

NOTAÇÃO E PERFORMANCE DA OBRA MUSICAL
SEGUNDO E. T. A. HOFFMANN E FERRUCCIO BUSONI:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E ONTOLÓGICAS

Vânia Schittenhelm

RESUMO: A história do conceito de obra musical e o seu papel no debate sobre o relacionamento entre a partitura e a sua performance, a partir das idéias de E. T. A. Hoffmann e Ferruccio Busoni. O conceito busoniano de obra musical, sua relação com as discussões sobre arte do movimento modernista e as suas implicações para o entendimento da arte deste século.

A der wahren Leser muß der erweiterte Autor sein.

Novalis

ONTOLOGIA DA OBRA MUSICAL DE ACORDO COM
E. T. A. HOFFMANN E FERRUCCIO BUSONI

Em 1809, E. T. A. Hoffmann (1776-1822) publicou na *Allgemeine Musikalische Zeitung* a sua primeira obra de ficção, uma *novella* intitulada *Ritter Gluck*, cujo subtítulo era *Uma Lembrança do Ano de 1809*. Esse conto, provavelmente escrito no ano anterior, questiona conceitos de realidade e a natureza da música. É comum considerar-se a ambigüidade e a mistura de realidade e ilusão como sendo qualidades intimamente ligadas à música. A discussão desses temas em *Ritter Gluck* ocorre em dois níveis: no enredo da estória e na maneira como a narrativa é formalmente estruturada. Para atingir esse objetivo o escritor utiliza elementos ambíguos, além do emprego simultâneo de componentes racionais e irracionais.¹

Para Hoffmann a música, particularmente a música instrumental, é a mais romântica dentre todas as artes. O seu objeto primordial é o eterno, e através dela abrem-se as portas para o transcendental e o inefável.² Isso é possível porque se pode exprimir musicalmente experiências que normalmente seriam consideradas indescritíveis, ou mesmo irracionais, através da sua inscrição na estrutura não-verbal da música. Durante o processo de composição, o compositor molda seu mundo interior na própria estrutura musical, dando-lhe assim uma forma objetiva.³ Todos esses aspectos são discutidos em *Ritter Gluck*,

1 Köhn Lothar, *Vieldeutige Welt: Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966, p. 42.

2 "Beethovens Instrumentalmusik", in E. T. A. Hoffmann, *Kreisteriana* Leipzig: Philipp Reclam Verlag, s.d., p. 32-33.

3 Ver Köhn, *Vieldeutige Welt: Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, p. 21-32; Eberhard Roters, *E. T. A.*

uma *novella* que também trata de outros aspectos que têm fascinado músicos e filósofos através dos séculos, como a questão da ontologia da obra musical e a relação entre a notação da partitura e a sua realização musical.

O narrador da estória descreve o seu encontro com um músico em um café durante o outono de 1809. Os dois então conversam sobre a cena musical em Berlim e também sobre a natureza da música. A introdução desse novo personagem ocorre num ambiente repleto de ambigüidades. Antes da entrada do músico, o narrador não só havia mencionado os assuntos que estavam sendo discutidos no café, como também havia feito referência aos seus “companheiros imaginários”.⁴ Quando surge o novo personagem, esse comentário é suficiente para nos fazer questionar a realidade da sua existência. Essa dúvida sobre o que é ou não é real permeia a estória e é fundamental para a sua compreensão.⁵

O músico então expressa suas idéias sobre a música e a atividade de composição. Os compositores, durante o processo composicional, entram no reino dos sonhos e nele são capazes de “alcançar a verdade – o momento mais importante está ali, no contato com o eterno e com o inefável”.⁶ Finalmente os dois personagens saem do café e entram numa casa. Ali o músico pede para o narrador virar as páginas de uma peça para piano que ele iria tocar: “ele pegou uma das peças – era *Armide*. Ele abriu o livro e eu vi o papel pautado, mas sem uma única nota escrita”.⁷ Nesse cenário, cujos elementos parecem saídos de algum sonho, a música que o narrador escuta é, e ao mesmo tempo não é, aquela composta por Gluck para sua ópera *Armide*.⁸ Enquanto tocava o pianista reproduzia, e ao mesmo tempo alterava a peça original, mas a música assim transformada era Gluck em uma forma mais poderosa.⁹ No final, esse personagem misterioso revela que ele

Hoffmann (Berlim: Stapp Verlag, s.d.), p. 52-55; e Hoffmann, in L. J. Kent e E. C. Knight, eds., *Selected Writings of E. T. A. Hoffmann*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1969), vol. 1: *The Tales*, p. 2-4.

