

Signos, interpretação, análise e performance

Margareth Milani¹

Diana Santiago²

Resumo: Neste artigo abordamos questões relativas às interfaces entre signos, análise, interpretação e *performance* musical. Propondo uma reflexão abrangente através da revisão da literatura com comentários de músicos-pesquisadores que investigaram aspectos da análise e *performance* e, o quanto esta pode tornar o fazer musical consciente, buscamos revelar o quanto é possível formar construtos teórico-práticos e reconstituir possibilidades para uma prática interpretativa e performática, visando a ‘construção’ de uma obra artística referendada pelo entrelaçamento desta tétrade.

Palavras-chave: interpretação, análise, *performance* musical

Abstract: This article seeks to approach questions relating to the relationship between signs, analysis, interpretation and musical performance. Proposing an extensive study through the revision of literature with comments by musician-researchers who have studied aspects of analysis and performance and to some extent have also tried to develop musical consciousness, we seek to reveal to what extent it is possible to graduate knowledgeable practical theoreticians and to reconstruct possibilities for a practical interpretation and performance, aimed at the construction of an artistic work authenticated by the blend of this tetrad.

Keywords: interpretation, analysis, musical performance.

¹ Mestrado em Música - Execução Musical/Piano pela Universidade Federal da Bahia, 2008. Especialização em Educação Musical/Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1997. Graduação em Bacharelado em Instrumento/Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1989. Professora concursada da Escola de Música e Belas Artes do Paraná desde 1994. Experiência na área de Música com ênfase em Instrumentação Musical/Piano, Educação Musical e Música de Câmera.

² Doutorado em Música - Execução Musical/Piano pela Universidade Federal da Bahia, 2002. Mestrado em Piano Performance and Literature pela Eastman School of Music, University of Rochester, 1988. Mestrado em Music Education pela University of Rochester, 1988. Graduação em Instrumento pela Universidade Federal da Bahia, 1984. Atualmente Professor Adjunto II da Universidade Federal da Bahia e Vice-Presidente da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais. Experiência na área de Artes, com ênfase em Execução Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: performance musical, psicologia da música, piano, análise musical, currículo em música e desenvolvimento musical na primeira infância.

A cada nova obra o músico se depara frente a inúmeras possibilidades de escolhas interpretativas. Estas escolhas estão diretamente vinculadas à formação deste músico e suas concepções estéticas em Arte, sejam estas conscientes ou não. Estas concepções podem advir de critérios históricos e musicológicos, critérios técnicos relativos ao instrumento, de escolhas subjetivas e emocionais, entre infinitas outras.

Para o intérprete a obra grafada é o ponto de partida de familiaridade com o texto, porém, a aquisição de conhecimentos musicais e extramusicais determinam, ao menos teoricamente, a possibilidade de uma execução mais plena, criativa e original. Segundo Hespos, os sons são recriados no ouvido interior e “[...] sua representação gráfica não é nada mais do que um esboço, um ‘projeto’ da música em si” (1990, p. 105).

Os signos musicais, objetividade no papel quanto à altura, timbre, duração e intensidade, determinam algumas informações relevantes, parâmetros como a textura e a forma, definindo um modelo idiomático. O conhecimento das inter-relações entre os aspectos de superfície e os aspectos estruturais hierárquicos, a ‘arquitetura da obra’, subsidiam o intérprete em suas escolhas interpretativas e o aproximam da possibilidade de revelar o caráter e o estilo da música que executa com maior fruição.

Ao mesmo tempo em que a escrita musical pode ser suporte para os compositores veicularem seu pensamento e para os intérpretes balizarem suas escolhas, a notação musical é limitada. O registro sonoro deixa de ser um referencial no momento em que o pensamento do compositor não pode ser fielmente grafado e no momento em que as informações históricas, pertinentes à execução da obra, são perdidas no tempo. Esta ideia está presente nos escritos de Koellreutter, que considera dentro do processo de composição estágios evolutivos diferentes: a conscientização da ideia, a concepção formal, a escolha do material musical e sua estruturação. Na conscientização da ideia o compositor trabalha com o mundo extramusical, geral e indefinido, e com o material sonoro que se revela limitado (1987, p. 25).

No texto *O papel e as limitações das escrituras*, o compositor Flo Menezes amplia a questão da limitação da escrita musical declarando que:

[...] em razão de uma excessiva crença na escritura, o compositor pode – como bem já nos mostrou a história musical deste século – dela tornar-se prisioneiro, tomando a escritura por base em vez de centrar sua ação passiva e sua intenção ativa (composicional) sobre a realidade dos contextos sonoros, sobre a qual, afinal, a própria escritura deve se basear. E quando isto acontece, o resultado, ele também, torna-se inevitavelmente prisioneiro da escritura, dando lugar, assim, a uma estrutura hierárquica e piramidal na qual o compositor e a realização de sua obra – dispostos

nas duas extremidades – vêem-se separados pelo cume constituído pela escritura, elevada ao princípio sagrado (MENEZES, 1997, p. 28).

Complementando seu pensamento, Menezes afirma que a aparente interdependência da escrita e linguagem musical esconde riscos de inverter a ‘relação natural’ entre partitura e resultado sonoro, podendo causar uma dicotomia de ideias ao invés da interação (1997, p. 28-29).

