerca do método analítico e do tratamento conferido à figura do performer. Como proceder para “falar a língua” dos performers e sensibilizá-los sem perder o rigor estruturalista foi a questão que permeou a pauta de discussão de diferentes especialistas. Vale mencionar que, em boa parte dos casos, tais questionamentos não culminaram em uma ruptura, tampouco desvalorizaram conhecimentos sobre a estrutura: eles continuam se mostrando relevantes para a abordagem de desafios em performance musical. Mas esses conhecimentos passaram a ser considerados uma possibilidade de significação dentre outras consideradas relevantes para o processo interpretativo.

A experiência de estudiosos com a performance musical também favoreceu uma redefinição das concepções de análise, de performance e do papel do performer na análise musical. Se nos estudos estruturalistas tal procedimento estava limitado àquilo que o exame estrutural (e/ou o método analítico sistemático) poderia oferecer, abordagens posteriores buscaram uma visão mais ampla dos *significados musicais gerados por performers*, isto é, integrantes do processo de construção de uma performance musical.

Uma tentativa de escapar do “autoritarismo” e da limitação estruturalista aparece num estudo sobre as *Bagatelas* Op. 126 de Beethoven (Figura 3.3), da pianista e teórica musical americana Janet Schmalfeldt. Nesse estudo, ela procurou ilustrar a *possibilidade de extrair estratégias para a modelagem do tempo, da dinâmica e para o controle da energia a partir do*

conhecimento da estrutura. Schmalfeldt (1985, p. 18) apresenta estratégias de dinâmica a partir do reconhecimento de evento linear, além do potencial do conhecimento harmônico para a modelagem do tempo. Ela trata de questões pragmáticas que também permearam algumas das abordagens estruturalistas. Vale mencionar que essa pianista defendeu o desenvolvimento de uma audição estrutural com base na teoria de Schenker (SCHMALFELDT, 1985, p. 3-5). Seu propósito é evidenciado no exemplo a seguir, que ilustra a hierarquia entre notas estruturais e ornamentais, e a ideia de uma *Urlinie*.

Figura 3.3 – Proposta de audição estrutural de trechos da *Bagatela* n. 2 Op. 126, de Beethoven

Fig. a

Fig. b

Fonte: Schmalfeldt (1985, p. 3-5).

Outras questões pragmáticas em performance também foram consideradas em outros estudos em análise-performance de Schmalfeldt. Como exemplo, temos a *interpretação da forma musical* tratada a partir da conjunção entre diferentes propostas analíticas. Isso ocorreu

em seu estudo da *Sonata em Lá menor* (D845) para piano, de Schubert (Figura 3.4), no qual reconheceu uma limitação da ferramenta analítica de Schenker no que tange a uma compreensão mais ampla da forma musical (SCHMALFELDT, 2011, p. 7). Em diferentes estudos, Schmalfeldt (2002, 2011) defendeu o desenvolvimento de uma escuta baseada no ideal de devir e de forma como processo¹⁴⁴. Identificamos em suas propostas, portanto, esforços para capturar, para a narrativa analítica, conhecimentos advindos do processo de escuta.

Esse interesse é retratado pela Figura 3.4, que usa setas indicativas para trechos reinterpretados pela autora. Nessa análise, Schmalfeldt apresenta as ideias de uma passagem inicialmente entendida como uma introdução e que, ao ser confrontada com as demais seções ao longo da peça, foi reinterpretada como sendo o tema principal, e um tema secundário passou a ser entendido como uma transição (compasso 26). Nesse movimento de ideias, o foco se desloca da forma e recai sobre o processo. De acordo com a autora, esta reinterpretação dos compassos 1 e 26 ocorreu após sua experiência de escuta depois do compasso 40, considerado o início de um tema secundário na tonalidade de Dó Maior (relativo da tonalidade principal dessa sonata). Podemos reconhecer, na proposta analítica de Schmalfeldt, formulada sobretudo a partir de noções de Hegel, Adorno, Dahlhaus e Schenker, o incentivo ao desenvolvimento de uma interpretação crítica, amparada por diferentes tipos de conhecimentos. Sobre esse desenvolvimento, relatou numa de suas entrevistas:

A característica que distingue meu trabalho atual é o esforço para recapturar algo da *natureza processual da experiência musical*. Por suposto, fazer interpretações da forma musical envolve, pelo menos para mim, a consideração da interação de todas as dimensões musicais – ou seja, motivo, ideia, frase, progressão harmônica, cadência, ritmo, compasso, textura, condução de vozes, dinâmica, instrumentação, plano tonal geral. Em outras palavras, tratar da forma em música é reconhecer que ela não pode ser separada do conteúdo. Não se pode esperar que intérpretes profissionais consigam tempo para pensar sobre todos estes aspectos de uma forma analítica. No entanto, chegar, mesmo que informalmente, a uma visão das dimensões formais locais e gerais de uma peça pode fazer avançar, ou reforçar, *o sentido de narrativa do intérprete*. E parece que, para muitos bons intérpretes, a ideia de uma progressão narrativa ou, mais frequentemente, um processo psicológico pode ser útil como uma analogia para viver “dentro e através” de uma peça enquanto ela se desenrola no tempo (CAVAZOTTI; GANDELMAN, 2002, p. 58, grifo nosso).

144 A necessidade de ampliar sua compreensão analítica sobre a forma, limitada por seu treinamento no método schenkeriano, levou Schmalfeldt à elaboração de seu livro. Ela reconheceu no conceito hegeliano de devir uma possibilidade de ampliar esta compreensão. Além de Hegel, estudiosos que se dedicaram à investigação sobre a música de Beethoven serviram de base à elaboração de sua proposta, como Adorno e Dahlhaus. Schmalfeldt (2011, p. IX-X) afirma ter emprestado de tais autores os conceitos de devir e de forma como processo. Num processo de escuta baseado no ideal de devir, trechos musicais podem ser reinterpretados a partir daquilo que foi anteriormente escutado pelo analista.

Além de Schmalfeldt, outros teóricos esforçaram-se no sentido de promover propostas analíticas mais significativas e próximas dos interesses de performers. Vários exemplos encontram-se reunidos em *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (“A prática da performance: estudos em interpretação musical”), organizado por John Rink e publicado em 1995. Esse teórico manteve a análise-performance como tema de muitos de seus estudos, como veremos a seguir. A partir deles, é possível verificar uma visão crítica acerca da função da análise e sua relação com a performance musical, além da tentativa de redefinir o seu papel quando o propósito é auxiliar a atuação de performers em vez de constrangê-la (RINK, 1990). Rink faz parte do grupo de teóricos que procuraram suplantiar o autoritarismo apregoado por abordagens estruturalistas em Performance Musical.

Como Schmalfeldt, ele procurou incorporar em sua proposta analítica aspectos que permearam seu processo de construção da performance musical. Sua proposta de “análise do performer” (RINK, 1990, 2002, 2004) procura integrar uma gama mais variada de possibilidades de conhecimento em função do interesse pela construção de uma interpretação musical (RINK, 2002, p. 39). Para Rink, uma proposta analítica com o propósito de auxiliar os performers deveria permitir que eles fossem tratados como tais, e não como “meros agentes de teóricos”¹⁴⁵ (RINK, 2004, p. 41).

Outra característica de sua abordagem analítica é valorizar a chamada “intuição informada” (RINK, 1990, 2004). Esta possibilidade de conhecimento representa o que pode ocorrer durante a construção de uma performance, ou seja, diz respeito ao ato analítico que pode integrar o seu processo de elaboração. Durante a construção de uma performance, um performer pode estabelecer significados a partir de sua “bagagem” ou repertório relacionado a diferentes tipos de conhecimentos. Neste caso, o ato analítico não tem sua origem em um processo deliberado, que requer o emprego de um método analítico tradicional, mas é concretizado no estabelecimento de significados pelo performer, e pode estar ou não atrelado ao conhecimento da estrutura. Para ilustrar essa possibilidade de conhecimento, Rink (2002, p. 41) observou que a identificação de um evento estrutural pode ocorrer durante uma leitura à primeira vista com base na “intuição informada”. Sobre essa percepção imediata de um evento, que pode ser informada pelo repertório de conhecimentos de um músico, afirmou: “A análise e a identificação das funções – a essência de todo e qualquer ato analítico – se pode efetuar à primeira vista, como provavelmente o fará o músico experiente, com base numa ‘intuição

145 “*Performer’s analysis – an analytical mode which allows performers to be performers rather than mere agents of the theorists*” (RINK, 2004, p. 41).

informada' [...] isto é, servindo-se de seus conhecimentos sobre sintaxe, estrutura melódica, padronização rítmica e assim por diante [...]”¹⁴⁶ (RINK, 2002, p. 41).

O conhecimento da estrutura é considerado nas abordagens de Rink (2002, p. 55) como um elemento que pode integrar uma análise deliberada. Como exemplo, podemos mencionar sua proposta analítica do *Scherzo* Op. 39, de Chopin (Figura 3.5), na qual notamos o aproveitamento de recursos analíticos de Schenker (Figura 3.5). Nesse estudo, Rink tratou não apenas de diferentes aspectos estruturais, mas daqueles integrantes do processo de construção da própria performance. Propõe, assim, uma abordagem que agrega diferentes tipos de conhecimentos, como o histórico e o relacionado aos significados emocionais. Se em boa parte das abordagens estruturalistas a questão da expressividade foi tratada apenas em relação ao exame da estrutura, Rink mostra que esse aspecto também é decorrente do estabelecimento de significados emocionais. Nesse estudo, Rink (1994, p. 221) atribuiu diferentes significados emocionais à estrutura a partir das expressões “sentimento de crise”, “momentos escuros” e “senso de perda”, dentre outras. No esquema a seguir, ele incorpora ao seu esquema formal considerações acerca da “função expressiva”.

146 “Parsing and identifying function – the essence of each and every analytical act – can, and for the experienced musician probably will, initially take place at sight, on the basis of the ‘informed intuition’ [...] that is, drawing upon an assimilated understanding of syntax, melodic structure, rhythmic patterning and so on [...]” (RINK, 2002, p. 41).

Figura 3.5 – Esquema formal e funções expressivas do *Scherzo* Op. 39, de Chopin

bar: 1 25 125 131 151 159 315 335 351 367 433 440 453 497 513 526 541 566 573 637 644

tonal structure:

static dynamic

operative formal paradigm:

ternary (closed) goal-directed (open)

principal sections:

introduction A (scherzo) link₁ B (trio) link₂ A' (scherzo) link₃ B' (not as trio) [no 'archetypal' formal function] finale coda

subsections (square brackets used to show derivations):

a b a' [a] cc dc' [c+intro.] (x₁) [a b' [b] c c" (x₂) [c extended] [a] [a+c] (cf. d)

expressive function:

alienation stability reorientation stability alienation stability reorientation false stability alienation → crisis apotheosis dis-integration catharsis fusion/reconciliation

(→ I') (→ III)

Fonte: Rink (1994, p. 219).

A atenção de Rink também se voltou para outros temas de interesse de performers. Esse autor considerou a temporalidade como uma questão de extrema relevância para o performer, tratável por meio do conhecimento analítico da estrutura (RINK, 2002, p. 40) e de gravações (RINK, 2002, p. 38). Na época em que escreveu o reconhecido estudo *Analysis and (or?) Performance*, publicado em 2002, atentou ao pouco interesse das abordagens analíticas rigorosas à questão da temporalidade (RINK, 2002, p. 36). Nesse texto discutiu a relevância da “análise rigorosa” para o performer e propôs uma análise distanciada de procedimentos rigorosos e métodos tradicionais. Em sua abordagem do *Noturno em Dó# menor Op. 27*, de Chopin (Figura 3.6), apresenta um gráfico ilustrativo das flutuações do tempo e, com isso, uma proposta de mapeamento do tempo com trechos caracterizados por sua aceleração e desaceleração, de acordo com o esquema a seguir.

Figura 3.6 – Gráfico de flutuação temporal a partir do *Noturno* n. 1 em Dó# menor Op. 27, de Chopin

Fonte: Rink (2002, p. 47).

Apesar das críticas ao estruturalismo dos estudos na subárea Análise e Performance Musical, Rink não desconsiderou a relevância do conhecimento da estrutura para o tratamento de diversas questões que podem interessar aos performers. Em sua análise da *Sonata em Dó Maior* (K545), de Mozart (Figura 3.7), destacou tanto o papel da “intuição informada” no processo analítico quanto o potencial do conhecimento estrutural para a modelagem de aspectos sonoros. Também ressaltou a importância de uma compreensão sobre a função contextual das cadências. A partir do exemplo da Figura 3.7, Rink destaca a presença de duas cadências autênticas (compasso 2 e compassos 69-71), a última mais conclusiva que a primeira, considerada mais fraca pelo fato de o acorde de dominante não se apresentar em posição fundamental (RINK, 2002, p. 40). Para o autor, a percepção desta função contextual poderia colaborar para o tratamento da dinâmica. Um performer poderia, por exemplo, conferir um peso maior à segunda cadência devido a sua maior significância estrutural.

Figura 3.7 – Excertos do Primeiro Movimento da *Sonata para piano* K. 545, de Mozart

(a) **Allegro**

(b)

Fonte: Rink (2002, p. 40).

A *modelagem da dinâmica* pelo performer também foi considerada por Rink (2002, p. 48) nessa mesma publicação, na análise do *Noturno* n. 1 em Dó# menor Op. 27, de Chopin (Figura 3.8). Tal desafio foi tratado a partir de sua percepção do contorno melódico, distanciando-se de procedimentos rigorosos. Dessa vez, o autor apresenta um gráfico ilustrativo das variações de dinâmica no decorrer da música. Se a percepção da forma para determinadas correntes estruturalistas estava atrelada ao rigoroso exame da estruturação musical, Rink disponibiliza em seus gráficos de flutuação do tempo e níveis de dinâmica *outra possibilidade de compreensão da forma*, baseada na percepção de parâmetros considerados fundamentais para os performers. No esquema a seguir, temos um retrato do contorno melódico do *Noturno* em questão.

Figura 3.8 – Gráfico dos níveis de dinâmica a partir do *Noturno* n. 1 em Dó# menor Op. 27, de Chopin

Fonte: Rink (2002, p. 49).

Outro desafio considerado por Rink, e também por alguns teóricos estruturalistas, é o *refinamento de uma compreensão rítmica*. Assim como Cone (1968), Rink esforçou-se em demonstrar que esta questão está atrelada a diferentes aspectos da música, por exemplo aos eventos harmônicos, formais e métricos. Em outras palavras, ambos os teóricos revelam em suas abordagens uma concepção mais ampla acerca do ritmo a partir de considerações sobre o ritmo formal, harmônico e frasal (RINK, 1995, p. 256). A questão do ritmo frasal e formal foi tratada em seu estudo do *Noturno* n. 1 Op. 27 em Dó# menor, de Chopin (Figura 3.9). Nele, Rink considerou o ritmo como um dos tipos de conhecimento capazes de favorecer uma compreensão da forma musical. Em sua interpretação, destacou a presença de uma aceleração do ritmo frasal entre os compassos 53 e 64 (RINK, 2002, p. 53), conforme ilustrado pela redução rítmica da Figura 3.9. No esquema a seguir, cada semibreve corresponde a uma frase de quatro compassos ou um hipercompasso.

narrativa para a construção de uma performance musical. Nele, Rothstein apresenta uma analogia entre a figura do performer e a do ator, enfatizando que ambos deveriam dominar o conhecimento sintático e o caráter da obra. No entender de Rothstein (1995, p. 237), o reconhecimento de conflitos entre eventos estruturais pode colaborar para a construção da história a ser “contada” pelo performer. Esse ideal parece se aliar com pressupostos da narratividade musical¹⁴⁷, isto é, a busca por uma interpretação baseada na ideia de conflito (BEARD; GLOAG, 2005, p. 115).

Apesar de reconhecer o potencial do conhecimento estrutural, seja voltado à elaboração de uma narrativa ou em relação ao tratamento de questões de modelagem da dinâmica e do tempo, Rothstein (1995, p. 221; 2005) esforçou-se para demonstrar a necessidade de uma ampliação dos conhecimentos analíticos em relação às abordagens estruturalistas. Isso ocorre em sua análise da *Balada* Op. 23, de Chopin (Figura 3.10), que mostra a relação entre música e poesia. Teórico de formação schenkeriana, Rothstein propõe uma análise que agrega à abordagem de vozes condutoras conhecimentos sobre a estrutura poética: por meio de seu esquema de vozes condutoras ele ilustrou o emprego do recurso poético do *enjambement*¹⁴⁸. Segundo a interpretação de Rothstein (1995, p. 231), a música contida no espaço das barras contínuas corresponde a *um par de versos*. O antecedente representa uma unidade com quatro versos e o consequente tem sua segunda metade expandida. No esquema a seguir, apresentamos um excerto da obra analisada e o esquema elaborado por Rothstein, no qual o teórico ilustra o emprego de eventos lineares para conectar unidades representativas do verso.

147 A apropriação desses pressupostos por pesquisadores da análise-performance será tratada com maiores detalhes no Capítulo 4.

148 O *enjambement* é um recurso poético que procura fazer o primeiro verso fluir sintática e semanticamente para o segundo verso. Em outras palavras, procura fazer com que o verso seguinte complete o sentido do verso anterior (FERREIRA, 2009, p. 756).

Uma resposta familiar – pelo menos, que tenho ouvido frequentemente – argumenta que a análise é útil porque, conhecendo o que uma peça contém em termos de estrutura, o performer pode prosseguir para “trazê-la à luz”¹⁴⁹ (ROTHSTEIN, 1995, p. 218). Para Rothstein, tal argumento era uma “perigosa meia-verdade” pois, no seu entender, este ideal poderia trazer malefícios aos resultados de uma performance – por exemplo, a sua aplicabilidade na performance das *Fugas* de Bach. Com base em exemplos desse repertório, Rothstein discutiu o emprego de procedimentos utilizados pelo compositor a fim de “esconder” as entradas dos sujeitos. No entender do teórico, a tentativa de enfatizar tais entradas poderia trazer consequências negativas à performance: “Trazer à luz tais entradas escondidas poderia revelar não uma erudição, mas um pedantismo grosseiro [...]; o performer deveria cooperar com Bach, mantendo escondido aquilo que Bach esforçou-se para esconder”¹⁵⁰ (ROTHSTEIN, 1995, p. 219). A relação entre as projeções estrutural e sonora também foi tratada pelo autor a partir de uma abordagem motívica da música de Beethoven. Rothstein (1995, p. 222-6) entendia, portanto, que nem todo reconhecimento motívico deveria implicar o destaque sonoro dos correspondentes fragmentos.

Se, em determinados casos, a análise da estrutura não deveria implicar uma ênfase de um achado analítico ou evento estrutural, em outros casos Rothstein exemplifica a possibilidade de o conhecimento estrutural servir como *apoio à seleção de estratégias para a modelagem do tempo*: isto ocorre em sua abordagem do *Prelúdio* n. 17 Op. 28 em Láb, de Chopin (Figura 3.11). Nele, o autor considerou o tratamento do tempo, especificamente do *rubato*, uma difícil questão a ser tratada pelo performer, admitindo que o reconhecimento de configurações rítmicas poderia “sugerir” ao performer possibilidades de modelagens temporais, como o *accelerando* e o *ritardando* (ROTHSTEIN, 2005, p. 4). Rothstein (2005, p. 2) retoma novamente questões temporais relacionadas à performance tratadas também por Riemann e Schenker, ilustrando a contribuição de ambos os teóricos¹⁵¹. No esquema a seguir, fornece uma proposta de modelagem temporal a partir do reconhecimento motívicos. As setas voltadas à direita ilustram pontos de aceleração, enquanto as setas à esquerda representam pontos de desaceleração. No

149 “[...] how should the results of analysis be conveyed [...] to the listener? One familiar response, knowing what a piece of music contains in terms of structure, the performer can proceed to ‘bring it out’.” (ROTHSTEIN, 1995, p. 218)

150 “To ‘bring out’ such hidden entries would be to reveal no erudition, but boorish pedantry [...]; the performer should play along with Bach, keeping hidden what Bach took pains to conceal.” (ROTHSTEIN, 1995, p. 219)

151 Segundo Rothstein (2005, p. 2), a relação entre motivo e tratamento temporal a ser empreendida durante o ato de execução foi tratada por Riemann no livro *Musikalische Dynamik und Agogik*, publicado em 1884. O livro *Free Composition* (1979 [1935]) e os escritos de Schenker, reunidos em *The Art of Performance* (2000), também trataram dessa relação, servindo de base à abordagem analítica de Rothstein sobre o *Prelúdio* n. 17 Op. 28 em Láb maior, de Chopin.

compasso 3, o motivo de notas repetidas se dirige a uma apojatura, cuja resolução (compasso 4) é coincidente com a desaceleração do tempo. No compasso 5, o aparecimento de motivos formados por notas repetidas em direção ao tempo forte do compasso 6 é coincidente com a aceleração do tempo.

Figura 3.11 – Proposta de modelagem temporal com base no reconhecimento motivico e de sua interlocução com eventos estruturais do *Prelúdio* n. 17 Op. 28 em Láb Maior, de Chopin

Fonte: Rothstein (2005, p. 3).

O argumento a favor da relevância do conhecimento estrutural para a seleção de estratégias de modelagem sonora também foi considerado por Rothstein (2005, p. 5) a partir do *Prelúdio* n. 21 Op. 28 em Sib Maior, de Chopin (Figura 3.12). Após identificar a presença de dois hipercompassos¹⁵² (compassos 1-8) e seus pontos culminantes (compassos 3 e 7), o teórico comunica as estratégias de dinâmica e tempo adotadas: “O pianista poderia naturalmente ‘frasear’ estas notas, significando que elas seriam o objetivo de um suave crescendo e, simultaneamente, o início de um suave *diminuendo*. Estas oscilações de dinâmica poderiam ser

¹⁵² Na Figura 3.12, cada hipercompasso é constituído por quatro mínimas pontuadas.

acompanhadas por um ligeiro *accelerando-ritardando*”¹⁵³ (ROTHSTEIN, 2005, p. 5). A seguir, reproduzimos excerto da peça em questão.

Figura 3.12 – Excerto do *Prelúdio* n. 21 em Sib Maior Op. 28, de Chopin

Fonte: Chopin (1879 [1836-9]).

A partir dos autores mencionados, verificamos a maneira como desafios da performance foram tratados sob o enfoque flexível. Observamos como o interesse pelo fenômeno interpretativo a ser empreendido pelo performer/ analista contribuiu para uma complementaridade metodológica entre diferentes propostas analíticas. Os exemplos apresentados também revelaram *outras concepções de forma musical*, atentas a novos tipos de conhecimentos analíticos, que poderiam envolver tanto o processo de escuta quanto o de construção da performance musical. O foco apenas na estrutura se mostrou insuficiente para tratar de questões relacionadas à expressividade musical, atentando-se para os significados de ordem emocional ou “função expressiva” (RINK, 1994). Neste tópico, reconhecemos diferentes tentativas para redimensionar o tratamento conferido ao performer nas análises musicais. Tal esforço poderá ser notado também em outras propostas que têm admitido uma postura mais flexível frente ao autoritarismo de teóricos/ analistas estruturalistas, como veremos¹⁵⁴.

153 “The pianist would naturally ‘phrase’ to these notes, meaning that they would be the goal of a slight crescendo and, simultaneously, the beginning of a slight diminuendo. These dynamic swells might be accompanied by a very slight *accelerando-ritardando*, which in this texture need not be coordinated precisely with the left hand.” (ROTHSTEIN, 2005, p. 50)

154 De acordo com o pianista e pesquisador Guilherme Sauerbronn de Barros, outra forma de autoritarismo pode ser reconhecida em professores-intérpretes que obrigam seus alunos a tocar do jeito que consideram correto ou a mudar todo o seu hábito técnico-instrumental em nome de uma correta maneira de tocar (informação verbal fornecida durante a realização de exame de qualificação, em 29 mar. 2019).

3.3.2 O redimensionamento da figura do performer e do papel da performance nas narrativas analíticas: Janet Schmalfeldt, Joel Lester e Nicholas Cook

Ao longo do desenvolvimento dos estudos na subárea Análise e Performance Musical vários foram os críticos e especialistas preocupados em retratar as características desta subárea (TONG, 1994; COOK, 2013a; MCCLELLAND, 2003; LATHAM, 2005; HATTEN, 2010). Apesar da diversidade metodológica que permeia este campo interdisciplinar de conhecimento¹⁵⁵, pesquisadores têm subdividido a produção analítica deste campo em três grandes tendências ou categorias analíticas (HATTEN, 2010; HOOD, 2014): a prescritiva, a interacionista e a performativa, esta última defendida por Nicholas Cook, defendendo a interpretação da partitura como um *script* (ou roteiro) (HATTEN, 2010, p. 47).

A primeira refere-se às abordagens prescritivas, caracterizadas pela postura hegemônica do teórico/ analista frente ao performer. Como tratado no capítulo anterior, este é o posicionamento de abordagens vinculadas ao estruturalismo em performance. O ideal de análise como a representação objetiva de uma obra musical trouxe sérias consequências ao estudo da relação análise e performance: a noção de uma “correta interpretação musical¹⁵⁶” (revelada pelo teórico e/ou o emprego rigoroso de um sistema analítico) e o teor prescritivo (HATTEN, 2010).

A imagem de um performer subserviente aos achados analíticos, advinda das abordagens prescritivas, gerou reações diversas no meio acadêmico musical, culminando com o surgimento de diferentes perspectivas analíticas. Um exemplo é dado no mencionado artigo de Schmalfeldt (1985) sobre as *Bagatelas* Op. 126, de Beethoven, caracterizado por sua proposta interacionista, a segunda grande tendência analítica mencionada (HATTEN, 2010, p. 47). Esta tendência se caracteriza pela interlocução entre performer e teórico/analista a fim de conferir maior visibilidade à figura do performer, propor problemáticas em performance musical e desenvolver conhecimentos com potencial de favorecer a atuação do analista (principalmente quando o seu objetivo é oferecer contribuições ao performer). Schmalfeldt propõe uma abordagem analítica sob o ponto de vista do performer e teórico analista, colocando-se na função de ambos os especialistas. A partir da figura do performer, ela discute preocupações inerentes à performance, como o controle da energia, a agógica, a modelagem da dinâmica, o fraseado e a expressividade musical (SCHMALFELDT, 1985, p. 17-19). Vale lembrar que seu estudo também teve como objetivo a abordagem de possíveis semelhanças e diferenças de propósitos entre as diferentes especialidades.

155 Tal aspecto será tratado mais detalhadamente no próximo capítulo, que discutirá estudos da subárea Análise e Performance Musical que têm feito interface com desenvolvimentos da Semiótica Musical.

156 Ou única interpretação considerada como válida.

Nos estudos de Schmalfeldt, identificamos outra possibilidade de conferir maior visibilidade à figura do performer e suas performances. Esse interesse é evidenciado em sua abordagem analítica da *Sonata* em Lá menor Op. 42 (D 845), de Schubert. Nela podemos reconhecer diversas passagens em que a autora destaca a importância de sua experiência com a performance em seus constructos analíticos e teóricos. Notamos, novamente, o redimensionamento das concepções de análise e performance por meio da inclusão de informações sobre estratégias de execução. Portanto, Schmalfeldt (2002, p. 49) confere aos resultados sonoros de performers o mesmo *status* e validade de sua interpretação analítica.

O argumento a favor de uma interação entre performers e analistas também está presente em outro estudo referencial sobre a relação análise-performance. Assim como Schmalfeldt, Lester (1995, p. 214) emitiu duras críticas a posturas adotadas por teóricos estruturalistas, por exemplo à ideia de um performer inferior intelectualmente: “Performers podem inserir-se no diálogo analítico enquanto performers – em igualdade artística e intelectual, não como inferiores em termos intelectuais, que precisariam aprender com os teóricos”¹⁵⁷. Sendo ele um performer, demonstra em seu estudo não somente um redimensionamento da figura do performer, mas do papel da performance nas narrativas analíticas.

Da mesma forma que Schmalfeldt, Lester defendeu a incorporação do relato das estratégias interpretativas de performers nos textos analíticos, ou seja, a análise da performance. Neste sentido, é possível notar também em sua proposta uma redefinição da concepção de análise musical, distanciando-se do “rigor” estruturalista. Isso se vê em um de seus relatos: “Para esses e virtualmente todos os analistas, análises são asserções a respeito de uma peça, mas não a respeito de uma determinada interpretação [...]. Se uma determinada performance articula os pontos presentes em uma análise, ela não valida uma análise; mas uma análise valida uma performance [...]”¹⁵⁸ (LESTER, 1995, p. 197). A partir da proposta de Lester é possível reconhecer a inclusão das estratégias de execução nos textos analíticos como uma possibilidade de enriquecer o conhecimento analítico.

Lester não limita sua abordagem ao plano ideológico, mas procura demonstrar de maneira prática outra faceta da perspectiva interacionista de análise. Ele incentiva a interação de analistas com as gravações e os resultados de performances musicais. Em sua abordagem analítica do minuetto da *Sonata* para piano em Lá maior K. 331, de Mozart, compara o estudo

157 “Performers could enter analytical dialogue as performers – as artistic/intellectual equals, not as intellectual inferiors who needed to learn from theorists” (LESTER, 1995, p. 214).

158 “If a given performance articulated the points made in a analysis, that would not validate the analysis; rather, the analysis would validate the performance.” (LESTER, 1995, p. 197)

analítico de Schenker com gravações de pianistas renomados, como Lili Kraus e Horowitz. Ao focar os compassos 40-41, observa a interpretação de Schenker em favor de uma elisão no compasso 41. Analisando as performances dos pianistas mencionados observou semelhança entre a interpretação de Lili Kraus e a de Schenker, e a diferença dessas interpretações com aquela oferecida por Horowitz (LESTER, 1995, p. 201-2). A proposta de Lester (1995, p. 199, grifo nosso) sugere que a percepção por parte do analista das estratégias performativas pode trazer benefícios à sua atuação: “as performances podem estar refletidas, repercutir e *inspirar apontamentos analíticos*”¹⁵⁹.

Lester (1995, p. 210) sustenta um posicionamento favorável a uma maior autonomia do performer frente aos achados analíticos: para ele, nem todo achado analítico deveria implicar destaque ou ênfase sonora, devendo permanecer no nível da compreensão. Tal argumento se distancia da postura de teóricos estruturalistas já examinada. Admitimos que a proposta de Lester preza pelo envolvimento crítico do performer com a análise musical. Contudo, cabe ao performer a tarefa de decidir quais achados deverão permanecer somente no nível da consciência e quais poderão contribuir para a modelagem sonora.

A terceira grande perspectiva analítica a considerar tem sua origem nos estudos de Cook (1999a; 2013a). Trata-se da abordagem performativa, ou seja, voltada à inclusão de diferentes significados gerados pelo performer (HATTEN, 2010; SWINKIN, 2016). Se em abordagens estruturalistas cabia ao performer a tarefa de comunicar os significados atribuídos pelo teórico/analista, Cook apresenta em diversos estudos um redimensionamento da noção de performance. Para esse musicólogo, a performance é geradora de significados atrelados não somente à estrutura, mas relacionados também a uma gama de conhecimentos que integram o seu processo de construção. Por isso, reivindica uma perspectiva performativa da análise musical, ou seja, atenta à diversidade de significados produzidos por performers. Para ele, a performance musical é resultado da interlocução de diferentes tipos de significados musicais. Esta parece ser uma contribuição fundamental de um teórico que não tem na performance sua principal atividade de atuação, mas que ao longo das décadas tem revelado importantes facetas sobre o desenvolvimento dos estudos em Análise e Performance Musical.

Com base nas considerações sobre as tentativas de estudiosos de redefinir o papel do performer e da performance nas narrativas analíticas, prosseguiremos apresentando propostas que têm dialogado com as perspectivas descritas neste tópico. Vale mencionar que os autores citados aqui e suas propostas continuam impactando a elaboração de estudos em Análise e

159 “[...] performances can reflect, reflect upon and inspire analytical statements [...].” (LESTER, 1995, p. 199)

Performance. Contudo, o tópico a seguir discutirá outra importante influência sobre os estudos vinculados a este domínio: trata-se da teoria analítica de Schenker, que continua relevante para o tratamento de questões de interesse de performers. Neste sentido, podemos admitir que a crítica de especialistas ao estruturalismo em performance não correspondeu à desvalorização da produção de conhecimento por teóricos estruturalistas, mas configurou-se numa divergência ideológica em relação ao tratamento conferido ao performer e ao espaço atribuído à performance musical nos estudos analíticos.

3.4 Questionamentos frente ao “rigor estruturalista” e a teoria schenkeriana

No capítulo anterior demonstramos como a teoria analítica de Schenker serviu aos propósitos de teóricos para a abordagem de desafios da performance musical. Neste tópico, veremos como questões relacionadas ao estabelecimento da dinâmica, da agógica e da articulação continuaram ocupando a atenção de estudiosos que têm aderido a uma postura mais flexível frente ao “rigor estruturalista”.

Continuaremos tratando da base epistemológica de pesquisas que questionaram o estruturalismo em performance. Para isso enfocaremos abordagens que apoiadas em pressupostos da teoria schenkeriana, como as de Alexandra Pierce (1994, 2007), Alison Hood (2014) e Jeffrey Swinkin (2016), já que todos eles admitiram o potencial de aspectos contemplados por essa teoria para o tratamento de questões de interesse de performers. Esperamos demonstrar como o desenvolvimento de propostas baseadas em Schenker têm procurado suplantar a concepção de performance e a noção de análise-fato defendidas por ele. Quais tipos de conhecimentos de especialistas em Análise e Performance têm sido julgados como fundamentais à abordagem desses e outros desafios? Essa questão norteará o estudo a seguir.

3.4.1 A interlocução entre a teoria schenkeriana e diferentes possibilidades de conhecimento analítico: Alison Hood

O diálogo com a performance é uma parte fundamental de minha abordagem analítica. A análise (e em particular a análise schenkeriana) tem sido vista por muitos performers como algo bastante objetivo e não intuitivo, mas no final das contas a intuição conduz à maior parte das decisões analíticas que tomamos. Quase todas as minhas decisões seguem-se de repetidas execuções e escutas, e dessa maneira a performance constantemente informa minhas análises. Este envolvimento com a

performance prossegue na medida em que elaboro o gráfico de uma peça, já que cada nível é executado repetidamente, e a maneira que escuto uma passagem afeta significativamente a maneira que a analiso¹⁶⁰. (HOOD, 2014, p. 37)

A relação análise-performance musical, tratada por teóricos estruturalistas, manifesta-se também em estudos mais recentes, como o desenvolvido pela autora da epígrafe. Hood critica aspectos da concepção de análise musical que envolveu algumas abordagens estruturalistas.

Para essa autora, não cabe à análise revelar uma “verdade objetiva” sobre uma obra musical, mas sim possibilitar uma interpretação entre outras plausíveis (HOOD, 2014, p. 3). Ela destaca as sérias consequências desta concepção de análise para a performance. A primeira refere-se à ideia de uma “correta interpretação musical”, conforme revelado na abordagem de Narmour (1988). A segunda, ao caráter prescritivo que permeou abordagens estruturalistas como os estudos de Narmour (1988) e Schenker. A proposta de Hood procura suplantiar diferentes pressupostos estruturalistas.

Outro importante questionamento de Hood se volta a estudos baseados na “análise rigorosa” da estrutura. Assim como Rink (1990), ela procurou *redimensionar o papel da análise e sua relação com a performance musical*. Sobre este aspecto argumentou: “[...] eu acredito que seja possível aprender uma peça e executá-la bem sem uma análise rigorosa consciente”¹⁶¹ (HOOD, 2014, p. 1). A leitura de sua proposta permite reconhecer a influência de Rink (1990) em sua concepção de análise musical, que também pode fundamentar-se numa investigação não rigorosa da estrutura, ou seja, distanciada de uma dissecação fundamentada num sistema teórico (HOOD, 2014, p. 3; RINK, 1990, p. 323).

A flexibilidade de pensamento frente ao estruturalismo é manifesta em seu posicionamento acerca do papel da intuição na análise musical. Diferentemente de Berry (1989), cuja abordagem analítica se baseou na clara dicotomia entre razão e intuição, Hood destaca o papel do conhecimento intuitivo para a análise musical. Similarmente a Rink (1990), observa que o procedimento analítico pode ocorrer durante o contato imediato do performer com a música (leitura à primeira vista, por exemplo) e não somente por meio do emprego deliberado de um sistema teórico. Por isso, essa pesquisadora comunica o desejo de estabelecer

160 “*Dialogue with performance is a fundamental part of my analytical approach. Analysis (and in particular Schenkerian analysis) has been viewed by some as too objective and unintuitive for performers, but ultimately intuition leads to most of the analytical choices that we made. Almost all of my analytical decisions follow repeated playing and listening, and in this way, performance constantly informs my analyses. This performance involvement continues as I graph a piece, as each level is performed repeatedly, and the way that I hear a passage significantly affects the way that I analyze it.*” (HOOD, 2014, p. 37)

161 “*I believe that is possible to learn a piece and perform it well without conscious rigorous analysis [...].*” (HOOD, 2014, p. 1)

um elo entre o conhecimento intuitivo e o intelectual mediante o emprego da combinação de diferentes métodos analíticos (HOOD, 2014, p. 5).

O primeiro recurso analítico considerado por Hood é a proposta de Schenker: apesar das diferenças entre a sua concepção de análise e performance musical e a de Schenker, a autora reconheceu o potencial da teoria schenkeriana para a abordagem de questões de interesse de performers, como o desenvolvimento do “senso de linha e direção” (HOOD, 2014, p. 1). Hood aproxima-se da visão partilhada por pedagogos schenkerianos (BURKHART, 1983, p. 107) e pelo próprio Schenker no que concerne aos benefícios que uma conscientização da *Urlinie* pode acarretar ao performer. Sobre este aspecto, Schenker (apud BURKHART, 1983, p. 107) afirmou: “para o performer, a *Urlinie* provê, acima de tudo, o senso de direção. De certo modo, ela exerce a função equivalente à de um mapa para o alpinista [...]”¹⁶².

Outra função é atribuída à proposta schenkeriana: a possibilidade de proporcionar uma visão profunda da estrutura. Hood (2014, p. 13-4) reconhece na proposta schenkeriana o potencial de revelar conhecimentos acerca das “repetições escondidas” atreladas aos parâmetros altura e ritmo. Se em determinados estudos de pedagogos schenkerianos a questão das repetições escondidas limitou-se à investigação do parâmetro altura (BURKHART, 1983), Hood estende esta questão ao ritmo. No seu entender, o reconhecimento de tais repetições poderia *refinar a compreensão da forma musical*. Esse propósito percebe-se em sua interpretação do *Prelúdio* n. 14 Op. 28, de Chopin, ao relacionar a forma total dessa peça às repetições escondidas do motivo inicial e do material rítmico do plano frontal (HOOD, 2014, p. 87).

Outra questão concernente ao aproveitamento da teoria schenkeriana por Hood (2014, p. 5) é a ênfase de seu método na observação dos eventos situados no plano frontal: “As camadas do plano frontal ao intermediário dos gráficos schenkerianos parecem ser aquelas de maior importância para os performers, as mais profundas [...] de menor interesse para a interpretação”¹⁶³. Para a autora, é no plano frontal que se situam as interações mais importantes entre os eventos tonais e o ritmo, e “onde a maior parte das decisões interpretativas” deve

162 “For the performer, the *Urlinie* provides, first of all, a sense of direction. It serves a somewhat equivalent function to that which a road map serves for a mountain climber [...]” (SCHENKER apud BURKHART, 1983, p. 107)

163 “The foreground to middleground levels of Schenkerian graphs seems to be the most directly relevant for performers, the deepest levels being of less immediate or obvious relevance for interpretation” (HOOD, 2014, p. 6). Para o pianista e pesquisador Guilherme Sauerbronn de Barros, essa afirmação merece ressalvas: “As camadas mais profundas terão implicações diretas em relação à forma da obra e o pensamento de longo prazo. Não diria que são menos importantes para os intérpretes, mas certamente as reduções estruturais nos planos frontal e médio são mais diretamente relacionadas à execução da obra, por razões óbvias” (informação verbal fornecida durante a realização de exame de qualificação, em 29 mar. 2019).

ocorrer por parte performer (HOOD, 2014, p. 5). Em sua abordagem analítica, Hood destaca diferentes premissas¹⁶⁴ ou eventos reconhecíveis a partir da observação do plano frontal. Segundo Hood (2014, p. 188), o reconhecimento de premissas ou estratégias composicionais pode colaborar para a elaboração de uma narrativa pelo performer. Há aqui uma similaridade de propósito entre a abordagem de Hood e aquelas desenvolvidas por Rothstein (1995) e Schmalfeldt (1985), ou seja, o emprego do conhecimento analítico com propósito de subsidiar a elaboração de uma narrativa pelo performer¹⁶⁵.

No que concerne ao emprego do conhecimento analítico, essa autora considerou insuficiente o emprego exclusivo do método schenkeriano numa proposta analítica com o objetivo de subsidiar o performer. Sua atenção voltou-se aos aspectos rítmicos de uma obra musical, considerando o ritmo um “elemento essencial da interpretação”, passível de ser modelado (HOOD, 2014, p. 14). Como Rink (1995) e Cone (1968), Hood incorpora à sua proposta analítica a abordagem de diferentes aspectos rítmicos, como o harmônico, o frasal, o formal e a questão relacionada ao agrupamento de eventos. Assim, ela proporciona uma abordagem significativa para os performers no que tange ao refinamento da compreensão rítmica e também a questões pragmáticas relacionadas à performance.

Dentre as questões pragmáticas em performance encontra-se a articulação ou o agrupamento de eventos (*grouping*). Uma leitura de Hood permite identificar o emprego de procedimento metodológico não sistematizado para tratar dessa questão. Tal interesse vê-se no estudo sobre o *Noturno* n. 1 Op. 27, de Chopin (Figura 3.13), no qual Hood (2014) se vale do conhecimento harmônico para o estabelecimento de agrupamentos. Uma similaridade com a proposta de Lester (1995) é nítida quando Hood (2014, p. 177) encontra semelhanças entre a própria interpretação analítica e a de Evgeny Kissin. Na figura a seguir, o início de cada agrupamento coincide com a fundamental do acorde de Dó# menor. Na interpretação analítica de Hood, os compassos 1 a 3 se caracterizam pela presença de um conflito rítmico (dissonância métrica), resolvido de maneira provisória no compasso 7.

164 Fundamentada em David Epstein, Hood (2014, p. 34) define premissas como bases declaradas ou assumidas sobre as quais desenvolve o raciocínio musical e como características recorrentes entre diferentes obras de um compositor. Em seu estudo de composições de Chopin, ela identifica o emprego de premissas, como o uso de sextas coincidentes com o objetivo (*goal*) de movimentos, deslocamentos rítmicos a fim de favorecer a flexibilidade temporal, reinterpretação enarmônica, emprego de motivos constituídos por notas vizinhas e similaridade temática entre diferentes peças de um mesmo *opus* (HOOD, 2014, p. 170, 188).

165 Em seu estudo sobre as *Bagatelas* de Beethoven, Schmalfeldt (1985, p. 18) defendeu a “interpretação da estrutura formal em termos de uma ação dramática” como possibilidade de favorecer a expressividade musical.

Figura 3.13 – Proposta de agrupamento ao *Noturno* n. 1 Op. 27, de Chopin

Larghetto $\text{♩} = 42$

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-3) includes a piano (pp) dynamic and a 'legato' marking. The second system (measures 4-6) includes a 'legato' marking. The third system (measures 7-9) includes a piano (pp) dynamic. The score is annotated with various phrasing marks, including slurs, ties, and asterisks, to indicate the proposed grouping of notes and measures.

Fonte: Hood (2014, p. 177).

Para Hood, a redefinição da métrica estipulada pelo compositor é outro desafio a ser vencido pelo performer. Vale lembrar que tal aspecto foi tratado por teóricos estruturalistas como Cone (1968), que serviu de referência à autora. Essa necessidade é demonstrada em sua abordagem analítica do *Noturno* n. 2 Op. 48, de Chopin (Figura 3.14). Sua interpretação da métrica foi fundamentada no conhecimento de vozes condutoras e sua interlocução com o conhecimento harmônico (HOOD, 2014, p. 143). Hood (2014, p. 150) indicou, entre os compassos 27 a 30, a presença de uma hipermétrica de quatro compassos, assim como o emprego dos compassos iniciais (compassos 1-2) na transição para a repetição da primeira seção. Juntamente com sua interpretação estrutural, Hood incorpora à narrativa analítica comentários sobre as decisões de realização de performers renomados. No trecho mencionado, observa a ênfase do pianista nas notas Lá, Sol# e Fá# (compasso 30) e o breve *allargando* em fins de frase (compassos 29-30). A seguir reproduzimos excerto dos compassos discutidos.

Figura 3.14 – Excerto do *Noturno* n. 2 Op. 48, de Chopin (compassos 21-36)

21 *ten.* *mf* *dimin.*

F#m: ii hipermétrica de 4 compassos (27-30) Repetição da seção A

26 *pp* *p*

32 II V i

Fonte: Chopin (1905 [1841]).

Além de demonstrar o potencial do conhecimento rítmico para a interpretação de questões pragmáticas em performance, Hood apresenta uma concepção de forma musical atrelada aos aspectos rítmicos. Utilizando-se de diversos gráficos de redução duracional, ilustra o ritmo das seções (e da forma). Esta preocupação é retratada em vários de seus estudos, como evidenciado em sua abordagem do *Prelúdio* n. 16 Op. 28, de Chopin (Figura 3.15). Nela, Hood faz uso da redução duracional baseada na percepção acerca do emprego do material temático. No esquema a seguir, é possível notar uma aceleração do ritmo formal ao final da obra. Essa aceleração é interpretada como uma consequência das rápidas mudanças do material temático. Na Figura 3.15a, temos um excerto da obra analisada. Nas figuras 3.15b e 3.15c, reproduzimos esquemas criados pela autora, que mostra a relação entre o emprego do material temático (Figura 3.15b) e do ritmo formal (Figura 3.15c). Em 3.15c, a figura da mínima corresponde ao total de oito compassos e a da semínima ao de quatro compassos. A contagem inicial do número de compassos, na Figura 3.15b, coincide com a troca de material temático.

Figura 3.15 – Ritmo formal e sua relação com o emprego de material temático

Figura 3.15a – Excerto do *Prelúdio* n. 16 Op. 28, de Chopin

16. Presto con fuoco.

The musical score for Chopin's Preludio No. 16, Op. 28, is presented in a single system. The piece is in F major, 2/4 time, and consists of 508 measures. The tempo is marked "Presto con fuoco." The score is written for piano and features a driving eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "cresc." and "ff".

508

Figura 3.15b – Sumário do material temático no *Prelúdio* n. 16 Op. 28, de Chopin

Bar number:		2	10	18	26	30	34	36	38	40	42
Material:		A	B	A	B	C	B	A	B	A	C
Number of bars:	(1)	8	8	8	4	4	2	2	2	2	5

Figura 3.15c – Esquema com redução duracional baseado na observação do emprego do material temático

Fonte: Figura 3.15a – Chopin (1878 [1836 – 9]).

Figuras 3.15b e 3.15c – Hood (2014, p. 101).

A análise rítmica de Hood também contempla considerações sobre o deslocamento e a normalização rítmica. Vale relembrar que o reconhecimento de estratégias e premissas se volta ao interesse dessa autora na elaboração de uma “narrativa dramática” (HOOD, 2014, p. 35). Por isso, algumas de suas abordagens retratam questões relacionadas ao conflito de eventos estruturais, aproximando-se de propósitos da chamada “análise narrativa”¹⁶⁶. Isso ocorre em seu estudo sobre a *Barcarolla* Op. 60, de Chopin (Figura 3.16), no qual se verifica o emprego de deslocamento métrico em inícios de várias seções mediante a ênfase nos segundos tempos. Tal aspecto pode ser verificado logo na introdução. Segundo Hood (2014, p. 199), a resolução deste conflito ou normalização da métrica ocorre na *coda*, espaço que integra e resolve muitas das premissas da *Barcarolla* Op. 60. No exemplo a seguir, reproduzimos excerto da introdução (compassos 1-3) e da *coda* (com passos 103-116). Esta *coda* é coincidente com uma normalização métrica e ponto de chegada estrutural.

¹⁶⁶ A análise narrativa discute a estrutura musical em termos de um enredo, caracterizado pela presença de dispositivos como diálogo, ação, clímax, conflito e resolução. Representa um empreendimento semiótico, que permeou e ainda permeia a disciplina Análise Musical (GLOAG; BEARD, 2005, p. 114-5).

Figura 3.16 – Excertos da introdução e *coda* da *Barcarolla* Op. 60, de ChopinFigura 3.16a – Introdução da *Barcarolla* Op. 60, de Chopin (compassos 1-3)

ênfase no segundo tempo

deslocamento métrico

Allegretto.

f

dim.

p

cantabile

deslocamento métrico

F#: V

I.

Figura 3.16b – *Coda* da *Barcarolla* Op. 60, de Chopin (compassos 103-106)

Coda e retorno à normalização métrica

Tempo I.

ff

ritenuto

sempre f

F#: II₇⁷ V⁷ I CAP

Fonte: Figuras 3.16a e 3.16b – Chopin (1879 [1845-46]).

A proposta analítica de Hood reflete a flexibilidade de seu pensamento em relação ao estruturalismo em Performance Musical. Apesar de defender uma análise detalhada da estrutura, ela não se fundamenta no emprego rigoroso do método de Schenker (HOOD, 2014, p. 4-5), nem a toma como uma garantia de qualidade de uma performance musical. Assim como outros pesquisadores que aderiram a um posicionamento mais flexível, Hood vê na combinação de métodos analíticos a possibilidade de obter uma visão mais profunda e completa da obra musical. Sua abordagem sugere a interpretação da forma musical como um dos muitos desafios a ser vencidos por performers. Em Rink (2002), vimos que esta questão foi tratada mediante uma abordagem não ortodoxa em relação a um único método analítico. Em Hood (2014), vimos que esta interpretação se beneficiou da combinação de métodos voltados ao exame de diferentes parâmetros, como a altura e o ritmo. Contudo, outros conhecimentos foram considerados igualmente relevantes neste processo, por exemplo, o conhecimento intuitivo ou assistemático.

Outra questão a mencionar acerca de seu método analítico refere-se ao papel atribuído à performance. Semelhantemente a diferentes especialistas (RINK, 1990; LESTER, 1995), Hood atribui à performance musical o papel de informar a análise. Isto ocorre de diferentes maneiras: primeiro, mediante o engajamento analítico em tempo real com a performance, e segundo, por meio da descrição e comparação das estratégias interpretativas, advindas tanto da interpretação de Hood quanto das gravações de performances. Há, portanto, em Hood (2014) uma aproximação da reivindicação de teóricos que têm argumentado em favor ao “caminho da performance à análise” e salientado o impacto da performance nos constructos analíticos (SCHMALFELDT, 2002; LESTER, 1995).

3.4.2 A interlocução entre a teoria schenkeriana e o conhecimento corporal: Alexandra Pierce

Assim como a escuta schenkeriana, o movimento schenkeriano está dentro de nós, podendo ser desenvolvido e enfocado. Seus níveis estruturais podem ser clarificados e graciosamente mais dinâmicos. Trazer à consciência a dinâmica do movimento das camadas estruturais pode ser uma educação cinética que coincide com uma educação musical. Quando alguém realiza conjunta e plenamente o movimento schenkeriano, e ao mesmo tempo busca uma escuta schenkeriana, há uma reciprocidade de rendimento¹⁶⁷. (PIERCE, 2007, p. 5)

167 “Like Schenkerian hearing, Schenkerian movement is already within us, and it can be honed and focused. Its structural levels can be disentangled and thereby made more gracefully interactive. Bringing to awareness the interplay of movement’s structural levels can be a kinesthetic education that coincides with musical education. When one groups for a more fully realized Schenkerian movement at the same time that one’s searches for Schenkerian hearing, there is a reciprocity of yield.” (PIERCE, 2007, p. 5)

Diferentes historiografias dos estudos em Análise Musical consideraram a teoria schenkeriana uma das mais influentes no século XX (MORGAN, 2014; BENT; POPLE, 2001), tendo exercido forte impacto nas produções de teóricos interessados pela abordagem da relação entre a análise e a performance (COOK, 2013a; BERRY, 1989). Um olhar para a produção mais recente (RINK, 1995; TONG, 1994; COOK, 2013a) permite notar que esta teoria continua atraindo a atenção.

A epígrafe revela tanto uma tentativa de ampliar a gama de conhecimentos que podem ser gerados pela análise musical quanto a influência de Schenker. Assim como Schmalfeldt (2002; 2011), a pianista e teórica musical Alexandra Pierce (2007) indicou limitações da proposta schenkeriana quanto ao desenvolvimento de uma escuta estrutural, quando há unicamente uma descrição de eventos estruturais baseados em terminologia própria. Conforme indicado pela epígrafe, Pierce faz uma proposta analítica que procura incorporar um conhecimento nem sempre contemplado por estudos da subárea Análise e Performance Musical: o corporal-cinestésico. Pierce (2007, p. 1; 1994, p. 52) o considera um recurso fundamental ao desenvolvimento de uma escuta estrutural schenkeriana mais estreitamente voltada à construção de uma performance musical.

Ela contempla, em sua proposta, a relação entre vozes condutoras e progressões harmônicas, a visão hierárquica entre notas e acordes estruturais, a relação entre diferentes camadas estruturais e o prolongamento de acordes. Entretanto, esses eventos estruturais são tratados a partir de uma ótica mais flexível, ou seja, mediante o emprego de procedimentos menos rigorosos do que aqueles utilizados por Schenker.

Com base em sua experiência com o ensino teórico e concordando com Rink (1990), Pierce (2007, p. 81, grifo nosso) observa que “frequentemente são apresentados aos estudantes de teoria musical técnicas para elaborar, ler e seguir gráficos, sendo-lhes ensinado o pensamento subjacente de Schenker, *mas as repercussões na execução e na escuta geralmente não são demonstradas*”¹⁶⁸. Assim, nem sempre a elaboração de rigorosos gráficos schenkerianos corresponde a um processo de escuta schenkeriana. Muitas vezes, há apenas uma reprodução de “fórmulas” ou uma observação de outros gráficos existentes (PIERCE, 2007, p. 82).

A ideia do reconhecimento de acordes estruturais é tratada por Pierce (2007, p. 90) a partir do conceito de coalescência, que diz respeito à capacidade de um ouvinte de identificar “cada acorde de uma progressão harmônica” ou a singularidade de um acorde a partir de uma

168 “Music Theory students often are shown techniques for making, reading, and following graphs, and they are taught Schenker’s underpinning thought, but the repercussions for their playing and listening are generally not taken up.” (PIERCE, 2007, p. 81)

linha melódica. A noção de coalescência de acordes se coaduna com o conceito de *Stufen* (graus da escala) tratado por Schenker (PIERCE, 2007, p. 85).

Mas o principal diferencial da proposta de Pierce é o incentivo ao emprego da ação corporal pelo performer como possibilidade de refinar a percepção auditiva de pressupostos defendidos pela teoria schenkeriana. Com base em sua experiência com o ensino de piano, Pierce considera o emprego de movimentos corporais uma ferramenta analítica com potencial de favorecer o esclarecimento desse e de outros aspectos estruturais. A partir de várias situações fictícias¹⁶⁹ ilustradas por seu livro, defende que certas ações corporais (por exemplo, a caminhada) combinadas ao processo auditivo musical podem otimizar a percepção de eventos estruturais, assim como da coalescência (PIERCE, 2007, p. 95). No esquema analítico a seguir, Pierce ilustra graficamente sua experiência auditiva/estrutural/cinestésica de excerto do Segundo Movimento da *Sonata* em Lá♭ Maior, Hob XVI: 46, de Haydn. Na Figura 3.17b, a autora esforça-se para retratar aspectos de sua percepção cinestésica, assim como de acordes estruturais no trecho compreendido entre os compassos 1 e 4.

Figura 3.17 – Esquema analítico representativo da concepção de coalescência

Figura 3.17a – Excerto dos compassos iniciais do segundo movimento da *Sonata* para piano em Lá♭ Maior Hob XVI: 46, de Haydn

¹⁶⁹ Como exemplo, temos a troca de correspondência entre aluno e professor de piano e situações fictícias, baseadas na vivência da autora como professora de teoria musical.

Figura 3.17b – Esquema representativo da noção de coalescência dos compassos 1 a 4

Fonte: Figura 3.17a – Haydn (1937 [1767-70]).

Figura 3.17b – Pierce (2007, p. 95).

A “vitalidade rítmica do *middleground*” é outra noção considerada por Pierce. Para ela, esse conceito refere-se à capacidade do analista de perceber padrões rítmicos e “intensidades energéticas” a partir da mudança de acordes (PIERCE, 2007, p. 90-7). Enquanto a coalescência diz respeito à percepção da individualidade dos acordes, a vitalidade rítmica corresponde à capacidade de reconhecimento da “continuidade de uma progressão” (PIERCE, 2007, p. 87). Assim, a abordagem de Pierce utiliza-se do conhecimento harmônico para tratar de questões de dinâmica. Isto ocorre em sua análise do Segundo Movimento da *Sonata* em Láb Maior, Hob. XVI: 46, de Haydn (Figura 3.18), para a qual sugere estratégias de dinâmica associadas à resolução de acordes e ao reconhecimento de cadências.

Figura 3.18 – Esquema representativo de hipermétrica e “intensidades energéticas” (compassos 1-8)

Fonte: Pierce (2007, p. 97).

Outro pressuposto schenkeriano que Pierce incorpora à sua abordagem analítica refere-se à conscientização acerca da direcionalidade, trajetória e objetivo do movimento linear. O reconhecimento das diferentes etapas de uma frase musical (ponto de partida, clímax e ponto de chegada) pode ser tratado com base no conhecimento estrutural e cinestésico (PIERCE, 2007, p. 17). O emprego de ação corporal, como o movimento de arco com os braços, é apresentado como um procedimento analítico com potencial de favorecer a percepção do *span* (alcance de frases musical), do clímax e do ponto de chegada (PIERCE, 2007, p. 101-112).

Pierce utiliza procedimentos menos rigorosos do que aqueles empregados por Schenker para retratar o início de frases musicais e acordes com importância estrutural. Isso é apresentado em seu estudo da *Allemande* da *Suíte francesa* n. 5, de J. S. Bach, na qual Pierce ilustra o clímax de diferentes frases musicais. Na Figura 3.19b são retratados tanto o ritmo harmônico quanto o início de frases musicais, no trecho compreendido entre os compassos 1 e 12.

Figura 3.19 – Frases musicais, clímax e noção de coalescência na *Allemande* da *Suíte francesa* n. 5, de J. S. Bach (compassos 1-12)

Figura 3.19a – Frases musicais e ritmo harmônico

Figura 3.19b – Frases musicais, clímax e noção de coalescência

Fonte: Figuras 3.19a e 3.19b – Pierce (2007, p. 113).

A percepção da relação entre as diferentes camadas estruturais é tratada na análise do segundo movimento da *Sonata em Lá Maior* (D. 959) para piano, de Schubert, porém sem ater-se ao método rigoroso de Schenker. Em sua narrativa fictícia, Pierce (2007, p. 100-1) ilustra como o processo de movimento, aliado ao de escuta estrutural, contribuiu para a compreensão dessa relação por um estudante de piano. Na Figura 3.20b, camadas estruturais são ilustradas de maneira distanciada do rigor característico dos gráficos schenkerianos. A representação dos diferentes níveis (compassos 1-8) ocorre apenas em relação à movimentação dos baixos.

Figura 3.20 – Representação das camadas estruturais

Figura 3.20a – Excerto do Segundo Movimento da *Sonata para piano em Lá Maior* D. 959, de Schubert

Figura 3.20b – Representação das camadas estruturais

Fonte: Figura 3.20a – Schubert (1961 [1828]).

Figura 3.20b – Pierce (2007, p. 101).

O desenvolvimento de uma consciência do prolongamento de notas e de acordes também é ressaltado por Pierce, coadunando-se com pressupostos da teoria de Schenker. Tal aspecto foi retratado, brevemente, em sua análise da canção *Daphne am Bach* D 411, de Schubert. No exemplo da Figura 3.21a, Pierce ilustra a percepção da interlocução entre a coalescência, a “vitalidade rítmica do *middleground*”, o reconhecimento de frases musicais e seus pontos culminantes. A ideia de uma mesma nota que se prolonga no decorrer de vários compassos é retratada na Figura 3.21a. A nota Ré, pertencente ao acorde de tônica e de subdominante, é prolongada durante oito compassos.

Figura 3.21 – Esquema representativo do prolongamento de notas a partir da canção *Daphne am Bach* D. 411, de Schubert

Figura 3.21a – Representação na noção de prolongamento e clímax de frases musicais (compassos 1-8)

Figura 3.21b – Excerto da canção (compassos 1-19)

April 1816.

Singstimme.

Ich hab' ein Bäch-lein fun - den vom Städt-chen ziem-lich
Für dich, für dich nur wal - let mein ju - gend - li - ches

Pianoforte.

weit, da - bin ich man-che Stun - den in stil - ler Em-sam - keit. Ich
Blut; doch lei - se nur er - schal - let dein Nam' an die-ser Fluth. Ich

thüt mir gleich er - kie - sen ein Plätz-chen kühl-es Moos, da sitz ich, und da
fürch-te, dass mich täu - sche ein Lau-scher aus der Stadt; es schreckt mich das Ge -

flie - ssen mir Thränen in - den Schooss, mir Thränen in - den Schooss.
räu - sche von je - dem Pappel - blatt, von je - dem Pappel - blatt.

Fonte: Figura 3.21a – Pierce (2007, p. 117).

Figura 3.21b – Schubert (1895 [1816]).

A partir do esquema anterior e de outros oferecidos por Pierce, observamos a tentativa de disponibilizar uma visão sinóptica das obras analisadas. Como vimos, essa foi uma preocupação da teoria de Schenker. Contudo, Pierce confere atenção a outros parâmetros além da altura: vários de seus esquemas revelam a preocupação com a compreensão rítmica da música, por exemplo o reconhecimento do ritmo harmônico e o agrupamento de eventos (PIERCE, 2007). Vimos como esta questão foi tratada por teóricos estruturalistas como Cone (1968), que também lhe serviu de referência (PIERCE, 2007, p. 211). Em diversos esquemas, a teórica apresenta estruturas como hipercompassos e hipermétrica, ilustrados no exemplo da Figura 3.22.

Figura 3.22 – Representação de hipercompassos na *Ave Maria* D. 845 Op. 52 n. 4, de Schubert

Sehr langsam (Molto Adagio)

pp 6 6 6

col Pedale

3
A - - ve Ma - ri - - a! Jung - frau -

5
mild, er hö - re - ei - ner Jungfrau Fle - hen, aus die - sem Fei - sen starr - und

7
wild soll - mein Ge - bet - zu dir - hin - we - - - hen. Wir

Fonte: Pierce (2007, p. 79).

Pierce defende uma conscientização de eventos rítmicos a partir da vivência corporal aliada à escuta estrutural. Várias são as situações fictícias de seu livro que ilustram procedimentos metodológicos capazes de favorecer a percepção de aspectos como o pulso, as inflexões rítmicas e a métrica. Sua proposta sugere ações corporais como a utilização do movimento de balanço dos braços (ou gestos com as mãos no ar) como forma de favorecer o reconhecimento do pulso, o movimento de alongar e recolher os braços para marcar os *rubatos* e a caminhada durante a música a fim facilitar o reconhecimento rítmico (PIERCE, 2007, p. 65-76).

Uma última característica metodológica de sua proposta é o reconhecimento do “caráter-motívico” (PIERCE, 2007, p. 157) por meio da percepção de motivos aliada à verbalização de significados emocionais. Para ela, a busca pelo “caráter emocional por meio do movimento” é um “caminho prático para os performers” desejosos de expandirem suas respostas à música (PIERCE, 2007, p. 163).

Notamos os esforços Pierce para aproximar-se de diferentes questões significativas para os interesses de performers, como a expressividade musical e o conhecimento corporal-cinestésico. A abordagem atenta aos diferentes significados musicais que podem ser gerados por performers aproxima-se da reivindicação de especialistas que têm se preocupado com a separação entre os valores da análise e os da performance musical (COOK, 2013a; TONG, 1994). Assim, entendemos a abordagem de Pierce como um incentivo à intensificação dos processos perceptivos e cognitivos que tendem a colaborar com o refinamento de interpretações e performances musicais.

A busca por uma gama mais variada de conhecimentos analíticos para uma compreensão musical e a construção de uma performance tem sido também uma preocupação de Jeffrey Swinkin.

3.4.3 A interlocução entre o estudo da estrutura e a dimensão afetiva da performance musical: complementaridade metodológica em Jeffrey Swinkin

Considero que uma alternativa preferível é a análise informar a performance de uma maneira não ditatorial, uma maneira que abra novas possibilidades criativas. Para esse fim, defendo um *uso flexível e imaginativo da análise*, uma abordagem que torne *insights* analíticos receptivos aos tipos de coisas que um intérprete pode expressar – a saber, estados somáticos, processos emocionais e psicológicos, estruturas de narrativas e assim por diante. *Como os modelos analíticos estabelecidos podem ser (re)concebidos e implantados de modo a expandir, em vez de restringir, a gama de possibilidades interpretativas imaginativas?*¹⁷⁰ (SWINKIN, 2016, p. 15, grifo nosso)

170 “A preferable alternative, I feel, is for analysis to inform performance in a non-dictatorial way, a way that opens up fresh, creative possibilities. To this end, I advocate a flexible and imaginative use of analysis, an approach that renders analytical insights amenable to the kinds of things that a performer can express – namely, somatic states, emotional and psychological process, narratives structures, and so forth. How can established analytical models be re(conceived) and deployed so as to expand rather than constricting the range of imaginative interpretative possibilities?” (SWINKIN, 2016, p. 15)

O questionamento de estudiosos do estruturalismo em performance nem sempre correspondeu ao rompimento total com a análise rigorosa da estrutura musical. Por exemplo, é possível notar o envolvimento de Hood (2014) com esse procedimento, apesar de sua postura crítica ao tratamento conferido ao performer e ao papel da performance musical nas abordagens analíticas. Já a proposta do pianista e teórico estadunidense Jeffrey Swinkin (2007, 2016) valoriza os recursos de Schenker para o tratamento de questões de interesse de performers, porém com uma concepção de análise e performance mais distanciada do estruturalismo em performance, como veremos.

Swinkin alinhou-se aos estudiosos que questionam a *visão em favor da análise ou da concepção de forma musical como uma representação objetiva da realidade* proposta pelos estruturalistas (SWINKIN, 2016, p. 61; COOK, 1999a, p. 257). Diferentemente de teóricos estruturalistas (NARMOUR, 1988; SCHENKER, 1979 [1935]), Swinkin considera a análise como uma metáfora ou possibilidade interpretativa entre outras plausíveis, aproximando-se da concepção de análise defendida por Cook (1999a). Ele argumentou: “Nós precisamos da análise não para nos dizer o que uma peça é, mas [...] o que ela poderia ser, precisamos dela não para nos dizer como realmente escutamos uma peça ou como deveríamos escutá-la, mas [...] como nós plausivelmente *poderíamos* escutá-la”¹⁷¹ (SWINKIN, 2016, p. 39).

Diferentemente de muitas abordagens estruturalistas em Análise e Performance, Swinkin atribui à análise musical a função de revelar “ambiguidades”, isto é, diferentes visões interpretativas sobre um objeto musical. Em sua abordagem fictícia, que retrata a interlocução entre professor e alunos num seminário de Análise e Performance, defendeu a incorporação das ambiguidades nas narrativas analíticas (SWINKIN, 2016, p. 98). A incorporação deste aspecto é uma tentativa de Swinkin de escapar, por exemplo, da representação objetiva da realidade apregoada pelos estruturalistas”. Tal aspecto foi tratado com base em seu breve estudo da *Sinfonia em Sol menor* K550, de Mozart (Figura 3.23). No exemplo a seguir, ele propõe duas interpretações para a métrica, fundamentadas na percepção da linha do baixo e da melodia.

171 “We need analysis to tell us not what a piece is but rather what it could be, need it to tell is not how we already hear a piece or how we should hear it, but rather how we plausibly could hear it.” (SWINKIN, 2016, p. 39)

Figura 3.23 – Ambiguidades interpretativas nos compassos 1-5 do Primeiro Movimento da *Sinfonia em Sol menor* K550, de Mozart

opening

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. and Bass

hypermeter derived from bass

1	2	1	2	1 etc.
---	---	---	---	--------

hypermeter derived from melody

2	1	2	1	2 etc.
---	---	---	---	--------

Fonte: Swinkin (2016, p. 47).

Swinkin (2016, p. 25) *questiona e critica a visão autoritária de algumas abordagens estruturalistas*. Segundo Swinkin (2016, p. 61), a ideia da análise (ou concepção de forma, no caso de Schenker) como uma “verdade absoluta” sobre um objeto analítico trouxe sérias consequências para a concepção de performance defendida por alguns teóricos estruturalistas, cujos casos discutimos. Em todos estes casos, a validade de uma performance aparece atrelada ao conhecimento profundo da estrutura e à capacidade do performer em “comunicar ou transmitir” uma verdade analítica musical.

A tentativa de suplantar o autoritarismo de teóricos estruturalistas é evidenciada logo no início de seu livro. Swinkin defende uma elaboração analítica baseada na interlocução entre teóricos e performers e, portanto, a possibilidade de colaboração mútua entre ambos, além de uma análise “performativa”, receptiva aos significados afetivos, corporais/cinestésicos e estruturais produzidos por performers. Novamente, Swinkin aproxima-se da reivindicação de Cook (2013a) no que concerne à visão da performance como geradora de significados atrelados a diferentes tipos e modos de conhecimentos.

Suas críticas ao paradigma estruturalista em performance também contemplam estudos que têm se apoiado no método schenkeriano. Swinkin faz parte do grupo que têm questionado a maneira como a ferramenta analítica de Schenker vêm sendo utilizada nos estudos em performance-análise. A questão foi tratada com base no estudo de Cynthia Folio (1991), que teve como objeto as *Sonatas para flauta*, de J. S. Bach. Para Swinkin (2016, p. 50), na análise dessa autora vemos a ideia de que todo achado analítico deveria implicar o destaque de eventos estruturais, como linhas e motivos. A crítica de Swinkin soma-se aos esforços de Lester (1995) e Rothstein (1995) quanto às discussões acerca da relação entre projeção estrutural e sonora. Sobre a relevância de determinados achados analíticos schenkerianos para a performance, afirmou: “O que é útil para a performance não é a *Ursatz* e o *Zug* em si, mas a escuta da superfície musical em relação a eles”¹⁷² (SWINKIN, 2016, p. 75).

Um destaque de sua proposta é a atenção conferida à dimensão afetiva ou o estabelecimento de significados emocionais para a estrutura schenkeriana. A expressividade musical encontra-se na pauta de discussão das propostas do teórico, sendo tratada em diferentes estudos (SWINKIN, 2016; 2007). A abordagem schenkeriana é um “catalisador da percepção imaginária” (SWINKIN, 2016, p. 68), uma ferramenta analítica com potencial de favorecer a produção de metáforas¹⁷³ relacionadas a diferentes modos de conhecimento: *o estrutural, o cinestésico e o emocional*. Em sua já mencionada abordagem fictícia, Swinkin destaca o envolvimento do conhecimento intuitivo e o estabelecimento de significados emocionais. Sua análise dos compassos iniciais do *Noturno* n. 1 Op. 48, de Chopin (Figura 3.24b), é reveladora da atenção conferida a tais significados: “[...] a análise produziu qualidades que [...] conectaram o físico e o emotivo. A falta de resolução linear na primeira frase significou a *fraqueza física e emocional*, enquanto a presença inicial de linearidade na segunda frase implicou a *segurança física e emocional* [...]”¹⁷⁴ (SWINKIN, 2016, p. 85, grifo nosso). Na Figura 3.24, reproduzimos um excerto do trecho em questão e um gráfico do plano intermediário.