4 Hoffmann, *Selected Writings of E. T. A. Hoffmann*, p. 50.

5 *Ibid.*, p. 27-28, e Köhn, *Vieldeutige Welt: Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, p. 35-42.

6 Hoffmann, *Selected Writings of E. T. A. Hoffmann*, p. 57.

7 *Ibid.*, p. 57.

8 Christoph Willibald Gluck (1714-1787) compôs a ópera em cinco atos *Armide* em 1777, usando o libreto de Philippe Quinault (1635-1688). Em 1686, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) havia utilizado esse material para sua ópera do mesmo nome. Ver Donald Jay Grout e Claude Palisca, *A History of Western Music* (Londres: J. M. Dent & Sons, 1988), quarta edição, p. 572, e também Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1991), publicado primeiramente em 1979, p. 467-69.

9 Hoffmann, *Selected Writings of E. T. A. Hoffmann*, p. 58.

mesmo era o compositor Gluck, e ao leitor cabe decidir o que tudo isso significa: era ele um fantasma, um mensageiro vindo desse reino ideal, ou apenas fruto da imaginação do narrador?

Essas perguntas também se relacionam com a discussão sobre a natureza da música. A ambigüidade entre a realidade e o ilusório, a racionalidade e a irracionalidade desempenha um papel central no conceito de música professado por Hoffmann e outros pensadores românticos. A música seria como um canal para o intuitivo, aquilo que não pode ser adequadamente descrito ou nomeado objetivamente, estando nela sempre presente a tensão entre objetividade e subjetividade. Essas características musicais também seriam parcialmente responsáveis pelo fato da música possibilitar a oportunidade de entrar em contato com o divino.

Ritter Gluck reflete sobre essas questões tanto no seu enredo quanto na sua forma, fazendo com que esses elementos permeiem os vários níveis da estória. Aqui Hoffmann torna explícitas as suas idéias sobre a ontologia da obra musical. Através do conto, ele permite que o seu narrador possa ter acesso a uma peça musical exatamente da forma como ela iria soar se fosse tocada pelo próprio artista que a concebera, num mundo ideal onde o compositor fosse capaz de comunicar de forma integral a beleza e a verdade a que ele fora exposto no reino dos sonhos. Somente na imaginação do compositor é que a obra musical existe na sua forma mais pura e perfeita. Quando a música é posteriormente escrita em notação musical, a partitura resultante, apesar de capturar a maior parte das idéias do seu criador, difere da música ideal que existe na mente do compositor.¹⁰

Quase cem anos depois, Ferruccio Busoni (1866-1924), que também compartilhava a paixão de Hoffmann por compor e escrever sobre música, expressou opiniões semelhantes. Elas são exaustivamente discutidas em relação ao conceito de transcrição no seu livro sobre estética musical publicado em 1906, o *Ensaio para uma Nova Estética Musical*.¹¹ Essas idéias foram posteriormente

10 Bojan Bujic, "Notation and Realization: Musical Performance in *Historical Perspective*", p. 139. In Michael Krausz, ed., *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Oxford: Clarendon Press, 1995), publicado primeiramente em 1993, p. 129-40. É interessante notar que, em *Ritter Gluck*, a música executada pelo compositor não é a versão original da ópera *Armide*, mas sim a sua transcrição para piano. Isso serve para reforçar a idéia da imaterialidade dessa concepção musical ideal, que não estaria restrita a sua notação, ou pelas características físicas dos instrumentos musicais utilizados na sua performance.

11 Há duas edições desse livro. A segunda, revisada, foi publicada em 1916. A tradução inglesa citada neste artigo é da primeira edição, enquanto a tradução para o português segue o texto da segunda edição.

desenvolvidas nas notas escritas para o programa de um concerto, parte de uma série sob a direção do regente húngaro Arthur Nikisch (1855-1922), que aconteceu em Berlim em 1910.