Menezes concorda com Copland, quando este, declara que a notação musical não é uma transcrição exata do pensamento do compositor, esta, permite uma liberdade muito grande em questões de gosto e opção. O intérprete está sempre diante do problema de saber até que ponto deve obedecer literalmente ao que está escrito (1974, p. 160).

Gubernikoff enfatiza a especificidade da composição musical, que no seu entender parte da escuta, dos conceitos de som, música e tempo, recebendo uma nova potencialização “a partir da opção da música culta pela notação musical” (1997, p. 29).

Com a notação musical rompeu-se a relação direta e contígua entre a escuta e a composição. Não apenas foi necessário descrever um contínuo, mas também definir medidas e distâncias, transformar um sensível sonoro, sem imagem e sem conceito, numa representação gráfica que introduziu um novo percurso no pensamento musical. Em vez de passar do ouvido para a boca através da memória, que poderíamos chamar de vocalidade, a intermediação dos olhos e das mãos inventou novas dimensões, curiosidades, jogos intelectuais (GUBERNIKOFF, 1997, p. 29).

Os parâmetros estéticos adotados pelo intérprete na execução de uma obra musical estão inseridos em um contexto histórico, refletindo uma relação de contemporaneidade entre a obra grafada, o compositor, o intérprete e o momento social de recriação da mesma.

Validar escolhas interpretativas nos diversos processos musicais, bem como abordagens técnicas e sonoras, requisita um aprofundamento bem maior que o puro empirismo. Como afirma Guerchfeld,

É necessário dar-se conta que interpretar uma obra musical através de um instrumento é na verdade o resultado de um processo extremamente complexo, de natureza interdisciplinar, que inclui múltiplas etapas e que, portanto, embute em si mesmo uma intensa e extensa atividade de pesquisa. A decodificação de um texto

musical em todos os seus níveis e o preparo técnico para a execução abrangem a tomada de uma série de decisões que são o resultado de profunda elaboração intelectual (GUERCHFELD, 1996, p. 62).

O autor comenta a polêmica do processo de interpretação musical por sua abrangência e complexidade, podendo, segundo ele, o termo ser entendido como “[...] a atribuição de um significado a um texto de música (ou partitura) através da execução em um instrumento” ou então como “[...] o resultado da interação de um compositor, através de sua obra, com um determinado executante em um determinado momento” (GUERCHFELD, 1995, p. 1-4).

Koellreuter define a palavra interpretação de duas maneiras: como a “decodificação dos signos musicais” ou como a “tradução subjetiva de uma obra” (1990, p. 78).

Segundo Gerling e Souza o termo interpretação faz referência à individualidade de cada intérprete para modelar uma peça. As diferenças na interpretação produzem riqueza na execução musical (2000, p. 115). Gerling também compreende que a realização sonora de uma partitura “[...] é a recriação de seqüências sonoras extraídas de um código de notação simbólica através de atos de escolha entre várias possibilidades” (1995, p. 2).

Laboissière afirma que, do processo de interpretação musical pode emergir um conceito de recriação nas possíveis relações entre a leitura da obra musical e interpretação da mesma (2002, p.109), sendo possibilitado ao intérprete “[...] a constituição de novos universos significativos num processo relacional e incorporativo, no qual a música e o homem se tornam únicos e inseparáveis na existência interpretativa daquele momento” (2002, p. 108-109).

[...] a interpretação musical é um processo deflagrado por uma cadeia de relações, cuja construção de sentido é alimentada por incorporações ou transformações, onde o texto musical não é visto como linear, unidimensional, mas um núcleo de saber codificado, espaço aberto a diferentes significações, sobre o qual intérprete constrói sentidos. [...] definindo singularidades do *performer*, a sua recriação (LABOISSIÈRE, 2002, p. 113).

Continuando sua exposição, a autora acredita que o conceito de interpretação musical como uma atividade recriadora, surge na medida em que a música (produção, *performance* e recepção), está subordinada a diferentes fatores, sociais, ideológicos,

históricos, caracterizando-se como interpretação, pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, recuperar sua essência (LABOISSIÈRE, 2002, p. 109).

Se por um lado Sandra Abdo reflete sobre a relação intérprete/obra:

A obra e o intérprete são, pois, os dois pólos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, [...] e a intencionalidade da obra, que por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal (ABDO, 2000, p. 20).

Por outro, para Santiago, a interpretação solicita representações musicais internas, metáforas, um simbolismo do discurso musical.

[...] vários tipos de representação mental interagem no fazer musical, as diversas facetas deste fazer caracterizam o desenvolvimento da habilidade musical de forma variada. Cada situação distinta do fazer musical – composição, *performance* ou *performance* não-estruturada tal como improvisação – estimula o desenvolvimento de tipos diferentes de representações, que ainda não foram sequer totalmente determinadas para cada caso (SANTIAGO, 2001, p. 93).

Pode-se imaginar que um intérprete recria uma obra de arte em um processo de transformação constante, onde ora atua como sujeito, ora como objeto nas relações do fazer musical. O músico Achille Picchi acredita que a validade da interpretação “[...] reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua execução, e passa pela consciência das significações assinadas por ele como únicas e abrangentes, a cada momento da execução” (2000, p. 21).