172 “What is useful for performance are not the *Ursatz* and *Zug* in themselves but hearing the musical surface in relation to them.” (SWINKIN, 2016, p. 75)

173 Uma discussão dessa expressão foi apresentada por Kramer (2011) em um estudo que discute a relação entre a performance musical e a produção de metáforas. Esse autor admitiu tanto uma dificuldade no estabelecimento de uma definição precisa do termo quanto uma facilidade maior no seu reconhecimento. Entende que a produção de metáforas envolve a “transferência de energias semânticas de uma esfera de interesse para outra”, assim como de “valores, conceitos, e associações” entre termos relacionados. Para o autor, a metáfora não é uma representação, mas a *transformação de um significado* (KRAMER, 2011, p. 84, 91).

174 “[...] the analysis has yielded that inextricably link the physical and the emotive. The lack of linear resolution in the first phrase implied both physical and emotional weakness, whereas the initial presence of linearity in the second phrase implied both physical and emotional security [...]” (SWINKIN, 2016, p. 85).

Figura 3.24 – Excerto e gráfico de vozes condutoras do *Noturno* n. 1 Op. 48, de Chopin

Figura 3.24b – Excerto do gráfico do plano intermediário correspondente aos compassos 1-8

Figura 3.24a – Excerto dos compassos 1-8

Fonte: Figura 3.24b – Chopin (1905 [1841]).

Figura 3.24 a – Swinkin (2016, p. 78).

Apesar da gama variada de conhecimentos contemplada pela abordagem analítica de Swinkin, ela ainda apresenta resquícios do paradigma estruturalista¹⁷⁵. O primeiro diz respeito ao seu envolvimento com a rigorosa análise da estrutura musical. Esse teórico oferece longas e detalhadas considerações sobre a estrutura. No livro de Swinkin, *Performative Analysis – Reimagining Music Theory for Performance* (“Análise Performativa – Reformulando uma teoria musical para a performance”), publicado em 2016, além dos gráficos de vozes condutoras, ele apresenta esquemas que ilustram o emprego motivico, questões relacionadas à métrica, considerações fraseológicas e a incorporação de outros tipos de significados musicais. Seu envolvimento com a análise rigorosa é claro num de seus relatos: “Aqueles que não são analistas profissionais da música provavelmente desejarão pular as partes rigorosamente analíticas [...]”¹⁷⁶ (SWINKIN, 2016, p. 18). Na crítica a esse livro, Daphne Leong (2017, p. 1) reconheceu os esforços desse teórico para tornar a “análise rigorosa” “útil” aos interesses de performers.

Outra similaridade com as abordagens de cunho estruturalista diz respeito às problemáticas contempladas por Swinkin. Da mesma forma que outros teóricos schenkerianos, Swinkin viu no método de Schenker o potencial para tratar de desafios em performance, por exemplo as questões sobre agógica (modelagem do tempo). Em outras palavras, sua consciência acerca da direcionalidade e do objetivo do movimento linear foi um importante subsídio à modelagem temporal. Isso ocorre em sua abordagem analítica do *Quarteto* op. 18, n. 4, de Beethoven (Figura 3.25) a partir do conhecimento fraseológico e linear. O autor sugere uma aceleração no sentido do clímax da frase (nota Fá, compasso 10) e um breve alargando em direção ao objetivo do movimento linear (nota Dó 4, compasso 13). Na figura seguinte temos um excerto do trecho em questão e gráficos de vozes condutoras.

175 O pesquisador Guilherme Sauerbronn de Barros reconheceu nas análises de Swinkin uma aproximação da completude conceitual schenkeriana (informação verbal fornecida durante a realização de exame de qualificação, em 29 mar. 2019).

176 “Those who are not professional music analysts will probably want to skip over the rigorously analytical parts [...]” (SWINKIN, 2016, p. 18).

Figura 3.25 – Excerto e gráfico de vozes condutoras do Primeiro Movimento do *Quarteto Op. 18 n. 4*, de Beethoven

Figura 3.25a – Excerto do Primeiro Movimento do *Quarteto Op. 18 n. 4*, de Beethoven

Allegro ma non tanto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Figura 3.25b – Gráfico do plano intermediário

deep middleground

arpeggiated initial ascent

5

9

(5-prg.)

13

shallow middleground

(Nb.)

(coup.)

(r.o.)

(3-prg.)

(arpegg.)

(5-prg.)

(double v.e.)

(coup.)

5 6 7 8 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

i

5 6 7 8 9 10 11 12 13

V V i

Fonte: Figura a – Beethoven (1970 [1799-1800]).

Figura b – Swinkin (2016, p. 106).

A modelagem da dinâmica é tratada por Swinkin a partir do conhecimento fraseológico e harmônico, aproximando-se de procedimentos adotados por estudiosos estruturalistas. Na mesma abordagem analítica, mencionada anteriormente, Swinkin sugere um sinal de crescendo para as apojeturas dos compassos 5-6, e decrescendo para suas resoluções, bem como uma dinâmica *fff* no ponto culminante da frase inicial desse quarteto. A consciência da cadência, ocorrida entre os compassos 12-13, também serviu como recurso ao tratamento da dinâmica, que cresce em direção ao objetivo final do movimento. No exemplo da Figura 3.26b, o autor acrescenta um sinal de decrescendo em direção à resolução do acorde formado sobre a dominante (compassos 54-55). Semelhantemente a Berry (1989), Swinkin incorpora aos seus exemplos diversos sinais indicativos das nuances de dinâmica, revelados pelas figuras a seguir.

Figura 3.26 – Acréscimos de nuances de dinâmica e tempo aos compassos iniciais do Primeiro Movimento do Quarteto n. 4 Op. 18, de Beethoven

Figura 3.26a – Compassos 1 a 13

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Quartet No. 4, Op. 18, measures 1 to 13. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked "Allegro *ma non tanto*". The dynamics are marked *p*, *sf*, *fff*, *sub mf*, and *ff*. The tempo markings include "(rit.)", "(a tempo)", and "(accel.)". Annotations include "play melodically because motivic", "keep open", "busy, noisy", "(bring out)", and "really drive to cadence!".

Figura 3.26b – Compassos 52 a 59

Figure 3.26b shows a musical score for measures 52 to 59. The score is written for piano (p) and violin (v). The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score includes several annotations: "sting—sharp, quick attack" pointing to the piano's initial entry; "warmer—slower attack" pointing to the violin's initial entry; "rhythmically a bit wobbly" pointing to a specific violin phrase; "simile" pointing to a similar phrase; "sudden burst of energy" pointing to a crescendo in the violin; and "cresc." (crescendo) markings in the piano part.

Fonte: Figura 3.26a – SWINKIN (2016, p. 108) e Figura 3.26b – SWINKIN (2006, p. 126).

A abordagem da articulação também foi contemplada pelo teórico. No exemplo da Figura 3.27, Swinkin oferece interpretação em favor de uma hipermétrica, formada por dois compassos, com um acento rítmico (´) no segundo tempo (*sforzando*). Nuances de tempo são adicionadas em função da aceleração rítmica, ocorrida a partir do compasso 5.

Figura 3.27 – Análise rítmica (fases do movimento e hipercompassos do Primeiro Movimento do *Quarteto* n. 4 Op. 18, de Beethoven)

Figure 3.27 shows a musical score for measures 1 to 5 of the first movement of Beethoven's Quartet No. 4, Op. 18. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score includes several annotations: "acceleration of" pointing to a phrase in Violin I; "compresses" pointing to a phrase in Violin II; and "acceleration of low Cs" pointing to the cello part. The score also includes dynamic markings like *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Fonte: Swinkin (2016, p. 108).

Outra questão bastante explorada pela proposta analítica de Swinkin (2016, p. 106) é a abordagem motívica. É nítido seu interesse por uma visão profunda da estrutura e por demonstrar a relevância desse conhecimento para a seleção de estratégias interpretativas. Algumas de suas estratégias de dinâmica são correlacionadas à “significância” motívica,

conforme ilustrado pelo seu diálogo imaginário (SWINKIN, 2016, p. 123). Há aí um exemplo de aplicação literal de achado analítico à performance. Contudo, a ideia de que nem todo achado deve implicar uma ênfase sonora também é sugerida por sua abordagem. Em seu “diálogo analítico”, mostra por meio da figura de um violoncelista seu posicionamento acerca da questão: o reconhecimento motivico pode ou não corroborar as estratégias de dinâmica e tempo (SWINKIN, 2016, p. 109)¹⁷⁷. O potencial deste conhecimento também foi estendido à questão da expressividade musical, como indicado na análise do *Quarteto* n. 4, op. 18 (Figura 3.27). Nesse estudo, a percepção da densidade motívica serviu como subsídio ao estabelecimento de metáforas, como a sensação de “agitação” e “caráter ruidoso” (SWINKIN, 2016, p. 107). Este breve exemplo ilustra seu posicionamento em favor da análise musical para a geração de metáforas expressivas, cinestésicas e estruturais.

Com base na proposta de Swinkin e outras aqui discutidas, reconhecemos aspectos importantes que permearam o desenvolvimento dos estudos em Análise e Performance Musical. O envolvimento das propostas citadas com a construção e a pedagogia da performance tem sido um fator propício à incorporação de diferentes tipos e modos de conhecimento. Em determinadas propostas, a análise *a priori* da construção de uma performance cedeu espaço à “intuição informada” (RINK, 2002) ou a procedimentos analíticos assistemáticos, baseados nas experiências de performers com o processo de significação musical (PIERCE, 2007; SWINKIN, 2016).

No que tange ao alargamento das fronteiras dos objetos analíticos, diferentes propostas aderiram à “análise da performance” (LESTER, 1995; HOOD, 2014). A mesma importância conferida à partitura tem sido atribuída ao estudo das gravações. O caminho da “performance à análise” foi considerado exemplo de procedimento com potencial de contribuir para o processo interpretativo do teórico/analista e do performer (LESTER, 1995; RINK, 1994; HOOD, 2014). Tal procedimento representou uma resposta de estudiosos frente ao “silenciamento da voz do performer” e de suas contribuições (LESTER, 1995). Assim, pesquisadores têm revelado o impacto da experiência com a performance musical (gravada ou não) nos constructos analíticos. A ideia de que performers podem contribuir em pé de igualdade com os constructos analíticos foi considerada por Lester (1995), ficando explícita na proposta analítica de Hood (2014). Essa autora revelou em algumas de suas análises similaridades entre a sua interpretação analítica e aquela apresentada por gravações de pianistas renomados (HOOD, 2014, p. 177).

¹⁷⁷ Vale lembrar que a relação entre projeção motívica e a modelagem da dinâmica também foi tratada por outros estudos em análise-performance (BURKHART, 1983; ROTHSTEIN, 1995).

Podemos, assim, concluir que o “longo caminho percorrido” pelos estudos em Análise e Performance Musical (COOK, 2013a; SCHMALFELDT, 2011) foi marcado, nas últimas décadas, por diferentes tentativas de transcender a rigidez metodológica do estruturalismo em Performance Musical. O caráter prescritivo e absolutista das abordagens vinculadas a este paradigma foi duramente criticado por diversos especialistas (RINK, 1990; COOK, 2013a; SWINKIN, 2016; HOOD, 2014), interessados no desenvolvimento de estudos significativos às problemáticas em performance musical. As propostas de interlocução entre analistas e performers, a combinação de métodos em função dos processos interpretativos e construção da performance musical, a incorporação de conhecimentos analíticos relacionados às dimensões afetiva, histórica e corporal/ cinestésica, a inclusão das estratégias interpretativas de performers com base no estudo das gravações são apenas alguns exemplos de procedimentos adotados por estudiosos da subárea Análise e Performance Musical que refletem a tentativa de redimensionar a figura do performer, a função da análise e o papel da performance nas narrativas analíticas.

4 SIGNIFICAÇÃO E EXPRESSIVIDADE COMO DESAFIOS INTERPRETATIVOS: INTERLOCUÇÃO ENTRE SEMIÓTICA MUSICAL E A SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL

Vimos no capítulo anterior que questões relativas à expressividade musical, atreladas à modelagem de aspectos sonoros (como dinâmica, agógica e articulação) e à dimensão afetiva da performance musical são parte integrante da subárea Análise e Performance Musical. Sabendo que a interpretação musical é um processo que permeia os interesses de performers e/ou analistas, a significação musical¹⁷⁸ é inerente a este processo. Nas últimas décadas, a Análise atrelada à Performance tem acompanhado o surgimento de estudos que consideram a insuficiência de uma abordagem focada num único tipo de conhecimento, quando o propósito do especialista se volta à construção da performance, incluindo suas particularidades interpretativas.

Nesse sentido, diferentes mapeamentos dos estudos em Análise e Performance Musical têm reconhecido a presença de perspectivas que incorporam conhecimentos da Semiótica Musical¹⁷⁹. Não será propósito deste tópico uma abordagem exaustiva dessas propostas, nem o mapeamento da totalidade dos estudos que têm incorporado estas perspectivas, mas apresentaremos considerações gerais sobre perspectivas analíticas que têm se aproveitado de conhecimentos da Semiótica Musical. Focaremos alguns desafios interpretativos que podem ser enfrentados por performers e analisaremos uma amostragem de publicações com o intuito de revelar a base epistemológica que as tem sustentado.

178 Neste trecho, a expressão “significação musical” é empregada em um sentido amplo, considerado por Davies e Koopman (2001) para tratar de diferentes possibilidades de estabelecimento de significados musical. Contudo, mais adiante, o termo será utilizado em referência aos estudos que incluem conhecimentos da Semiótica Musical (TARASTI, 2002, p. 62; DAVIES; KOOPMAN, 2001, p. 261). No entender de Tarasti (2002, p. 62), “o mais extenso projeto de pesquisa em semiótica musical de hoje é conduzido sob o título ‘Significação Musical’”.

179 Cumming (2001, p. 67) reconhece dois tipos de categorias dos estudos em Semiótica Musical: a estruturalista e a semântica. A primeira encontra-se presente nas análises distribucionais de Nicolas Ruwet e Jean-Jacques Nattiez, fundamentados em métodos rigorosos da Linguística Estruturalista. A segunda (perspectiva referencialista) encontra-se presente nas propostas de Robert Hatten, interessando-se pela abordagem de conhecimentos extramusicais, como veremos no item 4.3.2 deste capítulo. Podemos ainda reconhecer a existência de diferentes correntes relevantes da Semiótica: a Americana, baseada nas propostas de Charles S. Peirce, e a Francesa, influenciada pelas ideias de Julien Greimas e Roland Barthes, fundamentadas no pensamento de Ferdinand Saussure. Segundo o pesquisador semiótico e violonista Cleyton Fernandes, a multiplicidade de objetos de estudo e a existência de diferentes correntes de pensamento da Semiótica representam aspectos que dificultam o oferecimento de uma definição clara e precisa desta ciência. Este pesquisador observou as diferenças de propósitos das correntes estruturalista e referencialista. Se num primeiro momento os estudos semióticos estruturalistas centraram-se na observação do “interior do signo” e na “relação entre significante e significado”, num segundo momento, a história dos estudos em Semiótica revelou seu interesse por uma “perspectiva metafórica” ou referencial (informação verbal fornecida em 23 de abril de 2021).

4.1 Considerações a partir de perspectivas tradicionais

Diferentes perspectivas tradicionais de pesquisas sobre Performance Musical e sobre a relação Análise-Performance consideram a busca de significados da notação musical como um desafio a ser vencido pelo performer. Objeto interpretável, a notação musical pode colocar uma série de dificuldades no que diz respeito ao estabelecimento de significados musicais. Em relação às abordagens tradicionais, a questão da significação musical foi tratada, principalmente, a partir da valorização de certo tipo de conhecimento ou possibilidade significativa que exploraremos. A história dos estudos em Performance Musical permite verificar propostas interessadas por uma visão parcial da ampla rede de significados que podem ser gerados durante a construção de uma performance musical.

No campo das Práticas Interpretativas, temos nosso primeiro exemplo de estudo, dentre um amplo escopo, focado no significado da notação musical (BROWN et al., 2001). Uma consulta junto às publicações desse domínio permite notar o emprego do conhecimento histórico como possibilidade de desvendar significados da notação, especificamente, sua relação com determinadas convenções de execução. A partir de alguns escritos de Schenker (2005 [1924], 2014b [1926]) e obras de referência da disciplina (ROSENBLUM, 1988), vemos como a consulta às fontes históricas pode contribuir para a compreensão destas convenções e, portanto, de problemáticas relacionadas aos diferentes aspectos interpretativos, por exemplo a dinâmica, o andamento, o ritmo e a articulação.

Outro exemplo situa-se nos estudos em Análise e Performance, especificamente obras de referência que marcaram sua etapa inicial da produção, caracterizada sobretudo por abordagens centradas na investigação da estrutura musical. Neste sentido, podemos correlacionar a história dos estudos em Análise e Performance com aspectos que permearam os estudos focados em Análise Musical, ou seja, a ideia de uma abordagem autônoma da música como consequência da valorização do pensamento positivista. Tal ideal impactou não somente as concepções de performance, como vimos no Capítulo 2, mas também a maneira como a questão da significação musical foi tratada.

A ideia do estabelecimento de significados da notação musical como um desafio a ser vencido pelo performer (com base no conhecimento da estrutura) transparece nos estudos de Schenker. Para ele, o “conhecimento de conteúdo” representava um aspecto imprescindível para a qualidade de uma performance musical. Para Schenker, *o desvendar da notação musical deveria se basear numa rigorosa dissecação dos eventos estruturais*, levando, assim, a um conhecimento profundo da estrutura, que deveria servir de base ao fazer do performer. As vozes

condutoras contêm em si um significado que não deveria, de maneira alguma, ser desprezado pelo performer. A partir de suas abordagens prescritivas, notamos a importância conferida pelo teórico às possibilidades de significação da especialização em multiníveis estruturais para a performance – em relação a, por exemplo, a dinâmica e agógica.

Além disso, outra possibilidade significativa foi valorizada pelo teórico nessas abordagens: sendo um defensor da performance historicamente informada (COOK, 2007b, p. 89), Schenker valorizou a consulta aos manuscritos das obras analisadas. Tal procedimento deve ser entendido em relação ao contexto vivenciado pelo teórico¹⁸⁰, quanto à ascensão de estudos voltados às práticas interpretativas e quanto ao surgimento das chamadas edições práticas. Segundo Cook (2007b), o projeto de reforma musical de Schenker também se voltou à elaboração de edições musicais como uma forma de combater os excessos de editores, isto é, os acréscimos que eram feitos às obras de compositores como Bach e Beethoven, por exemplo. Esse “resgate dos significados musicais originais”, decorrente da consulta dos manuscritos, constituiu uma possibilidade investigativa com potencial de colaborar com o estabelecimento de significados musicais. Mais uma vez enfatizamos que tal projeto pode e também deve ser compreendido em relação ao contexto positivista que permeou diversos empreendimentos musicológicos históricos (TARUSKIN, 1995, p. 12), incluindo o de Schenker.

Ainda no que tange à história dos estudos em Análise e Performance e sua relação com o processo significativo, temos o livro de Edward Cone, voltado à abordagem de outra possibilidade de significado estrutural: em *Musical Form and Performance* (1968), Cone ressaltou a importância do conhecimento da forma pelo performer, que poderia ser favorecida pelo reconhecimento das diversas possibilidades de tratamento rítmico de uma obra musical (frasal, harmônico e formal). Cone viu em sua proposta de compreensão das diferentes fases de uma frase musical a possibilidade de oferecer conhecimentos com potencial de favorecer o agrupamento de eventos musicais, assim como questões relacionadas ao fraseado. O *significado rítmico* é um conhecimento que não deveria ser negligenciado pelo performer. Os esquemas de Cone (1968, p. 28) ilustram possibilidades de abordagem da estrutura relativamente mais amplas do que a contrapartida proposta por Schenker, no que se refere, por exemplo à integração entre vozes condutoras e aspectos rítmicos. Entretanto, ao afirmar que a garantia de

180 De acordo com Velimirovic (2001, p. 503), os primeiros estudos desenvolvidos pela disciplina Práticas Interpretativas têm sua origem em inícios do século XX. O livro *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Century*, de Arnold Dolmetsch, publicado em 1915, é tido como o ponto de partida dos estudos de pesquisa acadêmica sobre práticas interpretativas. Contudo, vale ressaltar que a publicação de *Ein Beitrag zur Ornamentik* (“Uma contribuição ao estudo da ornamentação”), de Schenker, é anterior, datando de 1903. Para outras informações consultar: < <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001721.html> >.

uma performance estava diretamente vinculada à “comunicação da vivacidade rítmica” de uma composição, Cone parece confiar um *peso excessivo aos significados de ordem estrutural*, e sua proposta assume um teor prescritivo.

Ainda na década de 1960, a questão da forma e sua relação com a performance também foi tratada a partir da contribuição de Erwin Stein (1962). O título de seu livro, *Form and Performance*, sugere a importância conferida ao *significado formal*, o que aproxima Stein do pensamento de Schoenberg (2008 [1967]), de quem foi discípulo e cujos escritos publicou em forma de livro (em parceria com Gerald Strang). Para Stein (1962, p. 69), *a apreensão do significado formal é uma questão fundamental a ser considerada pelo performer, que deve “reproduzir a forma a fim de transmitir as ideias do compositor, mas falhará em sua tarefa se não compreender como a forma está organizada”*¹⁸¹. No entender de Stein, essa compreensão poderia ser favorecida a partir da concepção de Schoenberg (2008 [1967]), baseada na segmentação em partes de uma composição e numa visão atemporal de forma musical. Além da forma, a estrutura foi valorizada por “revelar o caráter da música. Estrutura e caráter são aspectos diferentes de uma obra musical, mas a abordagem do performer de uma peça deve ocorrer por meio da estrutura”¹⁸² (STEIN, 1962, p. 70).

A obstinação de teóricos musicais quanto a investigações sobre a estrutura trouxe sérias consequências à maneira como a significação musical foi tratada nos estudos em Análise e Performance Musical durante o século XX. O forte impacto das ideias positivistas também se nota na obra considerada um marco nesses estudos – o várias vezes citado *Musical Structure and Performance*, de Wallace Berry (1989). Como Stein, este teórico apresenta uma abordagem focada numa exaustiva investigação da estrutura, procurando em diversos momentos demonstrar os benefícios de sua extensiva empreitada para a abordagem de aspectos interpretativos como a dinâmica, a agógica e a articulação. Ao mesmo tempo, podemos notar uma negligência e uma desvalorização de significados extramusicais com potencial de esclarecer aspectos notacionais de seu objeto de estudo, como conhecimentos estilísticos e do contexto histórico-cultural no qual as obras analisadas encontram-se inseridas.

A tentativa de abolir a subjetividade no processo analítico é nítida desde o início de seu livro. Do mesmo modo que as de outros teóricos estruturalistas do século XX, a obra de Berry situa-se num contexto no qual a análise musical constituía o meio para desvendar o “*significado*

181 “The performer reproduces that form in order to convey the composer’s ideas, but he will fail in his task if he does not understand how form is organized” (STEIN, 1962, p. 69).

182 “The structure reveals the character of the music. Structure and character are different aspects of the work of art, but the performer’s approach to a piece should be by of the structure” (STEIN, 1962, p. 70).

autêntico” de uma obra musical. No século XX, boa parte dos teóricos estruturalistas considerou a análise musical um recurso capaz de revelar a verdade ou o “fato” relacionado a uma obra musical, tendo sido esta última confundida com a notação ou texto musical (TARUSKIN, 1995). O caráter cientificista que envolveu a produção de conhecimento impactou sobremaneira a concepção de análise, que deveria se basear em procedimentos rigorosos a fim de desvendar o “significado autêntico” (fato musical) mediante “evidências analíticas”. O extremo rigor empregado por Berry (1989), duramente questionado por diversos especialistas, pode ser entendido à luz desse contexto. A relevância de uma abordagem rigorosa da estrutura em estudos com propósito de subsidiar a construção da performance musical foi uma questão bastante discutida, conforme vimos no Capítulo 3.

Uma possível resposta pode estar em abordagens elaboradas por teóricos estruturalistas interessados pela análise e performance da música serial. Como exemplo, podemos mencionar o estudo de Christopher Wintle (1982) sobre o Segundo Movimento do *Concerto* op. 24, de Webern, caracterizado por um ecletismo metodológico. Com o intuito de desvendar significados estruturais da obra, Wintle recorre à combinação de recursos advindos da Teoria dos Conjuntos, da proposta analítica de Schoenberg (2008 [1967]) e da teoria schenkeriana. Seu estudo volta-se aos chamados “problemas conceituais” (RINK, 2002, p. 39), que são aqueles relacionados às possíveis dificuldades que um performer pode enfrentar para nomear ou conferir significados às obras do repertório não tonal, como é o caso das obras seriais. Neste caso, o processo significativo formal pode se tornar mais complexo, já que pode implicar situações em que as relações entre os elementos da estrutura nem sempre são óbvios em uma primeira escuta. O simples reconhecimento das possibilidades de combinação da série deixaria de considerar outras questões igualmente importantes para a compreensão da coesão, como as possíveis relações entre conjuntos. Nesse sentido, a teoria de Allen Forte forneceria um importante arcabouço de recursos voltados às estruturas de coesão e coerência. Entretanto, o interesse de Wintle pela performance da obra o levou ao emprego de conhecimentos advindos da proposta de Schenker como possibilidade de promover uma visão multidimensional da música, com potencial de favorecer o desenvolvimento do “senso de direção”.

As publicações de referência mencionadas neste tópico trazem algumas características metodológicas presentes na *etapa inicial dos estudos em Análise e Performance*.

No que concerne ao tratamento da significação musical, a ênfase no conhecimento histórico, formal, rítmico e/ou estrutural implicou uma proposta musical caracterizada por oferecer uma *visão parcial* dos diferentes tipos de significados que podem integrar a construção de uma interpretação e, por conseguinte, de uma performance musical. Ambos os processos

implicam a geração de significados musicais diversos, incluindo informações objetivas relacionadas à obra e a significados experienciais. A necessidade de embasamento das decisões de performance em “evidências históricas” ou “analíticas” pode ser entendida em relação ao já discutido contexto histórico positivista.

Para teóricos como Wallace Berry (1989), a análise refletia um empreendimento racional e não uma interpretação musical. Tal aspecto permite entender sua repulsa pelo conhecimento subjetivo que permeia todo procedimento analítico. Para boa parte dos teóricos estruturalistas, a questão da expressividade musical se resumia às “evidências analíticas da estrutura”, que deveriam servir de base à sua reprodução no ato da performance e à modelagem sonora de aspectos diversos. Tal questão distanciou os significados extramusicais e experienciais dos sujeitos envolvidos no processo de escuta. Ao performer cabia a tarefa de desenvolver uma “correta interpretação” a partir das prescrições advindas dos teóricos.

A tentativa de suplantar esta relação hierárquica, bem como de ampliar a gama de significados musicais contemplados pelas abordagens analíticas (em função dos desafios da performance e da compreensão da forma musical) foi o objetivo de pesquisadores que também admitiram uma concepção interpretativa mais ampla e flexível frente ao estruturalismo, como veremos a seguir.

4.2 A interpretação da notação musical e o amálgama entre diferentes tipos e modos de conhecimentos analíticos: a perspectiva flexível

Ao leitor familiarizado com a literatura em Análise e Performance Musical será possível reconhecer o questionamento de vários pesquisadores e críticos frente a diversos pressupostos defendidos pelo estruturalismo em performance. Como exemplo, podemos citar o posicionamento crítico de pesquisadores diante do *teor prescritivo* e, portanto, da *visão hierárquica* que marcou a relação entre teórico e performer. A valorização das propostas de modelagem adotadas por performers (gravações) foi uma reivindicação de pesquisadores para redimensionar o papel do performer, no conteúdo de diversas propostas analíticas publicadas a partir de meados da década de 1990.

Juntamente com a tentativa de redimensionar o papel do performer no conteúdo das publicações, é possível perceber outra *movimentação de estudiosos da década de 1990* para suplantar posicionamentos que caracterizaram o estruturalismo em performance (RINK, 1995; ROTHSTEIN, 1995; LESTER, 1995; FERRARA, 1991). O desejo por uma interpretação

musical mais abrangente no que concerne aos diferentes níveis de significados musicais contribuiu ao aparecimento de abordagens analíticas mais ricas do que as propostas baseadas nas abordagens formalistas convencionais¹⁸³. Tal interesse nota-se também no campo da Análise e Teoria Musical, conforme revelado por propostas vinculadas à Nova Musicologia¹⁸⁴. Entendemos que a crítica de Kerman representou um forte incentivo a uma reorientação metodológica nas diferentes disciplinas musicais. Uma abordagem focada apenas nos aspectos intrínsecos de uma composição demonstrou-se um procedimento insuficiente e pouco convincente para uma compreensão crítica e mais ampla do fenômeno musical. Assim, a crítica de Joseph Kerman (1987) foi um importante incentivo à incorporação de conhecimentos extramusicais para a compreensão de *aspectos que tornam a música afetiva e expressiva*, e de seu contexto histórico e ideológico.

Na década de 1990, é possível reconhecer o surgimento de diferentes propostas analíticas focadas no estudo de forma e expressão musicais a partir do amálgama entre diferentes possibilidades de significação musical. Como primeiro exemplo, mencionamos a proposta analítica de Kofi Agawu (1991), interessada pela interlocução entre significados estruturais (semiose introversiva) e expressivos (semiose extroversiva)¹⁸⁵. Agawu incorporou às suas abordagens analíticas conhecimentos da teoria schenkeriana e abordagem sobre tópicos, por sua vez empregada para favorecer uma compreensão de aspectos expressivos musicais. Agawu (1991, p. 15-9) dá atenção a possibilidades de conhecimento nem sempre valorizadas pelas abordagens estruturalistas: ele discute o papel da intuição e a dimensão diacrônica nos empreendimentos analíticos.

Outra importante contribuição ao estudo da expressão musical aparece nos estudos de Hatten (1994) sobre a música de Beethoven. Sua teoria dos *significados expressivos* é apresentada como uma possibilidade de complementar as perspectivas formalistas tradicionais, por exemplo a proposta de Schenker (HATTEN, 1994, p. 4). Diferentes aspectos de sua teoria permitem notar semelhanças com a proposta de Agawu, como a incorporação de conhecimentos da Semiótica e sobre tópicos no discurso analítico. Seu estudo sobre o terceiro movimento da

183 Como exemplo, podemos citar as abordagens desenvolvidas por Schenker e Schoenberg (2008 [1967]).

184 A Nova Musicologia foi associada a um amálgama de propostas caracterizadas por apresentar uma reação contrária e crítica de estudiosos frente ao positivismo e noção autônoma de obra musical que permeou certos projetos musicológicos, como propostas vinculadas à Teoria e Análise Musical. Diferentes autores admitem uma falta de consenso entre especialistas quanto à definição da Nova Musicologia como um movimento musical em decorrência das diferenças ideológicas e propostas heterogêneas que a integram. Reconhecem no livro *Contemplating Music*, publicado em 1985, de Joseph Kerman, uma contribuição fundamental à mudança de paradigma proposta pela Nova Musicologia (BEARD; GLOAG, 2005, p. 122-3).

185 Em seu livro, Agawu (1991, p. 51) associa a *semiose introversiva* aos signos “puros” que podem oferecer pistas para a compreensão da organização musical, por exemplo os elementos de uma estrutura musical. A *semiose extroversiva* diz respeito aos signos referenciais, por exemplo as tópicos.

Sonata Op. 106, de Beethoven, destaca limitações de uma abordagem fundamentada apenas nos conhecimentos sintáticos. Hatten (1994, p. 9-28) mostra como as noções de oposições binárias e tópicas podem colaborar para uma compreensão dos efeitos dramáticos criados por Beethoven, bem como de aspectos estilísticos, havendo uma compreensão contextualizada por meio da comparação do objeto de estudo com outros movimentos e obras do mesmo compositor. Em suma, o conhecimento da estrutura assume a mesma relevância que outros significados musicais, como é de se esperar de uma interpretação hermenêutica.

A tentativa de transpor as abordagens formais convencionais e de revelar uma *visão interpretativa mais dinâmica da forma musical* apresenta-se como objetivo de estudos de narratividade musical. Com a ascensão da Narratologia nos anos 1980, musicólogos viram no seu arcabouço teórico ferramentas com potencial de favorecer a compreensão musical em termos de um enredo. Na década de 1990, esta possibilidade de contribuição foi considerada por Newcomb, como evidenciado no seu estudo sobre a *Polonaise Fantasia* Op. 61, de Chopin. Nele notamos seus esforços para propor uma análise hermenêutica, aspecto que pode ser reconhecido por meio da interlocução entre diferentes níveis de significados musicais. Além da complexidade estrutural, Newcomb chama a atenção para elementos da estrutura que contribuem para uma abordagem narrativa. Em outras palavras, ele apresenta uma interpretação em favor de estruturas narrativas na música de Chopin. Como exemplo, associa trechos de instabilidade tonal às situações de conflito (NEWCOMB, 1994, p. 96), e a presença de elementos à figura do narrador (NEWCOMB, 1994, p. 97). Da mesma forma que os teóricos anteriormente mencionados, Newcomb amplia as possibilidades de significação musical, demonstrando a insuficiência de uma abordagem formal focada apenas nos aspectos sintáticos de uma obra musical.

A tentativa de ampliar a gama de significados musicais e de transpor as abordagens analíticas convencionais também está em *estudos analíticos com propósitos de subsidiar a performance musical*. Num período em que a Análise Musical presenciou a recorrência de distintas propostas voltadas ao estudo da significação musical, é possível reconhecer o interesse de especialistas em Análise e Performance por essa questão e de sua relação com a performance musical. A proposta analítica de Ferrara (1991, p. 186) ilustra sua preocupação com a elaboração de uma abordagem analítica sensível aos interesses de performers e aos diferentes níveis de significado musical. Seu método analítico eclético, além de ocupar-se de uma gama variada de significados musicais, também se dedica aos performers. Nele, o conhecimento sintático ou da estrutura ocupa a mesma importância que outros tipos de significados, como os referenciais e fenomenológicos.

Seu rompimento com o paradigma estruturalista dos estudos em Análise Musical não significou a desvalorização de uma possível incorporação de métodos convencionais. Contudo, sua concepção de forma musical afastou-se da abordagem convencional estática da forma. Em seu método eclético, Ferrara defende uma abordagem fenomenológica da música, isto é, uma observação do som em relação ao tempo. Na análise do *Improviso* n. 3, de Bártok, observa a dinâmica das unidades temporais¹⁸⁶ no decorrer do tempo. A partir de esquemas, ilustra a interlocução entre elementos diversos (variações do tema, escalas modais, intervalos e unidades temporais), remetendo à preocupação com a temporalidade evidenciada nos estudos de Rink (2002, 2018).

As questões expressivas musicais são também tratadas por Ferrara (1991, p. 184) a partir de significados emocionais, ao propor que as abordagens sintáticas e do som no tempo (fenomenológicas) devem servir de base à obtenção de “*insights* expressivos”. Em sua análise do *Improviso* n. 3, de Bártok, o autor fornece uma ampla descrição dos sentimentos e imagens suscitadas no decorrer de seu processo de escuta. Estruturas da música são associadas a estados emocionais, como o “senso de reconciliação”, tensão, “sentimento de busca”, “abandono da emoção” e “senso da presença humana”, dentre outras descrições (FERRARA, 1991, p. 217).

Em um contexto em que poucos teóricos atentavam para a performance, Ferrara estendeu suas preocupações analíticas aos performers, ao considerar que uma abordagem analítica com propósito de subsidiá-los também pode ser realizada por um analista (FERRARA, 1991, p. 186). O intuito de oferecer uma proposta não prescritiva também é evidenciado pelo seu discurso analítico, que cede espaço a uma abordagem sugestiva em vez de prescritiva, usando expressões como “poderia ser tocado mais suavemente” (FERRARA, 1991, p. 224-5).

Contudo, uma contribuição mais efetiva à questão da significação musical e sua relação com a performance pode ser reconhecida nos estudos de Rink. Desde sua crítica a Berry é possível notar uma valorização de conhecimentos até então negligenciados pelas abordagens de teóricos estruturalistas. A partir de sua noção de *intuição* informada¹⁸⁷, demonstrou o papel do conhecimento intuitivo no processo analítico. Ele pode ocorrer em qualquer etapa de construção de uma performance, a partir de relações estabelecidas com os conhecimentos prévios do performer (RINK, 1990, p. 328). Em Rink permanece a ideia de como bons

186 Elas são definidas como blocos de construção que permeiam longos períodos de tempo e que podem ter seus inícios, meios e fins facilmente reconhecidos no fluxo temporal (FERRARA, 1991, p. 233).

187 Entendemos que esta noção abrange o emprego pragmático da linguagem pelo performer, que pode basear-se numa diversidade de conhecimentos, tais como o próprio arcabouço linguístico prévio, as diversas leituras realizadas e as relações intertextuais passíveis de serem estabelecidas no momento da construção de uma performance musical.

performers estão continuamente engajados com a análise durante o processo de construção de uma performance musical. Por isso há, em vários de seus estudos, uma clara correlação entre a análise musical e o modo de conhecer intuitivo. Quanto à produção de significados musicais pelo performer, Rink valoriza os chamados significados referenciais, incluindo os de ordem emocional, e reivindica uma proposta mais atenta à dimensão afetiva da performance musical, em que considerações sobre “significado e emoção” poderiam ser tratadas com maior sensibilidade pelos analistas e/ou performers (RINK, 1990, p. 328). O intuito de conferir importância aos significados emocionais vê-se no já comentado estudo sobre o *Scherzo* Op. 39, de Chopin (RINK, 1994).

A tentativa de oferecer uma proposta analítica eclética também está presente nos estudos de Rink. O reconhecimento de aspectos relacionados à natureza da performance e a dificuldades que permeiam sua construção certamente colaboraram com sua proposta. Em seu estudo sobre o *Prelúdio* Op. 28 n. 4, de Chopin, propõe abordagem atenta às diferentes possibilidades de significados musicais. Diante da visão fragmentada de performance¹⁸⁸, Rink (2004, p. 41) apresenta uma proposta que contempla não somente questões relacionadas à estrutura musical, mas conhecimentos estilísticos, históricos, cinestésicos e expressivos. Esse teórico parece lançar aos performers o desafio quanto ao desenvolvimento de uma interpretação hermenêutica e semiótica. Para ele, “a notação do compositor pode ter significância expressiva ou semiótica para o performer”¹⁸⁹ (RINK, 2004, p. 43). Neste sentido, Rink parece sugerir o potencial de uma abordagem semiótica para o conhecimento da expressão do compositor, colaborando igualmente junto ao tratamento de questões expressivas ou afetivas pelo performer.

Além dos pesquisadores aqui mencionados, podemos reconhecer outros esforços de estudiosos para ampliar a gama de significados musicais nas abordagens analíticas. A possibilidade da *interpretação musical como um empreendimento semiótico*, em que se relaciona a notação musical com outros sistemas de signos, tem emergido de pesquisas da subárea Análise e Performance Musical que aderiram uma postura flexível frente às restrições e ao rigor do paradigma estruturalista. A própria ideia da interpretação como um evento semiótico é sugestiva das possibilidades de relações estabelecíveis entre a notação e diferentes significados musicais. Desse modo, o tópico a seguir prosseguirá com o estudo de publicações focadas nas questões afetivas e expressivas da performance musical.

188 Em seu estudo, Rink (2004, p. 37-41) critica o discurso sobre performance e o papel atribuído ao performer que tem emergido dos três principais domínios da Performance Musical: estudos em Análise e Performance Musical, Práticas Interpretativas e Psicologia da Performance.

189 “All of this suggests that a composer notation can have expressive, or semiotic significance to the performer” (RINK, 2004, p. 43).

4.3 Características gerais da amostragem: publicações selecionadas e vínculo com a Semiótica Musical

No quadro da Figura 4.1 elencamos as publicações mencionadas com *diferentes perspectivas dos estudos em significação musical*, como a abordagem sobre tópicas (BEGHIN, 2014; GUYMER, 2014; HATTEN, 1993, 2009, 2010; IRVING, 2014), gestos musicais¹⁹⁰ (HATTEN, 1993, 2009) e narratividade musical (SEATON, 2009; MANICA, 2016). A significação musical vinculada à interpretação musical e voltada à performance tem sido tratada a partir de conhecimentos da Semiótica Musical.

A tentativa de articular as atividades da análise e da performance é sugerida por alguns títulos que aqui traduzimos como “Executando figuras retóricas” (BEGHIN, 2014), “A pronúncia de tópicas” (GUYMER, 2014), “Executando tópicas” (IRVING, 2014), “Narratividade e a performance” (SEATON, 2009), “Performance e análise” (HATTEN, 2010) e “Do poema à performance” (HASTINGS, 2006, 2008). Tais expressões revelam a interlocução com a categoria semântica dos estudos em Semiótica Musical.

A relação com os tipos de repertório que têm atraído o interesse de analistas também pode ser notada. O interesse no estudo de obras do classicismo é demonstrado nas pesquisas de Hatten (2009) e Guymer (2014) baseadas, respectivamente, na música de Beethoven e de Mozart. Outro fato a considerar é a relação desses estudos com a investigação sobre tópicas, aspecto que trataremos adiante, na abordagem do contexto em que tais estudos têm emergido.

190 Hatten (2010, p. 50; 2004, p. 92-6) define os “gestos musicais” como configurações energéticas que se desdobram no tempo. Em seu entender, *a observação de suas características* (por exemplo o ritmo, a métrica, a articulação, a melodia, o motivo, a harmonia, o timbre e a estrutura de frase) *tende a contribuir ao estabelecimento de significados expressivos*. Para o teórico, os gestos musicais podem ser inferidos a partir do contato do analista com a notação musical, a música gravada e a performance (HATTEN, 2004, p. 93). Assim, subdivide os gestos em dois tipos: os estilísticos (por exemplo, os gêneros musicais e tipos de danças) e os estratégicos, como os temáticos, e os dialógicos (ideias opostas). Estas noções integram sua teoria dos gestos musicais.

Figura 4.1 – Publicações da subárea Análise e Performance Musical relacionadas à Semiótica Musical

	<i>Autor</i>	<i>Ano da publicação</i>	<i>Título da publicação/ livro</i>	<i>Nível da produção</i>	<i>Título do periódico/ou nome da universidade</i>
1	BEGHIN, Tom	2014	Recognizing Musical Topics versus Executing Rhetorical Figures/ In: MIRKA, Danuta (Ed.). The Oxford Handbook of Topic Theory, 2014.	capítulo de livro	-
2	GUYMER, Sheila	2014	The Pronuntiatio of Topics in Mozart's Chamber Music with Piano/ In: MIRKA, Danuta (Ed.). The Oxford Handbook of Topic Theory, 2014.	capítulo de livro	-
3	HASTINGS, Charise	2006	The Performer's Role: Storytelling in Ballades of Chopin and Brahms. Ph.D. dissertation, University of Michigan, 2006.	dissertação	University of Michigan
4		2008	From Poem to Performance: Brahms's "Edward" Ballade, Op. 10, No. 1.	artigo	College Music Symposium
5	HATTEN, Robert S.	1993	Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 959.	artigo	Intégral
6		2009	Interpreting Beethoven's Tempest Sonata through topics, gestures, and agency/ In: BERGÉ, Pieter (Ed.). Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance, 2009.	capítulo de livro	-
7		2010	Performance and Analysis – Or Synthesis: Theorizing Gesture, Topics, and Tropes in Chopin's F- Minor Ballade	artigo	Indiana Theory Review

8	IRVING, John	2014	Performing Topics in Mozart's Chamber Music with Piano/ In: MIRKA, Danuta (Ed.) The Oxford Handbook of Topic Theory, 2014.	capítulo de livro	-
9	MANICA, Solon Santana	2016	Interpretação musical e narratividade: estudo aplicado à peça Op. 65 para flauta solo de Paulo Costa Lima. Tese (Doutorado), 2016.	tese de doutorado	Universidade Federal da Bahia
10	SEATON, Douglass	2009	Narrativity and the Performance of Beethoven's Tempest Sonata. In: BÉRGE, Pieter (Ed.). Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance (2009).	capítulo de livro	-

Contribuições de estudiosos pertencentes a subáreas musicais, como as práticas interpretativas (BEGHIN, 2014; GUYMER, 2014), a musicologia histórica (SEATON, 2009), a teoria musical (HATTEN, 1993) e a performance musical (HASTINGS, 2006; MANICA, 2016) estão também presentes nesta amostragem.

No que se refere aos objetos dos estudos analíticos, o interesse pelo estudo da performance (ou decisões de modelagem sonora) tem atraído a atenção de abordagens com propósitos *exclusivamente teóricos e analíticos*. Temos, por exemplo, a pesquisa de Hatten (1993), focada na interpretação do “papel da ressonância e de gestos” com base na música de Schubert. Este exemplo corrobora a ideia da Análise e Performance Musical como uma subárea que tem expandido o estudo da relação análise-performance subsidiada por outros objetos, além da partitura¹⁹¹.

4.3.1 Da função da análise musical nos estudos em Semiótica Musical: uma leitura a partir das unidades de registro

O quadro da Figura 4.2 é constituído por expressões (unidades de registro) extraídas das publicações mencionadas no tópico 4.3. Elas são indicativas da função que a análise musical tem ocupado em pesquisas relacionadas à subárea Análise e Performance Musical.

Figura 4.2 – Unidades de registro – Função da análise musical

Função da análise musical nos estudos da subárea Análise e Performance Musical		
1	<p><i>“[...] when it comes to musical topics, the argument is often made that they should be recognized in name of ‘historically informed listening’.”</i> (BEGHIN, 2014, p. 552)</p> <p><i>“Historicizing performance, almost by definition, means ‘to topicalize’ [...].”</i> (BEGHIN, 2014, p. 566)</p> <p><i>“[...] recognizing musical topics versus executing rhetorical figures.”</i> (BEGHIN, 2014, p. 552)</p>	<p>“[...] quando se trata de tópicos musicais, muitas vezes se argumenta que estas devem ser reconhecidas em nome da ‘escuta historicamente informada’” (BEGHIN, 2014, p. 552).</p> <p>“Historicizar a performance, quase por definição, significa ‘topicalizar’ [...]” (BEGHIN, 2014, p. 566).</p> <p>“[...] reconhecer tópicos musicais versus executar figuras retóricas” (BEGHIN, 2014, p. 552).</p>

191 Tal aspecto será abordado no próximo capítulo, acerca de diferentes perspectivas da Análise da Performance”.

	<p><i>"It is up to the performer to recognize the figures that have been selected to express certain emotions."</i> (BEGHIN, 2014, p. 552)</p> <p><i>"[...] expressive contrast."</i> (BEGHIN, 2014, p. 559)</p> <p><i>"[...] understanding' the organic beauty of Mozart compositions."</i> (BEGHIN, 2014, p. 566)</p>	<p>"Cabe ao performer reconhecer as figuras que foram selecionadas para expressar certas emoções" (BEGHIN, 2014, p. 552).</p> <p>"[...] contraste expressivo" (BEGHIN, 2014, p. 559).</p> <p>"[...] compreender a beleza orgânica das composições de Mozart" (BEGHIN, 2014, p. 566).</p>
2	<p><i>"The essential value, therefore, of the concept of character (and consequently, Ratner's concept of topic) is that it aids the performer in systematically identifying and executing contrasts."</i> (GUYMER, 2014, p. 591)</p> <p><i>"Eighteenth-century treatise writers repeatedly encouraged students' musicians to study dances types to develop their ability to recognize character in music; yet communicating character was vital in composing or performing any type of piece, not only dances."</i> (GUYMER, 2014, p. 582)</p> <p><i>"Thus, the dance-type topics harness the ordering, stabilizing, and validating power of genre to function as templates for specific characters that eighteenth-century composers recognized, realized, and modified as they chose. But how, then is character to be determined when [...] a piece or passage does not display any obvious dance reference?"</i> (GUYMER, 2014, p. 584)</p>	<p>"O valor essencial, portanto, do conceito de caráter (e, consequentemente, do conceito de tópica de Ratner) é que ele ajuda o intérprete a identificar sistematicamente e executar contrastes" (GUYMER, 2014, p. 591).</p> <p>"Os escritores do século XVIII encorajaram repetidamente estudantes de música a estudar tipos de dança para desenvolver sua capacidade de reconhecer o caráter na música; já comunicar o caráter era vital para compor ou executar qualquer tipo de peça, não apenas danças" (GUYMER, 2014, p. 582).</p> <p>"Assim, as tópicas do tipo dança exploram o poder de ordenação, estabilização e de validação do gênero para funcionar como modelos para caracteres específicos que os compositores do século XVIII reconheceram [...]. Mas como, então, o caráter deve ser determinado quando [...] uma peça ou passagem não exibe nenhuma referência de dança óbvia?" (GUYMER, 2014, p. 584).</p>
3	<p><i>"[...] to communicate meaning and affect deliberately."</i> (HASTINGS, 2006, p. 105)</p> <p><i>"To understand the role of the performer, I propose an analytical model using narrative concepts, like chronological ordering and the function of the storyteller."</i> (HASTINGS, 2006)</p> <p><i>"The benefit in articulating a musical 'story' separate from its discourse is to observe how differences between them can evoke emotional and aesthetic effects, as they do with the poem. My purpose is to perceive which emotions the music may be able to communicate, then decide how best to express these emotions in a coherent sequence."</i> (HASTINGS, 2008, p. 85)</p>	<p>[...] "comunicar deliberadamente significado e afeto" (HASTINGS, 2006, p. 105).</p> <p>"Para entender o papel do performer, proponho um modelo analítico usando conceitos narrativos, como o ordenamento cronológico e a função do contador de histórias" (HASTINGS, 2006).</p> <p>"O benefício em articular uma 'história' musical separada de seu discurso é observar como as diferenças entre eles podem evocar efeitos emocionais e estéticos, como eles fazem com o poema. Meu objetivo é perceber quais emoções a música pode ser capaz de comunicar e decidir como melhor expressar estas emoções numa sequência coerente" (HASTINGS, 2008, p. 85).</p>
4	<p><i>"The interpretation of resonance and gestures."</i> (HATTEN, 1993, p. 46)</p> <p><i>"[...] metaphorical description – of musical gestures and their potencial meanings."</i> (HATTEN, 2010, p. 64)</p> <p><i>"[...] intent of demonstrating how attention to musical gestures, topics, and tropes can enhance</i></p>	<p>"A interpretação da ressonância e dos gestos" (HATTEN, 1993, p. 46).</p> <p>"[...] descrição metafórica – dos gestos musicais e seus significados potenciais" (HATTEN, 2010, p. 64).</p> <p>"[...] intenção de demonstrar como a atenção aos gestos musicais, tópicas e temas pode aumentar a</p>

4	<p><i>the relevance of theorists' interpretative insights for performers – in this case, for pianists.</i>" (HATTEN, 2010, p. 56)</p> <p><i>"[...] complement traditional analytical approaches to musical structure and can help close the gap between analysis and performance [...]."</i> (HATTEN, 2010, p. 53)</p> <p><i>"[...] performance practice depends not merely on reconstructions of instruments and [...] of the instructions in treatises, but also on a deeply thought out interpretation of the expressive character and trajectory of the work."</i> (HATTEN, 2009, p. 177)</p> <p><i>"A structuralist account of musical meaning [...] is concerned with identifying those general types that have stable correlations of meaning in a given style. A hermeneutic account goes beyond the correlation of the type to the 'contextual interpretation' of the token – and ultimately, the 'creative interpretation' of any tropes."</i> (HATTEN, 2009, p. 166)</p>	<p>relevância dos <i>insights</i> interpretativos dos teóricos para os artistas – neste caso, para os pianistas" (HATTEN, 2010, p. 56).</p> <p>"[...] complementam as abordagens analíticas tradicionais da estrutura musical e podem ajudar a preencher a lacuna entre análise e performance [...]" (HATTEN, 2010, p. 53).</p> <p>"[...] práticas interpretativas dependem não apenas da reconstrução de instrumentos e das [...] instruções nos tratados, mas também de uma interpretação profundamente pensada do caráter expressivo e da trajetória da obra" (HATTEN, 2009, p. 177).</p> <p>"Uma explicação estruturalista do significado musical [...] está relacionada à identificação daqueles tipos gerais que possuem correlações estáveis de significado num determinado estilo. Uma consideração hermenêutica vai além da correlação do tipo com a 'interpretação contextual' do símbolo – e, finalmente, a 'interpretação criativa' de quaisquer tropos" (HATTEN, 2009, p. 166).</p>
5	<p><i>"[...] topical understanding to enhance our experience of this repertoire."</i> (IRVING, 2014, p. 548)</p> <p><i>"[...] it is most gratifying that, by [...] exploring the potential for a scansion that I previously sensed intuitively, [...] filtering this awareness through a specifically topical understanding, and then [...] feeding all this back into my practice as a basis for interpretative action and expression [...]."</i> (IRVING, 2014, p. 542)</p>	<p>"[...] compreensão tópica para aprimorar nossa experiência desse repertório" (IRVING, 2014, p. 548).</p> <p>"[...] é muito gratificante que, ao explorar o potencial para uma escansão que eu previamente senti intuitivamente, [...] filtrando essa consciência por meio de uma compreensão tópica, e então [...] alimentando tudo isso de volta em minha prática como base de ação e expressão interpretativa [...]" (IRVING, 2014, p. 542).</p>
6	<p><i>"[...] locating the events of the movement in relation to the principles of both sonata form and plot."</i> (SEATON, 2009, p. 277)</p> <p><i>"[...] narratological analysis of this certainly non-narrative movement suggest to the player a concentration on subtlety of feeling rather than on action."</i> (SEATON, 2009, p. 286)</p> <p><i>"Narratology guides an examination of passages with an eye to the ways in which every detail – rhythm, melody, harmony, dynamic, articulation, register, and texture – contributes to character."</i> (SEATON, 2009, p. 289)</p>	<p>"[...] localizando os eventos do movimento em relação aos princípios da forma sonata e de um enredo" (SEATON, 2009, p. 277).</p> <p>"[...] a análise narratológica desse movimento certamente não-narrativo sugere ao executante uma concentração na sutileza do sentimento em vez da ação" (SEATON, 2009, p. 286).</p> <p>"A Narratologia orienta um exame de passagens [...] às maneiras em que cada detalhe – ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, articulação, registro e textura – contribui ao caráter" (SEATON, 2009, p. 289).</p>

7	<p>“A narrativa serve de fator inspirador inicial à criação de uma performance da obra” (MANICA, 2016).</p> <p>“A análise da partitura influenciou predominantemente as decisões da narrativa no que diz à definição da trajetória/enredo narrativo. A análise das gravações, além da trajetória narrativa, influenciou diretamente as decisões de aspectos técnicos da performance [...]” (MANICA, 2016, p. 133).</p> <p>“Na verdade, a pesquisa objetiva oferecer uma interpretação fundamentada na análise dos elementos musicais que possibilite outras interpretações” (MANICA, 2016).</p> <p>[...] estimular a imaginação e a criatividade no processo de preparação de uma performance musical” (MANICA, 2016, p. 130).</p> <p>“A teoria da narratividade de Almén é usada como base para criar uma narrativa musical da peça estudada” (MANICA, 2016, p. 81).</p> <p>“adoção de determinadas ferramentas como impulso gerador para processos criativos” (MANICA, 2016, p. 81).</p> <p>“A análise atua, desse modo, como um instrumento que estimula, abre um novo leque de possibilidades à criatividade do intérprete e não como algo que prescreva instruções a serem seguidas” (MANICA, 2016, p. 48).</p> <p>“[...] pode inferir que a análise narrativa pode sim influenciar uma interpretação. Assim como a sua relevância para o músico, no auxiliar a criatividade e a coerência [...]” (MANICA, 2018, p. 72).</p>
---	---

A ideia da análise musical como um procedimento com potencial de colaborar para a *construção de uma performance historicamente informada* vê-se em diferentes estudos relacionados às tópicas musicais. É o caso do estudo de Beghin (2014, p. 552), interessado pelo desenvolvimento de uma “escuta historicamente informada”, e da pesquisa de Guymer (2014, p. 591), voltada à elaboração de uma interpretação “historicamente” justificável. Esses estudos são ilustrativos do emprego das tópicas como possibilidade de elucidar aspectos estilísticos e formais do compositor e de favorecer uma compreensão “contextualizada” da notação musical. Ambas as possibilidades de compreensão foram observadas pela musicóloga polonesa Danuta Mirka (2014, p. 37), que considera que a “significação tópica emerge a partir de sua similaridade com gêneros e estilos”.

O emprego da análise como possibilidade de favorecer uma *compreensão da forma* vê-se em expressões como “sequência coerente” (HASTINGS, 2008, p. 85), “compreender a beleza orgânica” (BEGHIN, 2014, p. 559), “trajetória da obra” (HATTEN, 2009, p. 177), “princípios da forma sonata” (IRVING, 2014, p. 548) e “definição da trajetória” (MANICA, 2016). Na maioria dos casos, esta questão tem sido tratada a partir da integração de diferentes métodos analíticos, como na proposta de Hatten (2010), caracterizada pela combinação entre “abordagens analíticas tradicionais”, “tópicas” e “gestos musicais”, ou ainda na pesquisa de

Seaton (2009), que integra o estudo da estrutura à análise narratológica. Assim como os outros paradigmas discutidos nos capítulos anteriores, a busca de compreensão formal continua sendo uma questão fundamental nas pesquisas em Performance Musical.

Contudo, a busca por significados musicais em boa parte de nossa amostragem não se limitou apenas à compreensão da notação musical. Os propósitos de “expressar certas emoções” (BEGHIN, 2014, p. 552), “executar contrastes” (GUYMER, 2014, p. 591), “evocar efeitos emocionais” (HASTINGS, 2008, p. 85) e interpretar o “caráter expressivo” (HATTEN, 2009, p. 177) ilustra preocupações relacionadas à dimensão afetiva da Performance Musical. A abordagem sobre tópicos tem servido ao *tratamento de questões expressivas*, especificamente, o estabelecimento de significados emocionais.

O interesse por uma “análise narratológica” (SEATON, 2009, p. 286), “análise narrativa” (MANICA, 2016, p. 72) e em “articular uma ‘história’” musical (HASTINGS, 2006) permite reconhecer outra função ocupada pela análise musical. Conforme vimos no Capítulo 3 desta tese, *a elaboração de uma narrativa pelo performer* é um dos procedimentos que fora defendido por diferentes especialistas da performance como possibilidade de favorecer uma compreensão da coerência, e em certos casos uma comunicação dramática ou emocional da música (ROTHSTEIN, 1995). As expressões “comunicar deliberadamente significado e afeto” (HASTINGS, 2006), “evocar efeitos emocionais” (HASTINGS, 2008, p. 85) e “concentração na sutileza do sentimento” (SEATON, 2009, p. 286) são ilustrativas desse outro propósito da análise musical, isto é, o estabelecimento de significados emocionais.

4.3.2 Considerações gerais sobre subcategorias identificadas

4.3.2.1 Estudo de tópicos e a subárea Análise e Performance Musical: propostas de Tom Beghin, Sheila Guymer e Robert Hatten

Desde a publicação de *Classic Music – Expression, Form and Style*, do musicólogo americano Leonard Ratner (1980), o número de exemplares dedicados a tópicos musicais cresceu na produção musicológica. Essa expressão, cunhada por Ratner, refere-se aos fragmentos musicais que remetem aos gêneros e estilos musicais. A possibilidade de compreender a notação musical a partir do estabelecimento de relações com os diversos gêneros e estilos da música de inícios do século XVIII apresenta-se como um dos propósitos da Teoria

das Tópicas. Ratner (1980) viu nas tópicas a possibilidade de favorecer a compreensão da expressão musical e complementar a noção de forma musical. Ele demonstrou em seu livro que a compreensão da expressão não diz respeito apenas à capacidade de comunicação do performer, mas engloba também a comunicação do compositor.

Outra consideração diz respeito ao contexto de aparecimento da proposta de Ratner, que ocorreu num período em que o foco dos teóricos era investigação da estrutura com base no ideal de “objetividade científica”, ou seja, uma época marcada pelo neopositivismo, que envolveu diferentes concepções de forma musical (KERMAN, 1987). A miopia de certos teóricos em relação aos aspectos expressivos musicais distancia-se da proposta de compreensão hermenêutica de Ratner. Em seu estudo, incentivou uma análise musical amparada por conhecimentos sobre o contexto-cultural e a estrutura de obras do classicismo. Ele amplia a rede de significados musicais, com o intuito de colaborar com uma visão mais ampla e contextualizada da música.

Conforme indica o título de seu livro, há uma preocupação em revelar aspectos que integram a expressão do compositor. Desse modo, Ratner aproxima-se do interesse de diversos teóricos musicais do século XVIII, que buscaram não apenas tratar de características expressivas, mas também demonstrar a relação delas com o caráter ou os afetos musicais¹⁹². A expressão musical foi uma questão de extrema importância para tratadistas e compositores do século XVIII: a forte relação entre música e afetos¹⁹³ que marcou a estética musical daquele momento (MIRKA, 2014, p. 10) foi um incentivo à representação de estados emocionais. Para tratadistas como Sulzer, cabia ao compositor a responsabilidade de ter uma concepção clara do “caráter” antes de iniciar a elaboração de uma peça musical. Assim, o “caráter” tinha um papel fundamental no processo composicional:

192 Assim como Ratner (1980), a musicóloga polonesa Danuta Mirka (2014) ilustrou a importância da expressão musical para teóricos do século XVIII, bem como de demonstrar a sua relação com a questão das tópicas. Ambos os autores mostram que o emprego das tópicas vinculou-se a um propósito expressivo de compositores daquele momento. Para tratar desta questão, Mirka fundamentou-se em estudos de Mattheson e Sulzer. Enquanto Mattheson preferia empregar o termo “afetos” para determinados estados emocionais, Sulzer emprega o termo “caráter” para referir-se a estes estados. Assim, afetos e caracteres são tratados em Mirka (2014) como expressões sinônimas.

193 Para Ratner (1980), a Doutrina dos Afetos foi um princípio que governou a música de inícios de século XVIII. Para esta doutrina, a música deveria assumir a função de despertar emoções ou estados emocionais nos ouvintes. Uma compreensão etimológica deste termo foi dada por Mirka (2014, p. 10). Segundo a autora, a palavra *affectus* é equivalente ao grego *pathos*, sinônimo de paixão (*Leidenschaft*).

Toda peça de música precisa ter um caráter definido e evocar emoções de um tipo específico. Isto deve ocorrer tanto na música instrumental quanto na vocal. Qualquer compositor poderia enganar-se se começasse a trabalhar antes de decidir o caráter de uma peça. Ele precisa saber se a linguagem que tem de usar é a de um homem orgulhoso ou humilde, ousado ou tímido, violento ou gentil. Ele deve saber se o personagem é suplicante ou alguém com autoridade. Mesmo que ele encontre o seu tema por acaso, ele ainda deve examiná-lo cuidadosamente se quiser manter seu caráter a partir da peça¹⁹⁴. (SULZER, 1792-1794 apud AGAWU, 1991, p. 27)

Assim como os teóricos do século XVIII que procuraram estabelecer relações entre fragmentos musicais (ou unidades significativas) e estados emocionais (AGAWU, 1991; MIRKA, 2014), Ratner trata desta questão, mas com maior amplitude a partir de sua teoria. Ao longo de sua exposição de taxonomia e exemplos de tópicas, mostra a correlação delas com estados emocionais ou “caráter”. Ele emprega várias associações entre os diferentes tipos de danças e estados emocionais, por exemplo o estado “humorístico” e “patético” de certos minuetos (RATNER, 1980, p. 10), o “caráter sério” da sarabanda (RATNER, 1980, p. 12), o aspecto “divertido e animado” da giga (RATNER, 1980, p. 15), “cerimonialista” da marcha (RATNER, 1980, p. 16) e a “veia lírica” do estilo cantábile (RATNER, 1980, p. 19), dentre outros exemplos.

Ratner oferece uma contribuição importante para a compreensão da noção de forma musical. Enquanto diversos teóricos musicais de sua época trataram desta questão com base apenas na compreensão sintática da música, ele ampliou esta possibilidade. Em seu livro, a apresentação de longas considerações estilísticas da estrutura é antecipada pela abordagem acerca da expressão e tópicas musicais (RATNER, 1980, p. 3-5), proporcionando um importante incentivo para a ideia da complementaridade entre aspectos estruturais e expressivos. Notamos um *redimensionamento do conhecimento extramusical*, até então bastante desvalorizado por propostas estruturalistas (KERMAN, 1987) e, portanto, o incentivo à uma compreensão histórico-cultural.

Nesse sentido, o reconhecimento de tópicas tem favorecido o acesso aos “lugares comuns”, (AGAWU, 1991, p. 33), ou seja, a conhecimentos dominados pelo público ouvinte de uma época vinculados às possíveis referências estilísticas e culturais utilizadas pelo compositor. Ratner demonstra o vínculo entre certas tópicas e eventos sociais: como exemplo,

194 “Every piece of music must have a definite character and evoke emotions of a specified kind. This is so both of instrumental and vocal music. Any composer would be misguided if he started work before deciding on the character of his piece. He must know whether the language he is to use is that of a man who is proud or humble, bold or timid, violent or gentle. He must know if the character is a suppliant or one in authority. Even if he comes upon his theme by accident, he should still examine it carefully if he is to sustain its character throughout the piece.” (SULZER, 1792-1794 apud AGAWU, 1991, p. 27)

menção a relação entre a tónica minueto e o ambiente elegante da corte e dos salões, bem como a relação dela com o estilo militar, a música de caça, a fanfarra etc. Tanto Ratner quanto pesquisadores posteriores têm visto na investigação sobre tónicas uma *possibilidade de resgatar conhecimentos históricos e estilísticos*, favorecendo uma compreensão contextualizada da música, ou seja, o acesso ao “nexo cultural” de uma composição.

A relevância de sua teoria pode ser reconhecida em desenvolvimentos posteriores, que procuraram ampliar as suas ideias, como os estudos do musicólogo africano Kofi Agawu (1991) e do teórico musical Robert Hatten (1994, 2004), interessados pela integração entre diferentes possibilidades significativas musicais. Agawu ofereceu uma interpretação semiótica, ou seja, baseada no estabelecimento de relações entre diferentes sistemas de signos. Suas abordagens analíticas de peças do repertório clássico integram as noções de *semiosis introversiva* e *extroversiva*, isto é, conhecimentos sobre estrutura e tónicas. Em sua abordagem analítica do *Concerto em Dó Maior* K. 467, de Mozart, a descrição de aspectos estruturais ocorre paralelamente às considerações sobre tónicas (AGAWU, 1991, p. 34). Com seus gráficos, ilustra a inter-relação entre vozes condutoras e tónicas, sugerindo a complementaridade de ambos os conhecimentos na compreensão da forma (AGAWU, 1991, p. 76).

Um impulso mais consistente no desenvolvimento da noção de tónicas também foi propiciado por Hatten (2004), que valorizou seu potencial para uma compreensão mais ampla da forma. Como Agawu (1991), ele viu nos conhecimentos das diferentes disciplinas da linguagem uma rica fonte para tratar o fenômeno interpretativo musical. Sua proposta volta-se à elaboração de uma análise semiótica que integra conhecimentos estruturais e abordagem hermenêutica. Hatten dá continuidade aos estudos sobre o estilo musical de Ratner (1980) por meio de uma complexa teoria baseada em conhecimentos da Semiótica e da Linguística. A partir da noção de marcação de Michael Shapiro¹⁹⁵, desenvolveu uma teoria da expressão musical baseada na ideia de oposições binárias entre elementos contrastantes¹⁹⁶ (HATTEN, 1994, p. 37). Em diferentes estudos, tratou dos “significados expressivos” de seus objetos a partir dessas oposições, bem como do reconhecimento de unidades significativas, como as

195 No prefácio do livro publicado por Hatten (1994), Lidov define a teoria da marcação como um conceito teórico originado nos estudos fonológicos que têm servido aos propósitos da Linguística e da Semiótica. Hatten (1994, p. XIV) menciona as contribuições do linguista Michael Shapiro ao desenvolvimento desta teoria que lhe serviu de referência. Ele observa que uma unidade significativa pode ser classificada como marcada (apresenta uma determinada característica) e não marcada (HATTEN, 1994, p. 34).

196 Em seu estudo acerca da *Sonata para piano* Op. 106, de Beethoven, Hatten (1994, p. 13) reconhece diferentes possibilidades de oposições binárias, relacionadas ao emprego de modo, da textura, de tónicas, gênero, estilo e timbre.

tópicas. No que tange à Teoria das Tópicas, é válido mencionar a contribuição desse teórico ao desenvolvimento da noção de tropificação¹⁹⁷, considerada um importante fundamento de sua teoria da expressão musical.

A recorrência de estudos sobre tópicos musicais apoiados em conhecimentos da Semiótica correspondeu a um ambiente propício à abordagem do tema pelo domínio da Análise e Performance Musical. Como exemplo, podemos mencionar alguns dos estudos desenvolvidos por colaboradores de Mirka que procuraram ilustrar a relevância da análise de tópicos para os performers. Na introdução do *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Manual Oxford de Teoria das Tópicas), publicado em 2014, Mirka apresenta uma justificativa ao emprego desta perspectiva analítica em abordagens vinculadas ou não à performance musical. Ela observou: “O fato de Ratner enquadrar as tópicos na rubrica de expressão encorajou seus seguidores a utilizá-la como ferramenta para a interpretação”¹⁹⁸ (MIRKA, 2014, p. 45). O conhecimento deste aspecto foi apresentado como alvo do interesse de analistas e performers (MIRKA, 2014, p. 45-6). Em relação aos últimos, o termo “expressão” merece ser entendido em relação ao papel comunicativo do performer.

Tal aspecto pode ser exemplificado a partir da abordagem da fortepianista e pesquisadora Sheila Guymer, interessada pela discussão crítica acerca do potencial da análise de tópicos para o performer. Diferentemente de outros aqui mencionados, essa autora não teve por objetivo uma abordagem exaustiva estrutural. No que concerne à relevância das tópicos, Guymer admitiu que o seu reconhecimento tende a contribuir para a identificação do “caráter” de uma composição. Semelhantemente a Ratner e Agawu, demonstrou, a partir de excertos de tratadistas do século XVIII, a importância do “caráter” e da expressão musical. Esta noção é associada a diversos estados emocionais, por exemplo os caracteres “exaltado”, “sério”, “solene”, “patético”, “gentil”, “vívido”, “humorístico”, “alegre” e “melancólico”, dentre outros (GUYMER, 2014, p. 581). Em seu entender, a relevância da análise de tópicos para o performer está diretamente relacionada a seu potencial de favorecer a comunicação emocional ou do “caráter”. Sobre este aspecto afirmou: “O valor essencial [...] do conceito de caráter [...] e, consequentemente, da concepção de tópicos de Ratner [...] é que ela auxilia o performer a identificar [...] e executar contrastes”¹⁹⁹ (GUYMER, 2014, p. 594-5).

