

MUDANDO O OBJETO MUSICAL: ABORDAGENS PARA A ANÁLISE DA PERFORMANCE¹

Nicholas Cook

tradução: Beatriz Magalhães Castro

É um fato estatístico simples que, para a maioria das pessoas em todas as partes do mundo, música significa *performance*, seja ao vivo ou gravada, e não partituras. A partir desta afirmação, e o fato de que gravações são os principais documentos da música como *performance*, poderia ser considerado um fato estranho que haja um tal desequilíbrio no treinamento para a pesquisa musicológica no estudo crítico de fontes entre aquele fundamentado em partituras e aquele fundamentado em gravações. De fato, para muitos musicólogos pode não ser imediatamente óbvio o que ‘estudo crítico de fontes fundamentado em gravações’ possa significar. Assim deixe-me oferecer um exemplo concreto.

Em 1987 *Pearl Opal* produziu um CD chamado ‘Alessandro Moreschi - o Último Castrato’ (OPALA CD 9823). Neste CD encontra-se uma gravação de Moreschi cantando o ‘Crucifixus’ da *Petite messe solennelle* de Rossini, feita no Vaticano em 3 de abril de 1902. Fred e Will Gaisberg tinham sido enviados pela *Gramophone Company* numa volta ao mundo para ‘adquirir um catálogo de gravações nativas’, e foram a Roma na esperança de fazer gravações com o Papa Leo XIII. Negaram-lhes uma audiência papal, e em vez disso gravaram Moreschi (que naquele

1 O termo “*performance*” tem como tradução literal em português “desempenho, atuação, realização”, termos que não refletem a organicidade do ato descrito, embora hoje já perfeitamente compreendidos nos seus contextos de uso. Por este motivo, opta-se pelo original em inglês ao longo do texto, devidamente referido em itálico. O mesmo aplica-se ao termo *performance practice*, termo que encerra problemas adicionais uma vez que refere-se às práticas da *performance*. No Brasil vem sendo traduzido e empregado como “Práticas Interpretativas”, termo o qual considero ter conotações alusivas ao fenômeno da interpretação no campo da hermenêutica que tampouco se adequa ao termo original em inglês.

momento dirigia o coro da Capela Sistina), e a gravação resultante foi publicada no selo *Red G & T*. É este o registro que foi remasterizado para o CD produzido pela *Pearl Opal*.

Isto você pode ler nas notas internas do CD. Os problemas interpretativos começam quando você escuta o próprio CD, que revela um estilo altamente desconhecido de produção vocal caracterizado por uma ornamentação que pode ser facilmente confundida com falta de controle. Entretanto, talvez o que nós estejamos ouvindo *seja* falta de controle. Esta sessão foi a primeira experiência de Moreschi a ser gravada e as suas circunstâncias devem ter sido enervantes. O pianista acompanhador foi provavelmente colocado no final oposto da sala, rompendo a sensação de conjunto dos artistas. Moreschi terá cantado numa grande campânula, sendo provavelmente instruído a adentrá-la para as passagens suaves ou graves, afastando-se dela naquelas fortes ou agudas. Tal ruptura, junto com a sensação de estranhamento que marcou muitos destes primeiros encontros com a tecnologia da gravação, pode ter completamente enfraquecido o equilíbrio de Moreschi. A execução que foi gravada pode ter sido completamente irrepresentativa de como Moreschi normalmente cantava.

Então, mais uma vez, o som que nós ouvimos pode estar distante do som que foi registrado em 3 de abril de 1902. O processo de transferência envolve fazer um número daquilo que somente pode ser chamado de 'decisões interpretativas' – que estilete² usar, quanta redução do som aplicar – porém a mais elementar destas decisões é quanto mais rápido tocar o disco. (Velocidades de gravação e reprodução à volta do início do século 20 eram tão variáveis quanto a afinação orquestral no século 19.) O encarte do CD, ao referir a outra gravação do 'Crucifixus' por Moreschi, feita dois anos depois, torna óbvio o problema:

2 "*stylus*" – estilete (port.): estilo + *-ete*, do it. *stilletto*. Estilo (port.) - Diacronismo: antigo. Ponteiro ou haste de metal, osso etc., usada pelos antigos para escrever sobre tábuas enceradas. Fonte: Houaiss, Dicionário Eletrônico, v. 1.0 – CD-ROM.

"A afinação das gravações de Moreschi nos apresentou alguns problemas já que ninguém tinha a menor idéia de como a voz dele deveria soar. Porém nós descobrimos que quando afinamos ambas as gravações de 1902 e 1904 do Crucifixus de Rossini à tonalidade de La bemol da partitura, todos os registros feitos em ambas as sessões recaíram sobre as tonalidades das partituras ou em tonalidades próximas, e soaram vocalmente corretas para vários músicos para quem lhes foram tocadas."

O problema, é claro, é como os 'vários músicos para quem lhes foram tocadas' poderiam saber o que era 'vocalmente correto' num *castrato*, uma vez que a produção (se isso for o termo correto) de *castrati* foi tornada ilegal em 1870. O único modo fidedigno no qual nós poderíamos possivelmente saber como uma música soou há um século atrás, afinal de contas, é por meio de gravações.

A circularidade inerente na interpretação de gravações antigas não está completa, é claro. Nós temos relatos contemporâneos de como os *castrati* soavam (embora palavras raramente sejam guias descomplicados para a *performance practice*³). Nós temos as outras gravações que Moreschi fez durante a sessão de 3 de abril de 1902, e os números da matriz (números estampados nos discos originais) tornam possível reconstruir a seqüência na qual ele as fez e assim julgar se Moreschi começou nervosamente mas ganhou confiança na continuação da sessão. Nós também podemos comparar a gravação de 1902 do 'Crucifixus' com aquela de 1904; de fato, nós poderíamos concluir que dado ter sido re-gravado, que a gravação de 1902 foi considerada sub-padrão. (Então, mais uma vez, o 'Crucifixus' foi a primeira gravação feita na sessão de 11 de abril de 1904, e talvez eles tenham começado com o que foi considerado como uma execução particularmente bem sucedida de 1902 como forma de acalmar Moreschi.) E estes são todos, é claro, argumentos criticamente fundamentados em suas fontes. O ponto que eu estou tentando evidenciar então não é então o de que

3 "performance practice" – ver nota 1.

gravações não podem nos contar nada sobre estilos históricos da *performance*: mas é que gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras o são, e tão em falta de interpretações historicamente e tecnicamente fundamentadas. Em suma, habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje.