Winter e Silveira propõem a interpretação musical como um processo gradativo onde os aspectos da obra se revelam, sendo esta, conectada com diversas possibilidades que se modificam a partir de descobertas. “Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra” (2006, p. 67).

Podemos encontrar na análise um dos canais para inter-relacionar os elementos musicais contidos no texto, sua interpretação e comunicação musical através da *performance*. A

análise possibilita ao intérprete romper com modelos de expressão pré-estabelecidos e concepção de unidade formal, possibilitando o uso de novas propostas timbrísticas, efetivando potencialmente o processo de criação na interpretação e na *performance*.

Há determinados pontos na dinâmica, no tempo, na estrutura formal que são verdadeiros 'buracos' sem fim de questões. Devemos justamente procurar nessas lacunas algumas idéias novas: é aí que a pesquisa, a interpretação e a análise devem questionar a realidade do 'físico' (HESPOS, 1990, p. 108).

Os benefícios da análise são discorridos em inúmeros artigos e encontros sobre Música. Sua efetividade no desenvolvimento do 'saber-fazer' do instrumentista pode ser mensurada através da pesquisa.

Gubernikoff afirma que "a questão da análise musical é central em toda discussão sobre pesquisa em música" (1996, p. 136). Assis, por sua vez, comenta que "sendo a análise uma atividade de 'desfazer a trama', então ela é uma atividade que realça estas relações nos colocando em contato íntimo com a obra" (1997, p. 84).

Analisar uma obra é uma tarefa complexa, pois requer referencial teórico amplo. O próprio termo é objeto de discussão em relação à visão de mundo do analista, podendo ser visto sob diversas óticas e parâmetros.

Corrêa declara que o processo analítico pode ser compreendido em duas etapas básicas: a identificação dos diversos materiais que compõem a obra e, a definição, constatação e explicação da maneira como estes materiais interagem fazendo a obra 'funcionar' (2006, p. 33).

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global (CORRÊA, 2006, p. 33).

Para Koellreutter, analisar é o "ato de examinar minuciosamente e criticamente a obra musical" (1990, p. 14), enquanto o compositor Hans-Joachim Hespos afirma que "[...] analisar corretamente significa buscar não só o que se encontra por trás da partitura, dos

signos, do discurso, mas também aquilo que está subliminar na própria idéia que fazemos da Música e suas manifestações [...]” (1990, p. 108).

Segundo Piencikowski, “analisar uma obra é lê-la no sentido amplo do termo, isto é, esclarecer um diálogo com ela, procurando em seu interior os elementos que nos interrogam e que nos parecem mais significativos” (1990, p. 63).

As diversas propostas de abordagem da análise, correntes, modelos, podem permear a prática musical do intérprete de maneira que este costure a obra, quer pela observância da constância de ocorrências, quer pela singularidade dos contrastes. Na reflexão de Gerling, “analisar pode significar a busca de uma consciência interpretativa no que se toca e se ensina, e que permite estabelecer níveis hierarquizados de intenção, contenção e ação, ou seja, no ordenamento de impulsos, direcionamento e dinâmica” (1990, p. 5).

Ian Bent em seu livro *Analysis*³, referencial para o conhecimento da matéria, coloca a expressão ‘análise musical’ como a resolução de uma estrutura, seus elementos constitutivos e a função desses elementos na estrutura. Em tal processo, a ‘estrutura’ pode ser parte de um trabalho, um trabalho na sua totalidade ou um grupo de obras, seja em tradição oral ou escrita. Bent, acredita que a distinção estabelecida entre análise formal e análise estilística é pragmática e desnecessária em termos teóricos, pois segundo o autor, ambas são abrangidas pela definição acima citada, uma vez que em qualquer complexo musical, não importando a dimensão, considera-se o 'estilo' e todos os processos que caracterizam a análise estilística, inerentes à base de qualquer atividade analítica de resolução de uma estrutura em elementos. Em uma definição mais geral, Bent concebe o termo análise musical, como uma parte do estudo de música que toma como ponto de partida a música em si, ao invés de fatores externos. Completando seu pensamento, Bent considera que a expressão ‘análise musical’ engloba um vasto número de atividades, algumas exclusivas, na medida em que estas representam pontos de vista divergentes sobre a natureza da música, o papel da música na vida humana, bem como o papel do intelecto humano no que se refere à música, sendo que estas diferenças de ponto de vista tornam o campo de análise difícil de ser definido dentro das suas próprias fronteiras. Como atividade fundamental, subjacente a todos os aspectos da análise, o autor declara como de essencial importância o ponto de contato entre a mente e o som musical, ou seja, a percepção musical.

Na perspectiva de Bent, a análise é o meio de responder diretamente à pergunta "Como funciona?". O autor considera que a atividade analítica central é a comparação, esta,

³ Todas as traduções são nossas.

determina os elementos estruturais e descobre as funções desses elementos. Continuando sua exposição, Bent afirma que a análise é a própria existência de um observador (o cientista, o analista) e a total possibilidade de objetividade. Segundo ele, nenhum método revela a verdade sobre a música acima de outros, mas cada abordagem possui um sentimento que se move por uma fé intrínseca (BENT, 1987, p. 1-5, *passim*).

