A-462806
B-71293

Univesidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Pós-graduação em Música

INTERPRETAÇÃO MUSICAL: TENDÊNCIAS E PESPECTIVAS DO FENÔMENO CRIATIVO

2010000646

ALESSANDRO PEREIRA DA SILVA

São Paulo – 2005

T/UNESP
780.9
S586i

Univesidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Pós-graduação em Música

INTERPRETAÇÃO MUSICAL: TENDÊNCIAS E PESPECTIVAS DO FENÔMENO CRIATIVO

ALESSANDRO PEREIRA DA SILVA

Dissertação apresentada como cumprimento parcial das exigências para obtenção do título de Mestre em música junto ao curso de pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp.

Orientador: Prof. Dra. Dorotéa Machado Kerr

São Paulo – 2005

INSTITUTO DE ARTES · UNESP · BIBLIOTECA

BIA

Against positivism, which halts at phenomena [and says] "there are only facts," I would say: no, facts is precisely what there is not, only interpretations.

Friedrich Nietzsche

Para Gabriela, por tudo...

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho que não entendeu, pela sua idade, o porquê de eu permancer tanto sentado no computador e não brincando com ele; à minha orientadora pelo constante apoio e a orientação preciosa e cuidadosa; à professora Lia Tomás pelo suporte intelectual; a Jorge Bernardo García e Lydia Irene Maloucaze, pelo apoio e muitas contribuições.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	9
I PARTE	
1.1 A interpretação no séculos XVII e XVIII	17
1.2 A interpretação no século XIX	28
1.3 A interpretação e o formalismo	39
II PARTE	
2.1 A teoria dos símbolos	49
2.2 A psicologia e a interpretação musical	61
2.3 A fenomenologia, a arte e a música	74
2.4 O termo interpretação na música	110
Considerações Finais	127
Referências Bibliográficas	137

Resumo

A presente dissertação aborda o processo criativo da interpretação musical por meio de uma visão histórica. Na primeira parte ela traça alguns aspectos desse fenômeno nos séculos XVII, XVIII, XIX e XX. São ressaltadas algumas características e mudanças da prática musical ao longo do tempo, tendo como base as investigações históricas de Thurston Dart, Lydia Goehr, Carl Dahlhaus, e as considerações sobre a estética musical de Enrico Fubini e Edward Lippman. Essa parte culmina na exposição do pensamento de Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg e Heinrich Schenker, que defendiam a interpretação do que aqui foi chamado molde formalista do pensamento sobre a interpretação musical.

Na segunda parte da dissertação são abordadas três correntes de pensamento sobre o fenômeno: a teoria da psicologia musical, aqui representada por Carl Seashore, Leonard Meyer e John Sloboda; a teoria dos símbolos, aqui representada por Nelson Goodman; e a fenomenologia, centrando nos discursos de Martin Heidegger sobre a arte e de Roman Ingarden sobre a identidade da obra musical. Encerrando a segunda parte, foi discutida a validade do termo *interpretação* quando aplicado à música, mostrando algumas da principais tendências de encarar esse fenômeno, utilizando alguns autores posteriores à década de 80. Por fim, são mostradas as principais convergências e aspectos relevantes nas discussões atuais sobre a relação entre a interpretação e a obra musical.



ABSTRACT

The musical work and the interpretation: what is that relation? This dissertation tackles the creative process of the musical interpretation through a historical vision. In the first part it shows some aspects of that phenomena in the 15th, 18th, 19th and 20th centuries. Some of the characteristics and changes of the musical practice during said time are emphasized on the basis of the historical investigations of Thurston Dart, Lydia Goehr, Carl Dahlhaus, and the considerations on musical aesthetics of Enrique Fubini and Edward Lippman. That part culminates on the exposition of the thinking of Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg and Heinrich Schenker, that upholded the interpretation of what here was denominated formalist mold of the thinking on musical interpretation. In the second part three currents of thinking on the phenomena were tackled: the theory of the musical psychology, here represented by Carl Seashore, Leonard Meyer and John Sloboda; the theory of the symbols, here represented by Nelson Goodman; and the phenomenology centralizing on the speech of Martin Heidegger about Art and Roman Ingarden on the identity of the musical work. Finishing the second part, the validity of the term "interpretation" when applied to music was discussed, showing some of the principal tendencies to face that phenomena, using some authors subsequent to the decade of 80.

At last, in the final consideration, the main convergences and relevant aspects of the present discussions about the relation between the interpretation and the musical work are showed.

Key-words: interpretation; musical work; performance; aesthetics



Lista de Figuras

FIGURA 2.1.1 – Gráfico do concerto para piano e orquestra de John Cage. (p. 54)

FIGURA 2.2.2 – A Ave Maria Bach-Gounod cantada por Herald Stark. (p. 65)

FIGURA 2.2.3 – Detalhamento do gráfico da Ave Maria. (p. 66)

Introdução

Este trabalho está inserido nos estudos sobre as possibilidades e formas de conhecimento envolvidos no processo de *performance* musical. A *performance*, execução ou interpretação musical aqui é entendida como um ato em que o músico se propõe a tocar uma obra já escrita anteriormente seja em público ou não. Assim, uma interperetação musical pode dar-se em um concerto, em um recital, em uma aula ou em um momento de estudo no qual o músico está sozinho.

Segundo Fausto Borém, a *performance* é uma sub-área na música que tem apresentado o maior número de trabalhos defendidos na e "tem sido preferida por cerca de metade dos alunos de pós-graduação"(2005, p.14)[1]. Pode-se dizer que este número de teses e dissertações sobre a interpretação musical na pós-graduação é resultado da grande procura e ênfase dada ao programas de instrumento, canto e regência nos cursos de graduação em música (*idem*, *ibidem*).

Se no Brasil o número de pesquisas sobre a interpretação musical tem crescido nos últimos anos, na produção bibliografica estrangeira, especialmente na bibliografia anglo-saxônica esse assunto é um fenômeno bastante discutido e abordado. Autores como Nicholas Cook, Richard Taruskin, Lydia Goehr, Joseph Kerman, Peter Kivy, Jerrold Levinson, John Sloboda e Bruno Nettl são

[1] Segundo Borém, o número de dissertações em *performance* musical de 1981 a 2001é de 51,5% do total de dissertações defendidas (2005, p.14).

unesp

alguns exemplos daqueles ligados à estética, à análise musical, à história da música e à etnomusicologia que dedicaram artigos e livros a respeito da interpretação musical.

Como quase todas as pessoas que se iniciam em uma atividade musical, o primeiro contato que tive com essa arte foi por meio do estudo de um instrumento – o violão. Desde então, o foco principal foi estudar como se interpretar uma obra escrita por outra pessoa e essa atividade continua sendo a minha principal atividade musical. Após participar de diversos concursos, festivais e seminários nos quais foi e é possível perceber as diferentes visões sobre a maneira de interpretar uma uma mesma obra, as questões sobre a interpretação musical sempre me soaram intrigantes e essas questões tornaram-se ainda mais presentes ao ingressar no programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, na área de *performance*. De início, esse trabalho deveria ser sobre a interpretação da obra para violão do compositor cubano Leo Brouwer, entretanto surgiram questões que desviaram a atenção, resultando, assim, este trabalho ora apresentado. Uma dessas questões foi em que consiste afinal o ato da interpretação musical?

Todo intérprete, na abordagem de uma obra musical, depara com uma série de perguntas a respeito dela, seja sobre o material musical em si, seja sobre o seu significado ou sobre sua história. Dentre essas questões está o problema da execução musical: se os sinais gráficos que desenham a superfície da partitura fossem sonoros, se todos ouvíssemos a partir deles a música ali

rerpresentadas, não se faria necessário esse trabalho que se chama *interpretação*.

Os intérpretes, isto é, aqueles que realizam o trabalho prático, por um lado, em determinados momentos históricos foram vistos como indivíduos desprovidos de capacidades intelectuais incapazes de discutirem assuntos sobre música. Por outro lado, em certas passagens históricas, os intérpretes foram vistos como super-humanos, virtuoses capazes de inovar a música e, a partir de certo momento, as discussões sobre sua função ganharam relevo e o próprio intérprete tornou-se figura indispensável e dotada cada vez mais de maior relevo social (FUBINI, 2000, p.377).

Tratados sobre *performance* existem desde o século XVII. Conhece-se, por exemplo, os tratados sobre como tocar *vihuela* e *alaúde*, de Luis Milan, Francesco Corbetta e Johan Kapsberger; sobre outros instrumentos como a teorba, cravo e canto escreveram tratados Denis Delair e Nicolas Fleury; nos séculos seguintes nomes como J. J. Quantz, Carl Ph. E. Bach e Leopold Mozart foram alguns dos que também dedicaram-se a tratados sobre a interpretação musical. Mas, segundo Fubini, foi no século XX que a discussão sobre esse fenômeno ganhou um relevo filosófico. Para ele, antes do século XX os estudos sobre a interpretação musical limitavam-se às questões técnico-filológicas (2000, p.378).

O fenômeno da interpretação musical vem sendo discutido enfaticamente desde o final do período romântico até os dias atuais. "O

unesp

problema da *execução* musical é tão velho quanto a própria música, porém acentua-se de forma evidente com a aparição do conceito de *música absoluta"* (FUBINI, 2000, p.377). O que se alterou na cultura musical após o século XIX que fez com que a *performance* musical tivesse um lugar tão importante nas discussões sobre música em geral? Hoje em dia, quando se fala em intérprete na música 'clássica' ou 'erudita', vem à mente a figura do indivíduo que está perante uma partitura e, a partir dela, oferece a sua realização sonora. Será que a interpretação da música sempre foi assim?

Dada ao mundo uma obra fixada no papel, poderia se perguntar: qual é o papel da partitura e a relação com sua realização sonora? Quais são os papéis respectivos, na experiência musical, das faculdades de criar e de executar? Deve haver alguma responsabilidade para com o compositor ou para com a partitura? Qual é o *status* da partitura? Onde entra a personalidade do próprio executante? Enfim, segundo Kerman, a discussão sobre a interpretação musical tende a relacionar-se com a discussão sobre a própria música. (1987, p.276). A interpretação das obras de arte em geral, inclusive a musical, torna-se uma discussão acerca da ética, da ontologia, da lógica – de questões, enfim, de cunho filosófico.

Se a obra musical está na partitura e o executante simplesmente tem a função de tocá-la, o que caracterizaria este procedimento como interpretação e não uma reprodução? Entretanto, a notação musical é suficientemente esclarecedora para que o executante a reproduza? A obra musical está na

unesp

partitura? Se a música é uma arte sonora, poderia se chegar à conclusão de que a execução sonora de uma obra é a obra, mas o que seria aquilo que o compositor imaginou e teve a intenção de fixar no papel?

Dentre as várias questões sobre a interpretação musical essas são algumas abordadas na literatura sobre o assunto no século XX. Pode-se perceber que os problemas sobre a interpretação musical foram encarados de forma abrangente, inclusive com os aspectos estéticos, filosóficos e psicológicos desta questão. O assunto está presente em escritos de compositores, musicólogos, estetas e teóricos musicais. É possível observar que existem questões que vão desde o problema da identidade da obra musical até a responsabilidade na apresentação da obra musical.

Assim, diante essa vasta gama de questões e da numerosa bibliografia estrangeira existente, o objetivo deste trabalho é abordar algumas teorias e tendências sobre a interpretação musical e apontar alguns aspectos e particularidades de cada uma das teorias com especial atenção às considerações sobre a relação entre obra, partitura e interpretação. Para isso, foi adotada uma abordagem histórica centrada fundamentalmente nas correntes estéticas surgidas no século XX.

Borém divide os estudos brasileiros sobre a *performance* em dois grandes grupos: o estudo da '*performance* pura' e da '*performance* interdisciplinar'. Segundo o autor, os estudos da *performance* musical pura "não chegam a caracterizar interfaces claras com as outras sub-áreas da música

unesp

ou áreas mais gerais da música" (2005, p.18). Por exemplo, como realizar certos tipos de nuances de andamento ou *vibratos*. Os estudos da *performance* musical interdisciplinar envolvem interfaces com outras áreas de conhecimento tanto da própria música quanto de outras áreas do conhecimento.