Se os musicólogos foram lentos a explorar o potencial de gravações como documentos para a escrita da história da música, eles pouco podem ser culpabilizados. Trabalhar com gravações é muito semelhante a trabalhar com partituras caso não existisse o RISM⁴ e outras iniciativas que construíram a infra-estrutura básica para a maioria da pesquisa musicológica. Embora algumas discografias on-line estão a aparecer e os catálogos de alguns arquivos de som estejam disponíveis na rede, um trabalho sério a partir de fontes primárias implica na obtenção de algumas publicações em cópia-dura inacessíveis (por exemplo, catálogos de companhias de gravação do pré-guerra ou discografias de compositor), e uma vez estabelecido que uma determinada gravação exista, ou existiu, você tem o problema de rastrear uma cópia. Mesmo então, uma interpretação formal pode não ser possível sem o acesso à documentação original da gravação a qual, se ainda assim existir, encontra-se provavelmente contida nos arquivos da companhia de gravação (se a companhia de gravação ainda existir, ou se você puder estabelecer à qual das atuais *majors*⁵ ela foi incorporada). Existem, muito francamente, modos mais fáceis de fazer musicologia.

Contudo, eu não penso que principalmente sejam estas dificuldades práticas que atrasaram o uso de gravações como fontes primárias para a escrita da história da música. Os problemas mais entrinchei-

4 [n.do trad.] - RISM – Repertoire International des Sources Musicales / Repertório Internacional das Fontes Musicais – iniciativa internacional (através de Comitês Nacionais) que procede à catalogação de fontes musicais manuscritas. Ver: http://rism.stub.uni-frankfurt.de/index_e.htm

5 [n.do trad.] – “majors”: como são referidas as gravadoras que dominam o mercado do disco em nível internacional.

rados foram conceituais. Embora este não seja o lugar para apresentar a argumentação em detalhe, a musicologia pode ser vista como um subproduto do nacionalismo europeu do século 19. Isso simplesmente não é dizer que foi motivado pelo projeto grandioso de reconstruir, ou inventar, as origens nacionais como suporte a uma identidade nacional: é dizer que a musicologia foi em grande parte modelada a partir dos valores e práticas da disciplina então dominante nas ciências humanas, a filologia. Daí a tradicional ênfase musicológica sobre a edição, como um processo de remoção das incrustações de uma interpretação posterior com o fim de se chegar novamente ao original; daí também a ênfase nas obras musicais, em vez dos padrões de uso social pelos quais estas adquirem significado.

E isto se dá de forma muito relevante para o presente contexto, e daí a idéia de que a música seja na sua essência uma forma de escrita. Considerar obras musicais como textos que podem ser ‘reproduzidos’ através da *performance* (a tradução padrão para os escritos de Schoenberg ou Adorno sobre *performance*) é em efeito considerar a música como um ramo da literatura. Uma comparação com a poesia torna clara a questão: a poesia pode ser lida em voz alta, mas nós normalmente não pensamos nisso como uma arte performática, porque consideramos o seu significado como inerente ao texto escrito – ler em voz alta é um extra opcional. Da mesma forma, a orientação escritural da musicologia inibe a sua habilidade para conceitualizar a música como a arte performática que todos nós sabemos que ela é. E isto, é claro, inclui os musicólogos: minha reivindicação não é de que os musicólogos não estejam interessados em *performance*, mas que o aparato conceitual construído na disciplina durante o penúltimo século torna para nós difícil traduzir eficazmente este interesse na nossa escrita.

Pode parecer que eu venho oferecendo uma caracterização muito antiquada da musicologia, uma disciplina que foi afinal de contas radicalmente transformada nos anos noventa, com questões sobre

significado social, gênero, ideologia e, deste modo, trazida firmemente à ordem do dia, juntamente com uma aceitação da importância da música popular, assim como das tradições de música do mundo. No entanto, os 'Novos' musicólogos responsáveis pela abertura da disciplina fizeram menos do que se poderia esperar para colocar a *performance*, e, como textos primários da *performance*, as gravações, no coração da disciplina. Uma razão, talvez, foi a influência de Adorno: o significado social foi visto como codificado no texto musical, o que transformou a interpretação num processo de decodificação. Porque os 'Novos' musicólogos, em particular, procuravam significado social no texto, eles não estavam inclinados a observá-lo nas transações inter-pessoais e sociais que esses textos incitavam – isto é, nos significados que são construídos através do ato da *performance* musical.

Se pensarmos em música nestes termos, o resultado é uma abordagem maximamente oposta à idéia da *performance* como a reprodução de um texto. Visto deste modo, um Quarteto de cordas de Mozart, por exemplo, coreografa uma contínua série de interações sociais: isso é o que significa manter o tempo e tocar afinado. Os músicos não mantêm o tempo porque cada músico está tocando em função de alguma batida objetiva, unificada, como acontece quando os músicos de estúdio tocam em função de uma *click track*⁶, usando fones de ouvido. O 'tempo' que um quarteto de cordas mantém é algo negociado entre os músicos no decurso da *performance* (como também nos ensaios que provavelmente a precedeu); o tempo objetivo de 'duas vezes mais longo' e ou 'da metade de' como se vê na partitura é só um ponto de partida inicial, um enquadramento dentro do qual a negociação acontece. Em outras palavras, o tempo musical como executado e experimentado é uma construção social, e o ato de fazer música em conjunto é um ato de forjamento e manutenção da comunidade. Há então uma sensação na qual o som de um quarteto de cordas é uma

6 [n.do.trad.] – "Click track": faixa pré-gravada com a medição do ritmo feito por um metrônomo.

comunidade tornada audível, e a minha reivindicação é que isto é inseparável daquilo que a música significa para nós.

No seu ensaio 'O grão da voz', que compara o canto de Dietrich Fischer-Dieskau e Charles Panzera, Roland Barthes reclamou da incapacidade da linguagem em lidar com a música. E ele prosseguiu, 'antes de tentar mudar diretamente a linguagem sobre a música, seria melhor mudar o próprio objeto musical, conforme este se apresenta ao discurso'⁷: isto é uma hábil descrição do tipo de re-enfoque disciplinar presumido na localização da produção de significado musical na *performance* e não, ou não simplesmente, na partitura. Meu objetivo neste artigo, então, é expor uma seleção pessoal de abordagens possíveis para a música como *performance* antes do que como escrita, mantendo algum equilíbrio entre o que poderia ser denominado como abordagens tecnicamente e culturalmente orientadas, e não só utilizando algum trabalho que eu fiz mas também algum trabalho que eu não tenha feito. Eu começo com o uso de medidas empíricas, geralmente apresentadas sob a forma de gráficos, não porque eu desejo dar prioridade a estes métodos mas porque eles representam o aspecto mais visível dos escritos mais recentes sobre *performance* – e também porque eles levantam alguns problemas básicos que eu vejo como inerentes a tal trabalho.