A análise é um dos suportes reflexivos ao fazer musical, podendo estruturar um novo domínio da arte, possibilitando a determinação de valores estilísticos, traços e técnicas características do compositor. Encontrar nos elementos formais o caráter da música, o seu 'pensamento sonoro'.

Analizamos por que não estamos satisfeitos com a compreensão da natureza, efeito e função de uma totalidade enquanto totalidade, e quando não somos capazes de remontar com exatidão aquilo que separamos, começamos a não fazer justiça àquela capacidade que nos deu a totalidade juntamente com seu espírito, perdendo fé em nossa melhor habilidade – a de receber uma impressão total (SCHÖENBERG *apud* LIMA, 2005, p. 149).

Na perspectiva de Nicholas Cook as especulações musicais são antigas, mas o termo 'análise musical' como hoje o conhecemos é bem mais recente. O autor afirma que no final do séc. XIX as teorias analíticas e suas aplicações na música alcançaram um alto nível de sofisticação (1994, p. 7-8).

Para alguns músicos, a análise enquanto um método, deve ser calcada dentro do texto do compositor, a partitura, enquanto que para outros, não é possível compreender o estilo de um compositor bem como interpretá-lo com coerência sem contextualizá-lo historicamente. Sob a ótica de Stravinsky, os métodos são canais eficazes e predeterminados que garantem a propriedade de nossa operação. "A arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos, seja pelo aprendizado, seja pela inventividade [...]" (1996, p. 32).

A análise pode revelar-se um instrumento de referência na preparação de uma obra musical, podendo ser parte essencial ao fazer artístico quando possibilita desvelar a intenção composicional sob diferentes direcionamentos e vários pontos de vista, tendo um papel preponderante na formação de um musicista, na medida em que, como instrumento de reflexão, possibilita maior amplitude e fruição do fazer musical, oferecendo caminhos possíveis, não únicos e nem 'corretos', pois estas são palavras inexistentes ao fazer artístico.

A compreensão do fato musical como fenômeno estético propõe novos caminhos para a relação entre análise e interpretação. A confluência entre micro e macro estruturas, o individual e o universal, os sentidos evidentes e os subscientes que encontramos nas relações musicais, requerem reflexão sistemática para alcançar plenitude em suas articulações.

O método analítico é um instrumento eficaz para aprofundar um instigante processo de descoberta. Quem toca nem sempre ouve o que o olho vê, ou seja, os processos de percepção auditiva, visual e de introspecção intelectual podem ser aguçados ou mais coordenados se ancorados numa análise rigorosa (GERLING, 1990, p. 04).

De acordo com Cook não há qualquer caminho fixo por onde começar uma análise, esta, depende da música, do analista e da razão para a análise estar sendo feita. Um pré-requisito para uma análise sensata seria a familiaridade com a música (1994, p. 237).

Bent constata que é possível iniciar uma análise com o reconhecimento de que a música é um fenômeno muito complexo para ser abrangida sem a 'quebra' do seu material constitutivo. Diversos parâmetros fazem parte do processo de 'quebra', assim como diversas facetas constantemente presentes (1987, p. 93).

Nogueira prevê três situações analíticas: a concepção (imagem sonora na mente do compositor); a partitura (a obra no *stricto senso*); e a percepção (imagem sonora que a partitura projeta) (1992, p. 8). Carlos Kater comenta que a curiosidade despertada e estimulada pelo fascínio dos sons trará a análise para o plano da necessidade. O conhecimento adquirido pelo estudo analítico de uma obra musical poderá ampliar nosso potencial, fazendo-nos compreender que a Música passa por épocas de maior ou menor fragmentação/desconstrução e sínteses reconstruídas. A questão da análise como atividade essencial ao promover a criação possibilita construir novas, legítimas e alicerçadas realidades para a composição e a interpretação musical (1991, p. v).

La Rue ressalta a importância de compreendermos a continuação, as funções e inter-relações dos elementos constitutivos da música, de modo que possamos obter interpretações significativas ao identificar os aspectos importantes de cada peça em relação ao compositor da mesma, e do estilo do compositor em relação ao seu contexto histórico (2004, p. 2). Ainda segundo La Rue, as dimensões da análise devem variar segundo a peça a que se refere e de acordo com o caráter da mesma. Continuando seu pensamento, La Rue considera que o estudo estilístico de uma composição não só requer

o planejamento das três dimensões analíticas acima mencionadas, como também a disposição e subdivisão do fenômeno musical em partes mais manejáveis (2004, p.7).

De qualquer modo, La Rue acredita que para identificar os aspectos estruturais e ornamentais de qualquer peça, devemos ter em mente algum tipo de convenção e para os estilos que não correspondem a convenções usuais, devemos deduzir ou improvisar uma nova convenção (2004, p. 33).

Mesmo que a análise não possa nunca substituir o sentimento nem chegar a competir com ele, pode mudar ou aumentar o grau de nossa percepção da riqueza imaginativa de um compositor, seu grau de complexidade, sua experiência (conhecimento prático) quanto a organização e a apresentação do material que põe em jogo. Tanto o intérprete como o analista devem incorporar estas idéias ao amplo contexto de suas respostas pessoais (La RUE, 2004, p. 1).