Assim, essa pesquisa está inserida dentro dos estudos sobre a *performance* com um enfoque interdisciplinar especificamente no que Borém chama de *Performance* Musical e Sociologia/Filosofia[2], embora insira também alguns autores da psicologia musical e aspectos históricos da interpretação musical.

A metodologia utilizada foi a exploração e seleção de bibliografia sobre o assunto interpretação musical que serviu e serve de base para as discussões atuais. Essa pesquisa limitou-se a alguns autores que se destacam em três correntes de pensamento[3]: o simbolismo na música, a psicologia musical e a fenomenologia. Porém, antes de ser abordada a questão central desta pesquisa serão ressaltados alguns aspectos sobre a prática musical desde antes do século XIX até inícios do século XX para apontar as mudanças de paradigma tanto no que se refere ao pensar quanto ao praticar a música.

Esse trabalho foi organizado em duas partes principais com subdivisões internas. A primeira parte consiste na exposição da história da

[2] A divisão das categorias dos estudos sobre a *performance* interdisciplinar realizado por Borém totalizam sete subdivisões: "(1) Performance Musical e Análise, (2) Performance Musical e Musicologia, (3) Performance Musical e Educação, (4) Performance Musical e Composição, (5) Performance Musical e Música Popular Brasileira (Etnomusicologia), (6) Performance Musical e Medicina/Educação Física e (7) Performance Musical e Sociologia/Filosofia.

[3] Essas correntes de pensamento do século XX foram selecionadas com base nos livros de Enrico Fubuni (2000) e Edward Lippman (1992).

unesp

interpretação musical iniciando-se no século XVII, estendendo-se até o início do século XX, para mostrar as mudanças na prática interpretativa e a sua culminação no que se é comumente chamado molde formalista da interpretação (GOEHR, 1998; COOK, 2001).

A segunda parte está dedicada à exposição de três linhas de pensamento sobre a relação entre obra, partitura e interpretação no século XX: o simbolismo, em especial a teoria exposta por Nelson Goodman, que oferece uma visão lógica sobre as características da partitura, as relações desta com a obra em si e a função da interpretação; a psicologia musical, aqui representada por Carl E. Seashore, Leonard Meyer e John Sloboda, que além de oferecer uma visão sobre a função da partitura e da execução aborda também questões psicológicas e físicas envolvidas no ato da interpretação; e a fenomenologia, destacando as idéias de Martin Heidegger e Roman Ingarden, que oferece uma abordagem sobre a identidade da obra musical e as relações entre partitura e suas interpretações. Em seguida, foi vista e discutida algumas teorias sobre a validade da utilização do termo 'interpretação' na música, que teve como objetivo mostrar como alguns autores atuais vêem o processo interpretativo. Por fim, as considerações finais, nas quais serão sintetizados as principais idéias das tendências sobre a interpretação musical discutidas nesta dissertação.

I Parte – Aspectos Históricos

unesp

1.1 A interpretação no séculos XVII e XVIII

O objetivo nesta parte é mostrar que antes do século XIX os compositores raramente compunham "obras autônomas" e que o ato de compor e de o interpretar estavam diretamente conectados. Segundo Goehr, "nos séculos anteriores ao XIX, cada momento, aspecto ou crença associada ao conceito de obra era, se não ausente, pelo menos entendido diferentemente" (*idem*, p.176). Segundo Fubini:

> A figura do teórico, do compositor e do executante tendem freqüentemente a indentificar-se: Zarlino, além de grande teórico, era também compositor; [...] depois dele, encontramos Vicenzo Galilei, Artusi, Caccini y Monteverdi e, se continuarmos até Rameau, encontraremos outros tantos músicos dos séculos XVII e XVIII que foram, simultaneamente, grandes teóricos, compositores e executantes (2000, p.135).

Ilustrando que a prática musical anterior ao século XIX, no que se refere tanto ao pensar, ao compor e ao executar a música, na maior parte dos casos, eram realizadas por um só indviduo. Assim, serão abordadas algumas dessas práticas, focalizando principalmete a execução musical, e suas graduais mudanças até culminar no século XIX e início do século XX.

Segundo Goehr, Bach "não pretendia compor obras musicais. Somente adotando uma perspectiva moderna alheia a Bach diríamos isso" (1992, p.8). Goehr discute a formação do conceito de obra em seu seu livro *The Imaginary*

Museum of Musical Works. Para ela, a música antes do século XIX era puramente uma arte para a *performance*.

Segundo Goehr, as obras eram produzidas para o público e para a realização de funções extra-musicais, como eventos religiosos ou festividades em cortes e os compositores obedeciam os desígnios de seus empregadores (*idem*, p.178). A função do compositor era compor para um determinado evento e suas composições eram executadas com um espaço mínimo de tempo entre a composição e a execução, quando não eram realizadas ao mesmo tempo. "A idéia de que algém primeiro compunha uma obra e [posteriormente] então era executada publicamente aqui e lá mal existia" (*idem*, p.179).

Nas biografias e cartas de compositores como Bach, Händel, Carl. Ph. Emmanuel Bach pode-se observar que os compositores obedeciam a certas normas dependendo da ocasião para a qual a música era feita. Bach, por exemplo, foi empregado para compor músicas para o serviço religioso toda sua vida. Händel era instruído a compor de acordo com as normas das coroações ou executar suas obras à moda da catedral onde ele prestava serviços.

Quando os compositores compunham com uma certa liberdade era para seu prórprio uso e para a prática de seu ofício, conforme pode-se observar nos relatos de C. Ph. E. Bach: "entre minhas obras, especialmente aquelas para piano, há apenas alguns poucos trios, solos e concertos que compus em completa liberdade e para meu próprio uso" (*apud* GOEHR, 1992, p.179).

unesp

A *performance* das obras acontecia sem reconhecimento ao compositor e o que realmente interessava era se essas obras satisfaziam a necessidade da ocasião para a qual tinham sido compostas. Karl Geiringer, em sua biografia de Haydn, descreve um trecho do contrato entre o compositor e o conde de Esterházy: "[Haydn] estava obrigado a compor música tal como Sua Serena Alteza comandasse, e a não comunicar tais composições a qualquer outra pessoa [...] nem compor para nenhuma outra pessoa sem o conhecimento e permissão de sua Alteza" (*apud* GOEHR, 1992, p.180). Essa subordinação aos patrões fazia com que os músicos automaticamente abrissem mão de qualquer direito de controlar a distribuição da música que compunham.

Assim, os compositores eram obrigados a modificar suas obras de acordo com a ocasião e local da apresentação. Se a ocasião ou as condições em que as *performances* ocorriam fossem adversas as composições deveriam ser a elas adaptadas. Na ausência de instrumentos suficientes ou se o serviço musical fosse mais longo ou mais curto, as músicas eram modificadas para preencher os requisitos da ocasião. Pode-se dizer que a composição e execução musical tinham caraterísticas funcionais e, segundo Dahlhaus, era "uma firme relação entre o objetivo que a música deveria cumprir e os meios de composição adecuados a este objetivo" (1997, p.94).

"No século XVIII, uma obra orquestral podia ser tocada por muitos conjuntos diferentes, desde um quarteto de cordas e um cravo a uma orquestra sinfônica de quarenta ou cinqüenta executantes" (DART, 1954, p.70). As

unesp

modificações nas obras era um fato comum para a época. "Assim permitiu-se às casas editoras e grupos de *performance* alterar a música à vontade [...] Os próprios compositores não hesitaram em fazer este tipo de alterações" (*idem*, p.181).

Dentre essas alterações, segundo Goehr, eram comuns casos em que os compositores reutilizavam trechos de obras de outros compositores. Por exemplo, "em 1731, uma obra anteriormente composta pelo sr. Händel foi revisada por ele com várias adições. Bach compôs uma missa anteriormente composta por Palestrina. [...] Bach usou temas de Vivaldi, Albinoni [e] Corelli. [...] Em 1739, quando Händel executou sua *Water Music*, tocaram-se partes que tinham sido usadas em outras ocasiões" (HOGWOOD *apud* GOEHR, 1992, p.181).

Estes exemplos mostram que a idéia de uma obra como uma coisa fixa, independente de sua *performance,* não era um pensamento corrente em uma época em que se exigiam alterações e adaptações para a apresentação da música. Segundo Goehr, as obras não sobreviviam a muitas *performances,* e quando sobreviviam eram feitas várias modificações, tanto pelos compositores quanto por outros intérpretes. Assim, uma obra era vista como uma possibilidade para várias interpretações e modificações. "Raramente os músicos pensavam em sua música sobrevivendo à sua vida na forma de obras completas e fixas. Quando os músicos pensavam na possibilidade de repetição,

unesp

eles pensavam mais nos múltiplos usos de temas e partes para várias diferentes ocasiões" (*idem*, p.186).

Essa prática de adaptações e arranjos fazia com que os músicos vissem as suas *performances* como resultado direto de sua atividade composicional: assim, a obra musical seria a sua realização sonora mais do que a partitura em si. A notação musical não era detalhada tal como a conhecemos hoje, "a natureza ocasional e transitória da *performance* abalava a necessidade pelo que agora tomamos como sendo uma notação completamente determinante" (*idem*, p.187).

Essa economia na notação musical percebe-se quando é abordado o assunto do baixo-cifrado.

> No fim do século XVI, encontramos os princípios do 'Basso Continuo', [...] a prática de improvisar acompanhamentos sobre uma linha de baixo, que permaneceu em uso através do período barroco. Estes acompanhamentos eram sobretudo improvisados em instrumentos de teclado como o órgão e o clavicórdio ou em instrumentos da família do alaúde (NOGUEIRA, 1985, p.1).

A prática do baixo cifrado permitia que intérprete improvisasse de acordo com as convenções e gostos da época. Segundo Goehr, "mesmo no século XVIII, executantes usaram convenções bem estabelecidas e tradicionais para ler partituras incompletas (1992, p.187).

unesp

Thurston Dart, em seu livro *The Interpretation of Music*, observa que a improvisação não era uma prática somente em músicas que utilizavam o baixo cifrado. Mesmo em músicas com notação mais detalhada a improvisação era encorajada pelos compositores que também eram improvisadores:

> Ferdinand David, por exemplo, era grandemente admirado [...] pela habilidade com que ele introduziu variadas repetições na *performance* da música de câmara de Mozart e Haydn. Esta atitude em relação ao compositor e sua obra era freqüentemente encorajada pelo próprio compositor, e o executante podia legitimanente sentir que era não apenas seu direito mas também seu dever dar uma contribuição própria criativa e substancial à música que ele estava executando. (1954, p.60)

Pode-se dizer que os intérpretes não tocavam uma obra com a idéia de reproduzir uma obra finalizada sem espaços à sua liberdade criativa:

> Quando Moscheles, Thalberg e Mendelssohn tocaram o concerto triplo em ré menor de Bach em três pianos em um concerto em Londres em 1844, cada executante, na sua vez, colocou uma longa e improvisada cadência [...] A inserção de tais cadências não era novidade, era tida como fato corriqueiro. Bach, Händel, Couperin, Rameau, Corelli e muitos outros publicaram exemplos soberbos de como embelezar repetições ou improvisar variações. (*idem*, *ibidem*)

A improvisação em obras preexistentes e as composições improvisadas possibilitavam aos músicos dos séculos XVII, XVIII e XIX

mostrarem suas capacidades técnico-musicais, tornando-se comum a figura do compositor-intérprete virtuose. Segundo Goehr, "o século XVIII, cada vez mais, aceitou *performances* virtuosas e improvisadas como forma de entretenimento público" (1992, p.189).

É notório que as improvisações não se davam ao gosto do intérprete. Como já mencionado, existiam certas regras que obedeciam a normas ou ao gosto da época. Segundo Nogueira, para a realização do baixo-cifrado deveriam seguir-se as seguintes regras: "1 – Regras para o uso de acordes de dominante; [...] 2- Regras para evitar falsas relações entre as partes; 3 – Regras para o uso de dissonâncias, sua preparação e resolução; 4 – Regras para a ornamentação do acompanhamento com o uso de notas de passagem" (1985, p.5).