Para Busoni, a partitura musical não pode ser equiparada à música concebida pelo compositor. O processo de passar a música para o papel irá, necessariamente, prejudicá-la:

No momento em que a caneta se apossa do pensamento, ele perde a sua forma original. (...) A idéia torna-se uma sonata ou um concerto; (...) um arranjo do original. Da primeira transcrição para a segunda é um passo comparativamente pequeno e sem importância. (...) A transcrição não destrói o original; então não há nenhuma questão de perda resultante desse ato. A performance de uma obra também é uma transcrição, e ela também – independentemente de quão livre seja a interpretação – nunca irá se livrar do original.¹²

No *Ensaio* Busoni define notação como sendo “a escritura de idéias musicais (...), um expediente engenhoso para se apossar da inspiração com o propósito de explorá-la posteriormente. Mas notação está para a improvisação assim como o retrato está para o modelo. Cabe ao intérprete *resolver a rigidez dos símbolos gráficos* na emoção primitiva”.¹³ O que se perde através do processo de notação pode ser parcialmente capturado e colocado novamente na música, no momento da performance, pelo instrumentista que a executa.

Aqui se torna aparente que há um desacordo entre Busoni e Hoffmann em relação ao grau de intervenção permitido ao intérprete. Hoffmann não acreditava que a personalidade do instrumentista devesse interferir com o texto deixado pelo compositor, uma opinião com a qual Busoni não concordava.¹⁴ A propósito, numa nota do *Ensaio*, Busoni usa a música de Hoffmann para exemplificar como o sistema de notação poderia restringir mesmo a imaginação mais poderosa. Para ele, as mais fracas obras literárias de Hoffmann conseguem ter mais valor do que as suas melhores obras musicais,

12 Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers* (Londres: Rockliff, 1957), p. 87-88. Cf. Busoni, *Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical*, introdução e tradução de Sérgio Magnani (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1966), p. 41.

13 Busoni, “Sketch of a New Esthetic of Music”, p. 84, in *Three Classics in the Aesthetics of Music: Monsieur Croche, the Dilettante Hater, Claude Debussy; Sketch of a New Esthetic of Music, Ferruccio Busoni; and Essay Before a Sonata, Charles Ives* (Nova Iorque: Dover, 1962), reimpressão da edição publicada por G. Schirmer, c. 1911, p. 73-102. Cf. Busoni, *Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical*, p. 40.

14 Para Hoffmann, “O verdadeiro artista vive apenas na obra que ele concebe e então executa como o compositor a havia imaginado. Ele despreza deixar sua própria personalidade interferir de qualquer maneira...”, in Bujic, “Notation and Realization: Musical Performance in *Historical Perspective*”, p. 139. No conto, as alterações à música durante a sua performance haviam sido feitas pelo próprio compositor que a concebera originalmente.

prova de como convenções de escrita musical podem “transformar um poeta num filisteu”.¹⁵

Entretanto, apesar dessa discordância em relação ao papel do intérprete na recriação da obra musical, uma base filosófica comum informa os conceitos empregados por Hoffmann e Busoni. Para compreendê-los, é necessário analisá-los em relação a esse *background* filosófico.

TEORIA, FILOSOFIA E A OBRA MUSICAL

A obra musical e o ideal platônico

As idéias de Busoni e Hoffmann podem ser vistas como estando ligadas a uma abordagem filosófica que tem suas origens no pensamento de Platão. A concepção de obra de arte por eles defendida pertence à longa tradição da estética ocidental que endossa a visão platônica do mundo como sendo uma cópia imperfeita de formas ideais, que não poderiam ser percebidas pelos nossos sentidos. No caso de Busoni, essa noção torna-se explícita quando, tratando da “arte da transcrição”, ele afirma que a notação é, em si mesma, a transcrição de uma idéia abstrata.¹⁶

Tratar obras musicais como objetos platônicos significa que elas seriam consideradas objetos eternos, que preexistiriam ao processo composicional. Dessa forma, a composição deve ser entendida como um ato de descoberta do que já existe ao invés de ser um ato criativo.¹⁷ Essa posição corresponde àquela de Busoni, que, como Goethe antes dele, prefere o termo *Gestalter* em vez de ‘compositor’. Scott Messing afirma que isso nos dá a impressão de que “o artista não inventa, ele molda e traz as obras que sempre existiram para o nível da percepção humana. ‘Gestalt’ sugeriria o infinito processo de vir-a-ser”.¹⁸

15 Busoni, “Sketch of a New Esthetic of Music”, p. 84. Cf. Busoni, *Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical*, p. 62.

