

A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas

Bibiana Bragnolo¹
UFPB/PPGM
SIMPOM: *Musicologia*
bibli_bragagnolo@hotmail.com

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa desenvolvida dentro do projeto de doutorado da autora, que tem como objetivo principal realizar uma análise da sonoridade em obras para piano de compositores brasileiros, na qual o viés da performance seja englobado. O presente artigo traz algumas reflexões inerentes à pesquisa; a discussão sobre a dissociação entre análise musical e performance e a centralidade do pensamento analítico no texto musical. Dentro destas questões são discutidas também as consequências destas premissas acima citadas no conhecimento musical. O texto como centro, como fonte de onde provém o significado musical trouxe para a análise a ideia de que o entendimento da partitura resultaria em um consequente entendimento da obra musical. Entretanto, parte do processo musical e criativo é eliminada nesta relação, uma vez que performance não é neutra, que o performer é um sujeito ativo e que a construção de sentido musical em determinada peça engloba interações tanto com o texto, quanto com outros elementos relativos à performance, como a tradição oral, o corpo de conhecimento sobre música, a ecologia, o público e a própria subjetividade do performer. Na sequência da explanação, são brevemente expostas algumas vertentes de pensamento onde o olhar para fora do texto musical é valorizado, sendo elas a Nova Musicologia e a Musicologia Crítica, ambas frutos das mudanças que começaram a aparecer no pensamento musicológico a partir da década de 1980, e também o recente ramo de pesquisa denominado Pesquisa Artística. Por fim, são propostas, a partir de textos de Clarke (2007), Cook (2007, 2006, 2005, 1999) e Rink (2007), algumas possibilidades metodológicas que visam a integração do conhecimento performático à análise musical.

Palavras-chave: Análise musical; Performance; Metodologia de pesquisa.

The Inclusion of Performance in Musical Analysis: Problems and Methodological Possibilities

Abstract: This paper is part of a research developed in the doctoral project of the author, which main goal is to do a musical analysis of the sonority in piano works written by Brazilian composers, taking a performative approach. This paper brings some reflections inherent to the research: the discussion about the gap between musical analysis and performance and the centrality of the analytical thought in the text. The consequences of these premises are also discussed. The text as a center, as a source of musical meaning, brought to

¹ Doutoranda orientada pelo Prof. Dr. Didier Guigue.

analysis the premise that understanding the score would result in the understanding of the work. However, part of the musical and creative processes is eliminated in this relationship. Performance is not neutral, the performer is an active subject and the construction of the musical meaning in a work involves interactions with the text, but also with other elements related to the performance, like the oral tradition, the body of knowledge about music, the ecology, the audience and the performer's own subjectivity. In the sequence of the explanation, some slopes of the thought that valorize the view outside the musical text will be summary exposed, like the New Musicology and the Critical Musicology, both fruit of the changes in the Musicology since 1980, and also the recent field of research called Artistic Research. In the end, some methodological possibilities of integration of the performative knowledge into the musical analysis will be presented, based on the texts of Clarke (2007), Cook (2007, 2006, 2005, 1999) and Rink (2007).

Keywords: Musical Analysis; Performance; Research Methodology.

1. Introdução

Parece evidente que o surgimento de uma obra musical como acontecimento real envolva um processo que se inicia com o ato criativo do compositor (sendo que este pode ou não ter uma resultante escrita) e culmine com a apreensão e interpretação deste primeiro ato por parte do performer, que se apropriará e interferirá na peça, dando a ela forma real no tempo no momento de sua performance. Entretanto, uma vez que “para a maioria das pessoas ao redor do mundo, música significa performance, seja ao vivo ou gravada, e não partituras” (COOK, 2007, p. 775), é com estranhamento que observamos o afastamento da performance em muitas das ramificações do saber musical, sendo uma delas a análise musical. O século XX observou na musicologia uma crescente valorização do texto em música, o que trouxe consigo uma série de consequências para a disciplina. Segundo Cook, ver obras musicais como textos que podem ser “reproduzidos” na performance seria o mesmo que ver a música como um ramo da literatura; a poesia pode ser lida em voz alta, mas normalmente não pensamos nela como uma arte performática – ler em voz alta é apenas um extra opcional (2007, p. 777). Contudo, não é necessário dizer, a música é essencialmente uma arte performática, de modo que eliminar o ato performático das reflexões musicais, sejam elas analíticas ou composicionais, é encarar o fenômeno musical de maneira parcial, retirando um elemento que é também fator de construção de significado musical.

