

Análise e (ou?) performance¹

John Rink

Royal Holloway College - University of London

Resumo

Publicado originalmente na forma de um capítulo do livro *Musical Performance: a guide to understanding*, o presente artigo traz uma reflexão sobre a análise musical para intérpretes. John Rink descreve diversas técnicas de análises usando exemplos de peças pianísticas de Mozart e Chopin. Ele também chama a atenção para o fato de que os enfoques adquiridos através da análise – intuitiva ou deliberada – são fatores de influência na concepção musical do intérprete. Muito embora o artigo tenha sido escrito com base no intérprete solista da música tonal clássica ocidental, as técnicas de análise aqui propostas podem ser aplicadas à performance de música de câmara.

Palavras-chave: técnicas de análise, performance, interpretação musical

Abstract:

Originally published as a chapter in the book *Musical Performance: a guide to understanding*, this article brings to light a reflection on musical analysis for performers. John Rink describes several analytical techniques using piano works by Mozart and Chopin as examples. He also calls our attention to the fact that analyses bring insights - intuitive or deliberate - that influence the musical conception of the interpreter. Although the article concerns primarily the solo performer in the western classical tradition, the techniques proposed here can also be applied to chamber music performance.

Keywords: analysis techniques, performance, musical interpretation

A utilização do termo “análise” quando relacionado à execução musical tende frequentemente a gerar confusão e controvérsia. Alguns autores consideram que a análise está implícita no trabalho do intérprete, por mais “intuitivo e não sistemático” que possa parecer (Meyer, 1973, p.29)², enquanto que para outros, a performance requer obrigatoriamente uma análise, rigorosa e teoricamente informada, de seus “elementos paramétricos”, caso se pretenda fazer emergir sua “profundidade estética” (Narmour, 1988, p.340)³.

¹ Tradução: Zélia Chueke. Traduzido e publicado no Brasil sob autorização do autor e da Cambridge University Press.

Publicado previamente sob a referência original: Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. In: Rink, J. (org). *Musical Performance: a guide to understanding* [pp.35-58]. Cambridge: Cambridge University Press. A tradutora agradece a Fernando Nicknich pela transcrição dos exemplos musicais.

² “A performance de uma obra musical [...] traduz, na prática, uma análise, por mais intuitiva e não sistemática que seja [...] a análise está implícita na atuação do intérprete.” (Meyer, 1973, p.29)

³ “Os intérpretes são incapazes de fazer emergir a profundidade estética de uma grande obra sem uma investigação intensa de seus elementos paramétricos.” (Narmour, E., 1988, p. 340)

Não se pode negar que a interpretação implica em decisões – conscientes ou não – a respeito das funções contextuais de certos aspectos musicais e dos meios de projetá-los. Até mesmo a passagem mais simples – uma escala ou uma cadência perfeita, por exemplo – será moldada de acordo com a compreensão do intérprete, de como esta se encaixa numa obra em particular e as prerrogativas expressivas com que ela ou ele se dedicam. Tais decisões podem, sem problemas, ser intuitivas e não sistemáticas, mas não necessariamente: muitos intérpretes refletem cuidadosamente sobre como a música “funciona” e sobre os meios de superar seus vários desafios conceituais. Este processo é, sob muitos aspectos, analítico – mas o que isto significa, requer explicações.

O objetivo principal deste artigo é explorar a dinâmica existente entre o pensamento intuitivo e o consciente, que caracteriza potencialmente o exercício da análise relacionada à performance. Após o exame de parte da literatura que aborda este assunto, descreverei uma forma de análise que pode beneficiar, mais do que constranger os intérpretes⁴. Isto será ilustrado com um estudo de caso do Noturno de Chopin op. 27 n.º 1 em Dó# menor.

Perspectivas de análise e performance

Num ensaio fascinante, Janet Schmafeldt (1985, p.29) dá a palavra a duas *personae* diferentes – a do analista e a do intérprete – com o intuito de considerar a forma como suas respectivas interpretações de duas das Bagatelas de Beethoven podem influenciar uma a outra. Apesar de inteligente, este diálogo é problemático: o analista fala com muito mais autoridade que o intérprete, que por sua vez parece subserviente aos editos teóricos de seu interlocutor; além disto, a divisão em duas personalidades distintas revela muito pouco da forma como a maioria dos músicos opera. A conclusão final de Schmafeldt, no entanto, soa verdadeira: “não existe uma opção interpretativa única e definitiva que possa ser imposta pela observação analítica”. Este argumento concorda com o de Edward Cone (1968) em seu clássico *Musical Form and Musical Performance*, quando comenta que “toda interpretação válida [...] representa não a aproximação de algum ideal, mas uma escolha: ‘quais das relações implícitas numa peça precisam ser enfatizadas, reveladas?’”

Comentários similares ocorrem em outras fontes da literatura, da mesma forma que outros, notadamente originários de uma escola de pensamento mais doutrinária que requer que os intérpretes se apoiem nas descobertas de uma análise rigorosa. Um destes autores é Eugene Narmour (1988, p. 319,340), que em sua época insistia que os intérpretes “enquanto co-criadores” [...] deveriam “adquirir competência teórica e analítica [...] para saber como interpretar”, prevendo “muitas conseqüências negativas”, caso negligenciassem a análise devida, das relações formais.⁵ De forma parecida, Wallace Berry afirmou que “a interpretação musical precisa ter o respaldo de uma análise profunda”; para ele, ao contrário de Schmafeldt (1986, p.415) e Cone (1989, p.44), “toda descoberta analítica influencia de alguma forma a performance”.

Em 1989 Jonathan Dunsby questionou a legitimidade destas injunções, afirmando que “compreender e tentar explicar uma estrutura musical e compreender e comunicar música, não compreendem o mesmo tipo de atividade. Apesar de existir um ponto de coincidência entre estes pólos de atividade, esta interpolação não deve ser radical”.⁶

⁴ Por intérpretes, refiro-me mais aos solistas do que aos instrumentistas de grupos de câmara ou músicos de orquestra; no entanto, as técnicas de análise aqui propostas podem ser aplicadas à performance de dois ou mais músicos, assim como a outros tipos de repertório apesar do enfoque, neste capítulo, ser dado à música tonal na tradição clássica do ocidente.

⁵ Ver também os comentários de Narmour na nota 3 acima.

⁶ Na página 232, Dunsby comenta que: “a análise estrutural, de certa forma mais simples, tem que fazer parte do trabalho do intérprete, que precisa identificar a estrutura, assimilá-la e controlá-la suficientemente bem no tempo indicado para representá-la e idealmente transmiti-la de forma acurada.”