Continuando sua exposição, o autor aponta que o primeiro axioma do analista que procura o sentido orgânico da globalidade na obra deve ser o de considerar a peça como um todo, pois é possível compreender melhor o sentido de movimento e seu fluxo se tratamos de captá-lo em sua totalidade (La RUE, 2004, p. 4).

Ana Claudia de Assis no texto *Interpretação: tradução ou traição?* enfatiza o ato de interpretar e analisar como atividades mentais, onde fazemos opções, “elegendo e excluindo procedimentos de modo a expressar melhor nossa intenção” (1997, p. 84-85). Completando seu pensamento, Assis declara que:

[...] o contato com a multiplicidade de tendências própria da criação musical contemporânea, contribui de certa forma para o desenvolvimento da prática analítica/interpretativa. O intérprete ao tentar responder às inusitadas questões que por vezes são colocadas pela música de hoje, recorre à análise musical como apoio às decisões interpretativas (ASSIS, 1997, p. 83).

Continuando sua exposição, a autora considera que as atividades de analisar e interpretar são constituídas por razão e intuição e ambas vislumbram alcançar o mesmo objetivo, compreender e traduzir o texto musical, “[...] porque então muitas vezes as concebemos como atividades tão distintas e dissociadas?” (1997, p. 88).

Ao mesmo tempo em que temos diversos autores discorrendo sob os benefícios da análise e sua implicação na interpretação não se pode deixar de ter “um olhar crítico” sobre ela. A tarefa de abordar todos os aspectos envolvidos em uma composição, de descrevê-los e relacioná-los, mapear os elementos de coesão, parece ser de exagerada amplitude.

[...] o ponto crítico, é o fato de que os resultados de uma análise musical propõem (e geralmente o fazem) deduções que não foram sequer imaginadas pelo compositor, e se por um lado isto é desejável – posto que amplia a compreensão de uma obra, por outro, pode cair em especulações fáceis e superficiais (BORDINI, 1994, p. 8).

Percebe-se que, negar a intuição do músico em revelar o caráter de uma obra artística e em transmitir seus elementos poéticos com sensibilidade contextual, seria super-teorizar o fazer musical e criar uma visão ideológica do mesmo, sendo ainda impossível abranger a totalidade do fenômeno musical. Nas palavras de Nogueira, “[...] a análise nunca esvazia uma obra” (1992, p. 9).

Santiago acredita no papel da análise como um meio e não um fim.

[...] deter-se não apenas na análise orgânica da peça a ser trabalhada; tomá-la como ponto de partida, porém, além dela, buscar a análise mais abrangente, de relacionamentos com todos os outros aspectos da composição e de seus sentimentos pessoais em relação a ela, ao ato de execução e à própria arte – à vida, enfim, em busca de uma síntese final a ser manifestada em sons (SANTIAGO, 1992, p. 84).

Paulo Costa Lima constata que algumas das principais tendências analíticas do século XX valorizam a intuição artística para a construção de teorias, sem questionar a origem dessas intuições. O autor sugere que a relevância de desenvolvimentos originados em outras áreas do saber tem inspirado iniciativas paralelas de aplicação aos problemas musicais, “a multiplicidade de interfaces estabelecidas com o campo da análise musical cresce de forma exuberante, ultrapassando o que poderia ser considerado como solução efêmera ou modismo”, constatando que a atividade analítica especializou-se em apontar propriedades como consciência e ordenação lógica, “mostrando em que extensão e nível de individualidade a obra transgredir o sistema composicional que lhe serve de base” (2005, p. 123-146, *passim*).

Assis acredita que a aplicação pura de um determinado método de análise, mesmo sendo um meio para a compreensão das relações estruturais de uma obra musical, não é suficiente para trazer à tona a complexa rede relacional existente entre a obra, o compositor, a época histórica e a sociedade, pois há a necessidade da reflexão centrada no diálogo entre as práticas musicais e sua temporalidade (2006, p. 26).

Na perspectiva de Lima, talvez a intensificação do diálogo entre a análise e a História da Teoria em torno de questões relevantes para ambas, esteja proporcionando a multiplicação das abordagens analíticas e abrindo espaço para a convivência de soluções diversas, através do acolhimento de uma multiplicidade de enfoques e estímulo ao desenvolvimento de interações (2005, p. 123).

Nattiez observa que a análise não pretende nem pode substituir a experiência musical viva, pois que não é uma reprodução, mas uma simulação, no melhor dos casos um modelo. Muitas das inadequações do discurso analítico decorrem das incompreensões das relações entre o discurso musical e o discurso sobre Música (*apud* NOGUEIRA, 1992, p. 12).

Na medida em que um músico analisa, interpreta e transfere sua interpretação para a *performance*⁴, suas escolhas transparecerão no resultado sonoro final da obra. Não é raro haver dicotomia entre o pensamento e a ação durante uma *performance*. A fusão do imaterial (mente) com o físico (corpo), requisita habilidades refinadíssimas nos momentos musicais performáticos. As escolhas prévias e apreendidas bem como os improvisos momentâneos transformam cada *performance* em um momento único. O processo consciente de preparo performático, fundamentado em interações e conciliações de universos, imprime uma maior possibilidade de sucesso e prazer com o resultado final.