Esta visão acima mencionada da música como equivalente ao texto já aparece muito claramente no discurso de alguns compositores do início do século XX. Stravinsky afirma que “o segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o *performer*] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando”, de tal maneira que a música não

deveria ser interpretada, mas sim executada (STRAVINSKY, 1947, p. 127). Nesta mesma linha de pensamento Schoenberg diz sobre o performer que “a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (SCHOENBERG apud COOK, 2006, p. 5). Estas citações reiteram uma perspectiva fundamentada na exaltação do texto como sinônimo de música, enquanto a performance, assim como o processo criativo do performer, se veem marginalizados.

O texto como centro, de onde provém o significado musical, trouxe para a análise a premissa de que o entendimento da partitura resultaria em um consequente entendimento da obra musical. Entretanto, parte do processo musical e criativo é eliminada nesta relação. A principal fonte desta orientação em direção ao texto escrito reside nas origens da musicologia dentro do contexto do projeto de filologia nacionalista do século XX; isto faz ascender a ideia de que o significado é inerente ao texto, e que a performance se torna um ato de reprodução (COOK, 2005, p. 3). Como esta visão vem a coincidir com o início da musicologia como disciplina, tornou-se árduo o processo de inserção da performance no pensamento analítico e musicológico. De acordo com Cook, o problema não é somente a falta de interesse em performance por parte dos musicólogos, mas o aparato conceitual construído durante o século anterior (século XX) tornou difícil transcrever este possível interesse na escrita musicológica (2007, p. 777). De fato, uma mudança de perspectiva, bem como um desenvolvimento de novas abordagens metodológicas, se vê necessário para que o conhecimento advindo da performance possa ser incluído na análise musical. A mudança de perspectiva proposta por Small (apud COOK, 2006, p. 8) de que “uma performance não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o performer tenha algo para interpretar” traz consigo o ato da performance para o centro e relativiza a importância do texto.

Eventualmente, a análise musical e a performance foram aproximadas através do que se pode denominar de análise prescritiva, ou da performance analiticamente informada. Alguns teóricos como Berry, Narmour e Schenker aproximaram estas duas esferas, entretanto, de modo que a análise do texto prescreveria a maneira “correta” de interpretar determinada obra musical. Narmour frequentemente estipula através da análise o que o performer deve ou não fazer, julgando a partir disso as performances como corretas ou incorretas (COOK, 1999, p. 240). Narmour, juntamente com o teórico Wallace Berry fazem parte de uma escola de pensamento doutrinário que requer que os intérpretes se apoiem nas descobertas de uma

análise rigorosa (RINK, 2007, p. 26) e onde o analista está no controle deste processo de “interpretação”. Dentro desta perspectiva, a composição musical acaba por ser “a voz descorporificada” (DOMENICI 2012, p. 71), alienada da performance que lhe confere vida. Mesmo na academia, esta ideologia da obra musical subsidiou o caráter normativo de estudos teóricos e musicológicos cujo objetivo era estabelecer critérios científicos para justificar uma performance “correta” (DOMENICI, 2012, p. 74 (nota de rodapé 17)). Ao buscar justificativas de ordem analítica ou musicológica para a tomada de decisões interpretativas, desconsiderando a integração dos conhecimentos advindos da prática, emerge um discurso imbuído de caráter prescritivo, e mais essencial, que invoca “uma autoridade que se localiza fora do sujeito” (DOMENICI, 2012a, p. 175).