197 Hatten (2004, p. 15) define tropo ou tropificação como uma espécie de material combinado de maneira atípica, que resulta da fusão entre diferentes tópicos.

198 “The fact that Ratner subsumed topics under the rubric of expression encouraged his followers to use them as tools of interpretation [...]” (MIRKA, 2014, p. 45).

199 “The essential value, therefore, of the concept of character) and, consequently, Ratner’s concept of topic) is that it aids the performer in systematically identifying and executing contrasts” (GUYMER, 2014, p. 594-5).

A preocupação com o caráter ou a comunicação emocional também é visível no estudo do fortepianista belga Tom Beghin, em que esta questão é tratada por meio da combinação entre diferentes possibilidades analíticas. Em seu estudo sobre o primeiro movimento da *Sonata em Fá Maior* K. 332, Beghin (2014, p. 561-5) integra às suas considerações sobre tópicos uma “abordagem fisionômica”, que ilustra as expressões faciais recorrentes durante a sua performance. Nela, apresenta diferentes estados emocionais e expressões faciais, como o “olhar preocupado”, a “alegria” e a “ansiedade moderada” (BEGHIN, 2014, p. 564). Desse modo, incorpora à sua abordagem considerações nem sempre presentes nos estudos em Análise e Performance Musical: a discussão acerca da relevância de determinados achados da análise para a performance da obra, assim como de conhecimentos advindos do *processo* de construção da performance musical.

Além da comunicação emocional, a observação do conteúdo de certos estudos em Análise e Performance, apoiados no conhecimento de tópicos, também tem revelado outro potencial desta perspectiva analítica. Guymer (2014, p. 586) apresenta a *construção de uma performance historicamente informada* em seu estudo analítico sobre as sonatas de Mozart que integra conhecimentos advindos de diferentes fontes históricas, por exemplo os tratados musicais do século XVIII e a consulta ao manuscrito autógrafo. O aproveitamento do relato de fortepianistas também aparece como outra fonte que permitiu observar semelhanças interpretativas, assim como ocorre com o estudo de Ratner (1980). Toda esta mobilização permitiu à Guymer oferecer uma proposta interpretativa favorável ao emprego de uma “tópica concerto” numa sonata para piano, conforme o exemplo a seguir.

Figura 4.3 – Tópica concerto no Terceiro Movimento da *Sonata para piano* K. 333 em Sib maior, de Mozart

Fonte: Guymer (2014, p. 592).

O incentivo à uma performance histórica também pode ser reconhecida no já comentado estudo de Beghin (2014), com foco na análise de obras de Mozart e Haydn. Seu estudo da *Sonata para piano em Mib maior* (Hob. XVI: 52), de Haydn, se caracteriza por uma ampla mobilização de diferentes tipos de fontes históricas a fim de subsidiar sua abordagem analítica. Nele são empregadas fontes históricas diversas, como as correspondências e informações sobre o contexto histórico-cultural da peça em questão. Em outro exemplo, o aproveitamento de fontes históricas ocorre a partir de estudo da retórica musical²⁰⁰, que se constitui num subsídio fundamental ao reconhecimento de suas figuras. Nessa análise, tanto as tópicos quanto a abordagem retórica são conhecimentos complementares com potencial de colaborar para a interpretação musical. Esse aspecto pode ser notado no esquema a seguir baseado em excerto da *Sonata em Fá Maior* K. 332, de Mozart.

200 Sua análise das figuras de Retórica é baseada no estudo do crítico musical alemão Friedrich August Kanne (1778-1833), especificamente na abordagem analítica da *Sonata em Dó Maior* K. 309, de Mozart, publicada no jornal *Allgemeine musikalische Zeitung*, no ano de 1821 (BEGHIN, 2014, p. 562). Em seu estudo, Beghin (2014, p. 561) menciona as seguintes figuras de Retórica: *exclamation*, *quaestio*, *apologia*, *paronomasia*, *distinctio* e *dubtatio*. Na análise da *Sonata para piano* de Haydn em Mi Maior (Hob. XVI: 52) outras figuras de Retórica são identificadas: *elocution*, *dubitatio*, *exclamation*, *inventio*, *transition* e *correctio* (BEGHIN, 2014, p. 556-63).

Figura 4.4 – Abordagem de tópicas (Figura a) e de figuras de Retórica (Figura b) do Primeiro Movimento da *Sonata para piano em Fá maior K. 333*, de Mozart

(a) in a simple singing style parody of learned counterpoint

Allegro

p

9 galant minuet style with solid iambic V-I horn calls ("horn fifth")

cresc. *f* *p*

18 *Sturm und Drang*

f *sf*

(b) *asyndeton: series of sighs* *exclamatio* *quaestio* simple, pleasurable canon

Allegro

p *tr*

9 raising one's voice *apologia/correctio* pure tenths *paronomasia*

cresc. *f* *p* "not quite open" fifths

18 *distinctio* (compare m. 11) *dubitatio – or suspensio?*

f *sf*

Fonte: Beghin (2014, p. 561).

No que concerne à elaboração de estudos em performance-análise focados na abordagem de tópicas, outra contribuição não poderia deixar de ser mencionada: a partir de Robert Hatten (2009; 1993), reconhecemos *propósitos distintos em relação à função da análise e de sua relação com a performance musical*. Sua atuação como analista interessado em prestar contribuições quanto às questões pragmáticas da performance ocorre no estudo da *Sonata para piano* Op. 31 n. 2, de Beethoven²⁰¹. Semelhantemente a Beghin e Guymier, Hatten (2009, p. 178) defendeu aqui uma abordagem sobre tópicas complementada por fontes históricas²⁰². Nela aproveitou-se dos relatos de Carl Czerny para acessar significados semânticos, por exemplo a relação de certas figurações com o soar de um “trovão distante” ou o movimento do galopar de um cavalo (HATTEN, 2009, p. 174). No que concerne à sua abordagem semiótica, ela é permeada por diversas considerações sobre tópicas e tropificações, em que Hatten interpreta os compassos iniciais do movimento que inaugura essa sonata como uma sucessão de oposições binárias entre o gênero fantasia e a tópica *Sturm und Drang*, conforme excerto a seguir.

Figura 4.5 – Oposição binária entre as tópicas fantasia e *Sturm und Drang* do Primeiro Movimento da *Sonata para piano* Op. 31 n. 2, de Beethoven

The image shows a musical score excerpt from the first movement of Beethoven's Sonata for Piano Op. 31 No. 2. The score is divided into two systems, each with two staves (treble and bass). The first system is labeled 'Largo' and 'Fantasia' on the left, and 'Allegro' and 'Sturm und Drang' on the right. The tempo changes from 'Largo' to 'Allegro' in the middle. The second system is also labeled 'Largo' and 'Fantasia' on the left, and 'Allegro' and 'Sturm und Drang' on the right. The tempo changes from 'Largo' to 'Allegro' in the middle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). There are also annotations like 'Acorde recitativo' and 'cresc.' (crescendo). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time.

Fonte: Baseada na abordagem interpretativa de Hatten (2009).

201 Este integra o livro intitulado *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, publicado em 2009. O propósito central desta publicação consistiu no oferecimento de estudos em análise-performance a partir de diferentes perspectivas analíticas, como a Narratividade Musical, a análise schenkeriana, a abordagem motívica e a Hermenêutica. Segundo os organizadores, alguns dos autores demonstraram-se relutantes quanto à apresentação deste tipo de estudo, temerosos de que suas abordagens fossem consideradas prescritivas por parte de performers (BERGÉ; D'HOE; CAPLIN, 2009, p. 2).

202 Trata-se do livro editado por Paul Badura Skoda, em 1980, intitulado *Carl Czerny, On the Proper Performance of All Beethoven's Works for Piano: Reminiscence of Beethoven, and Chapters II and III from Volume IV of the Complete Theoretical and Practical Piano Forte School Op. 500*, e publicado em 1839.

No que concerne à função de embasar o performer, o estudo de Hatten (2009) sugere a importância de tais conhecimentos para a expressividade do performer, ou seja, para a comunicação emocional. Ao final de seu estudo, após apresentar suas “recomendações à performance”, Hatten (2009, p. 177) incentiva os performers quanto ao desenvolvimento de uma compreensão expressiva, afirmando: “[as] práticas interpretativas dependem não somente da reconstrução dos instrumentos e da obediência às instruções de tratados, mas também de uma interpretação profundamente pensada no caráter expressivo e na trajetória da obra”. Sua declaração sugere a possibilidade de expansão do processo significativo musical por meio do conhecimento da expressão do compositor para a produção de significados emocionais ou relacionados ao “caráter expressivo”. Ele declarou: “O performer precisa descobrir [...] o tipo de realização gestual que melhor projetará o drama e o caráter da música”²⁰³ (HATTEN, 2009, p. 177).

A partir dos estudos de Hatten, reconhecemos aspectos que marcaram o desenvolvimento da Análise-Performance. A observação da organização do estudo sobre a *Sonata* “Tempestade” permite notar procedimentos que eram comuns a certas propostas relacionadas ao paradigma estruturalista. Como exemplo, temos a apresentação de suas recomendações à performance ocorridas após longas considerações teórico-analíticas (HATTEN, 2009, p. 176). A ideia da relação entre análise e performance como uma via de mão única é reforçada por sua abordagem, caracterizada pelo pouquíssimo espaço conferido às considerações sobre performance, seja relacionada a seu processo de construção, seja em relação às gravações. Sabendo que seu estudo integra o livro cuja proposta consistiu na discussão sobre a *relação performance-análise*, acreditamos que maior espaço poderia ter sido dado ao tratamento desta questão.

Outro aspecto deve ser considerado, mais problemático em relação ao seu estudo sobre a *Sonata* “Tempestade” e que têm marcado a relação entre teórico/analista: quanto ao contexto, o estudo de Hatten (2009) é posterior às diversas discussões e críticas em relação à produção musicológica relacionada à Análise-Performance. Uma leitura de suas recomendações revela o caráter prescritivo de sua abordagem. Certas expressões empregadas remetem a outra postura típica do paradigma estruturalista, como a “linguagem das exigências” tratada por Rink (2002). As expressões “o tempo precisa ser estabelecido”, “precisa ser tocado”, “precisa fazer”, “precisa receber uma ênfase própria”, “precisa ser cuidadosamente observado”, o performer

203 “The performer must heuristically work out the kind of gestural realizations that will best project the music’s character and drama” (HATTEN, 2009, p. 177).

“precisa descobrir heurísticamente o tipo de realização gestual” aparecem no curto espaço dedicado às considerações sobre performance.

Apesar do tom prescritivo dessa abordagem, uma comparação com o estudo sobre a *Balada para piano em Fá menor Op. 52*, de Chopin, permite notar um *posicionamento distinto em relação ao tratamento conferido à figura do performer*. Nessa análise, Hatten (2010, p. 47) mostra seu conhecimento acerca dos diferentes paradigmas dos estudos em Análise e Performance²⁰⁴ e de problemáticas metodológicas que têm acompanhado este domínio de estudo. Assim, sua análise encontra-se inserida num contexto posterior às várias discussões e críticas ao paradigma estruturalista. Uma leitura de seu conteúdo permite reconhecer o distanciamento do teor prescritivo, diferentemente do que ocorre no estudo da *Sonata “Tempestade”*. Esse aspecto é notado em suas sugestões interpretativas para os performers: “eu *recomendaria* que esse tema fosse tocado sem o excessivo *rubato* característico de muitas performances de estudantes”, “eu também *posso sugerir* um pedal mais súbito”, “eu *aconselharia* o performer a tratar cada mão como uma entidade gestualmente independente” (HATTEN, 2010, p. 59, grifo nosso).

No que concerne à sua abordagem analítica, Hatten (2010, p. 53) comunica seu propósito de *suprimir a separação entre os discursos da análise e da performance musical*²⁰⁵. No estudo da *Balada Op. 52*, de Chopin, há uma preocupação em retratar “questões de imediata preocupação para os performers” (HATTEN, 2010, p. 50), por exemplo aquelas relacionadas ao agrupamento de eventos, à necessidade de reinterpretar a métrica e à dimensão afetiva da expressividade musical. Assim, sua proposta integra conhecimentos diversos, como o estrutural e o expressivo, para favorecer o tratamento de diferentes desafios em performance. Nela, associa o tema inicial da *Balada* (compassos 8-12) com a tópica valsa e uma tropificação, obtida por meio da fusão entre o estilo cantábile e elementos do *empfindsamer*²⁰⁶ (HATTEN, 2010, p. 59). Em relação às problemáticas relacionadas aos aspectos rítmicos, Hatten (2010, p. 53) se baseia no método de Cone (1968), já discutido no Capítulo 2. A partir da noção de *hipercompassos*, propõe agrupamento com potencial de colaborar para a fluidez do fraseado:

204 Em seu artigo, Hatten (2010, p. 47) nomeia as diferentes abordagens que têm emergido dos estudos em Análise e Performance. A primeira é prescritiva e materializada na obra de teóricos como Edward Cone, Wallace Berry, Eugene Narmour, Heinrich Schenker e Arnold Schoenberg. A segunda é interativa, oferecida por Daphne Leong. A terceira refere-se à performativa, defendida por Nicholas Cook.

205 A separação entre os discursos da análise e da performance musical foi tema tratado pela tese *Separate Discourses: a Study of Performance and Analysis* (TONG, 1994).

206 Ratner (1980, p. 22) refere-se ao *Empfindsamkeit* ou sensibilidade como um estilo sentimental que teve como seu principal representante C. P. E. Bach. Como características deste estilo menciona as rápidas mudanças de humor, figuras quebradas, interrupções da continuidade, ornamentação elaborada, abundância de pausas e harmonia dissonante, dentre outras. Hatten (2010, p. 59) considera os elementos sincopados e a melodia interrompida do tema como exemplos da expressividade do *empfindsamer*.

ele interpreta os primeiros quatro compassos do tema como um hipercompasso. A noção de *downbeat* também se mostrou útil a Hatten, que observou a presença de um *downbeat* em meios do compasso (deslocamento métrico), bem como em tempos fortes.

Figura 4.6 – Hipercompassos e identificação de *downbeats* a partir da proposta analítica de Robert Hatten

Fonte: Hatten (2010, p. 54).

Vale ressaltar que uma das mais importantes contribuições desse teórico à subárea Análise e Performance diz respeito ao emprego de sua teoria dos gestos musicais. Conforme vimos no estudo da *Sonata* “Tempestade” para piano, a questão da expressão musical não foi tratada apenas em relação à possibilidade de uma compreensão semiótica, mas aparece vinculada à possibilidade de expressão de estados emocionais (“caráter”) pelo performer. Em outras palavras, Hatten têm indicado em alguns de seus estudos a possibilidade de o performer tratar a análise dos gestos musicais como uma ferramenta interpretativa com potencial de favorecer a seleção de estratégias “afetivas” pelo performer (HATTEN, 2009, p. 177). A possibilidade de o performer acessar o “caráter” de uma obra pode ser entendida a partir de tratados do século XVIII, como defendido pelos especialistas aqui mencionados (GUYMER, 2014; BEGHIN, 2014; HATTEN, 2009). Assim, os estudos em análise e performance de Hatten

e também suas abordagens analíticas e teóricas têm visto no reconhecimento de tópicos, da tropificação e dos gestos musicais a possibilidade de acessar diferentes dimensões da experiência musical, como o “domínio afetivo da experiência humana” (HATTEN, 2004, p. 95). Ao destacar a diversidade de tópicos em seus estudos em performance-análise, ele parece chamar a atenção de performers à possibilidade de obter diferentes “*insights* interpretativos” com potencial de colaborar para possíveis desafios, por exemplo a compreensão da forma, a significação da notação e a comunicação emocional. Portanto, é nos estudos em análise-performance desse teórico que sua teoria dos gestos musicais pode ser vista como um conhecimento capaz de fundamentar diferentes níveis da compressão expressiva do performer.

4.3.2.2 *Abordagens narrativas na subárea Análise e Performance Musical: propostas de Charise Hastings, Douglass Seaton e Solon Manica*

A narrativa é um tema que vem sendo tratado de maneira diferenciada por estudiosos da Análise e Performance: há divergências quanto à concepção de narrativa musical entre diferentes especialistas²⁰⁷. Isso será discutido no presente tópico, juntamente com a abordagem de métodos que vêm sendo considerados fundamentais para este empreendimento.

Antes de adentrarmos nessas questões, faremos breves considerações sobre o termo e sua relação com a disciplina Análise Musical. Uma concepção geral é apresentada por obras de referência em Teoria Literária. Em linhas gerais, a narrativa é entendida como o relato de um evento real ou fictício. Assim, a história representa uma condição fundamental para sua existência, bem como a presença da figura de um narrador ou contador de história (RYAN et al., 2005, p. 344).

A narrativa pode ser compreendida como uma possibilidade de organização de eventos ocorridos no passado pela figura do narrador, que seleciona aqueles que ele considera fundamentais à interpretação de um fato. A organização das narrativas e seus conteúdos ideológicos são assunto de interesse da narratologia, cujos conhecimentos têm servido para diferentes especialistas da área musical, como veremos.

Como exemplo, podemos mencionar analistas e teóricos musicais que têm visto nas narrativas musicais a possibilidade de transcender a mera descrição dos elementos da estrutura e as propostas formalistas convencionais de cunho positivista. Isso ocorre com Newcomb

207 Este posicionamento é partilhado por especialistas como Beard e Gloag (2005, p. 113-7), que destacaram as diversas definições de narrativa e discussões sobre a narratividade em Música.

(1994) em sua análise da *Polonaise fantasia* Op. 61, de Chopin, na qual defende um “modo narrativo de compreensão” e a presença de elementos narrativos. Ele se refere a essa composição em termos de “sequência de eventos musicais” (NEWCOMB, 1994, p. 101), caracterizada pela presença de “violações de canonicidade” (NEWCOMB, 1994, p. 96), e ao reconhecimento de diferentes tipos de “desestabilizações” relacionadas à adesão a determinados procedimentos que frustram suas expectativas como ouvinte (NEWCOMB, 1994, p. 92). Como exemplo de desestabilização, o teórico menciona a seção central da *Polonaise fantasia*, caracterizada por uma “radical instabilidade harmônica” e pela ausência de uma “firme cadência conclusiva” na tônica (NEWCOMB, 1994, p. 96). Tais aspectos são entendidos como elementos que corroboram uma abordagem narrativa, pois sugerem a sensação de conflito. O reconhecimento da recorrência de “unidades temáticas” é apresentado como outro fator que corrobora a elaboração narrativa (NEWCOMB, 1994, p. 96), algo que remete à possibilidade de associar tais unidades às personagens de um enredo.

Enquanto alguns estudiosos admitem uma natureza narrativa de composições musicais, outros reconhecem certos limites desta concepção²⁰⁸. É o caso de Byron Almén (2008), que a partir de sua teoria da narratividade musical critica abordagens que têm justificado elementos narrativos como inerentes à música²⁰⁹. Para esse teórico, certos fatores são fundamentais para a elaboração de uma narrativa musical, como a seleção de unidades significativas que possam ocupar a função de personagens de um enredo. A ideia de transgressão de uma hierarquia *ou situação de conflito* é outro elemento de sua teoria (ALMÉN, 2008, p. 75).

A abordagem de questões que ocuparam a pauta de estudiosos relacionados a outros paradigmas ou métodos analíticos também é revelada pela proposta de Almén. Como exemplo, podemos mencionar a busca por uma *compreensão sinóptica da música* a partir da observação da interlocução entre unidades significativas (ALMÉN, 2008, p. 5). Reconhecemos nisso uma aproximação com outros empreendimentos semióticos que também consideram a segmentação da música em unidades significativas. Já o interesse pela compreensão diacrônica da música

208 Dentre os teóricos que se posicionaram contra a natureza narrativa da música temos Jean Jacques Nattiez e Fred Everett Maus. Nattiez e Ellis (1990) defenderam a necessidade de uma referência literária para entender a música como narrativa. Segundo eles, o desdobramento dos aspectos sintáticos no tempo apenas cria uma ilusão de narrativa. Já Maus (2001) destacou a impossibilidade de reconhecer personagens de uma narrativa a partir da música absoluta.

209 Em seu estudo, Almén discute diferentes posicionamentos que têm sido adotados para explicar a relação entre música e narrativa. Um deles se refere ao “modelo descendente” que entende o fenômeno narrativo como derivativo, isto é, *a música é vista como uma imitação da narrativa literária*. Almén (2008, p. 13) é defensor do “modelo irmão”, que defende uma relação indireta entre a narrativa literária e musical, tratadas como *meios distintos* que partilham uma fundamentação conceitual.

(sua evolução no tempo), bem como a ampliação dos significados musicais (combinação de métodos analíticos) o aproximam de propostas de cunho flexível frente ao estruturalismo²¹⁰.

A possibilidade de um engajamento narrativo com a música não tem sido considerada apenas por especialistas da Análise Musical, mas tem atraído a atenção da subárea Análise e Performance Musical. Podemos reconhecer em seus estudos diferentes posicionamentos que defendem a elaboração narrativa pelo performer. Como exemplo, vale mencionar algumas das abordagens de Schmalfeldt (1985, 2002). Em seu estudo das *Bagatelas* de Beethoven, a teórica menciona o potencial da análise estrutural para o desenvolvimento de uma narrativa. Diferentemente dos estudos narrativos mencionados, sua proposta não se fundamenta no tratamento da narrativa em termos do conflito que pode ou não ser resolvido, nem na importância de uma determinação de possíveis personagens. Encontra-se aqui um sentido de narrativa distanciado de propostas vinculadas à narratividade musical, que se apoia na ideia do reconhecimento de “unidades significativas”.

Rothstein tem atribuído à narrativa musical um importante objetivo a ser alcançado pelo performer. Para esse teórico, cabe ao performer a tarefa de “descobrir ou criar uma narrativa musical” baseado em “tudo o que ele ou ela sabem e sentem sobre uma obra”²¹¹ (ROTHSTEIN, 1995, p. 237). Dessa afirmação podemos extrair certos pré-requisitos que Rothstein julgou indispensáveis à elaboração de uma narrativa musical. A importância conferida a “todo conhecimento” permite reconhecer na sua proposta uma ampliação dos significados musicais até então considerados pelas abordagens estruturalistas, abrangendo até mesmo aquilo que os performers “sentem” sobre a música. Rothstein parece valorizar uma abordagem narrativa a partir do envolvimento do performer com diferentes tipos e modos de conhecimento. Defende, portanto, o ecletismo metodológico analítico em estudos com o propósito de subsidiar o performer. Para ele, “cada tipo de análise tem muito a contribuir, se realizada sabiamente [...]. Cada uma pode auxiliar, também, na construção da história a ser contada pelo performer”²¹² (ROTHSTEIN, 1995, p. 238). Reconhecemos em Rothstein um sentido de narrativa baseado na analogia entre a figura do narrador e do performer, aproximando-se, portanto, de característica integrante da narrativa literária, isto é, a presença de uma história.

210 A ideia de uma complementaridade metodológica entre diferentes propostas analíticas é revelada num de seus estudos que agrega à elaboração narrativa a abordagem sobre tópicos. Para Almén (2008, p. 75), as tópicos podem favorecer o reconhecimento de unidades significativas ou isotopias, que podem ser relevantes ao tratamento de um possível conflito nas narrativas.

211 “[...] the performer synthesizes this narrative from all he or she knows and feels about the work [...]” (ROTHSTEIN, 1995, p. 237).

212 “Each approach has much of value to contribute, if carried out sensibly, and each can serve as a corrective to the others. Each can help, too, in the construction of the story the performer will tell” (ROTHSTEIN, 1995, p. 238).

A analogia entre a figura do performer e a do narrador também se vê em diferentes estudos de Rink (1999, 2018), que tem defendido a elaboração de uma narrativa com base em um ecletismo metodológico analítico. Isto ocorre em sua abordagem da peça *Vallée d'Obermann*, de Liszt, na qual integra gráficos representativos das oscilações (ou do contorno) de intensidade, tempo e registro às suas considerações sobre a estrutura e compreensão contextualizada da obra (RINK, 1999).

Segundo Rink, seus gráficos podem oferecer uma *compreensão sinóptica e diacrônica do fenômeno musical*. A partir de seus estudos é possível abstrair certas considerações acerca do sentido de narrativa. Para ele, cabe ao performer a tarefa de determinar o “conteúdo essencial” da narrativa (RINK, 1999, p. 218), baseado na sua consciência dos eventos musicais num desdobramento temporal e compreensão contextualizada da expressão do compositor. Esta autonomia conferida à figura do performer e sua analogia podem ser entendidos como uma tentativa de conferir voz ao performer. A narrativa aparece para Rink como uma oportunidade de “resgatar a voz do performer”, cujo silenciamento em certas propostas estruturalistas é nítido. Ainda no que concerne ao sentido de narrativa, percebemos o seu distanciamento de propostas da narratividade, especificamente a necessidade quanto ao reconhecimento de uma situação de conflito e sua resolução.

Contudo, uma aproximação epistemológica com propostas da narratividade é oferecida por Rink (2018) em sua análise do *Prelúdio* Op. 23 n. 10, de Rachmaninoff. Seu conhecimento dessa perspectiva analítica transparece em sua abordagem crítica, que reconhece uma lacuna na produção de teóricos da narratividade acerca da relação entre performers e narrativas²¹³ (RINK, 2018, p. 93). A ideia de que uma abordagem narrativa só pode advir da música programática é contestada por Rink ao defender a criação de um “programa” pelo performer, isto é, uma história a ser contada. Para ele, a narrativa não precisa necessariamente estar baseada nos métodos da narratividade, mas deve levar em conta a performance em tempo real e o seu processo. Nesse estudo, a estrutura da obra é tratada em termos de enredo, isto é, a partir da representação de seu início, conflito, clímax e desfecho (RINK, 2018, p. 111).

213 Em seu estudo, Rink observa que boa parte da literatura sobre a narratividade musical não tem conferido importância à abordagem da performance musical. Ele afirma: “[...] parece surpreendente que tão pouca atenção tenha sido dada à performance nessa literatura, dado que as propriedades narrativas da música [...] podem ser atualizadas apenas por meio da performance” (RINK, 2018, p. 93). “[...] it seems astonishing that so little attention was paid to performance in that literature, given that music’s narrative properties—however constituted—can be actualised only through performance” (RINK, 2018, p. 93).

Outro exemplo de aproximação epistemológica com a narratividade musical pode ser notado nos estudos da pianista Charise Hastings (2006, 2008), que defende a analogia entre a figura do performer e a do “contador de histórias” (HASTINGS, 2006, p. 34). Uma consideração relevante acerca do contexto em que o estudo de Hastings se encontra inserido é que ele é posterior a diversas discussões acerca dos limites do estruturalismo em performance para a compreensão da música enquanto processo. Por isso, sua narrativa não pressupõe uma visão objetiva da música, mas contempla significados advindos de seu processo de construção da performance. Numa de suas declarações é possível reconhecer não apenas sua preferência pela analogia mencionada, mas o sentido de narrativa:

Ao chamar o performer de contador de histórias, defendo que a música executada seja parecida com uma história. Os argumentos contra a narratividade da música em grande parte *comparam a música às narrativas escritas* que são capazes de manipulações complexas de tempo, espaço e perspectiva, e eu concordo que a música não indica prontamente *flashbacks* ou múltiplas vozes narrativas. No entanto, a música parece semelhante às histórias verbais como as baladas, nas quais são poucas as técnicas narrativas e o efeito estético depende, em grande parte, do contador de histórias. Ao tratar as narrativas e a música como tradições escritas, encontramos várias *incompatibilidades*, mas o domínio das culturas orais musicais e verbais permanece aberto à exploração²¹⁴. (HASTINGS, 2006, p. 41, grifo nosso)

A partir desta declaração, reconhecemos algumas das razões que contribuíram para sua defesa da analogia entre a figura do performer e a do “contador de histórias”. Diferentemente de autores da narratividade, que defendem a natureza narrativa da música (associação com estruturas da narrativa literária), Hastings interpreta a música como uma história. Contudo, isto não significou uma desvalorização de “terminologias narrativas” (HASTINGS, 2006, p. 3), conforme veremos. No entender da pianista, a figura de um narrador está diretamente relacionada à tradição escrita, enquanto a figura do contador de histórias, à tradição oral. Com base em técnicas da narratividade são incorporados à sua “narrativa” ou “história” conhecimentos advindos das tradições orais em Performance Musical²¹⁵.

214 “By calling the performer a storyteller I am making a case for performed music being story-like. The arguments against the narrativity of music largely compare music to written narratives that are capable of complex manipulations of time, space and perspective, and I agree that music does not readily indicate flashbacks or multiple narrative voices. However, music does seem akin to verbal stories like ballads, where narrative techniques are few and aesthetic effect depends largely on the storyteller. By treating narratives and music as written traditions we find several incompatibilities, but the realm of musical and verbal oral cultures remains wide open to exploration” (HASTINGS, 2006, p. 41).

215 Em sua tese intitulada *The Performer's Role: Storytelling in Ballades of Chopin and Brahms* (“O papel do performer: narrativa nas baladas de Chopin e Brahms”), de 2006, Hastings apresenta diversos conhecimentos que integraram o seu processo de construção da performance, incluindo as tradições de performance. Por exemplo, ela utiliza conhecimentos advindos de relatos de professores de piano e intérpretes renomados.

Em sua análise da *Balada* n. 1 Op. 10, de Brahms, reconhecemos um sentido de narrativa vinculado a propósitos expressivos. Hastings fundamenta sua interpretação no conteúdo dramático da balada literária, que serviu de referência a Brahms, e relaciona trechos musicais aos eventos descritos pelo gênero. Dessa maneira, relaciona os temas contrastantes ao diálogo entre duas personagens, e as diferentes seções aos eventos do poema. As ideias de conflito e clímax do poema são associadas à seção central da obra. A autora acredita na possibilidade de Brahms ter representado na notação musical o conflito do programa da balada “Edward”, o que remete à opinião de especialistas quanto à possibilidade de compreensão da música em termos narrativos nos casos da música programática.

Essa possibilidade também é considerada a partir da música instrumental. Isto ocorre em sua análise da *Balada* Op. 23 para piano, de Chopin. A ideia da criação de uma história pelo performer é vista por Hastings como uma *maneira de organizar os elementos da estrutura num todo coerente* e de comunicar eficazmente o seu “conteúdo estético e emocional” (HASTINGS, 2006, p. 93). A seguir, reproduzimos um dos trechos da história criada pela autora a partir da obra mencionada, que retrata a sensação de angústia do protagonista pelo amor não correspondido.

O menino começa a correr assim que sai da casa, mas não tem para onde ir. Ele corre [...] freneticamente. Precisa escapar de suas emoções, mas não sabe como (compassos 40-44). Ele escolhe uma direção para correr, mas não tem certeza se quer ir para lá [...]. Então continua tropeçando [...] na mesma direção. Ele continua mais, antes de parar novamente (compassos 44-46). Ele repete esse processo de parar e começar, mas agora há mais tensão (46-8). Este caminho emocional é muito difícil de trilhar. [...]. O menino entra em pânico e tenta fugir dos demônios de sua dor, mas não consegue escapar deles. Na verdade, ele está correndo na direção deles, pois eles estão dentro dele. Ele está preso contra sua vontade, mas está determinado a encontrar outro meio de fuga. Ele sai em outra direção, movendo-se de maneira mais fácil.

Todo esse tempo, ele não tem consciência do que o rodeia, cego para as pessoas que passam por ele ou para o fato de que ele está em uma rua cheia de construções. Ninguém presta atenção nele. Todo mundo está ocupado cuidando de seus próprios negócios, correndo para chegar aonde quer que precisem ir. Ninguém olha para o menino de camisa branca desganhada com os olhos descontrolados e os cabelos caindo em seu rosto, enquanto ele corre para lá e para cá (compassos 48-56). Então algo o puxa de volta para as profundezas de suas emoções, e, embora ele lute contra isso, ele volta para lá. Ele tenta várias vezes escapar, mas sempre recua (compassos 56-63).

Então ele começa a se acalmar quando lembranças não tão distantes vêm à sua mente. Estas lembranças o fazem parar de tentar escapar e começar a refletir. O menino cessa seu movimento e começa a recordar seu verdadeiro amor (compassos 63-7)²¹⁶. (HASTINGS, 2006, p. 102)

216 “The boy starts running as soon as he emerges from the house, but he has nowhere to go. He dashes back and forth frantically. He needs to escape his emotions, but he does not know how (40-4). He picks a direction to run in, but he’s not sure he wants to go that way, and he falters. Then he keeps stumbling forward in the same direction. He continues further before stopping again (44-6). He repeats this process of stopping and starting, but there is more tension now (46-8). This emotional path is very difficult to tread. He is torn. The boy is panicking and trying

A partir desta citação, reconhecemos a adesão de Hastings a um procedimento nem sempre presente em estudos vinculados à Performance, ou seja, a incorporação de conhecimentos relacionados ao processo interpretativo, especificamente, sua concepção imagética. Tal aspecto remete à ideia de Cook (2013a) em favor da performance como geradora de significados, incluindo aqueles de ordem subjetiva e emocional. No caso de Hastings, a criação dessa história volta-se a um propósito expressivo ou de comunicação emocional. Vale mencionar que sua abordagem não se limita apenas ao emprego de terminologias narrativas, mas incorpora uma diversidade de conhecimentos, como as tradições orais de performance, as considerações estruturais, o conhecimento do contexto histórico-cultural da obra e a criação de metáforas expressivas. Dessa maneira, entende *a narrativa como uma ferramenta expressiva*, com potencial de promover o engajamento emocional do performer com seu objeto de estudo.

Uma abordagem narrativa também foi apresentada pelo flautista Solon Manica a partir da peça *Aboio* Op. 65 para flauta, do compositor Paulo Costa Lima. Nela reconhecemos um propósito de narrativa distanciado da comunicação emocional. Diferentemente de Hastings, esse pesquisador *limitou a compreensão da expressividade musical à modelagem de aspectos como a dinâmica e a agógica* (MANICA, 2016, p. 46). Em linhas gerais, sua proposta integra gráficos das oscilações de dinâmica e de tempo a partir de procedimentos da musicologia empírica. Sua noção de narrativa se caracteriza pelo emprego do método de Almén (2008). Assim, baseia-se no relato da transvaloração²¹⁷ entre “lirismos e pontilhismos”. A visão da narrativa como uma ferramenta com potencial de “auxiliar a criatividade e a coerência” permite reconhecer um sentido que se aproxima dos estudos anteriormente mencionados.

Além dos estudos desenvolvidos por performers, a história dos estudos em Análise e Performance mostra que esta subárea continua recebendo a colaboração de teóricos desejosos de contribuir para o tratamento de dificuldades enfrentadas por performers. Como exemplo, temos o livro *Beethoven's Tempest Sonata*, organizado por Bergé, D'hoë e Caplin (2009), cujo

to flee the demons of his grief, but he cannot escape them. In fact, he is running right towards them, for they are inside him. He is trapped against his will but is determined to find another means of escape. He sets off in another direction, moving more easily.

All this while, he is unaware of his surroundings, blind to the people passing him by or the fact that he's in a street crowded with buildings. No one pays any attention to him, either. Everyone is busy minding his or her own business, hurrying to get to wherever he or she needs to go. No one so much as glances at the boy in the disheveled white shirt with the wildly searching eyes and the hair falling in his face, as he runs to and from (48-56).

Then something tugs him back towards the depths of his emotions, and, though he struggles against it, he bounces back there. He tries several times to escape but always falls back (56-63). But then he starts to calm down as not-so-distant memories come into his mind. These memories make him stop trying to escape himself and start reflecting. The boy ceases his movement and begins to remember his true love (63-7).” (HASTINGS, 2006, p. 102)

217 Refere-se à crise hierárquica entre dois elementos de uma narrativa. No entender de Manica, esta crise ou conflito pode ocorrer a partir de diferentes elementos, como texturas, dinâmicas, tonalidades ou temas.

desafio lançado aos teóricos consistiu na discussão acerca da relação análise-performance com base na *Sonata para piano* Op. 31, n. 2 para piano, de Beethoven. Douglass Seaton (2009) propõe uma análise musical em termos de enredo, distanciada das complexas nomenclaturas da linguística, oferecidas por Almén (2008) e Eero Tarasti (2002). Há aqui, talvez, uma tentativa de tornar acessível sua abordagem aos performers, que não detêm de todo o arcabouço da narratividade musical. Seaton (2009, p. 279) observou peculiaridades da obra capazes de colaborar com uma abordagem narrativa, como os temas contrastantes do primeiro movimento. No seu entender, a “forma sonata” tende a favorecer uma abordagem em termos de enredo, como a instabilidade tonal da seção de desenvolvimento e o retorno à estabilidade tonal da recapitulação.

Esse teórico abordou a relação entre a performance e a análise musical em uma fase posterior às diversas discussões em torno do estruturalismo em performance e buscou “escapar” do teor prescritivo das abordagens vinculadas a esse paradigma. Isso é notado em expressões sugestivas: “o executante poderia enfatizar os contrastes de tempo”, notas “poderiam ser enfatizadas”, “um suave acelerando poderia auxiliar”, o caráter “poderia ser agitado e frenético” e “isto poderia ser tocado com um suave diminuendo e ritardando” (SEATON, 2009, p. 283-5). Além do emprego de expressões mais suavizadas em relação ao teor prescritivo, outra observação merece ser considerada em relação às suas recomendações aos performers. É constante o emprego de indicações expressivas ou de “caráter”, como “prolongação do suspense”, “caráter frenético”, “convincente contraste de caráter”, “lírico”, “meditativo”, “concentração nas sutilezas de sentimento”, “dramático”, “essencialmente não dramático”. Tais expressões sugerem a atenção à dimensão afetiva da expressividade musical, não se limitando apenas às considerações sobre a modelagem de dinâmica e de tempo.

Devemos reconhecer que os estudos que apresentamos emergiram num contexto acadêmico marcado pela forte discussão em torno da “natureza narrativa” da música e da possibilidade de tratá-la a partir de técnicas da narratologia (NATTIEZ; ELLIS, 1990; MICZNIK, 2001; PAWLOWSKA, 2014; RINK, 2018). Reconhecemos neles diferentes abordagens à questão da narrativa nos estudos em Análise e Performance. O termo “narrativa”, recorrente nos estudos analíticos musicais, nem sempre tem revelado uma aproximação total com a estrutura da narrativa literária. Em vários estudos é comum empregar a expressão não para referir-se à representação de um enredo, mas para comunicar a sucessão dos elementos revelados pela análise. Isto ocorre nas abordagens de Schmalfeldt (1985, 2002) e Rothstein (1995). A observação de abordagens baseadas em terminologias da narratologia permite reconhecer outro sentido no termo “narrativa”. A partir de Seaton (2009) e Manica (2016)

verifica-se uma aproximação com os elementos de um enredo constituído pela oposição entre personagens e desfecho de um conflito. Nesses casos, a narrativa assume a função de prover uma ferramenta interpretativa com potencial de favorecer a organização dos elementos da estrutura, assim como uma *compreensão diacrônica e sinótica da música*. Todavia, sua elaboração não se tem voltado apenas à possibilidade de verbalizar o conhecimento sobre uma obra, mas também a favorecer uma *compreensão expressiva da música*. Assim, estudos de análise e performance têm considerado a narrativa como uma ferramenta capaz de não apenas proporcionar possibilidade de significação musical, mas também de contribuir para a comunicação emocional e, conseqüentemente, para uma performance expressiva.

5 GRAVAÇÕES COMO OBJETO ANALÍTICO NA SUBÁREA ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL

Nas duas últimas décadas temos testemunhado os esforços de vários estudiosos para suplantarem o autoritarismo de teóricos estruturalistas e o questionamento de pressupostos defendidos pelo estruturalismo em Performance Musical. Vimos como o *interesse por uma elaboração interpretativa e significativa para os desafios da performance* tem colaborado com uma redefinição dos papéis do performer, da performance e da noção de análise musical nos estudos em Análise e Performance Musical. Consequentemente, este interesse corroborou e contribuiu para um alargamento das fronteiras analíticas e para uma expansão dos conhecimentos analítico-musicais, conforme tratamos no capítulo anterior, nas seções sobre abordagens analíticas musicais que têm considerado a interpretação musical como um empreendimento semiótico.

Semelhantemente às pesquisas desenvolvidas pela subárea Análise Musical, o alargamento das fronteiras analíticas em tais estudos não se limitou apenas à questão da significação musical a partir de abordagens focadas no estudo da partitura. A busca pela valorização do performer também contribuiu para o desenvolvimento de pesquisas que viram nas performances gravadas (ou gravação das execuções de performers) uma importante fonte de conhecimento analítico com potencial para colaborar com a construção de aspectos inerentes à performance, incluindo os processos interpretativos. Enquanto em certas abordagens estruturalistas notamos uma irrelevância das decisões interpretativas (e de modelagem sonora) de performers para a compreensão musical (NARMOUR, 1988; BERRY, 1989) temos acompanhado uma *valorização cada vez maior da figura do performer e do papel da performance nas análises musicais*.

As gravações, que desde sua disseminação serviram – e continuam servindo – como uma importante fonte de estudo para performers, têm ocupado cada vez maior espaço no conteúdo das pesquisas analíticas relacionadas à perspectiva flexível. Isto não quer dizer que autores estruturalistas tenham ignorado a incorporação das decisões interpretativas de performers em suas abordagens. Como exemplo, mencionamos Narmour (1988), que estudou gravações a fim de legitimar sua concepção interpretativa da estrutura. Encontramos em sua abordagem uma concepção limitada de interpretação musical, já que performances eram julgadas como “corretas” ou “incorretas” mediante a comparação com a concepção interpretativa de Narmour. Nessa proposta, não houve espaço para as leituras ambíguas ou abertura para as diferentes possibilidades interpretativas que uma obra musical pode suscitar.

A escuta de gravações tem propiciado aos performers uma *ampliação de seu repertório de estratégias interpretativas*, principalmente daquelas relacionadas à modelagem sonora. Eis uma das razões pela qual as gravações são utilizadas como material de estudo por muitos performers: por meio das gravações observamos nuances de andamento, de dinâmica, de articulação e de timbre (cor sonora), cujo estabelecimento integra o conjunto de desafios que o performer precisa superar. O impacto das gravações para o aprendizado de performers tem sido bem documentado por pesquisadores de diferentes subáreas musicais (LEECH-WILKINSON, 2009; JOHNSON, 2002, p. 197-211).

Estudos de referência da subárea Análise e Performance Musical permitem compreender outra função desempenhada pelas gravações nas práticas interpretativas: sua *relevância para a compreensão da forma* foi demonstrada por diferentes teóricos que aderiram uma postura mais flexível frente ao estruturalismo de autores como Narmour. No Capítulo 3, vimos que a tentativa de redimensionar a figura do performer nas análises musicais coincidiu com a incorporação das decisões interpretativas de performers nas abordagens analíticas. O violinista e analista musical Joel Lester (1995) considerou estas decisões como uma possibilidade de conhecimento analítico, igualmente válida em relação ao conhecimento da estrutura. A influência das publicações desse autor junto aos estudos em Análise e Performance Musical tem se feito presente até os dias atuais, como veremos.

Outra contribuição para demonstrar a relevância do conhecimento advindo das gravações (execuções de performers) para a compreensão formal encontra-se das análises de Schmalfeldt (2002). Este aspecto foi considerado em seu já comentado estudo da *Sonata em Lá Maior* Op. 42 para piano, de Schubert. Nesse estudo, Schmalfeldt (2002, p. 49) demonstrou o impacto das execuções de András Schiff e de Richard Goode sobre sua concepção de forma musical, bem como um redimensionamento de suas noções de obra musical, performance e análise que suscita a possibilidade de um “relacionamento simbiótico” entre a análise e performance musicais. Segundo Schmalfeldt (2002, p. 41), “performances podem (e usualmente o fazem) influenciar e mesmo determinar interpretações analíticas, tanto quanto as análises podem (e usualmente o fazem) informar performances”²¹⁸.

Entendemos que a função desempenhada pelas gravações nos estudos em análise-performance vai além do papel facilitador da compreensão formal e da ampliação do repertório de estratégias de execução. A “análise da performance” também tem sido útil para pesquisadores que não têm na construção da própria performance musical seu foco principal,

218 “[...] performances can (and usually do) influence and even determine analytic interpretations, just as much as analyses can (and usually do) inform performances” (SCHMALFELDT, 2002, p. 41).

uma vez que diferentes subáreas musicais têm reconhecido o potencial desta perspectiva analítica, como veremos.

Será nosso propósito de agora em diante ilustrar os diferentes empregos da análise da performance no domínio de nosso interesse. Os propósitos e a base epistemológica que sustenta as publicações selecionadas²¹⁹ são algumas das questões que nortearão os tópicos a seguir.

5.1 Características gerais da amostragem e vínculo com estudos baseados em gravações

No quadro apresentado a seguir, a amostragem selecionada é constituída por 22 publicações, espaçadas temporalmente e abrangendo diferentes níveis (livros, teses, dissertações e artigos de periódicos).

Uma leitura de seus títulos permite notar a já mencionada contribuição de especialistas das diferentes subáreas musicais, como Análise Musical, Teoria Musical, Musicologia Histórica, Práticas Interpretativas, Psicologia da Música e Performance Musical. Isso pode ser notado nos títulos dos periódicos que oferecem espaço às pesquisas empíricas da performance musical: *Performance Practice Review*, *Journal of Musicological Research*, *Musicae Scientiae*, *Music Analysis*, *Current Musicology* e *Psychology of Music*.

219 O estudo a seguir abarcará não apenas publicações referenciais, mas contemplará propostas que julgamos relevantes, tanto metodologicamente quanto para uma abordagem crítica e para o desenvolvimento da subárea Análise e Performance Musical.

Figura 5.1 – Estudos em Análise da Performance pertencentes a diferentes subáreas musicais

	<i>Autor</i>	<i>Ano da publicação</i>	<i>Título da publicação/ título do livro</i>	<i>Nível da produção</i>	<i>Título do periódico/ ou nome da universidade/ área de concentração e/ou linha de pesquisa</i>
1	BOWEN, José A.	1999	Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works/ In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). Rethinking Music	capítulo de livro	-
2		1996a	Performance Practice versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance?	Artigo	Performance Practice Review
3		1996b	Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance	Artigo	Journal of Musicological Research
4	CERQUEIRA, Daniel Lemos	2009	Estudo das ressonâncias na <i>Sequenza IV</i> de Luciano Berio	dissertação	Universidade Federal de Minas Gerais/ Performance Musical
5	CLARKE, Eric	2004	Empirical Methods in the Study of Performance. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (ed.). Empirical Musicology: aims, methods, prospects	capítulo de livro	-
6		1995	Expression in Performance: Theoretical, Perception and Semiosis/ In: RINK, John (Ed.). The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation	capítulo de livro	-

7	COOK, Nicholas	1995	The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the First Movement of Beethoven's <i>Ninth Symphony</i> / In: RINK, John (Ed.). Musical Performance: a Guide to Understanding	Capítulo de livro	
8		2007a	Performance Analysis and Chopin's <i>Mazurkas</i>	artigo	Musicae Scientiae
9		2013b	Close and Distant Listening. In: COOK, Nicholas. Beyond the Score: Music as Performance	capítulo de livro	-
10	DAVIDSON, Jane	2007	Qualitative Insights into the Use of Expressive Body Movements in Solo Piano Performance: a Case Study Approach	artigo	Psychology of Music
11	DODSON, Alan	2008	Performance, Grouping and Schenkerian Alternative Readings in Some Passages from Beethoven's ' <i>Lebewohl</i> ' Sonata	artigo	Music Analysis
12		2011	Expressive Timing In Expanded Phrases: an Empirical Study of Recording of Three Chopin <i>Preludes</i>	artigo	Music Analysis
13	FREITAS, Stefanie Grace Azevedo de	2013	Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso	tese	Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Práticas Interpretativas
14	LATARTARA, John; GARDINER, Michael	2007	Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships, and the Musical Work	artigo	Current Musicology
15	LEECH-WILKINSON, Daniel	2010	Performance style in Elena Gerhardt's Schubert	artigo	Musicae Scientiae
16	MATSCHULAT, Josias	2011	Gestos musicais no <i>Ponteio</i> n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações	dissertação	Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Práticas Interpretativas
17		2015	Uma comparação entre as duas gravações do <i>Cravo bem temperado</i> de J. S. Bach por Andrés Schiff	tese	Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Práticas Interpretativas

18	REPP, Bruno H.	1997	Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists	artigo	Musicae Scientiae
19	REPP, Bruno H.	1998	A Microcosm of Musical Expression. I. Quantitative Analysis of Pianists' Timing in the Initial Measures of Chopin's Etude in E major	artigo	Journal of the Acoustical Society of America
20	ROSA, Renato Mendes	2015	Análise, Escuta e Interpretação Musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio	dissertação	Universidade Federal de Uberlândia/ Práticas e Processos em Artes
21	STOLL, Renan Eduardo	2016	Variationen für klavier, Op. 27 de Anton Webern: Sobre Duas Práticas de Performance Distintas a partir da edição, dos textos e da gravação de Peter Stadlen e das gravações de Yvonne Loriod e Charles Rosen	dissertação	Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Práticas Interpretativas
22	YEP, Arturo Sherman	2015	Noche e Huarache de Miguel Bernal Jiménez: Análises e comparações de gravações baseadas no estudo do andamento e do caráter	dissertação	Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Práticas Interpretativas

Uma leitura dos títulos é reveladora de *aspectos da performance que têm atraído a atenção de pesquisadores*. Estudos empíricos têm mostrado um interesse pela análise de parâmetros, como o *timing* expressivo (REPP; 1997; DODSON, 2011), as ressonâncias (CERQUEIRA, 2009), os movimentos corporais (DODSON, 2008), os gestos musicais (MATSCHULAT, 2011), o estilo de performances (LEECH-WILKINSON, 2010), a expressão (CLARKE, 1995) e o caráter (YEP, 2015). Estes elementos remetem à ideia da Performance como um rico campo de estudos em decorrência de sua complexidade (CLARKE, 2004, p. 77).

A interdisciplinaridade nos estudos em Análise e Performance Musical não se tem limitado à interlocução de métodos adotados por diferentes disciplinas musicais. A busca pela compreensão de mecanismos gerais da expressão musical foi a *contribuição de psicólogos da Música*, como Eric Clarke (1995), Jane Davidson (2007) e Bruno Repp (1997, 1998).

O desenvolvimento de *estudos baseados na performance pianística* parece reforçar a opinião de Clarke (2004, p. 78)²²⁰. Estudos de nossa amostragem têm se voltado à análise de gravações a partir de obras compostas em diferentes períodos históricos por J. S. Bach (MATSCHULAT, 2011), Beethoven (DODSON, 2008), Chopin (COOK, 2007a; REPP, 1998), Debussy (REPP, 1997), Anton Webern (STOLL, 2016), Luciano Berio (CERQUEIRA, 2009), Camargo Guarnieri (MATSCHULAT, 2011) e Miguel Bernal Jiménez (YEP, 2015).

Com base nas informações anteriores, daremos prosseguimento à discussão sobre alguns propósitos e funções desta perspectiva analítica para os estudos em Análise e Performance Musical.

220 Clarke (2004, p. 78) foca os estudos empíricos sobre performances pianísticas. Segundo ele, a pesquisa baseada neste tipo de performance tem oferecido diferentes vantagens, como a variedade de repertório existente, a facilidade na coleta de dados em decorrência do posicionamento físico do performer em relação ao instrumento e a facilidade na captura de dados, como no caso de pesquisas que têm se baseado em gravações realizadas em pianos digitais.

5.2 Da função da análise musical nos estudos com base em gravações: uma leitura a partir das unidades de registro

O quadro seguinte, na Figura 5.2, é constituído por expressões (unidades de registro) extraídas das publicações mencionadas no tópico 5.1. Elas indicam ou sugerem a função desempenhada pela análise musical na perspectiva analítica de nosso interesse.

Figura 5.2 – Função da análise musical nos estudos relacionados à análise da performance musical

Função da análise musical nos estudos em Análise e Performance		
1	<p><i>“[...] analysis of the difference between styles.” (BOWEN, 1999, p. 430)</i></p> <p><i>“[...] detailed tracking of changes in the performance tradition.” (BOWEN, 1999, p. 433)</i></p> <p><i>“Investigating performance styles.” (BOWEN, 1999, p. 450)</i></p>	<p><i>“[...] análise da diferença entre estilos” (BOWEN, 1999, p. 430).</i></p> <p><i>“[...] rastreamento detalhado das mudanças na tradição de uma performance” (BOWEN, 1999, p. 433).</i></p> <p><i>“Investigar estilos de performance” (BOWEN, 1999, p. 450).</i></p>
2	<p><i>“[...] understanding historically changing musical style.” (BOWEN, 1996a, p. 23)</i></p> <p><i>“[...] learn about historical performance practice.” (BOWEN, 1996a, p. 23)</i></p>	<p><i>“[...] compreender historicamente as mudanças num estilo musical” (BOWEN, 1996a, p. 23).</i></p> <p><i>“[...] aprender sobre as práticas interpretativas históricas” (BOWEN, 1996a, p. 23).</i></p>
3	<p><i>“[...] performance histories of individual musical works.” (BOWEN, 1996b, p. 149)</i></p> <p><i>“[...] history of the average initial tempos [...].” (BOWEN, 1996b, p. 118)</i></p> <p><i>“[...] history of interpretation will want to consider all of these questions together in an effort to understand how individual, geographic, historical, and institutional performance styles change.” (BOWEN, 1996b, p. 118)</i></p> <p><i>“[...] recorded history of the work.” (BOWEN, 1996b, p. 135)</i></p> <p><i>“With a long history of musical performance now captured on records, tapes, and CDs, and a computer [...].” (BOWEN, 1996b, p. 114)</i></p>	<p><i>“[...] histórias de performances de obras musicais individuais” (BOWEN, 1996b, p. 149).</i></p> <p><i>“[...] história das médias iniciais dos tempos [...]” (BOWEN, 1996b, p. 118).</i></p> <p><i>“[...] qualquer história da interpretação desejará considerar todas essas questões juntas em um esforço para compreender como os estilos de performance individuais, geográficos, históricos e institucionais se modificam” (BOWEN, 1996b, p. 118).</i></p> <p><i>“[...] história da música gravada de uma obra” (BOWEN, 1996b, p. 135).</i></p> <p><i>“Com uma longa história de performance musical agora capturada em discos, fitas e CDs, e um computador [...].” (BOWEN, 1996b, p. 114).</i></p>

	<p><i>“Looking for historical trends in a single piece is only the first of many areas open to investigation with this data.”</i> (BOWEN, 1996b, p. 116)</p>	<p>“Procurar tendências históricas em uma única peça é apenas a primeira de muitas áreas abertas à investigação com esses dados” (BOWEN, 1996b, p. 116).</p>
4	<p>“Esta ferramenta permite a compreensão de diversos fenômenos sonoros, oferecendo maior objetividade a características perceptíveis na audição [...]” (CERQUEIRA, 2009, p. 3).</p> <p>“[...] optamos por usufruir da análise espectral. Esta ferramenta permite a compreensão de diversos fenômenos sonoros [...]” (CERQUEIRA, 2009, p. 3).</p> <p>“[...] aspecto estudado com mais detalhes nesta dissertação: a ressonância produzida pela articulação dos pedais” (CERQUEIRA, 2009, p. 2).</p> <p>“[...] utilização dos pedais em diversas situações de ressonância” (CERQUEIRA, 2009, p. 7).</p>	
5	<p><i>“[...] to investigate different components of expressive timing and dynamics.”</i> (CLARKE, 2004, p. 97)</p> <p><i>“[...] various differences between the expressive shaping of the two performances [...].”</i> (CLARKE, 2004, p. 86)</p>	<p>“[...] investigar diferentes componentes do timing e dinâmica expressivos” (CLARKE, 2004, p. 97).</p> <p>“[...] várias diferenças entre a modelagem expressiva de duas performances [...]” (CLARKE, 2004, p. 86).</p>
6	<p><i>“The repeat performances of each version allow one to estimate the consistency of expressive features.”</i> (CLARKE, 1995, p. 39)</p> <p><i>“In order to show how the semiotic principles sketched here can be applied to concrete musical examples and empirical performance data.”</i> (CLARKE, 1995, p. 30)</p>	<p>“As performances repetidas de cada versão permitem avaliar a consistência de características expressivas” (CLARKE, 1995, p. 39).</p> <p>“Para mostrar como os princípios semióticos esboçados aqui podem ser aplicados a exemplos musicais concretos e dados empíricos de performance” (CLARKE, 1995, p. 30).</p>
7	<p><i>“[...] exploring the relationship between Schenker’s analysis and Furtwängler’s performance of the Ninth Symphony may contribute to our understanding not just of Furtwängler, but of Schenker too.”</i> (COOK, 1995, p. 109)</p>	<p>“[...] explorar a relação entre a análise de Schenker e a performance de Furtwängler na Nona sinfonia pode contribuir para nosso entendimento não apenas de Furtwängler, mas também de Schenker” (COOK, 1995, p. 109).</p>
8	<p><i>“A central aim of the Mazurka Project, then, is to illustrate how computational techniques can help to provide answers to mainstream musicological questions, and to open up questions which do not figure strongly on the mainstream musicological agenda but arguably should.”</i> (COOK, 2007a, p. 184)</p> <p><i>“[...] dimensions of style.”</i> (COOK, 2007a)</p>	<p>“Um objetivo central do Projeto Mazurka, então, é ilustrar como as técnicas computacionais podem ajudar a fornecer respostas às principais questões musicológicas e a abrir questões que não figuram fortemente na agenda musical tradicional, mas discutivelmente deveriam” (COOK, 2007a 184).</p> <p>“[...] dimensões do estilo” (COOK, 2007a).</p>
9	<p><i>“[...] the idea of performance style, how it gives rise to meaning, and how it can be studied.”</i> (COOK, 2013b, p. 135)</p> <p><i>“Reinventing style analysis.”</i> (COOKb, 2013, p. 135)</p>	<p>“[...] a ideia de estilo de performance, como ela gera significado e como pode ser estudada” (COOKb, 2013b, p. 135).</p> <p>“Reinventando a análise estilística” (COOKb, 2013b, p. 135).</p>

	<p><i>“[...] close listening is extended or augmented through technological means.”</i> (COOKb, 2013, p. 146)</p> <p><i>“[...] meaningful relationships between groups of recorded performances could be read directly from tempo graphs.”</i> (COOK, 2013b, p. 150)</p> <p><i>“The attractive and meaningful interpretation history [...].”</i> (COOK, 2013b, p. 151)</p>	<p>“[...] a escuta atenta é estendida ou aumentada por meios tecnológicos” (COOK, 2013b, p. 146).</p> <p>“[...] relacionamentos significativos entre grupos de performances gravadas podem ser lidos diretamente a partir de gráficos de tempo” (COOK, 2013b, p. 150).</p> <p>“A história atrativa e significativa da interpretação [...]” (COOK, 2013b, p. 151).</p>
10	<p><i>“[...] to code the specific forms of the movements used in each intention and at each individual expressive location, and to examine the general forms of the movements [...] in order to help to establish the relationship between the particularly identifiable expressive moments and the overall expression.”</i> (DAVIDSON, 2007, p. 388)</p> <p><i>“[...] relationship between movement size and expression [...].”</i> (DAVIDSON, 2007, p. 384).</p> <p><i>“[...] investigation of body movement.”</i> (DAVIDSON, 2007, p. 383)</p> <p><i>“[...] to identify the physical movement vocabular used by the pianist.”</i> (DAVIDSON, 2007, p. 381)</p> <p><i>“[...] contribution to the psychology of performance, investigating the role of body movements [...] in expressive musical performance.”</i> (DAVIDSON, 2007, p. 381)</p>	<p>“[...] Codificar as formas específicas dos movimentos usados em cada intenção e em cada local expressivo individual e examinar as formas gerais dos movimentos [...] a fim de ajudar a estabelecer a relação entre os momentos expressivos particularmente identificáveis e a expressão geral” (DAVIDSON, 2007, p. 388).</p> <p>“[...] relação entre tamanho do movimento e expressão [...]” (DAVIDSON, 2007, p. 384).</p> <p>“[...] investigação do movimento corporal” (DAVIDSON, 2007, p. 383).</p> <p>“[...] identificar o vocabulário do movimento físico utilizado pelo pianista” (DAVIDSON, 2007, p. 381).</p> <p>“[...] contribuição para a psicologia da performance, investigando o papel dos movimentos corporais [...] numa performance musical expressiva” (DAVIDSON, 2007, p. 381).</p>
11	<p><i>“I am interested in using Schenkerian analyses to help focus on the interpretation of grouping in performance [...].”</i> (DODSON, 2008, p. 110)</p> <p><i>“[...] my objective is to develop an interpretative lens through which to view performances.”</i> (DODSON, 2008, p. 111)</p>	<p>“Estou interessado em usar as análises schenkerianas para ajudar a focar na interpretação de agrupamentos numa performance [...]” (DODSON, 2008, p. 110).</p> <p>“[...] meu objetivo é desenvolver uma lente interpretativa por meio da qual performances possam ser vistas” (DODSON, 2008, p. 111).</p>
12	<p><i>“[...] the theories of phrase structure mentioned above will be used as a frame of reference for the interpretation of patterns of expressive timing in expanded phrases.”</i> (DODSON, 2011, p. 4)</p> <p><i>“The goal is to determine some of the differences in performance expression between expanded and unexpanded phrases, and more specifically, to determine some of the effects of various phrase expansion techniques upon phrase-final lengthening.”</i> (DODSSON, 2011, p. 4)</p>	<p>“[...] as teorias da estrutura de frase mencionadas acima serão usadas como um quadro de referência para a interpretação de padrões de timing expressivo em frases expandidas” (DODSON, 2011, p. 4).</p> <p>“O objetivo é determinar algumas das diferenças na expressão de performances entre frases expandidas e não expandidas e, mais especificamente, determinar alguns dos efeitos de várias técnicas de expansão de frase no alongamento final da frase” (DODSON, 2011).</p>

	<p>“[...] <i>empirical research on the relationship between phrase rhythm and expressive timing in expert performance.</i>” (DODSON, 2011, p. 23)</p>	<p>“[...] pesquisa empírica sobre a relação entre ritmo de frase e tempo expressivo em performances em nível de expertise” (DODSON, 2011, p. 23).</p>
13	<p>“[...] objetivo geral investigar empiricamente a modelagem como ferramenta de ensino e aprendizagem no desenvolvimento musical e pianístico de três alunos do bacharelado em piano. A presente investigação utiliza a modelagem auditiva como ferramenta para desenvolver um vocabulário expressivo baseado em gravações de pianistas consagrados” (FREITAS, 2013, p. 6).</p>	
14	<p>“[...] <i>offer an alternative approach to previous analysis and performance paradigm, leading to a reformulation of the concept of ‘work’.</i>” (LATARTARA; GARDINER 2007, p. 53)</p> <p>“[...] <i>show how this offers an alternative to previous analysis and performance paradigms and to widely accepted notions of the musical work. Finally, drawing upon our discussion of spectrographs and musical models, we propose a new theory of the musical work [...].</i>” (LATARTARA; GARDINER 2007, p. 54)</p>	<p>“[...] oferecem uma abordagem alternativa ao paradigma anterior de análise e performance, levando a uma reformulação do conceito de ‘obra’” (LATARTARA; GARDINER 2007, p. 53).</p> <p>“[...] mostra como isto oferece uma alternativa aos paradigmas anteriores de análise e performance e as noções amplamente aceitas de obra musical. Finalmente, aproveitando nossa discussão sobre espectrogramas e modelos musicais, propomos uma nova teoria de obra musical [...].” (LATARTARA; GARDINER 2007, p. 54).</p>
15	<p>“<i>The changing style of Elena Gerhardt (1883-1965), as documented in her recordings [...], is analyzed through her habits of timbre, vibrato, scoops, portamento, tuning, and rubato.</i>” (LEECH-WILKINSON, 2010, p. 57)</p> <p>“[...] <i>feature of style [...].</i>” (LEECH-WILKINSON 2010, p. 71)</p>	<p>“Mudanças no estilo de Elena Gerhardt (1883-1965), como documentada nas suas gravações [...]. é analisada a partir de seus hábitos de timbre, vibrato, <i>scoops</i>, portamento, afinação e <i>rubato</i>” (LEECH-WILKINSON, 2010, p. 57).</p> <p>“[...] características do estilo [...].” (LEECH-WILKINSON, 2010, p. 71).</p>
16	<p>“identificar linhas de pensamento interpretativo” (MATSCHULAT, 2011, p. 9).</p> <p>“[...] o objetivo deste trabalho é identificar e avaliar empiricamente as possibilidades interpretativas em determinados gestos característicos do Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri [...].” (MATSCHULAT, 2011, p. 9).</p> <p>“[...] foram analisadas e comparadas com o objetivo de encontrar traços interpretativos comuns bem como características singulares” (MATSCHULAT, 2011).</p> <p>“[...] incentivar a diligência na construção de uma interpretação refinada e cuidadosamente trabalhada em seus detalhes” (MATSCHULAT, 2011, p. 73).</p>	
17	<p>“[...] avaliar as mudanças de concepção músico-interpretativas que podem ser observadas na segunda gravação em relação à primeira sob a ótica de determinados problemas comumente abordados no contexto do movimento da Performance Historicamente Informada” (MATSCHULAT, 2015, p. 13).</p>	
18	<p>“<i>In order to gain a better understanding of the unique artistry of great musicians, it is necessary to determine first the typical expressive patterns that may serve as an aesthetic norm for musicians and their audience.</i>” (REPP, 1997, p. 258)</p>	<p>“Para entender melhor a arte única dos grandes músicos, é necessário determinar primeiro os padrões expressivos típicos que podem servir como norma estética para músicos e seu público” (REPP, 1997, p. 258).</p>
19	<p>“[...] <i>to map out ‘space’ of aesthetically acceptable timing patterns for a music passage.</i>” (REPP, 1998, p. 1085)</p>	<p>“[...] mapear o ‘espaço’ de padrões de tempo esteticamente aceitáveis para uma passagem musical” (REPP, 1998, p. 1095).</p>

	<p><i>“[...] analysis can provide interesting information about both general principles and individual strategies underlying expressive performance, information that cannot be obtained easily, if all, through listening along.”</i> (REPP, 1998, p. 1085)</p>	<p>“[...] a análise pode fornecer informações interessantes sobre os princípios gerais e estratégias individuais subjacentes às performances expressivas, informações que não podem ser obtidas facilmente, se todas, por meio apenas da escuta” (REPP, 1998, p. 1085).</p>
20	<p>“[...] análise exerce primordialmente a função de instrumentalizar o processo de criação do intérprete, em contraponto à concepção legitimadora da análise para com a performance” (ROSA, 2019, p. 36).</p> <p>“[...] O <i>software</i>, nesse caso, funcionou como instrumento de expansão e refinamento da escuta, auxiliando-nos no exercício criativo” (ROSA, 2015, p. 33).</p> <p>“A compreensão do texto por meio de uma análise colabora, de fato, na busca de uma linha de decifração de uma escritura” (ROSA, 2015, p. 26).</p> <p>“[...] busca-se entender, a partir do percurso vivenciado, em que medida o uso da análise de gravações fomentou a expansão da escuta, bem como auxiliou na criação de uma concepção interpretativa da obra utilizada” (ROSA, 2015).</p>	
21	<p>“Os textos de Stadlen, sua gravação e sua edição do Op. 27 de Webern apresentam-se como fontes importantes para buscar uma aproximação com o estilo do compositor” (STOLL, 2016, p. 94).</p> <p>“[...] os dados que puderam ser obtidos são relevantes para compreendermos como Stadlen, Loriod e Rosen manipulam o tempo em suas performances” (STOLL, 2016, p. 73).</p> <p>“[...] considerando o que a edição de Stadlen, seus textos e sua gravação da obra oferecem ao expandir o horizonte expressivo, colocando-se como um contraponto ao cânone interpretativo estabelecido pela escola de Darmstadt” (STOLL, 2016, p. 17).</p>	
22	<p>“A elaboração de análises estruturais, retóricas e a escuta analítica e comparativa de gravações são formas de estudo que ajudam à compreensão de uma obra e influenciam a interpretação, constituindo-se em fundamentos sistemáticos para a tomada de decisões interpretativas” (YEP, 2015, p. 96).</p> <p>“As análises estruturais e retóricas permitem criar uma representação mental da música tanto em relação com os elementos técnicos quanto com as possíveis mensagens” (YEP, 2015).</p> <p>“[...] importância do estudo do andamento (<i>timing</i>) para o estabelecimento de modelos ou representações mentais de performance” (YEP, 2015, p. 18).</p> <p>“O estudo do andamento de qualquer obra baseado em gravações e indicações metronômicas escritas na partitura tem sua utilidade para a interpretação, e aliado aos estudos históricos e musicológicos, contribui para determinar um rumo a ser tomado pelo intérprete” (YEP, 2015, p. 12).</p> <p>“A análise e comparação de gravações é uma atividade de ampla significação para a execução musical. Constitui um dos métodos específicos de estudo da interpretação que permite apreciar criticamente o modo em que uma peça musical é executada em distintas versões sem depender exclusivamente da atividade do músico ao vivo e da memória auditiva” (YEP, 2015, p. 17).</p>	

Uma das funções da “análise da performance” é o *estudo estilístico*. Enquanto nas abordagens tradicionais a análise estilística teve como enfoque o estudo da partitura (COOK, 2007a; CLARKE, 2004), outras abordagens têm considerado esta prática a partir do estudo de gravações. Em nossa amostragem, este propósito é evidenciado pelas expressões “estilos de performances individuais” (BOWEN, 1996b, p. 118), “mudanças num estilo musical” (BOWEN, 1996a, p. 23), “diferenças entre estilos” (BOWEN, 1990, p. 430), “dimensões do estilo” (COOK, 2007a) e “estilo e performance” (COOK, 2013b, p. 135). Tal interesse remete ao argumento de Cook (2007d) em relação à mudança do objeto musical nos estudos musicológicos. Em outras palavras, a primazia da partitura tem cedido cada vez maior espaço ao estudo da performance como objeto analítico.

Ainda circunscrito à nossa amostragem, o emprego da “análise da performance” com *propósito histórico* aparece nas pesquisas que se dedicaram à elaboração de “histórias de performances de obras musicais individuais” (BOWEN, 1996b, p. 149), “história da música gravada de uma obra” (BOWEN, 1996b, p. 135) e história da “interpretação” (COOK, 2013b, p. 151). Tais contribuições corroboram a afirmação de Clarke (2004, p. 77) quanto à importante contribuição que musicólogos têm oferecido ao desenvolvimento de estudos empíricos, com base na performance. Outro propósito histórico vê-se em Matschulat (2015), que se dedicou ao estudo comparativo entre gravações e ideologia interpretativa, como veremos adiante.

O emprego desta perspectiva como *recurso para o processo interpretativo* também é comunicado por meio das seguintes expressões: “instrumentalizar o processo de criação do intérprete” (ROSA, 2015, p. 36), “compreensão de diversos fenômenos sonoros” (CERQUEIRA, 2009, p. 3), “interpretação de agrupamentos numa performance” (DODSON, 2008, p. 110), “interpretação de padrões de tempo expressivo” (DODSON, 2011, p. 4) e “utilidade para a interpretação” (YEP, 2015). A interpretação musical é de interesse tanto do campo da Análise quanto do da Performance Musical, e há assim uma similaridade de propósitos entre ambos (VOICU, 2000, p. 25), que amplia a rede de conhecimentos do paradigma estruturalista em Performance (COOK, 2013a).