16 Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, p. 87-95. Cf. Busoni, *Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical*, p. 41. Numa carta à sua mulher, Busoni diz que “toda obra importante para piano é a redução de uma grande idéia para um instrumento prático”, in Busoni, *Letters to his Wife* (Londres: Edward Arnold, 1938), p. 229; reimpresso em Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, p. 95.

17 Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1995), publicado primeiramente em 1993, p. 66-67.

18 Scott Messing, *Neo-Classicism: The Origins of the Term and its Use in the Schoenberg/Stravinsky Polemic in the 1920s* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1986), tese de doutorado, p. 145.

Busoni refere-se a esse tipo de ideal musical como sendo *Urmusik*, um termo baseado nos conceitos desenvolvidos por Goethe, tais como *Ur-ei*, a fonte de toda poesia, e *Urpflanze*, a semente a partir da qual toda a matéria se originou e desenvolveu. Ao proclamar que a obra de arte musical existe inteira e intacta antes de ter soado e depois do som ter terminado. Ela está, ao mesmo tempo, dentro e fora do tempo. Busoni esclarece indubitavelmente o seu débito para com os ensinamentos platônicos.¹⁹

Ele provavelmente não estava consciente de que suas opiniões sobre a música e a sua interpretação, com suas associações platônicas, também se assemelhavam àquelas expressas por Nicolaus Burtius (1450-1518). Burtius havia sugerido que dar vida à música através da sua interpretação não é um ato de criação num sentido absoluto, ou uma liberação espontânea de alguma carga emocional escondida, como os evolucionistas tentaram argumentar no século XIX. Ao invés de recriar a música a partir da memória, o processo pressupõe uma existência potencial do material musical antes da memória individual: a performance é um método de se realizar algo que existe como uma pré-condição, como uma qualidade dada, a ser compreendida através do processo de aprendizagem.²⁰

A base platônica do pensamento busoniano é de importância fundamental para que se possa compreender seu conceito de obra musical e de sua transcrição. Além disso, a concepção de obra de arte musical expressa por Busoni articula uma série de perguntas em relação à dualidade que se expressa na notação musical e na sua interpretação, apontando para uma abordagem mais livre de como os músicos interpretam as peças musicais. Isso nos leva a uma nova percepção do papel do intérprete, um assunto recorrente nos debates sobre performance musical entre músicos, intérpretes e musicólogos durante a maior parte deste século.

A partitura musical e a sua interpretação

A relação entre a partitura musical e a sua interpretação, analisada na *novella* de Hoffmann e no conceito busoniano de transcrição, desempenha um papel central nos inúmeros debates teóricos que têm

19 Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, p. 88. Cf. Busoni, *Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical*, p. 41-42. Esse conceito originou a idéia busoniana de unidade musical (*Einheit*). Ver Larry Sitsky, *Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings* (Westport, Connecticut: Greenwood, 1986), p. 296, e o ensaio de Busoni "The Essence of Music: A Paving of the Way to an Understanding of the Everlasting Calendar", in Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, p. 193-200.

20 Bujic, "Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective", p. 135.

marcado a história da música ocidental. Apesar da importância atribuída a essa controvérsia ter variado frequentemente e da persistente co-existência de diferentes posições sobre esse assunto, essa polêmica tem ajudado a moldar as noções de composição e interpretação que são empregadas atualmente.²¹

As idéias de Hoffmann e Busoni exemplificam visões comuns durante os séculos XVIII e XIX, quando a dualidade partitura/performance era sancionada como fato indiscutível. Ambos enfatizam a primazia da existência da peça musical como um objeto *sonoro* e consideram a sua notação como uma forma de esboço em que o potencial musical é representado.²² Essa idéia possui uma longa história, que se relaciona não só aos diversos conceitos do que é música, mas também às várias regras de notação musical. As convenções de notação têm variado muito, basicamente devido às diferentes concepções sobre o valor e a hierarquia dos elementos a serem registrados na partitura. Também se deve notar que, durante grande parte da sua existência, a história da música ocidental restringiu-se ao estudo da música que havia sido preservada em partituras, ignorando outras manifestações musicais que desconheciam ou não se utilizavam da notação dos sons.