Tratados e relatos de compositores abordam a questão da improvisação e da ornamentação. Por exemplo, segundo o compositor barroco Francesco Geminiani exisatiam:

> Regras para o uso daquele que desejam acompanhar com bom gosto. Eles precisam ter certeza de colocar os acordes entre as duas mãos, de forma a produzir (passando de um acorde ao outro) ao mesmo tempo, uma hamonia e melodia agradáveis, às vezes tocando muitos acordes, e outras vezes poucos, pois nosso deleite deriva da variedade. Sempre que a parte superior pára e o baixo continua, aquele que acompanha deve fazer alguma variação melódica na mesma harmonia, para despertar a imaginação do executante, cantor ou instrumentista, e ao mesmo tempo para dar prazer ao ouvinte... Acompanhando movimentos graves, ele deve usar a *acciaccatura*, já que estas, bem colocadas, dão um efeito maravilhoso. (*apud* DART, 1954, p.64)

Além das regras musicais, as improvisações e ornamentações variavam de acordo com o estilo. Por exemplo, no século XVII, dois estilos estavam em voga: o estilo italiano e o estilo francês. Cada um possuía suas próprias características e executantes e compositores conheciam essas respectivas diferenças[4].

Pode-se perceber a grande preocupação na época com a *performance*: os tratados focavam a maneira de se ornamentar e realizar certas cadências. Segundo Goehr, "quando os tratados instrumentais foram escritos respectivamente para flauta, piano e violino por J.J. Quantz, C. Ph. E. Bach e Leopold Mozart, seu conteúdo abrangia discussões de técnica e princípios musicais para a *performance* adequada da música em instrumentos específicos. Suas preocupações eram, literalmente para todas as intenções e propósitos, práticos" (1992, p.197).

Além dos exemplos citados acima, cabe comentar que as datas das publicações das obras referem-se, em sua maior parte, à data da execução da obra do que propriamente a sua criação. O que ilustra mais uma vez que os atos de compor e executar eram vistos como atividades inseparáveis. "Haydn, por exemplo, datou como 1795 sua Sinfonia no.9 para marcar a data de sua primeira *performance*, apesar de ter de fato terminado a composição da sinfonia dois anos antes, em 1793 (GOEHR, 1992, p.198). Para Goehr, essa

[4] Para um aprofundamento nas particularidades dos estilos italiano e francês consultar Dart (1954) e Nogueira (1985).

prática condizia com o que ocorria na época: "se compomos música para uma *performance* específica, e vemos a *performance* como o completar da atividade, esperamos que o momento e data da composição coincidam com o da *performance* em princípio e não só na prática (*idem, ibidem*).

A prática de alterar as obras para as diversas ocasiões e as freqüentes modificações e improvisações eliminavam a necessidade de se detalhar as partituras com especificações para os intérpretes. Embora a prática da improvisação fosse ainda grandemente cultivada no século XVIII, alguns compositores começaram a exigir dos intérpretes uma obediência às suas intenções. Em uma carta de Haydn, detalhou a forma como ele gostaria que a obra fosse executada, a termina da seguinte forma: "Eu peço a todos, especialmente aos músicos, pela minha reputação e pela deles, que sejam tão diligentes quanto possível" (*apud* GOEHR, 1992, p.190). Segundo Goehr, com a notação imprecisa restavam aos compositores duas opções: "eles deveriam que estar presentes [...] em todas as *performances* [ou] eles deveriam mandar instruções aos executantes" (*idem*, p.189).

Entretanto, no século XVIII a prática de pedir observância às especificações do compositor não era comum, a distinção entre o ato composicional e interpretativo não era um pensamento corrente. Além disso, a interpretação musical era vista como uma arte com liberade criativa para ornamentar e improvisar como já observado, mas apesar disso, havia os que defendiam uma interpretação mais limpa, isto é, sem tantos ornamentos e

unesp

improvisos. Em uma crítica de Johann Adolph Scheibe ao estilo de execução de J.S. Bach, ele escreve que seu estilo era pomposo e confuso ofusca a beleza das obras com o excesso de arte que "cada ornato, enfeite, tudo aquilo que consideramos pertencer ao método de execução [...] encobre completamente a melodia do princípio ao fim" (*apud* GROUT & PALISCA, 1994, p.457). Essa passagem, por um lado, mostra uma certa tendência de restringir a liberdade interpretativa e, por outro, confirma que na época a ornamentação e improvisação era comum.

É preciso destacar que nos séculos XVII e XVIII a música instrumental era executada como simples preparação para o drama ou para o serviço religioso e era considerada uma arte supérflua. O que explica a situação de submissão dos compositores aos seus patrões a música em geral era vista como "uma arte ornamental carente de essência e [...] de escasso relevo social" (FUBINI, 2000, p.244). Para o historiador Charles Burney, em seu livro *História Geral da Música,* publicado em Londres em 1776, "a música é um luxo inocente e, em boa verdade, desnecessária à nossa existência" (*apud* GROUT & PALISCA, 1988, p.475). Essa visão da música alterou-se totalmente no século XIX o que refletiu na relação entre a prática composicional e a prática interpretativa.

No século XVIII, termos como sonata, concerto e sinfonia começam a ser utilizados para obras puramente instrumentais que entretanto não eram concebidas como obras independentes. Segundo Goehr, "quando não executada

unesp

como parte de composições maiores, a música instrumental continuou a ser produzida para recreação ou prática da corte" (1992, p.200).

Muitos aspectos da vida musical nos século XVII e XVIII sobreviveram no século XIX, entretanto, como mencionado, existiram certas mudanças na prática musical no início e ao longo do século XIX que merecem destaque e serão abordados a seguir.

1.2 A interpretação no século XIX

Se nos períodos anteriores ao século XIX a música (principalmente a instrumental) era vista como uma atividade efêmera e sem valor, como uma coisa para servir às cortes e às igrejas, no século XIX a ela é atribuida um valor espiritual.

Segundo Fubini, o pensamento de Wilhem Heirich Wackenroder é um dos pilares do pensamento sobre a música no Romantismo (2000, p.259). Para Fubini, Wackenroder considerava que "todas as artes atuam como meios ordenados para manisfestar nossos sentimentos mais profundos; [...] a música é, neste sentido, a arte por excelência, superior a todas as demais no que concerne à sua capacidade expressiva" (*idem*, p.260).

A música passou a ser vista não somente como um mero ressoar de sons ou uma "arte inocente", ela adquiriu *status* de primeira arte. "Todos os filósofos românticos atribuem à música uma posição especial e mesmo quando não a colocam no cume hierárquico não deixam de lhe atribuir privilégios especiais" (*idem*, p.263).

Enquanto nos séculos anteriores a música era subordinada ao texto ou à ação dramática, no final do século XVIII e princípios do século XIX, o pensamento sobre a relação entre a palavra e a música começa a inverter-se:

> É de grande interesse a atitude que W. A. Mozart manifesta, quem, no limiar do Romantismo, inverte a posição de Gluck. A poesia – escrevia a seu pai numa carta de 1781 – deve ser uma 'filha obediente' da música. [...] A música deve transformar-se no centro ao redor do qual a ação dramática se condensa, o que explica a atenção e o cuidado que Mozart colocava na escolha de libretos e libretistas. (*idem*, p.255)

Dahlhaus, no capítulo "Emancipação da música instrumental" de seu livro *Estética Musical,* ressalta que "da música instrumental ressoa para os entusiastas [no século XIX] um 'sânscrito misterioso', uma língua primordial do gênero humano. [...] Só nela [na música instrumental] e não na música ligada a um texto é que o sentimento [...] chegaria à 'percepção de si mesmo'" (1991, p.43).

Para Wackenroder a música instrumental era a união de todos os sentimentos possíveis. Para ele, "aquelas peças sinfônicas magníficas, divinas... nas quais não se retrata uma emoção individual, mas um mundo interio, um drama completo de emoções humanas é derramado até o fim" (*apud* LIPPMAN, 1992, p.206)

Essa mudança na visão do que a música representava causou conseqüências à prática musical. Segundo Goerh, "no fim do século XVIII começou a pensar-se nas composições individuais como obras auto-suficientes. [...] Em 1785, Samuel Arnold planejou produzir uma edição completa das obras de Händel. [...] Entre 1798 e 1806 produziram-se novas edições das obras de Mozart, Haydn e Bach" (1992, p.202). Começou assim a nascer o conceito de obra como uma entidade auto-suficiente.

unesp

As músicas começaram a ser tocadas em diferentes locais, começaram a ser repetidas e freqüentemente tocadas por intérpretes diferentes em diversas ocasiões. Franz Liszt declarou em 1835: "nós precisamos a fundação de um museu musical" (*apud* GOEHR, 1992, p.205). Segundo Goehr, as "obras musicais começaram a ser executadas, não todo dia por um período limitado de tempo, mas muitas vezes por um período maior de tempo. [...] Em 1809, Carl Maria von Weber fez observações sobre a recente fundação de um Museu em Stuttgart. Ele o descreveu como um lugar de encontro para artistas profissionais e amadores" (*idem*, *ibidem*).

A música começou a ser tocada em espaços especialmente construídos para suas apresentações. Exigia-se que o público não interrompesse a execução; e desejava-se que o público ficasse em silêncio como uma forma de respeito à obra que estava sendo executada. "Nestes edifícios, assim como nos museus e sociedades privadas, o público começou a aprender como ouvir não apenas música, mas ouvir cada obra musical por si mesma" (*idem*, p.237).

A propagação das execuções das obras exigia que a notação fosse o mais precisa possível. Os compositores começaram a anotar marcações metronômicas e indicações que não fossem ambíguas. Se nos séculos anteriores a prática da improvisação era comum e encorajada pelos próprios compositores, no século XIX os compositores comeram a exigir uma maior obediência às suas intenções. Assim, as partituras começaram a ser detalhadamente anotadas. As anotações de andamentos como *adagio*, *andante*

unesp

e *allegro*, por exemplo, foram substituídas pelas indicações metronômicas. Segundo Goehr, "quando os compositores começaram a exigir que suas instruções de notação para a *performance* de sua música fosse seguida à risca, eles estavam afirmando sua nova autoridade" (1992, p.224).

Essa nova autoridade reflete a liberdade que os compositores no século XIX obtiveram na vida social: os compositores deixaram de ser empregados, subordinados a um patrão, e tornaram-se profissionais autônomos. "Assim como suas composições musicais, eles rapidamente foram liberados do poder e limitações tradicionais de dignatários aristocráticos e eclesiásticos" (GOEHR, 1992, p.206). Como resultado, os compositores tornaram-se livres para comporem de acordo com suas próprias vontades e ditar como elas deveriam ser executadas.

Para Dahlhaus, "ao fim do século XVIII e durante o século XIX aparece o compositor como sujeito da expressão musical" (1997, p.96). Os compositores ganharam o *status* de gênio e mito. Um dos paradigmas do Romantismo é sem dúvida o compositor alemão L. van Beethoven. Segundo Fubini, "Beethovem reconhece na música a mais elevada função unificadora e valor de mensagem eterna" (2000, p.278).

Com relação à *performance* de sua música, Beethoven exigia uma leitura cuidadosa de suas anotações. E exemplo disso é a carta enviada para a editora incumbida pela publicação de sua obra: "as marcas para o metrônomo seguirão em breve, não falhe com elas. No nosso século, coisas deste tipo

unesp

certamente são necessárias, [...] os executantes devem agora obedecer às idéias do gênio ilimitado" (*apud* GOEHR, 1992, p.225).

A citação de Beethoven ilustra a separação entre a atividade composicional e a *performance* no século XIX. O processo de composição de uma obra dava-se independentemente de sua *performance* e a *performance* deveria ser totalmente baseada nas intenções dos compositores. Segundo Goehr, o dever "dos executantes era mostrar fidelidade às obras dos compositores, [...] eles deviam obedecer tão perfeitamente quanto possível às partituras que os compositores proviam" (1992, p.230). E.T.A. Hoffmann, por exemplo, dizia que os *performers* deveriam viver somente pela obra e suas personalidades não deveriam interferir na execução (*idem*, p.232).