Ainda no que concerne à possibilidade de contribuição, autores têm considerado o papel da análise de gravações (execuções musicais) para a *ampliação do repertório de estratégias expressivas*. “Expandir o horizonte expressivo” (STOLL, 2016) e “identificar linhas de pensamento interpretativas” (MATSCHULAT, 2011, p. 9) são expressões que ilustram este propósito. Vale mencionar que especialistas de diferentes subáreas também

chamaram a atenção para o potencial desta perspectiva analítica na ampliação de conhecimentos interpretativos e *refinamento da escuta* (JOHNSON, 2002; LEECH-WILKINSON, 2009; COOK, 2013b, p. 146). Assim, há fortes razões para que a análise auxiliada por *softwares* continue sendo uma tendência crescente.

A realização de pesquisas com propósitos teóricos também tem se baseado nesta perspectiva analítica. Percebe-se tal interesse nos estudos que tiveram por objetivo investigar o “papel dos movimentos corporais” numa performance musical expressiva (DAVIDSON, 2007, p. 381), propor uma “teoria de obra musical” (LATARTARA; GARDINER 2007, p. 54), oferecer uma “abordagem alternativa ao paradigma anterior” (LATARTARA; GARDINER, 2007, p. 53) e “fornecer informações sobre os princípios gerais” subjacentes às performances expressivas (REPP, 1998, p. 1085). Esta informação apenas reforça a opinião de Clarke (2004, p. 77) sobre a alta recorrência de estudos empíricos baseados na performance a partir da contribuição de teóricos e musicólogos. Contudo, a história da Análise-Performance tem evidenciado o interesse crescente de pesquisadores das práticas interpretativas na elaboração de estudos empíricos baseados em performances, como veremos mais adiante.

Com base nas considerações aqui elencadas, daremos prosseguimento a mais uma etapa de nosso estudo. Será nosso propósito daqui em diante discutir métodos analíticos que tem se mostrado cada vez mais relevantes para as diferentes subáreas musicais. Os procedimentos metodológicos e desafios da performance musical que têm norteado o desenvolvimento da “análise da performance” serão elencados a seguir.

5.3 Relação dos estudos baseados em gravações com as diferentes subáreas musicais

5.3.1 Pesquisas com propósitos históricos: José Bowen, Daniel Leech-Wilkinson e Nicholas Cook

No ano de 2007, o periódico *Musicae Scientiae* dedicou um de seus volumes à “análise da performance” com a publicação de estudos resultantes de projetos desenvolvidos pelo Centro

de Pesquisa da História e Análise da Música Gravada (Charm)²²¹. O prefácio, escrito por Nicholas Cook, não somente comunica o interesse de pesquisadores pelo estudo da música gravada, mas também critica a Musicologia da época. Notamos em seu discurso uma insatisfação com a primazia conferida ao estudo da partitura em relação às gravações, bem como à maneira como estas fontes vinham sendo empregadas nos empreendimentos musicológicos. Assim como Cook, outros questionaram a ênfase de pesquisas musicológicas no estudo da partitura em detrimento das possibilidades de conhecimento derivadas da análise de gravações²²².

Cook (2007c, p. 153) observou a pouca atenção conferida por musicólogos à elaboração de métodos voltados à análise da música gravada, lacuna que vem sendo suprida por meio das contribuições do Charm. Também reconheceu na Musicologia da época um alto nível de desenvolvimento metodológico nos estudos baseados na partitura. Esta afirmação é corroborada pelo verbete “*Musicology*” do *Grove’s Dictionary* (DUCKLES et al., 2001, p. 488-533), que revela o foco de diversas práticas tradicionais da musicologia histórica em investigações baseadas na partitura, por exemplo as diferentes práticas de edição musical, os estudos sobre gêneros musicais, as abordagens estilísticas e aquelas vinculadas à disciplina Práticas Interpretativas. Esta ênfase também é visível nos diferentes paradigmas relacionados aos estudos em Análise e Performance, como vimos nos capítulos anteriores.

Uma contextualização histórica que permite compreender algumas das razões por detrás desta ênfase foi oferecida por Daniel Leech-Wilkinson (2009), importante colaborador do Charm. Para o musicólogo, a ênfase é uma consequência de ideologias que envolveram a produção musicológica do século XX. A noção de gênio musical, que teve sua origem no século XIX, é um primeiro exemplo. Segundo Leech-Wilkinson (2009), esse conceito contribuiu para uma priorização do estudo da partitura, considerada o principal meio de acesso à “intenção original” de um compositor e, consequentemente, à compreensão musical.

221 Localizado na Universidade de Londres, o Research Center for the History and Analysis of Recorded Music resultou da parceria entre o King’s College London e a Universidade de Sheffield. Teve como um de seus objetivos promover o estudo de gravações na Musicologia a partir do desenvolvimento de métodos e projetos baseados na análise da música gravada (COOK, 2007c).

222 Bowen (1996a) é mais um crítico dos estudos musicológicos tradicionais. Num de seus textos, observou que o emprego das gravações por musicólogos estava quase sempre restrito ao propósito de *compreender a partitura*, como é o caso do uso das gravações de obras de Debussy e Bártok para elaborar edições musicais (BOWEN, 1996a, p. 18).

Este ideal de compreensão também trouxe consequências ao tratamento conferido à figura do performer nos estudos musicológicos. Durante décadas, foi atribuída ao performer a tarefa de reproduzir fielmente o texto musical, como possibilidade de representar a “intenção do compositor” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 1.1, parágrafo 6). Eis aqui um dos argumentos defendidos pelo Movimento da Performance Autêntica²²³, bastante questionado por especialistas como Taruskin (1995) e Rink (2004). Estudos musicológicos atribuíram ao performer a tarefa de buscar conhecimentos que permitissem acessar o “conteúdo autêntico” de uma composição.

Ao longo do século XX, é possível reconhecer no meio acadêmico musical uma valorização dos conhecimentos de musicólogos e teóricos sobre a partitura em detrimento da possibilidade de contribuição da performance (gravações e experiência com a prática) para a compreensão de uma obra musical. Tal aspecto transparece de maneira clara em diversas abordagens relacionadas ao Paradigma Estruturalista em Performance, nas quais é possível notar uma espécie de “silenciamento” do papel criativo de performers e seu impacto na compreensão musical. Para diversos empreendimentos musicológicos, como abordagens em Performance e vinculadas às Práticas Interpretativas, a validade de uma performance esteve, durante décadas, intimamente relacionada à capacidade de performers seguirem as prescrições advindas de musicólogos e teóricos, ou originadas a partir de um estudo rigoroso da partitura. Tanto Leech-Wilkinson (2009) quanto Cook (2013a) discutiram o tratamento conferido à figura do performer e o papel das performances nos empreendimentos musicológicos. Ele afirmou:

[...] para muitos musicólogos, a criatividade não é responsabilidade do performer: apenas o compositor é considerado o criador da música. A mais acurada performance da partitura é tudo que lhe é requerido. Nada disso tem sido propiciado pelos desenvolvimentos na academia. Ao mesmo tempo em que a performance estava se tornando mais rigorosa, nas universidades a musicologia insistia que uma metodologia rigorosa poderia resolver enigmas histórico-musicais. Ao examinar todas as evidências do passado, e ao pensar com clareza, os musicólogos poderiam dizer o que um compositor pretendia originalmente: eles poderiam especificar as notas originais que ele havia escrito, removendo as corrupções que se agregavam por meio da falta de cuidado ou uma interpretação imprudente; e por meio da nova disciplina da análise, eles poderiam revelar a estrutura fundamental de uma obra. Tornou-se cada vez mais

223 Em um de seus estudos, Bowen (1999, p. 442) observa que um dos propósitos do movimento consistiu em “replicar o mais próximo possível” a sonoridade de uma performance original.

claro que o “dever” do performer era reproduzir o texto do compositor e evidenciar a forma subjacente da música. (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 2.1, parágrafo 7)²²⁴

Uma tentativa de redimensionar o papel da performance, a figura do performer e a noção tradicional de obra percebe-se em diferentes obras que têm considerado a possibilidade de conciliar estudos de cunho histórico com a “análise da performance”. Diferentes pesquisadores da musicologia histórica têm visto na análise da performance uma rica fonte para a ampliação do conhecimento histórico-musical. Uma aproximação deste propósito com a pesquisa em Práticas Interpretativas pode ser notada em José Bowen (1996, 1999), outro importante colaborador do Charm. O emprego da análise da performance como um procedimento capaz de favorecer uma ampliação do repertório de estratégias interpretativas pelo performer foi discutido por esse musicólogo num período anterior à criação do Charm e da publicação do livro referência sobre musicologia empírica organizado por Clarke e Cook (2004). Em diferentes estudos, Bowen (1996a, 1999, p. 443) defendeu uma compreensão contextualizada do conteúdo das gravações a partir do entendimento sobre as convenções e estilos de um período. Neste sentido, Bowen pode ser considerado um dos primeiros especialistas a reivindicar o emprego da “análise da performance” (subsidiada por computador) nas Práticas Interpretativas.

Bowen (1996b, 1999) também apresenta uma concepção de obra como a materialização do papel criativo do compositor e do performer. A ideia de que a obra se completa na performance é sugerida por seus diferentes estudos, que procuraram retratar os acréscimos de performers à notação musical, ou seja, seu papel criativo por meio da modelagem de aspectos sonoros: “[...] cada performance é simultaneamente tanto um exemplo quanto uma definição de obra musical”²²⁵ (BOWEN, 1999, p. 427). Este papel criativo e sua relação com a notação musical foi tratado em seu estudo sobre o prelúdio *La Cathédrale engloutie*, de Debussy, baseado na performance oferecida pelo próprio compositor, no qual mostra os acréscimos às

224 “[...] for so many musicologists creativity is not the performer’s job: only the composer is considered to be a creator of music. The most accurate possible performance of the score is all that is required. None of this has been helped by developments in the academy. At just the same time that performance was becoming stricter, in the universities musicology was insisting that strict methodology could solve music-historical puzzles. By examining every bit of evidence from the past, and by thinking clearly about it, musicologists would be able to say what a composer had originally intended: they could specify the original notes he had written down, removing corruptions allowed to aggregate through carelessness or ill-advised interpretation; and through the new discipline of analysis they could reveal a work’s fundamental structure. It became ever clearer that the performer’s ‘duty’ was to reproduce the composer’s text and point up the music’s underlying form.” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 2.1, parágrafo 7)

225 “[...] each performance is simultaneously both example and definition of the musical work.” (BOWEN, 1999, p. 427)

indicações de tempo realizados pelo compositor à própria notação musical. No esquema a seguir, o eixo horizontal refere-se aos compassos, enquanto o vertical ilustra as médias de tempo por compasso. As linhas horizontais do gráfico representam as indicações temporais da partitura, enquanto as oscilações acima dessas linhas dizem respeito à contribuição do compositor para a modelagem temporal.

Figura 5.3 – Mapa temporal a partir da performance de Debussy do prelúdio “*La Cathédrale engloutie*”

Fonte: Bowen (1999, p. 440).

Outra importante noção vê-se em suas propostas: a ideia de diferentes alternativas interpretativas igualmente aceitáveis. Essa concepção é resultante do envolvimento de Bowen com a análise de gravações que tem permitido o conhecimento de uma diversidade de possibilidades interpretativas. Esse pesquisador combate a ideia de uma única possibilidade interpretativa como aceitável, aproximando-se de uma concepção de interpretação musical como um processo recreativo. Para o musicólogo, *a análise de gravações não deve representar para o performer um modelo para ser emulado, mas uma possibilidade de acessar o tratamento*

variado de parâmetros diversos. Por isso, vê no emprego da análise das gravações um conhecimento com potencial de conscientizar o performer quanto à existência de diferentes estilos de execução: “Nós devemos utilizar as gravações para ampliar parâmetros e não para limitá-los” ²²⁶ (BOWEN, 1999, p. 442).

Além disso, o interesse de Bowen (1996b, 1999) pela análise de gravações não se limitou a demonstrar a sua relevância para os performers. Seus estudos procuram ressaltar a importância desta perspectiva analítica para as abordagens estilísticas e para a elaboração de uma história sobre performances. No seu entender, o estudo estilístico baseado em gravações representa uma “extensão natural” das abordagens sobre estilos composicionais. Dessa maneira, a análise da performance foi considerada uma ferramenta analítica com potencial de colaborar com a investigação sobre as mudanças ocorridas nos estilos de performance. Por que e como tais mudanças ocorreram ao longo do tempo é a questão que Bowen se dedicou a investigar a partir da combinação entre a análise da performance e o conhecimento do contexto histórico das gravações. Esse musicólogo chama a atenção para a importância de considerar os resultados sonoros das gravações em relação à influência ideológica de determinadas tradições de performances musicais (BOWEN, 1999, p. 445).

Outro importante colaborador do Charm, que tem procurado redefinir o papel da performance nos estudos musicológicos e demonstrar a sua relevância para o estudo estilístico, é o já mencionado Leech-Wilkinson (2009), autor de *The Changing Sound of Music*, obra de referência sobre esta perspectiva analítica. Assim como Bowen, viu na análise das gravações uma rica fonte capaz de colaborar para o desenvolvimento da musicologia histórica. Seu livro ilustra diferentes possibilidades metodológicas voltadas à abordagem estilística da música gravada a partir do emprego do software Sonic Vizualiser. Criado pelo Charm, este software tem favorecido a extração de dados a partir de diferentes possibilidades de performance, servindo ao desenvolvimento de estudos estilísticos e à elaboração de histórias sobre a performance musical. Num de seus estudos, observou o emprego de recursos expressivos (rubato, vibrato, portamento e variações de timbre) utilizados por uma cantora em diferentes momentos de sua carreira (LEECH-WILKINSON, 2010, p. 57).

Na sua tentativa de redimensionar a performance, Leech-Wilkinson parece ir um pouco mais longe em relação a Bowen, no sentido de chamar a atenção para outro tipo de modelagem

226 “[...] meaning and expressivity that is not inherent in the score but that arises from the performance. And the things the performer does to construct this meaning expressively are elements of her performance style.” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 8.1, parágrafo 10)

empregado por performers. Nas últimas décadas, temos visto o crescimento de estudos baseados na análise das oscilações de *timing* e de dinâmica, beneficiados com o emprego do *Sonic Visualiser*. Leech-Wilkinson (2009, capítulo 7, parágrafo 6) tem incluído em seus estudos estilísticos considerações sobre outros parâmetros expressivos, como a “modelagem da expressividade emocional”. Ele chama a atenção para um aspecto nem sempre considerado nos discursos sobre a performance: “[...] significado e expressividade não são inerentes à partitura, mas emergem da performance. E as coisas feitas pelo performer para construir este significado expressivamente são elementos do estilo de performance”²²⁷ (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 8.1, parágrafo 10).

Se durante décadas é possível notar nos estudos em Análise e Performance uma desvalorização dos conhecimentos subjetivos providos por performers, esse musicólogo tem se atentado à abordagem da relação entre os significados emocionais e os “efeitos” sonoros da performance. Após tratar a produção de metáforas por performers como estratégia voltada à comunicação emocional, defendeu: “os músicos precisam olhar para toda esta questão com mais cuidado e respeito” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 8.5). Leech-Wilkinson ressalta, portanto, a importância da incorporação de considerações sobre a modelagem afetiva nos estudos estilísticos da performance musical.

Uma contribuição fundamental à redefinição da noção de performance musical foi dada por outro importante colaborador do Charm. Desde a década de 1990, Cook tem procurado aproximar-se de uma concepção mais realista da performance musical. Ele faz parte do grupo de especialistas interessados pela abordagem da relação análise-performance, algo evidenciado pela quantidade de críticas emitidas à abordagem da questão (COOK, 1999a; 1999b; 2013a). Deve-se notar, porém, que seu interesse pela performance está diretamente relacionado à sua atividade como musicólogo histórico, que viu nas gravações uma rica fonte de conhecimento histórico com potencial de subsidiar diferentes empreendimentos musicológicos. Em *Beyond the Score* (COOK, 2013a) encontramos a defesa de uma musicologia da performance musical, além de sua visão crítica acerca desta noção. Isso parece ter incomodado especialistas que se ressentem do não envolvimento desse teórico com a atividade da performance.

Juntamente com Bowen e Leech-Wilkinson, Cook (1995, 2013a) tem contribuído para a análise estilística auxiliada por computador²²⁸. O interesse pela elaboração de uma *história*

227 “[...] meaning and expressivity that is not inherent in the score but that arises from the performance. And the things the performer does to construct this meaning expressively are elements of her performance style.” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 8.1, parágrafo 10)

228 Defina este tipo de abordagem como “análise computacional de estilo” (COOK, 2007a, p. 26).

sobre performances aparece em seu estudo baseado nas gravações da *Nona sinfonia* de Beethoven, no qual compara a performance do regente alemão Wilhelm Furtwängler com a monografia de Schenker. Nele, defende a alta compatibilidade entre a interpretação desse regente e a análise do teórico (COOK, 1995, p. 115). Há aqui uma possibilidade investigativa que poderia muito bem servir aos interesses de pesquisas em Práticas Interpretativas, ou seja, a busca de uma compreensão histórica e culturalmente informada sobre uma performance²²⁹. Outro entendimento da performance deste regente está no gráfico da Figura 5.4, representativo das oscilações temporais de performances de dois momentos diferentes. Uma comparação entre ambas permite notar consistências em relação ao andamento. Outra característica ilustrada é a presença de uma “estrutura de arco” entre os compassos 427 e 512. Na figura a seguir percebe-se o acelerando a partir do compasso 427, que atinge o seu pico no compasso 453. Após este compasso, nota-se um desacelerando gradual e uma queda brusca no andamento no compasso 512, coincidente com as indicações do compositor.

Figura 5.4 – Representação de “estrutura de arco” a partir das performances de Furtwängler

Fonte: Cook (1995, p. 113).

²²⁹ De acordo com Cook (1995, p. 116), o alargamento de frases cadenciais, observado nas performances de Furtwängler, se coaduna com certas recomendações de Schenker. Contudo, observa também o emprego de “efeitos retóricos” nas performances deste regente, não justificados estruturalmente (COOK, 1995, p. 119).

A elaboração de histórias sobre performances também está presente em outro estudo de Cook (2013b), considerado aqui uma proposta mais madura metodologicamente em relação ao estudo anterior: madura porque na época em que desenvolveu seu estudo sobre as performances de Furtwängler não existiam recursos como o Sonic Visualiser e os diversos *plugins* voltados à análise da performance, disponibilizados pela equipe do Charm. O emprego deste *software* como recurso fundamental à extração de dados de performances aparece em importante projeto desenvolvido por Cook e sua equipe: trata-se do Projeto Mazurka, que teve como propósito estabelecer uma história sobre as gravações das *Mazurkas*, de Chopin (COOK, 2013b, p. 150). Diferentemente do estudo anterior, este projeto apoiou-se numa amostragem muito mais ampla de gravações (cerca de 1.700 performances!) de diferentes épocas e nacionalidades (COOK, 2007a, p. 183). A análise comparativa, que fora rechaçada por boa parte dos musicólogos do pós-guerra²³⁰ (COOK, 2013b, p. 138), ganhou espaço em importante publicação de Cook (2013a), em que o musicólogo expõe resultados deste e de outros projetos desenvolvidos pelo Charm. No caso do Projeto Mazurka, sua abordagem buscou uma compreensão hermenêutica das gravações por meio da comparação delas com uma diversidade de fontes históricas, por exemplo o relato de antigos discípulos de Chopin e a opinião de críticos sobre as performances analisadas (COOK, 2013b, p. 163). O contato com um destes relatos permitiu ao musicólogo conhecer certas tradições de performances e relacioná-las com as performances²³¹ (e/ou execuções) analisadas. Novamente, o musicólogo indica a relevância de uma abordagem das gravações contextualizada historicamente com o intuito de compreender as razões do emprego de determinados recursos expressivos.

A comparação das gravações de performers com o estereótipo de execução de *Mazurkas*, caracterizado pelo alongamento do segundo tempo em relação ao primeiro (COOK, 2013b, p. 169), apresenta-se como outro procedimento empregado por Cook, que teve como um de seus objetivos verificar a aproximação e distanciamento de certas performances com este padrão de execução. A partir dos dados empíricos extraídos da performance do pianista Ignaz Friedman, por exemplo, Cook (2013b, p. 168) observou os momentos de distanciamento desta performance em relação ao estereótipo. Outro procedimento comparativo adotado nesse

230 Em seu livro, Cook apresenta possíveis fatores que colaboraram para uma desvalorização da análise comparativa estilística por musicólogos do pós-guerra. Dentre elas, encontra-se a apropriação do conceito de estilo por musicólogos nazistas. Assim, o estudo estilístico tornou-se o alvo de ataques de musicólogos do pós-guerra, que viram com maus olhos o procedimento comparativo característico das abordagens estilísticas (COOK, 2013b, p. 138).

231 A performance representa um sistema comunicativo do qual fazem parte a audiência e o performer (concepção tradicional da performance musical). Já a execução musical pode ocorrer em espaços nos quais não necessariamente há a presença de uma audiência. Uma concepção tradicional e outra redimensionada de performance foram tratadas no item 1.1.2 desta tese.

projeto, que tem se tornado bastante recorrente na “análise da performance”, é a comparação entre performances de diferentes intérpretes. A figura a seguir, gerada com o auxílio do *software* Sonic Visualiser, ilustra o andamento de performances da *Mazurka* Op. 68 n. 3, com base em diferentes pianistas. As performances oferecidas por Alfred Cortot e Arthur Rubinstein são comparadas com a média dos andamentos de pianistas franceses. O eixo vertical representa o número de batidas por minuto, enquanto o horizontal é indicativo do número de compassos. No exemplo da Figura 5.5, notamos uma grande disparidade da interpretação de Cortot em relação aos demais performers. Uma observação dos compassos iniciais da peça permite reconhecer na performance de Cortot o emprego de andamento bem abaixo dos demais pianistas. O contraste entre as performances de Cortot e Rubinstein é outro aspecto bastante perceptível na figura a seguir.

Figura 5.5 – Comparação entre diferentes performances da *Mazurka* Op. 68 n. 3

Fonte: Cook (2013b, p. 151).

Apesar do impacto do Sonic Visualiser na elaboração de abordagens estilísticas baseadas em performances, outra possibilidade metodológica é perceptível em certas análises da performance. Nem sempre tais abordagens se fundamentaram em procedimentos rigorosos subsidiados pelo emprego de *software*. Em certos estudos, como os desenvolvidos por Leech-

Wilkinson (2009, 2010), é possível notar a combinação entre abordagens rigorosas, baseadas no emprego de métodos estatísticos, e outras mais simples do ponto de vista metodológico. Esta possibilidade é evidenciada num de seus estudos que teve como propósito central *verificar possíveis mudanças no estilo de performance* de uma cantora. Nele, o autor descreve características estilísticas relacionadas ao emprego de técnicas vocais, como o portamento e o *scoop*²³², dispensando o uso de *software* e o emprego de dados estatísticos (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 4, parágrafo 11). Neste sentido, o musicólogo parece ampliar o leque de características da performance musical, que desde então se tornaram o foco de muitas abordagens empíricas, ou seja, as variações de dinâmica e do *timing*. Assim, Leech-Wilkinson sugere em certas propostas a possibilidade de emprego de uma *análise qualitativa da performance musical*, baseada num processo de escuta não subsidiado por *software*.

Um emprego metodológico mais complexo surge em outra análise do musicólogo, que tratou as performances de canções de Schubert realizadas pela cantora alemã Elena Gerhardt. Tal abordagem integra o Projeto de Canções de Schubert, também desenvolvido pelo Charm. Nesse estudo, deparamo-nos com o emprego de complexos cálculos estatísticos, utilizados para defender a hipótese de uma mudança lenta e gradual do estilo de *rubato* desta cantora (LEECH-WILKINSON, 2010, p.77). Apesar da complexidade, a abordagem de Leech-Wilkinson também revela a possibilidade de *complementação metodológica entre diferentes propostas de análise da performance*.

Uma discussão sobre a possibilidade de basear esta perspectiva analítica em métodos distanciados dos complexos cálculos estatísticos foi tratada por Cook (2013a). A partir de uma pequena amostragem de sete performances da *Sonata para piano* K. 332, de Mozart, observou o emprego de recursos expressivos por diferentes performers, como a dinâmica, a agógica e a pedalização. Esse interesse esteve diretamente relacionado a um propósito histórico: verificar até que ponto o reconhecimento das chamadas “tópicas musicais” impactou diferentes performances (COOK, 2013a, p. 100). Novamente, Cook revela o interesse pela elaboração de estudo estilístico com base em performances: nesse caso questionou a relevância do conhecimento sobre tópicos para a atividade da performance, um ideal defendido por Wye Allnbrook, que tratou especificamente a relação entre tópica²³³ e a performance musical²³⁴.

232 Trata-se de um recurso expressivo empregável por cantores, caracterizado pela utilização de “deslizes” de notas a fim de conferir maior ênfase ao texto ou notas (LEECH-WILKINSON, 2010, p. 68).

233 O conceito de tópica foi tratado no item 4.3.2.1 desta tese.

234 Esta questão foi tratada no artigo intitulado “*Two Threads Through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333*”, publicado em 1992.

Metodologicamente, esse estudo de Cook compara a análise de Allanbrook com performances diversas a fim de verificar semelhanças e diferenças interpretativas. No caso da performance de Malcon Bilson, observou similaridades entre a interpretação do fortepianista com a proposta de Allanbrook, ou seja, a influência da noção de tópicos em sua performance (COOK, 2013a, p. 105). Cook aproxima-se, portanto, da metodologia utilizada em seu estudo comparativo entre a performance de Furtwängler e a análise de Schenker (COOK, 1995). Assim como Lester (1995), sua análise das performances de Mozart revela *uma tentativa de conferir tratamento igualitário às concepções interpretativas de performers e às abordagens analíticas*. Consequentemente, reivindica maior espaço para as performances ou para a inclusão das estratégias performativas no conteúdo das abordagens analíticas, contribuindo para uma compreensão mais ampla de obra musical. Há, portanto, em Cook um redimensionamento das noções de performance, da análise e da figura do performer.

Uma última consideração a apresentar aqui diz respeito à possibilidade de contribuição dos estudos mencionados para a área de Práticas Interpretativas. Apesar do propósito histórico de suas abordagens, podemos reconhecer nelas certas possibilidades investigativas com potencial de favorecer o conhecimento sobre práticas interpretativas. Como exemplo, mencionamos algumas das propostas do Charm, que disponibiliza aos pesquisadores ampla literatura e dispositivos voltados à análise da música gravada.

Outra contribuição desses especialistas para a produção de conhecimentos relevantes para a produção de pesquisa em Performance diz respeito à *discussão crítica de conceitos como performance, análise e obra musical*. Reconhecemos no trabalho desses especialistas diferentes tentativas de prover uma noção mais “realista” de performance musical e de resgatar a importância do seu papel nos empreendimentos analíticos. Também a tentativa para suplantar a noção tradicional de obra musical, que tende a desconsiderar a contribuição de performers para a compreensão musical. Assim, percebemos que alguns dos estudos que vêm sendo produzidos por musicólogos têm fornecido uma base epistemológica com potencial de favorecer o desenvolvimento de pesquisas sobre as práticas interpretativas e a elaboração de estudos em performance-análise. Tal conhecimento não tem sido ignorado por diversas publicações da área de Performance/Práticas Interpretativas, que continuam se beneficiando do conhecimento produzido por musicólogos e teóricos.

5.3.2 Pesquisas com propósitos teóricos: Eric Clarke, Bruno Repp e Alan Dodson

A performance tem oferecido a teóricos de diferentes áreas do conhecimento uma rica fonte de informação ao desenvolvimento de pesquisas, que têm procurado esclarecer aspectos relacionados a este complexo fazer musical. Caracterizada pela interlocução entre diversas habilidades musicais, a performance também tem atraído a atenção de pesquisadores pertencentes às diferentes subáreas da Música, como a Teoria e a Análise Musical, além da Performance Musical. Tais fatos foram considerados por estudos de mapeamento (PALMER, 1997; GABRIELSSON, 2003) que revelaram a complexidade do campo de estudo da Performance Musical, assim como o adensamento de pesquisas vinculadas a este campo nas últimas décadas.

Dentre as subáreas musicais que têm prestado uma contribuição fundamental à elaboração de estudos empíricos da performance está a Psicologia da Música, focada na investigação do pensamento e comportamento musicais, atrelados a uma diversidade de habilidades musicais a partir de uma perspectiva científica (DEUTSCH, 2001, p. 527). Palmer (1997) e Gabrielsson (2003) fornecem uma visão panorâmica do desenvolvimento da pesquisa em Performance e de sua relação com a subárea. Psicólogos da Música têm desvelado os mecanismos gerais do funcionamento do comportamento cognitivo, motor, perceptivo e expressivo musicais.

O interesse pela compreensão da expressividade musical do ponto de vista da Psicologia da Música é antigo. Uma das primeiras tentativas é a de Seashore, que na década de 1930 dedicou-se à observação da modelagem sonora presente em diferentes tipos de performance musicais. Para isso, o pesquisador utilizou um sistema de câmera acoplado a um piano a fim de registrar as variações de andamento e de dinâmica, realizadas por um performer durante a execução de obras de Chopin (SEASHORE, 1967, p. 235). Por meio de gráficos, Seashore (1967, p. 239-47) ilustrou a consistência entre diferentes performances do mesmo instrumentista e a presença de assincronização durante a execução de acordes (SEASHORE, 1967, p. 239-47). Até hoje, esse pesquisador é reconhecido pelos seus estudos sobre “desvios” cometidos por performers em relação à notação musical (GERLING; SOUZA, 2000, p. 116).

O que torna uma performance expressiva representa questão que também tem atraído a atenção de outros pesquisadores da Psicologia da Música. Como Seashore, estudiosos têm visto na “análise da performance” a possibilidade de acessar conhecimentos com potencial de contribuir para a elaboração de teorias da expressão musical. Como exemplo, podemos mencionar a teoria de expressão de Eric Clarke, teórico que questionou a visão limitada de

expressão oferecida por outros teóricos. Enquanto determinados estudos têm tratado esta questão ignorando o papel criativo do performer, Clarke (1995, p. 26) revelou numa de suas abordagens o interesse por uma compreensão mais abrangente no que tange aos diversos aspectos que interagem numa performance expressiva, por exemplo a dimensão afetiva da performance musical e a modelagem de parâmetros como *timing* e dinâmica.

Vemos uma tentativa de suplantiar certos modelos de expressão musical em seu estudo de caso sobre o *Prelúdio* Op. 28 n. 4, de Chopin (CLARKE, 1995, p. 31-7). Para Clarke, a expressão representa um fenômeno complexo que não pode ser explicada apenas com base na aproximação de performers com determinados padrões de pulso, nem limitada ao conhecimento estrutural²³⁵. Este ideal, que implica um “padrão correto de performance musical”, foi questionado pelo psicólogo. Clarke (1995, p. 31) considerou as diferentes performances de um único pianista como leituras igualmente válidas. Embora seu propósito tenha se voltado à elaboração de um modelo semiótico de expressão, reconhecemos na sua abordagem uma contribuição indireta à discussão sobre a limitação de uma concepção estruturalista de performance musical.

Para defender seu modelo de expressão como resultado de uma interpretação da estrutura, Clarke (1995, p. 34) apresentou duas propostas interpretativas para o *Prelúdio* n. 4, de Chopin: uma enfatizou a divisão da estrutura em duas partes, outra trata a obra como um todo contínuo. Também mostrou que determinadas decisões tomadas por performers relativas à modelagem da dinâmica e ao *timing* podem resultar de uma interpretação da estrutura²³⁶, que não é única. Dessa maneira, reconhecemos nele uma tendência a considerar a noção de performance como resultado de um processo de escolhas interpretativas entre várias plausíveis.

Outra possibilidade de emprego da “análise da performance” também é indicada no mesmo estudo. Já na década de 1990, o teórico se interessou pela observação de gráficos representativos das oscilações de dinâmica e de agógica, procedimento adotado em sua análise

235 Dentre as teorias de expressão musical que foram alvo da crítica de Clarke (1995, p. 23) encontra-se a desenvolvida pelo teórico Manfred Clynes, que associou uma performance convincente, do ponto de vista expressivo, ao resultado de uma aproximação de um padrão de pulso determinado pelo compositor. Sobre esta questão vale mencionar a dissertação de Machado (2019), na qual a autora avaliou três possíveis andamentos para cada um dos *Três estudos para piano* de Sérgio Vasconcellos-Corrêa. Com o auxílio do Sonic Visualiser, comparou gravações realizadas em cada um dos andamentos (feitos pela própria pesquisadora) para chegar a uma proposta de andamento que contemplasse a sua visão interpretativa para a obra. No final, o andamento proposto pela intérprete para cada estudo não seguiu necessariamente a proposição do compositor, mas baseou-se em aspectos advindos do processo de construção interpretativa, o que incluiu as informações levantadas com base nas análises de gravações.

236 Em seu estudo, Clarke (1995, p. 52) menciona diferentes estudiosos empíricos da performance que têm observado a relação entre comunicação expressiva (tratamento do *timing* e modelagem da dinâmica) e o conhecimento da estrutura.

de gravações da *Peça para piano* WoO 60, de Beethoven (CLARKE, 1995, p. 37). Nela, foram solicitadas a dois pianistas diferentes performances, em andamento lento e “normal”, como forma de verificar consistências entre os seus andamentos. Os gráficos da Figura 5.6 representam o tratamento agógico conferido pelo pianista e analista Jonathan Dunsby a partir de diferentes performances. A observação das linhas em relação aos compassos (eixo horizontal) permite notar o emprego de *rallentandos* pontuais, que se mantêm consistentes, conforme ilustrado pelos gráficos das figuras 5.6a e 5.6b.

Figura 5.6 – Oscilações temporais de diferentes performances, oferecidas por Jonathan Dunsby

Fonte: Clarke (1995, p. 48).

Outro propósito teórico pode ser reconhecido em diferentes estudos desenvolvidos por Bruno Repp (1997, 1998), psicólogo interessado pela investigação de padrões expressivos de *timing*. Este especialista viu na análise da performance a possibilidade de elucidar aspectos da

expressão musical. Tal interesse é visível em sua abordagem baseada na investigação de 117 performances do *Estudo* Op. 10 n. 3, de Chopin²³⁷. Nele, Repp faz uso de complexos dados estatísticos com o objetivo de observar a recorrência e a natureza de padrões de *timing*. Dessa maneira, observa a relação entre estratégias interpretativas e conhecimento da estrutura.

Assim como outros estudiosos da performance, Repp (1998, p. 1096) observa a tendência de músicos quanto o emprego de *allargando* em fronteiras estruturais ou limites de frases musicais. Sua análise da performance, baseada nos cinco compassos do estudo mencionado, revela esta relação. Na figura a seguir, ilustrativa das médias dos andamentos, os pontos representam os intervalos entre os ataques (*inter-onsets*, IOI,) da linha melódica (pontos escuros) e da figura de acompanhamento (pontos claros). O gráfico ilustra uma possível relação entre agógica e evento estrutural. O ponto culminante dessa frase musical (nota dó 4, compasso 3) coincide com um alargamento na nota dissonante. A tendência de performers quanto à realização de um alargamento na primeira nota dessa obra também é demonstrada.

Figura 5.7 – *Inter-onsets* das figurações melódica e do acompanhamento dos compassos iniciais do *Estudo em Mi Maior* Op. 10 n. 3, de Chopin

Fonte: Repp (1998, p. 1089).

237 O emprego de uma ampla amostragem em certos estudos empíricos desenvolvidos por psicólogos da Música está diretamente relacionado ao interesse por uma generalização dos resultados. Repp (1997, p. 258) afirmou: “*In order to arrive at conclusions of some generality, it is necessary to analyse not only many performances but also different compositions*”.

Outro procedimento metodológico empregado por Repp que tem se tornado cada vez mais presente em pesquisas sobre as práticas interpretativas é a elaboração de estudos baseados em tecnologia MIDI²³⁸. Desde que foi criado, na década de 1980, este protocolo tem favorecido a elaboração de estudos empíricos baseados na performance pianística. É o caso do estudo de Repp (1997) que compara os padrões de *timing* de gravações de estudantes e pianistas renomados. Diante do enfoque de estudos empíricos da performance em peças do repertório tonal, Repp optou por analisar o *Prelúdio* para piano *La Fille aux cheveux de lin* (“A garota dos cabelos dourados”), de Debussy. Nele foi solicitado a um grupo de dez estudantes a gravação de três performances, todas realizadas num *Yamaha Disklavier*, conectado via MIDI a um computador. O estudo permite reconhecer diferentes possibilidades de emprego do procedimento comparativo: todas as performances são comparadas entre si, e seus resultados sonoros são confrontados com a partitura. Assim, ele pôde verificar diversos acréscimos de performers às indicações da partitura e o distanciamento de certos pianistas do andamento indicado pela notação (REPP, 1997, p. 260). A comparação entre as performances de estudantes e de pianistas renomados permitiu a Repp encontrar uma variedade maior de estratégias de *timing* em performances advindas de especialistas (REPP, 1997, p. 264). No que se refere às abordagens empíricas da performance, tanto os estudos aqui elencados quanto as obras de referência têm revelado a adesão a uma prática bastante comum. Trata-se da *elaboração de gráficos representativos das oscilações temporais e de dinâmica, e seus mapeamentos em relação à notação musical*.

Contudo, a análise da performance não se limitou ao emprego deste procedimento. Pelo menos é o que revelam os estudos de outra importante pesquisadora da expressividade musical: desde a década de 1990, Jane Davidson (2007) interessou-se pelo estudo da relação entre movimentos corporais e expressão musical: em diferentes publicações ela tem procurado responder à questão de como diferentes tipos de movimentos podem convergir em intenções expressivas.

238 O MIDI é um protocolo digital ou padronização técnica criada e adotada pelas indústrias em 1983, que serve para facilitar a comunicação entre diferentes instrumentos digitais ou entre um instrumento digital e um computador. Por meio do dispositivo MIDI, uma performance de guitarra, por exemplo, pode soar como uma performance de dois ou mais outros instrumentos. Diante da instabilidade dos instrumentos analógicos (sintetizadores), o fundador da empresa Roland e uma equipe de pesquisadores trabalharam para obter um padrão digital de comunicação entre instrumentos musicais que pudesse ser adotado por todos os fabricantes de instrumentos digitais pelo mundo. É possível defini-la como uma linguagem de instrumentos musicais digitais que favorece uma comunicação efetiva. Esta tecnologia tem possibilitado a documentação de aspectos que podem permear uma performance musical, como as oscilações de dinâmica e a agógica. Maiores detalhes podem ser obtidos em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEe-v59i1WA>.

Uma observação de seus estudos permite-nos reconhecer outra possibilidade de emprego da *análise da performance, fundamentada em métodos qualitativos*. É o caso de seu estudo sobre performances da *Bagatela* Op. 119 n. 11, de Beethoven. Após solicitar a um pianista a realização de performances a partir de três diferentes intenções (“normal”, expressiva e inexpressiva), Davidson (2007, p. 388) categorizou os movimentos empregados pelo performer por meio da observação das performances gravadas (vídeo), verificando a relação entre intenção expressiva e o repertório de movimentos pianísticos utilizados pelo performer. O mapeamento entre elemento expressivo e estrutura representa procedimento que remete, por exemplo, aos estudos de Clarke (1995) e Repp (1998). Tanto a categorização quanto a observação da partitura permitem-nos notar a aproximação da teórica de procedimentos característicos da análise musical (BENT; POPLE, 2001), e também o alargamento das fronteiras ou objetos analíticos, que admite os movimentos corporais como analisáveis.

Além das contribuições de estudiosos da Psicologia da Música, podemos reconhecer em outra subárea musical o aproveitamento da análise da performance. Esta perspectiva também tem contribuído com a Teoria Musical. A mesma tangibilidade que fora conferida durante décadas à partitura tem sido atribuída às gravações, que têm ocupado cada vez maior espaço nas publicações analíticas. O *alargamento das fronteiras analíticas* se tem feito presente nesta subárea que tem considerado as gravações um objeto da inquirição teórica, porém de maneira diferenciada daquela proposta por Narmour (1988). É o caso dos estudos de Alan Dodson (2011), John Latartara e Michael Gardiner (2007), que têm demonstrado o potencial das gravações (execuções e performances) às suas teorias, em vez de atribuir-lhes o papel de legitimar suas interpretações contra a concepção de performers. Há, portanto, uma tentativa desses teóricos de romper com pressuposto estruturalista.

Dodson, por exemplo, demonstrou o impacto das gravações em sua concepção de forma, bem como de sua relação com a noção de frases expandidas. A partir de diversas performances observou a tendência de performers quanto ao emprego de *allargando* em fins de uma expansão de frases musicais, e por isso, trechos posteriores às cadências perfeitas. Em seu estudo, a escuta de performances e a observação de gráficos, gerados com o Sonic Visualiser, serviram como evidências da presença desse recurso nos *Prelúdios* de Chopin (DODSON, 2011). Assim como outros pesquisadores empíricos da performance, observou a presença de uma estrutura de arco com base numa ampla quantidade de dados extraídos das gravações. Sua atenção voltou-se à observação da etapa final desta estrutura, que pode ser coincidente com trechos de expansão. Tal aspecto pode ser notado em seu estudo do *Prelúdio* n. 3 Op. 28 para piano, de Chopin. Por meio do gráfico da Figura 5.8, Dodson revela a *relação entre agógica e eventos estruturais*.

Nele notamos como finais de estruturas (antecedente, conseqüente e *codeta*) são antecidos pela desaceleração do tempo. No entender do teórico, estas expansões se fazem presentes na introdução (compassos 1-2) e na *codeta* (compassos 28-33). Na figura a seguir, é possível perceber que a *codeta* acompanha uma estrutura de arco.

Figura 5.8 – Mapa temporal do *Prelúdio* n. 3 Op. 28, de Chopin

Fonte: Dodson (2011, p.17).

Outra colaboração de teóricos para a discussão sobre a relação entre análise e performance musical pode ser reconhecida na proposta de Latartara e Gardiner (2007), posterior às diversas publicações sobre o assunto, evidenciando uma similaridade de pensamento com propostas que vêm sendo oferecidas por musicólogos e especialistas das práticas interpretativas, nas últimas décadas. Assim como Cook, ambos lançam suas críticas ao estruturalismo em Performance, ao mesmo tempo que buscam suplantá-lo alguns de seus pressupostos. Eles oferecem uma noção de obra musical mais abrangente, que busca considerar os elementos expressivos da superfície tão importantes quanto outros tipos de conhecimentos analíticos. O conhecimento apenas da partitura representou para estes autores, dentre outros, um procedimento limitador à abordagem desta relação. Para ambos, considerar os elementos expressivos (propostas de modelagem sonora) no processo analítico e teórico seria um primeiro passo na tentativa de suplantá-la a “fenda” entre ambas as atividades²³⁹ e de superar a

239 Nos estudos da subárea Análise e Performance Musical e/ou críticas em língua inglesa sobre o assunto encontramos a expressão “gap” (fenda ou separação) entre a análise e performance musical para referir-se à falta

desvalorização do papel da performance (ou contribuição das decisões de realização) para a compreensão musical. Assim, eles propuseram um modelo direcionado à abordagem da relação entre análise e performance, como veremos.

Além de uma discussão crítica sobre as limitações de uma noção tradicional de obra musical (sinônimo da partitura), observamos na proposta de ambos os autores a adesão a um reconhecido método de análise da performance que vêm sendo explorado em estudos da análise-performance. Ambos fazem uso de espectrogramas a fim de favorecer o reconhecimento de uma diversidade de estratégias de modelagem sonora relacionadas à dinâmica e às variações de timbre. Por espectrogramas entende-se um “modelo visual estático da música”, cuja representação permite compreender diferentes aspectos do som no transcorrer dos compassos (LATARTARA; GARDINER, 2007, p. 57). Seu emprego tem favorecido a observação de características como a frequência e a amplitude e, conseqüentemente, as variações de altura e de dinâmica. Em Latartara e Gardiner (2007), a observação de espectrogramas permitiu-lhes identificar estratégias de performers durante a execução do terceiro movimento (Fantasia) da *Sonata* n. 6 (W63), de C. P. E. Bach. Na figura a seguir, são apresentados diferentes tipos de espectrogramas com base em performances realizadas num clavicórdio (Figura 5.9 b) e fortepiano (Figura 5.9 c).

Figura 5.9 – Espectrogramas gerados a partir de performances da *Fantasia* em Dó menor (W. 63), de C. P. E. Bach

Figura 5.9a – Excerto da *Fantasia* em Dó menor (W. 63)

de conexão entre ambas as atividades numa análise com propósito de subsidiar a performance (HATTEN, 2010, p. 53; LATARTARA; GARDINER, 2009, p. 54).

Figura 5.9b – Espectrograma com base em performance realizada num clavicórdio

Figura 5.9c – Espectrograma com base em performance realizada num pianoforte

Fonte: Figura a – Bach (1935 [1753]).

Figuras 5.9b e 5.9c - Latartara (2007, p.60).

A partir dos espectrogramas da Figura 5.9, podemos reconhecer o seu potencial para a representação de diferentes aspectos sonoros. O primeiro refere-se aos ataques de cada som ou fundamentais, mostrado na parte inferior do gráfico (Figura 5.9b). O segundo aspecto, a cor sonora, também pode ser interpretada: a figuração em arpejo, iniciada num dó 2, caminha de uma sonoridade “escura” (nota dó 2) para mais “brilhante” (nota dó 4). Notamos uma variação de timbre no decorrer da execução desta figuração em arpejo. A sonoridade inicial, caracterizada pela presença de poucos harmônicos, caminha para uma sonoridade mais brilhante, marcada pelo aumento dos harmônicos. A dinâmica também representa outro aspecto

perceptível: os pontos em cor clara vão se tornando cada vez mais escuros, representando assim o aumento de dinâmica. Diferenças interpretativas podem ser notadas por meio da comparação com o gráfico da Figura 5.9c, cuja representação evidencia o menor contraste de dinâmica, em decorrência das gradações consistentes das cores cinza e preta.

Essa descrição representa uma síntese daquela oferecida pelos autores. Ela retrata uma característica da análise da performance, que é o seu teor descritivo. No caso da descrição analítica oferecida por Latartara e Gardiner, notamos a mesma valorização conferida aos distintos domínios analíticos, como os elementos expressivos da superfície, as questões relacionadas às Práticas Interpretativas e o conhecimento da estrutura. Há aqui conhecimentos que tendem a favorecer uma abordagem significativa para os interesses de performers. Este ecletismo apresenta-se como uma reivindicação de especialistas que têm clamado por uma abordagem mais flexível frente aos pressupostos estruturalistas e atenta ao potencial de contribuição da performance numa compreensão analítica.

Lembramos que outro procedimento que evidencia uma postura flexível diante do autoritarismo estruturalista é a incorporação nas análises de diferentes leituras interpretativas de uma mesma obra. Isto ocorre na abordagem analítica proposta pelos autores sobre a *Sonata* n. 29 Op. 106 para piano, de Beethoven. Por meio da comparação de espectrogramas, eles demonstram as diferenças entre as execuções de pianistas no emprego de estratégias expressivas, como a modelagem da dinâmica e a pedalização. Mostram, assim, o potencial desta ferramenta analítica para a compreensão dos efeitos de ressonância gerados pela utilização dos pedais. Este emprego é então mapeado em relação à estrutura, procedimento que lhes permitiu demonstrar distintas leituras interpretativas igualmente aceitáveis do ponto de vista expressivo e estrutural (LATARTARA; GARDINER, 2007, p. 65).

Esses autores não se voltaram meramente ao trabalho de mapeamento, mas sim a propor um novo paradigma no tratamento da relação análise-performance musical. Enquanto certas propostas buscaram uma concepção baseada numa relação bidirecional entre ambas as atividades (SWINKIN, 2016; SCHMALFELDT, 1985), os autores propõem um modelo cíclico, que engloba os conceitos de performance, partitura e espectrogramas e defende a utilização desses espectrogramas na elaboração de partituras²⁴⁰ (LATARTARA; GARDINER, 2007, p. 67). Essa proposta representa mais uma tentativa de teóricos de suplantar o teor prescritivo do

240 Nesse estudo, os autores sugerem um modelo cíclico sem, contudo, oferecer uma partitura produzida a partir dos espectrogramas: eles admitem uma “relação prescritiva” da partitura em direção à performance, a utilização da “performance” na geração de um espectrograma e a criação de uma partitura a partir dos espectrogramas (LATARTARA; GARDINER, 2007, p. 66).

page-to-stage por meio de uma mudança de *status* do papel da performance nas abordagens analíticas. Oferecem, assim, uma ampliação do modelo bidirecional de relação entre análise e performance, considerado por teóricos que aderiram a uma corrente mais flexível frente ao estruturalismo (SCHMALFELDT, 1985; LESTER, 1995; SWINKIN, 2016; HOOD, 2014).

A partir das considerações aqui expostas, tratamos de objetivos e métodos que têm permeado o emprego da chamada “análise da performance”. Não buscamos aqui um mapeamento exaustivo da literatura relacionada a esta perspectiva analítica, algo que fugiria do escopo e propósito da presente pesquisa. Antes, focamos a observação de literaturas que têm se tornado referência para pesquisadores interessados pelo emprego desta possibilidade investigativa. O contato com essa literatura permitiu reconhecer aspectos epistemológicos que têm sustentado parte da pesquisa em Performance e/ou Práticas Interpretativas, como veremos. Uma consideração que pode explicar tal interesse refere-se à discussão crítica que teóricos musicais têm promovido, nas últimas décadas, de conceitos indispensáveis à produção de conhecimentos pela área das práticas interpretativas. Noções de performance, análise, obra e expressão musicais representam alguns dos conceitos que têm ocupado a pauta de discussão de teóricos musicais e musicólogos. O desenvolvimento de métodos que podem revelar uma ampla gama de estratégias performativas apresenta-se como importante contribuição desses especialistas, que tem servido aos propósitos de pesquisas em Performance, como veremos.

5.3.3 Pesquisas com propósito de subsidiar a performance musical e o emprego de métodos da musicologia empírica: uma discussão a partir de estudos vinculados à área de Práticas Interpretativas/Performance

Nos tópicos anteriores discutimos alguns dos desenvolvimentos da Análise da Performance relacionados às diferentes subáreas musicais e de colaborações que têm promovido um ambiente propício a todos aqueles interessados por esta perspectiva analítica, atrelada a uma variedade de métodos e propósitos. A partir das contribuições de musicólogos como Cook (2007a, 2013a) e Leech-Wilkinson (2009), observamos uma discussão de conceitos fundamentais à elaboração de estudos em Análise e Performance Musical. Reconhecemos em seus estudos a tentativa de desvelar diversas possibilidades metodológicas da análise da performance e disseminar propostas analíticas baseadas num novo paradigma.

Estudos vinculados à área de Práticas Interpretativas e/ou Performance têm se apoiado tanto nos ideais defendidos por esses musicólogos, dentre outros que têm aderido a um novo paradigma dos estudos em análise-performance.

Neste tópico, adentraremos a observação de métodos e propósitos da análise da performance, presentes em estudos interessados em embasar a performance musical ou aspecto a ela atrelado. Como ressaltamos anteriormente, desenvolvimentos propostos por teóricos e musicólogos têm permeado a pesquisa em Performance. Como exemplo, encontramos pesquisas que têm aderido aos princípios da musicologia empírica, definida como uma “postura” ou “orientação” investigativa interessada pela produção de uma ampla gama de dados oriundos das gravações, como base para a descoberta de fatos musicais (COOK; CLARKE, 2004, p. 5). Em *Empirical Musicology*²⁴¹, publicado em 2004, Cook e Clarke reuniram diversas perspectivas em análise da performance que têm se beneficiado dos desenvolvimentos tecnológicos, como *softwares* capazes de favorecer a extração e a análise de dados de performances musicais. Essa publicação tem servido como uma importante referência para os performers pesquisadores interessados na análise de gravações. Quais seriam então os motivos que têm atraído o interesse de pesquisadores da Performance Musical por esta modalidade investigativa?

Antes de discutir a questão vale remontarmos a uma importante característica deste campo de estudo: sua interseção com diferentes subáreas musicais. Rink (2004) reconheceu na musicologia histórica, na análise musical e na psicologia da performance seus principais domínios de estudos. Nossa amostragem de publicações confirmou a presença da análise da performance como perspectiva analítica presente nestes domínios.

Nosso primeiro exemplo centra-se na disciplina Práticas Interpretativas, que tem revelado nas últimas décadas uma aproximação com procedimentos metodológicos vinculados à musicologia empírica, ou seja, a adesão a um novo empirismo (HURON, 1999, p. 25). Neste caso, as gravações continuam servindo como uma importante fonte histórica para a análise estilística computacional. Percebemos que estudos em Práticas Interpretativas se aproximam de métodos investigativos (análise de gravações) cuja origem remonta aos trabalhos desenvolvidos por teóricos e musicólogos, considerando as performances musicais (ou gravações) como uma rica fonte à elaboração de estudos estilísticos. Enquanto as abordagens tradicionais em Performance revelam o interesse pela análise estilística da partitura, o que temos testemunhado, atualmente, é uma tendência em direção à *abordagem estilística* baseada na descrição de características de performances musicais.

Uma possibilidade de realização deste tipo de análise é revelada pela pesquisa de Renan Stoll (2016). Em seu estudo, as gravações são parte das fontes históricas adotadas com propósito

241 Trata-se do livro *Empirical Musicology – Aims, Methods, Prospects* (“Musicologia empírica – objetivos, métodos e perspectivas”).

de elucidar o estilo de execução de Peter Stadlen²⁴². Nela temos o emprego de gráficos representativos das oscilações temporais, interpretados à luz de outras fontes históricas, como a edição prática das *Variações* Op. 27. A partir de Stoll observamos a importância de uma compreensão contextualizada historicamente das gravações a fim de entender possíveis razões que têm levado performers à adesão de estratégias interpretativas. No caso da pesquisa de Stoll, tanto as gravações quanto a edição prática de Stadlen serviram como importantes fontes ao *conhecimento de um estilo de execução*, construído em colaboração com o compositor.

Outra possibilidade de estudo estilístico que vem sendo adotada é a investigação sobre as possíveis *mudanças no estilo de execução de performers*. Vale lembrar que esta possibilidade investigativa foi adotada tanto por Cook (1995) quanto Leech-Wilkinson (2009). É na pesquisa de Josias Matschulat (2015) que vemos o estudo comparativo entre diferentes gravações de uma mesma obra como possibilidade de revelar tais mudanças. Nesse estudo são comparadas as diferentes performances de András Schiff, em diferentes momentos de sua carreira, do *Cravo bem temperado*, de J. S. Bach. Matschulat viu nos gráficos de oscilações temporais e de dinâmica uma rica fonte para a fundamentação de sua hipótese de adesão de Schiff a um estilo retórico de performance²⁴³. O pesquisador observa, por exemplo, *diferenças interpretativas* da segunda gravação oferecida por Schiff em relação à primeira, como a não utilização da pedalização e o andamento mais rápido (MATSCHULAT, 2015, p. 68). Assim como a pesquisa de Stoll, as gravações são parte das fontes históricas adotadas pelo pesquisador, que se vale de entrevistas concedidas por Schiff. O confronto realizado por Matschulat entre gravações e as fontes escritas remete a procedimento adotado por Cook (2013b) e Leech-Wilkinson (2009), revelando outra possibilidade de favorecer uma compreensão contextualizada das gravações.

A ideia da análise da performance como uma ferramenta capaz de *potencializar a compreensão musical no que tange aos aspectos expressivos* (sonoros e da partitura) também representa outro propósito que têm permeado os estudos em Performance que fazem interface com a Análise Musical. Outro estudo de Matschulat (2011) revela o potencial de contribuição de uma análise musical mais abrangente no que se refere ao seu objeto de estudo. Em outras palavras, é na sua pesquisa que encontramos uma tentativa de alargar as fronteiras analíticas por meio da complementaridade metodológica. Em seu estudo do *Ponteio* n. 49 para piano, de

242 Para maiores informações sobre este performer e seu trabalho colaborativo com Anton Webern consultar o item 2.3.3.1.

243 Por estilo retórico entende-se uma aproximação com procedimentos da Retórica Musical que impactou a composição de peças do período Barroco. Muitos teóricos e músicos desse período trataram a música como uma espécie de discurso (MATSCHULAT, 2015, p. 33).

Camargo Guarnieri, vemos a integração entre a análise de gestos musicais²⁴⁴ e a abordagem de aspectos expressivos, como a agógica e as oscilações de dinâmica. Como diferentes performers trataram a projeção gestual na obra em estudo aparece como questão central desta pesquisa, que pretende mostrar como a análise estilística computacional tende a contribuir para a *ampliação do conhecimento sobre o vocabulário expressivo utilizado por performers*. Os gráficos da Figura 5.10 ilustram as diferenças interpretativas entre duas execuções, uma do pianista Jaime Ingram e outra da pianista Isabel Mourão, do *Ponteio* n. 49, de Camargo Guarnieri. A interlocução entre diferentes aspectos expressivos também é mostrada por meio dos colchetes (representativos dos gestos musicais), da linha escura (que mostra as variações de andamento) e da linha clara (indicativa das oscilações de dinâmica).

Figura 5.10 – Interlocução entre a representação de gestos musicais, dinâmica e agógica

Figura 5.10a – Aspectos expressivos com base na performance do pianista Jaime Ingram

Figura 5.10b – Aspectos expressivos com base na performance da pianista Isabel Mourão

Fonte: MATSCHULAT (2011, p. 59).

244 Uma definição para gestos musicais e sua relação com a teoria de Hatten (2004, 2010) é dada no item 4.3.

Uma observação desses gráficos revela não apenas uma aproximação com métodos da musicologia empírica, especificamente a elaboração de gráficos com auxílio do *software* Sonic Visualiser, mas de outros procedimentos adotados pelos musicólogos mencionados no início deste tópico. Como exemplo, temos a combinação entre a análise de gravações de performers com outras possibilidades analíticas (LEECH-WILKINSON, 2009; COOK, 2013a). No caso de Matschulat (2011), ele reconheceu na proposta de gestos musicais de Hatten (2007) o potencial de favorecer tanto uma compreensão contextualizada (cultural e historicamente) quanto a segmentação da obra em unidades significativas. Assim, é possível reconhecer neste processo de segmentação um procedimento fundamental à abordagem estilística da performance.

A ideia de uma complementaridade metodológica entre a análise da performance e outras abordagens analíticas também está presente em outra pesquisa focada em fundamentar a performance de seu próprio autor: é no estudo de Renato Rosa (2015) que encontramos, explicitamente, a ideia da análise de gravações como ferramenta capaz de subsidiar a abordagem de aspectos atrelados à performance. Seu autor ressalta o potencial desta perspectiva analítica para a *expansão da escuta* ou percepção de detalhes nem sempre percebidos facilmente sem o auxílio de *software*. Assim, vemos em sua proposta a ideia da importância do desenvolvimento da escuta para o exercício criativo. Para isso, o pesquisador faz uso de uma diversidade de gráficos ilustrativos de aspectos expressivos de performances do *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio. Com auxílio do *Sonic Visualiser* é obtida uma diversidade de gráficos representativos das nuances de dinâmica, agógica e articulação. Este último parâmetro merece atenção do leitor, pois remete a uma similaridade metodológica com a proposta de Matschulat: da mesma forma que este último, Rosa tem como interesse a delimitação de gestos musicais e a observação da interlocução destas unidades significativas com os elementos sonoros da performance. Esta similaridade de propósito é revelada num de seus gráficos, que retrata a *interação entre os diferentes elementos expressivos de uma obra musical*. O gráfico a seguir apresenta um mapeamento parcial da dinâmica (parte superior), da agógica (gráfico inferior) e de sua relação com os gestos musicais.

Figura 5.11 – Interlocução entre a representação das oscilações de dinâmica, agógica e gestos musicais

Fonte: Rosa (2015, p. 77).

No que se refere ao emprego da análise da performance como recurso para a construção da performance musical, outra consideração merece ser feita em relação à abordagem de Rosa: sabendo do potencial desta perspectiva analítica para a *ampliação do vocabulário expressivo* de um performer, ele mostra como este conhecimento pode ser relevante para a *construção de mapas interpretativos*. Temos aqui uma peculiaridade de sua abordagem em relação às outras propostas de nossa amostragem, que representa um procedimento promissor no campo das práticas interpretativas: é na análise de gravações que temos não apenas a oportunidade de ampliar o repertório de estratégias expressivas, mas também de confrontá-las com uma rede de conhecimentos, favorecendo uma abordagem crítica daquilo que se ouve e, consequentemente, colaborando para uma escolha interpretativa mais consciente e refinada. No caso de Rosa, sua análise de gravações serviu à elaboração de mapas interpretativos caracterizados pela apresentação de diversas indicações à execução, como o apresentado pela figura a seguir.

Figura 5.12 – Mapa interpretativo elaborado a partir da obra *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio

"Para Gilson Antunes"
TETRAGRAMMATON XIII
Para Violão Solo

Roberto Victorio
Cuiabá - 25/01/2009

Movido ♩ ca. = 66

The musical score is written for solo guitar and consists of five systems of staves. The first system (measures 1-3) begins with a tempo marking of 'Movido ♩ ca. = 66'. It features a series of chords and melodic lines with dynamics ranging from *ff* to *mf*. The second system (measures 4-6) includes a *legato / cresc.* marking and a *p* dynamic. The third system (measures 7-9) features a *legato* marking and a *mf* dynamic. The fourth system (measures 10-12) includes a *Tempo I* marking and a *mf* dynamic. The fifth system (measures 13-15) includes a *poco rall.* marking and a *f* dynamic. The score is annotated with various performance markings, including *sfz*, *sf*, *mf*, *p*, *f*, *f sub.*, *legato*, *poco rall.*, and *apoiio*. The score is also annotated with various performance markings, including *sfz*, *sf*, *mf*, *p*, *f*, *f sub.*, *legato*, *poco rall.*, and *apoiio*.

Fonte: Rosa (2015, p. 119).

Ainda no que tange ao emprego da análise da performance nas pesquisas que vêm sendo desenvolvidas pelas práticas interpretativas, devemos reconhecer a aproximação com procedimentos da psicologia da performance²⁴⁵. Novamente, nos basearemos na produção recente que vêm sendo desenvolvida no contexto brasileiro, que tem evidenciado o crescente

²⁴⁵ Uma definição dos propósitos desta disciplina e trabalhos fundamentais de mapeamento de sua produção acadêmica é dada no item 1.1.2.

interesse pela análise da performance²⁴⁶. Como exemplo, temos o estudo de Arturo Yep (2015, p. 12), pesquisador que empregou a análise da performance em estudo empírico²⁴⁷ realizado com pianistas com o intuito de ampliar o próprio repertório de estratégias interpretativas e *observar o impacto de suas análises musicais no desempenho dos participantes*. O estudo compreendeu duas etapas: na primeira, três estudantes tiveram suas performances gravadas sem acesso às análises preparadas pelo pesquisador e conhecimento dos títulos das obras a executar; na segunda, gravações foram realizadas com os mesmos estudantes após o conhecimento das análises musicais (cada um recebeu um tipo de análise). A partir do emprego do Sonic Visualiser, o pesquisador oferece gráficos ilustrativos da interlocução entre as médias de andamento dos participantes e as análises propostas. Essa comparação permitiu-lhe reconhecer o baixo impacto causado pela análise retórica quanto às variações de andamento (YEP, 2015, p. 91). A Figura 5.13a compara a primeira e a segunda gravações do primeiro estudante (a segunda realizada após seu contato com a análise retórica). A Figura 5.13b mapeia a análise proposta pelo pesquisador em diferentes situações, com e sem o conhecimento do participante da análise estrutural. Novamente, a ideia de uma complementaridade metodológica se faz presente em estudo que concilia abordagem tradicional, usada com o propósito de facilitar a segmentação do texto musical (e subsidiar a performance do pesquisador), e a análise de gravações. A figura seguinte ilustra diferentes tipos de mapeamento utilizados no estudo.

Figura 5.13 – Interlocução entre a média dos andamentos e segmentação analítica da peça *Noche* (Suíte Cartales), de Miguel Jiménez

Figura 5.13a – Representação da interlocução entre seções estruturais e a duração (participante 1)

246 A maior parte das pesquisas em “análise da performance” selecionadas para este estudo foram desenvolvidas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (MATSCHULAT, 2011, 2015; YEP, 2015; FREITAS, 2013), orientadas pela pianista e profa. dra. Cristina Capparelli Gerling, que tem se dedicado à elaboração de estudos na subárea Análise e Performance Musical. Já a pesquisa de Renato Rosa (2015) foi supervisionada pelo prof. dr. Daniel Barreiro, que também tem orientado pesquisas baseadas no emprego do *software* Sonic Visualiser na Universidade Federal de Uberlândia.

247 Nesse estudo, o autor comunica o propósito de proporcionar uma “análise de gravações em experimento controlado” (YEP, 2015, p. 16). Contudo, reconhecemos nessa pesquisa uma aproximação com configurações da pesquisa experimental, por exemplo a *observação do impacto de um procedimento nos participantes de um estudo* (grupo experimental). Outros pré-requisitos necessários ao experimento, como o emprego de um grupo de controle (não submetido a um procedimento), a aleatorização (a seleção aleatória da amostragem) e o balanceamento (formação de grupos comparáveis no início do experimento) são procedimentos bastante presentes nos experimentos (SHAUGHNESSY et al., 2012, p. 201-3) e que não foram executados no estudo em questão.

Figura 5.13b – Representação da interlocução entre análise retórica e média do andamento (participante 2)

Fonte: Yep (2015, p. 60).

O emprego da análise da performance a partir de um enfoque psicológico também emerge do contexto de outras pesquisas que vêm sendo desenvolvidas na área de Práticas Interpretativas, no Brasil. Temos a ideia de que a análise da performance pode revelar resultados acerca da otimização de performances de grupo submetido a um determinado procedimento na tese de Stefanie Freitas (2013), que se ocupou da questão de até que ponto o procedimento de modelagem pode contribuir para a construção da performance. Seu estudo, baseado em três performances de estudantes de piano, compreendeu três fases: na primeira, os participantes tiveram performances de peças em estudo, gravadas num Yamaha Disklavier; na segunda, os mesmos estudantes tiveram suas performances gravadas após serem submetidos ao

procedimento de modelagem, ou seja, após ser solicitado que gravassem suas performances de acordo com o modelo apresentado (gravações em vídeo). Uma leitura desse procedimento poderia chocar o leitor não habituado que poderia facilmente associá-lo às abordagens prescritivas já tratadas. Contudo, a pesquisa de Freitas e de outros estudiosos aqui mencionados evidencia uma possibilidade de utilização crítica desse importante material de estudo.

A terceira fase do estudo de Freitas baseou-se na realização de gravações segundo as escolhas pessoais dos participantes. Novamente temos aqui a ideia da análise da performance como um procedimento com potencial de ampliar o conhecimento sobre recursos sonoros-expressivos ou estratégias de modelagem sonora. A autora mostra como a performance de pianista renomado pôde auxiliar o estudante no aprendizado de estratégias de dinâmica, contribuindo assim para o resultado da própria performance. Esse aspecto foi revelado a partir de gráfico gerado por meio do Sonic Visualiser, comparando com performance de alto padrão que lhe serviu como modelo (FREITAS, 2013, p. 50). Para Freitas, a cópia de diferentes modelos (ou a modelagem) representaria um caminho com potencial de ampliar as possibilidades de escolhas interpretativas pelo performer e de *desenvolver o senso crítico na seleção de estratégias interpretativas*, senso crítico este que em nosso entender poderia ser desenvolvido a partir de uma performance analiticamente informada, seja pela análise de gravações, seja atrelada a outros procedimentos analíticos.

A partir dos exemplos elencados conhecemos alguns aspectos que têm marcado o desenvolvimento da Análise e Performance. Estudiosos desta subárea têm encontrado na análise da performance a possibilidade de acessar outros tipos de conhecimentos analíticos, nem sempre contemplados pelas abordagens analíticas tradicionais, por exemplo os movimentos corporais empregados por performers (DAVIDSON, 2007) e as variações de timbre (LEECH-WILKINSON, 2009; GARDINER; LATARTARA, 2007). Esta perspectiva analítica tem favorecido o refinamento do processo de escuta de uma variedade de aspectos expressivos (dinâmica, agógica, timbre, articulação) não apenas em relação à análise estrutural, mas também a outros tipos de conhecimentos analíticos e *softwares* capazes de desvelá-los em relação à temporalidade e à totalidade de uma obra musical. Esses recursos têm, por sua vez, colaborado para uma compreensão musical mais ampla, impactando a percepção musical e as análises propostas por teóricos musicais, analistas, performers e musicólogos. Atribuímos aos musicólogos e teóricos musicais o desenvolvimento de uma nova base epistemológica que tem corroborado uma compreensão da música enquanto arte da performance musical.

6 ESTUDO DE CASO: O PROCESSO SIMBIÓTICO ENTRE ANÁLISE E PERFORMANCE MUSICAL NO ESTUDO DA *PARTITA* N. 5 DE J. S. BACH

“[...] performances podem (e usualmente o fazem) influenciar e mesmo determinar interpretações analíticas, tanto quanto as análises podem (e usualmente o fazem) informar performances.” ²⁴⁸ (SCHMALFELDT, 2002, p. 41)

O propósito central do estudo de caso que apresentaremos é demonstrar a possibilidade de colaboração mútua entre a análise e a performance musical. Defendemos a hipótese do potencial da análise estrutural e da análise da performance na abordagem de desafios relacionados a ambas as atividades musicais. Nos capítulos anteriores, vimos como tais procedimentos têm se mostrado de grande valia para analistas e/ou performers numa elaboração analítica “sensível” aos interesses de performers, favorecendo os processos perceptivos, interpretativos e as questões atreladas à modelagem sonora.

Tanto estudiosos vinculados ao paradigma estruturalista quanto os que têm defendido um posicionamento mais flexível diante do autoritarismo deles destacaram o potencial de colaboração do exame da estruturação musical para questões performativas como a modelagem da dinâmica, o estabelecimento da agógica e da articulação (agrupamento de eventos), o reconhecimento dos objetivos de movimentos lineares (pontos de partida e chegada), a interpretação formal e a comunicação emocional (BERRY, 1989; CONE, 1968; HOOD, 2014; SWINKIN, 2016).

O presente estudo é uma colaboração para o desenvolvimento da subárea Análise e Performance Musical a partir de uma análise do ponto de vista de uma analista e performer interessada pela abordagem de desafios em performance. Busca oferecer uma contribuição à discussão da relação análise-performance a partir de proposta que dialoga com diferentes paradigmas dos estudos em Análise e Performance Musical, fundamentando-se numa consciência histórica acerca de seu desenvolvimento. Para isso foi selecionada a *Partita* n. 5 para instrumentos de teclas, de J. S. Bach, que coloca diante do performer uma série de desafios em decorrência de sua natureza notacional, caracterizada pela *ausência de indicações das nuances de execução* relacionadas a aspectos como a dinâmica, a agógica e a articulação. Outras

²⁴⁸ “[...] performances can (and usually do) influence and even determine analytic interpretations, just as much as analyses can and usually do) inform performances” (SCHMALFELDT, 2002, p. 41).

questões do âmbito interpretativo também serão consideradas, já que integram o conjunto de desafios colocáveis ao performer no decorrer de seu processo interpretativo.