De modo geral, parece evidente que a teoria não está comprometida em entender a performance e os performers do mesmo modo com que está comprometida a buscar compreensão no texto e, conseqüentemente, no compositor. Talvez o paradigma necessário seja o de realizar um tipo de análise “através da experiência, mais do que “para” a experiência” (COOK, 2007, p. 252).

2. Consequências da centralidade do pensamento musical no texto

Além do afastamento entre a teoria e a prática musical, a centralidade do texto teve como consequência a mudez do intérprete, que sempre subjugado a um texto com significado próprio, se viu compelido a executar, tornando a performance mais uma questão de “realizar o correto, de adequação, do que contribuir de uma maneira fundamentalmente criativa para a geração de sentido musical em tempo real” (COOK, 1999, p. 3). Entretanto, na prática, as dimensões criativas e de construção de significado são inerentes à performance musical. Por mais que sejam subjugadas na teoria, no fazer musical, elas estão presentes. A crença do texto como sinônimo para a voz do compositor criou uma relação assimétrica que privilegia a escrita em detrimento da performance e da tradição oral. Mas a partir disso, algumas questões parecem inevitáveis; “seria o texto capaz de encapsular todos os aspectos da voz? Seria a voz do compositor a única ouvida na performance? Se o som é a essência da arte musical, como sustentar a relação vertical entre composição e performance, escrita e oralidade, sem colocar em risco a existência da própria música?” (DOMENICI, 2012, p. 66). Se torna evidente que a separação entre performance e texto é puramente artificial e a inclusão da performance como fonte de conhecimento é válida e pertinente para a análise musical. Tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem considerar a entonação é o equivalente a encapsular o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica,

o contexto e a voz de quem fala (DOMENICI, 2012, p. 83). Assim, com a dissociação entre os processos criativos de compositor e intérprete, o entendimento do processo holístico de construção de significado da obra musical fica comprometido. Cook (1999, p. 245) afirma que os performers devem entrar no diálogo analítico em posição de igualdade e não como “intelectualmente inferiores que necessitam aprender dos teóricos”. De fato, o autor afirma que são os teóricos que devem ouvir mais aos performers, sendo que até então o que a análise prescritiva fez foi falar pelos performers em uma espécie de ventriloquismo (COOK, 2005, p. 7).

Ao invés de priorizar seja o texto ou a performance um sobre o outro, o ideal é que a análise traga uma relação de diálogo entre ambos. Rosenwald (apud COOK, 1999, p. 245) afirma que “uma peça existe na relação entre sua notação e o campo de suas performances”, de modo que compositores e performers colaboram tanto na criação quanto manutenção do repertório. Isto se dá devido ao fato de que as decisões interpretativas são capazes de modificar uma peça mais do que normalmente costuma-se admitir. Mesmo em músicas escritas de maneira detalhada em relação à interpretação, o espaço aberto para a criatividade do performer é enorme e a arte da performance propriamente dita habita a zona da livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada (COOK, 2006, p. 10). Mesmo em Mozart, Cook (2005, p. 2) aponta que os performers não tocarão as notas exatamente como o compositor as escreveu; cada nota na partitura é objeto de negociação contextual, de entonação, valor dinâmico preciso, articulação, qualidade timbrística, etc. Deste modo, a performance enquanto processo criativo pode tanto situar estilisticamente uma obra, como pode afetar diretamente a sua identidade (DOMENICI, 2012, p. 85). Assim, fica evidente que a performance não é neutra, o performer é um sujeito ativo e a construção de sentido musical em determinada peça engloba interações tanto com o texto, quanto com outros elementos relativos à performance, como a tradição oral, o corpo de conhecimento sobre música, a ecologia, o público e a própria subjetividade do performer.