De acordo com Dunsby (1989), uma abordagem analítica mais intencional pode ajudar os intérpretes a lidar com passagem difíceis, embora sua abordagem geralmente pragmática exclua o rigor metodológico normalmente associado à análise. Como resposta, inferi que “os intérpretes estão continuamente engajados em algum processo de ‘análise’, diferente daqueles empregados nas análises que tem sido publicadas. Esta forma de ‘análise’ não é um procedimento independente aplicado à interpretação” mas “parte integral do processo da performance”. Referindo-me a esta “análise para intérpretes” (ou seja, “estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las”), enfatizo a importância do “contorno” musical, mais do que a estrutura, no que diz respeito à conceituação da música por parte do intérprete – uma noção vaga, porém elucidativa, concebida em termos mais temporais do que estruturais. Neste sentido, a temporalidade da música é da maior importância; fato que vem sendo ignorado ou subestimado, em algumas “análises rigorosas”⁷, com efeitos constrangedores, quando se aplicam indiscriminadamente os resultados à performance. Propus igualmente o termo “*intuição informada*”⁸, que reconhece, não apenas importância da intuição no processo interpretativo, como também o fato de ela ser geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência - em outras palavras, que a intuição não deve surgir do nada e muito menos ser fruto de um mero capricho (Rink, 1990⁹; para um resumo mais detalhado da literatura envolvendo análise e performance, ver também Cook, 1999).

Propósito e abordagem

Apesar das muitas discrepâncias na literatura, a análise relacionada à performance pode ser dividida em duas categorias principais:

- (1) análise anterior, possivelmente servindo de base a uma performance em particular
- (2) análise da performance

A primeira - seja de natureza rigorosa ou mais pragmática - é potencialmente *prescritiva* no que diz respeito à performance, enquanto que a análise do segundo tipo é *descritiva*. A análise *post facto* não é o foco de minha atenção no presente contexto, embora sua importância deva ser enfatizada. Os gráficos de tempo e dinâmica na figura 1 (baseados em gravações em estúdio e ao vivo, respectivamente) oferecem um exemplo;¹⁰ além disto, os próprios músicos normalmente analisam (ou seja, seccionam e avaliam) posteriormente suas performances, empenhando-se em descobrir formas diferentes e mais eficazes de compreender a música, visando uma próxima performance, num processo contínuo de evolução.

⁷ Deve-se admitir a crueza dos termos ‘análise rigorosa’ e ‘análise para intérpretes’, embora a diferença possa vir a ser útil. Técnicas de ‘análise rigorosa’ incluem a *schenkeriana* e abordagens paradigmáticas e teóricas pré-estabelecidas.

⁸ NT: No original: “informed intuition”. Aspas do autor.

⁹ Ver páginas 323, 324, 328 do artigo citado.

¹⁰ Ver também os capítulos 11 e 14 do livro Rink, J. (2002). *Musical performance. A guide to understanding*. Cambridge: CUP. (especialmente as figuras 11.1 - 11 e 14.1 - 14.3). Técnicas bastante diversas foram usadas para preparar os diversos diagramas da figura 1. As flutuações de tempo em gravações em CD podem ser registradas em gráficos pressionando-se uma única tecla de um *CDrom player* para localizar o começo de cada tempo ou compasso; o computador então transforma as batidas sucessivas em linhas, como na figura 1 (a). Alternativamente, softwares como ‘Sforzando’ podem detectar a flutuação de tempo e dinâmica de performances gravadas. No caso de execuções pianísticas ao vivo, os dados digitais obtidos de um Yamaha Disklavier definem as propriedades expressivas (por exemplo: tempo, dinâmica e articulações) de cada nota, podendo ser representadas graficamente como na figura 1 (b) (ver também figuras 11.2 e 11 [da obra citada]). Tais dados estão menos prontamente acessíveis para voz e outros instrumentos, o que explica parcialmente porque as investigações registradas na literatura envolvem, predominantemente, música para piano.

Figura 1 (a): ‘Mapa de tempo’ da performance de Claude Debussy registrada em rolo (1913), da “Cathedral Engloutie”. Reproduzido com permissão da Oxford University Press. Reproduzido de Bowen, J. (1999). Finding the Music in Musicology. In N. Cook, N. e M. Everist, M. (org). *Rethinking Music*, [pp. 440]. Oxford: Oxford University Press.

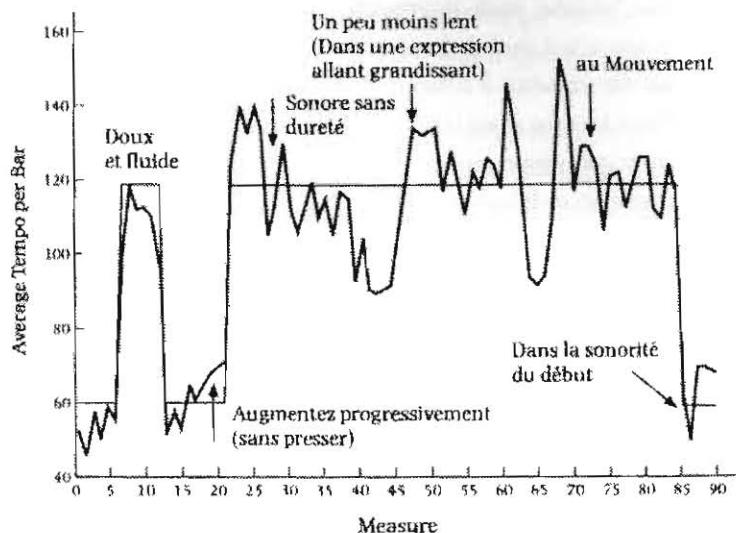
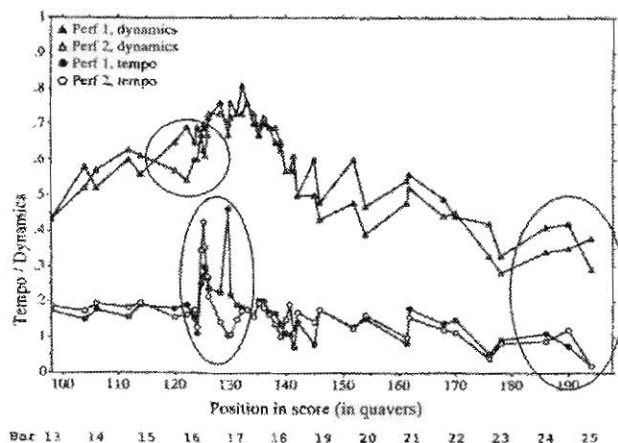
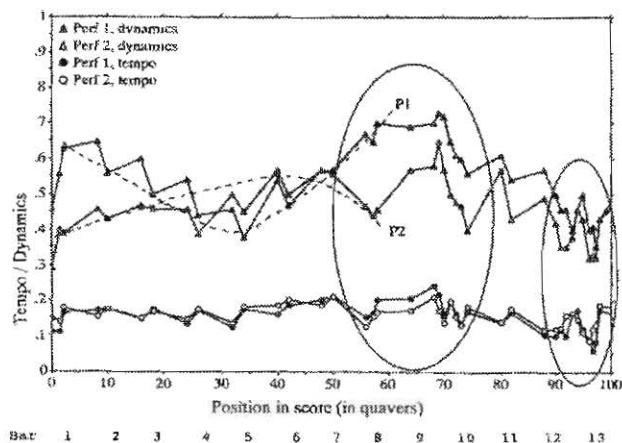