É possível situar as origens desse debate no conceito grego de *mousikê*. Esse termo se refere à íntima união entre música e texto e envolve dois aspectos distintos da existência da música: como texto e como atividade performática. As discussões sobre a poesia em Platão e em Aristóteles refletem inúmeros aspectos dessa idéia.

Na *Poética*, Aristóteles considera que o gênero tragédia assume duas formas diferentes: texto e performance. Essa divisão gera por si mesma a freqüente questão: A obra de arte pode existir antes de ser notada em forma escrita? De acordo com Aristóteles, antes de ser escrita a obra de arte está localizada na imaginação do dramaturgo, e a sua existência se inicia como uma improvisação. Para Platão, a sua origem está no momento de inspiração, quando o artista se conecta com as Musas. O ponto comum no pensamento dos dois filósofos está em que eles concordam que a obra de arte pode ser criada num estado de imediatez, literalmente sem a intervenção de nenhum estágio intermediário de escritura ou leitura:

21 Ibid., p. 129-30.

22 Essas idéias também eram compartilhadas pelo crítico Eduard Hanslick (1825-1904). Ver o seu livro *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, tradução e edição de Geoffrey Payzant (Indianópolis: Hackett Publishing Company, 1986), e também o artigo de Bujic, "Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective", p. 133-34.

Platão reconhece a força integral da poesia como sendo uma forma artística essencialmente oral, ligada ao papel religioso do poeta como visionário e profeta, enquanto Aristóteles, meramente uma geração depois, reconhece a importância de se fixar aquela arte, originalmente na forma oral, por escrito.²³

É também na obra de Platão que se detecta a possibilidade da união entre música e texto não ser estritamente indivisível. Pelo menos teoricamente, melodia e ritmo são adições posteriores que poderiam ter uma existência própria. Entretanto, essa música só pode ser compreendida de maneira adequada se ela for relacionada a um contexto filosófico maior, aos conceitos éticos e à harmonia eterna que governa o universo.²⁴

Há registros de tentativas de se notar música durante esse período, uma atividade que provavelmente não era considerada importante. Um dos motivos para os gregos não registrarem a música em símbolos gráficos deve-se ao fato de que, para eles, as atividades de composição e improvisação eram consideradas “apenas como uma manifestação efêmera de uma ordem permanente: a proporção bela dos intervalos e das durações”.²⁵ Porém, os primeiros exemplares de notação musical desta época foram responsáveis por um gradual processo de conscientização sobre os componentes musicais. Isso se deveu, principalmente, às tentativas de identificação dos elementos musicais significativos que poderiam ser transcritos em forma de notação. Como afirma Bujic:

A música existe em durações e a melodia passa a existir quando, através da justaposição de sons de alturas diferentes, a voz parece ‘deslocar-se’ de uma nota para outra. O conceito de ‘movimento’ então se torna o denominador comum entre música como um objeto sonoro de existência real e os aspectos morais e simbólicos que transcendem o momento da realização sonora.²⁶

A noção de movimento iria a partir desse momento informar as discussões sobre música, aparecendo na obra de pensadores desde Pseudo-Aristóteles até Eduard Hanslick (1825-1904). De acordo com a literatura escolástica e humanística, *modulatio*, ou *motus*, não se referia somente aos sons musicais, mas também possuía um significado simbólico que remetia, entre outras coisas, à harmonia das esferas. Esse conceito de *modulatio* é definido por Lorenzo Mammi como sendo:

Qualquer movimento bem-proporcionado que tenha seu fim em si mesmo. Em termos modernos: qualquer movimento belo que tenha finalidade estética. (...) A música é a ciência da boa *modulatio* (...). Mas a forma mais pura de música é a do movimento

23 Bujic, *Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective*, p. 131.

24 *Ibid.*, p. 131-32.