A fim de conceber uma proposta analítica significativa para as questões mencionadas, este estudo adota diferentes propostas analíticas consideradas a partir de seu potencial de contribuir para algumas dessas questões. Assim, a análise que será exposta se baseia tanto na análise *a priori*, fundamentada em métodos consolidados, quanto em conhecimentos analíticos não sistematizados por teóricos musicais (intuição informada), mas que integraram o processo interpretativo da autora. Também se direcionará à abordagem dos elementos expressivos da performance e de seu potencial para a interpretação da forma musical.

Selecionamos inicialmente procedimentos da proposta analítica de Schenker. Entendemos que essa ferramenta analítica tende a considerar conhecimentos (vozes condutoras e eventos harmônicos) com o potencial de *colaborar para a abordagem* de questões nevrálgicas da performance, como a modelagem sonora de aspectos como dinâmica, agógica e articulação. Sabendo do potencial dos conhecimentos dos eventos situados no plano frontal e médio para a tomada de decisões performativas (HOOD, 2014, p. 5; SWINKIN, 2016), boa parte dos exemplos que serão aqui expostos se fundamentará na percepção do plano frontal em relação a outros eventos da superfície, igualmente relevantes para as questões performativas.

A questão relacionada à compreensão rítmica não será ignorada, já que este conhecimento tem profundas implicações para o estabelecimento de agrupamentos, e consequentemente para a fluidez de frases musicais. Apesar do tom prescritivo de teóricos estruturalistas que trataram do assunto, conhecimentos das propostas analíticas de Burkhart (1994) e Cone (1968) se mostraram relevantes para a abordagem desta questão, bem como para os problemas conceituais da obra em estudo. Assim, estruturas como hipercompassos e as diferentes etapas de frases musicais serão tratados a partir de sua interlocução com as vozes condutoras. Como ocorre com outros pesquisadores dos estudos em análise-performance, será considerada aqui uma gama mais ampla dos conhecimentos estruturais com potencial de colaborar aos desafios da modelagem sonoro-expressiva.

A modelagem expressiva a tratar nesta análise se baseará em *diferentes concepções interpretativas*, vindas de performers renomados²⁴⁹ e baseadas na produção metafórica da

249 O presente estudo se baseia em gravações dos pianistas Murray Perahia (BACH, 2009), András Schiff (BACH, 1987) e Claudio Arrau (BACH, 1993). A gravação de Perahia foi selecionada em função de seu envolvimento com a ferramenta analítica de Schenker (FINANE, 2019). Com isto, buscou-se observar em sua performance uma aproximação com um “estilo estrutural” de performance. Sabendo-se da relação de András Schiff com um estilo

autora a partir de sua interpretação analítica estrutural. Podemos adiantar que o contato com os elementos expressivos da performance favoreceu uma concepção mais ampla de forma musical do que aquelas focadas apenas nos conhecimentos estruturais. Assim, vários dos exemplos evidenciarão a *inter-relação entre vozes condutoras e elementos expressivos da performance*, contribuindo para a originalidade desta tese. Com o intuito de favorecer esta percepção, faremos uso do *software* Sonic Visualiser e seus gráficos de oscilações de dinâmica²⁵⁰, agógica²⁵¹ e espectrogramas.

Com fundamentos nas discussões acerca do papel da performance nas análises musicais, é um propósito nosso ilustrar a influência das decisões performativas geradas a partir de gravações para a construção de uma concepção analítica. Se durante décadas musicólogos silenciaram em relação às contribuições de performers para o processo interpretativo de teóricos e/ou musicólogos, buscaremos no estudo a seguir resgatar este potencial de contribuição, mostrando inclusive os impactos das decisões de realização na interpretação estrutural. Assim, o processo simbiótico entre as atividades da análise e performance musical será considerado uma maneira de contribuir para resolver a separação entre ambos os discursos.

6.1 A análise do performer e o processo simbiótico entre a performance e a análise musical

6.1.1 *Praeambulum*

Composto em 1730, o *Praeambulum* da *Partita* n. 5 para instrumentos de teclas²⁵², de J. S. Bach, apresenta em seu início uma figuração similar àquela contida em muitas de suas tocatas para cravo. A rápida sucessão de notas e figurações em arpejos são elementos bastante recorrentes nas tocatas do compositor, também presentes ao longo deste prelúdio. Esta peça

retórico de performance (MATSCHULAT, 2015), buscamos verificar uma aproximação com certas práticas interpretativas do período Barroco. Já a gravação de Arrau foi selecionada em virtude do contraste interpretativo em relação às demais, possibilitando a abordagem da questão atrelada à inclusão das ambiguidades interpretativas numa análise musical.

250 Para gerar os gráficos de amplitude (dinâmica) acessamos os plugins utilizados pelo projeto Mazurka, especificamente o recurso “Power Curve”. Este recurso não é nativo do software Sonic Visualiser, sendo necessária a sua instalação. Disponível em: <<http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/>>.

251 Para realizar a avaliação das variações de andamento optou-se pela marcação do primeiro tempo de cada compasso, ao invés de cada tempo. A elaboração dos gráficos representativos da agógica baseou-se em recursos já disponibilizados pelo software Sonic Visualiser.

252 Para a realização deste estudo nos baseamos na edição Urtext, publicada em 1976 pela Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG (Kassel). Ver Bach (1976 [1730]). Na análise que será exposta, consideraremos o Dó3 como o Dó central.

também chama a atenção pela figuração a ser executada por meio da alternância entre ambas as mãos, aspecto que novamente remete à similaridade deste prelúdio com diferentes tocatas de Bach. Esse aspecto pode ser notado por meio de uma breve comparação entre o *Prelúdio* e os compassos iniciais da *Tocata em Ré menor* (BWV 913), de J. S. Bach.

Figura 6.1 – Figurações em arpejos e caracterizadas pela alternância de mãos em diferentes excertos de obras de Bach

Figura 6.1a – Excerto do *Praeambulum* (compassos 1-8)

Figura 6.1b – Excerto da *Tocata em Ré menor* (BWV 913) (compassos 3-7)

Fonte: Figura a – Bach (1976 [1731]).

Figura b – Bach (1890 [1708]).

O caráter alegre e brilhante sugerido pelos compassos iniciais coincide com a interlocução entre diferentes elementos da estrutura. Sob o prolongamento da harmonia de tônica é possível notar a alternância entre diferentes registros e figurações que conferem dinamicidade e contraste. Diferentes artifícios corroboram a sensação de expectativa, como a inclusão de figurações melódicas (apojaturas dos compassos 2 e 4) e as pausas que concluem os compassos 2 e 4. Na gravação de András Schiff (BACH, 1987), notamos uma ênfase dada à apojatura e o emprego de distintos níveis de dinâmica. Esta distinção, que ocorre após pausas em ambas as mãos, também aparece no retorno desta figuração (compassos 17-20). Na Figura 6.2, baseada na gravação de Schiff, apresentamos uma representação das vozes condutoras (plano frontal)²⁵³ e de sua interlocução com a dinâmica e a agógica²⁵⁴. Podemos notar a presença dos acoplamentos, indicativos do sentido de direcionamento e prolongamentos lineares, que acompanham distintos níveis de dinâmica. Na Figura 6.2b temos a representação das oscilações de dinâmica e da agógica²⁵⁵; nela é possível notar o emprego de um breve *ritardando* nos finais dos compassos 2 e 4.

Figura 6.2 – Interlocução entre vozes condutoras, agógica e oscilações de dinâmica baseadas na gravação de Schiff (compassos 1-4)

Figura 6.2 a – Refrão (compassos 1-4) baseado na gravação de Schiff

253 Todos os gráficos de vozes condutoras (planos frontais, intermediário e de fundo) da Partita n. 5 estão disponibilizados nos apêndices desta tese.

254 No presente estudo não serão empregados gráficos rigorosos caracterizados pela apresentação de números absolutos relativos à variação de amplitude e tempo em segundos, recorrentes em estudos vinculados à musicologia empírica. Tais informações não serão relevantes para o tipo de comentário e análise que se seguirá. Os gráficos das oscilações temporais e de dinâmica aqui empregados terão o propósito de favorecer a observação do perfil geral da dinâmica (decaimento/crescimento) e da agógica (aceleração e decaimento do andamento), bem como de sua relação com eventos estruturais. Neste sentido, apenas a observação do perfil geral destes parâmetros já se mostrará suficiente e relevante a nosso objetivo. Portanto, não é nosso propósito comparar sutilezas de dinâmica e andamento entre diferentes performers.

255 Nos vários gráficos apresentados neste capítulo, a linha azul representa a agógica, e a vermelha, as oscilações de dinâmica. O software Sonic Visualiser permite a visualização da representação da agógica e oscilações da dinâmica de maneira sobreposta. Também permite a inclusão das marcações indicativas da amplitude (decibéis) e batidas por minuto. No presente estudo, a unidade temporal adotada para a elaboração dos gráficos de oscilações de tempo não correspondeu à duração da semínima, um procedimento bastante recorrente. A marcação dos pulsos no Sonic Visualiser ocorreu a cada três tempos, coincidindo apenas com os inícios de cada compasso. A escolha pela marcação dos primeiros tempos de cada compasso, assim como o interesse pela percepção da interlocução entre diferentes aspectos expressivos, corroborou a escolha pela não inclusão dos números absolutos indicativos dos decibéis.

Figura 6.2b – Representação das oscilações de dinâmica e agógica (compassos 1-4) em Schiff

Após o refrão, temos o típico movimento em “cascata” (compassos 5-8) presente em muitas obras para teclas de Bach (FORTE; GILBERT, 1982). A partir da gravação de Murray Perahia (BACH, 2009) é interessante notar a proposta de condução melódica conferida por este pianista à linha compreendida entre os compassos 5-8 (registro inferior), coincidente com uma progressão de quarta (registro inferior) e de terça (registro superior). A gravação deste pianista também permite notar o aumento da dinâmica no compasso 8 (Figura 6.3c), que apresenta o acorde de sétima de dominante (Figura 6.3c) e ponto de chegada linear (finalização de uma progressão de quarta). Também é nítido o decréscimo de dinâmica a partir do compasso 8 em direção à nota sol 2 (registro inferior, compasso 9), fronteira do *motivo de quinta* (representado pelo colchete) e outro ponto de chegada linear. Na gravação de Perahia podemos perceber um sutil *diminuendo e ritardando em direção ao objetivo harmônico* do compasso 9, delimitando assim o membro de frase compreendido entre os compassos 5-9²⁵⁶.

256 Vimos no Capítulo 5 como diferentes estudos empíricos da performance demonstraram o emprego da modelagem do tempo a fim de delimitar elementos da estrutura como frases musicais ou finais de seções (REPP, 1997, p. 263; BOWEN, 1999, p. 148).

Semelhantemente à de Perahia, notamos na gravação de Schiff o emprego de um sutil *ritardando e decréscimo da dinâmica* em fins do segundo membro de frase (compassos 5-9). A interlocução entre vozes condutoras, variações de dinâmica e agógica é dada na Figura 6.3 a seguir.

Figura 6.3 – Interlocução entre vozes condutoras, agógica e oscilações de dinâmica baseadas nas gravações de Schiff e Perahia (compassos 1-9)

Figura 6.3a – Vozes condutoras – *Plano frontal* (compassos 5-9)

Figura 6.3b – Interlocução entre dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff (compassos 5-9)

Figura 6.3c – Interlocução entre dinâmica e agógica a partir da gravação de Perahia (compassos 5-9)

A partir das propostas de condução melódica presentes nas gravações de Perahia e Schiff elaboramos nossa representação por vozes condutoras. A ideia de primeiros tempos dos compassos como ponto de chegada de movimentos lineares (Figura 6.4) é corroborada pela escuta das gravações do trecho compreendido entre os compassos 9-15. No gráfico de vozes condutoras da Figura 6.4 observamos a presença de prolongamentos melódicos por meio da retenção de uma mesma altura a cada dois compassos (notas Si 3, Lá 3 e Sol 2; registro superior, compassos 9-14). Entendemos que a observação destes prolongamentos, da direcionalidade da linha melódica, dos objetivos harmônicos e lineares poderia colaborar com a *seleção de estratégias de dinâmica e de agógica*. Um exemplo é dado no gráfico do plano frontal (Figura 6.4a), que ilustra o emprego de diferentes níveis de dinâmica a partir do compasso 9²⁵⁷. Outras estratégias de execução são oferecidas pelos gráficos de dinâmica-agógica, conforme apresentado pela Figura 6.4b. Em Schiff notamos uma dinâmica crescente em direção ao compasso 16, coincidente com acorde dissonante que se resolve no compasso seguinte. Em Perahia, esta resolução é tratada também por meio do emprego de um *ritardando* (Figura 6.4 b), que serve como uma espécie de preparação à entrada do refrão (compassos 17-20). Quanto à articulação, as gravações de Perahia e Schiff mostram uma projeção de certas notas do baixo

257 No gráfico de vozes condutoras da Figura 6.4 e de outras que serão apresentadas, foram inseridos sinais de dinâmica aliados aos sinais indicativos de suas nuances (símbolos de mais e de menos ao lado das indicações de dinâmica) a fim de evidenciar a escuta de aspectos expressivos. O exemplo mencionado baseou-se na modelagem proposta por Schiff. Ao longo do estudo, também serão apresentados gráficos de vozes condutoras baseados nas decisões performativas da autora desta tese, embasadas pela análise musical.

(compassos 8-15) que se movimentam por meio de intervalos de quinta (Ré, Sol, Do#, Fá#, Si, Mi).

Figura 6.4 – Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 9-16)

Figura 6.4a – Representação de vozes condutoras (plano frontal)

Figura 6.4a displays a musical score for piano, measures 9-16, illustrating dynamic and agogic aspects. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The upper staff (treble clef) shows the right hand, and the lower staff (bass clef) shows the left hand. The score includes dynamic markings such as *mp* (measures 9-10), *mf* (measure 11), *mf+* (measure 12), *mf-* (measure 13), and *f* (measure 14). The score also includes agogic markings such as *mf* (measure 11), *mf+* (measure 12), *mf-* (measure 13), and *f* (measure 14). The score includes various chord symbols and figured bass notation, including *G: 1*, *ii⁷*, *v*, *do iii*, *i⁷*, *vi*, *D: ii*, *v⁷*, *vii^o₄*, *V*, *vii^o₇*, and *I*. The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals.

Figura 6.4b – Representação da agógica e das oscilações de dinâmica com base na gravação de Schiff

Figura 6.4c – Representação da agógica e das oscilações de dinâmica com base na gravação de Perahia

Após retorno de figuração melódica que remete à frase 1 ou refrão (compassos 17-20), uma melodia polifônica (FORTE; GILBERT, 1982, p. 68) é iniciada a partir do compasso 21. Uma compreensão da direcionalidade das linhas é favorecida pela escuta das gravações. A ideia dos primeiros tempos (compassos 22-25) como ponto de chegada dos movimentos é perceptível nas propostas de condução melódica (fraseado) dos performers selecionados para este estudo. Podemos, assim, interpretar o compasso 25 como um importante ponto de chegada do movimento linear, coincidente com uma cadência autêntica imperfeita (compassos 24-25) num contexto de tonicização em Ré maior. A influência desta percepção, juntamente com as propostas de condução melódica mencionadas, vê-se no gráfico de vozes condutoras da Figura 6.5a²⁵⁸. Entendemos que uma consciência do performer dos eventos mencionados poderia ter a relevância para a seleção de estratégias de dinâmica e agógica. Tanto em Perahia quanto em Schiff notamos o emprego de um *ritardando* em direção a este importante ponto de chegada do movimento linear e objetivo harmônico (compasso 25), com mais ênfase na interpretação de Perahia. Com base na gravação de Perahia, incluímos no gráfico de vozes condutoras a representação de algumas das nuances oferecidas por este pianista.

258 Uma compreensão mais profunda da estrutura por meio da apresentação do gráfico do plano intermediário é oferecida no tópico 6.2 deste capítulo, que discutirá o processo de interlocução entre a autora e teórico/performer.

Figura 6.5 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 21-26)

Figura 6.5a – Plano frontal

Figura 6.5a displays a musical score for piano, measures 21 through 25. The score is written for two staves, treble and bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked '10' (likely 10 beats per minute). The score includes dynamic markings 'p' (piano) and 'ritardando'. The harmonic structure is indicated by Roman numerals and chord symbols: D: IV⁷, V₃⁴, V⁷, vi⁷, vi⁷, ii⁷, vii⁶7, V, and I. The melodic lines are connected by slurs, and the bass line features a 'ritardando' marking in measure 25.

Figura 6.5b – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Schiff

Figura 6.5c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Perahia

A escuta das propostas de condução melódica (ou fraseado) dos diferentes performers sobre o trecho compreendido entre os compassos 25-29 também nos auxilia no reconhecimento de importantes objetivos lineares, assim como corrobora a ideia de primeiros tempos como pontos de chegada de movimentos lineares. Essa ideia transparece no gráfico de vozes condutoras da Figura 6.6a, que ilustra movimento por nota vizinha (compassos 26-27) e duas progressões lineares de terça (compassos 27-29), que antecedem uma tonicização para Lá Maior (compasso 29). Entendemos que uma consciência sobre tais pontos de chegada poderia ter sua relevância para a seleção de estratégias de dinâmica, agógica e agrupamentos. Na gravação de Perahia é perceptível o emprego de uma dinâmica crescente gradual a partir do compasso 25 em direção ao compasso 28, acompanhando assim a direcionalidade da linha melódica. Já em Schiff, os compassos que marcam a resolução do acorde de sétima de dominante (compassos 28-29) são marcados pelo sutil *ritardando* e dinâmica decrescente. Tais eventos estão representados no gráfico de vozes condutoras da Figura 6.6a.

Além das vozes condutoras e de sua interlocução com os aspectos expressivos, outro conhecimento estrutural que poderia ter relevância para a questão do agrupamento de eventos não poderia deixar de ser mencionado: é no trecho compreendido entre os compassos 25-29 que encontramos aquilo que Burkhart (1994) denominou *mid-bar downbeat*, isto é, um tipo de deslocamento da métrica de sua posição normal com propósito de conferir maior flexibilidade ao fraseado. Assim, o exemplo da Figura 6.6b oferece uma reinterpretação da métrica em favor de diferentes tipos de deslocamentos, como a elisão e a métrica adicionada²⁵⁹. Entendemos que uma consciência de tais dispositivos pode colaborar para a compreensão de pontos de partida e chegada dos movimentos (ou conhecimento das fronteiras de diferentes agrupamentos) e, portanto, uma contribuição para o estabelecimento de agrupamentos. Vale ainda mencionar a importante contribuição das propostas de agrupamentos providas pelos performers selecionados.

Figura 6.6 – Interlocução entre vozes condutoras, métrica e aspectos expressivos (compassos 24-29)

Figura 6.6a – Vozes condutoras (plano frontal)

259 Uma discussão da proposta de Burkhart (1994) e a definição destes conceitos são dadas no item 2.3.1.2.

Figure 6.6b displays a musical score for measures 24 through 29, illustrating harmonic analysis. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings (p, N) and articulation (accents). The harmonic analysis below the staff identifies the chords and their functions:

- Measure 24: D: vii⁷ (labeled 10)
- Measure 25: V
- Measure 26: I
- Measure 27: IV
- Measure 28: V₄⁶
- Measure 29: I₄⁶

Additional markings include "3 prg" (three-part harmony) and "A: IV" (Allegretto: IV).

Figura 6.6b – Interpretação da métrica

Figure 6.6c displays a musical score for measures 24 through 29, illustrating fingerings and dynamics. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings (p, N) and articulation (accents). The fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

Figura 6.6c – Representação da agógica e oscilações da dinâmica por Schiff

Figura 6.6d – Representação da agógica e oscilações da dinâmica por Perahia

O trecho que se segue à cadência imperfeita (compassos 28-29) é marcado por uma série de eventos harmônicos e lineares que contribuem com a sensação de dinamismo e propulsão para os compassos 29-37. Tais eventos convergem para o objetivo principal do movimento linear deste trecho, que se encontra no compasso 37, coincidente com uma cadência autêntica imperfeita na tonalidade de Lá Maior²⁶⁰. O emprego de dominantes secundárias, movimentação linear ascendente e adensamento da textura (compassos 33-37) contribuem para a sensação de maior intensidade emocional²⁶¹, diminuída com a introdução da cadência autêntica imperfeita (compassos 36-37). Uma observação da interlocução entre os eventos lineares e harmônicos dos compassos 33-37 (Figura 6.7) corrobora a ideia de uma progressão de quinta, finalizada juntamente com esta cadência. No gráfico de vozes condutoras da Figura 6.7 é apresentada uma proposta de modelagem da dinâmica e da agógica, fundamentada na análise da estrutura e de gravações. Assim, reconhecemos a escolha interpretativa de uma dinâmica crescente em direção ao compasso 32, que por sua vez inaugura

260 A partir do compasso 29 temos uma tonicização para lá maior, que abrange os compassos 29-39. O trecho é marcado pela ambiguidade em relação à tonalidade de lá menor em decorrência da subdominante menor do compasso 35.

261 A possibilidade de produção de metáforas expressivas a partir do conhecimento da estrutura foi tratada por Swinkin (2016, p. 42): ele defendeu o emprego da ferramenta analítica de Schenker na produção de diferentes tipos de metáforas, como aquelas de ordem cinestésica e expressiva (significados emocionais), além de observar a relação da teoria schenkeriana com a produção de metáforas. Em outras palavras, Swinkin compreende a análise musical como um procedimento com potencial de promover metáforas para as experiências cinestésicas e emocionais.

Figura 6.7c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Perahia

A partir do compasso 41, encontramos mais elementos que contribuem para a coesão e coerência desta brilhante e complexa composição, dentre os quais podemos mencionar o aparecimento do refrão (compassos 41-44), agora num contexto de tonicização em Mi menor. Outro elemento que remonta ao início da composição também se vê entre os compassos 45-48, cujos eventos lineares se assemelham àqueles utilizados entre os compassos 5-8. Como exemplo, podemos mencionar a repetição do padrão 5-6, que acompanha a progressão de quarta. Contudo, a mudança para a tonalidade menor deste trecho parece corroborar um novo afeto. É no trecho compreendido entre os compassos 49-56 que encontramos uma série de eventos que parecem colaborar para a intensidade emocional, como a constante presença do acorde de sétima de dominante, inseridos num contexto de figuração melódica ascendente (compassos 49-52). Uma observação das diferentes propostas de modelagem sonora da Figura 6.8 nos permite notar o emprego de uma dinâmica crescente a partir do compasso 45 em direção ao compasso 52, coincidente com o acorde formado sobre a sensível. Temos aqui mais um elemento que contribui para a intensidade emocional do trecho. A ideia do compasso 57 como um importante ponto de chegada do movimento linear (término de uma progressão de terça) é corroborada pela escuta das gravações. Nas diferentes gravações selecionadas para este estudo é perceptível tanto o emprego de uma dinâmica decrescente quanto do *ritardando* em direção ao compasso 57, como ilustrado pelos gráficos de agógica-dinâmica da Figura 6.8.

Figura 6.8 – Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 41-57)

Figura 6.8a – Vozes condutoras (plano frontal)

Figura 6.8a displays a musical score for piano, measures 41-57, focusing on the conductor's voices and expressive aspects. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into three systems of measures.

Measures 41-45: The first system shows measures 41 to 45. Measure 41 is marked with a circled number 41. Measure 42 is marked with a circled number 42. Measure 43 is marked with a circled number 43. Measure 44 is marked with a circled number 44. Measure 45 is marked with a circled number 45. The word "Acoplamento" is written above measure 42. The bass staff has a circled number 5 above measure 45 and a circled number 6 above measure 46. The dynamic marking "4 prg" is written below measure 45.

Measures 46-50: The second system shows measures 46 to 50. Measure 46 is marked with a circled number 46. Measure 47 is marked with a circled number 47. Measure 48 is marked with a circled number 48. Measure 49 is marked with a circled number 49. Measure 50 is marked with a circled number 50. The bass staff has a circled number 5 above measure 46 and a circled number 6 above measure 47. The dynamic marking "5 - 6" is written below measure 46. The dynamic marking "9 - 10" is written below measure 50. The dynamic marking "d5 -" is written below measure 50.

Measures 51-57: The third system shows measures 51 to 57. Measure 51 is marked with a circled number 51. Measure 52 is marked with a circled number 52. Measure 53 is marked with a circled number 53. Measure 54 is marked with a circled number 54. Measure 55 is marked with a circled number 55. Measure 56 is marked with a circled number 56. Measure 57 is marked with a circled number 57. The dynamic marking "10" is written below measure 51. The dynamic marking "d5 - 10" is written below measure 52. The dynamic marking "d5 - 10" is written below measure 53. The dynamic marking "3 prg" is written below measure 55. The dynamic marking "N" is written below measure 54. The dynamic marking "vii°7" is written below measure 54. The dynamic marking "iv" is written below measure 54. The dynamic marking "vii°7" is written below measure 55. The dynamic marking "iv" is written below measure 55. The dynamic marking "vii°7" is written below measure 56. The dynamic marking "iv" is written below measure 56. The dynamic marking "N" is written below measure 56. The dynamic marking "C: vi" is written below measure 57.

Figura 6.8b – Representação da agógica e oscilações da dinâmica por Perahia

Figura 6.8c – Representação da agógica e oscilações da dinâmica por Schiff

A atenção conferida aos aspectos expressivos tende a contribuir tanto quanto o conhecimento estrutural para a análise de uma obra musical. Com base nesta ideia propomos na Figura 6.9 duas possibilidades representativas: uma baseada na ferramenta analítica de Schenker e outra atenta à proposta de articulação oferecida por um dos performers selecionados. Assim, o segundo gráfico oferece uma maneira particular de tratar o emprego das ligaduras, diferindo em alguns aspectos da proposta de Schenker. Com base na gravação de Perahia, procuramos *representar no segundo gráfico aspectos de sua proposta de condução melódica*. A partir da escuta de sua gravação é possível notar como este pianista ressalta as partes fortes de tempo entre os compassos 57-61 (notas Lá, Si, Sol Do, Lá, Fá, Sol, Mi, Lá, Fá). No segundo gráfico, as notas enfatizadas são relacionadas por meio do emprego da ligadura. A proposta de condução melódica de Perahia ao registro superior também é retratada por meio da ligadura que sugere a ideia de primeiros tempos como ponto de chegada de movimentos. No primeiro gráfico, oferecemos uma representação schenkeriana do plano frontal dos compassos 57-61, no qual se nota a presença de uma progressão de quinta (compassos 57-61, registro inferior), antecedida pelo movimento por nota vizinha (compasso 56, registro inferior). A observação da interlocução entre os eventos lineares e harmônicos entre os compassos 61-64 nos permite interpretar este trecho como alinhado à *sensação de expectativa*, não somente em decorrência do prolongamento de função de dominante, mas também da rápida figuração em semicolcheias. Há um outro aspecto que corrobora esta metáfora: as diferentes propostas de modelagem sonora

providas pelos performers. Perahia emprega uma dinâmica crescente entre os compassos 61-64, assim como o *ritardando* em trecho coincidente com o acorde de sétima de dominante (compasso 64). Outro aspecto a considerar é a proposta de condução melódica oferecida por esse pianista entre os compassos 57-61, na qual se percebe uma ênfase de certas notas do registro superior (Lá, Si, Sol, Do, Lá, Fá natural, Sol, Mi, Lá Fá natural). Tal ênfase sugeriu a elaboração do gráfico da Figura 6.9, que novamente apresenta o emprego particular no uso das ligaduras, mas retrata a percepção do fraseado proposto pelo pianista. Em fins deste agrupamento (compassos 60-61) encontramos uma dinâmica decrescente. Dessa maneira, ambos os gráficos da Figura 6.9 contêm indicações de dinâmica e agógica baseadas na gravação dele.

Figura 6.9 – Representação do plano frontal com base na gravação de Perahia dos compassos 57-65

Figura 6.9a – Vozes condutoras (plano frontal)

The image displays a musical score for piano, measures 57 through 65, in the key of D major (one sharp). The score is presented in two systems. The first system covers measures 57 to 62, and the second system covers measures 63 to 65. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and ligatures. Dynamic markings include *(mp)*, *(mf)*, *(f)*, and *(cresc.)*. Articulation marks like *N* and *P* are present. Below the staves, a harmonic analysis is provided, showing chords and their functions: C: vi, ii, V⁷, I, IV, 5^{prg}, vii^o, iii⁷, vi, V₃⁴, 6/5. The second system shows G: I, IV. The score also includes measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, and 65 in circles above the staves.

Figura 6.9b – Gráfico representativo de aspectos expressivos com base na gravação de Perahia

Figure 6.9b displays a musical score for measures 57 through 65, illustrating expressive aspects. The score is written for piano (C: vi) and includes various dynamic markings and articulations. The measures are numbered 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, and 65. The score includes the following markings and annotations:

- Measure 57: *(mp)*, C: vi
- Measure 58: ii, 5 prg, V⁷, I
- Measure 59: *mf*, IV, V₃⁴, iii⁷, vi, V₃⁴
- Measure 60: (cresc.)
- Measure 61: (cresc.)
- Measure 62: p, (f)
- Measure 63: I⁶, 7
- Measure 64: (ritardando)
- Measure 65: I

Figura 6.9c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica a partir da gravação de Perahia

Se a apresentação do refrão na tonalidade de Sol Maior (compasso 65-68) poderia corroborar a sensação de maior estabilidade, ela é interrompida em decorrência de eventos introduzidos pelo compositor a partir do compasso 73. Apesar da figuração rápida em semicolcheias continuar presente, podemos notar elementos que conferem maior dinamicidade e intensidade emocional ao refrão. Bach apresenta, no trecho entre os compassos 73-78, uma nova textura e mistura de modos, que num contexto de rápida figuração em semicolcheias e dominantes se resolvem em acordes menores (compassos 75-77) e contribuem a ambas as percepções (dinamicidade e intensidade emocional). A sensação de expectativa (compassos 73-86) é reforçada pela cadência suspensiva dos compassos 85-86, antecedida pela harmonia formada sobre o acorde da sensível, que por sua vez contribui para a instabilidade do trecho. Essas observações reforçam a ideia do potencial da análise da estrutura dos eventos da superfície na produção de metáforas emocionais com potencial de contribuir para a expressividade do trecho.

Outro tipo de produção metafórica (de movimento) que gostaríamos de ressaltar na abordagem do *Praeambulum* vincula-se àquelas características da teoria schenkeriana, a saber, a ideia de *pontos de partida e chegada dos movimentos lineares*. Entendemos que a busca de uma síntese tende a promover tais conhecimentos com potencial de colaborar para a abordagem de desafios da performance, como a articulação, a modelagem da dinâmica e o estabelecimento da agógica. Uma representação dos *principais pontos de chegada do movimento linear* é dada pelo gráfico de vozes condutoras da Figura 6.10.

Nesta interpretação, o trecho posterior à apresentação do refrão em Sol Maior (compassos 65-68) é marcado não apenas pelo movimento por nota vizinha incompleta (Figura 6.10, notas Mi-Ré, compassos 69-70, registro superior), mas por progressões de terça (compassos 70-72) em ambos os registros, que antecipam o compasso 73. Outro importante ponto de chegada do movimento linear encontra-se no compasso 83, também antecedido pelo movimento por nota vizinha incompleta (Figura 6.10, notas Fá natural e Mi, compasso 79-80, registro superior) e progressões lineares de terça nos registros superior e inferior (compassos 80-82). Tais eventos podem ser interpretados como uma espécie de preparação a um objetivo harmônico e linear mais importante (compasso 86), marcado por uma cadência suspensiva, mudança textural e fermata. Dessa maneira, apresentamos na Figura 6.10 tanto a representação das vozes condutoras quanto dos aspectos expressivos, que ilustram o tratamento conferido à passagem que antecede este fundamental ponto de chegada linear.

Com base nas gravações de Perahia, Schiff e Arrau (BACH, 1993), entendemos que a sensação de expectativa é promovida não apenas pela introdução da harmonia formada sobre a

sensível, mas pela modelagem sonora proposta pelos performers (Arrau e Schiff), que tendem a empregar o *ritardando*, assim como a dinâmica crescente em direção ao compasso 86.

Figura 6.10 – Vozes condutoras (compassos 69-86) e aspectos expressivos (compassos 83-86)

Figura 6.10a – Vozes condutoras (plano frontal)

The image displays a musical score for piano, spanning measures 69 to 86. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes harmonic analysis below the notes. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems of measures.

Measure 69: Treble clef has a half note G4 with an 'IN' marking. Bass clef has a half note G2. Harmonic analysis: G: IV.

Measure 70: Treble clef has a half note A4. Bass clef has a half note A2. Harmonic analysis: ii.

Measure 71: Treble clef has a half note B4. Bass clef has a half note B2. Harmonic analysis: vii°.

Measure 72: Treble clef has a half note C5. Bass clef has a half note C2. Harmonic analysis: iii.

Measure 73: Treble clef has a half note D5. Bass clef has a half note D2. Harmonic analysis: 1.

Measure 74: Treble clef has a half note E5. Bass clef has a half note E2. Harmonic analysis: ii 4/3.

Measure 75: Treble clef has a half note F#5. Bass clef has a half note F#2. Harmonic analysis: V.

Measure 76: Treble clef has a half note G5. Bass clef has a half note G2. Harmonic analysis: i.

Measure 77: Treble clef has a half note A5. Bass clef has a half note A2. Harmonic analysis: V7.

Measure 78: Treble clef has a half note B5. Bass clef has a half note B2. Harmonic analysis: V.

Measure 79: Treble clef has a half note C6. Bass clef has a half note C2. Harmonic analysis: iv.

Measure 80: Treble clef has a half note D6. Bass clef has a half note D2. Harmonic analysis: V7/IV.

Measure 81: Treble clef has a half note E6. Bass clef has a half note E2. Harmonic analysis: V.

Measure 82: Treble clef has a half note F#6. Bass clef has a half note F#2. Harmonic analysis: i.

Measure 83: Treble clef has a half note G6. Bass clef has a half note G2. Harmonic analysis: iii.

Measure 84: Treble clef has a half note A6. Bass clef has a half note A2. Harmonic analysis: vii° / V².

Measure 85: Treble clef has a half note B6. Bass clef has a half note B2. Harmonic analysis: V².

Measure 86: Treble clef has a half note C7. Bass clef has a half note C2. Harmonic analysis: V².

The score includes various markings such as '3 prg' (three parts), 'IN' (initial note), 'N' (note), 'P' (piano), and 'V' (voice). The harmonic analysis is provided in Roman numerals and figured bass notation.

Figura 6.10b – Representação da agógica e oscilações da dinâmica (compassos 83-86) por Perahia

Figura 6.10c – Representação da agógica e oscilações da dinâmica (compassos 83-86) por Schiff

Figura 6.10d – Representação da agógica e oscilações da dinâmica (compassos 83-86) por Arrau

Outro acorde de importância estrutural inserido em trecho cadencial também é revelado no compasso 88. A percepção da interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos permite notar a relação entre a cadência autêntica perfeita (compassos 87-88) e estratégia empregada pelos performers, a saber, o acelerando em direção a este importante ponto de chegada (compasso 88) e o objetivo harmônico, coincidente com a inauguração de uma *coda* (compassos 88-95). Nos exemplos da Figura 6.11, todos os performers empregam esta estratégia, além do declínio da dinâmica em direção ao compasso 88.

Apesar das oscilações de dinâmica que acompanham a *coda*, percebe-se nas gravações uma dinâmica crescente em direção ao compasso 92, coincidente com acorde dissonante, resolvido no compasso seguinte. Tal resolução é acompanhada nas três gravações pelo decréscimo da dinâmica. O que se segue a esta resolução é uma proposta de modelagem da dinâmica e da agógica – observar o *ritardando* do compasso 93 – que reforça a sensação de encerramento desta composição. Uma percepção da interlocução entre as vozes condutoras e os aspectos expressivos nos permite notar no compasso 94 a dinâmica decrescente e o *ritardando*, que acompanham a descida final da *Urlinie*. A sensação de concretude é então reforçada pela proposta de modelagem oferecida pelos diferentes performers. A seguir, apresentamos nossa proposta de representação das vozes condutoras (plano frontal) e de sua interlocução com os aspectos expressivos que marcam os compassos finais deste prelúdio.

Figura 6.11 – Vozes condutoras e representação dos aspectos expressivos (compassos 88-95)

Figura 6.11a – Vozes condutoras (plano frontal)

The image displays a musical score for piano, spanning measures 87 to 95. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes a harmonic analysis below the bass staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 87, 88, 89, 90, and 91. The second system contains measures 92, 93, 94, and 95. The vocal lines are represented by dashed lines with notes. The harmonic analysis below the bass staff shows the following chords: G: I⁶ (measure 87), V (measure 88), I (measure 89), IV⁶ (measure 90), V⁷ (measure 91), V⁷ (measure 92), IV vii^{o4}₃ (measure 93), IV (measure 94), V⁷ (measure 95), and V (measure 96). The score also includes dynamic markings (p, p, p) and articulation markings (accents, slurs, and a '6 - 5' marking). The final measure (95) is marked with a double bar line and a final cadence.

Figura 6.11b – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Perahia

Figura 6.11c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Schiff

Figura 6.11d– Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Arrau

6.1.2 Allemande

Logo no início desta dança²⁶² podemos notar elementos recorrentes em outras peças do mesmo gênero compostas por J. S. Bach. Para ilustrá-las apresentamos na Figura 6.12 uma comparação entre as *Allemandes* das *Partitas* 1 e 5, desse compositor. A observação de suas superfícies permite reconhecer aspectos estilísticos como o emprego de fórmula de compasso quaternária, o início anacrústico e a figuração em semicolcheias (distribuídas em ambas as mãos).

Figura 6.12 – Características estilísticas (início anacrústico e figuração em semicolcheias subdivididas em ambas as mãos) a partir de diferentes *Allemandas*, de Bach

Figura 6.12a – Excerto da *Allemande* da *Partita* n. 6 (compassos 1-6)

262 A *Allemande* é uma dança de andamento *allegro moderato* (ZAMACOIS, 1960, p. 155), considerada uma das mais populares do período Barroco, ao lado da *corrente*, *giga* e *sarabanda* (LITTLE; CUSICK, 2001). O alto ponto do gênero foi alcançado na época de Bach, que se dedicou à composição de 37 *allemandes* nas quais foi incorporada uma variedade de gêneros, por exemplo a abertura francesa e a ária, e procedimentos como o contraponto a duas vozes com a utilização de tercinas (LITTLE; CUSICK, 2001).

Figura 6.12b – Excerto da *Allemande* da *Partita* n. 1, de Bach (compassos 1-3)

Figura 6.12c – Excerto da *Allemande* da *Partita* n. 1, de Bach (compassos 10-15)

Fonte: Figuras 6.12 – Bach (1976 [1731]).

No que concerne à percepção dos eventos da superfície, verifica-se o emprego de dispositivos métricos que parecem conferir maior flexibilidade ao fraseado, como o deslocamento métrico (*mid-bar downbeat*)²⁶³ decorrente do *tempo adicionado* (primeiros tempos dos compassos 6 e 10) e da *elisão* (primeiro tempo do compasso 8). Acreditamos que a identificação destes eventos métricos tende a contribuir para a modelagem temporal e, por isso, para uma maior flexibilidade do fraseado. Em outras palavras, uma conscientização destas estruturas poderia servir como subsídio ao reconhecimento das “fronteiras” que delimitam frases musicais (finalizações e inícios). Na gravação de Perahia, percebe-se o emprego de um *ritardando* entre os compassos 5-6 e 9-10, considerados aqui trechos caracterizados pelo

263 A presença de tal estrutura na música de Bach foi tratada em artigo por Burkhart, que reconheceu diferentes tipos de *mid-bar downbeat*, como a *elisão* e o *tempo adicionado*. Ele retratou possíveis contribuições do reconhecimento de tais estruturas para a seleção de estratégias relacionadas à modelagem do tempo, da dinâmica e da articulação (BURKHART, 1994, p. 24).

emprego do tempo adicionado. Uma representação da interlocução entre métrica e aspectos expressivos, provenientes da gravação de Perahia, é dada na Figura 6.13.

Figura 6.13 – Interlocução entre métrica e aspectos expressivos com base na gravação de Perahia

Figura 6.13a – Métrica adicionada e aspectos expressivos (compassos 5 e 6)

Figura 6.13b – Métrica e aspectos expressivos (compassos 9 e 10)

Ainda no que concerne aos diferentes tipos de dispositivos métricos presentes na parte A, podemos compreendê-los a partir de sua relação com trechos cadenciais. Assim, a cadência suspensiva dos compassos 5-6 coincide com o *tempo adicionado* (primeiro tempo do compasso 6). Já a cadência de engano (compassos 10-11) coincide com ponto de elisão, ocorrido no primeiro tempo do compasso 11. Uma interpretação em favor do *tempo adicionado* também é possível ao compasso 12, que encerra trecho cadencial e a parte A. Dessa forma, entendemos que tanto o reconhecimento de cadências quanto de certos dispositivos métricos poderia muito bem servir como um recurso à modelagem do tempo e da articulação (agrupamento de eventos). Em outras palavras, o reconhecimento de ambas as estruturas poderia corroborar o emprego de um *ritardando* em direção às finalizações de frases musicais, procedimento bastante usual entre

performers²⁶⁴. Uma ilustração da interlocução entre os eventos cadenciais e dispositivos métricos mencionados é apresentada na Figura 6.14.

Figura 6.14 – Interlocução entre diferentes tipos de *mid-bar downbeat* e trechos cadenciais

The figure displays four measures of a musical score, numbered 5, 7, 9, and 11, illustrating the interaction between cadential events and metric devices. The score is written for piano in G major, 4/4 time.

- Measure 5:** Features a *mid-bar downbeat* (V) at the end of the measure, marked with a blue box and the annotation "tempo adicionado". The bass line includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 1.
- Measure 7:** Shows a *mid-bar downbeat* (V) at the end of the measure, marked with a blue box and the annotation "elisão". The bass line includes fingerings 2, 1, 2, 1, 1, 2, 3, 4.
- Measure 9:** Features a *mid-bar downbeat* (V) at the end of the measure, marked with a blue box and the annotation "tempo adicionado". The bass line includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3.
- Measure 11:** Shows a *mid-bar downbeat* (V) at the end of the measure, marked with a blue box and the annotation "elisão". The bass line includes fingerings 4, 1, 2, 3, 4, 1, 1, 1.

The annotations "tempo adicionado" and "elisão" are placed above the blue boxes, indicating the specific metric devices being analyzed.

264 Em estudo empírico baseado em gravações da *Sinfonia* n. 6, de Tchaikovsky, Bowen (1996, p. 148) reconheceu a aceleração em inícios de frases musicais e o *ritardando* em seus finais como um procedimento comum entre performers.

Como era de se esperar de uma forma binária contínua, reconhecemos no começo da seção A' o emprego do material de inícios da peça, inseridos numa figuração melódica invertida na tonalidade da dominante (Ré maior). Na observação das vozes condutoras de *inícios de ambas as seções* notamos outra semelhança: a presença da técnica de *acoplamento*²⁶⁵, representada nas figuras 6.15a e 6.15b. Acreditamos que o reconhecimento desta estrutura pelo performer poderia ter relevância para o desenvolvimento do senso de direcionamento e de uma consciência de ponto de chegada do movimento linear. Uma interpretação das vozes condutoras da seção A' nos permite identificar a presença de um desdobramento²⁶⁶ (compasso 14), que tem como seu ponto de chegada a nota Si 4, que coincide com uma cadência suspensiva (compasso 14). A observação do gráfico de vozes condutoras (Figura 6.15a) permite reconhecer *objetivos de movimentos lineares*, que poderiam servir como um subsídio para o performer no que tange ao *estabelecimento de agrupamentos*, bem como de questões relacionadas ao andamento e à dinâmica. Na gravação de Schiff (Figura 6.15b), por exemplo, é perceptível não apenas o sutil declínio do andamento no trecho cadencial mencionado (compasso 14), mas também a presença do acelerando e crescendo em direção ao terceiro tempo dos compassos 1 e 13, coincidentes com ponto de chegada linear (ou movimento de acoplamento). A seguir, apresentamos figura que ilustra a interlocução entre aspectos expressivos e vozes condutoras.

Figura 6.15 – Interlocução entre aspectos expressivos e vozes condutoras com base na gravação de Schiff

Figura 6.15a – Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 1-2)

265 Diz respeito à técnica de prolongamento melódico, que envolve a mudança de registro de uma única altura. Diferencia-se da simples mudança de registro pois aplica-se à troca de registro de notas importantes estruturalmente. Como exemplo, Cadwallader e Gagné (2011, p. 145) mencionam a mudança de registro à distância de uma oitava de notas da *Urlinie*. Podemos complementar esta ideia a partir das considerações de Gerling e Barros (2020, p. 20), que reconheceram o acoplamento como constituído por diversas elaborações (*Auskomponierungen*), usadas para criar uma conexão entre diferentes registros. Para eles, esta técnica de prolongamento pode abranger “várias instâncias de transferências de registro”, além de envolver “outros tipos de prolongamento” (GERLING; BARROS, 2020, p. 4).

266 Técnica presente em melodias polifônicas, que procura linearizar ou “desmembrar” um intervalo harmônico (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 132; FRAGA, 2009, p. 35). “Um *desdobramento* literalmente espalha horizontalmente as notas de um acorde, movendo-se da voz superior para a inferior e retornando à voz superior, ou vice-versa. *Desdobramentos* geralmente são encontrados em conjunto com outros tipos de elaboração, como, por exemplo, *progressões lineares* [...]. Nesse caso, o *desdobramento* pode envolver uma sucessão de dois ou mais acordes” (GERLING; BARROS, 2020, p. 10).

Figura 6.15b – Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 13-14)

The figure shows a musical score for measures 13 and 14. The key signature is one sharp (F#). Measure 13 is marked with a circled '13' and a fermata. Measure 14 is marked with a circled '14'. The score includes a treble and bass staff. The bass staff has a G-clef and a key signature of one sharp. The notes in the bass staff are: G (I), N, V, IV, Em: III, ii 6/5, and V. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes in the treble staff are: G (I), N, V, I, ii 6/5, and V. There are dynamic markings 'p' (piano) under the notes in measure 14. A dashed line labeled 'acoplamento' connects the notes in measure 13 to measure 14. A circled '2' is above the first note in measure 13, and a circled '2' is above the last note in measure 14. A circled '5' is above the last note in measure 14, with a circled '2' below it. The word 'App' is written above the notes in measure 14.

The bottom part is a graph showing expressive contours. The x-axis represents time, divided into measures 13 and 14. The y-axis represents pitch. A red line shows the pitch contour of the treble staff, and a blue line shows the pitch contour of the bass staff. The red line starts at a high pitch in measure 13, drops in measure 14, and then rises in measure 15. The blue line starts at a low pitch in measure 13, rises in measure 14, and then drops in measure 15. The graph is divided into measures 13 and 14 by vertical lines. The red line is labeled with circled numbers 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4. The blue line is labeled with circled numbers 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4.

Uma observação das gravações selecionadas nos permite obter *conhecimentos com potencial de colaborar para o estabelecimento de agrupamentos*, assim como a representação das vozes condutoras. É na escuta e observação do direcionamento melódico proposto pelos diferentes performers que se verifica a ideia de primeiros tempos como ponto de chegada de movimentos, como ocorrido nos compassos 16, 17, 18 e 19. O caminho que parte da observação das vozes condutoras também tem o seu potencial de colaborar nesta questão, já que pode nos informar sobre pontos de chegada de movimentos lineares. A partir do gráfico da Figura 6.16, nota-se que estes pontos de chegada são coincidentes com os compassos 18, 19 e 20. No primeiro tempo do compasso 18 (Figura 6.16a) temos um ponto de chegada importante, coincidente com uma cadência de engano (compassos 17-18) na tonalidade de Mi menor. Já o compasso 19 representa ponto de chegada de uma nota vizinha incompleta (nota Fá#, compasso 18, registro superior). É neste mesmo compasso que se inicia uma progressão de terça, finalizada no compasso 20, coincidindo com uma cadência autêntica perfeita em Mi menor. Assim, entendemos que uma percepção atenta ao processo simbiótico ou via de mão dupla entre as atividades da análise e da performance musical (observação do direcionamento melódico proposto pelos diferentes performers) poderia ter relevância para o estabelecimento de agrupamentos. A seguir, apresentamos representação de vozes condutoras na Figura 6.16a e modelagem sonora a partir das gravações selecionadas; na Figura 6.16b, representação das oscilações de dinâmica e agógica. Uma comparação entre ambas as figuras permitirá ao leitor notar a relação entre os pontos de chegada mencionados com as diferentes propostas de

modelagem sonora, como o *ritardando* nos trechos que antecedem as finalizações de cadências (primeiro tempo do compasso 18 e terceiro tempo do compasso 20).

Figura 6.16 – Plano frontal e aspectos expressivos (compassos 15-20)

The musical score is written for piano in E major (one sharp). It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. Measure numbers 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are circled at the beginning of their respective systems.

- Measure 15:** Treble clef has a half note E4, quarter note F#4, quarter note G4, and half note A4. Bass clef has a half note E3, quarter note F#3, quarter note G3, and half note A3. Chordal analysis below: Em: vii^o7 → iv.
- Measure 16:** Treble clef has a half note A4, quarter note B4, quarter note C5, and half note B4. Bass clef has a half note A3, quarter note G3, quarter note F#3, and half note E3. Chordal analysis below: V₅⁶ i. Fingering '6 - 5' is shown above the treble staff.
- Measure 17:** Treble clef has a half note A4, quarter note B4, quarter note C5, and half note B4. Bass clef has a half note A3, quarter note G3, quarter note F#3, and half note E3. Chordal analysis below: N⁶ V⁷. Fingering '7-6 - 3' is shown above the treble staff.
- Measure 18:** Treble clef has a half note A4, quarter note B4, quarter note C5, and half note B4. Bass clef has a half note A3, quarter note G3, quarter note F#3, and half note E3. Chordal analysis below: iv⁶ V₅⁶. Fingering '7-6 - 3 N' is shown above the treble staff. The measure ends with a fermata.
- Measure 19:** Treble clef has a half note A4, quarter note B4, quarter note C5, and half note B4. Bass clef has a half note A3, quarter note G3, quarter note F#3, and half note E3. Chordal analysis below: i VI⁶ vii² / V₃⁴ V₃⁴ i⁶ V⁷. A '3 prg' (triple prelude) marking is above the treble staff.
- Measure 20:** Treble clef has a half note A4, quarter note B4, quarter note C5, and half note B4. Bass clef has a half note A3, quarter note G3, quarter note F#3, and half note E3. Chordal analysis below: i G: vi. The measure ends with a fermata.

Figura 6.16b – Proposta de modelagem sonora (compassos 16-20):
oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

A normalidade métrica que inicia a Parte A' cede espaço ao seu deslocamento a partir do compasso 15 (Figura 6.17). A ideia de um compasso quaternário como dois binários (BURKHART, 1994, p. 3-4) é visível entre os compassos 15-20 (Figura 6.17). Isso poderia ser relevante para a questão dos agrupamentos e o estabelecimento dos impulsos (ação motora) durante uma performance. As constantes mudanças de registro e a sequência de *mid-bar downbeats* (compassos 19-20, Figura 6.17) representam conhecimentos com potencial de subsidiar o estabelecimento de significados expressivos, como a sensação de dinamicidade e o contraste afetivo, reforçado pela tonalidade menor. Com base nas gravações propomos uma reinterpretação da métrica dos compassos 15-19.

Figura 6.17 – Sequência de *mid-bar downbeats* (compassos 15-19)

O trecho que se segue ao retorno da normalidade métrica e à cadência autêntica perfeita do compasso 20 é marcado pela reapresentação de uma sequência de *mid-bar downbeats* (compassos 21-25, Figura 6.18b). Esse recurso parece conferir certa dinamicidade, anterior à cadência suspensiva dos compassos 24-25. A observação desta passagem também permite notar a correlação entre os eventos métricos e harmônicos, já que os deslocamentos métricos são coincidentes com a mudança da função dos acordes (Figura 6.18 a). A escuta das gravações corroborou a ideia de dois agrupamentos binários num compasso quaternário. Assim, o “caminho da performance” à análise da estrutura representou uma importante contribuição para as representações analíticas da Figura 6.18. Além da contribuição ao estabelecimento de agrupamentos, não podemos deixar de mencionar *o impacto da escuta das gravações para a representação das vozes condutoras*. No gráfico da Figura 6.18c, vemos uma representação em favor de primeiros tempos como ponto de chegada de movimentos lineares (compassos 22 e 26), corroborada pelo direcionamento melódico proposto pelos performers selecionados. Assim, a Figura 6.18a ilustra a interlocução entre métrica, eventos harmônicos e vozes condutoras.

Figura 6.18 – Interlocução entre métrica, eventos harmônicos e vozes condutoras

Figura 6.18a – Interlocução entre métrica e eventos harmônicos

(21)

Chords: $G: V^7/V$, V^7 , I , IV , ii^7

(21) (22)

Chords: V^7 , V , V^7 , I , IV , ii^7

(23)

Chords: V_s^6 , I , IV^7 , V^2/V

(23) (24)

Chords: V_s^6 , I , IV^7 , V^2/V

(25)

Chords: V^7 , I^6 , V^6 , I^6 , vi , V^7/V , I^6 , $V^6 - s$

(25) (26)

Chords: V^7 , I^6 , V^6 , I^6 , vi^6 , V^7 , $V^6 - s$

The figure displays two systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The first system, starting at measure 27, features a melodic line in the treble staff with fingerings 1, 2, 3, 4 and a bass line with fingerings 1, 2, 3, 4. Below the staves, the harmonic analysis is given as: vi^7 , IV^6 , ii^6_5 , V , and I . The second system, starting at measure 28, includes a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata. The harmonic analysis for this system is: vi^7 , IV^6 , ii^6_5 , V , and I . The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 6.18b – Gráfico representativo dos deslocamentos métricos e de sua interlocução com os eventos harmônicos

The figure displays four systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The first system, starting at measure 21, features a melodic line in the treble staff with fingerings 1, 2 and a bass line with fingerings 1, 2. The harmonic analysis is given as: $G: V^7/V$, V^7 , I , IV , and ii^7 . The second system, starting at measure 23, includes a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata. The harmonic analysis for this system is: V^6_5 , I , IV^7 , and V^2/V . The third system, starting at measure 25, includes a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata. The harmonic analysis for this system is: V^7 , I^6 , V^6 , I^6 , vi , V^6_4 , I^6 , and $V^6 - 5$. The fourth system, starting at measure 27, features a melodic line in the treble staff with fingerings 1, 2, 3, 4 and a bass line with fingerings 1, 2, 3, 4. The harmonic analysis is given as: vi^7 , IV^6 , ii^6_5 , V , and I . The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 6.18c – Plano frontal (compassos 21-28)

The musical score for measures 21-28 is presented in a frontal view. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines with fingerings and articulations.

Measure 21: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, and half note C3. Chords are labeled G: V⁷ and V.

Measure 22: Treble clef has a half note D5, quarter note E5, quarter note F#5, and half note G5. Bass clef has a half note D3, quarter note E3, quarter note F#3, and half note G3. Chords are labeled V⁷, I, IV, and ii⁷. A bracket labeled "5 prg" spans measures 22 and 23.

Measure 23: Treble clef has a half note A4, quarter note B4, quarter note C5, and half note D5. Bass clef has a half note A2, quarter note B2, quarter note C3, and half note D3. Chords are labeled V⁷, V, and V⁷.

Measure 24: Treble clef has a half note E5, quarter note F#5, quarter note G5, and half note A5. Bass clef has a half note E3, quarter note F#3, quarter note G3, and half note A3. Chords are labeled I, IV⁷, and V²/V.

Measure 25: Treble clef has a half note B4, quarter note C5, quarter note D5, and half note E5. Bass clef has a half note B2, quarter note C3, quarter note D3, and half note E3. Chords are labeled V⁶, I, IV⁷, and V²/V.

Measure 26: Treble clef has a half note C5, quarter note D5, quarter note E5, and half note F#5. Bass clef has a half note C3, quarter note D3, quarter note E3, and half note F#3. Chords are labeled V, I⁶, I⁶, vi⁶, and V⁷.

Measure 27: Treble clef has a half note D5, quarter note E5, quarter note F#5, and half note G5. Bass clef has a half note D3, quarter note E3, quarter note F#3, and half note G3. Chords are labeled V, I⁶, vi⁶, V⁷, and V⁶-s.

Measure 28: Treble clef has a half note E5, quarter note F#5, quarter note G5, and half note A5. Bass clef has a half note E3, quarter note F#3, quarter note G3, and half note A3. Chords are labeled V⁶-s, V⁷, and V.

A riqueza desta pequena composição também é revelada em seus compassos finais, cujos eventos estruturais poderiam servir como um importante conhecimento à modelagem sonora. O trecho posterior à cadência suspensiva dos compassos 24-25 pode ser interpretado como um longo prolongamento da dominante (compassos 25 - 26), que acompanha um movimento linear ascendente. Os acordes dissonantes do compasso 26 intensificam a sensação de expectativa, juntamente com este prolongamento. Uma observação da direcionalidade da linha (compassos 25-27) e da cadência de engano (compassos 26-27) poderia constituir um recurso para a modelagem da dinâmica e estabelecimento da agógica. Já uma consciência dos pontos de chegada dos movimentos lineares tende a colaborar não somente para a articulação, mas também para a modelagem temporal. Na gravação de Arrau, o ponto culminante da frase

abrangida pelos compassos 25-27 (1º tempo do compasso 26) é preparado por meio de um *acelerando*. A cadência de engano (compassos 26-27) é coincidente com um *ritardando* e decréscimo de dinâmica. Assim, o emprego deste *ritardando* contribui juntamente com esta cadência para a expectativa do trecho. Já a sensação de estabilidade, em fins desta obra, é promovida não apenas pela normalização métrica e cadência autêntica perfeita, mas também pela modelagem temporal proposta pelos diferentes performers, que fazem uso do *ritardando* em fins da seção A'. A Figura 6.19 oferece uma representação da interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos a partir da gravação de Arrau.

Figura 6.19 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 25-28)

6.1.3 Corrente

A terceira dança da *Partita* n. 5, de J. S. Bach, nos oferece um contraste afetivo em relação à *Allemande* e outras danças “sérias” desta suíte. É na *Corrente* italiana²⁶⁷ que podemos notar o estilo alegre, o andamento moderado para o rápido (LITTLE; JENNE, 2001), além de outras características estilísticas típicas desse gênero. Como exemplo, podemos mencionar o emprego da métrica ternária, o início anacrústico, o “ritmo saltitante”, a textura homofônica, a figuração contínua com figuras de mesmo valor rítmico, a figuração em arpejos e os acordes quebrados (LITTLE; JENNE, 2001). Na figura a seguir apresentamos excerto da *Corrente* da *Partita* n. 5 e a *Courante* da *Partita* n. 1 a fim de ilustrar os aspectos estilísticos mencionados.

267 No verbete do *Grove's Dictionary*, Little e Cusick (2001) fazem distinção entre a *courante* (origem francesa) e a *corrente* (origem italiana) e entre características estilísticas que acompanharam ambos os gêneros. Segundo as autoras, são recorrentes na *corrente* italiana características como o andamento moderado à rápido, a textura homofônica e estruturas rítmicas e harmônicas claras. Já diferentes *courantes* francesas do século XVII se caracterizaram por andamento lento, ambiguidades métricas e rítmicas e textura contrapontística. Em seu estudo, classificaram como do tipo italiano a *Corrente* da *Partita* n. 5, de Bach. Ainda ressaltaram o equívoco cometido por editores modernos no que tange à distinção entre a *corrente* e a *courante* nessa obra.

Figura 6.20 – Similaridades estilísticas entre a *Corrente* italiana e *Courante* francesa (métrica ternária, início anacrústico, figuração contínua de figuras de mesmo valor rítmico e “acordes quebrados”)

Figura 6.20a – Excerto da *Courante* da *Partita* n. 1 para instrumentos de teclas, de J. S. Bach

Figura 6.20b – Excerto da *Corrente* da *Partita* n. 5 para instrumentos de teclas, de J. S. Bach

Fonte: Figuras 6.20 – Bach (1853 [1731]).

A partir da escuta das gravações reconhecemos aspectos relevantes no que se refere ao emprego da métrica. Apesar da indicação 3/8, a escuta corrobora a possibilidade de uma

reinterpretação da métrica. Tendo como base o conceito de hipercompasso²⁶⁸, de Cone (1968, p. 39), a frase inicial (compassos 1-8) pode ser interpretada como um agrupamento constituído por quatro hipercompassos, seguido por uma cadência suspensiva (compassos 7-8). A frase seguinte (compassos 8-17) também é entendida como constituída por quatro hipercompassos, seguidos por uma cadência autêntica imperfeita (compassos 16 e 17). Uma ilustração de tais estruturas e das diferentes fases das frases musicais é apresentada na Figura 6.21. Usando a simbologia de Cone²⁶⁹, são representados os pontos de partida (/) ou de *downbeat* inicial, de movimento (◡) e de chegada do movimento ou de *downbeat* cadencial (\).

Figura 6.21 – Representação de hipercompassos e das diferentes fases de uma frase musical (*downbeat* inicial, movimento e *downbeat* cadencial) com base nas gravações selecionadas

The figure displays a musical score in G major, 3/8 time, divided into three systems. Each system contains two staves (treble and bass) with musical notation, including notes, rests, and fingerings. Above the staves, vertical lines and symbols (/, ◡, \) indicate the phases of the music: initial downbeat, movement, and cadential downbeat. Below the staves, hypermeasures are numbered (1, 2, 1, 2, 1 in the first system; 2, 1, 2, 1, 2, 1 in the second; 1, 2, 1, 2, 1, 2 in the third). Roman numerals and chord symbols are provided for each hypermeasure: G, I, V⁶, V₃, I; V⁷ CS, I⁶, IV, vii⁶, V⁷/vi; vi⁶, V⁷, V⁷/V, V, I⁶₄ CAI, V, V², V⁶₅. The third system also includes a key signature change to D major (D: ii⁶) at the beginning.

268 Como já comentado, esta ideia foi tratada por Edward Cone (1968, p. 39), que considerou o conhecimento rítmico um aspecto fundamental para a construção de uma performance musical. Apesar do teor prescritivo de seu livro, característico do paradigma estruturalista, concordamos com ele quanto à importância de uma consciência rítmica por parte do performer: ela tende a colaborar na questão dos agrupamentos e, consequentemente, no planejamento dos impulsos durante a performance. No presente estudo o estabelecimento de agrupamentos é uma questão em performance tratável mediante a análise musical.

269 Uma descrição do método de Cone é dada no tópico 2.3.2.2.

Quanto à interpretação dos aspectos da superfície, uma compreensão da métrica também pode ser enriquecida ao observarmos sua relação com trechos cadenciais. É na trajetória em direção à cadência autêntica perfeita da seção A (compassos 31-32) que se nota o emprego de dispositivos métricos que vale a pena mencionar. O primeiro é o hipercompasso (21-24), cujo último tempo coincide com uma cadência de engano (compassos 23-24) e ponto de elisão (compasso 24). Este hipercompasso acompanha o longo prolongamento da dominante, um conhecimento provavelmente útil para o performer na fluidez da condução desta frase musical. Assim como na dança anterior, Bach emprega a elisão próxima à cadência e ponto de chegada do movimento linear. A figura a seguir ilustra a interlocução entre tais aspectos, ou seja, mostra a relação entre métrica (elisão, tempo adicionado e hipercompasso), eventos harmônicos e lineares.

Figura 6.22 – Interlocução entre métrica (elisão, tempo adicionado e hipercompasso), eventos harmônicos e lineares (compassos 21-24)

The figure consists of two musical systems. The top system shows measures 1 through 4 of a piano part in 3/8 time. Measure 4 is marked with a vertical line and the word 'elisão'. The bottom system shows measures 21 through 25. Measure 21 is marked with a circled '21'. Measure 22 has a note 'N' above it. Measure 23 has a note 'P' above it. Measure 24 has a note '10' above it. Measure 25 has a note 'd5 - 10' above it. Below the bottom system, there is a line of harmonic analysis: D: V, I⁶, V⁶₅, I⁶₂, vi, V⁶₅, V, V².

Se em inícios desta abordagem admitimos uma contribuição das gravações para as representações analíticas, o “caminho inverso” que vai do exame estrutural (análise *a priori*) à abordagem de desafios em performance musical não deveria ser menosprezado. Uma observação dos eventos lineares poderia ser um recurso para o estabelecimento de estratégias de modelagem sonora. Novamente, recorreremos aos gráficos de vozes condutoras a fim de ilustrar exemplos de pontos de partida e chegada dos movimentos lineares. Esse conhecimento

pode colaborar também para o estabelecimento de agrupamentos, além das estratégias de dinâmica e de modelagem temporal. No gráfico de vozes condutoras (Figura 6.23), os compassos 17 e 24 são coincidentes com objetivos harmônicos (cadência autêntica imperfeita, compassos 16-17 e cadência de engano, compassos 23-24). O compasso 17 também representa objetivo linear, já que encerra o movimento por nota vizinha (notas Fá#, Sol, Fá#, registro superior), iniciado no compasso 15. Uma possibilidade interpretativa para estes compassos é a de Perahia, que os antecede por meio do emprego de um sutil *ritardando*, conforme indicado pelo gráfico representativo da agógica e oscilações da dinâmica.

Figura 6.23 – Relação entre pontos de chegada de movimentos lineares, objetivos harmônicos e aspectos expressivos (compassos 15-24) com base na gravação de Perahia

Figura 6.23a – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 15-20)

Figura 6.23b – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 21-25)

A percepção da direcionalidade da linha (descendente entre os compassos 24-29) e o reconhecimento de cadências também poderiam servir para o estabelecimento de estratégias de agógica e de dinâmica. Na representação do perfil de dinâmica advindo da gravação de Perahia, nota-se o emprego do crescendo (Figura 6.24a, compassos 23-29), que acompanha uma progressão de 5^a na voz superior (compassos 23-28, figuras 6.23 e 6.24b), iniciada no compasso 23. Já uma dinâmica decrescente aparece em trechos recessivos, como os caracterizados pela resolução de acorde dissonante (Figura 6.24b, compassos 26-27) e da cadência que encerra a seção A (Figura 6.24 b). Notamos entre os compassos 24-32 o retorno a uma normalização métrica, ocorrida após a elisão do compasso 24 (Figura 6.24c). A representação da interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos, baseada na gravação desse pianista, e dos dispositivos métricos são dados pela Figura 6.24.

Figura 6.24 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos, representação da métrica e perfil de dinâmica-agógica com base na gravação de Perahia (compassos 26-32)

Figura 6.24a – Perfil de dinâmica e agógica (compassos 23-32)

Figura 6.24b – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (dinâmica decrescente em trechos recessivos)

Figura 6.24c – Normalização métrica (compassos 24-32)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 21 to 24. Measures 21, 22, and 23 are grouped under the heading 'hipercompasso' (hyper-measure) and are numbered 1, 2, and 3 respectively. Measure 24 is the start of the 'normalização métrica' (metric normalization) section and is numbered 1. The second system covers measures 25 to 32. Measures 25, 26, and 27 are numbered 2, 3, and 4 respectively. Measures 28, 29, and 30 are numbered 1, 2, and 3 respectively. Measures 31 and 32 are the final measures of the section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

A comparação entre as frases que iniciam as seções A (compassos 1-8) e A' (compassos 33-49) permite reconhecer similaridades na métrica. Na escuta das gravações de Perahia e Schiff, cujos andamentos são mais rápidos em relação a Arrau, encontramos respaldo a uma interpretação em favor da ideia de hipercompassos. O trecho compreendido entre os compassos 33-40 pode ser interpretado como outro agrupamento constituído por quatro hipercompassos, e é outro aspecto que colabora para a coesão e equilíbrio desta peça. Outra semelhança diz respeito à relação entre estes agrupamentos com os eventos harmônicos. Conforme o gráfico da Figura 6.25, o início de hipercompassos são coincidentes com a troca de função dos acordes (compassos 35, 37, 39 e 41). Outros conhecimentos também contribuem para a questão dos agrupamentos, como a consciência dos prolongamentos de funções, ocorridos nos compassos 32-34 e 35-36. Na Figura 6.25, ilustramos a interlocução entre métrica e vozes condutoras com base na gravação de Schiff.

Figura 6.25 – Interlocução entre vozes condutoras e métrica a partir da gravação de Schiff (compassos 33-41)

The figure displays a musical score for piano, measures 33-41, in 3/8 time. The score is divided into four systems, each with a measure number in a circle above the first measure of the system.

- System 1 (Measures 33-36):** The first system shows measures 33, 34, 35, and 36. Measure 36 is marked with a '3' over a bar line, indicating a triplet. The bass line has a 'p' (piano) marking in measure 35.
- System 2 (Measures 37-41):** The second system shows measures 37, 38, 39, 40, and 41. Measure 37 is marked with a '3' over a bar line, indicating a triplet. The bass line has a 'p' (piano) marking in measure 37.
- System 3 (Measures 42-46):** The third system shows measures 42, 43, 44, 45, and 46. Measure 42 is marked with a '3' over a bar line, indicating a triplet. The bass line has a 'p' (piano) marking in measure 42.
- System 4 (Measures 47-51):** The fourth system shows measures 47, 48, 49, 50, and 51. Measure 47 is marked with a '3' over a bar line, indicating a triplet. The bass line has a 'p' (piano) marking in measure 47.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bass line is marked with 'p' (piano) in measures 35, 37, 42, and 47. The treble line has a 'N' (Natura) marking in measure 34 and a 'p' (piano) marking in measure 35. The bass line has a 'V' (Vivace) marking in measure 34 and a 'V' (Vivace) marking in measure 42. The bass line has a 'V' (Vivace) marking in measure 42 and a 'V' (Vivace) marking in measure 47. The bass line has a 'V' (Vivace) marking in measure 42 and a 'V' (Vivace) marking in measure 47.

O hipercompasso (compassos 45-48) em trecho cadencial é outra semelhança entre as seções A e A'. Vimos, anteriormente, esta estratégia nos compassos 14-17. Tanto uma consciência desta estrutura quanto da cadência autêntica imperfeita (compassos 46-48), além da percepção do compasso 36 como um fundamental ponto de chegada linear, poderiam ser relevantes para seleção de estratégia para a modelagem temporal, como o alargamento na

finalização de ambos os eventos. Na interpretação de Perahia (Figura 6.26b) percebe-se um sutil acelerando em direção à nota si do compasso 36, considerada aqui como uma das notas integrantes da *Urlinie* (Figura 6.26b). Outro importante ponto de chegada linear encontra-se no compasso 48 (nota mi 4, registro superior), coincidente com a finalização de uma cadência autêntica imperfeita. Na Figura 6.26 são apresentadas diferentes leituras interpretativas para a modelagem da dinâmica, que conferem um sutil acelerando (gravação de Perahia) e *ritardando* (proposta da autora) em direção a este ponto de chegada linear. Contudo, ambas as leituras partilham do emprego de um decrescendo na delimitação desta ideia.

Já a observação da direcionalidade da linha (compassos 45-48, Figura 6.26b) e a resolução do acorde de sétima de dominante em fins de frase (compasso 46, Figura 6.26b) poderia sugerir uma dinâmica decrescente. A comparação entre as estratégias empregadas pelos diferentes performers com o conhecimento estrutural também coopera para a tomada de decisões de dinâmica. Na frase abrangida pelos compassos 40-48, percebe-se o emprego de uma dinâmica crescente em direção ao ponto culminante desta frase (compasso 46) e o decrescendo em seu término. No exemplo da Figura 6.26 representamos os hipercompassos (compassos 37-48) e a interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos.