Figura 1 (b): Dados representativos de flutuação de tempo e dinâmica em duas performances do prelúdio de Chopin Op. 28 nº4 em Mi menor (apenas a mão direita; o eixo vertical representa unidades arbitrárias, mas começam verdadeiramente no zero). Reproduzido de Clarke, E. (1995). Expression in performance: generativity, perception and semiosis. In J. Rink (Org.). *The practice of performance: Studies in Musical Interpretation* [pp.32]. Cambridge: Cambridge University Press.



Tendo identificado os problemas associados a alguma forma de *prescrição*, cheguei à conclusão de que talvez os intérpretes sejam sábios em resistir a qualquer tentativa *sistemática* de correlacionar as descobertas dos métodos de análise rigorosa à performance propriamente dita. As demonstrações de unidade entre os motivos, por exemplo, podem ser fascinantes no papel, mas, de forma geral, são mais facilmente observáveis do que ouvidas; uma ênfase obstinada dada a cada detalhe de um motivo seminal numa performance, poderia levar a resultados ridículos, mesmo que uma consciência da atividade dos motivos dentro de uma determinada peça possa provar-se útil para o intérprete (por exemplo, na modelagem da música em termos de timbre e dinâmica). Analogamente, embora uma análise schenkeriana possa detectar elegantemente uma estrutura tonal em sua complexidade hierárquica, fazer com que uma performance nela se encaixe deliberadamente, assim como tentar recriar a análise em termos de som seria duvidoso, por mais valioso que seja o conhecimento do processo e das relações implícitas na análise ao se construir uma interpretação.

No entanto, o estudo da análise mais rigorosa pode ajudar os intérpretes a resolver certos problemas técnicos e conceituais (como foi mencionado anteriormente), assim como memorizar e combater a ansiedade na performance. O papel da análise na resolução de problemas será aqui demonstrado, juntamente com aspectos não tanto de mediação entre o rigor e o pragmatismo como um conceito paralelo (com isto querendo dizer que os intérpretes normalmente compreendem a música mais ou menos na mesma linha dos que praticam a análise rigorosa), mas em termos diferentes – um paralelismo que costumamos ignorar em nosso próprio detrimento.

Para compreender este paralelismo (que é o tema central de meu estudo de caso) precisamos considerar mais profundamente as implicações da “análise para intérpretes”.

Quatro princípios podem ser delineados tendo como base a discussão acima:

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

Devemos enfatizar o fato de que a “análise para intérpretes” acontece normalmente no processo de formulação de uma interpretação e subseqüente reavaliação – ou seja, enquanto estamos estudando e não durante a execução. Isto não renega sua influência potencial na execução propriamente dita, nem tampouco as novas descobertas que possam ocasionalmente ocorrer durante a execução. Em geral, porém, o processo analítico ocorre no estado (evolutivo) do design e seus achados são assimilados na bagagem geral de conhecimento que sustenta, mas não domina, o ato da performance.

Esta forma de análise pode ser ilustrada ao examinarmos os dois primeiros compassos da sonata em Dó Maior de Mozart, K. 545 (exemplo 1).

Exemplo 1: Mozart, Sonata para piano em Dó Maior K.545, I (a) compassos 1-2 (b) compassos 69-73

(a)



(b)



Esta passagem consiste num acompanhamento em baixo de Alberti sustentando uma melodia inicial, em forma de arpejo na mão direita, que atinge um ornamento, numa cadência final notadamente mais limitada. A cadência é fraca: a harmonia de dominante com sétima na mão esquerda não está em estado fundamental e a fórmula do acompanhamento em colcheias continua, inabalável. Mais ainda, a cadência ocorre no decorrer da peça, desprovida do sentido de finalização. O fato é que tenha ou não o intérprete concebido esta passagem precisamente nestes termos, ele estará indubitavelmente consciente destes aspectos, que por sua vez influenciarão a interpretação. A maioria dos pianistas, por exemplo, dariam menos ênfase à cadência em Dó Maior do compasso 2 do que àquela ao final dos compassos 69-71, que é muito mais definitiva e estruturalmente mais significativa (exemplo 1b)¹¹. Executar a cadência do compasso 2 com o mesmo peso e convicção seria dificilmente justificável (embora alguém como Glenn Gould possa até conseguir!). Resumindo, a consciência, por parte do pianista, da função contextual de cada uma das cadências, determinará a forma como cada uma delas será moldada – a extensão temporal (se existir alguma no compasso 2), os níveis de dinâmica dos elementos constituintes em relação a eles mesmos e ao contexto musical, o tipo de articulação (pedal, toque, timbre) e assim por diante.

¹¹ O tipo de coda nos compassos 71-73 reforça a cadência.

Decisões semelhantes serão tomadas a respeito da melodia de abertura no compasso 1, à qual muitos pianistas iriam atribuir um discreto crescendo, enfatizando levemente e talvez sustentando a primeira nota de cada grupo de colcheias na mão esquerda. A tradição estilística e outros inúmeros fatores influenciarão naturalmente a decisão de cada um, mas o pianista precisa primeiramente, reconhecer explicitamente o desmembramento da tríade em forma de arpejo ascendente na mão direita e o acompanhamento em acordes quebrados na mão esquerda – e por “explicitamente” não quero dizer necessariamente nestes termos. O âmago da questão é que sem uma descrição gramatical desta música e a identificação da função de cada elemento tanto localmente como no contexto geral, dificilmente alguém poderia conceber uma interpretação viável.