Assim, no século XIX a distinção entre a obra e a *performance* começa delimitar-se claramente e com esta distinção claramente demarcada os músicos podiam por sua vez separar uma obra de sua *performance*. A obra adquiriu de fato um *status* autônomo.

Neste contexto, a *performance* começou a se dividir nas categorias de interpretações mais ou menos fiéis à obra. "Liszt, por exemplo, investiu uma parte considerável de sua vida musical desenvolvendo duas formas distintas de *performance*; primeiro, *performances* comprometidas com versões fiéis das obras, segundo, *performances* virtuosas devotadas à arte da improvisação" (*idem*, p.233).

unesp

A noção de improvisação comum anteriormente tornou-se cada vez mais rara no decorrer do século XIX. Enquanto nos séculos anteriores a improvisação era quase uma exigência na *performance* e sinônimo de virtuosismo, a improvisação, segundo Goehr, tornou-se "mais associada [...] ao charlatanismo do que aos legítimos objetos de arte" (*idem*, p.233).

Entretanto, o vituosismo não deixou de existir. Pelo contrário, foi no Romantismo que se atingiu o ponto máximo desse fenômeno com Nicólo Paganini e o próprio Liszt. Segundo Dahlhaus, eles exerceram um papel relevante na composição musical no século XIX. Para Dahlhaus, fantasia, tema com variações, caprichos e rondós, são exemplos de formas musicais desenvolvidas ao longo do século XIX pelos compositores/instrumentistas virtuoses. Formas nas quais eles podiam, a partir de uma simples melodia ou motivo melódico, efetuar variações nas quais eles mostravam suas capacidades técnicas e musicais no instrumento. Segundo Dahlhaus, o tema com variações e o rondó "serviram como contraparte a uma virtuosidade consistente de figuração brilhante e trabalho de passagem desdobrando-se em variantes e episódios. [...] A fantasia [...] foi dominada por gestos retóricos expressivos, tocados com um entusiasmo subjetivo que passou sobre as fendas e fissuras inerentes à forma rapsódica" (1989, p.137).

Como os executantes não tinham permissão de improvisar nas obras já existentes, eles começaram a compor ou solicitar aos compositores obras nas quais eles pudessem realizar suas "improvisações". A prática de utilizar-se um

unesp

tema de alguma obra já composta e a partir dela compor um tema com variações ou arranjá-la, tornou-se comum. "A prática do 'arranjo' mal deixou um único trabalho intocado" (*idem*, p.138). Um exemplo disso são as *Rossinianas* do compositor e violonista Mauro Giuliani (1781-1829), nas quais o compositor utiliza diversos temas de óperas de Rossini e as arranja para violão solo, compondo assim um *pout-pourri* virtuosístico com os temas variados das óperas.

Essa atividade composicional evocou também a dualidade entre a interpretação fiel e a interpretação não fiel, pois, segundo Dahlhaus, existia "por um lado, um modo de *performance* que tendia a adaptar ou arranjar 'peças', [...] e por outro, um senso de 'fidelidade', que via o espírito da peça preservado na escrita original" (1989, p.138).

Pode-se perceber que a prática da *performance* foi profundamente alterada no século XIX. Muitos fatores tiveram influência nessa mudança, como as alterações sócio-culturais na atividade e na vida dos compositores, a alteração na visão filosófica sobre o que a música representava, o desenvolvimento nos meios para a publicação e propagação das partituras, o fortalecimento da noção de obra e o aumento do detalhamento da notação musical.

Da *performance*, por um lado, passou-se a exigir uma fidelidade às intenções do compositor: neste contexto, o executante deveria apresentar a obra em conformidade com essas intenções e, por outro, a noção de virtuose

unesp

romântico legou à interpretação musical um modelo mais liberal, isto é, que usava a música para expor sua própria personalidade.

Essa dualidade na *performance* evidenciada no século XIX é também perceptível no século XX e é um fenômeno recorrente na história da música. "para alguns críticos, [o executante] nada mais é do que o meio de baixo grau de transmitir música, [...] para outros ele é o ser sobre-humano que, com as asas de seu talento, nos carrega a regiões celestiais" (HINDEMITH *apud* GOEHR, 1998, p.137).

Boécio, no século XI, por exemplo, considerava que os *performers* "são separados daquilo que é intelectual da ciência musical, já que são serviçais" (*apud* GOEHR,1998, p 137). Para Adrianus Petit Coclico, no século XVI, os executantes "sabem as regras, [...] podemos até contá-los entre os compositores" (*idem*, *ibidem*). Segundo Goehr, "Hindemith reconhece que acompanhando esta história de degradação também houve uma história de louvor enaltecendo executantes ao mais alto grau" (*idem*, *ibidem*).

Entretanto, foi a partir do século XIX que a discussão sobre essas duas formas de se encarar a *performance* ganhou um papel relevante em razão, segundo Goehr, de três características da filosofia formalista do século XIX, que se estendeu na música ao longo do século XX: "a negação do social implicado pela sua compreensão da autonomia dirigida pelo conteúdo, seu favorecimento da categoria da obra sobre a da *performance*, e sua propensão

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

em ver a música instrumental como a única música que pode ser puramente musical" (1998, p.135).

Das três características citadas por Goehr, a segunda delas já foi discutida anteriormente neste texto como um acontecimento no século XIX: a *performance* considerada como uma atividade secundária e submissa à obra. Outra das características citadas, analisada anteriormente, é a ascensão da música instrumental no século XIX. Será discutida, então, a seguir a característica da autonomia da obra de conteúdos extra-musicais.

Segundo Dahlhaus, "a estética musical romântica procede do *topos* poético do inefável: a música expressaría o que as palavras não estão em condições sequer de balbuciar" (1999, p.64). Essa citação de Dalhaus ilustra que na primeira metade do século XIX a estética musical romântica desenvolveu-se, preponderantemente, a partir da idéia de que a música seria a expressão dos sentimentos. Na primeira metade do século XIX produziu-se uma literatura musical diletantesca e imprecisa, isto é, segundo Fubini, "a crítica romântica tem um tom e uma origem declaradamente literária, [...] nela o que predomina é um tom ingenuaente entusiasta" (2000, p.326). Assim, a maior parte dos escritos sobre música são como novelas, romances ou com pretensões poéticas, ou seja, a discussão sobre a música estava distante do especialista em música e da análise técnico-formal (*idem*, p, 289).

Na segunda metade deste mesmo século surgiram as primeiras reações contra esse pensamento diletante romântico sobre a música: o pensamento de

unesp

que a música não se refere a nada externo a ela. Segundo Fubini, "Hanslick vem a ser [...] a primeira reação violenta e radical que se volta contra o Romantismo, contra a concepção da música como expressão de sentimentos ou de qualquer outro conteúdo" (*idem*, p.325).

É nessa época que começa a surgir a disciplina da musicologia: "a musicologia significou, portanto, por cima de tudo, um ideal de cientificidade, uma aspiração a um maior rigor nos estudos musicais" (*idem*, p.337). Uma reação clara aos escritos anteriores sobre a música que, como dito anteriormente, eram imprecisos.

Assim, a obra começou e ser encarada como uma entidade autônoma e soberana, resultando em um pensamento sobre a *performance* como algo simplesmente prático e reprodutivo: desprovido de reflexão. Esse ideal de cientificidade e de que a música somente se refere a ela mesma, para Goehr, reflete "a tendência na estética formalista em negligenciar o papel da ação humana, uma negligência nascente de uma preferência milenar no pensamento Ocidental pelo **conhecer** sobre o **fazer**" (1998, p.134).

Para a interpretação musical, o fortalecimento da filosofia formalista na música, durante a primeira metade do século XX, acirrou as discussões sobre o assunto, dividindo-as claramente entre os que defendiam a interpretação como uma reprodução das idéias pré-estabelecidas do compositor e os que defendiam a interpretação como um ato verdadeiramente criativo. Fubini ilustrou esse dilema na discussão entre Alfredo Parente e Salvatore

unesp

Pugliatti, entre 1930 e 1940, presente na revista *Rassegna Musicale*, destacando que "a primeira posição, que identificava a interpretação com a figura do técnico, obediente e submisso executor de ordens, foi sustentada por Parente; a segunda, que designava, pelo contrário, uma missão realmente criativa ao intérprete, foi sustentada por Pugliatti" (2000, p.377). Nas palavras de Pierre Boulez, desde então existe o "dilema da interpretação estrita e da interpretação liberal" (1995, p.102).

Assim, na próxima parte serão abordados alguns pensamentos que refletem as visões, sobre a interpretação musical, da corrente formalista.

1.3 **A interpretação e o Formalismo**

Serão abordadas a partir daqui algumas considerações sobre a música e a *performance* sob a ótica de três figuras relevantes no século XX: Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg e Heirich Schenker. O pensamento de todos convergia para a defesa da *performance* fiel às intenções do compositor.

"No século XIX, o formalismo tinha sido sempre uma das constantes fundamentais do pensamento estético, o que é ainda mais verdade em relação ao século XX.. [...] Uma das expressões mais radicais e mais notórias do formalismo é, sem dúvida, a de Stravinky" (FUBINI, 2000, p.345).

Igor Stravinsky, em seu livro *Poetics of Music* (1939), fruto de uma série de conferências realizadas na Universidade de Harvard, formula algumas considerações estéticas e técnicas sobre a música. Há também um capítulo dedicado ao problema da interpretação musical.

A música, para Stravinsky (1942, p.121), é dividida em dois momentos: a "música potencial e a música de fato" – a música fixada no papel ou retida na memória seria a música potencial e sua *performance* seria a música real. Para o compositor, a música potencial existe antes de sua execução, o que "pressupõe dois tipos de músicos: o criador e o *performer*" (*idem, ibidem*).

Nesta mesma linha de raciocínio diz Schenker, em seu tratado *The Art of Performance*, que "basicamente, uma composição não requer uma *performance* para existir. Assim como um som imaginado parece real na

unesp

mente, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra pode então ser considerada supérflua" (2000, p.3).

Pode-se perceber que, para estes autores, a música representada na partitura é a música em seu estado ideal; todos defendem que a música existe a partir do momento que está retida na memória ou escrita no papel. Para eles a obra musical é um objeto auto-suficiente. Segundo Shenker (2000, p.3), "a composição deve ser inviolável", e os elementos adicionados no momento da *performance* (o instrumento, a acústica da sala de concerto, o estado emocional do intérprete e sua técnica, por exemplo) devem ser desconsiderados para que a obra tenha sempre prioridade.

Em uma analogia entre a obra musical e uma obra plástica, Stravinsky declara que "em contraste com o artista das artes plásticas, cujo o trabalho final é sempre apresentado aos olhos do público na sua forma idêntica, o compositor corre um risco perigoso toda vez que sua música é apresentada" (1942, p.123). Para Schoenberg, a reprodução de uma obra musical alcança seu ponto mais alto quando "o que o compositor escreveu é realizado sonoramente de forma que cada nota seja realmente ouvida" (1923, p.319).

Segundo Richard Taruskin, "todos compartilhavam uma visão dos executantes como um intermediário indesejável, cujo desaparecimento melhoraria a comunicação entre compositor e audiência" (1982, p.103).

Entretanto, ao mesmo tempo em que defendiam a autonomia da obra musical, eles não poderiam permanecer desinteressados no fenômeno da interpretação devido à dependência cada vez maior da figura do executante. Stravinsky, ao falar sobre o fenômeno, divide-o, em princípio, em duas categorias: *a interpretação* e *a execução*. Segundo o compositor, "é o conflito desses dois princípios [...] a raiz de todos os erros, todos os pecados [e] todos os mal-entendidos que se colocam entre a obra musical e o ouvinte e impedem uma transmissão fiel de sua mensagem" (1942, p.122).

O compositor conceitua o fenômeno segundo as limitações que intérprete e executante se impõem. Para Stravinsky, "existe uma diferença no modo de ser que é de ordem ética mais do que de ordem estética" (*idem*, p.123). Para ele a atividade do executante é transmitir a música fielmente ao ouvinte e "a idéia de interpretação implica as limitações impostas sobre o *performer* ou aquelas que o *performer* impõe a si mesmo [...] a idéia de execução implica o estrito por em efeito de uma intenção explícita que não contém nada além do que é especificamente comandado" (*idem*, p.122).