Figura 6.26 – Representação da métrica, interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos em trecho de tonicização em Mi menor (compassos 39-48)

Figura 6.26a – Representação de hipercompassos

Figura 6.26b – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 32-50)
com base em gravações

32 33 34 35 36

(*mf*) (*N* *p* *IN*)

D: I — V^4_3 6 — IV V^2 — IV

37 38 39 40 41

(*N* *N* *N* *N* *N*)

Em: i — V^4_3 — i iv V^7 — i^6

[illegible]

Outra possibilidade a considerar é o emprego da análise musical na seleção de metáforas expressivas (SWINKIN, 2016). Vemos no trecho de tonicização em Mi Menor (compassos 37-48) o emprego de dispositivos estruturais que contribuem para um novo afeto. O recorrente emprego de apojeturas e das transferências de registro, juntamente com o prolongamento da função da dominante num contexto de tonalidade menor, contribuem para a sensação de tensão, que culmina com uma cadência autêntica imperfeita (compasso 46-48). Esses eventos são apresentados na Figura 6.26b.

Mais um evento que parece conferir coesão a esta peça é o emprego de uma normalização métrica em direção à cadência autêntica perfeita final (compassos 62-64, Figura 6.27a). Esta normalização é antecipada pela presença de quatro hipercompassos (compassos 49-56), cada um constituído por dois compassos. Essa interpretação é reforçada pelas gravações que revelam o agrupamento de dois em dois compassos, cujos inícios são coincidentes com a troca de acordes. Assim como em fins da seção A, os compassos finais da *Corrente* apresentam uma normalização da métrica, cujos recomeços acompanham a troca de acordes (compassos 58-62). Tal dinamicidade e tensão, gerados pelo ritmo harmônico, são diminuídos pela introdução da função de subdominante, que logo prossegue com a descida final da *Urlinie* (compassos 62-64) e cadência autêntica perfeita. A sensação de concretude também é corroborada pelo *ritardando* que acompanha a cadência final, empregado pelos diferentes performers. Na Figura 6.27 são ilustrados os eventos métricos e as vozes condutoras que finalizam a *Corrente*.

Figura 6.27 – Eventos métricos e vozes condutoras (compassos 49-64)

Figura 6.27a – Hipercompassos (compassos 49-56) e normalização métrica (compassos 57-64)

Figura 6.27a shows three systems of piano accompaniment. The first system (measures 49-56) is marked with a circled 49 and a circled 56. The second system (measures 57-64) is marked with a circled 55 and a circled 64. The third system (measures 59-64) is marked with a circled 59 and a circled 64. The score is in G major and 3/4 time.

Figura 6.27b – Vozes condutoras (compassos 51-64)

Figura 6.27b shows four systems of vocal parts. The first system (measures 32-36) is marked with circled numbers 32, 33, 34, 35, and 36. The second system (measures 37-41) is marked with circled numbers 37, 38, 39, 40, and 41. The third system (measures 42-45) is marked with circled numbers 42, 43, 44, and 45. The fourth system (measures 46-50) is marked with circled numbers 46, 47, 48, 49, and 50. The score is in G major and 3/4 time.

51 52 53

10 - 6 - 6 10 - 6 -

G: V I

54 55 56 57 58

6 p p p p

IV⁷ V₃⁴ I V₆⁶ / V

59 60 62 63

vi V₆⁶ IV V² I⁶ IV V I

6.1.4 Sarabande

A *Sarabande* da *Partita* n. 5, de J. S. Bach, oferece um afeto diferenciado em relação à peça anterior. O estilo sério e o andamento lento são uma importante característica da *sarabande* francesa²⁷⁰, que provavelmente serviu de referência à composição da peça de nosso interesse (LITTLE; JENNE, 2001, p. 92). Apesar das diferenças estilísticas entre as sarabandas de Bach (LITTLE; JENNE, 2001), percebemos características recorrentes em peças relacionadas a este gênero, como o emprego de métrica ternária, frases constituídas por quatro ou oito compassos, o ritmo harmônico lento, a sincopação, o prolongamento do segundo tempo, o início de frases musicais em tempo fraco, a terminação feminina, a adesão à forma binária, o

270 No verbete do *Grove's Dictionary*, Hudson e Little (2001) apresentam uma distinção entre a *zarabanda* (originada na Espanha e América Latina) e a *sarabande francesa*. Como características estilísticas da *zarabanda* mencionam o andamento rápido, o estilo alegre, o *ostinato* rítmico, a estrutura composta por duas frases e o emprego da hemíola. Já a *sarabande francesa* teve como uma de suas principais características o andamento lento e o estilo sério. Little e Jenne (2001, p. 96) a definiram como uma dança calma, equilibrada, séria e terna.

ritmo pontuado (abertura francesa) e as trocas harmônicas, coincidentes com os pulsos (LITTLE; JENNE, 2001; HUDSON; LITTLE, 2001; ZAMACOIS, 1960). Na Figura 6.28 apresentamos excertos de diferentes sarabandas compostas por Bach, nas quais reconhecemos algumas das características mencionadas.

Figura 6.28 – Similaridades estilísticas entre diferentes sarabandas do conjunto de *Partitas* (métrica ternária, ritmo pontuado e prolongamento do segundo tempo)

Figura 6.28a – Excerto da *Sarabande* da *Suíte francesa* n. 5 (BWV 816)

Figura 6.28b – Excerto da *Sarabande* da *Partita* n. 5

Fonte: Figura 6.28a – Bach (1980 [1722]). Figura 6.28b – Bach (1853 [1731]).

É possível compreender esta peça a partir de uma comparação com as peças que a antecedem. Um primeiro aspecto a observar é a métrica regular que permeia boa parte desta composição: o compositor não se utiliza dos diversos dispositivos métricos comentados nas análises anteriores. Contudo, no que se refere ao tratamento rítmico vale mencionar que o ritmo sincopado, pontuado e o início de frases em tempos fracos representam características que perduram, com exceção, é claro, da hemíola (compassos 29-30). Ela é um dos elementos que conferem maior dinamicidade à peça. Comentaremos sobre o seu papel mais adiante.

No que se refere ao tratamento rítmico, não se pode deixar de mencionar algumas peculiaridades de seu ritmo harmônico. Assim como nas outras peças, nota-se a relação entre a troca de acordes e a mudança de pulso, ilustrada na Figura 6.29b, que evidencia a desaceleração do ritmo harmônico nas finalizações de trechos cadenciais. Este conhecimento tende a ser relevante não apenas na construção de uma concepção interpretativa no âmbito da estrutura, mas também nas questões relacionadas à modelagem temporal. Entre os diferentes performers

selecionados nota-se o emprego do *ritardando* e decréscimo da dinâmica em fins de cadências (Figura 6.29c), contribuindo na delimitação de frases musicais. Uma percepção dos objetivos harmônicos e lineares, por exemplo as finalizações das progressões indicadas na Figura 6.29, poderia corroborar um alargamento e decréscimo da dinâmica em direção ao ponto de chegada destes movimentos (compassos 4 e 8). Contudo, essa é apenas uma possibilidade interpretativa. Tais aspectos são apresentados nas Figuras 6.29a e 6.29b.

Figura 6.29 – Vozes condutoras (plano frontal) e ritmo harmônico (compassos 1-9)

Figura 6.29a – Plano frontal (compassos 1-9)

Figure 6.29a displays the piano and vocal staves for measures 1 through 9. The piano part features harmonic analysis labels: G: I, IV, V⁶₅ → ii, V⁶₅, I, ii⁶, V, and D: IV, ii. Performance markings include '4 prg', 'App', '3 prg', and 'App'. The vocal part has lyrics 'G: I' and 'D: IV'.

Figura 6.29b – Interlocução entre ritmo harmônico e cadências

Figure 6.29b displays the piano and vocal staves for measures 1 and 5. The piano part features harmonic analysis labels: I, V²/IV, IV, V⁶₅/ii, ii, V⁶₅, I, ii, V, CS, V, I, IV, ii⁷, V², I, and CAI.

Figura 6. 29c – Interlocução entre agógica e variações de dinâmica a partir de diferentes gravações

Schiff

Arrau

Perahia

No que se refere à representação das vozes condutoras, a peça em questão pode colocar desafios ao analista, especialmente se ele levar em consideração o *estilo de execução das gravações*. Uma escuta fundamentada neste tipo de conhecimento permite reconhecer o interesse de performers por um estilo de execução calcado nas convenções de uma época. É na gravação de Perahia que se nota na reprise (compassos 1 e 17) o acréscimo de notas de passagem e apojaturas à linha melódica, evidenciando uma aproximação com a prática de execução do período, baseada na adição de ornamentos. Este interesse teve seu impacto na representação das vozes condutoras. Na Figura 6.30a e 6.30b, são oferecidas diferentes representações de vozes condutoras para um mesmo trecho, com o objetivo de evidenciar o impacto dos acréscimos de Perahia (reprises) na representação analítica.

Figura 6.30 – Diferentes representações de vozes condutoras a partir da gravação de Perahia

Figura 6.30a – Comparação entre diferentes representações de vozes condutoras (compassos 1- 4)

The image displays two musical staves, labeled 1 and 2, comparing different representations of vocal parts for measures 1-4. Both staves are in treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The top staff (1) shows a more complex representation with many notes and ornaments, while the bottom staff (2) shows a simpler representation with fewer notes. Both staves have a '4 prg' marking above measures 2-3. The bottom staff has a 'V' marking below measure 4. The top staff has a 'V' marking below measure 4.

Figura 6.30b – Comparação entre diferentes representações de vozes condutoras (compassos 16-20)

The image displays two musical staves, labeled 16, 18, 19, and 21 at the top. The top staff shows a more complex, flowing line with many slurs and ties, while the bottom staff shows a simpler, more direct line. Both staves have a bass line with chords labeled: D: I, Em: VII, V 6/5, i, VI, iv, ii 7, V, and V 7. The top staff has a 'P' (piano) dynamic marking at measure 16 and a 'p' at measure 21. The bottom staff has a 'P' at measure 16 and a 'p' at measure 21.

A consciência dos eventos lineares e harmônicos, como os apresentados na Figura 6.30, poderia ter relevância para a seleção de estratégias de dinâmica e estabelecimento da agógica. O reconhecimento das apojaturas e acordes dissonantes tende a contribuir para uma estratégia de dinâmica considerada por especialistas das práticas interpretativas, a saber, seu decréscimo na resolução de dissonâncias (BADURA-SKODA, 1995, p. 131; QUANTZ, 1966 [1752], p. 277)²⁷¹.

Outro conhecimento subsidiário com potencial de tratar esta questão é à identificação das diferentes fases de uma frase musical – em outras palavras, como o reconhecimento destas etapas, incluindo a identificação de seus pontos culminantes, pode apoiar a seleção de estratégias de dinâmica-agógica. Nos gráficos da Figura 6.31, percebe-se o emprego pelos pianistas da aceleração e do crescendo em direção ao ponto culminante da frase abrangida pelos compassos 1-4 (1º tempo do compasso 2). Observa-se também o uso do *ritardando* no

271 Sobre esta prática interpretativa, Quantz (1966 [1752], p. 277) observou: “If dissonances are to have their proper effect, however, that is, if the consonances that follow are to sound more agreeable and pleasing, they not only must be struck [...] with varying degrees of emphasis, each according to its kind, but they must also be struck more forcefully than consonances”. “Para que as dissonâncias tenham um efeito adequado [...], isto é, se as consonâncias que se seguem soem mais aceitáveis e agradáveis, devem não apenas ser tocadas com vários graus de ênfase, cada uma de acordo com a sua espécie, mas atingidas mais fortemente do que as consonâncias” (QUANTZ, 1966 [1752], p. 277). Sobre a relação entre consonâncias e dinâmica também observou: “Dissonances in general, in whatever part they are found, always require special emphasis” (QUANTZ, 1966 [1752], p. 258). “Dissonâncias em geral, em qualquer parte que são encontradas, sempre requerem uma especial ênfase” (QUANTZ, 1966 [1752], p. 258).

compasso 4, coincidente com a apojatura e finalização de frase. Tais eventos são retratados por meio dos gráficos representativos da interlocução entre os diferentes aspectos expressivos.

Figura 6.31 – Interlocução entre dinâmica e agógica (compassos 1-4)

Figura 6.31a – Representação da dinâmica e agógica a partir da gravação de Perahia

Figura 6.31b – Representação da dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

Figura 6.31c – Representação da dinâmica e agógica a partir da gravação de Arrau

A ideia já discutida anteriormente dos *primeiros tempos como pontos de chegada do movimento linear* também é sugerida pelas gravações. Este conhecimento, como já defendemos na análise do *Praeambulum*, tende a colaborar com a abordagem de questões relacionadas ao agrupamento e à modelagem do tempo. Na representação de vozes condutoras da Figura 6.32 notamos a ideia de objetivos lineares em pequena e maiores proporções (progressões lineares), alguns deles coincidentes com primeiros tempos dos compassos (compassos 4, 12 e 16). Entendemos que uma consciência dos pontos de partida e chegada de movimentos lineares pode colaborar com a seleção de estratégias de modelagem sonora (tempo e dinâmica) e, consequentemente, para a fluência do fraseado. No primeiro tempo do compasso 4, temos um ponto de chegada linear, ou seja, o primeiro tempo poderia ser interpretado como a finalização de uma progressão linear de 4ª, iniciada no primeiro compasso. Já no primeiro tempo do compasso 12, temos a finalização de uma frase musical (compassos 8-12), início de uma progressão linear de 5ª (compassos 12-15) e finalização de uma cadência suspensiva (compassos 11-12). Nas gravações de Perahia e Schiff, este ponto de chegada (primeiro tempo do compasso 12) é preparado por meio de um *breve accelerando e crescendo*. Já em Arrau, este ponto de chegada é antecipado por meio de um sutil *ritardando*, além de um breve crescendo. A seguir, apresentamos a interlocução entre diferentes aspectos expressivos com base nas gravações dos diferentes pianistas e representação de vozes condutoras.

Figura 6.32 – Vozes condutoras e interlocução entre diferentes aspectos expressivos (compassos 8-12)

Figura 6.32a – Vozes condutoras (compassos 8-12)

Figura 6.32b – Interlocução entre dinâmica e agógica com base na gravação de Perahia

Figura 6.32c – Interlocução entre dinâmica e agógica com base na gravação de Schiff

Figura 6.32d – Interlocução entre dinâmica e agógica com base na gravação de Arrau

Uma observação das vozes condutoras e de sua interlocução com os eventos harmônicos também poderia constituir conhecimento relevante para o performer interessado por um estilo estrutural de performance, que não tende a desconsiderar o potencial de contribuição do conhecimento estrutural para seleção de estratégias de modelagem sonora. Novamente, o reconhecimento do ponto culminante da frase que encerra a seção A (compassos 12-16) poderia se demonstrar relevante para o direcionamento melódico e, portanto, para a modelagem da dinâmica. Sabe-se que uma prática comum de performance do Barroco é o *estabelecimento de dinâmica baseado na percepção da direcionalidade melódica*²⁷². Uma consciência deste aspecto no contexto da estrutura poderia colaborar para uma concepção mais rica no que tange à interpretação musical. Assim, o reconhecimento do ponto culminante, juntamente com os eventos harmônicos desta frase final, (compassos 12-16) poderia corroborar o emprego de um crescendo em direção à nota Si 4 (compasso 15) e decrescendo, acompanhando a cadência que

272 Esta questão foi tratada por Badura-Skoda (1995, p. 131) a partir do conceito de “dinâmica melódica”. Com base em tratado de C. P. E. Bach, ressalta a importância da escuta da performance de cantores por músicos instrumentistas como possibilidade de favorecer a percepção da direcionalidade melódica, e consequentemente o estabelecimento da dinâmica. Sobre este aspecto observou: “Only those who sing themselves, or who observe singers closely, know that in long notes the voice swells slightly; that high notes, on account of the greater tension of the vocal cords and so on, are louder and more intense than low ones; that a beautiful vocal frase usually begins and ends in a relaxed manner, reaching its dynamic peak half-way through” (BADURA-SKODA, 1995, p. 131). “Somente aqueles que cantam para si, ou que observam cantores de perto, sabem que nas notas longas a voz cresce ligeiramente; que as notas mais agudas, em decorrência da grande tensão das linhas vocais [...] são mais audíveis e intensas do que as graves; que uma bonita frase vocal usualmente inicia-se e termina de maneira atenuada, encontrando o pico de sua dinâmica na metade do caminho” (BADURA-SKODA, 1995, p. 131). Em estudo acerca dos elementos interpretativos da linha melódica barroca, Hobin A. Hasbrouck tratou a questão da acentuação barroca, que nada mais é do que a aplicação de diferentes graus de volume aplicados a uma linha melódica. Ao discutir o acento dinâmico (altura que se destaca em relação às demais), observou a relação entre aumento da dinâmica e as alturas mais agudas de uma frase musical (HASBROUCK, 1989, p. 16).

finaliza essa seção. O gráfico da Figura 6.33 mostra as notas Si 4 e Mi 3 (compasso 15) como possíveis pontos de chegada de movimento linear em pequena proporção (transferência de oitava e nota de resolução da apojetura), conhecimentos que tendem a contribuir ao direcionamento melódico. Na gravação de Perahia, o primeiro tempo do compasso 15 é preparado por meio de um acelerando e crescendo. Assim, a Figura 6.33 ilustra a interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos advindos da gravação de Perahia.

Figura 6.33 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 12-16) a partir da gravação de Perahia

Após a cadência que encerra a seção A, o compositor surpreende o ouvinte com a rápida introdução de uma tonicização em Mi menor (compasso 17). Aspectos como a introdução de apojeturas, ritmos pontuados e frases iniciadas em tempo fraco continuam se fazendo presentes, corroborando a ideia destes elementos como parte daqueles que tendem a contribuir para a coesão e equilíbrio desta pequena peça. A escuta dos compassos iniciais desta seção corrobora

uma interpretação motívica, já que sua frase inicial se assemelha à frase que introduz a peça²⁷³. Assim, o exemplo da Figura 6.34 compara as frases que iniciam cada seção e ilustra algumas das relações motívicas²⁷⁴ (variações dos motivos a, b e c) com base na observação da superfície e plano frontal. Os exemplos representam o motivo a, formado por uma 3ª menor descendente e ascendente; o motivo b, constituído pelo intervalo de 5ª justa; o motivo c, pelo intervalo de 8ª justa. Nos exemplos das Figuras 6.34 estão representados o motivo a estendido, também formado pelo intervalo de 3ª menor.

Figura 6.34 – Interlocução entre motivos e vozes condutoras (compassos 1- 4 e 17-20)

The figure displays two musical excerpts. The top excerpt, measures 1-4, features a treble and bass staff in G major (one sharp). Motif 'a' is marked above the treble staff in measures 1 and 3, while motif 'b' is marked below the bass staff in measure 2, and motif 'c' is marked below the bass staff in measure 4. The bottom excerpt, measures 17-20, shows an expanded version of motif 'a' in the treble staff, with a '4 prg' (four-part progression) indicated. Below the bass staff, harmonic analysis is provided: G: I, IV, V⁶/₅, ii, V⁶/₅, I, ii⁶, V. Other annotations include 'motivo a expandido', 'App' (Appoggiatura), and 'N' (Natural) above notes in measures 18 and 19.

273 Não foi nosso propósito oferecer uma análise rigorosa da estrutura nem uma abordagem exaustiva motívica, mas sim uma abordagem acerca dos benefícios obtíveis por meio de uma “relação mútua” entre análise e performance musical, e da interlocução entre a autora da pesquisa com teórico/analista com vasta experiência em performance. Os resultados desta interlocução são discutidos no item 6.2.

274 Por “motivo” entende-se a repetição de um padrão que pode sofrer transformações no decorrer de uma peça musical por meio da modificação rítmica, intervalar, melódica e harmônica. Tal ideia é visível tanto nas concepções de Schoenberg (2008, p. 35-8) quanto de Schenker (1980 [1906], p. 5). Contudo, uma observação de obras de diferentes fases da produção schenkeriana permite-nos notar seu amadurecimento da concepção de motivo. No estudo do *Largo* da *Sonata* n. 3 para violino, de J. S. Bach, entende o motivo como uma “partícula” que pode ser modificada por meio dos processos de diminuição e aumento (SCHENKER, 2014 [1925], p. 36). Assim, numa perspectiva schenkeriana a ideia de motivo aparece relacionada tanto à noção de fragmentos (por exemplo, um curto movimento por notas vizinhas) que ocupam uma pequena extensão de uma composição, quanto à repetição destes fragmentos de maneira estendida ou por longos compassos (BURKHART, 1983, p. 103; GILBERT; FORTE, 1982, p. 267-8).

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled with circled measure numbers 17, 18, 19, and 20, contains a vocal line with various melodic phrases. Above this staff, horizontal brackets labeled 'a', 'b', and 'c' group specific measures. The bottom staff shows the piano accompaniment with chords and a melodic line. Below the piano staff, a series of Roman numerals and symbols represent harmonic and dynamic information: D: I, I, b, V₅⁶, i, VI, ii⁷, V. A bracket labeled 'c' spans the final two measures of this sequence. A label 'motivo a expandido' with an arrow points to the first measure of the piano staff. A dynamic marking 'p' is placed above the piano staff in measure 19. A label 'Em; VII' is positioned below the piano staff in measure 18.

No que se refere ao processo simbiótico entre análise e performance, na segunda seção desta peça, vemos novamente que o reconhecimento de alguns objetivos lineares e harmônicos foram favorecidos não apenas pelo exame da estrutura, mas também pela escuta das gravações. Notamos em trechos cadenciais o recorrente emprego do *ritardando*, aspecto já mencionado nas análises anteriores. Este tratamento temporal se nota nas cadências suspensivas (compassos 19-20 e 31-32), assim como na cadência autêntica perfeita em Mi menor (compassos 27-28). Na Figura 6.35, temos gráficos de vozes condutoras (compassos 17-32) e comparativo de gravações (compassos 27-28 e 31-32) mostrando a modelagem sonora proposta pelos performers em trechos cadenciais.

Figura 6.35 – Vozes condutoras (plano frontal) e gráfico comparativo da agógica e oscilações de dinâmica

Figura 6.35a – Vozes condutoras (compassos 17-32)

Figure 6.35b displays a musical score for piano, measures 17 through 32, illustrating the inter-relationship between dynamics, tempo, and cadences. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The tempo is marked '5 prg' (5 per minute) starting at measure 24. The cadences are labeled as 'Cadência Autêntica Perfeita' (measures 28-29) and 'Cadência Suspensiva' (measures 31-32). The score includes various musical notations such as chords, intervals, and melodic lines.

Measures 17-21: Dynamics include p, f, p, f, p. Chords: D: I, Em: VII, V⁶/₅, i, VI, iv, ii⁷, V.

Measures 22-26: Dynamics include p, f, p, f, p. Chords: V⁷, V, iv⁶, vi⁶, VII, V⁶/₅. Tempo: 5 prg.

Measures 27-32: Dynamics include p, f, p, f, p. Chords: ii², V, i, V⁷, VI, iv, i⁶, G: vi⁶, IV, V⁶/₅, V. Cadences: Cadência Autêntica Perfeita (measures 28-29), Cadência Suspensiva (measures 31-32).

Figura 6.35b – Inter-relação entre dinâmica, tempo e cadências, na gravação de Perahia

Figura 6.35c – Inter-relação entre dinâmica, tempo e cadências, na gravação de Arrau

Figura 6.35d – Inter-relação entre dinâmica, tempo e cadências, na gravação de Schiff

Ainda no que se refere à possibilidade de contribuição da análise das gravações para a representação analítica, temos que mencionar a proposta de agrupamento oferecida pelos diferentes performers nos compassos 25-32. É neste trecho que se observa uma maior dinamicidade dos eventos métricos em decorrência da introdução de hemíolas (compassos 25-27 e 29-31). Entendemos que uma consciência da inter-relação entre estes eventos e as vozes condutoras pode constituir um subsídio para a questão dos agrupamentos e, consequentemente,

a condução das frases abrangida pelos compassos 24-32. Vale ressaltar que as duas últimas frases que encerram o trecho de tonicização em Mi menor (compassos 24-28 e 28-32) apresentam certas semelhanças em suas elaborações, como o início em tempo fraco, a presença de hemíola e a normalização métrica em direção à cadência. Devemos ainda admitir que tal dinamicidade entre os compassos 24-32 também é proporcionada pela interlocução entre diferentes eventos estruturais, como as apojaturas no registro superior e as constantes mudanças de registro nos baixos. Esses aspectos são ilustrados no gráfico de vozes condutoras da Figura 6.35. A observação desta dinamicidade num contexto de tonalidade menor poderia muito bem servir ao estabelecimento de metáforas expressivas, como a sensação de tensão gerada pela percepção da inter-relação entre os eventos citados. A Figura 6.36 ilustra a relação entre vozes condutoras e métrica dos compassos 25-32.

Figura 6.36 – Interlocução entre métrica e vozes condutoras (compassos 25-32)

The figure displays a musical score for measures 25 through 32, illustrating the relationship between metric structure and vocal parts. The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 25-28):** Shows a piano accompaniment with a 3/4 time signature. Red dashed vertical lines indicate metric divisions. Below the piano part, numbers 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3 are placed, corresponding to the measures. The vocal part is written in a single line with a treble clef, featuring various note values and rests.
- System 2 (Measures 25-28):** A harmonic analysis section. It shows the vocal line for measures 25, 26, 27, and 28. Measure 26 is marked "5 prg". Measure 27 is marked "App". The harmonic analysis below the vocal line is: Em: vi° VII, V 6/5, ii°2, V, i. The vocal line includes dynamics like *p* and *App*.
- System 3 (Measures 29-32):** Shows the piano accompaniment for measures 29 through 32. Red dashed vertical lines indicate metric divisions. Below the piano part, numbers 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3 are placed, corresponding to the measures. The vocal part is written in a single line with a treble clef, featuring various note values and rests.

29 30 31 32

Em: V7 VI iv i⁶ IV G: vi⁶ V₅⁶ V

Apesar do retorno à tonalidade de Sol maior (compassos 31-32), o que se percebe no início desta modulação é a presença de eventos estruturais que corroboram a sensação de expectativa. Como exemplo, temos a cadência suspensiva dos compassos 31-32 (Figura 6.35b3), apresentada logo no início desta tonalidade. Outros eventos que parecem contribuir para a sensação são as constantes apojeturas e transferências de registro, coincidentes com pontos de chegada do movimento linear (compassos 32 e 34). A sensação de expectativa em fins desta composição também é proporcionada pela sustentação do acorde construído sob a sensível (compassos 35-36). Sob esta harmonia é introduzida figuração melódica que remete a uma melodia vocal, cujo direcionamento descendente encontra seu ponto de chegada em nota coincidente com o quarto grau da *Urlinie* (compasso 37). É na frase final desta pequena peça que reconhecemos eventos que remontam aos compassos iniciais, como a presença do motivo de quinta (registro inferior, compassos 37-38), o motivo expandido do fragmento que inaugura a composição (motivo a) e o motivo c, formado pela distância de uma 8^a justa. A partir daí, temos, na inter-relação entre a descida final da *Urlinie*, a modelagem expressiva oferecida pelos performers (*rallentando e diminuendo*) e na cadência autêntica perfeita a apresentação de elementos que corroboram a sensação de estabilidade. A seguir, uma representação dos eventos que marcam o término da *Sarabanda* com base em Perahia.

Figura 6.37 – Inter-relação entre vozes condutoras, motivos e aspectos expressivos (compassos 37-40)

Figura 6.37a – Representação motívica a partir da superfície

Figura 6.37b – Vozes condutoras, motivos e aspectos expressivos a partir da gravação de Perahia

37 38 39

G: ii V 7 I I V 6 5 4 3 I

6.1.5 Tempo di Minuetta

A dança que segue a *Sarabande*, *Tempo di Minuetta*, apresenta certas características estilísticas que remontam a outras danças do mesmo gênero de J. S. Bach. Como exemplo, temos o emprego da métrica ternária regular (compassos 4 e 11), a estrutura de frases constituídas por quatro e oito compassos, a terminação melódica feminina, a alternância entre grupos constituídos por duas ou três notas e o emprego de figuração contínua formada por acordes “quebrados”. A figura a seguir ilustra algumas destas características a partir de excertos de diferentes minuetos de Bach, bem como de nosso objeto de estudo.

Figura 6.38 – Similaridades estilísticas entre diferentes minuetos de J. S. Bach

Figura 6.38a – Excerto do *Minueto* da *Suíte francesa* n. 3 (compassos 1-28) para instrumentos de teclas, de J. S. Bach: frases de quatro e oito compassos

5. Menuet I^o)

Figura 6.38b – *Minueto da Suíte francesa* n. 6 (compassos 1-12) para instrumentos de teclas, de J. S. Bach: terminação feminina (compasso 8)

Figura 6.38c – Excerto do *Tempo di Minuetta* da *Partita* n. 5 para instrumentos de teclas, de J. S. Bach

Fonte: Figuras 6.38a e 6.38b – Bach (1980 [1722]).
 Figura 6.38c – Bach (1853 [1731]).

Uma possibilidade de compreender esta pequena peça no âmbito da estrutura consiste no reconhecimento dos eventos lineares que marcam os compassos iniciais. Assim, podemos verificar nos três primeiros compassos a presença de uma *ascensão arpejada inicial*²⁷⁵, cujo ponto de chegada ocorre na nota Si 4 (nota inicial da *Urlinie*, compasso 3). Essa ascensão é sustentada pela harmonia de tônica, que prossegue até a dominante do compasso 4, marcado pela presença de uma cadência suspensiva. Uma consciência desta cadência e ponto de chegada pode constituir um conhecimento relevante para a modelagem temporal, por exemplo o emprego de um breve *allargando* ao compasso 4, coincidente também com a segunda nota da *Urlinie*. Nos exemplos da Figura 6.39b é possível notar como os diferentes performers empregam a modelagem do tempo e da dinâmica em trecho cadencial. Verifica-se o declínio da dinâmica e o *ritardando* em fins da primeira frase, demonstrando como elementos expressivos são utilizados para delimitá-la. Aqui se encontra mais um exemplo de como as decisões performativas podem impactar uma compreensão analítica. A estratégia expressiva de uma dinâmica que acompanha o movimento ascendente da linha melódica até o ponto culminante de uma frase musical (nota si4, compasso 4), procedimento já discutido, também se vê na Figura 6.39b.

275 Cadwallader e Gagné (2011, p. 129) definem a ascensão arpejada inicial como uma das técnicas de prolongamento melódico que procura, por meio de figuração constituída por arpejos, “atrasar” a entrada da primeira nota da *Urlinie*. “Ascensão inicial é uma progressão linear [...] ascendente para o tom principal da linha fundamental. Na medida em que pertence a um nível muito profundo de elaboração da estrutura fundamental [...], pode se estender por vários compassos” (GERLING; BARROS, 2020, p. 9).

Figura 6.39 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos

Figura 6.39a – Vozes condutoras (compassos 1-4)

Figura 6.39b – Representação da agógica e das oscilações de dinâmica com base na gravação de Perahia

Figura 6.39bc – Representação da agógica e das oscilações de dinâmica com base na gravação de Schiff

Figura 6.39d – Representação das oscilações de dinâmica e agógica com base na gravação de Arrau

No que diz respeito aos compassos iniciais, fazemos outra consideração sobre a estrutura: trata-se da métrica sugerida tanto pela escrita quanto pelas gravações selecionadas. A sensação de uma métrica binária neste minuetto foi objeto de discussão de especialistas das Práticas Interpretativas. Para Valenti (1990, p. 103), a figuração em colcheias com hastes voltadas para cima favorece a percepção de dois tempos por compasso, em vez da típica métrica ternária regular, recorrente nos minuetos. Já Badura-Skoda (1995, p. 38), apesar de reconhecer a possível percepção de uma métrica 6/8 em boa parte dos compassos deste minuetto, defende uma execução da frase inicial com base numa única métrica ternária desde os compassos iniciais²⁷⁶. Independentemente de uma execução baseada numa métrica binária ou ternária, percebemos com base na escuta das gravações que há execuções que corroboram a percepção de uma métrica binária nos compassos iniciais, bem como de seus deslocamentos. É nos trechos cadenciais (compassos 4 e 11-12) e finais de frases que reconhecemos o retorno a uma regularidade métrica, aproximando-se daquela típica de vários minuetos de Bach²⁷⁷. Essa ideia interpretativa é apresentada na figura a seguir.

276 Para tanto, o pianista sugere uma acentuação na penúltima colcheia do grupo de seis, inseridas em cada compasso (BADURA-SKODA, 1995, p. 38).

277 Esta visão interpretativa em favor de grupos formados por três colcheias, interrompidos em trechos cadenciais, foi defendida por Little e Jenne (2001 [1991]) em estudo sobre o gênero minuetto na música de J. S. Bach.

Figura 6.40 – Intercalação entre deslocamentos e normalização métrica

Após a cadência suspensiva e normalização da métrica (compasso 4), nota-se a retomada do deslocamento métrico, conferindo maior dinamicidade ao trecho pós-cadencial. É no final da primeira seção que se percebe o emprego de frase assimétrica. Em outras palavras, encontramos entre os compassos 5-12 uma frase de oito compassos, uma característica recorrente em minuetos de Bach (LITTLE; JENNE, 2001, p. 73).

O dinamismo da seção A também é corroborado por diferentes eventos lineares. Uma observação de seu plano frontal permite notar tanto a sequência (melódica e harmônica) quanto a repetição do padrão intervalar 6-6 entre os compassos 5-10. Uma consciência de tais eventos poderia ter relevância não apenas para a produção de uma metáfora expressiva (sensação de dinamismo), mas também para a questão relacionada aos agrupamentos. Na gravação de Perahia percebe-se a partir do compasso 5 o crescendo e o acelerando em direção ao compasso 10 (ponto de chegada de uma progressão linear de 5ª) e o destaque da penúltima nota de cada grupo formado por seis colcheias, aspecto também reconhecido nas demais gravações. Essa ênfase é ilustrada mediante a apresentação de espectrogramas apresentados na Figura 6.41b²⁷⁸. Dessa maneira, em certos casos uma percepção dos pontos de partida e chegada de movimentos lineares (por exemplo, uma consciência de uma progressão linear) pode ser um conhecimento

278 Dentre as diferentes opções de espectrogramas do Sonic Visualiser, optamos pela utilização do espectrograma de pico de frequência, que apesar de não oferecer maior diversidade de informações sonoras, demonstrou-se útil ao estudo pelo potencial de revelar informações relativas a esse parâmetro. Assim, as passagens em amarelo do espectrograma correspondem às sonoridades de maior intensidade, em detrimento daquelas que receberam a cor azul, de menor intensidade. Também é possível notar no espectrograma notas que foram sustentadas pelos pianistas. Percebemos na gravação de Perahia o provável uso da pedalização nas penúltimas notas de cada grupo, formado por seis colcheias, que integram a progressão de sexta.

subsidiário ao estabelecimento de agrupamentos. Na Figura 6.41a temos gráficos de vozes condutoras ao trecho que encerra a seção A. Já a Figura 6.41b apresenta diferentes propostas de modelagem expressiva das gravações. A observação dessas propostas permite notar uma similaridade na modelagem da dinâmica e do tempo em trecho coincidente com a cadência autêntica perfeita que encerra a primeira seção.

Figura 6.41 – Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 5-12)

Figura 6.41a– Vozes condutoras (*Plano frontal*)

Figura 6.41b– Representação das oscilações de dinâmica, da agógica (compassos 5-12) e espectrograma com base na gravação de Perahia

Figura 6.41c – Representação das oscilações de dinâmica, da agógica (compassos 5-12) e espectrograma com base na gravação de Schiff

Figura 6.41d– Representação das oscilações de dinâmica, da agógica (compassos 5-12) e espectrograma com base na gravação de Arrau

É a partir da escuta dos compassos 20-25 da seção A' que reconhecemos semelhanças com a frase inicial deste minueto. As frases compreendidas entre os compassos 13-16 e 17-20 também são marcadas em seus inícios por uma figuração ascendente formada por “acordes quebrados” e pelo deslocamento da métrica. Já os seus finais são tratados mediante o retorno de uma normalização métrica (Figura 6.42a).

Uma compreensão de tais frases também é favorecida pela interpretação motívica, indicada pelo gráfico de vozes condutoras da Figura 6.42b. Nesta figura, nota-se uma semelhança com a frase inicial, bem como entre ambas as frases que iniciam a seção A' (compassos 13-16 e 17-20). Tal aspecto é corroborado pela presença dos motivos a, b e c e de

suas derivações, indicadas pelos colchetes (Figura 6.42b). Assim, a interpretação a seguir reconhece a presença do motivo a, constituído pelo intervalo de 3ª descendente; do motivo b, formado pela figuração em arpejos com notas da tríade da tônica; do motivo c, baseado no intervalo de 2ª menor ascendente.

Paralelamente a estes eventos, percebe-se o emprego da transferência de registro e acoplamento (notas Lá 2 e Lá 3 dos compassos 13-14), que acompanham a figuração em arpejos. Dessa maneira, temos em inícios da seção A' uma repetição do terceiro grau da *Urlinie* (compasso 13, Figura 6.42 a), que já fora apresentado no compasso 4. Contudo, tais eventos encontram-se num novo contexto harmônico marcado pela tonicização em Mi menor, introduzida no compasso 14. A representação da interlocução entre métrica, vozes condutoras e motivos é oferecida na Figura 6.42.

Figura 6.42 – Interlocução entre vozes condutoras, motivos e métrica (compassos 13-20)

Figura 6.42a – Compassos 13-16

Figure 6.42a shows the musical notation for measures 13-16. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 13 is marked with a circled 13 and a 6/8 time signature. Measure 15 is marked with a circled 15. The score includes a piano part with arpeggiated chords and a vocal line with melodic motifs. Motifs are labeled: 'a' (interval of 3rd descending), 'b' (arpeggiated triad), and 'c' (interval of 2nd minor ascending). Harmonic analysis below the piano part shows: D: (measure 13), Em: VII (measure 14), vii°2 (measure 15), V6/5 (measure 16), and i (measure 17). The label 'acoplamento' is placed above the vocal line in measure 14. The label 'CAI' is at the bottom right.

Figura 6.42b – Compassos 17-20

The image displays two musical staves for measures 17 through 20. The top staff is a piano part in G major, featuring a sequence of chords: Em , i , $\text{vii}^{\circ 6}_{\text{5}}/\text{iv}$, V^7/iv , and iv . The bottom staff is a violin part. Annotations include 'acoplamento' (coupling) with a bracket over measures 17-19, 'a' under the first measure, 'b' over measures 17-19, and 'c' under the final measure (20). Measure numbers 17 and 20 are circled at the beginning of their respective staves.

Outra possibilidade de compreensão de ambas as frases que inauguram a seção A' também é favorecida pela observação da interlocução entre o conhecimento estrutural e os aspectos expressivos das gravações – em outras palavras, a partir da correlação entre unidades estruturais e modelagem sonora (dinâmica e tempo). É interessante observar a maneira como os diferentes performers utilizaram estes elementos na modelagem de frases musicais. Nos três exemplos da Figura 6.43 percebe-se uma aceleração do andamento em inícios de ambas as frases, assim como a desaceleração em seus finais. Também é notável o emprego do *allargando* em fins de frases musicais (compassos 16 e 20). Observa-se ainda uma dinâmica decrescente em trecho coincidente com uma cadência autêntica imperfeita em Mi menor (compasso 16) e final de frase musical (compasso 20). O padrão (ou estrutura) de arco, tão mencionado em pesquisas empíricas baseadas na performance musical, é perceptível em relação ao tratamento agógico e dinâmico (gravações de Schiff e Perahia), nos exemplos da Figura 6.43.

Figura 6.43 – Aspectos expressivos de diferentes gravações (compassos 13-20)

Figura 6.43a – Representação das oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

Figura 6.43b – Representação das oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Arrau

Figura 6.43c – Representação das oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Perahia

Outro aspecto que confere equilíbrio e coesão a esta pequena peça também pode ser notado a partir de uma observação da interlocução entre eventos métricos e vozes condutoras no trecho compreendido entre os compassos 21 a 27. Assim como na seção A, o compositor insere trecho marcado pelo deslocamento da métrica (compassos 21-30), logo após final de frase musical (compasso 20). A dinamicidade deste trecho musical também é corroborada por diferentes eventos estruturais, como o rápido ritmo harmônico, as constantes mudanças de registro na voz superior, a repetição do padrão intervalar 6-6 e a sequência melódica que acompanha os compassos 23-27. O que se segue a esta sequência é a inserção de figuração arpejada ascendente, cujo ponto de chegada é coincidente com a introdução do acorde de mi menor. Vale mencionar o retorno de uma métrica ternária regular a partir da introdução deste acorde e cadência autêntica perfeita em Mi menor (compassos 31-32). A interlocução entre eventos métricos e lineares é dada pela Figura 6.44 a seguir.

Figura 6.44 – Interlocução entre métrica e vozes condutoras

Figura 6.44a – Interpretação da métrica e de vozes condutoras (compassos 21-27)

The image displays two musical staves. The top staff, labeled with a circled '21', shows a piano accompaniment in G major (one sharp) with a 6/8 time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom staff shows the same measures (21-27) with a harmonic analysis below the notes. The analysis includes Roman numerals and figured bass notation for each measure.

Harmonic analysis for measures 21-27:

Measure	Harmony
21	Em: ii°
22	V
23	i 6/4
24	ii°
25	V
26	iv
27	vii°
	VI
	ii°
	v
	i
	iv

Figura 6.44b – Interpretação métrica e de vozes condutoras (compassos 28-32)

The image shows a musical score for piano, measures 28-32. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score includes a treble and bass staff with notes and rests. Above the staff, there are markings for 'N' (Núcleo) and 'IN' (Interação) with arrows indicating movement. Below the staff, there are markings for 'Aproximação superior' and 'App' (Aproximação). The bottom of the score shows a harmonic analysis: Em: vii° — ii° — vii°7 — i — V7 — i — V7/V — 7/5/3. The key signature is one sharp (F#).

No que concerne à possibilidade de contribuição da análise para a performance, uma observação de pontos de chegada do movimento linear, assim como da cadência autêntica perfeita em Mi menor (compasso 32), poderia servir como conhecimento subsidiário para a seleção de estratégias relacionadas à dinâmica e ao tempo. Tanto na gravação de Schiff quanto na de Arrau o que vemos é um impulso ou acelerando em trecho sustentado pela harmonia da sensível (compassos 28-30) em direção à tônica de Mi menor (compasso 31). Em nossa interpretação de vozes condutoras, a introdução desta harmonia no compasso 31 é coincidente com um importante ponto de chegada do movimento linear (Figura 6.45b). Em ambas as gravações este ponto de chegada também é antecedido por uma dinâmica crescente. Já a interpretação de Perahia diferencia-se dos exemplos anteriores no que se refere à modelagem da dinâmica e do tempo. Diferentemente dos outros 2 pianistas, Perahia não realiza um nítido crescendo no trecho que antecede o compasso 31, mas apresenta um perfil geral descendente em direção a este compasso, além da desaceleração do andamento entre os compassos 28-32. Quanto ao tratamento expressivo em trecho coincidente com a cadência autêntica perfeita em Mi menor (compassos 31-32), o que se verifica é o declínio do andamento nas três gravações, bem como da dinâmica na resolução da apojetura (compasso 32). A figura a seguir compara o tratamento geral conferido pelos pianistas aos aspectos expressivos abrangidos pelos compassos 28-32.

Figura 6.45 – Interlocução entre dinâmica e agógica (compassos 28-32)

Figura 6.45a – Aspectos interpretativos a partir da gravação de Schiff

Figura 6.45b – Aspectos interpretativos a partir da gravação de Arrau

Figura 6.45c – Aspectos interpretativos a partir da gravação de Perahia

Ainda no que tange à modelagem de aspectos expressivos e de sua relação com eventos estruturais, o que vemos no trecho posterior à cadência perfeita (compasso 32) é a retomada do deslocamento métrico, corroborada pelas diferentes gravações. Contudo, diferentemente do ocorrido na seção A, esta retomada encontra-se num contexto marcado pelo ritmo harmônico mais lento (compassos 33-40). No que diz respeito à representação analítica, as gravações proporcionam uma contribuição fundamental para o analista, que vai além de um mero estímulo sonoro à prática analítica. A partir de sua escuta se percebem *propostas de agrupamento*, que se confrontadas com o conhecimento estrutural podem constituir um subsídio à seleção de estratégias performativas. Assim, podemos interpretar o trecho dos compassos 33-41 como constituído por quatro hipercompassos (Figura 6.47a e 6.47b). Nestes exemplos, as fronteiras dos hipercompassos são delimitadas por meio de uma linha tracejada. Esta interpretação é corroborada pela escuta das gravações de Arrau e Schiff, mais rápidas em relação à de Perahia²⁷⁹, conforme demonstrado no gráfico comparativo de andamento da Figura 6.46. É a partir dele que também podemos notar uma forte similaridade de perfil entre as três linhas.

A observação da modelagem de dinâmica proposta por Arrau também corrobora esta interpretação em favor de hipercompassos. Nela é possível reconhecer a presença de uma “dinâmica em eco”²⁸⁰ na passagem de um hipercompasso para outro, isto é, dos compassos 33-34 para os 35-36. Nos gráficos da Figura 6.47, nos quais as oscilações de dinâmica aparecem na cor vermelha, nota-se uma alternância do nível de dinâmica e seu decréscimo nas repetições de ideias.

A interpretação em favor de novos hipercompassos é favorecida pela escuta das gravações dos compassos 41-44. Uma observação da condução das linhas dos baixos promovida pelos performers valida a ideia de dois hipercompassos com métrica 6/4 (Figura 6.47b). Temos, portanto, nestes exemplos, considerações que ilustram aspecto do discutido processo simbiótico entre análise e performance musical, especificamente a influência da modelagem expressiva de performers na representação analítica. Este impacto, assim como a interlocução entre métrica e aspectos expressivos (dinâmica e tempo) aparece nas Figuras 6.47a e 6.47b.

279 Podemos admitir que o andamento mais lento conferido por Perahia às penúltimas notas de cada grupo de seis colcheias (compassos 5-10) contribui para ressaltar a linha melódica, que na nossa concepção interpretativa coincide com uma progressão linear de sexta.

280 De acordo com Badura-Skoda (1995, p. 135) a dinâmica em eco representou um procedimento bastante popular no período Barroco, e consistia em executar uma ideia musical repetida num nível inferior de dinâmica.

Figura 6.46 – Diferenças de andamento entre as gravações de Perahia, Schiff e Arrau

Figura 6.47 – Interlocução entre métrica, eventos harmônicos e aspectos expressivos (oscilações de dinâmica e agógica) a partir da gravação de Arrau (compassos 33-44)

Figura 6.47a – Compassos 33-38

③③

D: V^7/V — V^6_4 — V^7/V — V^6_4 — V^7/IV — IV^6_4

Figura 6.47b – Compassos 39- 44

The figure displays a musical score for measures 39 to 44, featuring a treble and bass staff in G major. Measure 39 includes fingerings 12 and 8. Measure 41 includes fingerings 6 and 4. Below the staff, a harmonic analysis is provided: D: V⁷/IV ——— IV⁶₄ ——— vii° ——— V⁶₅ ——— I⁶ ——— I ——— V⁴₃/IV ———. Below the score is a diagram with six vertical bars representing measures 39 through 44. A red line graph shows a fluctuating melodic contour, while a blue line graph shows a more stable harmonic progression, generally descending from measure 39 to 44.

O trecho que segue à apresentação de tais hipercompassos inaugura uma série de eventos estruturais que remetem a inícios da seção A. A partir do compasso 45 temos uma sequência melódica e harmônica (compassos 45-50) inserida num contexto de rápido ritmo harmônico. Esse aspecto, juntamente com a repetição do padrão intervalar 6-6, pode ser compreendido como um conjunto de elementos que conferem coesão a esta pequena peça, já que estão presentes em frases musicais de ambas as seções. No que concerne ao emprego de elementos expressivos entre os compassos 45-50, vale mencionar a diferença clara na articulação proposta por Perahia em relação às execuções de Schiff e Arrau.

Em Perahia há uma ênfase maior na penúltima colcheia de cada grupo (Figura 6.48b), corroborando a projeção da linha melódica formada pelo intervalo de 6^a maior descendente (notas Dó 3 a Mi 2, compassos 45-50). Após a apresentação desta linha temos enfim a descida definitiva da *Urlinie*, retornando ao seu registro obrigatório na nota Sol 4 (compasso 52). É também na modelagem expressiva proposta pelos diferentes performers que a sensação de concretude é proporcionada aos compassos finais desta pequena obra. A seguir, temos na Figura 6.48 uma representação da interlocução entre eventos estruturais e modelagem expressiva dos compassos finais do *Tempo di Minuetta* com base na gravação de Perahia.

Figura 6.48 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 45-52)

Figura 6.48a – Compassos 45-48

Figura 6.48b – Espectrograma com projeção de linha melódica a partir da gravação de Perahia (compassos 45-50)

Figura 6.48c – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 49-52)

6.1.6 *Passepied*

Considerado uma espécie de minueto em tempo rápido (LITTLE; JENNE, 2001, p. 83) o *passepied* (“passando o pé”) é uma dança pouco usada no conjunto de obras de J. B. Bach²⁸¹ (LITTLE; JENNE, 2001, p. 88). Este gênero está presente em algumas de suas suítes para teclas, como a *Suíte inglesa* em Mi menor (BWV810) e a *Partita* n. 5 (BWV829). Por uma leitura dos *passepieds* inseridos nessas obras reconhecemos certas características estilísticas: como exemplo, podemos mencionar o início anacrústico, a métrica ternária, o emprego de frases de 4 e 8 compassos, frases musicais com extensão divisível por 4, o uso da hemíola e a alternância

281 De acordo com Little e Jenne (2001 [1991], p. 89), Bach dedicou-se pouco a este gênero, escrevendo um total de sete *passepieds*. Deles, dois estão na *Suíte orquestral em Dó maior* (BWV1066), dois na *Suíte inglesa* em Mi menor (BWV 810), um na *Partita* n. 5 (BWV829) e dois na *Abertura em estilo francês* (BWV 831).

entre a figuração contínua de semicolcheias e colcheias. Na Figura 6.49, vemos excertos de diferentes *passepieds* com o intuito de ilustrar algumas dessas características.

Figura 6.49 – Similaridades estilísticas entre diferentes *passepieds* de J. S. Bach

Figura 6.49a – *Passepied* da *Partita* n. 5 (compassos 1-16)

Figura 6.49b – *Passepieds* I e II da *Suíte inglesa em Mi menor*

6.49b.1 – *Passepied* I (compassos 16-18)

6.49b.2 – *Passepied II*

Passepied II

(*Passepied I da capo*)

Fonte: Figuras 6.49a e 6.49b – Bach (1853 [1722]).

A partir de inícios desta pequena composição, também inserida num contexto de forma binária, que reconhecemos característica pouco recorrente em peças do gênero *passepied*: a estrutura de frase formada por três compassos (LITTLE; JENNE, 2001, p. 86). Algumas das outras características estilísticas mencionadas estão de fato presentes, como o emprego de uma métrica ternária, o andamento rápido, a dinamicidade rítmica e a alternância entre figuração contínua formada por semicolcheias e colcheias.

No que diz respeito à superfície vale ainda mencionar o equilíbrio da estrutura de frases da primeira seção (compassos 1-16). O exemplo da Figura 6.50 ilustra a estrutura de um duplo período²⁸², introduzido por duas frases assimétricas, constituídas por 4 e 5 compassos cada uma (frases 1 e 2). Esta estrutura de frase 4+5 é seguida por outro conjunto de frases assimétricas (frases 3 e 4). Cada final de frase (compassos 3-4, 11-12 e 15-16) coincide com o ritmo fortemente marcado. O mesmo conteúdo melódico das frases 1 e 3 permite que notemos sua similaridade, que também pode ser percebida entre as frases 2 e 4, indicada pela letra b. Na figura a seguir, apresentamos uma proposta de segmentação das frases musicais e suas respectivas cadências (engano, autêntica imperfeita e perfeita).

Figura 6.50 – Proposta de segmentação para frases musicais da seção A

The figure displays a musical score in G major, 3/8 time, divided into four phrases. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the score, circled numbers 1, 4, 8, and 12 indicate the start of phrases 1, 2, 3, and 4 respectively. Brackets above the staves group the measures into 'frase 1 (a)', 'frase 2 (b)', 'frase 3 (a)', and 'frase 4 (b)'. Below the score, harmonic analysis is provided for each phrase, including Roman numerals and figured bass notation. For example, phrase 1 starts with a G major chord (I) and ends with a V chord. Phrase 2 starts with a iii chord and ends with a V chord. Phrase 3 starts with a I chord and ends with a V chord. Phrase 4 starts with a D major chord (ii 6) and ends with a V chord. The final cadence is marked as I CAP.

282 De acordo com a definição de Kostka e Payne (2000, p. 170) o duplo período representa a estrutura constituída por “quatro frases em dois pares”, na qual a final a finalização do segundo par (consequente) oferece uma cadência autêntica mais forte em relação ao primeiro par (antecedente).

Ainda no que concerne ao âmbito estrutural, a observação dos finais de frase também permite reconhecer a utilização de certos dispositivos métricos que conferem fluidez ao fraseado, bem como o dinamismo rítmico, característico do gênero. Além dos inícios anacrústicos que marcam o início das frases formadas por quatro compassos, temos na elisão um recurso que anuncia as frases constituídas por cinco compassos. Este dispositivo conecta as frases de quatro compassos às formadas por cinco compassos. Uma consciência destes dispositivos tende a colaborar para a fluidez do fraseado, além da identificação dos pontos de partida e chegada de frases musicais. A relação entre estes dispositivos com as cadências de engano (compassos 3-4 e 11-12) é representada pela Figura 6.51.

Figura 6.51 – Relação entre finais de frases, cadências de engano e pontos de elisão

The figure displays two musical excerpts with harmonic analysis. The first excerpt, labeled 'frase 1 (a)', is in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of four measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The phrase ends with a deceptive cadence (CE) and a point of elision (elisão). The second excerpt, labeled '8' and 'frase 3 (a)', is in D major (two sharps) and 3/8 time. It consists of five measures. The first measure has a treble clef and a key signature of two sharps. The second measure has a bass clef and a key signature of two sharps. The third measure has a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth measure has a bass clef and a key signature of two sharps. The fifth measure has a treble clef and a key signature of two sharps. The phrase ends with a deceptive cadence (CE) and a point of elision (elisão).

Uma compreensão acerca dos pontos de partida e chegada de frases musicais também é revelado por meio das gravações: ao escutá-las podemos reconhecer a maneira como diferentes performers conduzem as diferentes linhas de uma peça polifônica, permitindo ao analista reconhecer suas concepções acerca dos agrupamentos de pequena e larga escala. A escuta da condução melódica proposta pelos performers quanto à linha dos baixos trouxe uma importante contribuição para a compreensão das vozes condutoras: uma consciência sobre os pontos de partida e chegada de movimentos lineares.

Na Figura 6.52, chamamos a atenção à ideia de primeiros tempos como pontos de chegada do movimento linear, coincidente por exemplo com os compassos 4, 5, 6, 8, 12 e 16 (linha dos baixos), assim como com os compassos 4 e 12 (linha do soprano). Uma consciência sobre estes pontos poderia ser relevante para a seleção de estratégias de agrupamentos, agógica e dinâmica. Tanto em Schiff quanto em Perahia nota-se o emprego de um *ritardando* em fins da frase 1 (compassos 1-4), coincidente com ponto de chegada de uma progressão de 5ª (compassos 2-4, Figura 6.52a) e cadência de engano (compasso 4). Ambos também empregam uma dinâmica decrescente em fins da segunda frase (compassos 4-8), ou seja, em direção à nota Sol (compasso 8, registro superior), que também finaliza uma progressão linear de 5ª (compassos 6-8, Figura 6.52b). Em fins da frase 3 (compasso 12), Schiff faz uso de uma aceleração em direção à nota Ré (compasso 12, registro superior), que é ao mesmo tempo ponto de elisão e de chegada linear e harmônico (finalização de uma cadência de engano). Já Perahia delimita esta frase por meio do emprego de um decrescendo. Nos gráficos das figuras 6.52a e 6.52b apresentamos, respectivamente, representação de vozes condutoras e das propostas de modelagem sonora a partir de gravações, lembrando que as linhas azuis ilustram a agógica e as vermelhas, as variações de dinâmica.

Figura 6.52 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (seção A)

Figura 6.52a – Gráficos de vozes condutoras (compassos 1-8)

Figura 6.52b – Aspectos expressivos das gravações de Perahia e Schiff

Figura 6.52b1 - Perahia

Figura 6.52b2 -Schiff

Figura 6.52c – Gráfico de vozes condutoras (compassos 9 -16)

A musical score for piano, measures 9 to 16. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, App). Below the staff, there are Roman numerals and figured bass notation indicating the harmonic structure.

Measures and markings:

- Measure 9: vi
- Measure 10: V_5^6
- Measure 11: I , vi^6 , $D: ii^6$, App
- Measure 12: V , vi
- Measure 13: V_6^6 , I
- Measure 14: vii°_4 , V_3^4 , App
- Measure 15: I^6 , IV , V , I , 5 prg
- Measure 16: I

Figura 6.52d – Aspectos expressivos advindos das gravações de Perahia e Schiff

Perahia

Schiff

O compasso que inicia a seção A' (compasso 17) nos surpreende com uma rápida tonicização em sol maior. Vemos o emprego das típicas frases de 4 e 8 compassos logo no início desta seção, como evidenciado pelos compassos 17-20 e 21-28. Uma observação desta seção permite reconhecer as frases compostas por quatro compassos (17-20 e 25-28) e as longas frases musicais (28-37) aproximando-se de características do gênero (LITTLE; JENNE, 2001).

A ideia do *passepied* como uma dança caracterizada pelo emprego de frases pouco conclusivas²⁸³ (LITTLE, JENNE, 2001, p. 85) se consolida nesta obra, contribuindo para sua dinamicidade e sensação de propulsão. Esta sensação também é propiciada pelos pontos de elisão dos compassos 37 e 44²⁸⁴. Na Figura 6.53, a seguir, apresentamos estrutura de frase que ilustra a similaridade quanto ao emprego dos materiais. A frase 9, por exemplo, ao mesmo tempo que apresenta materiais característicos da frase 1, indicados pela letra a, usa materiais da frase 2 (figuração contínua em semicolcheias), indicados pela letra b. Dessa maneira, entendemos que uma conscientização de tais eventos tende a cooperar não apenas com a prática deliberada, mas também com a questão dos agrupamentos, e por isso, com a projeção sonora.

Figura 6.53 – Frases pouco conclusivas e pontos de elisão (compassos 17-48)

The figure displays a musical score for piano and violin. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The score is divided into four systems, each representing a different phrase. The first system (measures 17-21) is labeled 'frase 5 (a)' and 'frase 6 (b)'. The second system (measures 25-29) is labeled 'frase 7 (a)' and 'frase 8'. The third system (measures 33-37) is labeled 'frase 9 (a)' and 'frase 10 (b)'. The fourth system (measures 41-45) is labeled 'frase 11 (a)' and 'frase 12 (b)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are provided below the piano part: G: V, IV, vi, I, V7. Measure numbers 17, 21, 25, and 29 are circled at the beginning of their respective systems.

283 Sobre este aspecto Little e Jenne (2001, p. 83) observaram: “*Passepieds also have longer phrases with fewer points of arrival and may be accented in a more vigorous manner than do minuets*”. “*Passepieds também apresentam longas frases com poucos pontos de chegada e podem ser acentuadas de maneira mais vigorosa em relação aos minuetos*” (LITTLE; JENNE, 2001, p. 83).

284 Nesta proposta interpretativa, tanto as frases pouco conclusivas quanto os pontos de elisão são conhecimentos da estrutura que podem favorecer a produção de metáforas expressivas, como as mencionadas sensações de dinamicidade e propulsão. A tonalidade maior, a rítmica e a ornamentação propostas também são conhecimentos que em nosso entender tendem a colaborar para esta produção, por exemplo, o caráter alegre e elegante desta dança.

frase 8 (a e b) CS

37

frase 9 (a e b)

elisão

IV

frase 10 (a e b)

elisão

IV

V₂ / IV

Novamente reafirmamos que a observação dos elementos expressivos tende a colaborar tanto para a compreensão de aspectos estruturais quanto para a possibilidade de verificar uma aproximação de performers com práticas interpretativas de uma época. Temos nas gravações de Arrau e Schiff uma proposta de modelagem da dinâmica que corrobora a ideia dos compassos 17-20 como uma frase musical com “fraco senso de conclusão”. Neste trecho, ambos delimitam esta ideia musical por meio do declínio da dinâmica. Arrau confere um sutil *ritardando* em fins dessa frase, que se encerra com a resolução do acorde de sétima de dominante, formada a partir do vi grau (compasso 20). Ambas as modelagens reforçam a ideia da nota Mi 4 (compasso 20) como ponto de chegada do movimento iniciado no compasso 17. A ideia da nota Mi 3 como ponto de chegada linear é validada tanto pelo gráfico de vozes condutoras (movimento por nota vizinha Mi-Ré#-Mi, Figura 6.54a) quanto pela modelagem temporal conferida por Schiff (Figura 6.54c), que faz uso de um sutil *ritardando* em fins do compasso 19. Apresentamos na Figura 6.54a gráfico de vozes condutoras com indicação em parênteses de alguns dos aspectos expressivos de ambas as performances. Já na Figura 6.54b mostramos um gráfico representativo das oscilações de dinâmica e da agógica a partir das gravações de ambos os pianistas.

Figura 6.54 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos a partir das performances de Arrau e Schiff (compassos 17-20)

Figura 6.54a – Vozes condutoras (plano frontal)

Figura 6.54b – Interlocução entre oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Arrau

Figura 6.54c – Interlocução entre oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

A possibilidade de contribuição das gravações para a representação analítica também será considerada. No gráfico anterior reconhecemos na frase abrangida pelos compassos 17-20 dois pontos de chegada de movimentos lineares: as notas Si 4 (compasso 19) e Mi 4 (compasso 20). Esta possibilidade foi considerada a partir da *observação da condução da linha dos baixos* dos performers. Uma escuta do trecho compreendido entre os compassos 25-36 nos permite reconhecer a *ideia de primeiros tempos como ponto de chegada de movimentos lineares*. No gráfico de vozes condutoras da Figura 6.55, que abrange os compassos 21-37, podemos notar alguns destes pontos, por exemplo os compassos 29, 33, 34, 35 e 36 (registro inferior). Apresentamos no gráfico a seguir uma interpretação das vozes condutoras baseada nas gravações selecionadas.

Figura 6.55 – Vozes condutoras (plano frontal) – compassos 21-37

The musical score for measures 21-37 is presented in three systems. Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics (App, p), articulation (5 prg), and figured bass notation (e.g., I, IV6, I, IV6, I, IV6, vi, iii, V7, IV, vii°, V5, I, 7, 2, I6, IV, ii, V7, ii, vii°, ii, ii7, vii°, I, V5, I, IV, V2). The bass staff is particularly detailed with figured bass notation, which is a common feature in Baroque and Classical period music. The score is divided into measures 21 through 37, with measure numbers indicated above the staff.

Quanto à possibilidade de verificar a aproximação de performers das práticas interpretativas da época, as gravações também foram reveladoras. A utilização da já comentada

dinâmica em eco²⁸⁵ se percebe nas gravações dos três pianistas. Como exemplo, podemos mencionar o tipo de modelagem da dinâmica que Arrau propõe para os compassos 21-24. Os dois últimos compassos, que repetem 21-22, são executados numa intensidade menor por Arrau (Figura 6.56a). Ainda em sua gravação observamos um crescendo e breve *ritardando* em direção ao ponto culminante (compasso 26) da frase abrangida pelos compassos 21-28. Em Schiff verificamos um tratamento similar ao conferido por Arrau aos compassos 21-24 (Figura 6.56 b). Outro exemplo de dinâmica em eco é dado por Perahia entre os compassos 32-36: neste último vemos neste trecho o emprego de um nível diferente de dinâmica para cada compasso, partindo de um nível de intensidade maior para o menor (Figura 6.56 c). A seguir temos gráficos representativos do emprego da chamada dinâmica em eco a partir das três gravações.

Figura 6.56 – Dinâmica em eco com base nas gravações de Arrau, Perahia e Schiff e diferentes níveis de dinâmica (Schiff)

Figura 6.56a – Dinâmica em eco (compassos 21-24) a partir da gravação de Arrau

285 Sobre o emprego de diferentes níveis de dinâmica nas repetições de uma ideia, Quantz (1966 [1752], p. 277) observou: “*In the repetition of the same or similar ideas consisting of half or whole bars, whether at the same level or in transposition, the repetition of the idea may be played somewhat more softly than the first statement*”. “Na repetição de ideias iguais ou semelhantes constituídas por compassos inteiros ou pela metade, seja no mesmo nível ou em transposição, pode-se tocar a repetição da ideia um pouco mais suavemente do que a primeira declaração” (QUANTZ, 1966 [1752], p. 277).

Figura 6.56b – Dinâmica em eco (compassos 21-24) a partir da gravação de Schiff

Figura 6.56c – Dinâmica em eco (compassos 32-36) a partir da gravação de Perahia

Novamente, a prática interpretativa barroca que busca uma ênfase maior nas dissonâncias em detrimento das consonâncias (BADURA-SKODA, 1995, p. 131; QUANTZ, 1966, p. 277 [1752]) também pode ser reconhecida nas gravações. Uma observação desta prática nos permite, novamente, reconhecer o potencial de certos conhecimentos estruturais para a seleção de dinâmica. Como primeiro exemplo, vale citar a modelagem proposta por

Schiff e Perahia para o terceiro tempo do compasso 30, coincidente com a dissonância (díade Lá-Ré) no registro superior. Esta díade insere-se no contexto da tonalidade de Sol maior, especificamente a subdominante Lá menor. Em ambas as gravações esta dissonância recebe uma ênfase em relação à sua resolução, que é a díade Lá-Dó do compasso 31. Em Perahia, esta ênfase é mais evidente, conforme mostrado pelo gráfico da Figura 6.57b. Outro trecho que merece consideração é a passagem do compasso 31 para o 32, coincidente com a resolução de acorde de sétima da dominante. Nas gravações dos três pianistas é possível verificar o nível maior de dinâmica deste acorde em relação à sua resolução (acorde formado sobre o ii grau de sol maior, compasso 32). Um terceiro exemplo encontra-se na passagem do compasso 34-35, especificamente no terceiro tempo, coincidente com o acorde formado sobre a sensível. Neste trecho, Perahia confere uma intensidade maior ao terceiro tempo do compasso 34 em relação ao 1º tempo do compasso 35, que apresenta a resolução deste acorde. A relação entre modelagem da dinâmica e os eventos estruturais mencionados é mostrada na Figura 6.57.

Figura 6.57 – Relação entre dinâmica e resolução de dissonâncias a partir das gravações de Arrau, Perahia e Schiff (compassos 30-35)

Figura 6.57a – Vozes condutoras (plano frontal)

The musical score for measures 30-36 is presented in a grand staff for piano. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The score includes a piano part with a grand staff and a vocal part with a single staff. The piano part features a series of chords and intervals, with dynamics marked as App (Appoggiatura), N (Normal), P (Piano), and Sprg (Soprano). The vocal part features a series of notes, with dynamics marked as App (Appoggiatura), N (Normal), and P (Piano). The score includes a piano part with a grand staff and a vocal part with a single staff. The piano part features a series of chords and intervals, with dynamics marked as App (Appoggiatura), N (Normal), P (Piano), and Sprg (Soprano). The vocal part features a series of notes, with dynamics marked as App (Appoggiatura), N (Normal), and P (Piano). The score includes a piano part with a grand staff and a vocal part with a single staff. The piano part features a series of chords and intervals, with dynamics marked as App (Appoggiatura), N (Normal), P (Piano), and Sprg (Soprano). The vocal part features a series of notes, with dynamics marked as App (Appoggiatura), N (Normal), and P (Piano).

Figura 6.57b – Gráfico de ondas (dinâmica) a partir da gravação de Schiff

Figura 6.57c – Gráfico de ondas (dinâmica) a partir da gravação de Perahia

Figura 6.57d – Gráfico de ondas (dinâmica) a partir da gravação de Arrau

A *repetição de ideias* é um aspecto presente em diferentes trechos da segunda seção, colaborando para a *sensação de propulsão*. Na frase compreendida entre os compassos 21-28 temos na repetição de ideias (registro inferior) um recurso que, juntamente com as apojeturas (compassos 21 e 23) e a repetição do padrão intervalar 5-6-3 (compassos 21-24), contribuiu para a sensação de continuidade. O que se segue a este padrão é a introdução de um ritmo fortemente marcado, distribuído até a entrada da cadência suspensiva (compassos 27-28). A ausência de um final de frase com um “forte senso de chegada” também é reforçada por esta cadência, remetendo à característica estilística do *Passepied*. A repetição de ideias similares também ocorre na frase abrangida pelos compassos 32-37. Aqui, seu emprego em conjunto com as dominantes secundárias (terceiros tempos dos compassos 31 e 32) e a elisão (compasso 37) contribuem para a sensação de propulsão, terminando com final de frase pouco conclusivo (compasso 38). A interlocução entre a figuração baseada na repetição de ideias e os eventos mencionados é apresentada na Figura 6.58.

Figura 6.58 – Interlocução entre repetição de ideias e eventos estruturais

Figura 6.58a – Superfície (compassos 21-28) e vozes condutoras (plano frontal)

Figure 6.58a displays musical notation for measures 21-28. The top system shows measures 21-28 with a treble and bass staff. The bottom system shows measures 21-28 with a treble staff and a bass staff. The bass staff includes figured bass notation (G: I, IV⁶, I, IV⁶, I, IV⁶, vi, iii, V⁷, IV, vii°, I, V₅⁶, 1, 7, 2) and performance markings (App, 5, 6, 3, 5, 6, 3, App). The treble staff includes performance markings (App, 5, 6, 3, 5, 6, 3, App) and a final measure (28) with a 7-measure rest.

Figura 6.58b – Superfície (compassos 32-37) e vozes condutoras (plano frontal)

Figure 6.58b displays musical notation for measures 32-37. The top system shows measures 32-37 with a treble and bass staff. The bottom system shows measures 32-37 with a treble staff and a bass staff. The bass staff includes figured bass notation (G: ii, vii°, ii, p, ii⁷, vii°, I, V₅⁶, I, IV) and performance markings (App, N, 5 prg, elisão). The treble staff includes performance markings (App, N, 5 prg, elisão) and a final measure (37) with a 4-measure rest.

Os eventos estruturais que marcam os compassos 37-43 também sugerem a sensação de propulsão, favorecida pela figuração contínua em semicolcheias (registro inferior), pelas trocas de registro que os acompanham, pelas apojaturas (compassos 38, 40 e 41) e rápido ritmo harmônico. Esta frase nega em seu final o emprego de uma cadência autêntica, promovendo assim a sensação de expectativa. Temos na suspensão (compasso 42), na hemíola (compassos 41-42) e na dominante secundária (a sétima de dominante do IV, compasso 43), que marca o último acorde desta frase musical, aspectos que tendem a colaborar com o dinamismo do trecho. Outro fator que devemos mencionar diz respeito à modelagem expressiva proposta pelos performers. Em Perahia, o que vemos neste trecho é o emprego de um *ritardando* e dinâmica crescente entre os compassos 42-43, que corroboram a expectativa de fins de frase. Schiff também reserva para os compassos finais (42-43) uma desaceleração do andamento, assim como um crescendo em direção à dominante secundária do compasso 43. Tais propostas de modelagem sonora e sua interlocução com as vozes condutoras são representados na figura a seguir.