3. Novos caminhos para a Musicologia e análise musical

A inclusão do conhecimento da performance na análise musical parece imprescindível, uma vez que também é ao performer que cabe a construção de significado da obra musical e seus desdobramentos em tempo real. Rink (2007, p. 27) afirma que os intérpretes estão continuamente engajados em algum processo de análise diferente daqueles empregados nas análises que têm sido publicadas e que esta forma de “análise” não é um procedimento independente aplicado à interpretação, mas parte integral do processo da performance. Aliada à perspectiva de que “embora o conhecimento teórico e musicológico

seja crucial para a construção da performance, este é apenas parte do processo e, sobretudo na ação performática, tal conhecimento jamais é dissociado dos campos físico, afetivo, social e ecológico” (DOMENICI, 2012, p. 175), cabe ao pesquisador desvendar qual o tipo de conhecimento presente nesta “análise” inerente à performance e englobá-lo ao corpo do conhecimento analítico tradicional.

A partir da década de 1980 houve um esforço na musicologia, ao qual se deu o nome de “Nova Musicologia”, para englobar elementos sociais e culturais, numa tentativa de mudar a perspectiva analítica textual e formal à qual a musicologia se tornara sinônimo. Porém, em virtude dos primeiros “novos” musicólogos, em particular, buscarem por significado social no texto, eles não estavam inclinados a observá-lo nas transações interpessoais e sociais que estes textos incentivavam, ou seja, os significados que eram construídos através do ato da performance musical (COOK, 2007, p. 777). Para o autor, a inserção da performance no “mainstream” da musicologia seria finalizar o trabalho que os “novos” musicólogos iniciaram (COOK, 2007, p. 790). Além da nova musicologia, também a musicologia crítica busca uma “rejeição do fetichismo da música como texto”, a “mudança para uma perspectiva orientada pelo performer e ouvinte” e “interesse na posição subjetiva” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 38).

Ainda dentro desta perspectiva que valoriza o olhar do performer está inserida a pesquisa artística, cujo principal apelo é a inclusão do ponto de vista artístico na pesquisa. “Os lugares que a pesquisa artística visa investigar e iluminar são aqueles das práticas artísticas e seu conhecimento inerente. Lugares sempre implicam em um ponto de vista, e neste caso o ponto de vista é o do artista” (COESSENS et al., 2009, p. 17). Um ponto importante sobre a pesquisa artística é que até então o fenômeno musical e estético foi tratado a partir de concepções filosóficas, analíticas, históricas, etc. (vinculadas a disciplinas como a musicologia, filosofia da arte, entre outras), deixando uma lacuna no que diz respeito ao ponto de vista artístico, “*the ‘inside’ view*”, nas palavras de Coessens et al. (2009, p. 44).

4. Possibilidades metodológicas

Dentre a literatura pesquisada, foram encontradas algumas interessantes possibilidades metodológicas para a inserção da performance no corpo de conhecimento analítico. Um projeto de pesquisa envolvendo dois musicólogos (Erick Clarke e Nicholas Cook), um pianista (Philip Thomas) e um compositor (Bryn Harrison) forneceu diversas proposições metodológicas de inserção da performance na análise musical (CLARKE, 2006; COOK, 2005, 2007). Na pesquisa relatada o objetivo principal foi realizar uma análise da

peça *Être Temps* do compositor Bryn Harrison levando em consideração vários aspectos além do texto musical, buscando uma análise mais completa e global. Neste processo, o compositor e o intérprete que realizaria a estreia da peça foram peças-chave para o entendimento da mesma. Como suporte metodológico foram utilizados: dados em MIDI dos ensaios do pianista e da primeira performance da peça (obtidos através da gravação realizada em um piano Disklavier); o áudio dos ensaios do pianista e da primeira performance; um diário de estudo informal mantido pelo pianista durante a fase de aprendizado; gravações em áudio de uma conversa entre o pianista e o compositor envolvido no processo; e gravações em áudio de uma entrevista com o compositor, realizada sem o pianista (CLARKE, 2006, p. 37). Esta ampla metodologia busca englobar os mais diversos aspectos da construção do fenômeno musical, sendo que a análise do texto por si só não figura dentro o procedimento metodológico descrito, aparecendo apenas através do olhar do intérprete e do compositor. Este artigo expôs interessantes resultados sobre a obra em questão, mostrando a importância da relação compositor-intérprete na construção de sentido na obra, e revelando o processo de apreensão do texto por parte do performer.