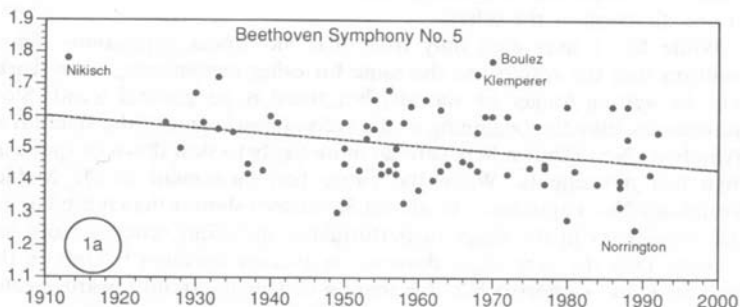


FIGURA 1

7 Roland Barthes (ed. and trans. Stephen Heath), *Image Music Text* (London: Fontana, 1977), 180.

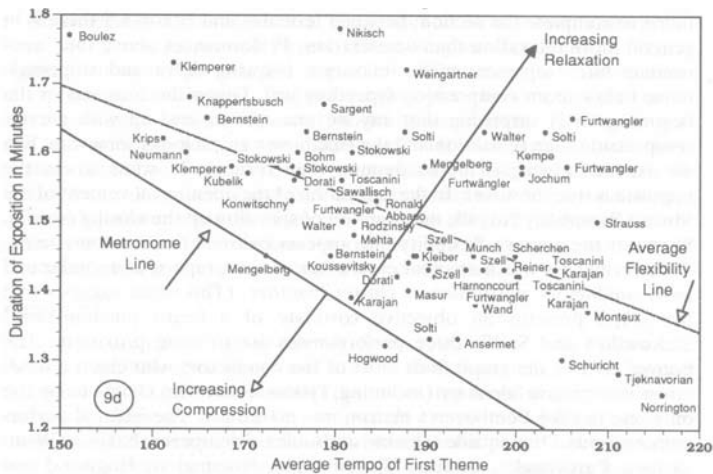


FIGURA 2

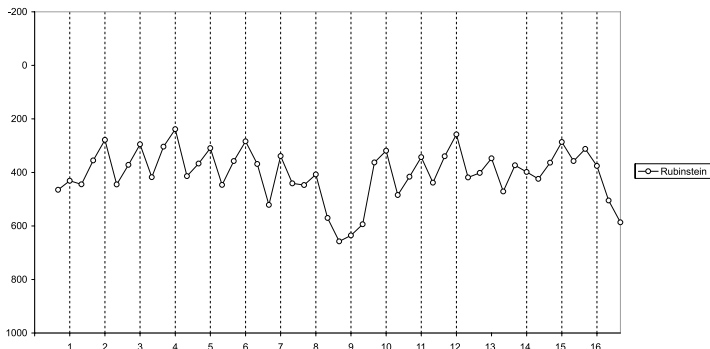


FIGURA 3

As figuras 1-3 ilustram duas abordagens principais, ambas baseadas na medição do tempo. As primeiras duas são de um artigo de José Bowen⁸ e ilustram o modo no qual conclusões musicologicamente interessantes podem ser extraídas de dados empíricos muito simples.

8 José Antonio Bowen, 'Tempo, duration, and flexibility: techniques in the analysis of performance', *Journal of Musicological Research* 16 (1996), 111-56 (pp. 115, 136).

Ambos se referem à exposição do primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven. A figura 1 mapeia a duração da exposição em quase setenta gravações distintas (em segundos) contra a data de quando a gravação foi feita: a linha de tendência⁹ indica que, em média, a exposição está se tornando menor enquanto que aumentam os *tempi* médios. (Poder-se-ia perguntar o quanto robusta é esta tendência, dado o grau de dispersão dos dados.) A figura 2 também demonstra a duração da exposição no eixo vertical, mas agora mapeia isto contra o tempo médio do primeiro tema: o resultado é uma medida de flexibilidade na *performance*, entendida como a extensão até à qual a exposição como um todo leva maior ('relaxamento') ou menor ('compressão') tempo do que poderia sugerir uma extrapolação metronômica. A 'Linha de Flexibilidade Média' mostra como quase todas as *performances* são 'relaxadas', seja por levar o segundo tema mais lentamente ou por introduzir *rallentandi* ou pausas retóricas; a gravação de Hogwood emerge como claramente anômala.

A limitação desta abordagem é que muito pouca informação musical está compreendida nela: duração da exposição e data da gravação na Figura 1, duração da exposição e tempo médio do primeiro tema na Figura 2. Isto significa que por exemplo, os dados confluem gravações que executam o segundo tema mais lentamente, e gravações que introduzem *rallentandi* ou pausas retóricas – que podem ser uma distinção musicalmente muito importante. Daí o uso crescentemente freqüente por musicólogos de gráficos de andamento como a Figura 3, uma representação dos compassos 1-16 da gravação de Rubinstein de 1939 da Mazurka Op. 67 no. 4 de Chopin (uma partitura encontra-se na Figura 4). Tais gráficos são comumente gerados batendo à pulsação da música num teclado de computador e importando os dados num programa de planilha; neste caso os dados foram tornados mais precisos por subseqüente comparação visual com as formas

9 [n.do trad.] – "trend line": nas metodologias de tratamento de dados quantitativos, refere-se à linha que estabelece a tendência geral de uma dada mediana.

das ondas sonoras. Já que mais alto significa mais rápido e mais baixo significa mais lento (a escala vertical é na ordem dos milissegundos), a mais óbvia - e não-surpreendente - característica é o amplo *rallentando* que marca o fim da primeira frase de oito compassos; a prolongação de Rubinstein do terceiro tempo do compasso 6 inicia audivelmente o movimento cadencial. O perfil quase idêntico dos compassos 2-4 e 10-12 reflete a sua identidade musical (embora, é claro, Rubinstein não tivesse que tocá-los da mesma maneira), com os tempos fortes dos compassos 4 e 12 sendo os menores nestes dezesseis compassos. E a sucessão de contornos em forma de 'V' demonstra como Rubinstein consistentemente torna o primeiro tempo do compasso o menor, e o segundo o mais longo, com o segundo tempo incidindo nalgum lugar no meio. Esta é, afinal, uma mazurka.

The image shows the beginning of a musical score for Op. 67, No. 4. It is a piano piece in 3/4 time, marked 'Moderato animato.' and 'mf'. The score is written for piano and includes markings for 'marcato.', 'riten.', and 'a tempo.'. The melody features a 'V' contour, with the first note of each measure being the shortest and the second note being the longest. The bass line consists of chords, with some marked with an asterisk (*). The score is from a 1916 edition by M.M. Schiesinger in Berlin.