Figura 6.59 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 37- 43)

Figura 6.59a – Vozes condutoras (plano frontal)

Harmonic analysis for measures 37-43:

Measure	Harmony
37	G: IV
38	V ² I
39	V ² IV
40	V ² I
41	V ⁶ ₄
42	IV
43	V ⁷ IV V ²

Figura 6.59b – Oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Perahia

Figura 6.59c – Oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

A sensação de continuidade é, novamente, promovida pela figuração rápida em semicolcheias, introduzida no início da frase final (compassos 44-48). Assim, Bach rememora procedimento recorrente ao longo desta pequena composição. Vemos que o senso de propulsão, num único impulso para cada compasso, também é promovido pela figuração em semínimas pontuadas que marcam a entrada de cada baixo. Podemos interpretar a frase final (compassos 44-48) como similar à frase que encerra a seção A. Assim como nos compassos 12-14, Bach emprega nesta frase uma textura em três partes: a figuração em semicolcheias, as síncopas

Figura 6.60c – Gráfico das oscilações de dinâmica e agógica com base na gravação de Schiff

Figura 6.60d – Gráfico das oscilações de dinâmica e agógica com base na gravação de Arrau

6.1.7 Gigue

A *Gigue* que encerra a *Partita* n. 5 ilustra uma série de procedimentos que atestam a maestria de Bach na composição do gênero. Little e Jenne (2001, p. 174) situam a peça mencionada como exemplo de obra madura do compositor, que se dedicou à composição de diversas peças desse gênero. Apesar da diversidade de tipos de gigas²⁸⁶, especialistas reconhecem um conjunto de aspectos estilísticos que costumam acompanhá-las (LITTLE; JENNE, 2001; ZAMACOIS, 1960). Como exemplo, podemos mencionar seu estilo alegre e vibrante, que permitiria compreender sua utilização nos encerramentos de suítes para teclas. É comum no gênero a rápida figuração contínua em semicolcheias, a utilização de “acordes quebrados” (LITTLE; JENNE, 2001, p. 162) e os agrupamentos constituídos por três notas. Na figura a seguir, apresentamos excertos de gigas compostas por Bach que nos permitem confirmar os aspectos estilísticos mencionados.

Figura 6.61 – Similaridades estilísticas entre diferentes *gigues* de J. S. Bach

Figura 6.61a – Excerto da *Gigue* da *Partita* n. 5 (compassos 1-8)

286 Little e Jenne (2001) observaram a relação entre diferentes gigas compostas por Bach com uma variedade de estilos, estrutura métrica, textura e fórmulas de compasso. Propõem uma categorização para este conjunto de gigas que evidencia similaridades e diferenças entre elas, subdividindo-as em três grupos: *gigue* francesa, giga tipo I e giga tipo II. Reconhecem na *gigue* francesa certas características que a distanciam das outras duas, como a simplicidade da textura, o emprego de uma variedade menor de fórmulas de compasso, o não emprego de procedimentos que remetam à fuga e o uso constante de “figuras saltitantes” (LITTLE; JENNE, 2001, p. 145-52). No caso de nosso objeto de estudo, situam a *Gigue* da *Partita* n. 5 no tipo II, caracterizado pelo emprego de recursos como procedimentos da fuga, uso do ritmo familiar da giga e fluidez promovida pelo uso de sequências (LITTLE; JENNE, 2001, p. 174).

Figura 6.61b – Excerto da *Gigue* da *Suíte inglesa* n. 5 (compasso 1-24)

Gigue

Figura 6.61c – Excerto da *Gigue* da *Suíte inglesa* n. 1 (compassos 1-7)

Fonte: Figura a – Bach (1853 [1731]).
Figuras b e c – Bach (1971 [1722]).

Logo no começo, esta peça revela uma intrincada dinâmica de vozes condutoras, aspecto que corrobora certos desafios à compreensão de sua natureza. A observação do trecho abrangido pelos compassos 1-8 permite notar o emprego de procedimentos típicos da fuga e, portanto, de dispositivos imitativos. Temos aqui a exposição do sujeito na harmonia da tônica (compassos 1-3), a resposta tonal a partir da dominante (compassos 3-4), o contrasujeito (compassos 3-4) e a repetição do sujeito na voz inferior (compassos 6-8), após um breve episódio. Estes elementos, juntamente com outros que acompanham o procedimento composicional da fuga, são representados na Figura 6.62. O exemplo a seguir expõe um conjunto de significados musicais estruturais no âmbito da superfície com potencial de favorecer certas questões relacionadas ao agrupamento de eventos, bem como uma prática deliberada. Entendemos que uma proposta de segmentação tende a ter relevância não apenas para esta prática, mas também para o desenvolvimento de uma consciência sobre os pontos de partida e chegada de movimentos, e por isso, para o reconhecimento de importantes impulsos durante a execução instrumental.

Figura 6.62 – Proposta de segmentação da *Gigue* e sua relação com procedimentos típicos da fuga

Exposição ①

Sujeito I

Resposta tonal

Contrasujeito

G: I V₅⁶ I V⁷ I⁶ V² I⁶

④

Ponte

do V

V⁷ I (vi) vi (IV) V⁷ I (ii) V

Sujeito

⑦

Contrasujeito

Episódio

V₅⁶ I V⁷ I⁶ (v) I Am: i

CAP

do ii

⑩

Episódio

ii^o V i D: vi V₅⁶ I

do V

Episódio

⑬

do V

Episódio

V I V⁷ I⁶ Bm: IV⁶ V₆

do iii

Sujeito

Episódio

16

Am: ii V^7 i V/V

do ii do I

Episódio

19

Sujeito

D: V I^6 V^7 I (vi) G: vi IV^6

do V

22

Sujeito

V^7 V^2 / IV IV V I^6 V^4_3 I

Episódio

25

iii^4_3 vi V (iii) vi (IV) vii° (V) I

D: IV

Sujeito

28

V^7 I V I IV (ii^6) V^7 I

do V

Stretto Sujeito 2 Episódio

46

Sujeito 1

VI ii° V i V² i⁶ Sujeito i Am: ii⁶ vi⁶

49

V⁶ i VI ii⁶ V i V⁷ i

Sujeito Episódio

52

D: IV V I V I G: V⁷ V/IV Episódio

Reexposição

54

Stretto Sujeito

Sujeito

IV I IV⁶ V I V² I⁶

57

Sujeito 1

ii⁶ iii⁶ IV⁶ ii V⁷ I V⁷/V V

Sujeito 2

Stretto

60

Sujeito 1

Sujeito 2

I IV V I⁶ V⁶ I V⁷/IV V / IV⁶₅ IV V⁶₅ / V

63

V V⁶₅ / vi vi V⁶₅ I V I

Se o conhecimento estrutural tem o potencial de colaborar para a seleção de estratégias performativas, não poderíamos deixar de mencionar o potencial do caminho inverso: a partir das gravações podemos reconhecer, ainda que parcialmente, uma consciência de performers acerca da estrutura. Nas diferentes gravações selecionadas para este estudo notamos, em certos trechos que antecipam a entrada dos sujeitos, uma preparação por meio do *ritardando*. Isso pode comprovar uma consciência dos performers das frases musicais. Este aspecto é sugerido pelo declínio da dinâmica e *ritardando* que antecipam a segunda entrada do sujeito (compassos 6-8), o qual é apresentado na figura 6.63a. Nas figuras 6.63d, 6.63e e 6.63f demonstramos a ênfase sonora conferida à sua entrada por meio dos espectrogramas.

Figura 6.63 – Relação entre sujeitos das fugas e aspectos expressivos (dinâmica e tempo)

Figura 6.63a – *Ritardando* empregado antes da entrada do sujeito: representação das oscilações de tempo e de dinâmica a partir da gravação de Schiff

Figura 6.63b – *Ritardando* empregado antes da entrada do sujeito: representação das oscilações de tempo e de dinâmica a partir da gravação de Arrau

Figura 6.63c – *Ritardando* empregado antes da entrada do sujeito: representação das oscilações de tempo e de dinâmica a partir da gravação de Perahia

Figura 6.63d – Destaque sonoro conferido à entrada do sujeito: espectrograma baseado na gravação de Schiff

Figura 6.63e – Destaque sonoro conferido à entrada do sujeito: espectrograma baseado na gravação de Arrau

Figura 6.63f – Destaque sonoro conferido à entrada do sujeito: espectrograma baseado na gravação de Perahia

No que tange à possibilidade de contribuição das gravações de execuções musicais para a representação analítica, entendemos que propostas de condução melódica dos performers tendem também a cooperar para a compreensão de eventos lineares. Em Perahia, por exemplo, é nítida uma proposta que confere ênfase às notas do baixo (Ré, Mi, Fá e Sol) dos compassos 4-8. Sua interpretação sugere o primeiro tempo do compasso 6 como um importante ponto de chegada do movimento linear. No espectrograma da Figura 6.64 nota-se a ênfase conferida a estas notas, provavelmente favorecidas pelo emprego da pedalização. A importância desta linha também é corroborada pela interpretação da estrutura, que a estabelece como uma progressão de quarta, cujo ponto de chegada ocorre na nota sol (compasso 6, voz do contralto). Assim, a figura seguinte mostra não apenas uma colaboração desta performance para a interpretação das vozes condutoras, mas uma similaridade interpretativa, isto é, a importância dada à linha que acompanha a voz do contralto no primeiro episódio.

Figura 6.64 – Espectrograma (compassos 4-6) e vozes condutoras (compassos 1-6)

Figura 6.64a – Espectrograma (compassos 4-6) baseado na gravação de Perahia

Figura 6.64b – Vozes condutoras (plano frontal) dos compassos 1-6

O trecho que se segue à cadência autêntica perfeita (compasso 8-9) inaugura um espaço marcado por um intenso dinamismo favorecido pela interlocução entre diferentes eventos estruturais. Temos entre os compassos 9-12 uma sequência melódica que acompanha diferentes tonicizações (Lá menor e Ré maior). Outro evento a mencionar são as vozes condutoras, cujo conhecimento revela a presença de uma progressão de quinta que acompanha a reapresentação do sujeito (Figura 6.64b, compassos 13-14), tonicizado em Ré maior.

Consideramos válido observar a relação do trecho mencionado com as propostas de modelagem sonora. Em Perahia nota-se a preparação anterior à reapresentação do sujeito. Desde o compasso 9 é possível reconhecer o emprego de diferentes níveis de dinâmica nas sequências (compassos 9 a 12). À segunda sequência é conferido um nível de dinâmica maior em relação à primeira, antecipando assim a entrada do sujeito (registro inferior, compassos 13-14). Do compasso 9 a 13 nota-se o emprego de um crescendo em direção à nota que inaugura a reapresentação do sujeito. O decréscimo de dinâmica em direção à finalização deste sujeito também é perceptível. Na Figura 6.65 vemos uma interpretação da interlocução entre as vozes condutoras e aspectos expressivos dos compassos 9-14 com base na gravação de Perahia.

Figura 6.65 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos com base na gravação de Perahia (compassos 9-14)

Figura 6.65a – Vozes condutoras (plano frontal)

The musical score for Figure 6.65a shows the vocal parts (plano frontal) for measures 9 through 14. The score is written for two voices, Soprano and Bass, in G major. Measures 9-12 show a melodic sequence with various dynamics (p, f) and articulations (N, P). Measures 13-14 show a continuation of the sequence with a crescendo and decrescendo. The bass line includes figured bass notation (G: I, Am: i, ii°, V, i, D: vi, IV, V₅⁶, I, V, V, I, V⁷, I⁶). The soprano line includes articulations (N, P) and dynamics (p, f). The bass line includes articulations (N, P) and dynamics (p, f). The score is marked with measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, and 14.

Figura 6.65b – Representação das oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Perahia

O dinamismo que marca a primeira seção da *Gigue* também é favorecido por uma série de eventos lineares que atuam em conjunção com um contexto caracterizado por diferentes tonicizações. Vemos aqui uma diferença importante em relação às peças anteriores: após a reapresentação do sujeito num contexto de tonicização em Ré maior (compassos 13-14) temos a introdução de diversas suspensões que acompanham outras tonicizações, além da rápida figuração contínua em semicolcheias.

Na interpretação de vozes condutoras (registro superior), a nota Lá do compasso 19 é um importante ponto de chegada harmônico e linear: no gráfico de vozes condutoras da Figura 6.66, vemos que esta nota resolve a apoijatura. Esta compreensão é enriquecida pela observação das estratégias interpretativas empregadas pelos performers. Em Schiff há uma preparação da entrada do sujeito por meio de uma dinâmica crescente que parte do compasso 15, assim como do breve acelerando em direção ao compasso 19. Em outras palavras, uma dinâmica crescente e acelerando são construídos gradativamente desde o compasso 15 a fim de preparar o anúncio do sujeito. Na Figura 6.66 a seguir, temos uma representação da interlocução entre as vozes condutoras e os aspectos expressivos com base na gravação de Schiff.

Figura 6.66 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos com base na gravação de Schiff (compassos 14-20)

Figura 6.66a – Vozes condutoras (plano frontal)

Figura 6.66a displays the vocal lines (plano frontal) for measures 14 through 20. The score is written for piano, with the vocal lines in the upper staves and the piano accompaniment in the lower staves. The measures are numbered 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20. The harmonic analysis below the piano part indicates the following chords and voicings:

- Measure 14: D: V⁷
- Measure 15: Bm: IV⁶
- Measure 16: V⁶
- Measure 17: i
- Measure 18: G: ii
- Measure 19: V⁶
- Measure 20: i

The piano part includes fingerings (e.g., 7-6, 3-7-6, 5-4-3) and articulation marks (e.g., N, V, I, V⁷, I⁶, vi).

Figura 6.66b – Representação das oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

É ao final da seção A que é revelada a ideia de uma fuga inserida numa forma binária. O que se segue à reapresentação do sujeito (compasso 23-25) é o início de uma progressão linear de sexta (registro superior) que acompanha a passagem de uma tonicização de Sol Maior (compassos 21-28) para Ré Maior. Diferentemente de uma fuga que retorna na reexposição para

a tonalidade inicial, temos em fins da seção A o retorno para a tonalidade da dominante, reafirmando assim a ideia de uma forma binária.

No que concerne às questões performáticas, uma consciência dos eventos lineares poderia servir como um subsídio à questão relacionada ao agrupamento de eventos, bem como ao estabelecimento de estratégias de dinâmica. O que se pode observar a partir do compasso 26 é a interlocução entre diferentes progressões lineares (Figura 6.67a) que caminham no sentido ascendente, culminando numa nova representação do sujeito (compasso 30-32). Nas gravações de Schiff e Arrau, desde o compasso 26 nota-se a condução crescente da dinâmica em direção ao compasso 30, que é ao mesmo tempo um importante ponto de chegada do movimento linear, já que coincide com nota vizinha e início da reapresentação do sujeito. O que se segue a esta reapresentação do sujeito é uma progressão de quinta (Figura 6.67a, compassos 30-31) que tem como ponto de chegada a nota Ré, de importância estrutural. Há uma sensação de estabilidade temporária ao final da seção A, corroborada pelas diferentes propostas de modelagem sonora dos performers, que similarmente encerram a seção com uma dinâmica crescente e um *ritardando*. Na figura a seguir, propomos uma representação das vozes condutoras e de sua interlocução com os aspectos expressivos a partir das diferentes gravações.

Figura 6.67 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 26-32)

Figura 6.67a – Vozes condutoras (plano frontal)

The image displays a musical score for piano, spanning measures 26 to 32. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 26-29) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. Above the treble staff, a bracket labeled '6 prg' spans measures 26-29. Above the bass staff, a bracket labeled '5 prg' spans measures 26-29. The second system (measures 30-32) also features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. Above the treble staff, a bracket labeled '5 prg' spans measures 30-32. The bass staff in the second system includes a bracket labeled 'V⁴/₃' spanning measures 31-32. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, harmonic progressions are indicated for both hands: G: V — iii — vi — IV — vii° — V — I and D: IV — V⁷ — I⁶ — V⁷ — I for the first system, and IV — ii⁶ — V⁷ — I — V⁷ — I — V⁷ — IV — V⁴/₃ — I for the second system.

Figura 6.67b – Gráfico das oscilações de dinâmica e da agógica: Schiff

Figura 6.67c – Gráfico das oscilações de dinâmica e da agógica: Arrau

Figura 6.67d – Gráfico das oscilações de dinâmica e da agógica: Perahia

A introdução de uma cadência autêntica imperfeita em fins da seção A reforça a sensação de continuidade, promovida também pela introdução do segundo sujeito (compassos 33-34). Uma instabilidade tonal é instaurada na seção A' (compassos 33 a 64) por meio da introdução de diversas tonicizações (Figura 6.62). Temos em inícios da seção A' uma *retomada da dinamicidade* pela introdução de diferentes dispositivos, como os procedimentos imitativos típicos da fuga (sujeito e resposta), a contínua figuração em semicolcheias e as recorrentes ornamentações incorporadas às linhas do baixo e do registro superior, aspecto que contribui para a complexidade técnica-pianística da obra. Essa complexidade também é revelada por meio da intrincada polifonia, que tende a colocar *desafios no que tange à compreensão e estabelecimento de agrupamentos*. Dessa maneira, defendemos que *tal questão pode ser tratada mediante a busca de compreensão das vozes condutoras*, que pode revelar importantes movimentos lineares de pequeno e longo alcance (progressões lineares que perduram por vários compassos). Assim, o conhecimento acerca das fronteiras que demarcam o segundo sujeito pode ser complementado por meio de uma consciência das vozes condutoras. Na Figura 6.68a, temos uma representação da interlocução entre os elementos da fuga e das vozes condutoras nos compassos 33-39. Uma comparação entre ambos os tipos de representações permite ver que as finalizações das progressões lineares de quinta são coincidentes com os finais dos sujeitos e da resposta.

Figura 6.68 – Interlocução entre elementos da fuga e vozes condutoras (compassos 33-40)

The musical score for Figure 6.68 is divided into four systems, each representing a measure of the piece. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4.

- Measure 33:** The upper voice (treble clef) has a whole rest. The lower voice (bass clef) has a half note G4. The harmonic analysis shows D: I and IV. A bracket labeled "link" connects the end of measure 33 to the beginning of measure 34.
- Measure 34:** The upper voice has a half note A4. The lower voice has a half note B4. The harmonic analysis shows D: I and V. A bracket labeled "5 prg" (5th partial) is above the upper voice.
- Measure 35:** The upper voice has a half note C5. The lower voice has a half note D5. The harmonic analysis shows G: IV and V. A bracket labeled "5 prg" is above the upper voice.
- Measure 36:** The upper voice has a half note E5. The lower voice has a half note F5. The harmonic analysis shows IV and V. A bracket labeled "5 prg" is above the upper voice.
- Measure 37:** The upper voice has a half note G5. The lower voice has a half note A5. The harmonic analysis shows V7/vi and D: ii. A bracket labeled "Ponte" is above the upper voice.
- Measure 38:** The upper voice has a half note B5. The lower voice has a half note C6. The harmonic analysis shows IV and V. A bracket labeled "Sujeito" is above the upper voice.
- Measure 39:** The upper voice has a half note D6. The lower voice has a half note E6. The harmonic analysis shows V2 and I. A bracket labeled "Episódio" is above the upper voice.
- Measure 40:** The upper voice has a half note E6. The lower voice has a half note F6. The harmonic analysis shows V and V2/ii6 ii6. A bracket labeled "5 prg" is above the upper voice.

O conhecimento das vozes condutoras para as questões de projeção sonora também se mostrou relevante para a passagem abrangida pelos compassos 43-47. No gráfico de vozes condutoras da Figura 6.69 destacamos alguns eventos lineares que serviram de subsídio para a

tomada de decisões de modelagem sonora. Como exemplo, temos a progressão linear de terça que acompanha a transição entre as tonicizações de Lá e Mi menor (compassos 43-44). Este conhecimento se mostrou relevante para a questão dos agrupamentos, por meio da consciência dos pontos de partida e chegada desta progressão.

A modelagem da dinâmica também foi sugerida pela observação dos eventos lineares. A percepção da direcionalidade da linha e sua interlocução com os objetivos harmônicos corroborou uma dinâmica decrescente desde o compasso 43, aproximando-se da proposta de Schiff (Figura 6.69b2). Uma proposta diferente é dada por Perahia (Figura 6.69b1), que emprega uma dinâmica gradativa crescente a partir do compasso 43 em direção ao 46, coincidente com o início da reapresentação do sujeito. Há, portanto, na sua interpretação, uma preparação à entrada do sujeito. Uma observação do gráfico de agógica e variações de dinâmica da gravação de Arrau (Figura 6.69 b3) permite notar que além da dinâmica crescente, a preparação à entrada do sujeito é promovida pelo *ritardando* que acompanha fins do compasso 45.

Figura 6.69 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos de diferentes gravações

Figura 6.69a – Plano frontal (compassos 43-47)

Figure 6.69a displays a musical score for measures 43 through 48. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef is characterized by slurs and various ornaments (N, DN). The bass clef features a triplet in measure 44. Below the staff, harmonic analysis is provided for measures 43 through 48.

Measure 43: Am: V

Measure 44: i, 3 prg

Measure 45: Em: iv, V, i, iv, ii[♯], V

Measure 46: VI, ii[♯], V, i

Measure 47: V², i⁶

Measure 48: VII, i

Figura 6.69b – Gráfico das oscilações de dinâmica e da agógica: Perahia

Figura 6.69c – Gráfico das oscilações de dinâmica e da agógica: Schiff

Figura 6.69d – Gráfico das oscilações de dinâmica e da agógica: Arrau

O fraseado ou condução melódica promovida pelos performers é um significado que não deveria ser menosprezado pelos analistas e teóricos. Reforçamos aqui a possibilidade de influência das performances e da música gravada sobre a concepção analítica. Temos ressaltado ao longo deste estudo seu impacto sobre diferentes aspectos, como a interpretação dos agrupamentos e das vozes condutoras. Defendemos aqui a ideia de um processo simbiótico entre performance e análise musical no qual ambas as atividades se retroalimentam. Assim, procuramos retratar até aqui não apenas a ideia da análise musical como um procedimento com potencial de favorecer a abordagem de questões performativas, mas também como um processo que pode ser influenciado e enriquecido pelos aspectos expressivos, especificamente as estratégias de dinâmica, agógica e articulação de eventos. O impacto desta possibilidade de contribuição para nossa representação das vozes condutoras é mostrado por nosso gráfico do plano frontal na Figura 6.70. A ideia de primeiros tempos e partes de tempo forte (compassos 48 e 49) como ponto de chegada de movimentos lineares é perceptível nas diferentes gravações e visível no gráfico. Vale ressaltar aqui o destaque conferido por Perahia à linha ascendente dos baixos (compassos 48-49), correspondente em nossa interpretação a uma progressão de quarta (Mi, Fá#, Sol#, Lá) que acompanha o episódio (compassos 47-49). Esta progressão encerra-se num contexto de tonicização em Lá menor, sendo sua finalização coincidente com a resolução de nota dissonante (Sol#, compasso 49, registro inferior). Neste caso, a “noção de continuidade” é revelada pelas diferentes interpretações: a estrutural, que defende a progressão mencionada, e a projeção sonora, promovida pelo pianista. Na figura seguinte, oferecemos uma

representação das vozes condutoras entre os compassos 47-50 e do espectrograma baseado na gravação de Perahia.

Figura 6.70 – Vozes condutoras e espectrograma (compassos 47-50)

Figura 6.70a – Vozes condutoras (plano frontal)

Figura 6.70b – Espectrograma

O caminho inverso que parte da percepção da estrutura à geração de conhecimento capaz de colaborar para as questões performativas também será considerado aqui. Embora o propósito central de uma abordagem schenkeriana seja oferecer uma concepção sintética da música,

entendemos que seu método analítico tem o potencial de favorecer uma compreensão de aspectos que podem instigar o interesse de performers, como a compreensão dos pontos de partida e chegada dos movimentos lineares. Em outras palavras, tal consciência tende a colaborar para o “*senso de localização*” e *direcionamento*, ou seja, o entendimento acerca da movimentação das linhas e de sua relação com o contexto harmônico de uma obra musical. Contudo, entendemos que esse conhecimento é apenas uma possibilidade no amplo espectro do processo interpretativo. Em nosso caso, devemos admitir que o conhecimento das vozes condutoras foi uma contribuição importante para a compreensão da intrincada e rica polifonia desta obra. Nosso gráfico do plano frontal proporciona uma interpretação favorável a progressões lineares que acompanham as apresentações dos sujeitos (compassos 50 a 56), e que, por sua vez, são finalizadas por meio de uma cadência autêntica imperfeita.

Figura 6.71 – Vozes condutoras (compassos 50-56)

The figure displays a musical score for staves 49 through 56. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Below the staves, there are harmonic annotations in Roman numerals and chord symbols. The annotations for staff 49 are: Am: V⁶₅, i, VI, ii^o, V⁶₅, i, V⁷, i, VII, D: IV, V⁷, I, V⁷, I, G: V, I. The annotations for staff 50 are: i, VI, ii^o, V⁶₅, i, V⁷, i, VII, D: IV, V⁷, I, V⁷, I, G: V, I. The annotations for staff 51 are: i, VI, ii^o, V⁶₅, i, V⁷, i, VII, D: IV, V⁷, I, V⁷, I, G: V, I. The annotations for staff 52 are: i, VI, ii^o, V⁶₅, i, V⁷, i, VII, D: IV, V⁷, I, V⁷, I, G: V, I. The annotations for staff 53 are: i, VI, ii^o, V⁶₅, i, V⁷, i, VII, D: IV, V⁷, I, V⁷, I, G: V, I. The annotations for staff 54 are: V⁷, IV, V⁷, I, IV, V, I, V², I⁶. The annotations for staff 55 are: V⁷, IV, V⁷, I, IV, V, I, V², I⁶. The annotations for staff 56 are: V⁷, IV, V⁷, I, IV, V, I, V², I⁶.

Outra possibilidade de produção de conhecimento com potencial de colaborar ao desenvolvimento de uma interpretação musical refinada pode ser articulada por meio de uma percepção integrada entre o conhecimento da estrutura e os aspectos expressivos das gravações. Ao longo deste estudo nos esforçamos neste sentido com o objetivo de defender uma prática integrada entre diferentes possibilidades de conhecimentos analíticos e atenta às nuances expressivas das gravações capazes de colaborar para as *questões nevrálgicas da performance musical* e redimensionar seu papel nas abordagens analíticas. Com base no exemplo anterior, uma escuta atenta das gravações, subsidiada pelo Sonic Visualiser, permitiu observar o “planejamento” sonoro dos diferentes performers no que tange à dinâmica, ao tempo e à articulação. Se por um lado o método schenkeriano de análise nos permite desenvolver uma concepção de “longo alcance” mediante o reconhecimento das progressões lineares e concepção sintética da música, por outro a escuta subsidiada pelo *software* também favoreceu a percepção de diferentes aspectos expressivos na trajetória de uma obra. A observação do exemplo anterior permitiu notar a consciência dos performers de certas estruturas, além do *planejamento sonoro de pequeno e longo alcance* em direção a uma meta. Nas gravações de Perahia e Arrau (Figuras 6. 72b1 e b2) nota-se o decrescendo em direção às finalizações dos sujeitos (trechos em *stretto*, compassos 56 e 61). Vale mencionar o crescendo gradual empregado pelos performers a partir do compasso 56 em direção à última apresentação de ambos os sujeitos (compasso 60). Tal exemplo apenas reforça a importância de uma consciência acerca dos objetivos dos movimentos lineares como conhecimento com potencial de auxiliar o performer no estabelecimento da dinâmica, num contexto de pequeno ou longo alcance. Vale ainda mencionar o emprego do *ritardando* por Arrau no final do *stretto* (compassos 60-61), coincidente com a interpretação em favor da finalização de uma progressão harmônica e linear de terça (Figura 6.72a). Na figura a seguir temos uma representação das vozes condutoras e aspectos expressivos para os compassos 56-60.

Figura 6.72 – Vozes condutoras e aspectos expressivos
(compassos 56 a 62)

Figura 6.72a – Vozes condutoras

Figura 6.72b – Gráfico representativo da agógica e variações de dinâmica a partir da gravação de Perahia

Figura 6.72c – Gráfico representativo da agógica e variações de dinâmica a partir da gravação de Arrau

Figura 6.72d – Gráfico representativo da agógica e variações de dinâmica a partir da gravação de Schiff

Os eventos que marcam o final da *Gigue* revelam a maestria do compositor no que tange à elaboração contrapontística. Apesar do retorno à tonalidade de Sol maior (compasso 53), continua o dinamismo promovido pela interlocução dos diferentes sujeitos num contexto de contraponto triplo invertido. A percepção desses eventos é complementada por meio da escuta

das gravações que permite notar a técnica e o virtuosismo dos performers na projeção sonora. Todos conferem ao *primeiro sujeito* (compassos 54-56) uma ênfase sonora que reforça a ideia de uma reexposição e, portanto, do direcionamento da obra à sua finalização. O que se segue à última apresentação dos sujeitos (compassos 59-61) é uma série de prolongamentos por transformação da dominante (compassos 62-63), que antecede a descida definitiva da *Urlinie*.

É a partir das propostas de *projeção sonora* que encontramos uma contribuição para a compreensão desta complexa obra e do planejamento sonoro de performers, planejamento que por sua vez impactou a percepção da constituição polifônica. Por assim entender, encerramos este estudo com uma representação da interlocução entre as vozes condutoras e diferentes possibilidades de modelagem sonora oferecidas pelos pianistas selecionados. Esperamos assim ter demonstrado o potencial de contribuição da abordagem estrutural aos desafios da performance musical, assim como promovido o redimensionamento do papel desta última nas abordagens analíticas.

Figura 6.73 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos
(compassos 61 a 64)

Figura 6.73a – Vozes condutoras (plano de fundo)

The musical score for Figure 6.73a shows measures 61 to 64. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The bass staff contains a series of chords and intervals labeled: G: V₅⁶, I, V₅⁶, IV, V₅⁶, V, V₅⁶, vi, V₅⁶, I, V, I. Above the bass staff, there are notes labeled DN and N. Measure 64 has a triplet of eighth notes labeled 3, 2, 1.

Figura 6.73b – Aspectos expressivos: oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Perahia

Figura 6.73c – Aspectos expressivos: oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Arrau

Figura 6.73d – Aspectos expressivos: oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

6.2 Sobre o processo de interação entre performer/analista e teórico/performer: contribuições para a interpretação musical e para a abordagem de desafios em Performance Musical

Eu proponho aqui desafiar a suposição de que a comunicação precisa ocorrer apenas quando os analistas dão instruções aos performers e argumentar que um discurso mais recíproco melhoraria nossa compreensão da música – questões teóricas, bem como questões de performance.²⁸⁷ (LESTER, 1995, p. 198)

O estudo anterior resultou de um processo caracterizado pela interlocução entre a autora da presente tese, Renata Coutinho de Barros, e Jeffrey Swinkin, teórico com vasta experiência em performance, ensino de piano e ensino de Teoria Musical²⁸⁸. Em comum, ambos compartilhamos a ideia da análise musical como um *empreendimento interpretativo capaz de*

²⁸⁷ “I propose here to challenge the assumption that communication need take place solely when analysts give directions to performers, and to argue that more reciprocal discourse would enhance our understanding of music – theoretical issues as well as performance issues.” (LESTER, 1995, p. 198)

²⁸⁸ O estudo analítico anteriormente apresentado foi desenvolvido durante o primeiro semestre de 2020, nas dependências da Universidade de Oklahoma (Norman), orientado pelo prof. dr. Jeffrey Swinkin.

favorecer a produção de diferentes metáforas pelo performer, colaborando, assim, com a abordagem de desafios da performance²⁸⁹. Com o objetivo de tratar desta possibilidade de contribuição, selecionamos a *Partita* n. 5, peça que apresenta *desafios à execução* em função da natureza de suas particularidades notacionais e interpretativas, e escolhemos questões vinculadas à modelagem sonora e afetiva. Assim, não foi nosso propósito oferecer uma abordagem exaustiva de todas as questões interpretativas que possam permear a peça em questão, nem um estudo exaustivo da estrutura, algo que escaparia ao principal objetivo desta tese. Antes, procuramos mostrar como certos conhecimentos analíticos tendem a cooperar com a abordagem de desafios que podem envolver a construção de uma performance musical.

A crença de que a análise da estrutura é um conhecimento com potencial de subsidiar o tratamento destas questões é também uma postura partilhada por ambos os especialistas (SWINKIN, 2016, p. 76). Contudo, esforçamo-nos para oferecer um estudo que se distancia do teor prescritivo de certos estudos estruturalistas em Performance. Dessa forma, foram apresentadas estratégias performativas ou de modelagem sonora como uma possibilidade dentre tantas plausíveis, distanciando-se, portanto, da concepção de “análise como representação de um fato” e, portanto, da concepção de performance musical como a reprodução de uma “verdade analítica” ou da estrutura²⁹⁰ (SWINKIN, 2016, p. 25).

Diferentemente dos estudos de cunho estruturalista, optamos por uma elaboração analítica aberta aos diferentes aspectos da estrutura musical e aos elementos expressivos da performance. Atentamos, portanto, à observação e à análise das estratégias interpretativas advindas das gravações, cujo conhecimento se fez tão importante quanto o estrutural. Neste sentido, procuramos mostrar como a *conjunção entre estes diferentes tipos de conhecimento pode ter relevância para o julgamento crítico do performer e para a seleção de estratégias interpretativas*. A importância das gravações também foi revelada a partir da ideia de um

289 Assim como Cook (2001), Swinkin defende o potencial da análise musical para a produção de metáforas relacionadas aos diferentes tipos de significados musicais (estruturais, expressivos e cinestésicos). Em sua proposta, a análise schenkeriana é tratada como um estímulo à imaginação do performer, e não como a materialização de um fato. Ele afirmou: “*A Schenkerian insight, in short, is [...], a catalyst for imaginative perception*” (SWINKIN, 2016, p. 68). “O insight schenkeriano, em resumo, é [...] um catalisador para a percepção imaginativa” (SWINKIN, 2016, p. 68).

290 Para Swinkin, considerar a análise um meio de revelar um fato poderia levar à concepção de que a performance deve constituir-se num meio de reproduzir uma “verdade” analítica (SWINKIN, 2016, p. 25). A flexibilidade do pensamento desse autor também é revelada na ideia do produto da análise e da performance, como uma possibilidade dentre várias plausíveis. Ele observou: “*We need analysis to tell us not what a piece is but rather what it could be, we need it to tell us not how we already hear a piece or how we should hear it, but rather how we plausibly could hear it*” (SWINKIN, 2016, p. 39). “Nós precisamos da análise não para dizer o que uma peça é, mas mais o que ela poderia ser; nós precisamos dela não para nos dizer como realmente escutamos uma peça ou como nós deveríamos escutá-la, mas mais sobre como nós plausivelmente poderíamos escutá-la” (SWINKIN, 2016, p. 39).

processo simbiótico entre análise e performance no qual ambas as atividades se retroalimentam. Assim, retratamos o potencial de contribuição das gravações para a representação analítica por meio da observação das propostas de agrupamento e modelagem sonora. Essas propostas foram fundamentais para a representação das vozes condutoras, assim como para a compreensão dos eventos métricos. Em outras palavras, vivenciamos na prática analítica a possibilidade de influência da modelagem proposta pelos performers na interpretação da forma²⁹¹.

Temos na *interpretação da forma* uma questão que pode permear o espectro do interesse de performers e de teóricos-analistas. Entendemos que este desafio integra o âmbito da interpretação musical. Em outras palavras, a compreensão da forma musical é apenas um dos conhecimentos que podem integrar uma elaboração interpretativa, que por sua vez se caracteriza por uma ampla rede de conhecimentos (LABOISSIÈRE, 2007). Cientes deste aspecto, será propósito neste tópico discutir considerações acerca das contribuições do processo de interlocução entre teórico e performer na construção de uma interpretação da forma da *Partita* n. 5, de J. S. Bach. Novamente, nosso propósito não será uma abordagem interpretativa exaustiva, mas sim demonstrar como uma *relação dialógica entre ambos os especialistas* cooperou com a abordagem deste desafio em performance. Se nas últimas décadas vimos emergir nos estudos críticos em Performance Musical uma relação conflituosa entre ambos os especialistas (mais especificamente a tentativa de tolher a liberdade criativa do performer nas abordagens empreendidas por teóricos musicais), foi propósito neste estudo mostrar algumas das contribuições desta interlocução.

No que tange à compreensão da forma, o processo de interlocução com o teórico favoreceu o desenvolvimento daquilo que os especialistas schenkerianos denominam “visão sintética da música”. A busca desta compreensão é um objetivo da teoria de Schenker, que provê uma *possibilidade de compreensão formal dentre outras existentes*²⁹². Assim, os exemplos da Figura 6.74 apresentam o plano intermediário das peças *Praeambulum* e *Allemande*, revelando uma compreensão mais profunda sobre as vozes condutoras e sua relação com os eventos harmônicos. Neste plano está implícita a ideia de um “grande quadro”

291 A influência da performance na prática analítica também foi tratada por Swinkin: “[...] performance, por sua vez, é frequentemente uma contribuição para a composição e para a análise. Ao fazer asserções estruturais, analistas são usualmente convencidos (mesmo se involuntariamente) pela maneira como executaram uma peça ou como a imaginam sendo executada (SWINKIN, 2016, p. 38). “[...] performance, in turn, is often an input to both composition and analysis. In making structural attributions, analysts are often swayed (if unwittingly) by how they have performed the piece or by how they imagine it being performed” (SWINKIN, 2016, p. 38).

292 No Capítulo 4 mostramos que a busca de compreensão formal por pesquisadores da Análise e Performance tem incorporado às análises musicais conhecimentos relacionados às tópicas e abordagem narrativa musical.

constituído pela linha e baixo fundamentais, bem como pelos padrões intervalares, técnicas de prolongamento melódico e eventos harmônicos, julgados relevantes pelo teórico-analista.

Figura 6.74 – Plano intermediário elaborado por Swinkin a partir do *Praeambulum* e *Allemande* da *Partita* n. 5, de J. S. Bach

Figura 6.74a – Plano intermediário da *Allemande*

A: rit. 1 2 A': 3 (inv.) FS —

m. 1 6 7 9 11 14 20 22 26 28

8 (6-prg.) (UN) 7 6 5 4 3 2 1

I V V I V vi V I V I

Figura 6.74b – Plano intermediário do *Praeambulum*

Middleground Graph of Bach, Prelude, Fifth Partita • Swinkin

Ritornello	1	2	3	4	coda											
Measure	9	17	29	41	49	51	53	61	65	67	71	73	79	83	87	88

The musical score is presented in two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with various musical features and structural markers:

- Structural Markers:** Ritornello 1, 2, 3, 4, and coda are indicated at the top.
- Measure Numbers:** 9, 17, 29, 41, 49, 51, 53, 61, 65, 67, 71, 73, 79, 83, 87, 88.
- Annotations:**
 - (cons skip):** A bracketed annotation above the first staff, spanning measures 9 to 17.
 - (3-prg.):** A bracketed annotation above the first staff, spanning measures 29 to 41.
 - (regstral shifts):** A bracketed annotation above the first staff, spanning measures 49 to 53.
 - (expanded):** A bracketed annotation above the first staff, spanning measures 17 to 29.
 - (reaching over):** Two annotations, one above the first staff (measures 61-67) and one above the second staff (measures 73-79).
 - (motion into inner voice):** An annotation above the first staff, spanning measures 67 to 73.
 - (5-prg.):** A bracketed annotation above the second staff, spanning measures 53 to 61.
 - (consonant skip to IV):** A bracketed annotation below the second staff, spanning measures 41 to 49.
 - (unfoldings):** A bracketed annotation below the second staff, spanning measures 61 to 67.
 - * not shown:** A note in the lower left corner.
- Chord Symbols:** I, V, vi, IV, V, I, IV V— I are placed below the second staff, corresponding to the harmonic structure.
- Fingering:** 5, 4, 3, 2, 1 are indicated above the first staff, and 6, 5, 4, 3, 2, 1 are indicated below the second staff.
- Motives:** 5th*, UN, 3rd are indicated below the first staff.
- Intervallic Patterns:** 6-6-7, 6-6-6, 5-6-6... are indicated below the first staff.
- Intervallic Patterns:** 6-6-6, 6-6-6, 5-6-6... are indicated below the second staff.

Fonte: elaborado por Swinkin em colaboração com a autora, para esta tese, em 2020.

O trabalho colaborativo com o teórico, que tem assumido uma postura flexível frente aos pressupostos estruturalistas²⁹³, trouxe uma contribuição significativa para a elaboração interpretativa da autora. Sua *visão crítica contrária à aplicação literal dos achados schenkerianos à performance musical* (SWINKIN, 2007, p. 77-8) é defendida aqui. Atrrelada a esta ideia encontra-se aquela em favor da “obrigatoriedade” da projeção de um “evento estrutural” em função de seu aparecimento numa abordagem analítica schenkeriana. Vimos no Capítulo 2 como este ideal se fez presente em diferentes estudos relacionados ao paradigma estruturalista, sendo posteriormente questionado por teóricos que têm aderido a um posicionamento mais flexível frente ao emprego da análise estrutural e concepção de performance musical (RINK, 1995; LESTER, 1995; HOOD, 2014; SWINKIN, 2016). Assim, tanto a autora quanto o teórico entendem a análise musical como um procedimento com potencial de colaborar com a produção de metáforas, um instrumento “catalisador” para a imaginação do performer ou produção de diferentes tipos de metáforas. Vimos no estudo apresentado no item 6.1 alguns exemplos de metáforas produzidas a partir da análise da estrutura, por exemplo as noções de “ponto de partida e chegada” do movimento linear²⁹⁴ e as sensações de estabilidade e dinamicidade.

A experiência do trabalho colaborativo com um segundo analista também abriu espaço ao conhecimento de diferentes concepções interpretativas de uma mesma obra. Assim, defendemos que esta possibilidade de interlocução nos permite obter uma compreensão enriquecida do fenômeno musical a partir da *noção da inclusão das ambiguidades interpretativas numa abordagem analítica* (SWINKIN, 2016, p. 47). Enquanto nas abordagens estruturalistas era possível notar uma valorização da produção analítica de teóricos em detrimento da contribuição intelectual de performers (LESTER,

293 Como exemplo, podemos mencionar a ideia da incorporação das ambiguidades interpretativas na análise musical (SWINKIN, 2016, p. 47) e o distanciamento de uma “concepção hostil” da performance como a reprodução de uma compreensão analítica e/ou da própria estrutura (SWINKIN, 2016, p. 41).

294 Em diferentes estudos, Swinkin tem tratado da possibilidade de produção de metáforas a partir do emprego da ferramenta analítica de Schenker. No seu entender, a própria teoria de Schenker oferece diferentes tipos de metáforas: “Enxergar os gestos estruturais por meio das lentes de Schenker é embuti-los com as qualidades somáticas que eles não poderiam ter, ou, talvez, mais precisamente, é atualizar as qualidades somáticas que eles somente poderiam ter potencialmente” (SWINKIN, 2016, p. 71). “*To view musical structure gestures through a Schenkerian lens is to imbue them with somatic qualities they would not otherwise have, or, perhaps more precisely, it is to actualize the somatic qualities they only potentially have*” (SWINKIN, 2016, p. 71). Em outro estudo, faz considerações contrastantes àquela apresentada por Kerman (1987, p. 97) acerca da teoria schenkeriana. Para Swinkin (2007, p. 85), o próprio Schenker destacava o potencial emotivo de sua teoria, explícita em narrativas.

1995), entendemos que a inclusão de diferentes leituras interpretativas²⁹⁵ é uma possibilidade de desafiar e romper com o autoritarismo estruturalista, especificamente com a ideia da análise como um fato. Duas interpretações do plano intermediário, diferentes daquelas oferecidas pelo teórico (Figura 6.75a e 6.75b), são apresentadas a seguir.

Figura 6.75 – Plano intermediário elaborado pela autora a partir do *Praeambulum* e *Allemande* da *Partita* n. 5, de J. S. Bach

Figura 6.75a – Plano intermediário – *Praeambulum*

The image displays a musical score for the *Praeambulum* from J.S. Bach's *Partita* No. 5. The score is presented in a piano reduction format, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, with measures numbered 1 through 32. Various performance markings are present, including 'Acoplamento' (measures 1-5), 'App' (measures 1, 5, 16, 17, 29, 30, 32), '3 prg' (measures 5, 10, 29), '4 prg' (measure 10), 'IN' (measures 16, 32), and 'N' (measure 25). Harmonic analysis is provided below the bass staff, indicating chords and progressions: G: I (measure 1), D: I (measures 16, 25), IV (measure 22), V (measures 17, 29), I⁶ (measure 25), I (measures 29, 30), A: IV (measures 30, 32), and V (measure 32). The score also includes fingering numbers (e.g., 5, 6, 7, 10) and articulation marks (e.g., slurs, accents).

295 Por exemplo, aquelas que podem ser geradas num processo analítico colaborativo entre diferentes analistas.

33 37 39

5 prg

A: IV I ii⁷
Em: v⁷

41 43

App App

G: vi
Em: i

45 48 49 50

6 - 6 - 6 - 6 9 - 10

vi i 4 prg IV V⁷ i

51 54 57

d5 - 10 d5 - 10 d5 - 10

V⁷ i

Em: iv
C: vi

58 59 60 61

6

V⁷ 5 prg V⁴

65

App App

I⁶ V⁷ I

G: IV

Figure 6.75b shows two systems of musical notation. The first system covers measures 69 to 87, and the second system covers measures 87 to 94. The notation includes treble and bass staves with notes, accidentals, and figured bass notation. Measure numbers 69, 72, 73, 79, 82, 83, 87, and 94 are circled. Fingerings (3 prg) and articulations (IN, V2) are indicated.

Figura 6.75b – Plano intermediário – *Allemande*

Figure 6.75b shows two systems of musical notation. The first system covers measures 1 to 20, and the second system covers measures 21 to 28. The notation includes treble and bass staves with notes, accidentals, and figured bass notation. Measure numbers 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated. Fingerings (5 prg, 3 prg) and articulations (IN, DN, N) are indicated.

Não poderíamos deixar de admitir que o processo de interlocução com o teórico, consciente de certas problemáticas da pesquisa em Análise e Performance, representou uma importante contribuição para a compreensão sobre algumas das *relações de poder* que ainda se fazem presentes em diferentes esferas musicológicas²⁹⁶. A própria “relação assimétrica” entre as figuras do performer e do teórico no discurso analítico sobre a performance é um exemplo de tipo de relação que se configurou em vários estudos estruturalistas em Performance. Já não cabe mais espaço à tentativa de menosprezar a possibilidade de contribuição intelectual de performers às análises musicais com o propósito de subsidiar a abordagem de desafios que acompanham o processo de construção da performance. Vários têm sido os especialistas que nas últimas décadas têm argumentado em favor desta possibilidade de contribuição (LESTER, 1995; SWINKIN, 2016). Outra relação de poder presente em discursos da Análise e Performance é a desvalorização das estratégias interpretativas de performers por teóricos (LESTER; 1995; HOOD, 2014). Nosso estudo vem somar-se àqueles elaborados por especialistas que têm considerado o potencial dos aspectos expressivos (ou das estratégias de modelagem sonora) na formulação e representação analítica. Assim, procuramos demonstrar os benefícios provenientes da consciência do *processo simbiótico entre as atividades da análise e performance musical* na abordagem de questões atreladas à performance, incluindo a prática interpretativa-analítica. Em outras palavras, defendemos que uma atenção conferida pelo analista a este processo tende a cooperar não apenas para uma compreensão musical mais enriquecedora, mas também ao desenvolvimento de uma atitude crítica na abordagem de questões em performance, atreladas ou não à modelagem sonora. Buscamos assim oferecer ao leitor uma proposta analítica voltada para certos desafios performáticos com base num processo analítico atento aos aspectos expressivos e aberto à possibilidade de interlocução entre diferentes especialistas e possibilidades analíticas. Esta interlocução não constituiu – e pode não constituir – uma fonte de problemas quando teórico e performer têm consciência acerca das particularidades de suas especialidades, assim como dos limites e significância de certos achados e propostas analíticas para a performance. A análise *a priori* e o processo de colaboração mútua entre teórico e performer não precisam constituir uma ameaça à liberdade

296 A interlocução com teórico permitiu discutir questões nevrálgicas da Musicologia, como as relações de poder que marcaram diferentes tipos de discursos musicológicos que tendem a perpetuar crenças equivocadas sobre realidades e contextos musicais. Como exemplo, temos a concepção de performance apregoada por teóricos estruturalistas e a noção do produto da análise como a materialização de um fato. Tais questões foram discutidas durante a realização da disciplina *Teaching Music-Theory in the Twenty-First Century (Or, Knowledge and Power)*, ministrada por Jeffrey Swinkin nas dependências da Universidade de Oklahoma (Norman).

criativa e expressiva de performers – antes podem se configurar numa fonte de conhecimento significativa para as necessidades e os desafios da performance musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese é testemunho da crescente literatura interessada pela abordagem da relação análise-performance, um dos temas mais instigantes da Musicologia. A tentativa para articular ambas as atividades é antiga e pode ser reconhecida já no século XVIII, conforme indicado por tratados de teóricos musicais do período. Esse interesse correspondeu ao desejo de especialistas diversos, que viram na análise musical um subsídio para a otimização da performance ou de aspecto a ela atrelado. Há aqui um objetivo recorrente da Análise e Performance Musical, considerada um campo fronteiro entre duas das principais áreas da Musicologia nas quais a sua nomenclatura tem origem. Temos, na interpretação musical, um propósito comum entre as subáreas Performance, Análise Musical e Análise e Performance Musical. Vimos nesta pesquisa como o interesse de pesquisadores pelo fenômeno interpretativo e/ou performativo contribuiu para a diversidade de perspectivas investigativas, que integram esta terceira vertente.

Ao longo desta pesquisa, vimos como esta pluralidade encontra-se diretamente relacionada à complexa natureza que integra a performance musical, que coloca aos seus interessados uma série de desafios atrelados a uma diversidade de tipos e modos de conhecimento musicais. É na análise musical que especialistas das práticas interpretativas têm procurado a superação de alguns destes desafios, incluindo aqueles vinculados às questões de modelagem expressiva. Esse aspecto é uma peculiaridade da área de Performance Musical, que deve ser mencionada e considerada por todos os interessados na elaboração de estudos em Análise e Performance Musical. Contudo, vimos que nem sempre os estudos elaborados neste domínio tiveram como propósito otimizar as performances musicais de seus autores. Essa observação revela a importância das contribuições de performers, teóricos musicais, analistas (experientes em performance) e musicólogos para o desenvolvimento da subárea, assim como para a diversidade de propósitos investigativos.

Com base no adensamento das pesquisas vinculadas ao campo de estudos da Análise e Performance Musical e na hipótese em favor do potencial de colaboração da análise para performance, foi propósito desta tese demonstrar esse aspecto a partir de um estudo de revisão, de abordagem crítica de publicações referenciais e apresentação de estudo de caso. Buscamos o reconhecimento da base epistemológica e dos problemas de pesquisa que têm norteado a produção desta subárea. Além disso, o conhecimento sobre alguns dos desafios da performance musical e a relevância de certas propostas analíticas para sua abordagem vai ao encontro da dificuldade observada por esta autora em parte da produção acadêmica em Performance/

Práticas Interpretativas que têm feito interface com a Análise Musical, especificamente quanto à exposição clara do problema de pesquisa e a demonstração da relevância do procedimento analítico em pesquisas com propósito de subsidiar a Performance Musical (CORREIA, 2015).

Diante da diversidade observada no conjunto de publicações, procedimentos da análise de conteúdo e pesquisas do tipo estado da arte se mostraram relevantes ao objetivo de expor as principais perspectivas de pesquisa e a função ocupada pela análise musical nas publicações selecionadas. A observação de diferentes níveis de publicações (livros, teses, dissertações e artigos de periódicos) permitiu-nos organizar este material em diferentes categorias analíticas (ou paradigmas), aproximando-se da categorização típica da análise de conteúdo. Com base na coleta e comparação das unidades de registro, verificamos os propósitos ocupados pela análise musical que nos revelaram alguns dos desafios interpretativos que vêm sendo utilizados como justificativa para o seu emprego. Embora a presente tese não corresponda a um estado da arte com propósito de abarcar a totalidade de uma produção acadêmica num dado recorte temporal, procedimentos adotados por esta modalidade de pesquisa foram importantes para uma compreensão contextualizada historicamente da base epistemológica das publicações. Em outras palavras, oferecemos nesta tese não apenas uma abordagem histórica sobre o desenvolvimento da subárea Análise e Performance, mas uma discussão crítica sobre certos paradigmas analíticos e problemáticas que têm desafiado pesquisadores musicais.

Nossa discussão iniciou-se com o bastante discutido paradigma estruturalista dos estudos em Performance Musical. No segundo capítulo, vimos como este modelo esteve vinculado ao interesse pela análise rigorosa da estrutura, considerada uma condição imprescindível para a validade de uma performance musical, uma base fundamental à tomada de decisões interpretativas. Foi no contexto marcado pelo arraigado positivismo, que permeou as ciências e boa parte da produção artística do século XX (MORGAN, 2014; KERMAN, 1987), que teóricos musicais procuraram demonstrar e justificar a relevância do conhecimento estrutural na abordagem de questões performáticas. Foi na teoria analítica e nos estudos analíticos prescritivos de Heinrich Schenker, considerado aqui um dos teóricos mais influentes dos estudos em Análise e Performance, que encontramos uma aproximação significativa entre a teoria analítica e questões neurálgicas que permeiam a elaboração performativa. Nosso estudo demonstrou sua preocupação com aspectos relacionados com a modelagem expressiva e com a tentativa de correlacionar a abordagem destes aspectos com a sua teoria de multiníveis estruturais. Este fato pôde ser verificado por meio de suas prescrições à dinâmica e à agógica, fundamentadas na percepção e análise das vozes condutoras (SCHENKER, 2005 [1924], p. 107; 2004 [1922], p. 72 e p. 79-87).

Um primeiro e óbvio exemplo refere-se à busca por uma compreensão formal com base estrutural. Tal aspecto foi tratado pela teoria de Schenker por meio de sua proposta de síntese estrutural, que contempla a percepção da interlocução entre eventos lineares e harmônicos, julgados como relevantes pelos analistas, capazes de promover uma visão orgânica de uma obra musical. Outro tópico de interesse que parece atrair atenção de performers pela teoria é a conscientização dos pontos de partida e chegada de eventos lineares e, por isso, do senso de direção. Nesta tese mostramos como esse interesse se fez presente na obra de pedagogos schenkerianos – além, é claro, das noções de performance e análise defendidas por Schenker. Contudo, vimos que sua influência sobre esses especialistas nem sempre foi acompanhada pelo emprego ortodoxo do recurso analítico schenkeriano, aspecto verificado por estudos que prescindiram do emprego dos gráficos em multiníveis aplicados à totalidade de uma obra musical, o que pode redundar em desvios quanto à visão global das diferentes forças que interagem em uma obra musical. Ainda no Capítulo 2 demonstramos a tentativa de pedagogos de “suavizar” estudos baseados na teoria schenkeriana, por exemplo nas propostas de Carl Schachter (2000) e Charles Burkhart (1983).

Foi a partir da literatura produzida por teóricos musicais (e também performers) de meados e fins do século XX que verificamos a construção de uma concepção formal baseada em formações motivicas. Como exemplo, mostramos os esforços de Edward Cone (1968) e Erwin Stein (1962) para aproximar suas reflexões acerca da forma musical do interesse de performers. Na abordagem do livro de Stein (1962) observamos o vínculo com as concepções de análise musical e performance defendidas por Arnold Schoenberg, por exemplo a busca por uma compreensão formal alicerçada na percepção orgânica dos motivos e vinculada às “pequenas e grandes formas musicais” (SCHOENBERG, 2008 [1967]). O aspecto que mais parece ter incomodado críticos da proposta de Stein e de outros teóricos estruturalistas correspondeu ao teor prescritivo das abordagens. As expressões “precisa”, “não precisa” e “deve”, direcionadas aos performers, acabaram por revelar uma postura autoritária. Reconhecemos, nessa vertente, uma relação hegemônica de teóricos frente à figura do performer, contribuindo para a desvalorização do performer nas abordagens analíticas.

Vimos aqui como esta postura foi reproduzida na obra considerada o marco dos estudos em Análise e Performance Musical: foi a partir do livro de Wallace Berry (1989) que verificamos problemáticas relacionadas às noções de Análise e Performance Musical. Contudo, reconhecemos que, num período marcado pelo pouco interesse de teóricos musicais pela elaboração de estudos em análise-performance, a proposta analítica de Berry representou um importante impulso à abordagem de questões nevrálgicas da performance musical relacionadas

com a modelagem expressiva. Assim como as análises de pedagogos schenkerianos, vemos em Berry (1989) o interesse por demonstrar o potencial do conhecimento estrutural para as questões de dinâmica, da articulação e da agógica. Contudo, o peso excessivo conferido a este conhecimento no âmbito analítico, bem como a noção de análise como um recurso unicamente atrelado ao conhecimento racional, contribuiu para uma série de questionamentos posteriores. Consequentemente, sua proposta de “abordagem racional” da estrutura foi considerada a base para o “fazer” e “não fazer”, cabendo ao performer a tarefa de “trazer à luz” os eventos revelados pela análise.

Diante da limitada noção de análise e performance que permeou certas propostas de teóricos estruturalistas, expusemos no Capítulo 3 vários destes questionamentos, emitidos por musicólogos e especialistas das práticas interpretativas. A partir da década de 1990, vimos emergir na subárea o clamor por um redimensionamento da figura do performer, da noção de análise e do papel da performance nos estudos analíticos. Com base na publicação de John Rink (1995), verificamos uma importante contribuição para a discussão sobre a relação entre análise musical e projeção sonora. A partir das propostas de Lester (1995) e Rothstein (1995) observamos um amadurecimento em torno desta questão em relação aos teóricos estruturalistas, os quais haviam assumido uma postura autoritária. Se nos estudos de Berry (1989) reconhecemos declarações que sugerem a ideia da performance como a reprodução (ou projeção) do conteúdo revelado pela análise musical, em Rink e nos demais estudiosos desta vertente observamos outro tipo de posicionamento: para esses autores, nem todo conteúdo revelado pela análise deveria implicar uma ênfase sonora ou projeção por parte do performer (LESTER, 2005, p. 210; ROTHSTEIN, 2005, p. 217).

Outro aspecto discutido em nossa pesquisa é o forte impacto da teoria schenkeriana nas abordagens que aderiram a um paradigma mais flexível frente aos pressupostos estruturalistas, incluindo a própria noção de análise defendida por Schenker. Esse aspecto pôde ser verificado não apenas em propostas da vertente de Rink antes mencionadas, mas também nas de pesquisadores posteriores, que continuam defendendo o potencial de sua teoria para a abordagem de tópicos de interesse de performers. Aspectos como agógica, dinâmica e articulação continuam sendo tratados com base na percepção das vozes condutoras e, por isso, numa visão hierárquica dos eventos estruturais. O conhecimento dos pontos de chegada e partida dos eventos lineares e da noção de prolongamento harmônico e melódico tem servido como subsídio interpretativo à abordagem de aspectos expressivos. Este potencial foi demonstrado a partir das propostas analíticas de Alison Hood (2016) e Jeffrey Swinkin (2016). Em comum, tais pesquisadores consideraram certos desafios interpretativos numa proposta

analítica mais ampla se comparada à gama de conhecimentos considerados por Schenker. Uma observação de tais propostas merece atenção, já que revelam aspectos importantes do amadurecimento da subárea Análise e Performance Musical.

No caso de Hood, a relevância do recurso analítico de Schenker para questões performáticas esteve atrelada ao seu potencial de favorecer o senso de direção e o refinamento de uma compreensão formal, crença partilhada por diferentes pedagogos schenkerianos. Outra semelhança está nos esforços dessa pesquisadora para abranger em suas abordagens analíticas conhecimentos relacionados à articulação e ao ritmo. Hood apresenta a modelagem de ambos os aspectos como exemplos de desafios em performance que podem ser subsidiados por diferentes propostas analíticas. Temos aqui uma consideração fundamental para a compreensão do desenvolvimento da subárea Análise e Performance Musical. Tanto em Hood quanto nas análises da vertente de Rink (1995) vimos emergir propostas caracterizadas pela integração entre diferentes métodos analíticos, incluindo aqueles assistemáticos ou baseados numa “intuição informada” (RINK, 1990, 2004). Assim como Rink, essa autora buscou um redimensionamento da noção de análise musical considerada também em função do conhecimento intuitivo, gerado a partir da experiência com a performance musical. Neste sentido, Hood destacou o potencial da performance para informar uma análise, coadunando-se com a proposta de Lester (1995). Dessa maneira, ilustramos a partir da literatura de Hood (2014), dentre outras, uma rede de influências teóricas que permitiu reconhecer a importância de determinados estudos em Análise e Performance Musical para o desenvolvimento e amadurecimento desta subárea.

Jeffrey Swinkin (2016), cujas propostas analíticas têm demonstrado o potencial da ferramenta analítica de Schenker e sua relação com a produção de metáforas expressivas, estabelece uma concepção crítica de análise musical como metáfora, distanciando-se na noção de análise-fato ou “verdade absoluta” sobre uma obra musical. Swinkin considera o potencial da análise schenkeriana para a produção de metáforas relacionadas aos conhecimentos cinestésico, emocional e estrutural. Vale lembrar que a própria teoria de Schenker abrange um conjunto de metáforas, tais como os pontos de partida e chegada do movimento linear e a própria noção de *Urfinie*, além de suas técnicas de prolongamento melódico. A atenção a estas possibilidades metafóricas também contribuiu para uma redefinição do papel da análise e do performer nas abordagens analíticas por meio da atenção aos diferentes significados musicais que podem envolver a elaboração performativa. Outra importante contribuição de Swinkin, que se coaduna com teóricos da perspectiva flexível, diz respeito a sua proposta interacionista, um meio de proporcionar uma relação mais equilibrada entre teóricos e performers. Mostramos

como esta proposta também esteve na pauta de discussão de pesquisadores como Schmalfeldt (1985) e Lester (1995).

No que tange à tentativa de ampliar a rede significativa musical, uma colaboração tem emergido em pesquisas que têm se aproveitado de conhecimentos da Semiótica Musical. No Capítulo 4 desta tese, ilustramos alguns exemplos analíticos que nos remetem a uma situação similar àquela vivenciada pela subárea de Análise Musical. Mostramos como o interesse de pesquisadores da Análise e Performance Musical pelo fenômeno interpretativo, incluindo a busca por uma compreensão da forma musical, colaborou para a ampliação da gama de significados musicais. Uma compreensão baseada somente no conhecimento da estrutura demonstrou-se em certos estudos uma limitação às problemáticas inerentes à performance, incluindo a dimensão interpretativa-musical. O interesse por uma performance expressiva, evidenciado por certos estudos em Análise e Performance Musical, não se limitou apenas às questões de modelagem da dinâmica e do tempo, mas também se voltou à comunicação emocional. Nesse capítulo nos detivemos na discussão de duas propostas relacionadas aos estudos de significação musical: os estudos apoiados em conhecimentos sobre as tópicas musicais e na narratividade musical.

A partir de abordagens baseadas no conhecimento sobre tópicas musicais verificamos como o interesse por uma *compreensão da expressão musical* também se fez presente em estudos com propósito de subsidiar a performance musical. Tal aspecto corrobora a ideia da semelhança de propósitos entre a disciplina Análise Musical e o domínio de nosso interesse. Entretanto, uma leitura de seus conteúdos nos permitiu reconhecer outra especificidade ou desafio atrelado à atividade da performance musical: vimos como tais pesquisadores têm visto na interpretação apoiada no conhecimento sobre tópicas musicais uma ferramenta com potencial de contribuir para a comunicação expressiva da performance musical, ou seja, a *comunicação emocional*. A relação entre tópicas e afetos chamou a atenção de pesquisadores da Performance Musical e das Práticas Interpretativas, que viram o potencial deste conhecimento para os diferentes níveis da compreensão expressiva. Na proposta de Ratner (1980), certos pesquisadores reconheceram a possibilidade de uma contribuição para diferentes aspectos da interpretação musical: a dimensão afetiva e a interpretação da forma musical. Assim, esta proposta analítica tem sido empregada como uma ferramenta interpretativa para a seleção de estratégias afetivas. Tal interesse não se manifestou apenas em estudos elaborados por performers, mas também nos de teóricos musicais experientes na arte da performance, que também consideraram o potencial de suas propostas para a projeção emocional pelos performers. Como exemplo, mencionamos alguns dos estudos de Robert Hatten (2009, 2010),

que tem procurado aproximar sua teoria dos gestos musicais e sobre tópicos do interesse de performers.

A ideia da interpretação musical como um empreendimento semiótico também se manifestou em outra perspectiva dos estudos em análise-performance, como as propostas fundamentadas na narratividade musical. Assim como o exemplo anterior, tais estudos emergiram num contexto propício, marcado pelas discussões e surgimento de publicações recentes em torno dessa proposta. Neste sentido, verificamos outro interesse ou desafio que vem sendo comunicado nas pesquisas em análise-performance: a elaboração de uma narrativa musical. Contudo, mostramos uma falta de consenso entre pesquisadores da subárea no que concerne ao significado atribuído a essa expressão. Independentemente de uma aproximação com a narrativa literária, certos pesquisadores da análise-performance têm sugerido a elaboração da narrativa como uma possibilidade de “conferir voz” aos performers e, portanto, de uma autonomia para “contar a história” acerca de uma obra a ser executada (ROTHSTEIN, 1995; RINK, 2018).

No caso das pesquisas apoiadas na narratividade, reconhecemos a relação deste termo com a ideia de um “conflito dramático” ou interpretação musical em termos de enredo, gerado a partir da observação dos elementos de uma estrutura musical. Como exemplo, vimos a pesquisa de Douglass Seaton (2009), musicólogo que procurou aproximar a abordagem narrativa do interesse de performers. A possibilidade de favorecer uma compreensão sinóptica e diacrônica, assim como uma projeção emotiva deliberada, foram apresentadas como justificativas ao emprego desta proposta por certos estudos em análise-performance (HASTINGS, 2006; SEATON, 2009).

A ideia da Análise e Performance Musical como uma subárea interdisciplinar foi tratada no Capítulo 5. Isto tem ocorrido com propostas que reconheceram o potencial de procedimentos da musicologia empírica, especificamente, as abordagens fundamentadas na análise da performance ou baseada no exame das gravações. Vimos como esta modalidade analítica, interessada pela investigação de uma “extensa quantidade de dados” (COOK; CLARKE, 2004, p. 5), fez-se presente em diferentes subáreas, relacionando-se com uma *diversidade de propósitos investigativos*. Como exemplo, discutimos alguns estudos desenvolvidos por Nicholas Cook (2013) e Daniel Leech-Wilkinson (2009), musicólogos que têm prestado importante contribuição ao desenvolvimento da análise baseada em gravações. É nos seus estudos que verificamos o propósito histórico desta modalidade por meio dos estudos estilísticos e histórias baseadas na análise de performances musicais. A menção de tais pesquisadores se fez pertinente para a compreensão do desenvolvimento da Análise-

Performance, pois suas propostas têm servido como uma importante referência para as pesquisas em práticas interpretativas. Nos estudos de Cook e Leech-Wilkinson notamos a suplantação das noções tradicionais de obra e performance musical: neles encontramos uma concepção de obra musical entendida a partir das contribuições de performers. Este redimensionamento colaborou com um novo paradigma da pesquisa analítica, que permeou parte dos estudos em Análise e Performance Musical.

Tal contribuição parece ter agradado pesquisadores das práticas interpretativas. Se em certas propostas estruturalistas a análise musical era considerada um meio para validar uma performance, pesquisadores das práticas interpretativas têm visto nas performances, ou contribuições interpretativas de performers um meio para legitimar (e complementar) uma consideração analítica. A mesma tangibilidade dada ao conhecimento da estrutura tem sido conferida às gravações em certas propostas da Análise-Performance. Diferentes propostas da área da Performance/Práticas Interpretativas têm considerado a análise da performance uma ferramenta com potencial de ampliar e refinar o vocabulário expressivo de performers por meio da observação dos gráficos de variações de *timing* e de dinâmica (MATSCHULAT, 2011; ROSA, 2015). Já outras consideraram o potencial da escuta das gravações para a otimização da modelagem expressiva por um grupo em estudo (FREITAS, 2013). Independentemente do propósito estabelecido na pesquisa em práticas interpretativas, a análise da performance é uma modalidade analítica que tem cooperado para o refinamento da escuta e a potencialização da compreensão musical no que se refere aos aspectos expressivos.

Com base numa consciência histórica acerca do desenvolvimento das principais linhas investigativas e problemáticas enfrentadas pela subárea Análise e Performance Musical, o Capítulo 6 ofereceu uma análise de uma obra musical com o propósito de demonstrar o *potencial de colaboração de diferentes procedimentos analíticos para certos desafios performáticos*. Se nos capítulos anteriores esta questão foi tratada a partir de uma discussão crítica de diferentes perspectivas investigativas, nesse capítulo apresentamos uma abordagem prática, resultante do *envolvimento da autora com as atividades da análise e da performance*. A fim de retratar este potencial, foi selecionada a *Partita* n. 5 para instrumentos de teclas, de J. S. Bach, obra que pela sua natureza notacional – caracterizada pela ausência de indicações quanto à realização de aspectos como a dinâmica e o andamento – coloca uma série de desafios performáticos, como as questões vinculadas à modelagem expressiva (dinâmica, agógica, articulação e projeção afetiva), à interpretação da forma musical e das convenções de execução (questões em Práticas Interpretativas). Não se pretendeu aqui realizar uma abordagem exaustiva e completa *da relação análise-performance a partir de diferentes abordagens críticas*. Assim

como outros pesquisadores desta subárea, a autora lançou-se também ao desafio de oferecer uma abordagem que ilustrasse uma *possibilidade de interlocução entre as atividades da análise e da performance musical*, fundamentada numa perspectiva flexível, e, portanto, distanciado do autoritarismo que influenciou a postura de teóricos estruturalistas.

Contudo, a crítica a essa postura, dentre outros pressupostos estruturalistas em Performance Musical, não correspondeu à desvalorização do *potencial do conhecimento da estrutura para a abordagem dos desafios vinculados à modelagem expressiva*. Tampouco à desvalorização da análise *a priori* e da possibilidade de contribuição de método sistemático. Por assim entender, demonstramos o *potencial da ferramenta analítica de Schenker para a abordagem de questões relacionadas à dinâmica, à articulação, à agógica e à produção de metáforas afetivas*. Também, o potencial desta proposta para *enriquecer e complementar uma interpretação da forma musical*, considerada outro exemplo de desafio performativo (âmbito interpretativo da performance musical), que pode ser considerado por um performer.