25 Lorenzo Mammi, *Deus Cantor*, p. 46. In Adauto Novaes, ed., *Artepensamento* (São Paulo: Companhia das Letras, 1994), p. 43-58.

26 Bujic, *Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective*, p. 132.

sonoro, a melodia. A melodia surge sem o suporte de uma matéria preexistente, sem um deslocamento no espaço, sem uma causa no tempo. A melodia produz simultaneamente sua matéria e sua forma.²⁷

Numa era em que a notação musical estava nos seus estágios iniciais, o status da música como um objeto sonoro era considerado mais importante do que a sua forma escrita. O autor escolástico Isidoro de Sevilha (c. 559-636) afirmou que a menos que os sons sejam lembrados pelos homens, eles perecem, pois eles não podem ser escritos.²⁸ A notação, em sua forma primitiva, era vista como uma forma de *aide-mémoire*. No início do século XV, ela era considerada como uma maneira arbitrária de representação musical, apesar de se imaginar que ela possuía potencial para futuros desenvolvimentos.²⁹

A maior significância dada à notação do texto musical a partir do final do século XV está relacionada a vários fatores. Entre eles estão o aperfeiçoamento do sistema notacional disponível, a popularização do processo de impressão de partituras e a crescente proeminência dada ao papel do compositor. Entretanto, um dos elementos que mais contribuíram para a mudança no valor atribuído à música escrita foi a emergência de um novo conceito do que seria uma obra de arte musical. Esse conceito, que é analisado na seção seguinte, colocava uma maior ênfase na noção de autonomia do objeto artístico.

O CONCEITO DE OBRA MUSICAL AUTÔNOMA

Como afirma Lydia Goehr, o conceito de uma obra musical é uma cristalização de idéias sobre a natureza, propósito e relacionamento entre o compositor, a partitura e a performance, expressos em vários níveis: dentro da literatura musical e estética; e em termos de códigos institucionais.³⁰

Um dos aspectos que influenciam a nossa percepção de peças musicais como objetos artísticos autônomos é a maneira em que começamos a colocar uma certa distância em relação a esses objetos, para podermos apreciá-los e perceber as relações entre suas partes e o todo. Pode-se fazer um paralelo entre essas modificações e transformações que surgiram, também durante o período renascentista, em relação à nossa percepção do espaço pictórico. Essas alterações estavam intimamente ligadas a mudanças na forma de se conceber o *self*.

27 Mammì, "Deus Cantor", p. 44.

28 Bujic, *Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective*, p. 134.

29 *Ibid.*, p. 134.

30 Lydia Goehr, "Being True to the Work of Art", p. 59-60. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47 (1989): 56-67.

A visão predominante durante a renascença considerava a identidade individual como uma construção externa, 'Eu sou percebido pelos outros', em oposição ao ponto de vista medieval, que valorizava valores internos e espirituais.³¹ Isso se reflete na maneira como as pinturas sugerem um único observador que, a fim de melhor apreciá-las, deve ficar num ponto específico, já que o espaço pictórico representado é unificado e orientado segundo a posição onde estava o pintor.³² Essa mudança se assemelha à maneira como peças musicais começaram a ser executadas por seus intérpretes a uma certa distância dos ouvintes, o que iria permitir que a audiência se relacionasse com a música de uma forma 'objetiva'.³³

Uma das primeiras alusões ao conceito de obra musical autônoma, um *opus perfectum et absolutum*, foi feita por Nicolaus Listenius (nascido em c. 1510) em sua obra *Musica* (1537). Aí ele sugeriu que "[*Musica poetica*] consiste (...) no ato de criação ou feitura, isto é, num esforço de um tipo especial que, mesmo depois de ter sido realizado e do seu autor ter morrido, deixa (...) uma obra perfeita e completa".³⁴ Essa visão influenciou a tendência de se dar ênfase à existência da música como texto escrito, um fato também ligado ao desenvolvimento do sistema notacional no início do século XIV. No final desse século, Burtius referiu-se aos melhoramentos que haviam permitido aos músicos escrever suas composições e, em 1533, Stephano Vanneo (1493-c.1540), praticamente ao mesmo tempo em que Listenius, não só reconheceu o status objetivo da música, mas foi também capaz de discutir o complexo conjunto de relações empregado numa composição musical.³⁵