FIGURA 4 – abertura do Op. 67, No. 4 (Berlin: Schiesinger, ca 1855.
University of Chicago Library, Special Collections Research Center)

Quando musicólogos e particularmente os analistas usam gráficos deste tipo, normalmente eles estão tentando evidenciar um ponto sobre a interpretação da estrutura num nível superior, por exemplo como visto nos termos da análise Schenkeriana. Esse é onde ocorre o primeiro dos problemas básicos ao qual eu me referi. Se você começa, como as pessoas normalmente o fazem, através da análise da partitura, e então vê até que ponto você pode correlacionar a análise fundamentada na partitura às características da *performance*, você está com efeito filtrando os dados da *performance*, descartando dados que não se ajustam - ou pelo menos não se sustentam sobre - uma análise fundamentada na partitura. Entretanto, se esta parece uma coisa plausível de se fazer, isto reflete como permanece profundamente embutida a idéia da *performance* 'reproduzindo' o texto composicional: nós podemos não usar esta palavra nos dias de hoje, mas a idéia persiste por trás de terminologias comuns da *performance* 'projetando', 'articulando', ou 'expressando' a estrutura (o último termo é particularmente revelador, uma vez que coincide com o modelo Schenkeriano segundo o qual o design da superfície 'expressa' estrutura). Trabalhando da página para a cena, como se diz nos estudos de teatro, tais análises não mudam tanto o objeto musical como procuram o velho objeto por outros meios.

Isto está ligado ao segundo problema que é o fato que – em contra-distinção à abordagem do tipo Bowen – freqüentemente tais análises envolvem o trabalho com muito poucas gravações de uma dada obra, talvez uma única. Novamente é o paradigma da reprodução que faz com que isso pareça plausível: a gravação é interpretada diretamente em relação à partitura, quase como se a música estivesse sendo executada pela primeira vez. Mas na realidade – e isto se tornou até mesmo mais frequentemente o caso desde que as gravações históricas se tornaram amplamente disseminadas – artistas executam e os ouvintes escutam de forma relacional, isto é, em termos de padrões de similaridade e diferença como comparado com outras *performances*. A dimensão 'vertical' que relaciona partitura à *performance* é deste

modo complementada por uma dimensão 'horizontal' que relaciona cada *performance* com outras, e esta segunda dimensão só pode ser incorporada na análise se nós analisarmos comparativamente as gravações, e usar conjunto de dados suficientemente grandes para poder extrapolar tendências a partir deles.

E isso conduz ao terceiro problema que é o estabelecido enfoque musicológico e analítico sobre a obra como a unidade essencial de significado musical. Como no caso das dimensões verticais e horizontais às quais eu há pouco referi, esta é uma questão de ambas/e, não de qualquer/ou: faz sentido entender uma determinada *performance* do Op. 67 no. 4 no contexto de outras *performances* do Op. 67 no. 4, mas também faz sentido entendê-lo em termos de características – melódicas, motivicas, harmônicas, rítmicas, combinações de todas estas coisas – que são compartilhadas entre Op. 67 no. 4 e outras mazurkas mais antigas (Op. 67 Não. 4 é um trabalho póstumo), as mazurkas em geral, a música de piano de Chopin como um todo, e assim por diante. Embora trabalhos individuais possam estabelecer as suas próprias tradições de *performance* e até certo ponto possam possuir histórias independentes, é absurdo imaginar uma história estilística de *performances* do Op. 67 no. 4 sem relação a estilos de *performance* nestes níveis mais amplos, e, por conseguinte, a base analítica para tal história deve envolver características que cortem através das obras individuais. Mas isto é onde as abordagens analíticas tradicionais não são bem adaptadas ao propósito em questão. Eu posso fazer uma analogia a partir da computação: o Microsoft Office torna impossível levar a cabo operações complexas através de diversos arquivos, e, conseqüentemente, o arquivo se torna um quadro conceitual básico da mesma forma que trabalhos musicais são na sua maioria métodos analíticos estabelecidos. Unix, em comparação, conduz pensar em termos de padrões de dados independentes da sua localização dentro de arquivos: neste respeito é muito mais semelhante às aproximações estilo-analíticas que permaneceram estabelecidas no coração da musicologia durante a primeira metade

do século 20, mas que caíram em desfavor depois da Segunda Guerra Mundial – ironicamente não muito antes que os desenvolvimentos da tecnologia computacional tornasse a análise baseada em grandes corpos de dados inteiramente exeqüível pela primeira vez. Eu vejo a reabilitação da análise de estilo como uma pré-condição para uma bem desenvolvida musicologia da *performance*.

Eu posso ilustrar algumas maneiras possíveis de abordagem dos primeiros dois desses problemas fazendo referência a um projeto iniciado no *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*.¹⁰ (Nós também planejamos abordar o terceiro problema, mas eu não o discutirei aqui.) O projeto envolve o desenvolvimento de métodos semi-automatizados para a captura precisa da informação de cronometragem de gravações da música para piano – esta é para onde a maioria do esforço de pesquisa foi dirigido até ao momento da escrita deste artigo – e a sua aplicação num grande corpus de gravações de mazurkas de Chopin. Já que o meu enfoque neste artigo consiste nas abordagens da análise da *performance* antes do que uma interpretação substantiva, eu só lidarei com os compassos 1-16 de oito gravações por diferentes pianistas do Op. 67 no. 4, uma delas sendo a gravação de Rubinstein mapeada na Figura 3, mas os métodos que eu descrevo podem ser dimensionados para corpos de dados bem maiores.¹¹

Está na natureza de um projeto deste tipo que este seja *front-loaded*.¹² Você tem que fazer um investimento significativo na aquisição de dados, mas uma vez que isso é feito, certos tipos de análise se tor-

10 O projeto é uma colaboração entre Craig Sapp, Andrew Earis, e eu mesmo; detalhes em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/projects/chopin.html> e <http://www.mazurka.org.uk/>

[n. do trad.] - *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*: Centro de Pesquisa para a História e Análise da Música Gravada, do Conselho de Pesquisa de Artes e Humanidades (AHRC). O AHRC é o órgão responsável pelos principais investimentos para a criação do Centro.

11 As gravações (com datas originais de publicação) são: Frederic Chiu, HMX 2907352.53 (1999); Ignaz Friedman, Philips 456 784-2 (1930); Eugen Indjic, Calliope 3321 (2001); Byron Janis, Philips 456 847-2 (1956); Jean-Marc Luisada, DG 463054-2 (1991); Arturo Benedetti Michelangeli, Philips 456 904-2 (1971); Artur Rubinstein, Naxos 8.110656-57 (1939); Ronald Smith, EMI 724358576726 (1975).