Este tipo de descrição e identificação de funções – a essência de cada ato analítico – pode, e para o músico com experiência, irá, acontecer inicialmente à primeira vista, com base na “intuição informada” à qual nos referimos anteriormente (ou seja, designada por uma compreensão assimilada de sintaxe, estrutura melódica, padrão rítmico e assim por diante). Porém, uma apreensão imediata não exclui, de forma alguma, um exame posterior consciencioso de como os vários elementos operam na peça, o que requer algo além da intuição.

Uma das formas através das quais os músicos satisfazem sua “sede de conhecimento musical” (Dunsby, 1995, p.46) é aprender técnicas mais rigorosas não tanto para serem eventualmente aplicadas diretamente à performance, mas para que sejam assimilados terminologias e conceitos que reforcem sua capacidade de articular para si mesmos e para outros (alunos, professores, etc...) o que acontece na música. Não é tanto o conhecimento que amedronta os intérpretes, mas as possíveis *exigências* associadas a ele: de modo geral, os intérpretes não gostam de ser instruídos pelos *scholars* sobre o que fazer, através de uma linguagem ditatorial que ameaça sua liberdade. No entanto, ser capaz de empregar um vocabulário suplementar mais sofisticado – se comparado ao “antigo recurso de sinais-gestos-e rosnados” (Kerman, 1985, p.196) geralmente usados nos ensaios – e também entender mais completamente os meios de se organizar a música, pode se provar libertador para os músicos que buscam uma intuição mais informada, idéias mais profundamente conscientes e uma articulação verbal mais poderosa.

Estas técnicas incluem:

- (1) a identificação de planos tonais básicos e divisões formais
- (2) gráficos de tempo
- (3) gráficos de dinâmica
- (4) a análise do contorno melódico e dos motivos/idéias que o constituem
- (5) a preparação de uma redução rítmica
- (6) a re-notação da música

Descreverei estas técnicas, demonstrando seu papel na preparação da performance do *Noturno* de Chopin op.27 n° 1, tendo primeiramente observado que sua aplicação potencial não está de forma alguma limitada à música para piano solo. A princípio, qualquer músico pode achar estas técnicas benéficas, na medida em que não sejam consideradas como finalidade, mas sim como um meio de enriquecer a consciência do processo musical. Vale reafirmar que a temporalidade e o “contorno” são fundamentais para esta investida analítica, assim como o reconhecimento da necessidade de uma análise mais extensa.

Análise para intérpretes do Noturno em Dó# menor de Chopin

Chopin compôs os Noturnos Op. 27 em 1835. O primeiro dos dois inicia de forma sombria (exemplo 2 a), porém eventualmente a música começa sua escalada até atingir um clímax poderoso, descendo imediatamente, e recomeçando a escalada (exemplo 2 b-d). Uma melodia triunfante é introduzida (exemplo 2 e), seguida de uma retração quase imediata (exemplo 2 f) e de uma quebra súbita, culminando numa cadência catártica que traz de volta a fútil melodia introdutória (exemplo 2 g). No entanto o clima se torna mais esperançoso na coda em Dó# Maior (exemplo 2 h), que antecipa a tonalidade mais lírica de Ré bemol Maior do segundo Noturno¹².

Exemplo 2: Chopin, Noturno Op.2 n° 1 (a) compassos 1-7 (b) compassos 29-32 (c) compassos 45-52 (d) compassos 53-6 (e) compassos 65-8 (f) compassos 73-7 (g) compassos 78-84 (h) compassos 94-10

(a)

Larghetto ♩ = 42

pp

sotto voce

Lea

* Lea * Lea * Lea *

5

3

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

(b)

[illegible]

¹² Aconselho os leitores a consultar uma edição *Urtext* e escutar o maior número possível de gravações.

(c)

Più mosso $\text{♩} = 54$

29 *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

(d)

agitato

53 *sotto voce* *poco* *a* *poco*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Rea * *Rea* * *Rea* * *Rea* *

(e)

con anima

65 *f* *ten.*

Rea * *Rea* * *Rea* *

(f)

73 *pp* *ten.* [h]

Rea * *Rea* *

(g)

Musical score for section (g). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment.

 The first system (measures 78-82) includes the markings *cresc*, *ed*, *accelerando*, and *fff*.

 The second system (measures 83-87) includes the marking *con forza*.

 The third system (measures 84-87) is marked *Tempo I* and includes the marking *sotto voce*.

 The score concludes with the markings *fz*, *p legato*, and *Leo*.

(h)

Musical score for section (h). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment.

 The first system (measures 94-97) includes the marking *calando*.

 The second system (measures 97-100) includes the marking *Adagio*.

 The third system (measures 101-104) includes the markings *p*, *fz*, and *pp*.

 The score concludes with the markings *fz* and *Leo*.

O desafio técnico mais imediato para o pianista é controlar o acompanhamento com seu movimento amplo em pianíssimo na introdução e na re-exposição, assim como o desenho mais veemente da mão esquerda que cresce em intensidade e na exploração mirabolante de registros ao se aproximar do clímax. Desafios mais sutis incluem a sustentação da energia das sessões “sombrias” e o encaminhamento do drama que se desenvolve no meio para se conseguir expansões graduais e momentos súbitos de retração de forma apropriada. Algumas das ferramentas analíticas apresentadas abaixo podem ajudar neste propósito.

Identificando as divisões formais e o plano tonal básico

Uma das missões mais intencionalmente “analíticas” do intérprete é determinar a forma da música e seus alicerces tonais. Tais modelos como a forma binária e ternária, rondó, etc, são familiares para a maioria dos músicos, e analisar uma obra nestes termos logo no começo pode ser produtivo, seguindo-se talvez um delinear mais detalhado, individual, revelando as principais sessões e subseções da música, plano tonal e outros aspectos relevantes. Porém, diagramas deste tipo não possuem maior valor musical do que um circuito elétrico, ao menos que compreendamos seus atributos arquitetônicos em termos diacrônicos, ou seja, em termos de tempo e percurso. Isto é especialmente vital para o intérprete, pelos motivos já mencionados.

A estrutura do Noturno de Chopin é relativamente simples, como demonstra a figura 2. Trata-se de uma forma ternária – ABA' + coda – com uma divisão em duas partes da seção B definida pela melodia *com anima* em Ré bemol Maior, a equivalente enarmônica maior da tônica (exemplo 2 e). O tom de Ré bemol maior é preparado por um movimento que vai de Dó # menor (seção A) através de Mi maior até a dominante (aparecendo como Lá bemol maior no exemplo 2 c), que funciona como um pivô importante na seção B e na peça como um todo. Após o aparecimento da nova melodia no compasso 65 e a ruptura nos compassos 78-80, a dominante retorna brevemente, permanecendo no controle até a re-exposição abreviada¹³ da seção A.