Em relação à interpretação do repertório romântico, Stravinsky declara que os compositores são vítimas de ataques criminosos, pois "a interpretação de suas obras é governada por considerações extra musicais baseados nos amores e desventuras da vítima" (*idem*, p.125).

A crítica de Stravinsky está direcionada aos intérpretes que, segundo ele, fazem a música servir às suas carreiras: seriam os "virtuoses tirânicos,

unesp

sejam instrumentistas ou *prima donnas*" (*idem*, p.126). Para ele, o *performer* ideal é aquele que serve a música fielmente, e todo intérprete é por necessidade um executante, isto é, o compositor exige uma submissão do intérprete para com a obra.

> O segredo da perfeição jaz sobretudo na sua consciência das leis impostas sobre ele pela obra que está executando. [...] O grande princípio de submissão. [...] Regentes, cantores, pianistas, todos os virtuoses deveria saber ou recordar que a primeira condição que deve ser cumprida por qualquer um que aspira ao imponente título de intérprete, é que ele seja acima de tudo um executante perfeito. (*idem*, p.127)

Pode-se dizer, a partir dessas colocações realizadas por Stravinsky, que os conceitos de interpretação e de execução estão intimamente ligados: a interpretação de uma obra somente é possível se houver a execução sem erros das intenções do compositor. Para ele, o *performer* tem uma responsabilidade moral, pois somente "através do *performer* o ouvinte é posto em contato com a obra musical [...] o público deve ser primeiramente assegurado do mérito da pessoa que apresenta a ele a obra e da conformidade dessa apresentação às intenções do compositor" (*idem*, p.133).

Dentre os autores destacados para representar a corrente estrita, Stravinsky é o único que procurou conceituar o fenômeno, isto é, entender o fenômeno separando-o em interpretação e execução.

A palavra **interpretação**, para Schoenberg, evocava uma certa moda do início do século de liberdade na *performance,* quando o essencial para ele

unesp

era que o *performer* "simplesmente apresente a idéia, completa em todos os detalhes de conteúdo e construção" (1923, p.320).

Segundo Schoenberg, a *performance* que se utiliza da liberdade no ritmo, no fraseado, somente satisfaz o ouvinte ingênuo (*idem*, p.319). Para ele, se o *performer* não satisfizer os requisitos de uma execução, isto é, não tocar o que estiver escrito, a interpretação não será bem sucedida. "É o pré-requisito de todo fazer musical, e aquele que falhar em cumprir isso nunca terá sucesso" (*idem, ibidem*).

Segundo Goehr, na tentativa de preservar suas obras contra executantes descuidados, "em 1918, [...] Schoenberg fundou a *Sociedade para a Performance Privada da Música*, uma sociedade devotada aos compositores e suas obras. A sociedade fechou depois de três anos devido à falta de fundos" (1992, p.229). Uma das regras dessa sociedade, segundo Alban Berg, era que "o executante precisa ser removido da influência corruptora da publicidade, isto é, ele não deve ser direcionado a ganhar competições e deve ser desacompanhado de aplauso, ou de demonstrações de desaprovação" (BERG *apud* STRUNK, 1998, p.192).

Este exemplo ilustra os esforços feitos por Schoenberg para que a obra fosse puramente executada e ouvida. Nessa mesma linha de pensamento, Schenker deixa claro que a principal tarefa do *performer* é "submergir-se na obra de arte, mantendo sua integridade conceitual durante a *performance*" (2000, p.3).

Para Schenker "é essencial um conhecimento completo de todas as leis de composição. Tendo capacitado o compositor a criar, estas leis da composição [...] capacitarão o *performer* a recriar a composição" (*idem, ibidem*). Para ele, os melhores *performers* são os compositores: eles dominam as leis de composição. Assim, a execução de uma peça de Stravinsky sob a regência do próprio Stravinsky sempre será melhor do que uma execução sob a regência de qualquer outro maestro.

Pode-se perceber o porquê de Schenker defender a análise musical como uma das possibilidades de se aproximar da obra. Para o teórico austríaco, o conteúdo da música limita-se à sua estrutura, e assim, a interpretação se reduz à função de articular essa estrutura. Segundo Kerman, Schenker considerava que "a *performance* [...] era um resultado objetivo e inevitável de sua [da obra] estrutura" (1987, p.279). Assim, "a obra deve respirar por seus próprios pulmões. [...] Sobre essas coisas [os elementos estruturais da obra] não podem existir interpretações diferentes" (SCHENKER *apud* KERMAN, 1987, p.289).

A notação musical para estes autores desempenha uma relevante função; conforme já mencionado, todos admitem que uma vez fixada no papel a música existe independentemente de se for ou não executada. Ilustrando como a notação tornou-se um elemento importante para manter a autonomia da obra, Schoenberg declara que "nós não podemos retornar à economia de notação encontrada em Beethoven e Mozart, ou mesmo em Bach" (1923, p.320).

unesp

Para Schoenberg, a notação tem uma função mais rígida para a interpretação, isto é, a execução deve basear-se inteiramente na partitura. Todo compositor com alguma experiência que escreve tanto para instrumento solo quanto para orquestra o faz de modo que cada nota presente na partitura seja realmente executada (1923, p.319).

Schenker defende a urgência em consultar os manuscritos dos próprios compositores. Segundo o teórico, muitos editores não entendem a notação do autor da obra: "pela realização exata da [...] notação pode-se então alcançar a plasticidade da *performance* que virtualmente permite que a obra apareça corporalmente, em luz e sombra" (2000, p.6).

Os três autores destacados aqui integram a corrente musical formalista, isto é, segundo Fubini, negam a presença de qualquer tipo de poder expressivo na música. "Considero a música, por sua essência, incapaz de expressar coisa alguma. [...] A expressão não foi nunca una propriedade imanente da música" (STRAVINSKY *apud* FUBINI, 2000, p.347). Assim, para eles é natural, ao falar sobre a interpretação musical, negar a necessidade de qualquer ato expressivo por parte do intérprete. A tarefa do intérprete seria, como coloca Schoenberg, reproduzir o que está escrito; segundo Stravinsky, executar as ordens do compositor, e segundo Schenker, deixar que "a peça respire por seus próprios pulmões" (2000, p.6).

Para Lippman, "esta ênfase na objetividade é acompanhada, muito naturalmente, por um desprezo e até rejeição de sentimentos e humores como

unesp

algo irrelevante ou fortuito e portanto sintomático de uma atitude inapropriada por parte do executante ou do ouvinte" (LIPPMAN, 1992, p.351).

A corrente formalista formulou um pensamento sobre a interpretação musical em reação aos moldes românticos, isto é, a objetividade contra contra a subjetividade, assim, a música deveria ser tocada como prescrito pela partitura (objetivamente) sem espaços à subjetividade do intérprete "de modo que a música não deveria ser interpretada, mas meramente executada" (COOK, 2001, p.1).

Em reação contra a doutrina formalista surgiram as correntes interessadas no significado musical, influenciadas por movimentos filosóficos como a Hermenêutica, a Semiótica e a Fenomenologia. "Assim, música e o pensamento musical têm sido determinados neste século [xx] de maneiras importantes por uma reação, notadamente na década de 1920, contra as qualidades e os valores predominantes do século XIX" (*idem*, *ibidem*).

De modo geral, enquanto alguns estudos baseados na hermenêutica estão centrados na significação musical como um todo, seja cultural ou filosoficamente, os estudos semióticos estão centrados na siginficação dos signos musicais internos, e os estudos fenomenológicos estão centrados na percepção do fenômeno sonoro.

Dentre os estudos sobre a significação musical que se desenvolveram a partir da ascensão desses movimentos filosóficos na primeira metade do século XX, merecem destaque os estudos de Gisèle Brelet e Roman Ingarden (que

utilizam como base pensamentos fenomenológicos); os estudos sobre os símbolos musicais de Suzanne Langer e Nelson Goodman; na hermenêutica, Herman Kretzscmar (que provê uma especificação dos sentimentos na música); e, por fim, na semiótica, os estudos sobre a análise musical de Nicholas Ruwet. Para Fubini, a psicologia também assumiu um papel importante na estética musical na primeira metade do século XX. Com relação à *performance* ele cita os americanos Carl E. Seashore e Leonard Meyer.

Para ilustrar algumas das correntes surgidas no século XX serão abordados alguns tópicos dos pensamentos de autores que se utilizaram tanto da teoria dos símbolos quanto da psicologia e movimentos filosóficos como a fenomenologia.

II Parte – As três correntes do século XX

2.1 A teoria dos símbolos

O objetivo desta parte é abordar uma das teorias mais discutidas e citadas na bibliografia sobre a interpretação musical: a teoria de Nelson Goodman[5]. Esse autor elabora uma teoria lógica da notação musical e aponta qual seria o papel da execução musical a partir dela.

Segundo Lippman, o pensamento de Goodman enquadra-se na linha da simbologia musical e observa que o simbolismo tem sido freqüentemente utilizado em estudos sobre a significação musical: "simbolismo sugere a interpretação dos elementos individuais de uma obra, para os vários significados desses símbolos não precisam constituir um contínuo ou um significado compreensivo. A noção de simbolismo também parece abarcar alguma referência a um objeto simbolizado e ao conceito deste objeto que o simbolo evoca" (LIPPMAN, 1992, p.359). Dentre os estudos sobre o simbolismo, além dos de Goodman, destacam-se os de Ernst Cassirer e Suzanne Langer.

Para esses autores, a música é um sistema de símbolos e, como toda atividade humana, constitui-se de elementos emotivos e cognitivos. Para Goodman, por exemplo, não há a dicotomia entre o cognitivo e o emotivo. "Não me apoio na distinção entre emoção e os demais elementos no

[5] Filósofo americano nascido em 1906. Foi professor na universidade de Harvard e dentre sua produção bibliográfica destaca-se *A Study of Qualities* (1941), *The Structure of Appearance* (1951), *Fact, Fiction, and Forecast* (1955), *Languages of Art* (1968), *Problems and Projects* (1972), *Ways of Worldmaking* (1978) e *Of Mind and Other Matters* (1984).

unesp

conhecimento, mas insisto em que a emoção lhe pertence" (*idem*, 251). E complementa dizendo que "o zoólogo, o psicólogo, o sociólogo, inclusive se suas metas são puramente teóricas, servem-se, legitimamente, da emoção em suas investigações" (*idem*, p.252). Assim, segundo o autor, "os [quadros de] Mondrian e [as obras de] Webern não são mais emotivos que as leis de Newton ou de Einstein" (1976, p.248).

As considerações, no que concerne à interpretação musical, aqui presentes, limitam-se ao pensamento de Nelson Goodman e estetas e musicólogos que discutem a sua teoria.

Os símbolos e a interpretação musical

Em seu livro *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*, Goodman aborda a pintura, a literatura, a arquitetura e a música. Goodman agrupa as várias formas de arte em duas categorias: a arte *autográfica* e a arte *alográfica*. A diferença entre o modelo alográfico e o modelo autográfico reside em que o primeiro não pode ser falsificado, e o segundo, sim. "As cópias das partituras podem variar em diligência, mas as cópias cuidadosamente feitas, inclusive as falsificações do manuscrito de Haydn, são exemplares igualmente autênticos da partitura. [...] Pelo contrário, inclusive as cópias mais exatas de uma pintura de Rembrant não passarão de imitações ou falsificações,

unesp

não serão novos exemplares da obra" (GOODMAN, 1976, p.124). Assim, a música é alográfica e a pintura é *autográfica.*

Segundo Peter Kivy, Goodman foi "o único filósofo de porte a ter dado à notação musical um tratamento filosófico – isto é, lógico" (1991, p.108). Na discussão sobre a música, sua teoria consiste em mostrar que a principal função da partitura é identificar uma obra e sua *performance* deve ser o mais fiel possível à notação musical[6]. Na prática musical Ocidental, segundo o autor, desenvolveu-se um sistema de notação musical que, se comparado ao de outras culturas como a Chinesa ou Indiana, é altamente desenvolvido e eficiente. Para ele, as propriedades de uma execução musical devem ser as que estão prescritas pela partitura. Para uma melhor compreensão dessa teoria serão abordados alguns pontos do sistema elaborado por Goodman.