12 [n. do trad.] – “front-load”: literalmente carregamento frontal; expressão que designa a concentração de custos ou benefícios no período inicial do investimento.

nam trivialmente fáceis: a Figura 5, por exemplo, mostra a flexibilidade de tempo, como a Figura 1, mas é baseada na relação de cada tempo à média, o que a torna uma medida musicalmente de um grão mais fino¹³ do que aquela de Bowen. (Enquanto o eixo horizontal representa a data da gravação, há uma questão de que a data de nascimento do pianista é fato mais revelador, nos termos de que a maioria dos artistas adquirem o seu estilo de tocar numa idade relativamente jovem.)

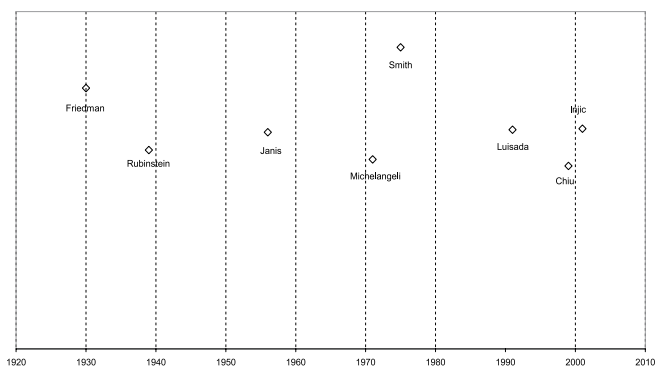


FIGURA 5

Porém, nenhuma abordagem correlativa pode revelar-lhe sobre as decisões de momento-a-momento que se encontram no coração do estilo em *performance*, assim a Figura 6 é uma versão da Figura 3 com a adição de dados das outras sete gravações e uma média global. Gráficos como este contêm uma grande quantidade de informação mas não as comunicam eficazmente aos leitores. Talvez uma boa maneira de se pensar nisto é perguntar o que de fato este tipo de gráfico representa. A resposta óbvia é que representa a duração de cada batida, mas uma resposta mais demonstrativa é que esta representa um padrão de des-

13 [n.do trad.] – “fine-grain measure”: expressão que denota uma medida de refinamento na obtenção dos dados.

vio quando comparado com *performances* estritamente metronômicas - o tipo de '*performance*' para o qual um seqüenciador é requerido, já que os humanos são incapazes de executar sem interpretar. (Tal *performance* metronômica apareceria é claro como uma linha horizontal reta.) Pondo isto desta forma levanta a óbvia pergunta: qual é a realidade psicológica de uma linha de metrônomo, quando ninguém pode tocar a música deste modo, e o que nos conduz a pensar que poderia ser um critério útil para a análise?

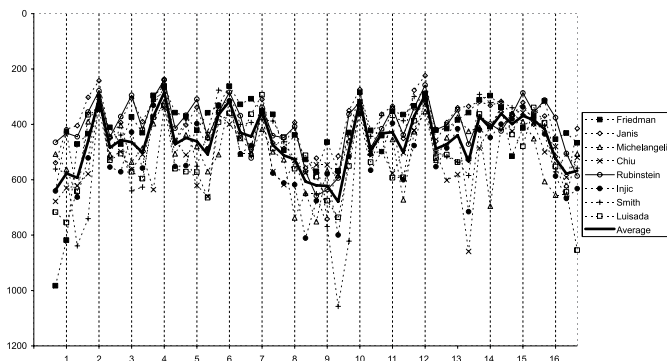


FIGURA 6

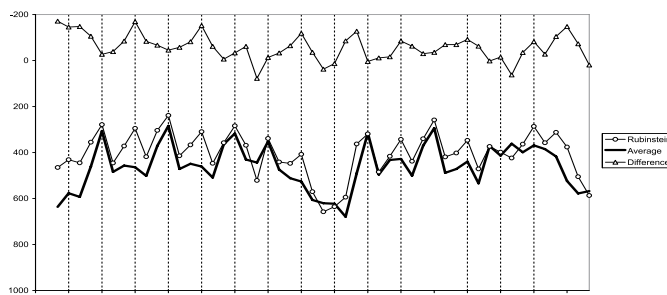


FIGURA 7

A resposta para a pergunta anterior é bastante direta: mais uma vez, é a tendência roteirizada em considerar a *performance* como re-

produção – com alguns desvios – de um texto no qual mínimas são codificadas como ‘duas vezes mais longas que semínimas’ e ‘semínimas como duas vezes mais longas que colcheias.’ (Lembre-se o que eu disse sobre o tempo objetivo de ‘duas vezes mais longo’ e ‘metade de’ como somente um enquadramento para negociação.) Encontrar outros modos para representar a modelagem do tempo feita pelo executante é menos direto, embora estejamos experimentando com um número de alternativas à abordagem gráfica tradicional.¹⁴ Mas mesmo dentro da abordagem gráfica tradicional existem alternativas, algumas das quais eu gostaria de agora considerar brevemente. A mais óbvia é mapear o padrão de desvio entre perfis de tempo que *refletem* algum tipo de medida duma realidade psicológica; o gráfico por cima da Figura 7, por exemplo, mede o desempenho de Rubinstein contra o perfil médio da Figura 6. (Assim os valores elevados no começo do gráfico superior refletem o fato que Rubinstein começa mais rápido do que a média.) A lógica para isto é que o perfil médio, que poderia ser, é claro, refinado para um tempo e local particular, representa um aspecto do horizonte de expectativas contra o qual uma *performance* individual pode ser ouvida. Isso pode ou não ser considerado um argumento plausível, embora haja talvez evidência de uma realidade psicológica no fato que *performances* de sintetizadores baseadas em valores médios recebam boas avaliações de ouvintes. Mas mesmo que não o seja, o mesmo método pode ser usado para mapear o perfil de uma *performance* contra uma outra, incorporando o tipo de escuta relacional da qual eu falei anteriormente. Usado deste modo, o gráfico se torna um diagnóstico, direcionando a sua atenção para essas características do estilo de um executante que particularmente o distingue de outro.