Entretanto, essas noções não foram unanimemente aceitas. Por exemplo, Leonardo da Vinci (1452-1519), em suas comparações entre música e pintura, ainda deu ênfase à imaterialidade da música, qualidade esta que a impedia de atingir o mesmo valor de uma

31 William V. Dunning, "The Concept of Self and Postmodern Painting: Constructing Post-Cartesian Viewer", p. 331. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49/4 (1991): 331-36. Posteriormente, durante o século XVII, isso muda para 'Eu percebo a mim mesmo', refletindo uma outra forma de se preceber o indivíduo, baseada em valores internos. Essa noção é exemplificada na obra do filósofo René Descartes, e influenciou a nossa percepção da arte desde esse período até a maior parte do século XIX (ibid., 331).

32 Ibid., p. 332.

33 Patricia Carpenter, *The Musical Object*, p. 58. In *Current Musicology*, 5 (1967): 56-87.

34 Bujic, *Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective*, p. 137. Para uma discussão desse conceito, ver Patricia Carpenter, "The Musical Object", p. 59. Ver também Leo Treitler, *On Patricia Carpenter's The Musical Object*, p. 89-90, in *Current Musicology*, 5 (1967):87-93; e Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, (Oxford: Clarendon Press, 1992), p. 116-18.

35 Bujic, *Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective*, p. 135.

pintura, a qual “não desaparece logo depois de ser criada, como é a sina da infeliz música”.³⁶ Mas, a partir dessa época, o conceito de música como tendo uma existência objetiva e autônoma na sua forma escrita tornou-se cada vez mais prevalente.

Apesar de terem continuado a existir variações nos graus de objetividade e liberdade permitidos para esse texto escrito, nos séculos XIX e XX a partitura foi aceita como representando, de uma forma razoavelmente acurada, a música que havia sido imaginada pelo compositor. Durante o período romântico ocorreram outras modificações, como o surgimento de novas distinções entre o ato de se compor música e a sua realização musical, que fizeram com que fosse dado um maior valor ao aspecto estrutural da música. Isso se deveu principalmente à crescente diferenciação entre as atividades de compositores e intérpretes e à maneira como a existência de salas de concerto influenciou o lugar ocupado pela música. A música assumiu predominantemente o papel de um objeto de contemplação e as obras musicais passaram a ser consideradas objetos autônomos e permanentes.³⁷

A DICOTOMIA ENTRE O TEXTO MUSICAL E A SUA PERFORMANCE

É nesse cenário que as posições de Hoffmann e Busoni foram formadas. O histórico das várias posições sobre a natureza da música aqui apresentado serve para lembrar como o conceito do que é música variou significativamente de acordo com as diferentes culturas e períodos históricos. Hoffmann e Busoni, ao discutirem a ontologia musical, tentam compreender um aspecto da música que tem desempenhado um papel central na maior parte dessas discussões, ou seja, a dualidade implícita na existência do material musical. Essa dualidade se expressa na oscilação entre o estado de imediatez da experiência musical e a preservação dessa experiência através da sua escritura. Ambos autores reconheceram que há uma diferença entre a partitura de uma peça musical e a sua interpretação. Essa idéia está firmemente ancorada na sua crença em ideais platônicos, o que os levou a acreditar na possibilidade da existência anterior da música num reino ideal, em uma forma mais ‘pura’. Entretanto, Hoffmann e Busoni diferem na maneira de se tentar resolver essa dicotomia entre texto e realização musical. Para Hoffmann, o intérprete não deveria impor a sua personalidade na interpretação de uma obra composta por outra pessoa. Busoni, apesar de ter compartilhado muitas das

36 Ibid., p. 136.

37 Goehr, “Being True to the Work of Art”, p. 56.

visões românticas de Hoffmann sobre o papel do gênio, da criatividade individual e da dualidade da música, não concorda com a neutralidade interpretativa exigida por Hoffmann. A solução busoniana para o impasse partitura/performance envolve a participação ativa do intérprete a fim de que a interpretação musical se assemelhe o máximo possível àquela música existente no reino ideal. E é essa nova maneira de encarar o papel do intérprete que irá desempenhar um papel fundamental nas discussões sobre arte e interpretação deste último século.