A notação musical, segundo Goodman, é construída de elementos atômicos que podem ser combinados de forma variada. Por exemplo, uma nota é um único elemento atômico; acordes e ritmos são elementos atômicos compostos. Levando em conta que não há restrições sobre o número de combinações possíveis, pode-se dizer que toda a partitura é constituída de elementos atômicos compostos dentro de um sistema de notação. Assim, a partitura "tem por função primordial a identificação autorizada de uma obra de execução em execução" (1976, pág.138), pois ela é capaz de apresentar cinco características de um sistema organizado de notação:

[6] Alguns autores destacam que a visão de Goodman sobre a notação e a função da interpretação musical assemelhava-se à visão da corrente formalista.

unesp

1) Nenhum elemento pode ter mais de um caráter dentro do sistema. Goodman denomina-o como "caráter de indiferença", ou como *disjunção sintática.* Por exemplo, a letra "a" do alfabeto não pode ser equivalente à letra 'b'. "O resultado é que nenhum sinal [a letra 'a', por exemplo] pode pertencer a mais de um caráter" (1976, p. 142). Assim, uma nota 'dó' não pode ser equivalente a uma nota 'ré'.

2) A segunda exigência, complementando a primeira, é chamada de *diferenciação finita.* Deve ser possível distinguir os diferentes caracteres, assim, deve ser possível distinguir uma nota 'dó' de uma nota 'ré'.

3) Assim, a terceira exigência de um sistema de notação diz que a ambigüidade não é permitida. Um elemento com caráter ambíguo deve ser excluído (1976, p. 157); cada elemento deve ter uma *única determinação*.

4) Portanto, as classes de correspondência não devem se interpor, "um sistema de notação não pode conter uma par de termos semanticamente interseccionais" (1976, p.161). Como a disjunção sintática, deve haver também a *disjunção semântica*: os termos ou sinais não podem ser ambíguos.

5) Assim, para concluir, o critério final estipula que qualquer caractér que não pertence a uma única determinação e não se ajusta a nenhuma classe dentro de um determinado sistema de notação deve ser possível determinar que ele não pertença a esse sistema. Esta é a *diferenciação semântica.*

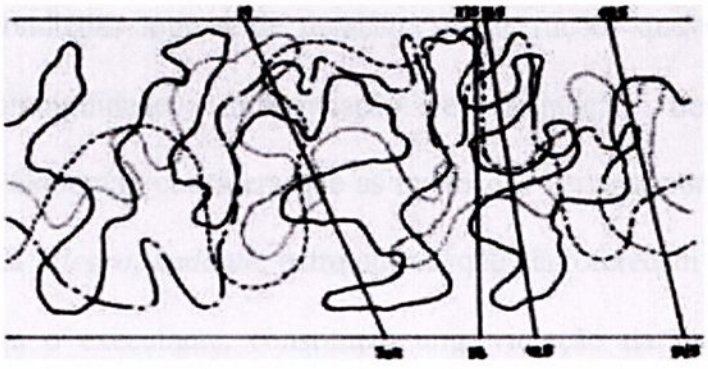
Segundo Goodman, "esses requisitos têm por finalidade eliminar confusões de outro modo inevitáveis" (1976, 163).

unesp

Na música, de acordo com Goodman, estas cinco exigências permitem determinar ou não se a identidade de uma obra foi preservada na relação entre partituras e interpretações. O sistema elaborado por Goodman pode-se identificar as características constituintes de uma obra e suas interpretações através da referência à partitura. Assim, para ele, "uma partitura deve definir uma obra distinguindo as audições que pertencem a essa obra e as que não pertencem" (1976, p.138).

O principal argumento de Goodman consiste no caráter de correspondência que deve existir na relação entre a partitura e a execução para que não se perca a identidade da obra. Para ele a execução de uma obra deve necessariamente seguir estritamente a partitura: "o que se requer é que todas as audições que respeitam fielmente a partitura, e somente estas, sejam representações da obra" (*idem*, *ibidem*). Por exemplo, na música contemporânea algumas composições são notadas por gráficos e para o autor, "este sistema em questão não oferece meio algum de identificar uma obra de execução em execução" (*idem*, p. 196).

Figura 2.1.1 – Gráfico do concerto para piano e orquestra de John Cage



Cage, *Concert for Piano and Orchestra* (1958): solo. In: *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p.98.

Assim, para ele, este sistema não pode ser considerado de notação, pois não obedece às cinco exigências tanto sintáticas quanto semânticas expostas anteriormente. "Neste sistema, nenhuma medição poderá determinar que uma execução ajusta-se mais a um sinal que a outros" (GOODMAN, 1976, p.195).

Peter Kivy resume o pensamento de Goodman da seguinte forma: "primeiramente, nada se qualifica como *performance* de uma obra a não ser que cumpra exatamente a partitura e, em segundo lugar, qualquer coisa que não satisfaça os cinco requerimentos não é, falando precisamente, uma parte da partitura ou, em conseqüência, um requerimento da *performance*" (1991, p.111).

Para Goodman, a partitura é um sistema de notação organizado, mas nem todos as inscrições existentes dentro da partitura devem ser consideradas como pertencentes a este sistema: existem certas anotações em uma partitura

que violam as condições lógicas de notação. As instruções que violam os critérios de ambigüidade, diferenciação e disjunção devem ser desconsiderados. Goodman considera que as instruções verbais, por exemplo, as anotações como *allegro*, *andante*, entre outros, que não oferecem uma clara determinação para o executante, constituem uma violação da condição de correspondência por evocar ambigüidades "As palavras indicadoras de tempo não podem formar parte integrante de uma partitura" (1976, p.192). Como resultado, segundo sua teoria, o intérprete deve desconsiderar as anotações verbais da partitura, mas as indicações metronômicas devem ser consideradas por indicarem precisamente o andamento da obra. "As especificações metronômicas do tempo valem, sim, [...] e podem ser tomadas como pertencentes à partitura como tal" (*idem*, p. 193). Assim, se em uma obra há a indicação de semínima igual a 82, a interpretação deve obedecer a essa indicação para realizar a condição de correspondência total. O que também significa que se uma interpretação dessa obra for realizada com semínima a 85 não é realmente uma interpretação da obra.

O mesmo vale para as graduações de dinâmica e as indicações de caráter como *piano*, *forte*, *mezzo- forte*, *grazioso*, *sostenuto* e *amabile*, entre outros.

Para Goodman, "se permitimos o menor desvio, perde-se toda a segurança de preservar a obra e a partitura; efetivamente, por meio de uma série de erros de omissão, acréscimo e modificação de uma nota, podemos

unesp

percorrer todo o caminho que vai da Quinta Sinfonia de Beethoven a *Three Blind Mice*" (1976, p. 194). Assim, "uma execução da Heróica como uma nota errada na parte do segundo oboé não é em absoluto uma '*performance*' da Heróica, [...] já que ela não obedece (completamente) a partitura" (KIVY, 1991, p.111).

Resumindo o pensamento de Goodman, segundo suas próprias palavras, as "partituras e interpretações têm que estar em uma relação tal que em cada cadeia na qual cada passo vai da partitura à interpretação fiel, ou da interpretação à partitura referida, [...] todas as interpretações pertençam à mesma obra" (1976, p.139). E complementa que "é provável que o compositor ou músico proteste indignado se rejeitarmos a aceitação de uma execução com algumas notas erradas como ilustração de uma obra, e certamente ele emprega, aqui, um uso ordinário. Mas aqui o uso ordinário abre o caminho que leva a teoria ao desastre" (*idem*, p.130).

Sua teoria, apesar de requerer uma correspondência total entre a execução e a partitura, admite que duas execuções de uma mesma obra possam ser diferentes, porém para ele a execução correta é a que realiza fielmente a partitura. Para Goodman, "uma execução musical incorreta [uma interpretação com alguns erros e desvios da partitura] pode ser contudo, [...] melhor do que uma execução correta" (*idem*, *ibidem*). Isso é assim "em razão da sensibilidade da interpretação" (*idem*, *ibidem*).

unesp

Para Goodman, o que é correto não é necessariamente o melhor e sua teoria está centrada na exposição do que ele considera correto, isto é, a correspondência total entre as partes constitutivas da partitura projetada na sua execução. Segundo Lydia Goerh, "Goodman tem então uma escolha difícil entre duas opções; [...] ele pode ou condescender que há um grau de 'vaguidade' tanto na obra quanto nas suas *performances*, ou que ambas são igual e perfeitamente determinadas em relação às suas propriedades constitutivas. Ele opta por esta última" (1991, p.43). E conclui dizendo que a "discrepância entre sua [de Goodman] teoria e como pensamos sobre a prática musical é simplesmente grande demais" (*idem*, *ibidem*).

Para diversos autores que abordam o assunto, nessa teoria residem muitas limitações. Serão abordadas algumas considerações que os estetas têm feito a respeito dessas limitações e contribuições para a viabilidade dessa teoria.

Para Aaron Ridley, "esta [a teoria de Goodman] tem sido recebida pela maioria dos leitores como loucamente implausível. Se ela fosse correta, significaria que algumas das mais veneradas '*performances*' gravadas que existem [...] não poderiam ser *performances* das obras das quais se suponha, no fim das contas, que fossem" (2004, p.106).

Para Kivy, a teoria de Goodman apresenta uma série de fatores que dificultam a sua utilização nas discussões sobre a *performance*. No que se refere às indicações verbais, as quais Goodman rejeita, Kivy argumenta que

unesp

"Goodman usa a 'partitura' num sentido mais estreito do que o músico, que 'verificaria a partitura' para ver se Bach fez uma indicação de andamento [*allegro*] para o primeiro movimento do quinto concerto brandenburguês" (1991, p.111). E conclui que para as obras antigas o requisito de seguir as instruções metronômicas não é válido, pois o metrônomo não havia sido inventado. Assim, para uma interpretação não se pode rejeitar as indicações tanto de andamento quanto de dinâmica ou de caráter. Segundo este autor, deve-se "adotar uma noção poliglota da partitura, que inclua características notacionais [a notação musical] e características não-notacionais [marcações verbais]. Isto, em efeito, é o que eu mesmo faria" (1991, p. 121).

Além disso, para Kivy, em uma teoria da interpretação musical sempre há espaços "para desvios aceitáveis, e assim evitar o absurdo de fazer de uma Heróica com uma nota errada uma não-*performance*" (*idem*, *ibibem*).

Apesar das críticas à teoria exposta por Goodman, existe um ponto no qual os estetas concordam: a interpretação de algum modo deve corresponder à partitura para ser considerada uma execução de determinada obra. Segundo Kivy, "para uma boa parte da mais valorizada música artística do ocidente, desde o desenvolvimento de uma notação musical sofisticada, parece ser verdadeiro que há *performances* dessa notação" (1993, p.59).

Lydia Goehr oferece uma visão modificada da teoria de Goodman devido às suas limitações. A autora adiciona o elemento da intencionalidade: "algo é uma *performance* de uma obra apenas se há intenção de que seja uma

unesp

performance dessa obra. A condição de intencionalidade deve ser entendida como envolvendo um certo tanto de seriedade" (1991, p.65). No entanto, segundo Goehr, a adição do elemento intencional na teoria de Goodman ainda permite que se considere que a correspondência foi quebrada se surgirem algumas notas erradas. Assim, para ela, a interpretação de uma obra é "somente se (a) pretendia-se que fosse uma *performance* e (b) se é reconhecível como um evento com a intenção de ser uma *perfomance* dessa obra" (*idem*, *ibidem*). Como dito anteriormente, para a autora, a teoria de uma correspondência total entre a *performance* e a partitura não existe, pois deve existir uma certa vaguidade nesta relação. "Se *performances* de uma dada obra não acabam com exatamente as mesmas propriedades (constitutivas), elas mesmo assim são identificadas como sendo *performances* da mesma obra" (*idem*, p.42).