14 Como a representação da ‘*performance worm*’ [‘minhoca da performance’] desenvolvida no Instituto Austríaco de Pesquisa para a Inteligência Artificial (Austrian Research Institute for Artificial Intelligence - ÖFAI), e representações adaptadas a partir dos ‘*keyscapes*’ [‘paisagens de tonalidades’] de Craig Sapp (<http://ccrma.stanford.edu/~craig/keyscape/>)

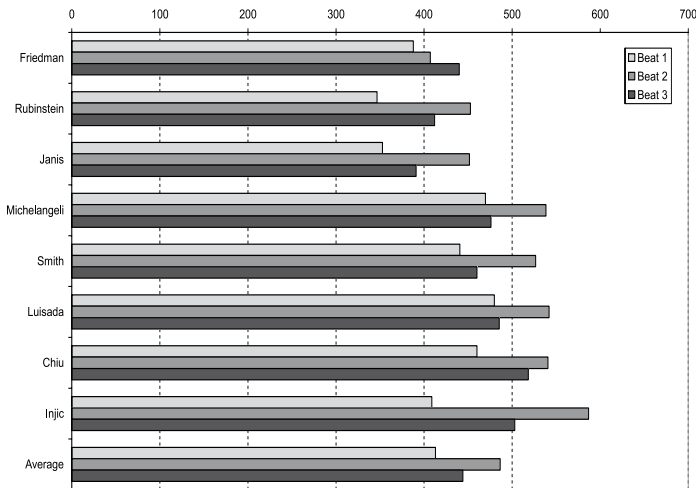


FIGURA 8

Um modo mais criterioso de alcançar um fim semelhante pode ser a adesão ao perfil convencional de tempo mas tentando decompô-lo em seus componentes.¹⁵ Eu posso ilustrar o que eu quero dizer descrevendo dois de tais componentes, embora mais destes seriam necessários para que a abordagem fosse útil (e aqui estou me afastando de coisas que fizemos para aquelas que ainda não). Eu já me referi ao modo característico no qual são tocadas as mazurkas, com o primeiro tempo mais curto, resultando num tipo de síncope embutida ou *swing*. Uma das trivialmente fáceis análises às quais eu mencionei é de como os diferentes artistas interpretam o que eu chamo o 'roteiro' mazurka: a Figura 8 mostra os dados para estas oito gravações, e pode ser verificado que a versão de Rubinstein está bastante próxima da média (Friedman é o menos típico, já que os seus terceiros tempos estão em média mais longos do que os seus segundos tempos). Subtraindo-se os

15 Aqui eu estou tomando idéias primeiro destacadas por Peter Desain e Henkjan Honing, e.g. in 'How to evaluate generative models of expression in music performance', in *Issues in AI and Music Evaluation and Assessment. International Joint Conference on Artificial Intelligence* (Nagoya, 1997), 5-7 (<http://www.nici.kun.nl/mmm/papers/dh-97-c/dh-97-c.html>).

valores do 'roteiro' dos valores que compõem o perfil de tempo (Figura 9) remove-se a inquietude¹⁶ do perfil atribuível à modelagem métrica característica da mazurka. Para o segundo componente, anteriormente eu me referi à divisão destes dezesseis compassos em duas frases de oito, e o considereirei como não surpreendente – e isto é mais do que um assunto de senso comum: Neil Todd demonstrou como a música do estilo da dita 'prática-comum' pode ser modelada como uma série de parábolas sobrepostas (ao nível de quatro compassos, nível de oito compassos e assim por diante) expressas em termos ambos de tempo e dinâmica.¹⁷ Assim podemos tratar este modelo padrão de múltipla-parábola como um segundo componente no perfil de tempo para a *performance* de Rubinstein do Op. 67 no. 4, subtraindo os seus valores correspondentes juntamente com o 'roteiro' mazurka. Mais possamos remover tais componentes padrão, mais o perfil de tempo resultante destacará o que é idiossincrático na execução de Rubinstein ao invés do que as normas estilísticas gerais nos informam.

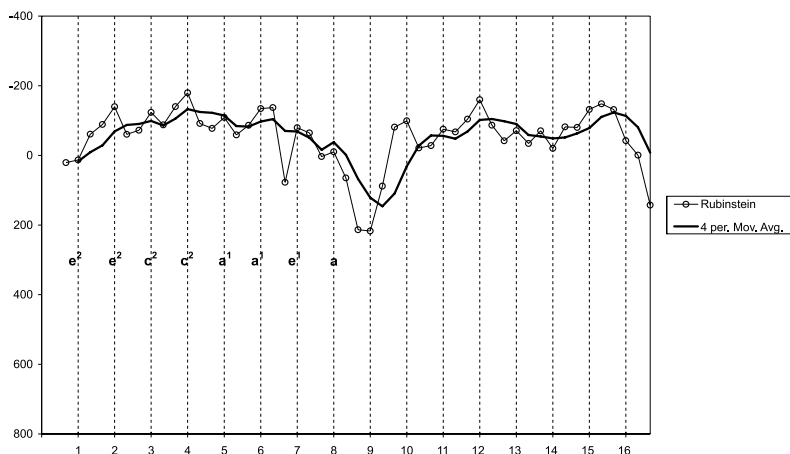


FIGURA 9

16 [n. do trad.] – no original "jitter", que remete a uma certa inquietação, agitação, ou movimentação interna.

17 Ver e.g. Neil Todd, 'A model of expressive timing in tonal music', *Music Perception* 3 (1985), 33-57.

Mas nós poderíamos ir bastante mais além do que isto. Em termos do modelo de parábola sobreposta de Todd, o que é surpreendente sobre a Figura 9 é a ausência de qualquer articulação clara ao nível da unidade de quatro compassos. A linha de tendência ressalta isto, e os nomes das notas logo abaixo sugerem uma boa razão musical para tanto: apesar das repetições rítmicas e seqüências melódicas, a primeira frase de oito compassos está fortemente baseada num *arpeggio* melódico descendente da tríade da tônica, e neste ponto funciona como uma unidade irreduzível. Pelo menos, isso é como Rubinstein a toca. Isso significa que podemos melhor capturar a qualidade específica da forma de execução de Rubinstein se invocarmos não somente o modelo de parábola sobreposta, mas a pesagem relativa fixada a diferentes níveis estruturais (alta no nível de 8-compassos e baixa naquele de 4). E neste momento a abordagem se torna algo mais que um modo criterioso de construir um perfil de tempo referencial contra o qual as qualidades idiossincráticas de gravações individuais se sobressaem: esta se torna um modo de representar aspectos de gravações individuais. Pode-se prever um espectro de componentes e cenários, algum dos quais possivelmente baseados em abordagens analíticas fundamentadas na partitura, que juntos poderiam constituir uma representação compacta do estilo de uma *performance* – uma representação extraída (distinta das correlações de Bowen) dos detalhes da progressão nota-a-nota da *performance*, mas ao mesmo tempo (distinta das abordagens convencionais de perfil-tempo) permitindo uma comparação direta através de um grande número de gravações. Desta forma teríamos um meio de caracterização do estilo de um executante em relação aos estilos de outros executantes através de um número de dimensões comuns, como também em termos de suas características idiossincráticas. Isto, em troca, proveria uma base muito melhor informada para o tipo de análise correlativa exemplificada pelos gráficos de Bowen ou a Figura 5 acima. Isto também abriria possibilidades para a comparação estilística transversal de diferentes mazurkas.