Rothstein constata a importância das escolhas feitas pelo *performer*.

É o *performer* quem controla o caminho no qual virtualmente cada aspecto do trabalho é transmitido para o ouvinte. Que aspectos da música são 'transmitidos', quais são ocultos, quais são reconhecidos por falarem por si mesmos – estes são apenas algumas das decisões que o *performer* deve tomar. Determinar quais são estes aspectos é tarefa da análise – a análise é mais bem realizada quando contém a combinação de intuição, experiência e razão (ROTHSTEIN, 1995, p. 237).

⁴ O termo *performance*, do latim: dar forma, compor, fazer, criar, originar. Em francês: formar, apresentar, constituir, conceber. Em inglês: execução, proeza, desempenho.

Cone, um dos precursores da vinculação do estudo da *performance* com reflexões analíticas, enfoca a questão da performance e de uma interpretação ideal.

Cedo ou tarde cada discussão sobre os problemas da *performance* musical parece levantar a questão sobre a interpretação ideal: existe algo assim? Há uma *performance* perfeita que se mantém como a ideal e pela qual cada um deve almejar? Isto é verdade sobre cada composição? Isto é a verdade sobre todas? (CONE, 1968, p. 12).

Completando o pensamento de Cone, Gerling e Souza opinam sobre as diferenças interpretativas dizendo que:

[...] um conceito inseparável de *performance*, refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo idéias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical e podem ser investigadas entre vários intérpretes ou entre várias instâncias de um mesmo intérprete (GERLING; SOUZA, 2000, p.115).

Para John Rink, o principal ponto é explorar a dinâmica entre o pensamento intuitivo e a consciência que potencialmente caracteriza o ato da análise em relação à *performance* (2004, p. 35). A análise pode estar implícita no ato de *performance*, ou, pode ser executada por instrumentistas que empregam técnicas específicas. Para o autor, não devemos elevar a análise acima da *performance* para não produzirmos um meio de subjugar e prender os músicos: “sua utilidade potencial deve ser reconhecida assim como suas limitações”, pois segundo Rink a música transcende a análise, sendo esta, apenas mais um dos recursos para os músicos ‘projetarem’ música (2004, p. 56).

Confusão e controvérsia tendem a reinar sempre que o termo ‘análise’ é usado em relação à *performance* musical. Alguns autores consideram a análise como algo ‘implícito ao que o *performer* faz’, contudo, de modo ‘intuitivo e não sistemático’, enquanto para outros, os *performers* devem empenhar-se com rigor para estarem teoricamente informados sobre os ‘elementos paramétricos’ caso estes sejam ‘profundamente estéticos’, a fim de não errarem. Não pode ser negado que a interpretação da música requer decisões, conscientes ou não, acerca das funções

contextuais das características particulares da música e quais os meios de projetá-las (RINK, 2004, p. 35).

Cook propõe resolver o embate entre análise e *performance* fundamentando as questões: “o que a análise pode nos dizer?”, “o que faz de uma análise boa e outra ruim?”, “boa em que sentido?”, “boa para quê?” (1994, p. 215). Aprofundando estas questões o autor propõe em seu trabalho pedagógico denominado de *Guia para Análise Musical*, um panorama de abordagens analíticas, recomendando ainda a leitura de diversos autores consagrados na área.

Ampliando seu pensamento Cook sugere a importância da mediação entre os aspectos racionais e os aspectos empíricos nos músicos e no fazer musical.

Música é em parte racional, e em parte baseada na experiência. Entretanto, a balança entre os aspectos racionais e empíricos varia de um estilo para outro, e sempre de uma peça para outra. O problema que está acontecendo é que os aspectos empíricos têm tido mais valor que o aspecto racional (COOK, 1994, p. 335).

Paula e Borges consideram o fato de que a *performance* instrumental envolve múltiplos aspectos ou interfaces, e que sua realização requer a interligação de várias áreas de conhecimento em intensa conexão interdisciplinar: “[...] deve haver conexão da *performance* instrumental e as áreas de conhecimento que tratam dos aspectos mentais e conseqüentemente dos aspectos motores que regem as atividades humanas”. Os autores complementam considerando a necessidade de consciência do caráter multifacetado do fazer musical, assim como, da interação com os conhecimentos voltados para os processos psicomotores (2004, p.31-32).

Corroborando os autores acima citados, Lima enfoca que a música, por ser uma arte não representativa, revela em seu fazer artístico comportamentos cognitivos altamente subjetivos e por vezes não traduzidos para a linguagem verbal.

É uma arte multidisciplinar por excelência, uma vez que se conecta com outras linguagens e outros saberes, no intuito de expressar a sua dimensão sintática, semântica e pragmática. Para a sua compreensão e execução ela se apropria de elementos diversos assimilados de outras áreas de conhecimento, [...] e de outras ciências, com o intuito de desenvolver aptidões físicas, mentais e psicológicas que

interagem não só no momento da execução e do aprendizado musical como também, na formação harmoniosa da personalidade humana (LIMA, 2003, p. 26-27).