Figura 2: Chopin, Noturno em Dó# menor Op.27 n° 1: plano formal e tonal.

Compassos	1-28	29-64	65-83	84-94
Seção	A	B		A'
Subseção	intro A1 A2 'coda'	B1	B2 <i>cadenza</i>	intro A2'
Compasso	1 3 19 27	29	65 83	84 86
Tonalidade	Dó# menor I	———Mi-Láb ———III-V	Réb——Sol# =I V	Dó#menor I

¹³ Nota-se, tanto em A² como A2' a ausência de uma correspondência para os compassos 11-18.

Como atestamos anteriormente, a forma como os intérpretes compreendem este *Noturno* não precisa estar em conformidade com esta descrição “rigorosa”. Um pianista tenderia, ao invés disto, a *sentir* as diversas áreas tonais como pontos de gravitação que se aproximam ou se afastam do fluxo musical – áreas julgadas de acordo com a percepção de sua importância, onde a tonalidade passageira de Mi maior merece menos atenção (em termos da extensão de tempo e dinâmica) do que, por exemplo, a dominante que se introduz no clímax. Igualmente, pianistas iriam tipicamente encarar a forma ABA’ como um jogo entre frases estáveis ou instáveis, estáticas ou ativas, ou como uma declaração seguida de partida e retorno¹⁴. Embora nenhuma destas formulações expresse o que realmente acontece na obra, elas ao menos indicam uma noção básica da música em execução na medida em que esta se expande e contrai, permanece ou prossegue, e assim por diante. Uma noção de “forma enquanto processo” é o que realmente interessa aos intérpretes, embora para atingi-la, necessite-se de uma dissecação um tanto quanto conscienciosa, mais do que a assimilação simplesmente intuitiva. Tabelas como que consta na figura 2 podem ajudar neste aspecto apesar de sua aparência ossificada.

Gráficos de Tempo

Embora os gráficos da figura 1 forneçam uma idéia valiosa da flutuação do tempo na execução, intérpretes e ouvintes são incapazes de perceber estas nuances no sentido literal: os “fatos” da performance demonstrados por estes dados revelam uma verdade parcial e por vezes enganosa¹⁵. Quaisquer que sejam as implicações que isto tenha uuma análise da performance *post facto*, gráficos de flutuação de tempo podem ser benéficos para os intérpretes no que diz respeito à análise anterior à performance, ou seja, enquanto se constrói a interpretação. Um dos procedimentos é determinar as divisões amplas do tempo numa peça e então registrar manualmente o contorno dos tempos que prevalecem, levando em conta as nuances de aceleração ou retardos que ocorrem em menor escala durante a execução. Mesmo levando-se em conta a falta de rigor deste design feito à mão, comparado aos gráficos nas figuras 1(a) e (b), estaremos mais próximos de como a música é ouvida pelo intérprete, formando uma imagem mais esclarecedora do processo temporal.

Diagramas como este são muito mais facilmente concebidos quando os compositores fornecem indicações de metrônomo e os *Noturnos* Op.27 são precisamente as últimas obras de Chopin onde consta este tipo de indicação. No Op.27 n° 1, a seção A tem a indicação “*Larghetto* mínima = 42”, e a seção B “*Piu mosso* mínima pontuada = 54” (a mínima e a mínima pontuada atuando respectivamente como o pulso básico em cada seção). O tempo inicial retorna na re-exposição e os últimos três compassos são executados em *Adagio* (após uma redução gradativa do andamento nos compassos 93-6). A peça poderia ser encarada como três platôs temporais seguidos de um *Adagio*. Conforme os exemplos anteriores, os intérpretes irão tipicamente compreender estes aspectos não como entidades, mas como uma sucessão contínua de pulsos controladores sujeitos a ajustes a cada momento. Representei esta sucessão no gráfico apresentado na figura 3 simulando uma análise *post facto*, mapeando a paisagem temporal da maneira como transpassa o ouvido interior do intérprete. Da mesma forma que oferece uma visão geral sincronizada, o gráfico deveria igualmente ser observado do começo ao fim, ou seja, no desenrolar do *Noturno*. O intercâmbio dialético entre o processo diacrônico e o todo sincrônico, é de fato característico da forma como os intérpretes concebem a música de forma geral – um ponto importante que retomaremos adiante¹⁶.

¹⁴ A nova melodia em B², pode ser considerada como uma afirmação tardia e a coda como um retorno, ao menos à tônica maior de B², se não de seu caráter triunfante.

¹⁵ Ver Repp, B.H. (1992). Probing the cognitive representation of musical time: structural constraints on the perception of timing perturbations. *Cognition*, 44, 241-81. Ver também Rink (2002).

¹⁶ Ver Cone (1968, p. 88-98).

Gráfico de dinâmica

A noção individual do processo musical pode ser englobada num gráfico de níveis de dinâmica, novamente similar aos gráficos das figuras 1, mas sem um propósito prescritivo. Este procedimento inclui a preparação de um diagrama como o da figura 4, no qual as principais indicações de dinâmica aparecem no eixo vertical, com uma linha que percorre as muitas indicações de Chopin de compasso em compasso. Um dos pontos fracos desta abordagem é sua atenção limitada ao contexto - fator que geralmente influencia o significado das indicações de dinâmica (um *piano* por exemplo, adquire num contexto onde prevalece o *fortissimo*, um significado diferente daquele que teria num contexto em *pianissimo*). No entanto, embora as indicações de dinâmica sejam interpretadas aqui por si mesmas, e mais uma vez, sem o rigor da figura 1(b), este gráfico fornece uma excelente visão geral do terreno da dinâmica, assim como a oportunidade de percebê-la enquanto acontece. Esta noção pode ser adquirida imaginando-se a primeira parte da peça acontecendo num nível mais ou menos de base, seguido de uma rápida escalada e de uma descida súbita, uma outra escalada mais gradativa, que nos leva a uma outra descida abrupta e, finalmente, uma terceira fase de escalada e descida que percorre um caminho mais tortuoso retornando ao nível de base do começo da peça. Em minha opinião, Chopin derrama toda a energia potencial do *Noturno* nas indicações de dinâmica, ou ao menos representa este fluxo de energia em forma de microcosmo através destas indicações. De qualquer forma, o gráfico de flutuação de dinâmica acumula uma 'curva de intensidade' para a peça toda - ou seja, 'uma representação gráfica dos altos e baixos'¹⁷ da música e seu contorno no tempo¹⁸, e se alguém tentasse captar a forma como este *Noturno* soa para o intérprete, chegaria a um diagrama como este, ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico em suas implicações representativas.