Mas ao invés de prosseguir mais adiante nestas especulações, eu gostaria de fazer alguns pontos gerais sobre todo este tipo de abordagem. Qualquer análise computacional de estilo corre o risco de ser submergida por dados que são demasiadamente reduzidos para apoiar conclusões musicalmente interessantes. É fácil imaginar objeções ao longo destas linhas: não seria necessário que durações de tempo fossem, por exemplo, entendidas em termos dos eventos rítmicos específicos que acontecem dentro dos tempos, e seria a informação sobre duração uma base suficiente para a análise do estilo da *performance* considerando a sua interação com outros parâmetros como dinâmica ou articulação?¹⁸ (Nós esperamos estender nossos métodos de captura de dados para incluir ambas a duração e a dinâmica do sub-tempo, mas o ponto básico é que toda análise envolve uma redução de dados.) Também é fácil imaginar mais objeções abrangentes: não se estaria usando computadores para análise de gravações como um exemplo de análise que 'converte idéias em objetos, e põe objetos no lugar de pessoas',¹⁹ assim teorizando artistas e a experiência de música de forma externa à *performance*?

Esta crítica mais abrangente envolve uma falsa, mesmo se amplamente difundida, ligação entre o uso de computadores e a retração da experiência, e como tal merece uma resposta breve. Relembre de onde partiu a minha discussão sobre a modelagem de *performances*: a tentativa de estabelecer um referencial para a análise do tempo que reflita uma realidade psicológica maior do que a linha do metrônomo. Eu sugeri que, em vez disso, se poderia focar sobre os padrões de similaridades e diferenças entre diferentes *performances*, ou entre uma dada *performance* e algum tipo de referencial feito sob medida e apropriado à música em questão, antes de desenvolver isto na idéia de que se poderia tentar representar aspectos de determinadas *perfor-*

18 A discussão clássica de tais questões fundamentais é [o artigo de] Peter Desain and Henkjan Honong, 'Tempo curves considered harmful', *Contemporary Music Review* 7 (1993), 123-38.

19 Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press, 1995), 24.

mances através de pesagens ou estruturas analíticas (uma idéia que eu tomei emprestada do software ‘Tonalidades’ de Anthony Pople)²⁰. Embora esta última idéia possa ser desenvolvida para uma abordagem analítica de grandes conjuntos de dados, como descrito, a base desta abordagem é aquela na qual você ‘afina’ a sua audição à *performance* individual, trazendo-a para o enfoque o mais aguçado possível, ou melhor dito, como se você ajustasse um microscópio. O computador está sendo usado, como é usualmente mais produtivo nas artes e humanidades, não como um substituto para o investigador humano, mas como um assistente.

Mas a objeção sobre a teorização dos executantes de forma externa à *performance* não é tão facilmente descartada, e conduz ao que vejo como um princípio geral na análise da *performance*: nenhum método único pode capturar mais do que uma dimensão daquilo que é sempre uma prática multidimensional, e por este motivo é sempre necessário combinar métodos. Eu posso evidenciar este ponto descrevendo um caso específico quando a análise empírica teria induzido ao erro se não tivesse sido complementada pela referência ao executante. Isto advém de um projeto realizado por Eric Clarke, Bryn Harrison, e Philip Thomas e eu, que envolveu o aprendizado e a *performance* por Thomas de uma peça para piano composta por Harrison, com gravações feitas dos ensaios e da estréia, como também uma sessão na qual eles trabalharam a peça juntos. O aspecto deste projeto que é aqui pertinente é a nossa avaliação da precisão da interpretação rítmica de Thomas.

Nossa primeira análise tratou a música como uma única sucessão de ataques de notas e as correlacionou com as especificações contidas na partitura; em termos de detalhe rítmico a correlação não foi muito alta, o que poderia ser considerado não surpreendente dada a sua complexidade (a passagem com a qual estou preocupado é anota-

20 Anthony Pople, ‘Using complex set theory for tonal analysis: an introduction to the Tonalities Project’, *Music Analysis* 23 (2004), 153-194; see also <http://www.nottingham.ac.uk/music/tonalities/>

da na partitura como três linhas polifônicas – embora não seja este o efeito da música quando você a escuta – com abundantes e às vezes irracionais valores rítmicos aninhados). Mas então percebemos que a forma como tínhamos analisado a música não correspondia de nenhuma forma com a forma que Thomas a tinha concebido enquanto aprendia a obra. Nas palavras de Thomas,

“Cada uma das três linhas tem a sua própria energia interna, o que é difícil sustentar ao longo da sua duração. Eu sentia que o único modo para aprender isto era conhecer cada linha em sua própria forma, e depois em pares antes de as reunir todas, muito similar ao contraponto de Bach.... Ao reunir tudo junto eu então acharia pontos os quais eu poderia identificar como marcadores, como um tempo forte em uma voz ao qual as outras vozes pudessem responder, sempre tentando ouvir a energia individual de cada linha como aprendida individualmente.”

Re-analisadas como três linhas separadas, revelou-se que o padrão de ataques das notas não era realmente próximo às especificações da partitura, mas estivera próximo quase que desde a primeira vez que Thomas tocou toda a música. Nossa avaliação inicial sobre a precisão rítmica de Thomas, então, estava baseada num engano da sua estratégia de *performance*: nós tínhamos interpretado os dados numa forma que era matematicamente certa mas musicalmente errada. E o ponto que eu estou tentando evidenciar é que requereu uma combinação de diferentes tipos de informação – empírico e etnográficas – para trazer isto à luz. Minha própria contribuição para o projeto era um estudo etnográfico do que ritmos complexos significam para o executante, baseado tanto no que Philip e Bryn diziam como nos dados da *performance* estritamente definidos.

De forma mais generalizada, eu argumentaria que mais você depende de dados duros, quantitativos, como as durações *inter-onset* na análise da *performance*, o mais importante é triangulá-los contra dados etnográficos e outras formas qualitativas de pesquisa – os tipos de

dados habituais para os musicólogos da música popular, etnomusicólogos, e teóricos interdisciplinares da *performance* (eu estou referindo-me principalmente em estudos de teatro e dança, mas mais geralmente em abordagens da *performance* como ação incorporada). Naturalmente, para trazer o meu argumento de volta ao seu ponto de partida, abordagens etnográficas não podem ser aplicadas diretamente a gravações históricas. Mas o ponto a ser evidenciado aqui é aquele feito por Peter Jeffrey em relação ao canto medieval: você maximiza as suas chances de fazer sentido de rastros tão escassos de eventos de *performance* do passado como são as notações do canto (e o mesmo aplicado a gravações) ao interpretar-los em termos de uma concepção ampla da *performance* que se constrói sobre toda forma possível de evidência disponível.