Refletir sobre as práticas musicais, elegendo e excluindo, configura estágios anteriores à *performance*, onde a atividade mental, cognitiva, desemboca na atividade física, relacionando o pensar com o fazer.

Diana Santiago constata a escassez e a necessidade da ampliação de estudos na área de *performance* musical a fim de se compreender melhor o modo como são elaborados os planos de *performance* pelos músicos (2006, p. 1). A autora também enfoca a necessidade de construtos teóricos pelos executantes. “É necessário que os músicos práticos construam seu próprio referencial teórico, sem perder de vista que ele estará sempre em processo de fazer-se – ou se firmará como dogma científico, selando a morte do saber” (2001, p. 116).

Lima, Apro e Carvalho expressam as implicações da interpretação de uma obra constatadas pela abrangência cognitiva da *performance*, sob múltiplas condições, em que a ação interdisciplinar interage na ação executória:

A decodificação apurada, de modo geral, pressupõe o domínio da linguagem objeto de análise. No entanto, tratando-se de obra de arte, esse fenômeno torna-se mais complexo, comporta certas particularidades, considerando-se o fato de a obra de arte recriar-se nas diversas leituras e comportar uma plurissignificação que não está pautada nem nos critérios puramente subjetivos do sujeito interpretante, nem na objetividade impressa na obra de arte, e sim na integração desses dois fatores. Na verdade, a fruição da obra de arte exige a realização, a decifração e a mediação (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p. 13).

Janet Schmalfeldt, em entrevista, aborda o enlace entre análise e *performance*, enfatizando ter como objetivo pessoal recapturar algo da natureza processual da experiência musical. Sob seu ponto de vista, fazer interpretações envolve a interação de todas as dimensões musicais: “motivo, idéia, frase, progressão harmônica, cadência, ritmo, compasso, textura, condução de vozes, dinâmica, instrumentação, plano tonal geral”. É importante reconhecer que a forma da música não pode ser separada de seu conteúdo (2002, p. 58).

[...] chegar, mesmo que apenas informalmente, a uma visão das dimensões formais locais e gerais de uma peça pode fazer avançar, ou reforçar, o sentido de narrativa do intérprete. [...] um processo psicológico pode ser útil como uma analogia para viver 'dentro e através' de uma peça enquanto ela se desenrola no tempo (SCHMALFELDT, 2002, p. 58).

A autora acredita que “a realidade da *performance* força uma realização de escolhas que devem ser feitas dentre alternativas apropriadas para cada questão dada” (*apud* LESTER, 1995, p. 211).

Fazer escolhas dentre várias possibilidades é uma parte importante de qualquer espécie de interpretação, tanto na análise quanto na *performance*. O contraste com esse caminho, no qual decisões analíticas são muitas vezes consideradas decisões de *performance*, nos sugerem que muitas (ainda que não todas) das possibilidades de escolha, não são o 'certo' ou 'errado', mas simplesmente diferentes, conduzindo a perspectivas variadas. (SCHMALFELDT *apud* LESTER, 1995, p. 211)

Laboissière afirma que não podemos ignorar o que está além dos signos musicais, a malha de relações por onde o *performer* transita e alça dimensões na medida em que dá vida ao texto musical, construindo novos saberes em suas realizações musicais, “trabalhados continuamente na ante-sala mental da realização musical, tecendo a relação *performer/texto musical*” (2002, p. 111).

Arrojo define o processo performático como um processo das relações possíveis entre leitura da obra musical e interpretação, interpretação e recriação, onde o intérprete se define como um recriador. “A partir do reconhecimento de que há pelo menos um outro autor a habitar o texto musical no processo interpretativo, acaba-se por desmistificar o tradicional esforço de fidelidade absoluta ao original” (*apud* LABOISSIÈRE, 2002, p. 109).

Winter e Silveira acreditam que o intérprete pode ocupar seu lugar na vida acadêmica na medida em que oferece caminhos para a complementação das informações de natureza puramente teórica, através do conhecimento advindo da pesquisa aliado a uma prática consistente, contribuindo e potencializando o aprofundamento da ciência da Música (2006, p.70).

O 'pensar-analítico' está relacionado a diversas atividades humanas. Construtos teóricos e construtos práticos desenvolvem conceitos, ampliam abordagens e resolvem 'problemas'. Não podemos separar o fazer do pensar e nem o pensar do fazer, pois

ambos estão interligados em uma relação de retroalimentação, onde a teoria constrói a prática e vice-versa.

Paulo Costa Lima comenta que a especulação dos fenômenos musicais remonta aos primórdios da civilização ocidental, encontrando paralelos em outras civilizações antigas como a China e a Índia. Ampliar a compreensão musical sob diversas perspectivas, filosófica, crítica, pedagógico, ou analítica, indica que “[...] herdamos o espírito analítico da tradição grega com a orientação dialética daqueles filósofos” (2005, p. 121-126).

Na dialética hegeliana o conhecimento se faz por *Tese*, *Antítese* e *Síntese*, em um processo de reformulação perene. Quaisquer conclusões sempre serão precipitadas, pois, o ‘novo conhecimento’, no momento em que se torna *Síntese*, transforma-se imediatamente em *Tese*.