Análise do contorno melódico e dos motivos /idéias constituintes

Embora uma metodologia geral para uma análise melódica seja vaga, esta pode ser instrutiva no sentido de traçar os contornos melódicos no papel, sem as hastes, notas e outros impedimentos de notação que distraem o olhar da trajetória musical. Em geral, como foi sugerido anteriormente, a representação musical no ouvido interno do intérprete é muito pouco parecida com o que está registrado na partitura: na medida que se constrói a interpretação, a notação se transforma numa série de atos físicos correspondendo a imagens mentais de diversos tipos, incluindo imagens aurais.

Os intérpretes normalmente concebem uma melodia como uma linha (contínua ou não) que cantam para si mesmos enquanto fazem música, e um gráfico literal deste contorno melódico, incluindo passagens curtas ou extensas (neste último caso talvez desenhando os pontos altos e baixos que se sucedem), pode se aproximar mais da imagem aural do que a notação original em si. A figura 5 traça o contorno melódico da cadência do *Noturno*, cujas particularidades da ondulação e dos gestos ficam mais palpáveis quando enfocadas desta forma (ver gráficos em Rink, 1999, pp. 231-232).

¹⁷ NT: No original : « ...music's ebb an flow... ». O autor faz uma analogia com as mudanças de maré - alta e baixa : "the ebb and flow of the sea".

¹⁸ Uma curva de intensidade é 'determinada por todos os elementos ativos (harmonia, melodia, ritmo, dinâmica, etc...) que atuam seja independentemente, sincronizados ou não sincronizados, para criar os níveis mutantes de energia e conseqüentemente do contorno geral.' (Rink, 1999; p.234).

Figura 3: Flutuação de tempo em Chopin, Noturno em Dó# menor op.27 n.º.1

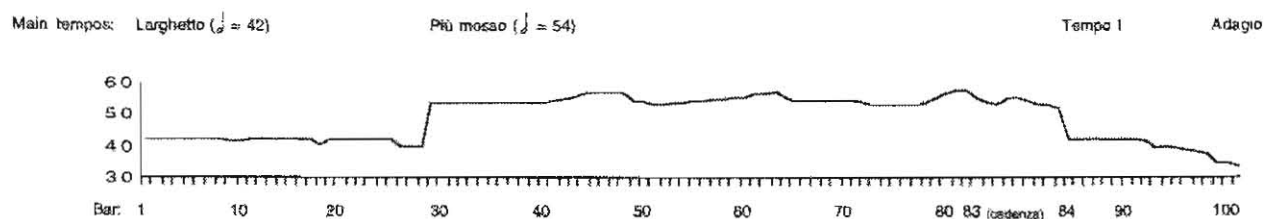


Figura 4: Dinâmica no Noturno em Dó# menor op.27 n.º.1 de Chopin

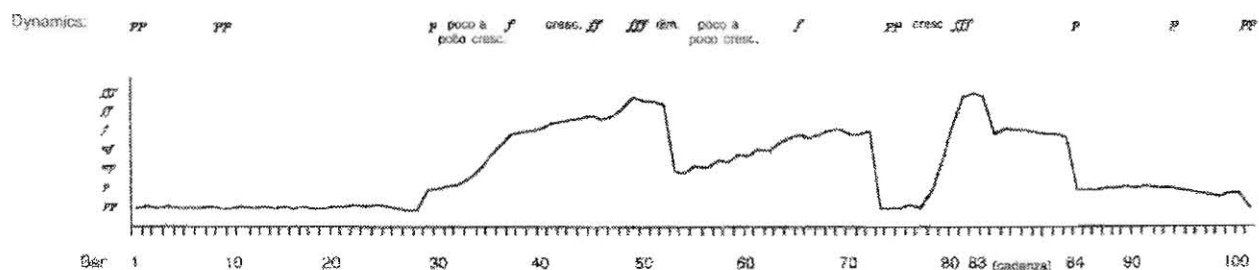
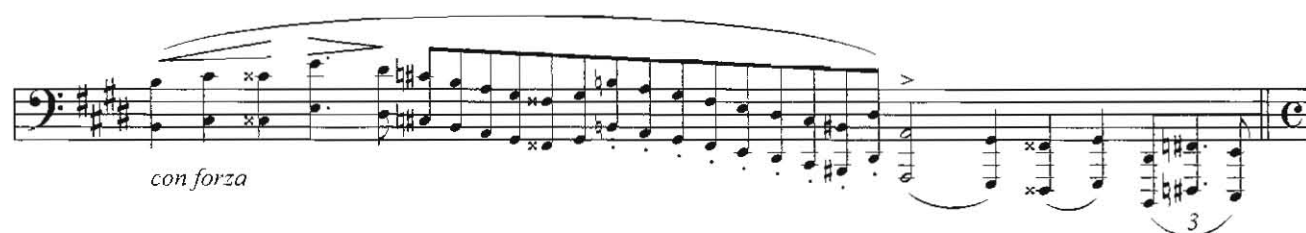


Figura 5: Noturno em Dó# menor op.27 n.º.1 de Chopin: registro do contorno da cadência (reprodução da primeira edição alemã; Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1836)



A consciência de configurações de alturas numa melodia, assim como de um quadro mais geral, também afetará o modo como os intérpretes projetarão a música, mesmo que a demonstração da unidade entre os motivos não seja seu objeto prioritário. Tais padrões poderiam inspirar um tipo especial de timbre ou de articulação, ou ainda texturas recorrentes, ritmos, e outros elementos que exercem influência sobre o contorno da música. No *Noturno* de Chopin, as seções A e A' – que apresentam uma extensão de registro compacta e um movimento melódico predominantemente monódico e conjunto – apresentam um contracanto evocativo nos compassos 20-6 e (de forma abreviada) compassos 89-93 que pode ser executado 'nostalgicamente', ou seja, com um toque *pesante*, mas paradoxalmente destacado e uma dinâmica menos reticente do que a da melodia sombria que ele contrapõe, especialmente nas duas passagens cadenciais (compassos 25-6 e 92-3), a primeira das quais é deixada no ar, enquanto a segunda termina a peça como um todo, com uma indicação muito significativa: *con duolo*.