Como poderia então ser possível reunir o tipo de análise empírica da qual eu venho falando e os assuntos mais amplos de significado cultural os quais abordei próximo ao início deste artigo? É demasiadamente fácil assumir que você precisa fazer a análise empírica antes de começar a pensar sobre significado cultural: esta estratégia para um deferimento analítico (o qual em efeito data da época de Hanslick) poderia ser evitada, por exemplo, perguntando-se se algumas das diferenças em estilos de *performance* emergindo do projeto de Mazurkas não poderiam ser explicadas em termos da diferença entre abordagens retóricas e estruturalistas da *performance*. (Embora a retórica possa ser usada para articular a estrutura – assim isto não é uma simples relação binária – a retórica implica numa concepção orientada à recepção do que a música é, e a distinção entre isto e uma concepção estruturalista leva-nos profundamente aos domínios da ontologia e da estética.) Mas eu posso rapidamente esboçar uma resposta mais direta para esta pergunta em referência a um exemplo particularmente revelador de variantes de estilos de *performance*.

As Variações de Piano de Webern Op. 27 foram escritos somente dois anos antes da Segunda Guerra Mundial, e só se tornaram bem

conhecidas depois da guerra, e especificamente no contexto da vanguarda de Darmstadt dentro da qual Boulez elevou Webern ao papel de santo patrono da nova música. Por conseguinte, o Op. 27 adquiriu algo como o status de um texto sagrado, e foi disseminado nas frias, abstratas gravações de executantes modernistas como Charles Rosen. Mas, como qualquer pessoa que leu Peter Stadlen neste assunto sabe, a concepção de Webern sobre a sua música era muito diferente. Stadlen tinha feito a estréia em 1937, em Viena, e tinha sido intensivamente preparado para a *performance* pelo próprio Webern. Como registrado por Stadlen, Webern,

“gastou horas incontáveis tentando transmitir-me toda a nuance da *performance* até o mais preciso detalhe. Como ele cantava e gritava, ondeando os seus braços e marcando os seus pés numa tentativa de extrair o que ele chamava de o significado da música, eu fiquei pasmo em lhe ver tratar algumas dessas notas fragmentárias como se elas fossem cascatas de som. Ele continuava se referindo à melodia a qual, ele dizia, deveria ser tão significativa como uma oração falada. Esta melodia residiria às vezes nas notas mais agudas da mão direita e então, por alguns compassos, deveria ser dividida entre ambas as mãos esquerda e direita. Isto era modelado por uma enorme quantidade de um rubato constante e por a mais imprevisível distribuição de acentos. Mas também haviam mudanças definidas de tempo a cada certo número de compassos para marcar o começo de uma nova ‘oração.’”²¹

Embora em 1979 as Edições Universal tenham publicado uma edição em fac-símile da própria partitura de Stadlen do Op. 27, anotada com as direções de execução de Webern, nada do que Stadlen descreve pode ser rastreado na edição pública padrão. Assim esta é uma clássica demonstração de como as partituras podem proporcionar uma base insuficiente para a interpretação musicológica. Porém é igualmente uma clássica demonstração dos perigos do uso de grava-

21 Peter Stadlen, ‘Serialism reconsidered’, *The Score* 22 (1958), 12-27 (p. 12).

ções como base para a interpretação musicológica, uma vez que nada do que Stadlen descreve tampouco pode ser ouvido nas gravações dos anos cinquenta e nem dos anos sessenta. Gravações como a de Rosen, com a sua preocupação na objetividade e no equilíbrio – você poderia dizer a sua orientação estruturalista ao invés de retórica – interpreta o Op. 27 como um emblema do modernismo do pós-guerra, o que significa dizer modernismo na tradição do Bauhaus e do estilo ‘Internacional’. Quando os historiadores culturais – historiadores da arquitetura tanto como musicólogos – falam de ‘modernismo’, normalmente é isso o que eles querem dizer. No entanto, com o seu foco na clareza da articulação estrutural, o modernismo de Bauhaus/Internacional é nitidamente diferente da variedade vienense, cuja concepção central poderia ser considerada como a ocultação do significado encoberto por trás das aparências. Uma das grandes realizações musicológicas das últimas duas décadas, tornada possível através da exploração do *Nachlass*²² de Webern como também pela crescente distância histórica, tem sido o regresso à escrita sobre Webern no contexto do modernismo Vienense do pré-guerra, com suas estranhas justaposições de neo-platonismo, positivismo, e a ética Krausiana,²³ e com a valsa como sua ubíqua trilha sonora. E é esta reinventada, e certamente mais complexa, imagem de Webern que ressoa através de gravações semelhantes mais recentes do Op. 27, como por exemplo, aquela de Mitsuko Uchida (2000).

O propósito daquilo que eu disse não é, é claro, estipular como o Op. 27 deve ser tocado. É ao invés para sugerir que gravações do Op. 27 incorporam novos pensamentos sobre Webern, e assim correspondem ao modo no qual o homem e a sua música foram inscritos em estórias

22 [in. do trad.] “Webern Nachlass”: O legado de Webern, atualmente na Fundação [Paul Sacher](#) (Basel, Suíça).

23 [in. do trad.] - Karl Kraus (28 Abril 1874 – 12 Junho 1936): escritor e jornalista Austríaco judeu, fundador do jornal *Die Fackel* (A Torcha), o qual ele dirigiu, publicou, e escreveu até à sua morte, e do qual ele lançou seus principais ataques sobre inúmeras *bêtes noires* da época. A sua atuação é central na compreensão dos movimentos estéticos da Viena do fim do século, e nos debates posteriores formulados por Adorno e a escola de Francfort, especialmente sobre a suplantação de uma vida pública por interesses mercantis assim conduzindo à criação de uma indústria cultural como forma de mediação entre o público e o privado.

analíticas e históricas muito diferentes – histórias que são animadas por valores estéticos, e talvez também sociais e ideológicos, muito diferentes. Nesse caso, o tipo de análise técnica que eu venho discutindo neste artigo, gráficos de tempo e tal, pode se tornar um instrumento para refinar e nuançar conceitos culturais amplos tais como o modernismo: a música nos registros – a autêntica trilha sonora do século 20 – pode funcionar como uma fonte primária para a compreensão histórica e crítica de forma transversal entre as artes e além. No seu artigo ‘Cinderella; ou música e as ciências humanas’, Leon Botstein pediu que a música fosse listada ‘como um veículo primário para a reinterpretação da cultura e da sociedade.’²⁴ Eu gostaria de pensar que o tipo de análise da *performance* que eu esbocei neste artigo poderia ser um passo para fazer justamente isso. E se isso estiver correto, inscrever a *performance* na corrente principal da musicologia pode ser a chave para a complementação do trabalho que os ‘Novos’ musicólogos deram início.

24 Leon Botstein, ‘Cinderella, or, music and the human sciences: unfootnoted musings from the margins’, *Current Musicology* 53 (2002), 124-34 (p. 134).