De todas as formas de arte da duração, a Música é aquela da subjetividade por excelência. É daquelas, as temporais, cuja mediação é inevitável à sua fruição, não importando sua pretensa evolução, se desenvolvimento do tradicional, se experimental. [...] Não há uma perspectiva absoluta sobre uma obra de arte, que atualize todos os aspectos dela, unindo ontologia e exteriorização material em todas as vertentes riquíssimas de suas aparências (PICHÉ, 2000, p. 17-19).

No ‘campo dos saberes’ um eterno embate se faz presente entre os diversos domínios do conhecimento humano. Nas relações entre signos, análise, interpretação e *performance* musical o foco não é diferente. As tarefas ora se completam ora se contradizem. Nesta perspectiva não podemos buscar respostas ‘verdadeiras’, mas sim, significados que ao menos caem parte dos anseios que afligem os musicistas. A reflexão em torno das práticas musicais possibilita novos caminhos, ainda não trilhados, escolhas referendadas que tornem o fazer musical consciente. Simbiose, fusão, questionamentos e expectativas.

Referências bibliográficas

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: n.º 1, 2000, p. 16 -24.

ASSIS, Ana Cláudia de. Interpretação: tradução ou traição? *Revista de pesquisa musical*. Belo Horizonte: nº 3, 1997, p. 83-89.

_____. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton & Company, 1987.

BORDINI, Ricardo Mazzini. *Do que pudera lembrar-se o barqueiro cujo barco era a lua*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 1994, 143 fls.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton & Company, Inc. ,1968.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: Dent & Sons, 1994.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Revista Opus* nº12, 2006, p. 33-53.

GERLING, Cristina Capparelli. Considerações sobre a análise Schenkeriana. *Cadernos de Estudo: Análise Musical* v. 2. São Paulo: ATRAVEZ, p.1-8, abril 1990.

_____. Uniformidade e diversidade em execução musical. In: *Anais do VIII Encontro anual da ANPPOM*, João Pessoa, 1995.

GERLING, Cristina Capparelli e SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. *Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 114-125.

GUBERNIKOFF, Carole. Um painel de análise musical. In: *Anais do IX Encontro anual da ANPPON*, Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 1996, p. 136-140.

_____. Escuta e eletroacústica: composição e análise. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO*. Rio de Janeiro: nº 1, 1997, p. 28-35.

GUERCHFELD, Marcello. Uniformidade e diversidade em interpretação musical. In: *Anais do VIII Encontro anual da ANPPOM*, João Pessoa: 1995, p. 1-4.

_____. Pesquisa em práticas interpretativas: situação atual. In: *Anais do IX Encontro anual da ANPPOM*, Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 1996, p. 60-66.

HESPOS, Hans-Joachim. Entrevista por Carlos Kater e Yara Caznók. *Cadernos de Estudo: Análise Musical* v. 3. São Paulo: ATRAVEZ, outubro: 1990, p. 105-112.

KATER, Carlos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical* v. 3. São Paulo: ATRAVEZ, outubro: 1990, Editorial.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Introdução à estética e a composição musical contemporânea*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LABOISSIÈRE, Marília. A *performance* como um processo de recriação. *Revista ICTUS*. Salvador: v. 4, 2002, p. 108-114.

LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Espanha: Idea Books, 2004.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, 1995, p. 197-216.

LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

LIMA, Sonia Albano de. Pesquisa interdisciplinar na *performance* musical e na docência. *Música Hodie – Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia: v. 3, nº 1/2, 2003, p. 26-34.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Marcio. Performance, prática e interpretação musical. Significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org) *Performance e Interpretação musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p.11-23.

MENEZES, Flo. O papel e as limitações das escrituras. *Revista ARTEunesp*. São Paulo: nº 13, 1997, p. 13-30.

NOGUEIRA, Ilza. Análise Composicional: “o que”, “como” e “por que”. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, 1992, p. 5-14.

PAULA, Lucas de; BORGES, Maria Helena Jayme. O ensino da *performance* musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. *Música Hodie – Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia: v. 4, nº 1, 2004, p. 29-44.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.143-162, jul./dez. 2010

PICCHI, Achille. Interpretação musical: uma aforismática provocativa. *Cadernos da Pós-Graduação da UNICAMP*. São Paulo, Campinas: v. 4, nº 2, 2000, p. 17-21.

PIENCIKOWSKI, Robert. Entrevista por Yara Caznók. *Cadernos de Estudo: Análise Musical* v. 2. São Paulo: ATRAVEZ, abril: 1990, p. 63-70.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: RINK, J. (ed.) *Musical performance. A guide to understanding*. London: University Press, 2004, p. 35-58.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, 1995, p. 217-240.

SANTIAGO, Diana. Sobre análise para executantes. *ART – Revista da escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 21, dez. 1992, p. 81-86.

_____. *Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2001.

_____. Construção da performance musical: uma investigação necessária. *Performance online*. p. 1-14, 2006. Disponível em: [http:// www.performanceonline.org](http://www.performanceonline.org)

SCHMALFELDT, Janet. Entrevista concedida a André Cavazotti e Salomea Gandelman. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 5/6, 2002, p. 55-67.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

WINTER, Leonardo Loureiro. SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: nº 13, 2006, p. 63-71.