É interessante notar que as considerações de Goehr e Kivy sobre a relação entre a partitura e a interpretação convergem para o mesmo ponto: enquanto Kivy diz que uma teoria da interpretação deve conceber espaços para um certo desvio da interpretação em relação à partitura, Goehr argumenta que nesta relação (interpretação/partitura) existe algo de indefinido: uma vaguidade. Assim, a teoria de correspondência elaborada por Goodman, segundo Goehr e Kivy, pretende responder teoricamente ao problema da relação entre a interpretação e a partitura, mas mostra-se limitada quando analisada em paralelo com a prática musical, prática essa que será abordada, a

unesp

seguir, na psicologia musical. Essa linha de pensamento focaliza grande parte de sua teoria a partir do fenômeno da interpretação musical.

2.2 A psicologia e a interpretação musical

O presente texto pretende mostrar o pensamento da corrente de pesquisadores que utilizam estudos psicológicos aplicados à *performance* musical, com o objetivo de oferecer um panorama introdutório do pensamento sobre a interpretação musical, desde o início do século XX até por volta da década de noventa.

Para os estudiosos da psicologia musical, a *performance* provê uma vasta gama de possibilidades para o estudo das habilidades cognitivas e motoras. Fatores emocionais e motores, por exemplo, afetam diretamente a interpretação de uma obra. Segundo John Sloboda, "em seu sentido mais amplo, a *performance* cobre toda uma amplitude do comportamento musical" (1985, p.67).

A principal ferramenta para essa linha, desde o príncipio das pesquisas no começo do século XX, é a utilização gravações. Segundo Caroline Palmer, "Carl Seashore [...], um dos primeiros a conduzir estudos psicológicos sobre a *performance*, desenvolveu um sistema de piano de câmara para gravar somente informação gestual (baseada em movimento) dos movimentos dos martelos e pedais" (1997).

The Psychology of Musical Talent[7] é uma monografia de Seashore, que, segundo ele mesmo, "marca uma posição vantajosa na psicologia da

[7]. publicado por Silver Burdett & Company, em 1919.

unesp

música" (1938, p.x). Após a publicação desta monografia seguiram-se, a partir de 1936, sucessivas publicações em jornais especializados com os seguintes assuntos: "(1) Entoar de Altura no Canto; (2) Abordagens sobre a Psicologia Experimental da Música; (3) Qualidade do Som: Timbre; (4) Qualidade do Som: ressonância; (5) Medida do Talento Musical: A Experiência de Eastman; (6) O *Vibrato*: O que é?; (7) O *Vibrato*: o que o faz bom ou mau? (8) O *Vibrato*: Como podemos abordar um *vibrato* ideal? (9) Uma partitura de *performance* com partitura de fraseado para o Violino" (SEASHORE, 1938, p.x). Esses assuntos estão presentes no livro de Seashore *Psychology of Music* de 1938.

Para ele, a "psicologia trata dos aspectos do organismo humano que estão envolvidos nos aspectos sensoriais e centrais da audição, os mecanismos motores e centrais para a produção de tom, e a base orgânica da emoção musical" (SEASHORE, 1938, p.374).

Desde então os estudos de Seashore têm sido utilizados em pesquisas e discussões sobre a psicologia musical. Segundo Fubini, os estudos de Seashore foram muito utilizados tanto por Leonard B. Meyer quanto por Gisèle Brelet (2000, p.380).

Para Seashore, a "música é essencialmente um jogo sobre sentimento com sentimento. Ela é apreciada apenas enquanto desperta sentimentos e somente pode ser expressa por sentimento ativo. Com base no grau e tipo de

unesp

sentimento, podemos novamente classificar as pessoas em tipos característicos em termos de resposta afetiva" (1938, p.9).

Segundo Fubini, "para explicar como se verifica o processo interpretativo, a escola de Seashore usa o conceito de desvio" (2000, p. 378). "Como proposição fundamental, podemos dizer que a expressão artística do sentimento na música consiste em desvio estético do regular – do tom puro, altura verdadeira, até mesmo dinâmica, tempo metronômico, ritmos rígidos, etc..." (SEASHORE, 1938, p 9).

Seashore conduziu seu pensamento sobre a interpretação musical empiricamente, como já observado anteriormente, realizando gravações e medindo-as. Ele apresenta o fenômeno da interpretação musical levando em conta desde a função da partitura até os aspectos psicológicos e físicos do intérprete. "Devemos considerar aqui o executante vocal ou instrumental, seu instrumento, sua condição física e psicológica" (1938, p.24). Segundo o autor, os aspectos psicológicos e físicos (saúde mental, treinamento musical, capacidade motora, intencionalidade, etc.) devem ser considerados relevantes no ato interpretativo de uma obra, pois afetam diretamente o resultado da obra interpretada.

Para ele, a expressão em uma interpretação refere-se a variações ou, utilizando seus termos, 'desvios' pequenos e grandes no andamento, na intensidade, na dinâmica e no timbre. Segundo Seashore, "a melodia, é claro, é dada pelo compositor. A interpretação do executante consiste em [...] desviar

unesp

disto, por valores artísticos" (*idem*, p.207). A partitura convencional, para ele, era considerada apenas um ponto de referência para a interpretação – nesta residiria o ponto artístico da obra musical: "a partitura musical convencional – a documentação do compositor das seqüências tonais que ele sente que expressarão beleza, emoção e significado – é para um cantor somente uma referência esquemática" (SEASHORE *apud* MEYER, 1956, p.201). No capítulo sobre *vibrato,* Seashore declara que "a expressão de todos os tipos de sentimento, mesmo os mais divergentes, tende a tomar o mesmo caráter geral do vibrato. Ele revela sentimento, mas não diferencia tipo" (1938, p.47).

Para o autor, a expressão de uma obra musical está no desvio intencional que o intérprete realiza no momento da execução. Segundo Palmer, independentemente da *performance* ser ou não de uma partitura musical, a "expressão pode também ser analisada relativamente à própria *performance*, por exemplo, a expressão dentro de uma unidade como uma frase é o padrão de desvios de suas partes com respeito à própria unidade" (1997).

Seashore trabalhou sobre o que ele denominava a *partitura musical da performance*. Para ele, "sem essa notação, a psicologia da música estaria na posição da matemática sem os símbolos matemáticos" (1938, p.21).

A partitura de *performance* utilizada por Seashore consistia em gráficos resultantes de gravações. Estes gráficos mostravam a exata freqüência de cada nota, as oscilações causadas por *vibratos*, as oscilações no andamento, a variação de intensidade de cada nota e as pausas. O autor desenvolveu sua

unesp

teoria de *desvio* toda baseada na partitura de *performance*: "esta partitura contém uma vasta quantidade de informação sobre o caráter de interpretação de uma canção" (SEASHORE, 1938, p.35).

FIGURA 2.2.2 – A Ave Maria Bach-Gounod cantada por Herald Stark.

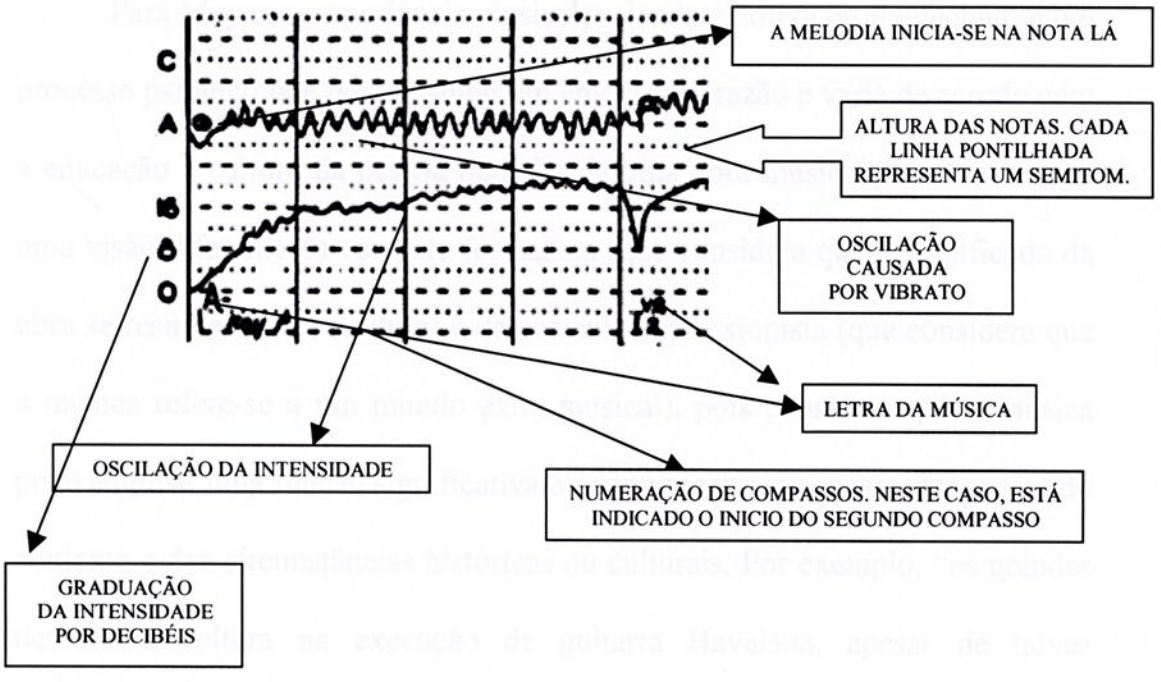


Fonte: SEASHORE (1939, p.35).

Para Seashore, este gráfico mostra que o vibrato está presente em todas as notas independentemente de sua altura e intensidade, tenham elas maior ou menor duração. Além disso, o vibrato altera a altura da nota quase em um semitom seja ascendente ou descendente, e está presente tanto nos

portamentos de nota para nota quanto nas notas longas. O gráfico ainda permite a medição das pulsações dos vibratos em segundos. Neste caso, segundo o autor, essas pulsações são de 6.5 pulsações por segundo. Abaixo estão os detalhes da partitura da *performance* utilizada por Seashore:

FIGURA 2.2.3 – Detalhamento do gráfico da Ave Maria



Os estudos de Seashore, segundo Fubini, serviram para modificar "o conceito de partitura como o esquema que até então tinha estado vigente; por conseqüência, a partitura começou a ser concebida como campo de possibilidades aberto à personalidade do intérprete" (2000, p.380).

Seguindo a escola de Seashore, Meyer considera que "o *performer* é um criador que traz à vida, através de sua própria sensibilidade de sentimento e imaginação, as relações apresentadas na partitura ou transmitidas na tradição auditiva que ele aprendeu" (1956, p.199).

Segundo Fubini, Meyer "coloca sua maior atenção, sobretudo, no significado [da obra], entendendo-o como um conjunto de relações internas da estrutura da obra em conexão com a resposta do ouvinte" (2000, p.365).

Para Meyer, a experiência musical, seja ela emotiva ou intelectual, é um processo psíquico que pode resultar em emoção ou razão e varia de acordo com a educação e cultura da pessoa que aborda uma obra musical. O autor mostra uma visão diferente da corrente formalista (que considera que o significado da obra se resume à sua estrutura) e da corrente expressionista (que considera que a música refere-se a um mundo extra-musical), pois considera que a música pode adquirir uma função significativa ou comunicativa, mas isso dependerá do contexto e das circunstâncias históricas ou culturais. Por exemplo, "os grandes desvios de altura na execução da guitarra Havaiana, apesar de talvez expressivos para alguns, são muito desagradáveis para aqueles acostumados à [...] música artística européia" (1956, p.202). Assim, pode-se perceber a ligação entre seu pensamento sobre a música e a *performance*.

O intérprete é visto por Meyer como um criador cuja liberdade na interpretação varia de cultura para cultura e de época para época. Essa visão do autor fundamenta-se em estudos sobre a música oriental, *jazz* e música

unesp

folclórica, nas quais reconhece-se que é dado ao *performer* uma maior liberdade. Mas mesmo nas obras ocidentais nas quais são indicadas em grande detalhe as instruções para a interpretação, o autor afirma que o intérprete é um criador: "este detalhamento da partitura chegou ao seu estágio extremo no final do século XIX. Mas mesmo aqui, [...] o *performer* realiza de fato um papel criativo" (*idem, ibidem*).