Exemplo 3: Noturno em Dó# menor op.27 n.º.1 de Chopin: ré natural da forma melódica nas seções A e A' (a) compassos 5 e 21 (ver também compassos 9-10, 25,26-8, 88, 92 e 93) (b) compassos 13 e 17

(a)

(b)

O poder expressivo destas cadências se deve em parte ao sugestivo ré bequadro na melodia descendente, que reaparece no decorrer de A e A' em um de dois contextos harmônicos. O primeiro (exemplo 3.3 a) utiliza um acorde napolitano de ré Maior sobre um pedal insistente de tônica, seguido de uma cadência. O segundo contexto (exemplo 3.3b) coloca a harmonia de dominante contra o ré bequadro, agora uma contrapartida dissonante em relação ao ré# esperado. Novamente, o que importa aqui não é a terminologia: é uma questão relevante para o intérprete, de técnica de análise – que neste caso envolve a extração de todas as diversas manifestações que partem da partitura, sua justaposição no papel para facilitar uma comparação e então o exame cuidadoso de seus diferentes papéis dentro da concepção da performance. Em minha opinião, o ré bequadro oferece a chave para a compreensão das seções A e A', considerando que sua proximidade da tônica sugere uma certa futilidade (particularmente quando harmonizadas pelo acorde napolitano), enquanto que a dissonância modal nos compassos 13 e 17, parece arcaica e elegíaca, contrastando fortemente com a belicosidade e o triunfo da seção do meio.

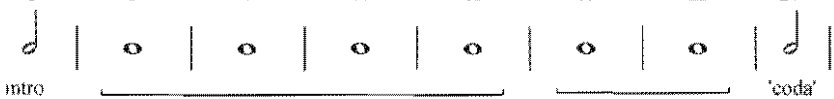
Preparando uma redução rítmica

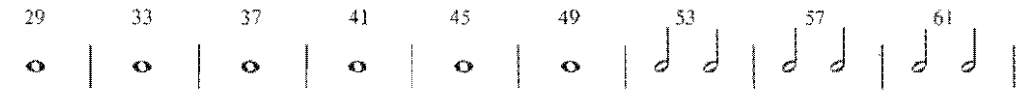
Cada seção neste *Noturno* possui um caráter rítmico diferente e o fato de se descrever gramaticalmente e identificar as funções dos principais elementos rítmicos, revela seu papel de geradores, sustentadores e supressores de ímpeto. Tomemos como exemplo o desenho imutável de colcheias das seções A e A' e a coda, que engendra o caráter estático mencionado anteriormente; a figura pontuada (semínima pontuada, colcheia, semínima), utilizada durante toda a seção B¹, direciona a música para o clímax em duas fases; e o grupo de três semínimas + semínima e quatro colcheias, em B² ajuda a criar a sensação passageira de triunfo.

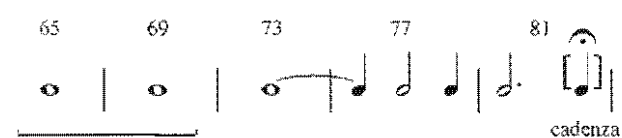
Porém, a redução rítmica à qual nos referimos está relacionada não com detalhes rítmicos como estes, mas com propriedades rítmicas num nível mais avançado, ao que chamamos de estrutura da frase. Várias técnicas de redução rítmica são descritas na literatura analítica (vide, por exemplo, Scharter, 1999; Rothstein, 1989), embora a mais valiosa e acessível do ponto de vista do intérprete pudesse ser a representação de cada compasso (ou outra unidade) como um valor rítmico proporcionalmente menor - por exemplo, uma colcheia - e a combinação destes ritmos de acordo com a percepção do agrupamento das frases na música. O próximo passo seria discernir o contorno inerente no diagrama emergente - questões de decapitação, extensão, contração, elisão e assim por diante, ao nível da frase ou superior. Esta técnica reducional funciona particularmente bem com Chopin, cuja predileção pelas frases de quatro compassos é bem conhecida, embora não falte ímpeto na estrutura frasal de nosso *Noturno*.

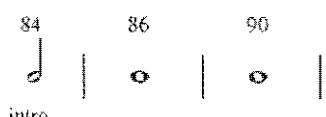
Figura 6: Chopin, *Noturno* em Dó# menor op. 27 n.º. 1: redução rítmica da estrutura frasal

Compasso: 1 3 7 11 15 19 23 27

A C 
 intro coda

B₁ C 

B₂ C 
 cadenza

A¹ C 
 intro

coda C 

 = um compasso

C indica um hípercompasso formado por quatro compassos

Cada semibreve na figura 6 representa uma frase de quatro compassos (ou 'hipercompasso'; vide Rothstein, 1989), enquanto as mínimas representam unidades de dois compassos e as semínimas um único compasso. O diagrama revela o padrão regular de frases de quatro compassos da seção A, tirando a introdução e a coda que servem de moldura (dois compassos cada uma) e como, na seção A', esta regularidade contribui para o caráter estático intencional identificado anteriormente. Na seção B' que começa com uma combinação 4+2 enfatizando os compassos climáticos 45-52, o ritmo frasal acelera nos compassos 53-64 com uma rápida sucessão de grupos de dois compassos. Trata-se de uma anacruse alongada que nos leva à seção B², onde uma frase que segue inicialmente o padrão dos quatro compassos interrompe este padrão no compasso 77, impingindo irregularidades na estrutura da frase e provocando o colapso neste ponto crucial de junção. Embora todos estes elementos pudessem ser concebidos intuitivamente pelos intérpretes, eles implicam um nível mais elevado de estrutura que poderia dificilmente ser meramente sentida. Um diagrama como o da figura 6 ajuda a mostrar que a estrutura frasal e o contorno musical são dois lados da mesma moeda no que concerne o *Noturno* de Chopin.