Assim, o estudo apresentado mostrou como a observação das vozes condutoras – e de sua interlocução com os eventos harmônicos – pode servir como um conhecimento subsidiário para a seleção de estratégias de execução. Mostramos casos em que *o reconhecimento de ponto de chegada do movimento linear se mostrou relevante para o estabelecimento de estratégia de dinâmica e de agógica*. Em outros, a percepção de certas técnicas de prolongamento melódico, como o acoplamento e as mudanças de registro, promoveu um importante senso de direcionamento, com potencial de *colaborar com a condução ou projeção melódica*. Na abordagem analítica da *Gigue*, verificamos o potencial do conhecimento sobre as fronteiras que delimitam certos movimentos lineares (ponto de partida e chegada) para a questão da articulação (agrupamento de eventos estruturais). Vimos também como os conhecimentos de ordem estrutural não originados de uma abordagem rigorosa também podem se mostrar relevantes a uma escolha interpretativa, tais como o *reconhecimento de cadências, pontos culminantes e finalizações de frases musicais*. Pudemos, assim, notar o potencial destes conhecimentos para as questões relacionadas ao estabelecimento da agógica e da dinâmica. Assim, a análise *a priori* da estrutura se mostrou uma ferramenta interpretativa que colaborou com um refinamento das escolhas interpretativas, bem como com a construção de uma concepção da forma musical.

A abordagem de desafios relacionados à articulação não se limitou à percepção das vozes condutoras, mas foi tratada com base em diferentes propostas analíticas. A primeira, fundamentada numa análise da performance qualitativa, permitiu o reconhecimento das diferentes propostas de agrupamento proporcionadas pelos performers selecionados para este

estudo. A observação de tais propostas complementou a abordagem fundamentada em método sistematizado por Cone (1968). A proposta desse teórico também se mostrou relevante para o reconhecimento dos hipercompassos e as diferentes etapas de uma frase musical (*downbeat inicial*, fase de movimento e *downbeat cadencial*), aspectos tratados na análise da *Corrente*. Nela mostramos como a escuta das gravações tende a colaborar com uma reinterpretação da métrica proposta pelo compositor, e consequentemente com a representação analítica. Ilustramos procedimento nem sempre considerado por algumas propostas estruturalistas: o caminho da performance à análise ou o reconhecimento da colaboração de performers, por meio de suas estratégias interpretativas, para a análise musical. Buscamos nesta pesquisa retratar uma possibilidade de processo simbiótico entre as atividades da análise e da performance, contribuindo assim para um redimensionamento do papel da performance nas abordagens analíticas.

Nesta proposta analítica, este redimensionamento pôde ser ilustrado a partir das contribuições de performers renomados, como Murray Perahia, András Schiff e Claudio Arrau, cujas *performances contribuíram para a compreensão métrica e das vozes condutoras*. A partir de suas estratégias de modelagem sonora obtivemos conhecimentos relevantes para a interpretação de estruturas métricas, como a elisão e a métrica adicionada (BURKHART, 1994), favorecida pela escuta atenta às propostas de agrupamento oferecidas por estes pianistas. Temos aqui um exemplo de “análise da performance” que se mostrou relevante à abordagem da questão relacionada à articulação, favorecida também por conhecimentos teóricos-musicais. O caminho da performance à análise também cooperou com a percepção e a representação de eventos lineares. Em diferentes abordagens analíticas mostramos como as diferentes propostas de modelagem expressiva impactaram a percepção de eventos lineares, por exemplo a consciência sobre pontos de partida e chegada de movimentos lineares. Tal possibilidade foi demonstrada na abordagem analítica da *Sarabande*, que também revelou a *contribuição da escuta atenta de aspectos expressivos para a interpretação de frases musicais*. Um exemplo prático foi demonstrado a partir da gravação de Perahia, na qual se observou o emprego do *ritardando* e decrescendo em fins de frases musicais. Neste estudo, a comparação dos gráficos representativos das variações de *timing* e de dinâmica também permitiu notar similaridades interpretativas entre os performers, como o emprego de *ritardando* em trechos cadenciais.

A tentativa para redimensionar o papel da performance e a noção de análise em nossa proposta também foi revelado pelas representações analíticas ao longo do Capítulo 6. Se durante décadas testemunhamos o peso excessivo conferido à análise da estrutura em detrimento da abordagem interpretativa de performers, a proposta analítica desse capítulo buscou ressaltar os

aspectos expressivos. Isso pode ser reconhecido pela *incorporação de sinais de dinâmica e agógica nos gráficos de vozes condutoras*, bem como pelos exemplos caracterizados pela integração entre vozes condutoras e gráficos representativos das variações de *timing* e de dinâmica. Assim, buscamos evidenciar aspectos expressivos integrantes do processo de escuta. Buscamos, portanto, conferir tratamento igualitário a diferentes possibilidades de conhecimentos analíticos. Assim, nossa proposta aproxima-se da reivindicação de especialistas que clamaram por uma abordagem metodológica mais abrangente nas pesquisas com propósito de oferecer uma contribuição significativa aos desafios da performance musical (ROTHSTEIN, 1995; LESTER, 1995; RINK, 2004).

Esta abrangência metodológica da proposta analítica do último capítulo também foi proporcionada pelo *processo de interlocução teórico/analista* com vasta experiência em performance e a autora. A análise da *Partita* n. 5 foi complementada por conhecimentos advindos deste processo a partir da interação com o prof. dr. Jeffrey Swinkin, teórico e performer que tem se dedicado à elaboração de estudos em análise-performance e tratado o potencial da ferramenta analítica de Schenker para os desafios da performance. Conhecedor dos principais paradigmas investigativos e problemáticas relacionadas à subárea Análise e Performance Musical, Swinkin tem promovido uma redefinição das noções de análise musical e uma *relação mais equilibrada entre as atividades da análise e performance*. Outra contribuição de suas propostas tem ocorrido por meio de uma postura crítica em relação ao emprego da análise baseada na teoria de Schenker, considerada uma ferramenta com potencial de colaborar com a *produção de metáforas* relativas a diferentes possibilidades de conhecimento (SWINKIN, 2016, 2007). Há, implícito nesse pensamento, um ideal de análise e performance que se distancia da visão da análise como representação de um fato, e da performance como a reprodução de uma compreensão estrutural.

O processo colaborativo-analítico com o teórico revelou-se uma importante *fonte de conhecimento* para a elaboração desta tese. Uma contribuição importante consistiu no aprofundamento da compreensão do *modus operandi* da proposta analítica de Schenker, como o acesso a uma camada mais profunda da estrutura (plano intermediário). Neste sentido, devemos reconhecer que o teórico (ou métodos analíticos sistematizados por teóricos musicais) pode prover ao analista/performer o conhecimento de um arcabouço, que *pode ou não* ter relevância para a construção de uma concepção formal pelo performer. *Tal processo foi relevante para o enriquecimento interpretativo, já que diferentes analistas compartilharam entre si suas distintas visões interpretativas acerca de uma mesma obra*. O resultado deste processo foi demonstrado a partir da apresentação de diferentes interpretações do plano

intermediário das peças *Praeambulum e Allemande*. O contato com diferentes concepções interpretativas se deu também no plano da execução instrumental, aspecto que colaborou para uma compreensão sobre possíveis desafios a serem enfrentados por performers, e de como diferentes propostas analíticas, sistemáticas ou não, tendem a colaborar para estas questões.

Enfim, buscamos com esta tese oferecer uma contribuição aos estudos em Análise e Performance Musical a partir de um trabalho que buscou uma das “possíveis histórias” sobre os métodos analíticos que permearam esta subárea. Nossa proposta não se voltou a uma abordagem exaustiva das perspectivas existentes, mas contemplou boa parte das publicações referenciais, assim como aquelas que nos pareceram pertinentes para tratar do desenvolvimento da Análise-Performance. Como exemplo daquelas que não foram contempladas temos propostas baseadas na abordagem intertextual, *body cognition*, análise fenomenológica e da canção (estudo da relação texto-música), que poderiam integrar futuros trabalhos de revisão crítica, incluindo as publicações aqui consideradas. Certamente, esta subárea se beneficiará deste tipo de estudo, que em nosso ver tende a colaborar para a evolução de um determinado campo de conhecimento. Com este propósito em mente, procuramos retratar certos problemas metodológicos e desafios performáticos (e interpretativos) que têm desafiado estudiosos ao longo de décadas. Mostramos como diferentes métodos colaboraram na abordagem de questões nevrálgicas da performance, que foram colocadas na pauta de discussão tanto de performers quanto teóricos experientes na performance. Também, a maneira como certos paradigmas analíticos desafiaram certas relações de poder, consolidadas no autoritarismo, que acabou por menosprezar a contribuição intelectual de performers e a valorização de seus feitos interpretativos nas abordagens analíticas. A presente tese, que se beneficiou destes desenvolvimentos, soma-se assim aos esforços de estudiosos que procuraram promover uma relação mais equilibrada entre teóricos e performers/analistas, assim como suplantar a “separação” entre os discursos da análise e performance musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, Carolyn. Music – Drastic or Gnostic? **Critical Inquiry**, v. 30. n.3, p. 505-536, 2004. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/421160>. Acesso em 5 de maio 2020.

AGAWU, Kofi V. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

ALMÉN, Byron. **A Theory of Musical Narrative**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

BADURA-SKODA, Paul. **Interpreting Bach at the Keyboard**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 2. ed. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.

BAROLSKY, Daniel; EDWARD KLORMAN. Performance and Analysis Today: New Horizons. **Music Theory Online**, v. 22, n. 2, p. 1-4, 2004. Disponível em: http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/mto.16.22.2.barolsky_klorman.pdf. Acesso em: 5 maio 2020.

BASS, Richard. Approach Strong Delivereness! From George Crumb's Apparition: A Case Study in Analysis and Performance of Post-Tonal. **Journal of Music Theory Pedagogy**, v.16, p. 57-77, 2002. Disponível em: <https://jmtpp.appstate.edu/approach-strong-deliveress-george-crumb-apparition-case-study-analysis-and-performance-post-tonal>. Acesso em: 19 fev. 2018.

BEACH, David (Ed.). **Aspects of Schenkerian Theory**. New Haven: Yale University Press, 1983.

_____. The First Movement of Mozart's Piano Sonata in A Minor, K. 310: Some Thoughts on Structure And Performance. **Journal of Musicological Research**, v.7, n. 2-3, p. 157-186, 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01411898708574583>. Acesso em: 31 mar. 2018.

_____. An Analysis of Schubert's "Der Neugierige": a Tribute to Greta Kraus. **Canadian University Review**, v. 1, n. 19, p.69-80, 1998. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/1014606>. Acesso em: 19 fev. 2018.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the Key Concepts**. New York: Routledge, 2005.

_____. Structuralism. In: **Musicology: the Key Concepts**. 2. ed. New York: Routledge, 2016. p. 235-237.

BEGHIN, Tom. Recognizing Musical Topics versus Executing Rethorical Figures. In: MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 551-576.

BENT, Ian D. **Analysis**. New York: W. W. Norton & Company, 1987.

BENT, Ian D.; POPLE, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 1. London: Macmillan, 2001. p. 526-589.

BERGÈ, Pieter; D'HOE, Jeroen; CAPLIN, Willian E. **Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance**. Leuven: Peeters, 2009.

BERRY, Wallace. Formal Process and Performance in the Eroica Introductions. **Music Theory Spectrum**, v. 10, n. 1, p. 3-18, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/745789>. Acesso em: 15 fev. 2018.

_____. **Musical Structure and Performance**. New Haven: Yale University Press, 1989.

BORÉM, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência. In: RAY, Sônia (Org.). **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Vieira, 2005, p.13-38.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Unirio, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/8033/6901>. Acesso em: 7 out. 2020.

BOWEN, José A. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. **Performance Practice Review**, v. 9, n.1, p. 16-35, 1996a. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/3>. Acesso em: 28 dez. 2019.

_____. Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. **Journal of Musicological Research**, v. 16, n. 2, p. 111-156, 1996b. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01411899608574728>. Acesso em: 28 dez. 2019.

_____. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 424-451.

BROWN, Howard Mayer et al. Performing practice. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v.19. London: Macmillan, 2001. p. 349-379.

BURKHART, Charles. Schenker's Theory of Levels and Musical Performance. In: BEACH, David (Ed.). **Aspects of Schenkerian Theory**. New Haven: Yale University Press, 1983. p. 95-112.

_____. Mid-bar Downbeat in Bach's Keyboard Music. **Journal of Music Theory Pedagogy**, v. 8, p. 3-26, 1994. Disponível em: https://jmt.pappstate.edu/article.edu/articles?field_jmt_authors_value=Burkhart&title=>. Acesso em: 12 fev. 2018.

BUTT, John. Joining the Historical Performance Debate. In: _____. **Playing with History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 3-50.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, Clayton. **Analysis of Tonal Music: a Schenkerian Approach**. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CAREY, Norman. An Improbable Intertwining: An Analysis of Schumann's "Kreisleriana I and II", with Recommendations for Piano Practice. **Theory and Practice**, v. 32, p. 19-50, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41054414>. Acesso em: 19 jul 2017.

CARVALHO, Any Raquel; KERR, Dorotéa Machado. A pesquisa sobre órgão no Brasil: “estado da arte”. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.12, p.25-38, 2005. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/12/num12_cap_02.pdf. Acesso em: 18 mar. 2012.

CAVAZOTTI, André; GANDELMAN, Salomea. Uma entrevista com Janet Schmalfeldt. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 5/6, 2002, p. 55-67. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/05_06/num5_6_cap_04.pdf. Acesso em 25 jan. 2021.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Estudo das ressonâncias na Sequenza IV de Luciano Berio**. 2009. 72 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. **Practicing Perfection: Memory and Piano Performance**. New Jersey: Erbaum, 2002.

CHEW, Geoffrey. Articulation and Phrasing. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40952>. Acesso em: 8 out. 2020.

CLARKE, Eric. Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance – Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 21-54.

_____. Empirical Methods in the Study of Performance. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (Ed.). **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p.77-102.

CONE, Edward. Analysis Today. **The Musical Quarterly**, v. 46, n. 2, p. 172-188, 1960. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/740369>. Acesso em: 8 out. 2020.

_____. **Musical Form and Performance**. New York: W. W. Norton & Company, 1968.

_____. Musical Form and Musical Performance Reconsidered. **Music Theory Spectrum**, v. 7, p. 149-158. 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/745885>. Acesso em: 5 maio 2020.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York: W. W. Norton & Company, 1987.

_____. Music Theory and 'Good Comparison': A Viennese Perspective. **Journal of Music Theory**, v. 33, n. 1, p. 117-141, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/843668>. Acesso em: 8 out. 2020.

_____. The Conductor And The Theorist: Furtwängler, Schenker and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p 105-125.

_____. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 1999a. p. 239-261.

_____. Words about Music, or Analysis versus Performance. In: COOK, Nicholas; JOHNSON, Peter; ZENDER, Hans (Eds.). **Theory onto Practice: Composition, Performance and the Listening Experience**. Leuven: Leuven University Press, 1999b. p. 9-52.

_____. Performance Analysis and Chopin's Mazurkas. **Musicae Scientiae**, v. 11, n. 2, p. 183-207, 2007a. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F102986490701100203>. Acesso em: 8 ago. 2019.

_____. **The Schenker Project – Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna**. New York: Oxford University Press, 2007b.

_____. Between Science and Art: Approaches to the Recorded Music. **Musicae Scientiae**, v. XI, n. 2, p. 153-154, 2007c. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F102986490701100201>. Acesso em: 1º fev. 2021.

_____. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. **Música em Contexto**, v. 1, n. 1, p. 7-32, 2007d. Tradução de Beatriz Magalhães Castro. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11022>. Acesso em 1º fev. 2021.

_____. **Beyond the Score: Music as Performance**. New York: Oxford University Press, 2013a.

_____. Close and Distant Listening. In: _____. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013b. p. 135-175.

COOK, Nicholas; CLARKE, Eric. Introduction: What Is Empirical Musicology? In: _____. **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 3-14.

CORREIA, Renata Coutinho de Barros. **Perspectivas recentes da pesquisa em performance pianística**: estado do conhecimento de teses e dissertações em Performance Musical e Práticas Interpretativas no Brasil (2007-2012). 291 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CUMMING, Naomi. Semiotics. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49388>. Acesso em: 9 out. 2020.

DAVIDSON, Jane W. Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. **Psychology of Music**, v. 35, n. 3, p. 381-401, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735607072652>. Acesso em: 28 dez. 2019.

DAVIES, Stephen; KOOPMAN, Constantijn. Musical Meaning in a Broader Perspective. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 19, n.3, p. 261-273, 2001.

DELEUZE, Gilles. Em que se pode Reconhecer o Estruturalismo. In: CHATELET, François. **História da Filosofia**: ideias e doutrinas. Volume 8, O século XX. Tradução de Hilton F. Japiassú. Rio de Janeiro: Zahar, 1974 [1973], p. 271-303.

DEUTSCH, Diana. Antiquity to the 19th century. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 20. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 527-532.

DODSON, Alan. Performance, Grouping and Schenkerian Alternative Readings in Some Passages from Beethoven's 'Lebewohl' Sonata. **Music Analysis**, v. 27, n. 1, p. 107-134, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25171407>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. Expressive Timing in Expanded Phrases: an Empirical Study of Recordings of three Chopin Preludes. **Music Performance Research**, v. 4, p. 2-29, 2011. Disponível em: [http://www.mpronline.net/Issues/Volume%204%20\[2011\]/Dodson.pdf](http://www.mpronline.net/Issues/Volume%204%20[2011]/Dodson.pdf). Acesso em: 17 nov. 2019.

DOĞANTAN-DACK, Mine. Once Again: Page and Stage. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 142, n. 2, p. 445-460, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02690403.2017.1361208>. Acesso em: 26 fev. 2020.

DUCKLES, Vincent. et al. Musicology. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 17, 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 488-533.

DUNSBY, Jonathan. Execução e Análise Musical. **Opus 1**, Porto Alegre, v. 1, p. 6-23, 1989. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/view/2/6>. Acesso em: 22 jul. 2020.

_____. Performance. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 19. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 346-339.

DUNSBY, Jonathan; WHINTALL, Arnold. **Análise musical na teoria e na prática** Tradução Norton Dudeque. Curitiba: UFPR, 2011.

ETIKAN, Ilker; MUSA, Sulaiman A.; ALKASSIN, Rukayya S. Comparison of Convenience Sampling and Purposive Sampling. **American Journal of Theoretical and Applied Statistics**, v. 5, n. 1, p.1-4, 2016. Disponível em: <http://www.sciencepublishinggroup.com/j/ajtas>. Acesso em: 22 jul. 2020.

FERRARA, Lawrence. **Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form And References**. New York: Greenwood, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas estado da arte. **Educação & Sociedade**, n. 79, p. 257-272, ago. 2002.

FINANE, Ben. **Heinrich Schenker and the Importance of Rubato**. New York: Listen, 2020. Disponível em: <https://www.steinway.com/news/features/the-humanist-murray-perahia>. Acesso em: 13 out. 2020.

FISK, Charles. Performance, Analysis, and Musical Imagining. **College Music Symposium**, v. 36, p. 59-72, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40374284>. Acesso em: 19 jul 2017.

_____. Performance, Analysis and Musical Imagining Part II: Schumann's "Kreisleriana". **College Music Symposium**, v. 37, n. 2, p. 95-108, 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40374306>. Acesso em: 2 jul. 2018.

FLICK, Uwe. A qualidade na pesquisa qualitativa: além dos critérios. In: _____. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009a. p. 356-368.

_____. Pesquisa qualitativa e quantitativa. In: _____. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009b. p. 40-49.

FOLIO, Chyntia. Analysis and Performance of the Flute Sonatas of J. S. Bach: a sample Lesson Plan. **Journal of Music Theory Pedagogy**, v. 5, n. 1, p. 133-159, 1991.

_____. Analysis and Performance: a Study in Contrasts. **Intégral**, v. 7, p. 1-37, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40213947>. Acesso em: 20 fev. 2018.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. Melodic Diminutions. In: _____. **Introduction to Schenkerian Analysis**. New York: W. W. Norton and Company, 1982. p. 8-82.

FRAGA, Orlando. **Progressão linear**: uma breve introdução à teoria de Schenker. Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009.

FRANCO, Maria L. P. B. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Brasília: Liber Livro, 2008.

FREIRE, Vanda Bellard. Métodos de pesquisa em música e subjetividade. In: FREIRE (Org.). **Horizontes da pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p. 25-42.

FREITAS, Stefanie Grace Azevedo de. **Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística**: três estudos de caso. 2013. 119 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

GABRIELSSON, Alf. 1860-1960. In: STANLEY, Sadie (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 20. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 528-530.

_____. Music Performance Research at the Millenium. **Psychology of Music**, v. 31, n. 3, p. 221-272, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/030573560303>. Acesso em: 8 maio 2020.

GEBUHR, Ann Karen. **Structuralism in Music**: a Review of Recent Ideas. 1983. 168 p. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Universidade de Indiana, Indiana, 1983.

GERLING, Cristina Capparelli. Considerações sobre a análise schenkeriana. **Cadernos de Estudo**: Análise Musical, n. 2, p. 1-8, 1989.

GERLING, Cristina Capparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. **Glossário de termos schenkerianos**. Salvador: Tema, 2020.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 1., 2000, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 114-125.

GODLOVITCH, San. **Performance**: a Philosophical Study. New York: Routledge, 1998.

GRABÓCZ, Márta. L'analyse narrative au service de l'approche comparative des interprétations dans *L'Adagio de Musique* pour cordes, percussions et celesta de Béla Bartók. **Musurgia**, v. 12, n. 4, p. 63-83, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40591411>. Acesso em: 8 maio 2020.

GRAYBILL, Roger. Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. **Music Theory Spectrum**, v. 34, n. 2, p. 137-144, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2012.34.2.137>. Acesso em: 8 maio 2020.

GUYMER, Sheila. Eloquent Performance: the Pronuntiation of Topics. In: MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 577-598.

HANSLICK, Eduard. The Effects of Music. In: _____.; WEITZ, Morris (Ed.). **The Beautiful in Music: a Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics**. Tradução de Gustav Cohen. Indianapolis: Bobbs- Merrill, 1957 [1854]. p. 71-88.

_____. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Campinas: Editora da Unicamp, 1989 [1854].

HASBROUK, Hobin A. **Elements of Interpretation in The Renaissance and Baroque Melodic Line**. 56 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Universidade Estadual de San José (San Jose State University), San Jose, 1989.

HASTINGS, Charise. **The Performer's Role: Storytelling in Ballades of Chopin and Brahms**. 2006. 198 p. Tese (Doutorado) – University of Michigan, Michigan, 2006.

_____. From Poem to Performance: Brahms's *Edward Ballade*, Op. 10, No. 1. **College Music Symposium**, 2008. p. 83-97.

HATTEN, Robert S. Schubert the Progressive: The Role of Ressonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 959. **Intégral**, v. 7, p. 38-81, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40213948>. Acesso em: 22 jul. 2020.

_____. **Beethoven – Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. Interpreting Beethoven's Tempest Sonata through Topics, Gestures, and Agency. In: BERGE, Pieter; CAPLIN, William E.; D'HOE, Jeroen (Ed.). **Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance**. Leuven: Peeters, 2009. p. 163 -180.

_____. Performance and Analysis – Or Synthesis: Theorizing Gesture, Topics, and Tropes in Chopin's F-Minor. **Indiana Theory Review**, v. 28 n. 1/2, p. 45-66, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24046497>. Acesso em: 9 jan. 2019.

HERMANN, Richard. Some Uses of Analysis Towards a Performance of Webern's Op. 22 Movement I. **Winds Quartely**, v. 1, p. 24-45, 1981.

HOOD, Alison. **Interpreting Chopin: Analysis and Performance**. New York: Routledge, 2014. 236 p.

HOYT, Reed J. Harmonic Process, Melodic Process, and Interpretive Aspects of Chopin's "Prelude in G Minor". **Indiana Theory Review**, v. 5, n. 3, p. 22-42, 1982. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24053527>. Acesso em: 19 jul. 2017.

_____. Rhythmic Process in the Scherzo of Beethoven's Sonata Op. 110: Analysis as a Basis for Interpretation and Criticism. **Indiana Theory Review**, v. 9, n. 2, p. 99-133, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24045408>. Acesso em: 19 jul. 2017.

HUDSON, Richard; LITTLE, Meredith Ellis. Sarabande. **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>. Acesso em: 11 maio 2020.

HURON, David. The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age. **The 1999 Ernest Bloch lectures**, University of California at Berkeley. Palestra 3 das Palestras Ernest Bloch – 1999. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.464.5455&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 14 out. 2020.

IRVING, John. Performing Topics in Mozart's Chamber Music with Piano. In: MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 539-550.

JOHNSON, Peter. The Legacy of Recordings. In: RINK, John (Ed.). **Musical Performance – A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 197-212.

JUSLIN, Patrick, N.; PERSSON, Roland S. Emotional Communication. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (Ed.). **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002. p. 219-236.

KERMAN, Joseph. Analysis, Theory, and New Music. In: _____. **Contemplating Music – Challenges to Musicology**. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 60-112.

_____. **Musicologia**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fonte, 1987.

KERR, Dorotéia Machado; CARVALHO, Any Raquel; RAY, Sonia. **Rumos da análise musical no Brasil**. Relatório de pesquisa. São Paulo: Unesp, 2006.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony, with an introduction to twentieth-century music**. New York: McGraw-Hill, 2000.

KRAMER, Lawrence. Metaphors. In: _____. **Interpreting Music**. California: University of California Press, 2011. p. 81-95.

KRAMPE, Ralf T.; ERICSSON, Anders K. Deliberate Practice And Elite Musical Performance. In: RINK, John (ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.84-102.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. 11. ed. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical**: a dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: Annablume, 2007.

LARSON, Steve. On Analysis and Performance: the Contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's *Two-part Invention in C major*. **Theory Only**, v. 7, n. 1, p. 31-45, 1983.

LARSON, Steve; FOLIO, Cynthia. Musical Structure and Performance by Wallace Berry. **Journal of Music Theory**, v. 35, n. 1/2, p. 298-309, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/843820> . Acesso em: 04 out. 2018.

LATARTARA, John; GARDINER, Michael. Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships and the Musical Work. **Current Musicology**, n. 84, p. 53-78, 2007. Disponível em: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8V40S> VW. Acesso em: 28 dez. 2019.

LATHAM, Edward D. Analysis and Performance Studies. A Summary of Current Research. **Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie**, v. 2, n. 2/3, p. 157-162, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.31751/521>. Acesso em: 8 fev. 2018.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Performance Style in Elena Gerhardt's Schubert Song Recordings. **Musicae Scientiae**, v. 14, n. 2, p. 57-84, 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/102986491001400203>. Acesso em: 22 jul. 2020.

_____. **The Changing Sound of Music**: Approaches to Studying Recorded Musical Performance. London: Charm, 2009.

LEONG, Daphne. Analysis and Performance, or wissen, können, kennen. **Music Theory Online**, v. 22, n. 2, p. 1-7, 2016. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/mto.16.22.2.leong.php>. Acesso em: 6 set. 2018.

_____. Review of Jeffrey Swinkin, Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance. **Music Theory Online**, v. 23, n. 3, 2017. Disponível em: <http://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.leong.html>. Acesso em: 15 jan. 2019.

LEONG, Daphne; KOREVAAR, David. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's Concerto pour la main gauche. **Music Theory Online**, v. 11, n. 3, 2005. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.pdf. Acesso em: 15 jan. 2019.

LEONG, Daphne; MCNUTT, Elizabeth. Virtuosity in Babbitt's Lonely Flute. **Music Theory Online**, v. 11, n. 1, 2005. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.leong_mcnutt.html. Acesso em: 6 set. 2018.

LESTER, Joel. Musical Structure and Performance by Wallace Berry. **Music Theory Spectrum**, v. 14 n. 1, p. 75-81, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746082>. Acesso em: 10 abr. 2018.

_____. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: RINK, John. (Ed.). **The Practice of Performance**: studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

_____. Analysis and Performance in Schoenberg's Phantasy, op. 47. In: BRUBAKER, Bruce; GOTTLIEB, Jane (Eds.). **Pianist, Scholar, Connoisseur: Essays in Honour of Jacob Lateiner**. New York: Pendragon Press, 2000. p. 151-174.

LIMA, Sônia Regina Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sônia Regina Albano de (Org). **Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa, 2006. p. 11-21.

LITTLE, Meredith Ellis; CUSICK, Suzanne G. Allemande. **Grove Music Online**. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>. Acesso em: 11 maio 2020.

LITTLE, Meredith Ellis; JENNE, Natalie. **Dance and the Music of J. S. Bach**. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

LOWE, Bethany. On the Relationship between Analysis and Performance: the Mediatory Role of the Interpretation. **Indiana Theory Review**, v. 24, p. 47-94, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2404646>. Acesso em: 11 jan. 2019.

MACHADO, Fabiana de Sousa Cunha. **Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: construção interpretativa por meio da análise musical computacional**. 212 p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

MANICA, Solon Santana. **Interpretação musical e narratividade: estudo aplicado à peça Op. 65 para Flauta Solo de Paulo Costa Lima**. 172 p. Tese (Doutorado) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações**. 99 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

_____. **Uma comparação entre as duas gravações do Cravo bem temperado de J. S. Bach por Andràs Schiff**. 118 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MAUS, Everest Fred. Narratology, narrativity. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40607>. Acesso em: 14 out. 2017.

MCCLELLAND, Ryan. Performance and Analysis Studies: an Overview and Bibliography. **Indiana Theory Review**, v. 24, p. 95-106, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24046462>. Acesso em: 8 fev. 2018.

MEYER, Leonard B. Critical Analysis and Performance: The Theme of Mozart's A Major Piano Sonata. In: _____. **Explaining Music – Essays and Explorations**. California: University of California Press, 1973, p. 26-43.

MICZNIK, Vera. Music and Narrative Revised: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 126, p. 193-249, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3557481>. Acesso em: 6 jun 2019.

MIRKA, Danuta. Introduction. In: _____. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 1-57.

MORGAN, Robert P. **Becoming Heinrich Schenker**: Music Theory and Ideology. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MORIN, Edgar. As cegueiras do conhecimento: o erro e a ilusão. In: _____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2000.

NAGORE, Maria. El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica. **Revista Músicas al Sur**, n. 1, jan. 2004. Disponível em: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. Acesso em: 22 out. 2014.

NARMOUR, Eugene. On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. In: SOLIE, Ruth A.; NARMOUR, Eugene. In: **Explorations in Music, the Arts, and Ideas**: Essays in Honor of Leonard B. Meyer. New York: Pendragon Press, 1988. p. 317-340.

NATTIEZ, Jean-Jacques; ELLIS; Katharine. Can One Speak of Narrativity in Music? **Journal of the Royal Musical Association**, v. 115, n. 2, p. 240-257, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/766438>. Acesso em: 5 jun. 2019.

NEWCOMB, Anthony. The Polonaise-Fantasy and Issues of Musical Narrative. In: RINK, John; SAMSON, Jim. **Chopin Studies 2**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 84-101.

NOLAN, Catherine. Reflections on the Relationship of Analysis and Performance. **College Music Symposium**, v. 33/34, p. 112-139, 1993/1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40374252>. Acesso em: 5 jul. 2017.

OLIVEIRA, Eliana de; ENS, Romilda Teodora; ANDRADE, Daniela B.; MUSSIS, Carlo Ralph de. Análise de conteúdo e pesquisa na área da Educação. **Revista Diálogo Educacional**, v. 4, n. 9, p. 11-27, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1891/189118067002.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2020.

PALMER, Caroline. Music Performance. **Annual Review of Psychology**, v. 48, n. 1, p. 115-138, 1997. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.psych.48.1.115>. Acesso em: 22 jul. 2020.

PAWLOWSKA, Malgozarta. Musical Narratology – An Outline. In: ALBER, Jan; HANSEN, Per Krogh (Ed.). **Beyond Classical Narration**: Transmedial and Unnatural Challenges. Boston: De Gruyter, 2014. p. 197-220.

PIERCE, Alexandra. Developing Schenkerian Hearing and Performing. **Intégral**, v. 8, p. 51-123, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40213956>. Acesso em: 13 jul. 2017.

_____. **Deepening Musical Performance through Movement**: the Theory and Practice of Embodied Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

QUANTZ, Johann Joaquim. **On Playing the Flute**. Tradução de Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1966 [1752].

RAMMARINE, Tina K. Musical Performance. In: HARPER-SCOTT, J. P. E.; SAMSON (Ed). **An Introduction to Music Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 219-235.

RATNER, Leonard G. Expression. In: _____. **Classic Music – Expression, Form, and Style**. New York: Schirmer Books, 1980. p. 1-30.

RAY, Sonia (Org.). **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: Vieira, 2005.

REPP, Bruno H. Expressive Timing in a Debussy Prelude: a Comparison of Student and Expert Pianists. **Musicae Scientiae**, v. 1, n. 2, p. 257-268, 1997. Acesso em: 23 jul. 2020.

_____. A Microcosm of Musical Expression. I. Quantitative Analysis of Pianists' Timing in the Initial Measures of Chopin's Etude in E major. **Journal of the Acoustical Society of America**, v. 104, n. 2, p. 1085-1100, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1121/1.423325>. Acesso em: 23 jul. 2020.

RICHARDSON, Roberto Jarry. Epistemologia do Trabalho Científico. In: _____. **Pesquisa Social: métodos e técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2012. p. 32-54.

RINK, John. Review of Musical Structure and Performance by Wallace Berry. **Musical Analysis**, v. 9, n. 3, p. 319-339, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/853982>. Acesso em: 5 maio 2020.

_____. Authentic Chopin: History, Analysis and Intuition in Performance. In: RINK, John; SAMSON, Jim (Eds.). **Chopin Studies 2**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 241-244.

_____. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. New York: Cambridge University Press, 1995. p. ix - xiii.

_____. Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's *Fantasie Op. 16*. In: _____. (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995. p. 254-282.

_____. Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 217-238.

_____. Analysis and (or?) Performance. In: _____. (Ed.). **Musical Performance. A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35-58.

_____. The State of Play in Performance Studies. In: DAVIDSON, Jane W (Ed.). **The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener**. Burlington: Ashgate Publishing, 2004. p. 37-51.

_____. The Work of the Performer. In: ASSIS, Paulo (Org). **Virtual Works – Actual Things: Essays in Music Ontology**. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 89-114.

ROMANOWSKI, Joana P.; ENS, Romilda T. As pesquisas denominadas do tipo "Estado da Arte em Educação". **Revista Diálogo Educacional**, v. 16, n. 19, p. 37-50, 2006.

ROSA, Renato Mendes. **Análise, escuta e interpretação musical**: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio. 2015. 158 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

ROSENBLUM, Sandra P. **Performance Practices in Classic Piano Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ROTHSTEIN, William. Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas. **19th-Century Music**, v. 8, n. 1, p. 3-28, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746247>. Acesso em: 15 ago. 2018.

_____. The Americanization of Heinrich Schenker. In: SIEGEL, Hedi (Ed.). **Schenker Studies**. New York: Cambridge University Press, 1990. p. 193-203.

_____. Analysis and the Act of Performance. In: RINK, John (Eds.). **The Practice of Performance**: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 217-240.

_____. Like Falling off a Log: Rubato in Chopin's *Prelude in A-Flat Major* (Op. 28, No. 17). **Music Theory Online**, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.rothstein_frames.html. Acesso em: 17 jan 2019.

RYAN, Marie-Laurie. Narrative. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. New York: Routledge, 2005. p. 344-348.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Pilar Baptista. **Metodologia de pesquisa**. 3. ed. Tradução de Fátima Conceição Murad, Melissa Kassner e Sheila Clara Dystyler. São Paulo: Mc Graw-Hill, 2006. p. 249- 279.

SCHACHTER, Carl. 20th-Century Analysis and Mozart Performance. **Early Music**, v. 19, n. 4, p. 620-626, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3127925>. Acesso em: 5 fev. 2018.

_____. Chopin's *Prelude in D Major*, Op. 28, No. 5: Analysis and Performance. **Journal of Music Theory Pedagogy**, n. 8, p. 27-45, 1994.

_____. Playing What the Composer Didn't Write: Analysis and Rhythmic Aspects of Performance. In: BRUBAKER, Bruce; GOTTLIED, Jane. **Pianist, Scholar, Connoisseur**: Essays in Honor of Jacob Lateiner. New York: Pendragon Press, 2000, p. 47-68.

_____. Elephants, Crocodiles, and Beethoven: Schenker's Politics and the Pedagogy of Schenkerian Analysis. **Theory and Practice**, v. 26, p. 1-20, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41054326>. Acesso em: 14 jan. 2018.

SCHENKER, Heinrich. **Free Composition (Der freie Satz)**. Tradução de Ernst Oster. New York: Longman, 1979 [1935].

_____. **The Art of Performance**. Editado por Heribert Esser. Tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

_____. **Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth.** v.1, n. 1-5. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et. al. New York: Oxford University Press, 2004 [1921-1923].

_____. **Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth.** v. 2, n. 6-10. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et. al. New York: Oxford University Press, 2005 [1923-1924].

_____. **The Masterwork in Music.** v 1. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et al. New York: Dover Publications, 2014a [1925].

_____. **The Masterwork in Music.** v 2. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et al. New York: Dover Publications, 2014b [1926].

SCHMALFELDT, Janet. **In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music.** Oxford: Oxford University Press, 2011.

_____. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's *Bagatelles* Op. 126, Nos. 2 and 6. **Journal of Music Theory**, v. 29, n. 1, p. 1-31, 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/843369>. Acesso em: 4 jul. 2018.

_____. On Performance, Analysis, and Schubert. **Per Musi**, v. 5/6, p. 38-54, 2002. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/05_06/num5_6_/ca_p_03.pdf. Acesso em: 31 out. 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** 3. ed. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008 [1967].

SEASHORE, Carl E. Piano. In:_____. **Psychology of Music.** New York: Dover Publications, 1967. p. 225-253.

SEATON, Douglass. Narrativity and the Performance of Beethoven's Tempest Sonata. In: BERGÈ, Pieter; CAPLIN, William E.; D'HOE, Jeroen (Eds.). **Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance.** Leuven: Peeters, 2009. p. 273-289.

SHAUGHNESSY, John; ZECHMEISTER, Eugene; ZECHMEISTER, Jeanne. Introdução. In: _____.; _____.; _____. **Metodologia de pesquisa em psicologia.** Porto Alegre: AMGH, 2012, p.20-43.

SILVA NETO, Sertório de Amorin. O que é um paradigma?. **Revista de Ciências Humanas**, v. 45, n. 2, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/2178-4582.2011v45n2p345/22356>>. Acesso em: 05 maio 2021.

SILVERMAN, David. Pesquisa qualitativa confiável. In:_____. **Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações.** Tradução de Magda França Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 245-278.

SONIC VISUALISER. Disponível em:<<https://www.sonicvisualiser.org/>>. Acesso em 01 mar. 2021.

STEIN, Erwin. **Form and Performance.** New York: Limelight, 1962.

STOLL, Renan Eduardo. *Variationen für klavier, Op. 27 de Anton Webern*: sobre duas práticas de performance distintas a partir da edição, dos textos e da gravação de Peter Stadlen e das gravações de Yvonne Loriod e Charles Rosen. 2016. 108 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à teoria pós-tonal**. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo/ Salvador: Unesp/ Edufba, 2013.

SWINKIN, Jeffrey. Schenkerian Analysis, Metaphor, and Performance. **College Music Symposium**, v. 47, p. 76-99, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40374506>. Acesso em: 5 jul. 2017.

_____. **Performative Analysis**: Reimagining Music Theory for Performance. New York: University of Rochester Press, 2016.

TARASTI, Eero. In Search of a Theory. In: _____. **Signs of Music**: a Guide to Musical Semiotics. New York: Mouton de Gruyter, 2002. p. 3-58.

TARUSKIN, Richard. Last Thoughts First. In: TARUSKIN, Richard. **Text & Act**: Essays on Music Performance. New York: Oxford University Press, 1995. p. 3-47.

TONG, Chee Yee Jennifer. **Separate Discourses**: a Study of Performance and Analysis. 1994. 213 p. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Arts, University of Southampton, Southampton, 1994.

TURECK, Rosalyn. **An Introduction to the Performance of Bach** – A Progressive Anthology of Keyboard Music Edited, with Introduction Essays. London: Oxford University Press, 1960.

TÜRK, Daniel Gottlob. **School of Clavier Playing or Instructions in Playing the Clavier for Teachers and Students**. Tradução de Raymond H. Haggh. London: University of Nebraska Press, 1982 [1789].

VALENTI, Fernando. Partita V. In: VALENTI, Fernando. **A Performer's Guide to the Keyboard Partitas of J. S. Bach**. London: Yale University Press, 1990. p. 90-108. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctt1xp3tz6.8. Acesso em: 25 maio 2020.

VELIMIROVIC, Milos. Performing Practice. In: SADIE Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Musicians**. v. 17. London: Macmillan, 2001. p. 503.

VOICU, Alina. **On the Relationship between Music Analysis and Performance**. 2000. 90 p. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Universidade do Alabama, Tuscaloosa, 2000.

VOSGERAU, Dilmeire Sant'Anna Ramos; ROMANOWSKI, Joana Paulin. Estudos de revisão: implicações conceituais e metodológicas. **Revista Diálogo Educacional**, v. 14, n. 41, p. 165-189, 2014. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/2317>. Acesso em: 23 jul. 2020.

WASON, Robert W. Webern's *Variations for Piano*, Op. 27: Musical Structure and the Performance Score. **Intégral**, v. 1, p. 57-103, 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40213898>. Acesso em: 22 mar. 2018.

WINTER, Leonardo L.; SILVEIRA, Fernando J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per musi**: Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.13, p. 63-71, 2006. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13_cap_05.pdf. Acesso em: 28 jan. 2021.

WINTLE, Christopher. Analysis and Performance: Webern's *Concerto* Op.24/II . **Music Analysis**, v. 1, n. 1, p. 73-99, 1982. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/853992>. Acesso em: 5 mar. 2018.

WOLFF, Konrad. **Schnabel's Interpretation of Piano Music**. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

YEP, Arturo Sherman. **Noche e Huarache de Miguel Bernal Jiménez**: Análises e comparações de gravações baseadas no estudo do andamento e do caráter. 2015. 154 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ZAMACOIS, Joaquín. La "Suíte" y la Casación, Serenata o "Divertimento". In: _____. **Curso de formas musicales**. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007. p.151-166.

PARTITURAS E GRAVAÇÕES

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Sonata n. 6 para teclado** (W 63). [p. 18-24]. (1935 [1753]). 1 partitura. Teclado. Disponível em: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/14/IMSLP380746-PMLP425440-cpebach_probest2.pdf. Acesso em: 13 out. 2020.

BACH, Johann Sebastian. **Chromatic Fantasy and Fugue, Partita in G Major, English Suite in F major**. Intérprete: András Schiff. Hungary: Hungaroton Classic, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYrVDGtAZ2U>. Acesso em: 10 jul. 2018.

_____. **Partitas 1-3**. [p. 2-49]. 1 partitura. (1976 [1731]). Teclado. Disponível em: http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/03/IMSLP83649-PMLP03276-Partitas_No._1-3_-_B%C3%A4renreiter.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

_____. **Partitas 1, 5 & 6**. Intérprete: Murray Perahia. Berlin: Sony Music Entertainment, 2009. 1 CD.

BACH, Johann Sebastian. **Partitas 4-6**. [p. 72-113]. (1976 [1731]). Teclado. 1 partitura. Disponível em: http://imslp.hk/files/imglnks/euimg/b/b3/IMSLP83650-PMLP03276-Partitas_No._4-6_-_B%C3%A4renreiter.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

_____. **Suítas francesas 1-6** [p. 64-126]. Teclado. (1980 [1722]). 1 partitura. Disponível em: <https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/3/3b/IMSLP499964-PMLP5771-bachdiesechsfranzoesischsuitenBWV812-817fassungB.pdf>. Acesso em: 26 out. 2020.

_____. **Suíte inglesa n. 1** [p. 1-17]. Teclado. (1853 [1722]). 1 partitura. Disponível em: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/6f/IMSLP533082-PMLP05770-Bach_English-Suites-1-3_Henle_Suite1-BWV806.pdf. Acesso em: 26 out. 2020.

_____. **Suíte inglesa n. 5** [p. 18-37]. Teclado. (1853 [1722]). 1 partitura. Disponível em: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/82/IMSLP533630-PMLP05770-Bach_English-Suites-4-6_Henle_Suite5-BWV810_pp18-37.pdf. Acesso em: 26 out. 2020.

_____. **Toccata em Ré menor** (BWV 913). [p. 36-46]. Teclado. (1980 [1708]). 1 partitura. Disponível em: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP03203-Bach_-_BGA_-_BWV_913.pdf. Acesso em: 26 out 2020.

_____. **The Final Sessions**. Volume 4 – Bach. Intérprete: Claudio Arrau. Switzerland: Philips, 1993. 1 CD.

BEETHOVEN, Ludwig Van. **Quarteto para cordas n. 4 Op. 18** [p. 1-18]. (1970 [1799-1800]). 1 partitura. Disponível em: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP04758-Beethoven_-_String_Quartet_No.4_Dover.pdf. Acesso em: 15 dez. 2020.

_____. **Sonata Op. 2 n. 1** [p. 3-19]. (1975 [1795]). 1 partitura. Piano. Disponível em: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP00001-Beethoven,_L.v._-_Piano_Sonata_01.pdf. Acesso em 8 set. 2020.

_____. **Sonata Op. 57 n. 23** [p. 415-443]. 1 partitura. (1975 [1804-06]). Piano. Disponível em: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP00023-Beethoven,_L.v._-_Piano_Sonata_23.pdf. Acesso em: 8 set. 2020.

BERG, Alban. **Quatro peças para clarinete e piano Op. 5 n. 3**. [p. 2-10]. (1925 [1913]). 1 partitura. Clarinete e piano. Disponível em: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP12907-Berg_-_Op.5_-_4_Stucke_for_Clarinet_and_Piano.pdf. Acesso em: 10 set. 2020.

BRAHMS, Johannes. **Variações e fuga sobre um tema de Händel Op. 24**. [p.1-22]. (1978 [1861]). 1 partitura. Piano. Disponível em: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP03390-Brahms_-_Variations_and_Fugue_on_a_Theme_by_Handel.pdf. Acesso em: 8 set. 2020.

CHOPIN, Frédéric F. **Barcarolla Op. 60**. [p. 1-11]. (1879 [1845-46]). 1 partitura. Piano. Disponível em: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cf/IMSLP54944-PPML02633-Chopin_Berceuse_Barcarolle_etc_Op_60_Peters_filter.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

_____. **Noturno n. 1 Op. 48**. [p. 254-257]. (1905 [1841]). 1 partitura. Piano. Disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP112744-PMLP02308-FChopin_Nocturnes,_Op.48_Scholtz_3vol_1905rev.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

_____. **Noturno n. 2 Op. 48**. [p. 258-261]. (1905 [1841]). 1 partitura. Piano. Disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP112744-PMLP02308-FChopin_Nocturnes,_Op.48_Scholtz_3vol_1905rev.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

_____. **Prelúdio n. 7 Op. 28**. [p. 495]. (1879 [1838-39]). 1 partitura. Piano. Disponível em: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP86359-PMLP02344-chopin-24-prel.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. **Prelúdio n. 16 Op. 28.** [p. 508-510]. (1879 [1838-39]). 1 partitura. Piano. Disponível em: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP86359-PMLP02344-chopin-24-pr el.pdf>. Acesso em 10 out. 2020.

_____. **Prelúdio n. 21 Op. 28.** [p. 518-519]. (1879 [1838-39]). 1 partitura. Piano. Disponível em: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP86359-PMLP02344-chopin-24-pr el.pdf>. Acesso em 10 out. 2020.

HAYDN, Joseph. **Divertimento em Sib** Hob. II: 46. [p. 2-6]. (1932 [1782]). 1 partitura. Oboé, corne inglês e fagote. Disponível em: imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP00162-Haydn_-_Piano_Sonata_N o_46_in_Ab.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

_____. **Sonata para piano em Lab maior** Hob: XVI: 46. [p. 1-13]. (1937 [1767-70]). 1 partitura. Piano. Disponível em: https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP00162-Haydn_-_Piano_Sonata_N o_46_in_Ab.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

MENDELSSOHN, Felix. **Canções sem Palavras Op. 19 n. 1.** [p. 1-3]. (1877 [1829-45]). 1 partitura. Piano. Disponível em: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP52241-PPMLP02671-Mendelssohn_Op19b.pdf. Acesso em: 10 set. 2020.

SCHUBERT, FRANZ. **Daphne am Bach** [p. 1]. (1895 [1876]). 1 partitura. Piano. Disponível em: https://simssa.ca/files/imglnks/usimg/b/be/IMSLP15674SchubertD411_Daphne_am_B ach.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

_____. **Sonata para piano em Lá maior D 959** [p. 224-255]. (1961 [1828]). 1 partitura. Piano. Disponível em: [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/72/IMSLP374087-PMLP02037-Schubert_-_Sonata_in_A_major,_D._959_\(Henle\).pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/72/IMSLP374087-PMLP02037-Schubert_-_Sonata_in_A_major,_D._959_(Henle).pdf). Acesso em: 10 out. 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE B – GRÁFICOS SCHENKERIANOS

Praeambulum - Plano Frontal

The image displays a Schenkerian analysis of the piece "Praeambulum - Plano Frontal". It consists of three systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The analysis is divided into 14 numbered measures (1-14) and includes various structural labels and fingerings.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Treble staff has a whole note G4 with a hat symbol (^) above it. Bass staff has a whole note G2. Label: "G: 1".
- Measure 2: Treble staff has a half note A4. Label: "App".
- Measure 3: Treble staff has a half note B4. Label: "3 prg".
- Measure 4: Treble staff has a half note C5. Label: "App".

System 2 (Measures 6-9):

- Measure 6: Treble staff has a half note D5. Label: "V⁶_S".
- Measure 7: Treble staff has a half note E5. Label: "4 prg".
- Measure 8: Treble staff has a half note F5. Label: "3 prg".
- Measure 9: Treble staff has a half note G5. Label: "I".

System 3 (Measures 10-14):

- Measure 10: Treble staff has a half note A5. Label: "ii".
- Measure 11: Treble staff has a half note B5. Label: "v".
- Measure 12: Treble staff has a half note C6. Label: "i⁷".
- Measure 13: Treble staff has a half note D6. Label: "vi".
- Measure 14: Treble staff has a half note E6. Label: "V⁷".

Additional labels and markings include "IN" at the end of measure 4, "5" and "6" for fingerings, and "do iii" and "D: ii" at the bottom of the third system.

15 16 17 18 19 20
 App App
 21 22 23 24 25
 10 10 10 10 10
 26 27 28 29
 3 prg 3 prg
 IV V₃ I⁶₄ I⁶ vi IV V₃ I⁶ I
 A: IV

30 31

33 34 35 36 37 38 39

40 41 42 43 44 45

5 prg

App

App

App

App

5 6

$vii^{\circ 6}_5$ 7 I V^7

IV V^7 iv $vii^{\circ 7}$ I V^6_5 ii Em:ii²

V^6_5 i

N

N

P

P

P

P

46 47 48 49 50

51 52 53 54 55 56 57

57 58 59 60 61 62 63

5 - 6 5 - 6 5 - 6 9 - 10 d5 -

ii° 4 prg III iv V7 i⁶ V7

10 d5 - 10 d5 - 10

i VI iv vii^{°7} iv vii^{°3} iv vii[°] iv⁶ N iv

5 prg 5 prg 3 prg

C: vi ii V⁷ I IV V iii⁷ vi V⁴₃ 6₅ I⁶

64 65 66 67 68

App App

V⁷ I G: IV

69 70 71 72 73 74

IN 3 prg 7 10 7 - 10

IV ii vii^o iii vi 3 prg ii V⁷ I ii⁴₃ V i

75 76 77 78 79

N

V⁷ i V⁷ V p iv V⁷ / IV

Detailed description: This musical score spans measures 64 to 79. The key signature has one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical elements:
 - Measures 64-68: Treble staff features melodic lines with ornaments (App) and dynamics (p). Bass staff shows harmonic support with chords V⁷ and I, and a bass line with a 'G: IV' annotation.
 - Measures 69-74: Treble staff includes a '3 prg' (triple grace) and 'IN' (ornament) markings. Bass staff contains complex chord progressions: IV, ii, vii^o, iii, vi, 3 prg ii, V⁷, I, ii⁴₃, V, and i.
 - Measures 75-79: Treble staff continues the melodic development. Bass staff features chords V⁷, i, V⁷, V, p, iv, and V⁷ / IV.
 - Measure 79: A final ornament (N) is present in the treble staff.

3 prg

3 prg

3 - 6

3 - 6

6

IV V iii⁶ vi⁴₃ IV vii^o V I ⁵ iii

84 85 86 87

vii^o / V² V² I⁶ P V

88 89 90

I IV⁶ V⁷ V⁷ / IV

Detailed description: This musical score spans measures 80 to 90. It consists of a piano (p) line in the bass clef and a vocal line in the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The piano line includes harmonic analysis labels: IV, V, iii⁶, vi⁴₃, IV, vii^o, V, I, iii (measures 80-83), vii^o / V², V², I⁶, V (measures 84-87), and I, IV⁶, V⁷, V⁷ / IV (measures 88-90). The vocal line features various ornaments and phrasing marks, including '3 prg' (three grace notes) and 'N' (natural). Measure 87 has a fermata over a whole note. Measure 89 has a fermata over a half note. Measure 90 has a fermata over a half note.

91 92 93 94 95

IV vii $\frac{4}{3}$ vi 7 ii V 7 I ii 6 V 7 V $^6 - 5$ I

$\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

Praeambulum - Plano Intermediário

Musical score for "Praeambulum - Plano Intermediário". The score is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems, with measures numbered 1 through 32.

System 1 (Measures 1-15):

- Measure 1: Treble clef, G4, marked with a circled 1 and a 5 with a caret (^).
- Measure 2: Treble clef, A4, marked with a circled 5.
- Measure 3: Treble clef, B4, marked with "Acoplamento".
- Measure 4: Treble clef, C5, marked with "App".
- Measure 5: Treble clef, D5, marked with "3 prg".
- Measure 6: Treble clef, E5, marked with "App".
- Measure 7: Treble clef, F#5, marked with "3 prg".
- Measure 8: Treble clef, G5, marked with "6 - 6 - 6".
- Measure 9: Treble clef, A5, marked with "7 10".
- Measure 10: Treble clef, B5, marked with "4 prg".
- Measure 11: Treble clef, C6, marked with "V⁷".
- Measure 12: Treble clef, D6, marked with "I".
- Measure 13: Treble clef, E6, marked with "G: I".
- Measure 14: Treble clef, F#6, marked with "16".
- Measure 15: Treble clef, G6, marked with "17".

System 2 (Measures 16-21):

- Measure 16: Treble clef, A6, marked with "IN".
- Measure 17: Treble clef, B6, marked with "App".
- Measure 18: Treble clef, C7, marked with "App".
- Measure 19: Treble clef, D7, marked with "App".
- Measure 20: Treble clef, E7, marked with "V".
- Measure 21: Treble clef, F#7, marked with "D: I".

System 3 (Measures 22-32):

- Measure 22: Treble clef, G7, marked with "22".
- Measure 23: Treble clef, A7, marked with "10 - 10 - 10".
- Measure 24: Treble clef, B7, marked with "10".
- Measure 25: Treble clef, C8, marked with "25".
- Measure 26: Treble clef, D8, marked with "N".
- Measure 27: Treble clef, E8, marked with "3 prg".
- Measure 28: Treble clef, F#8, marked with "29".
- Measure 29: Treble clef, G8, marked with "30".
- Measure 30: Treble clef, A8, marked with "32".
- Measure 31: Treble clef, B8, marked with "IN".
- Measure 32: Treble clef, C9, marked with "V".

The bass staff contains the following notes and markings:

- Measure 1: G2
- Measure 2: A2
- Measure 3: B2
- Measure 4: C3
- Measure 5: D3
- Measure 6: E3
- Measure 7: F#3
- Measure 8: G3
- Measure 9: A3
- Measure 10: B3
- Measure 11: C4
- Measure 12: D4
- Measure 13: E4
- Measure 14: F#4
- Measure 15: G4
- Measure 16: A4
- Measure 17: B4
- Measure 18: C5
- Measure 19: D5
- Measure 20: E5
- Measure 21: F#5
- Measure 22: G5
- Measure 23: A5
- Measure 24: B5
- Measure 25: C6
- Measure 26: D6
- Measure 27: E6
- Measure 28: F#6
- Measure 29: G6
- Measure 30: A6
- Measure 31: B6
- Measure 32: C7

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#).

33 37 39

5 prg

A: IV I ii⁷
Em: v⁷

41 43

App App

G: vi
Em: i

45 48 49 50

6 - 6 - 6 - 6 9 10

vi i 4 prg IV V⁷ i

51 54 57

d5 - 10 d5 - 10 d5 - 10

V^7 i

Em: iv
C: vi

58 59 60 61

6

V^7 5 prg V_3^4

65

App App

I^6 V^7 I

G: IV

⑥9 IN 3 prg ⑦2 ⑦3 ⑦9 ⑧2 ⑧3 ⑧7

3 - 3 - 3

3 prg

IV iii 3 prg V I V V⁷ IV V I vii^{o7} IN V²

⑧7 ⑨4

5̂ 4̂ 3̂ 2̂ 1̂

I⁶ V

I IV V⁶⁻⁵ I

Praeambulum - Plano de Fundo

1 87 94 95

^ 5 ^ 5 ^ 4 ^ 3 ^ 2 ^ 1

G: I I IV V 6 - 5 I

Allemande - Plano Frontal

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

3 4 - 3 4 - 3 3 prg 5 prg

p App

G: I V⁷ I ii⁶ V V⁶₅ / vi vi

V⁷/V V D: IV

IV V⁶₅ I ii⁶ V⁶₅ I ii⁶

4 -

V²/V

IN

①⑥ ①⑦

①⑧ ①⑨ ②⑩

②① ②② ②③

Chord symbols and Roman numerals below the staff:

- Measure 16: V_5^6 , i , N^6 , V^7
- Measure 17: V_5^6 , i , N^6 , V^7
- Measure 18: iv^6 , V_5^6 , i , VI^6 , V_3^4 , i^6 , V^7 , $G: vi$
- Measure 19: V_5^6 , i , VI^6 , V_3^4 , i^6 , V^7 , $G: vi$
- Measure 20: V_5^6 , i , VI^6 , V_3^4 , i^6 , V^7 , $G: vi$
- Measure 21: V_5^6 , i , VI^6 , V_3^4 , i^6 , V^7 , $G: vi$
- Measure 22: V_5^6 , i , VI^6 , V_3^4 , i^6 , V^7 , $G: vi$
- Measure 23: V_5^6 , i , VI^6 , V_3^4 , i^6 , V^7 , $G: vi$

24 25

3 7 - 3

IV⁷ V⁷ V I⁶

26 27

DN

6 I⁶ V₇ V⁶ - 5 vi⁷ IV ii⁶₅ P

28

N N

V I

Allemande - Plano de Fundo

Corrente - Plano Frontal

20 21 22 23 24 25 26

App N 5 prg

10 d5 - 10 d5 -

1⁶ P V⁴₃ 1⁶ 2 vi V⁶₅ V V² V⁶₅

27 28 29 30 31 32

10 - 6 10 - 6 10 - 6

IV V I⁶ ii V⁶₅ I⁶ IV V I

32 33 34 35 36 37 38

N P IN App

I V⁴₃ 6 IV V² IV Em: i V⁴₃

39 40 42 44 45 46

47 48 49 50 51 52 53 54

55 57 59 60

Annotations: N, App, P, i, iv, V7, i⁶, V, 10 - 6 - 6, G: iv, V⁷, V, I, IV, V⁶, I, V⁶₅, vi, V⁶₅.

The musical score consists of three systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 39-46) features a melodic line with notes like A4, B4, C#5, and D5, and a bass line with notes like G3, F#3, E3, and D3. Annotations include 'N' (natural), 'App' (appoggiatura), and 'P' (piano). The second system (measures 47-54) continues the melodic and bass lines, with annotations like '10 - 6 - 6' and 'G: iv'. The third system (measures 55-60) concludes the passage, with annotations like 'IV', 'V⁶', 'I', 'V⁶₅', 'vi', and 'V⁶₅'. The score is written in a standard musical notation style with various accidentals and dynamics.

62 63

N

IV

V²

I⁶ IV V I

Corrente - Plano de fundo

5 18 36 63 64

A

A'

G: I V I V I

Sarabande - Plano Frontal

① ② ③ ④

4 prg

App

G: I IV V_5^6 / ii ii V_5^6 I ii⁶ V

⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

3 prg

I⁶ I IV ii V^2 I

⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮

5 prg

D: IV ii⁶ V^2

App

App

$vii^{\circ}_6 / 5$ V V_5^6 I IV V_5^6 I vi ii⁶ V^{6-5} I

17 18 19 21

D: I Em: VII $V \frac{6}{5}$ i VI iv ii $\overset{\sigma}{7}$ V

22 23 24 25 26

App V^7 V iv 6 vi⁰ VII $V \frac{6}{5}$

27 28 29 30 31 32

ii² V i V^7 VI iv i 6 IV $V \frac{6}{5}$ V

G: vi 6 IV $V \frac{6}{5}$ V

33 34 35 36

App

37 38 39

ii

$\text{vii}^\circ / \text{ii}$

V^7 I I⁶

$\text{V}_4^6 - \text{V}_4^5 - \text{I}$

^4 ^3 ^2 ^1

p P

musical score for measures 33-39, featuring piano (p) and forte (P) dynamics, articulation (App), and harmonic analysis (ii, vii°/ii, V7, I, I6, V46-V45-I).

Sarabande - Plano de Fundo

① ①⑥ ③② ③⑦ ③⑨ ③⑨ ④①

^5 ^5 ^5 ^4 ^3 ^2 ^1

A A'

I V V ii V I

Detailed description: This musical score is for a Sarabande in G major, measures 1 to 40. The key signature has one sharp (F#). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Above the staff, measure numbers 1, 16, 32, 37, 39, 39, and 40 are circled. Fingerings are indicated by numbers 1-5 with a caret (^) above the notes. Measure 1 (I) has a treble note G5 (finger 5) and a bass note G2 (finger 1). Measure 16 (V) has a treble note G5 (finger 5) and a bass note D3 (finger 5). Measure 32 (V) has a treble note G5 (finger 5) and a bass note D3 (finger 5). Measure 37 (ii) has a treble note F#5 (finger 4) and a bass note E3 (finger 2), with a slur over the bass line. Measure 39 (V) has a treble note G5 (finger 3) and a bass note D3 (finger 5). Measure 40 (I) has a treble note G5 (finger 1) and a bass note G2 (finger 1). The piece ends with a double bar line. Labels 'A' and 'A'' are placed below the treble staff in measures 1 and 32 respectively.

Tempo di Minuetta - Plano Frontal

1 Ascensão Arpejada 3 4 5 N App 6 -

7 5 prg 9 11 IN App 13 2 acoplamento 14

6 - 6 - 6 6 prg 6 - 6

V I iii vi ii V I IV ii⁶₅ V I

15 17 18 19 20 21

acoplamento

vii^o2 V⁶₅ i vii^o ⁶₅/iv V⁷ → iv ii^o V

I V iii vi I Em:VII

22 23 24 27 28 29 31

6 - 6 - 6 - 6 - 6 - 6

Aproximação superior

i⁶₄ vii° / V ii° V iv vii° VI ii° v i iv vii° ii° vii°7 i

32 33 34 35 36 37

App

App

V⁷ i V⁷ / V ⁷ 8 V ⁷ 8 V⁷ 8 V⁷ / IV⁵₃

G: vi ⁷ 5 ₃ ⁶ 4 ⁵ 3 ⁶ 4 ⁵ 3

38 39 40 41 42 43

IV ⁸ 6 ₄ V⁷ / IV ⁷ 5 ₃ IV ⁸ 6 ₄ V² ⁶ 5 I⁶

P

IN

44 45 46 47

5 prg

6 - 6 - 6 - 6

V / IV vi ii V I IV vii° iii vi

49 50 51

^ 3 ^ 2 ^ 1

App App App

6

ii V I IV V² V I

Tempo di Minuetta - Plano de Fundo

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of two systems of music, separated by a double bar line with repeat dots. The first system covers measures 3 to 13, and the second system covers measures 50 to 52. The treble clef staff features a melody with a triplet of eighth notes (measures 3-5) and a half note (measure 13). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with a half note in measure 3 and a half note in measure 13. The second system continues the melody with a triplet of eighth notes (measures 50-52) and a half note (measure 52). The bass clef staff continues the accompaniment with a half note in measure 50 and a half note in measure 52. The score is labeled with measure numbers 3, 13, 50, 51, and 52 in circles above the treble staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is titled 'Tempo di Minuetta - Plano de Fundo'.

3 13 50 51 52

$\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

A A'

G: I V I V I

Passepied - Plano Frontal

Acoplamento

5 prg

p

vi

V⁶

I

V⁶₄ - 5
- 3

iii

V⁴₃

6
5

1

7

8

9

10

11

12

5 prg

p

App

I

ii⁶

V

I

V⁶

vi

V⁶₅

I

vi⁶

D: ii⁶

V

vi

V⁶

15

17

19

3 prg

App

P

6

6

6

App

V⁶₅

I

vii^o₄

V⁴₃

G: V

I

V²

I⁶

I

ii

V

16

IV

V

I

Musical score for piano, measures 20 through 35. The score is written in treble and bass staves, featuring various chords and melodic lines.

Measures 20-23: Treble staff has an "App" marking above measures 20 and 21. Bass staff has fingering numbers 5, 6, 3, 5, 6. Chords: vi, IV⁶, I, IV⁶, I, IV⁶, I, IV⁶.

Measures 24-29: Treble staff has an "App" marking above measure 28. Bass staff has fingering number 3. Chords: vi, iii, V⁷, IV, vii^o, I, V⁶/₅, I, 7, 2, I⁶.

Measures 30-35: Treble staff has an "App" marking above measure 32. Bass staff has fingering number 5 prg. Chords: IV, ii, V⁷, ii, vii^o, ii, P, ii⁷, vii^o, I, V⁶/₅.

36 37 38 39 40 41

App

I IV V² IV V² I V² IV V² I V⁶₄ IV

42 43 44 45 47

App

4 - 3 4 - 3 4 - 3

V⁷ → IV

V² IV ii I⁶ ii⁷ V⁷

I⁶ IV V I

Passepied - Plano de Fundo

0 16 44 47 47 48

5 5 4 3 2 1

A A'

I V IV V I

The musical score is written for piano in G major (one sharp). It consists of two systems. The first system, labeled 'A', spans measures 0 to 16. The second system, labeled 'A'', spans measures 16 to 48. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of a descending sequence of notes: G5 (measure 0), F#5 (measure 16), E5 (measure 44), D5 (measure 47), C5 (measure 47), and B4 (measure 48). The bass line consists of a descending sequence of notes: G4 (measure 0), F#4 (measure 16), E4 (measure 44), D4 (measure 47), C4 (measure 47), and B3 (measure 48). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system is labeled 'A' and the second system is labeled 'A''. The measures are numbered 0, 16, 44, 47, 47, and 48. The notes are marked with fingerings: 5, 5, 4, 3, 2, and 1. The bass line is marked with Roman numerals: I, V, IV, V, and I.

Gigue - Plano Frontal

① N N 10 - 9 - 10 - 10 - 10 4prg 5 -

G: I V⁶₅ I V⁷ I⁶ D: V² I⁶ V⁷ I vi vi —

③ IN ④ ⑤

⑥ ⑦ ⑧ do V ⑨

6 5 - 6 App 6 - 5

V⁷ I ii V 6 5 I V⁷ I⁶ V I

⑩ ⑪ ⑫ 5 prg

6 - 5 6 - 5 App 3 - 6 3 - 6 3 - 6

Am: i ii^o V i D: vi IV V⁶₅ I —

Musical score for piano, measures 13-22. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The key signature is G major. The tempo/mood is indicated by the markings "5 prg" and "3 prg".

Measures 13-15: The melody in the treble clef features a sequence of notes with a slur. The bass clef has a sequence of notes with a slur. Chord symbols below the bass staff are: V, V, I⁶, V⁷, I⁶, N, Bm: IV⁶, V⁶.

Measures 16-18: The melody in the treble clef continues with a slur. The bass clef has a sequence of notes with a slur. Chord symbols below the bass staff are: Am: ii, V⁶₅, G: ii, V⁷, I.

Measures 19-22: The melody in the treble clef features a sequence of notes with a slur. The bass clef has a sequence of notes with a slur. Chord symbols below the bass staff are: D: V, V, I⁶, V⁷, I, vi, G: vi, IV⁶, V⁷, V⁴₃.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (p, N). The bass staff also includes figured bass notation (e.g., 5 - 7 - 6, 3 - 7 - 6, 5 - 4 - 3, 5 - 4 - 3).

Musical score for piano, measures 23-34, in D major. The score is written for two staves (treble and bass clef). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Roman numerals and figured bass notation are used to indicate chords and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Measures 23-26: Treble clef contains notes with slurs and a fermata. Bass clef contains notes with slurs and a fermata. Roman numerals: IV, I₆, V₃⁴, I, iii₃⁴, vi, V, iii, vi, IV. Fingerings: 6, -, 6, -, 6, -, 6, -, 6.

Measures 27-30: Treble clef contains notes with slurs and a fermata. Bass clef contains notes with slurs and a fermata. Roman numerals: vii^o, V, I, V₇, I₆, V₇, I, IV, ii₆, V₇. Fingerings: 6, -, 6.

Measures 31-34: Treble clef contains notes with slurs and a fermata. Bass clef contains notes with slurs and a fermata. Roman numerals: I, V₇, I, V₇, IV, V₃⁴, I, IV, V, I. Fingerings: 5 prg, 5 prg.

Chord progressions and dynamics:

- Measure 27: IV
- Measure 28: I₆, V₃⁴
- Measure 29: I, iii₃⁴, vi, V, iii, vi, IV
- Measure 30: vii^o, V, I, V₇, I₆, V₇, I, IV, ii₆, V₇
- Measure 31: I, V₇, I, V₇, IV, V₃⁴, I, IV, V, I
- Measure 32: I, V₇, I, V₇, IV, V₃⁴, I, IV, V, I
- Measure 33: I, IV, V, I
- Measure 34: I, IV, V, I

35 36 37 38 5 prg

5 prg

IV V I V⁷ I⁶ V⁷ vi D: ii IV V

39 40 41 42

App IN DN

I V² I V ii⁶ Am: V i iv V i iv V i

43 44 45

3 prg

V i Em: iv V i iv ii[♯] V

46 47 48 49

50 51 52 53 54

55 56 57

Em: VI ii° V i V² i^6 i Am: ii° vi° V⁶₅ i

VI ii° V⁶₅ i V⁷ i VII D: IV V⁷ I V⁷ G: I V V⁷ IV

V⁷ I IV V I V² I⁶ ii^6 iii^6

Gigue - Plano de Fundo

1 32 34 59 60 64 64 64

5 5 5 5 4 3 2 1

A A'

G: I V V IV V I

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Gigue - Plano de Fundo'. It is written for piano in G major, indicated by one sharp (F#) on the treble and bass staves. The score consists of two systems. The first system covers measures 1 to 34, and the second system covers measures 34 to 64. Above the staves, measure numbers are circled: 1, 32, 34, 59, 60, 64, 64, and 64. Fingerings are indicated by numbers with a caret (^) above the notes: 5, 5, 5, 5, 4, 3, 2, and 1. The treble staff contains a melodic line with eighth notes. The bass staff contains a harmonic line with quarter notes, some of which are beamed together. Chord symbols are provided below the bass staff: I, V, V, IV, V, and I. The piece concludes with a double bar line.