Outras possibilidades com relação a metodologias de análise que incluem o olhar performático são fornecidas em artigos de Cook (2005, 2006). Duas das proposições metodológicas deste autor se mostram de interesse para esta pesquisa: a visão da partitura como script (COOK, 2006, p. 12) e a inclusão do elemento etnográfico à pesquisa (COOK, 2006, p. 17). Cook afirma que ao se pensar a música enquanto texto, acaba-se por constituí-la como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na performance (COOK, 2006, p. 12). Entretanto, ao considerar a partitura um “script”, passamos a entendê-la como algo que “incita a performance; que inicia um processo de interação entre o performer, a página e o instrumento, onde a página age como uma espécie de substituto do compositor” (CLARKE apud DOMENICI, p. 81, 2012). Deste modo, a partitura passa a ser um guia, que terá um alto grau de influência no resultado sonoro de determinada peça, mas que está submetido ao olhar e às decisões de quem realizar a sua leitura e performance.

Sobre a inclusão do elemento etnográfico, a etnomusicologia, desde o início, se distanciou do modelo de observação impessoal e síntese que caracterizava o campo de estudo que a havia precedido, a musicologia comparativa (COOK, 2006, p. 17), de modo que o autor sugere que se busque na musicologia uma aproximação com a etnomusicologia neste sentido. Uma abordagem etnográfica “procura entender a performance de uma peça específica no contexto da totalidade do evento da performance, abarcando temas como o planejamento do programa, apresentação no palco, vestuário, articulação com textos escritos, etc” (COOK,

2006, p. 18). Nesse sentido, a inclusão de diários de estudo dos performers das peças a serem analisadas, incluindo detalhes do processo de aprendizado, bem como impressões subjetivas e informações advindas da experiência prática com a música, vem fornecer dados importantes na visão geral do fenômeno musical e das peças específicas a serem estudadas. Em artigo de Clarke (2006, p. 37) o uso de um “diário de estudo informal das reações e pensamentos” do performer enquanto ele estudava a peça a ser analisada já apareceu como um dos elementos metodológicos utilizados.

Por fim, em artigo de 2007, Rink problematiza a questão da performance na análise dividindo-a em duas variantes: (1) análise para a performance e (2) análise da performance. Nesta divisão de Rink, a análise para performance aparece como a análise que é parte integrante do processo performático, que é prescritiva e com a qual os intérpretes estão constantemente engajados. É evidente a diferença entre este tipo de análise e aquela proposta por Berry e Narmour, pois neste caso é o performer quem está ativo na análise, visando um resultado performático direto. Dentro deste contexto Rink inclui o importante conceito de “intuição informada”, elemento chave no processo interpretativo, sustentado por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência (2007, p. 27). Deste modo, é evidente que os insights advindos no processo de aprendizado e execução de determinada peça tenham relevância também no processo analítico da mesma, justificando a importância da utilização de diários de estudo como procedimentos metodológicos. Inclusive, o autor salienta que tal procedimento analítico acontece normalmente “no processo de formulação de uma interpretação e subsequente reavaliação, ou seja, enquanto estamos estudando e não durante a execução” (RINK, 2007, p. 29).

Dentro desta ramificação que o autor chama de análise para intérpretes são descritas quatro implicações, que são de grande valia na reflexão sobre este tipo de análise e também na inclusão do processo performático dentro do contexto da análise tradicional, sendo elas:

- (1) A temporalidade reside no coração da performance e conseqüentemente fundamental para a "análise do intérprete".
- (2) Seu objetivo primordial é descobrir o contorno da música, em oposição à estrutura, assim como os meios de projetá-la;
- (3) A partitura não é a música; a música não se restringe à partitura.
- (4) Qualquer elemento analítico que se impõe na performance será idealmente incorporado numa síntese mais geral, influenciado por considerações sobre estilo (definido amplamente), gênero, tradição de performance, técnica, instrumento, etc., assim como pelas prerrogativas individuais do intérprete. Em outras palavras, decisões determinadas pela análise não devem ser sistematicamente priorizadas.
- (5) A "intuição informada" guia, ou ao menos influencia, o processo da análise para intérpretes, embora uma abordagem mais deliberadamente analítica possa ser igualmente útil. (RINK, 2007, p. 29.)