Re-notando a música

Não há dúvidas de que a notação convencional não é capaz de captar a complexidade da música em sua totalidade, como sabem todos os intérpretes. Sutilezas rítmicas são notoriamente difíceis de serem detectadas, assim como as nuances de dinâmica, os pequenos desvios de altura e a enorme gama de articulações utilizadas pelos músicos. Recriar a partitura de uma peça pode às vezes atenuar as inadequações da notação original iluminando certas particularidades obscurecidas ou ausentes da partitura. Um esquema métrico alternativo, por exemplo, latente no original, pode ser revelado reescrevendo-se a música com uma nova métrica nas partes relevantes, recolocando-se as barras de compasso se necessário, para deslocar certos pulsos e padrões associados que de outra forma permaneceriam escondidos. Isto não quer dizer que esta nova notação capte totalmente "a música": deveras, é na tensão entre o original e as novas versões que reside o interesse para o intérprete, que precisa reconhecer que "a música" não se conforma com nenhuma destas opções, mas encontra-se nos interstícios entre elas. Esta notação alternativa pode também ser proveitosa para diagramar os ritmos que se situam num nível secundário, a linha contrapontística que pode estar disfarçada, especialmente no que diz respeito à música para teclado, a distribuição das partes entre as mãos do pianista ou os membros de um grupo de câmara, e assim por diante.

A figura 7 apresenta uma versão reescrita dos compassos 81-84 do *Noturno* de Chopin, elaborando particularmente as propriedades métricas da cadência. Este diagrama resulta de uma incerteza de minha parte a respeito do contorno da cadência no que concerne à performance propriamente dita: é o produto de uma prática analítica deliberada, à qual recorri uma vez que a intuição revelou-se insuficiente para a solução do problema. O fato desta passagem não apresentar barras de compasso no original dificultou a determinação dos acentos métricos, o mesmo aplicando-se à organização rítmica interna do grupo de 15 colcheias (ver exemplo 2 g), fatores que afetariam dinâmica, *rubato* e articulação e assim alongam ou comprimem o contorno registrado mostrado na figura 5. Em minha análise, que solucionou o problema ao qual me referi, o compasso 83b mantém a métrica em 3/4 dos compassos 81-83a, mas no compasso 83c, uma nova métrica em 2/4 está implícita, mantendo-se a duração do compasso e equacionando a nova mínima com a antiga mínima pontuada (em retrospecto, o compasso 83b assemelha-se a uma tercina em colcheias). O grupo de 15 semínimas de Chopin é rompido em quatro grupos de tercinas nos compassos 83d-e, seguidos por um outro compasso, 83f que impulsiona a música em direção a oitava sincopada em A (representada como uma mínima na partitura). Um ritmo mais lento e regular nos leva à tercina em colcheias no compasso 83i (o '3' em Chopin), que implicitamente reafirma a métrica de 3/4 dos compassos 81-83b enquanto prepara o retorno de dó na seção A.

Figura 7: Chopin, Noturno em Dó# menor op.27 n.º.1: reescrevendo os compasso 81-84 (com as dinâmicas e as ligaduras de Chopin).

(cadenza)

81 82 83a 83b 83c 83d 83e 83f 83g 83h 83i 84

fff

con forza

[L'istesso tempo]

d = a.

d = a parumira

3

3/4

É interessante contemplar como Chopin tinha em mente este tipo de esquema de organização quando compôs o Noturno. Certamente suas ligaduras, dinâmicas e sinais de articulação indicam a possibilidade, assim como a presença da estrutura frasal de oito compassos condizente com sua prática usual. Se o intérprete necessita ter este tipo de esquema em mente enquanto executa a peça, isso é outro problema. Tendo produzido um diagrama como o da figura 7, não é imprescindível que se esteja vinculado a ele durante a performance; de fato, eu mesmo toco esta música de forma muito mais livre do que esta nova forma de notação sugere, por mais elucidativo que ela tenha se provado. Os frutos de tal exercício devem ser assimilados como qualquer outro conhecimento adquirido no processo de construção da performance – talvez para ser esquecido e ao mesmo tempo lembrado inconscientemente a cada ocasião que a música é trazida à vida.

Em direção à síntese

Neste artigo, chamei a atenção para o fato de que os enfoques adquiridos através da análise – intuitiva ou deliberada – não são nada mais do que fatores de influência na concepção musical do intérprete. O sucesso da performance será medido pelo indivíduo e pela platéia, não tanto pelo rigor de sua análise, fidelidade histórica ou mesmo acuidade técnica (ao menos em certos círculos), mas pelo nível de ressonância que ela encontra através do agrupamento dos elementos constituintes, significando algo além do que apenas a soma destas partes, numa síntese musicalmente coerente e convincente. A análise pode estar “implícita” no que o intérprete “faz”, e pode também ser explicitamente adotada por intérpretes que se utilizam destas e de outras técnicas aqui descritas, bem como outras. Mas é importante não alçá-la a um status mais importante do que a performance ela tenha originado, ou usá-la como um meio de subjugar e constranger os músicos. Ao contrário, sua utilidade potencial deve ser reconhecida, assim como suas limitações, com o que quero dizer simplesmente que “a música” transcende esta e qualquer outra abordagem que tenha como finalidade compreendê-la. Projetar “a música” é o que mais importa, e todo o resto é apenas um meio para se atingir uma finalidade.

Referências

- Cone, E. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.
- Cone, E. (1989). *Music Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Cook, N. (1999). Analysing performance, and performance analysis'. In N. Cook & M. Everist (Orgs.). *Rethinking Music* [pp. 239-61]. Oxford: Oxford University Press.
- Dunsby, J. (1989). Guest editorial: performance and analysis of music. *Music Analysis*, 8, 5-20.
- Dunsby, J. (1995). *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- Kerman, J. (1985). *Musicology*. London: Fontana.
- Lester, J. (1995). Performance and Analysis: interaction and interpretation. In J. Rink. (Org.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* [pp. 197-216]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, L. (1973). *Explaining Music*. Chicago: Chicago University Press.
- Narmour, E. (1988). On the relationship of analytic theory to performance and interpretation'. In Narmour E. e R.A. Solie (Orgs.). *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*. Stuyvesant: Pendragon.
- Rink J. (1990). Review of Wallace Berry, *Musical Structure and performance*. *Music Analysis*, 9, 319-39.
- Rink, J. (1995). Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms' *Fantasien op.116*. In J. Rink (Org.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* [pp.254-82]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, J. (1999). Translating the musical meaning: the nineteenth-century performer as narrator. In N. Cook & M. Everist M(Orgs.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Rothstein, W. (1989). *Phrase Rhythm in Tonal Musical*. New York: Schirmer Books.
- Rothstein, W. (1995). Analysis and the act of performance. In: J. Rink. (Org.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* [pp. 217-40]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scharter, C. (1999). *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Schmalfeldt, J. (1985). On the relation of analysis to performance: Beethoven's *Bagatelles Op. 126, n°s.2 e 5*. *Journal of Music Theory*, 29, 28.
- Schmalfeldt, J. (1986). *Form in Music*. 2a Ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.