Para Busoni, executar uma peça musical significa transformá-la e adaptá-la para o público atual. Assim, o intérprete deve procurar fazer com que ela recupere o frescor e significado que ela possuía quando foi composta, ao mesmo tempo em que mantém a estrutura da música. E como a performance, assim como a composição, é uma transcrição da idéia musical original, esse processo não altera essa concepção inicial. Nisso o papel do intérprete se assemelha ao do tradutor, que também se confronta com o mesmo dilema. Busoni então opta pela grande tradição que encara a tradução literária (e a transcrição musical) como sendo uma oportunidade não de se imitar, mas sim de se transformar a obra original. Dessa forma, ele reanima o texto musical e o aproxima da sua audiência.³⁸

Para ele, essa atividade não difere dos procedimentos empregados pelo músico durante o processo de composição, pois o compositor também se viu obrigado a alterar a sua visão musical ideal a fim de transcrevê-la na partitura. Desta maneira, a performance resultante até estaria mais estreitamente ligada à concepção inicial do artista que a concebera. Numa carta ao crítico Marcel Rémy, que o havia acusado de tentar modernizar os clássicos, Busoni diz:

O senhor parte da falsa premissa de que a minha *intenção* é "modernizar" as obras. Pelo contrário, ao limpá-las do pó da tradição, eu procuro restaurar a sua juventude, apresentá-las como elas devem ter soado no momento em que elas primeiro surgiram da imaginação e da caneta do compositor.³⁹

Essa visão de como abordar a obra musical apresenta similaridades com o que estava acontecendo no campo do estudo da prática de performance na época de Busoni. O movimento que procurava autenticidade musical também tinha entre os seus objetivos principais fazer com que a interpretação das obras musicais de períodos

38 Josephine Balmer, "The Latin for Brookside: *Tales from Ovid* by Ted Hughes", in *The Sunday Review, The Independent on Sunday*, 4/5/97, p. 36.

39 Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni: A Biography* (Londres: Oxford University Press, 1933), p. 110.

anteriores fosse o mais fiel possível às intenções do compositor e às tradições de interpretação vigentes na sua época. Entretanto, ao se dar primazia às partituras como fonte de informação, foram excluídos outros elementos que tradicionalmente serviram para transmitir a tradição de performance de uma geração de músicos para a outra. Entre esses fatores constam as informações orais (por exemplo, de professor para aluno, ou de intérprete para intérprete), e também os acréscimos feitos ao texto musical escrito por editores e professores. Isso era prática comum, servindo inclusive para manter muitas das tradições de interpretação.⁴⁰

Mas a atitude de Busoni não é tão simplista. Ele reconhecia os vários efeitos que a tradição poderia ter sobre a interpretação musical, e, ao contrário dos defensores do movimento de autenticidade musical, não imaginava que o intérprete pudesse desempenhar um papel neutro na reconstrução do original. De acordo com o espírito de crise e de mudanças do seu período, sua atitude frente à interpretação musical iniciou um processo de questionamento e expansão da noção de obra de arte musical e do seu relacionamento com intérpretes e ouvintes, fazendo com que o debate sobre notação e performance entrasse numa nova etapa. Vários elementos dessa discussão têm informado nossas atitudes sobre arte e objetos artísticos no século XX, como a questão de apropriação e reutilização de materiais, *collage*, pastiche, e o relacionamento entre tradição e contemporaneidade.

As concepções de Hoffmann e Busoni refletem muitas das questões que estavam sendo discutidas sobre a ontologia do obra de arte e a realização musical de partituras no período a partir do final do século XVIII até o início do século XX. A contribuição de cada um para esse debate foi instrumental na mudança de atitude frente a esses conceitos, o que se reflete nos discursos artísticos atuais.

Vânia Schittenhelm é Mestre em Teoria e Análise Musical pela Universidade de Reading, Reino Unido, e cursa o Doutorado em Musicologia na mesma universidade, com bolsa da CAPES.

40 Sobre esse assunto, ver László Somfai, "Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation, 1907-14", in Joseph Kerman, ed., *Music at the Turn of Century* (Berkeley: The University of California Press, 1990). p. 181-99.