Por fim, uma vez que “a notação convencional não é capaz de captar a complexidade da música em sua totalidade”, Rink também traz a sugestão da re-notação da partitura como recurso analítico para intérpretes, onde há margem para incluir o processo de aprendizado e tomada de decisões no material analítico (2007, p. 41).

Considerações Finais

Após estas reflexões sobre o processo de inclusão da performance na análise, bem como a exemplificação de algumas metodologias possíveis, é possível perceber que o tema vem ganhando destaque na produção musicológica atual, principalmente fora do país. É interessante observar que, dentro deste contexto, “os estudos individuais passam a compor um mosaico que nos permite vislumbrar tendências ao invés de uma teoria, posto que teoria e prática estão em constante processo de construção (DOMENICI, 2012a, p. 183). Assim, o papel da análise musical é mais de “elevantar as possibilidades do que fornecer soluções” (COOK, 1999, p. 249).

Dentro da pesquisa maior da qual este artigo faz parte, os procedimentos metodológicos propostos aparecem como uma porta de entrada para a inclusão da performance dentro do escopo de conhecimento da análise tradicional. Entretanto, é possível perceber que estes são procedimentos iniciais e muito ainda há para ser conceitualizado até que haja, enfim, um método analítico do qual a performance faça parte de maneira orgânica e não engendrada. Os esforços de pesquisa futuros deste estudo caminharão para a proposição de uma metodologia analítica que possa incluir as decisões interpretativas e a manipulação do timbre no piano realizada pelo intérprete na análise da sonoridade em peças para piano nas quais a sonoridade seja um elemento central da escrita. Neste caso a sonoridade escrita, representada através da partitura, e as intervenções do performer sobre esta aparecerão lado a lado como fontes da construção da sonoridade global de uma obra musical.

A Musicologia atual caminha para a inclusão de novas perspectivas, como vimos brevemente com as explanações sobre a Nova Musicologia e a Musicologia Crítica. Neste caminho há certamente margem, e necessidade, para que a performance seja englobada como fonte de conhecimento e percebida como tão central para a construção de significado quanto o texto. O entendimento da música enquanto performance traz consigo a visão desta primeira enquanto acontecimento sonoro e social e devolve à ela o seu caráter de arte performática.

Referências

- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. Abingdon: Routledge, 2005.
- CLARKE, Eric. Making and Hearing Meaning in Performance. In: *Nordisk EstetiskTidskrift (The Nordic Journal of Aesthetics)*. Vol. 18, n. 33-34, 2006, p. 24-47.
Disponível em: < <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nja/article/view/2831>>.
Acesso em 20/08/2015.
- COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn: a manifesto*. Ghent: Leuven University Press, 2009.
- COOK, Nicholas. Changing the musical object: approaches to performance analysis. In: *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, ed. Zdravko Blazekovic (New York: RILM, forthcoming) p. 775 – 790, 2007.
- _____. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.5-22.
- _____. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être-temps. *Music Theory Online*. Society for Music Theory, vol. 11, n. 1, 2005, p. 1-10.
- _____. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST. *Rethinking Music*. New York: Oxford Univ. Press, 1999. p. 239–261.
- DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, N. 5, 2012. p. 65-97.
- DOMENICI, Catarina. O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, 2012a, p. 171-187.
- RINK, John. Análise e (ou?) performance. *Cognição e Artes Musicais*. Vol. 2, N.1, 2007. p. 25-43.
- STRAVINSKY. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Oxford University Press. 1947.