A notação musical, para Meyer, é um esquema abstrato, apenas um ponto de partida para a interpretação: "são indicações, mais ou menos específicas, do que o compositor pretendia e o que a tradição estabeleceu" (1956, p.199). Assim, o intérprete teria a função de moldar esse esquema.

Em estudos mais recentes sobre a *performance* musical e psicologia destacam-se as investigações de John Sloboda. Em seu texto Music Perfomance no livro *The Psychology of Music,* de 1982, ele apresenta algumas considerações sobre algumas questões como a memorização de uma obra musical, a improvisação e os fatores sociais da *performance*, entre outros assuntos.

Para este autor, o intérprete tem também a função de 'desviar-se' da partitura. "Estas variações são freqüentemente chamadas expressivas e incluem técnicas como o *rubato*, flutuações de altura, variações de ataque e timbre. São estas variações que impedem as *performances* de parecerem 'chapadas'" (1982, p.480).

unesp

Sloboda cita vários estudos empíricos sobre a *performance*, isto é, a psicologia musical obtém seus dados a partir de gravações (como já visto nas pesquisas de Seashore). Entretanto, segundo o autor, os aparatos modernos possibilitam que esses dados sejam transferidos diretamente para um computador, tornando assim uma análise sobre determinada *performance* mais fácil. Segundo Sloboda, "uma dificuldade com os métodos de Seashore (1938) é que eles produzem gravações visuais por meios mecânicos. Estas gravações devem ser analisadas como os olhos antes que qualquer informação quantitativa útil possa ser obtida" (*idem*, p.481).

Dentre os estudos citados por Sloboda chamam a atenção as considerações de vários pesquisadores sobre como os desvios da notação musical por um intérprete facilitam a compreensão de determinada passagem de uma obra. Por exemplo, Michon em 1974, após gravar várias interpretações da peça *Vexations* de Eric Satie (na qual repete-se um mesmo motivo 840 vezes), encontrou variações na execução deste motivo quando a velocidade da execução variava. Sloboda chega à conclusão que "durações relativas devem ser alteradas para diferentes velocidades de *performance* se que quer comunicar o mesmo padrão rítmico" (1982, p.482). Em outro exemplo, Gabrielsson, em 1973, analisou três gravações nas quais foi solicitado aos intérpretes que seguissem estritamente a notação musical. Ele observou a existência de vários desvios na interpretação. Segundo Liberman, "tais desvios

são inevitáveis se um *performer* quiser comunicar informação rítmica a um ouvinte" (*apud* SLOBODA, 1982, p.482).

Outra característica do fenômeno da *performance* abordado por Sloboda é a questão da capacidade técnico-musical. Por exemplo, um *rubato*, segundo o autor, somente é possível se o intérprete sabe como efetuá-lo. O mesmo se passa com as graduações de dinâmica. "Compositores nem sempre especificam valores absolutos para intensidade, mas eles estabelecem níveis relativos de intensidade por meio do uso de instruções de dinâmica convencionais [*piano, forte, mezzo forte*]" (1982, p.489).

Assim, o intérprete deve saber como graduar as variações de intensidade, o que exige dele tanto capacidade motora quanto musical. Para Sloboda, todo *performer* possui um plano para a execução de uma obra que pode variar desde o mais baixo até o nível mais alto de abstração. "Muitos fatos a respeito da *performance* musical exigem um plano altamente abstrato. [...] planos de *performace* podem existir em um nível mais baixo ou mais alto na hierarquia. [...] O que chamamos musicalidade parece vincular a habilidade de mobilizar os níveis mais altos e abstratos em uma ampla variedade de circunstâncias" (*idem*, p.482). Com isso Sloboda quer dizer que um instrumentista somente poderá fazer um *rubato* equilibrado quando dominar ao mesmo tempo a graduação na variação do andamento e o controle na coordenação motora de seus dedos.

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA

O que chama a atenção no fato citado acima é a abertura para o intérprete decidir como ele graduará as especificações tanto de agógica quanto de dinâmica. Neste sentido a pesquisadora em psicologia musical Caroline Palmer, em seu artigo *Music Performance,* ressalta que na música ocidental desenvolveu-se uma notação 'que representa a informação de altura e duração bastante explicitamente, mas intensidade e qualidade do som só aproximadamente. [...] Assim, ambigüidades na notação musical permitem a um *performer* liberdade considerável em decidir como interpretar o conteúdo da música" (1997). E conclui que as diferentes apresentações de uma mesma obra por diversos intérpretes ou as diferentes apresentações de uma mesma obra pelo mesmo executante em diferentes ocasiões são efeitos do fenômeno interpretativo, segundo a autora um processo individual de cada músico, existente no ato de tocar uma obra. "Cada *performance* envolve algum tipo de interpretação ou análise [...] O campo da análise musical oferece variadas explicações para o conteúdo de uma dada composição" (PALMER, 1997).

Para Sloboda (1985, p.67), existem duas formas básicas de como um intérprete pode executar uma obra: 1) a *performance* ensaiada, na qual o intérprete estuda a obra com freqüência, visando um aprimoramento para posteriormente apresentá-la; e 2) a execução à primeira vista, que consiste na apresentação da obra nunca antes executada para a qual o intérprete provê uma leitura imediata da obra no seu instrumento. Para ele, ambas podem ser consideradas qualidades igualmente importantes para um intérprete, mas pode-

unesp

se chegar a um melhor resultado em uma *performance* ensaiada. "O objetivo de tais *performances* é melhorar a *performance* até que esta chegue a algum critério de adequação, porque leitura à primeira vista não produz com freqüência uma *performance* totalmente satisfatória" (SLOBODA, 1985, p.67). Assim pode-se observar que a interpretação de uma obra, para Sloboda, exige uma certa quantidade de tempo em contato com a partitura de determinada obra.

A partitura assume assim um papel relevante na interpretação musical para essa linha de pensamento. Para os autores da psicologia musical a partitura tem a função de indicar a obra que está sendo executada além de ser considerada um ponto de partida para a execução. Segundo Sloboda, "na *performance* de uma dada composição, há um registro objetivo das intenções do compositor, geralmente sob forma de uma partitura. Sem tal registro não temos nenhuma forma fácil de caracterizar uma peça de música independentemente de uma *performance* específica da mesma" (1985, p.67). Assim, pode-se dizer que para essa linha de pensamento a partitura é considerada como um objeto indispensável quando o assunto é a interpretação da música clássica ocidental.

Assim, a notação musical é vista por esses autores como um esquema abstrato que necessita da interpretação para moldá-lo, utilizando as palavras de Meyer. A partitura é encarada como um campo de possibilidades aberto à

unesp

personalidade do intérprete e, ao mesmo tempo, é considerada como um objeto necessário para a indicação da obra que está sendo executada.

Pode-se perceber que para os estudiosos da psicologia musical a *performance* é essencialmente um fenômeno que requer a criatividade e a subjetividade do indivíduo que apresentará a obra musical. Seashore afirma que a *performance* tem como função primordial o "desvio" da partitura. Para Meyer, "o papel do executante é sempre o mesmo; ele é sempre um criador ativo" (MEYER, 1956, p.200).

Portanto, para essa linha de pensamento, a *performance* engloba uma série de condições emocionais, cognitivas e motoras, e essas condições envolvem inúmeras variáveis que não se limitam à idéia de interpretação como uma simples repetição das prescrições contidas em uma partitura. Essa subjetividade é encarada por esses pesquisadores como uma coisa que complementa a obra musical e não a desfigura. Assim, a subjetividade muitas vezes é considerada necessária para uma melhor compreensão de uma obra musical.

2.3 A fenomenologia, a arte e a música

A fenomenologia pode ser entendida como uma corrente filosófica ou como método de investigação. A utilização do pensamento fenomenológico tem sido fonte para várias áreas do conhecimento como, por exemplo, antropologia, sociologia, *design*, matemática e música.

O objetivo desta parte é mostrar alguns tópicos do pensamento fenomenológico tanto sobre a arte em geral quanto relativo à música e à interpretação musical como uma das possibilidades para se entender esses fenômenos fora da tradição formalista e positivista que emergiu na primeira metade do século XX. Joseph Smith, em seu livro *The experience of musical sound: prelude to a phenomenology of music*, argumenta que um estudo científico fenomenológico sobre a música não é distante, frio ou impessoal para com o objeto em questão. Para ele, no encontro com o fenômeno sonoro sempre há algo de subjetivo e pessoal por parte do pesquisador ou do intérprete: "a música é, depois de tudo, mais arte do que ciência" (1979, p.18); mostra assim, um postura crítica aos moldes dos estudos positivistas que enfatizavam somente a objetividade.

Nesta parte da pesquisa serão vistos alguns pensamentos sobre a arte de duas figuras importantes da fenomenologia: Martin Heidegger[8], que trata da

[8] Situou-se o pensamento de Heidegger dentro da linha de pensamento fenomenológico devido a seus próprios textos, como *Meu Caminho para a Fenomenologia* (1979), que relatam a grande importância da fenomenologia em seu pensamento. Além disso, vários autores, estudiosos da obra de Heidegger, entre eles,

arte em sentido geral sem se deter especificamente à música em seu ensaio *A origem da obra de arte*, e Roman Ingarden, que aborda especificamente a música em seu livro *O problema da identidade da obra musical*.

O contexto do pensamento fenomenológico

Nesta parte deste texto o foco está na apresentação algumas das principais idéias e nas origens históricas, não detendo-se nas questões metodológicas, dessa corrente filosófica.

A fenomenologia nasceu na segunda metade do século XIX a partir das análises de Franz Brentano (1838-1917) sobre a intencionalidade da consciência humana. Entretanto, foi o matemático Edmund Husserl (1839-1938), discípulo de Brentano, que passou a ser considerado um dos principais nomes dessa corrente filosófica. Em suas obras *Investigações Lógicas,* de 1900, *Idéias para uma Fenomenologia pura* e *Filosofia Fenomenológica,* de 1913, Husserl apresenta as bases da Fenomenologia como método. "O sopro de renovação da filosofia européia continental trazida pela obra de um desconhecido livre-docente, *As investigações lógicas* de Edmund Husserl [...]

Vattimo (1971) e Stein (1973) apontam a influência decisiva de Edmund Husserl, no pensamento heideggeriano. Entretanto, é necessário ressaltar a influência da hermenêutica, principalmente de W. Dilthey, no pensamento de Heidegger também ressaltado por Vattimo e Stein. Como se verá a fenomenologia germinou diferentes correntes e o pensamento de Heidegger é geralmente considerado como fenomenológico-hermenêutico.

unesp

só tem similar no movimento grandioso do idealismo alemão[9]" (STEIN, 1973 p.33).

> Porque fenomenologia? – O termo significa estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenômeno. [...] Na pesquisa do dado imediato anterior a qualquer tematização científica, e validando-a, a fenomenologia revela o estilo fundamental, ou a essência, da consciência deste dado, que é a intencionalidade. No lugar da tradicional consciência digerindo, ou ao menos ingerindo o mundo exterior, (a fenomenologia) mostra uma consciência que irrompe para uma consciência, em suma, que nada é, se não for relação ao mundo (LYOTARD, s/d, p.11).

Husserl, retomando os estudos de Brentano sobre a intencionalidade, afirma que toda consciência é consciência de alguma coisa e toda consciência é intencional. A consciência intencional busca as significações ou as essências dos objetos, ou seja, a consciência é uma atividade constituída por atos que visam a algo. Para Husserl, não há objetos independentes de sujeitos que os percebam, ou seja, a intencionalidade coloca a proposição sujeito/objeto em uma relação inseparável.

[9] Segundo Abbagnano, o idealismo é o denominador da grande corrente da filosofia romântica alemã que se originou a partir do pensamento kantiano, com numerosas ramificações. Dentre seus representantes podemos citar o próprio Kant e Schopenhauer. Para Kant o idealismo é a teoria que declara a existência dos objetos no espaço simplesmente duvidosa e indemonstrável ou falsa e impossível" (Kant *apud* Abagnano, p.630).

unesp

A fenomenologia é um método no qual o objeto mostra-se como ele é, e não um método que indutivo ou dedutivo sobre o objeto, portanto o método proposto por Husserl é o método descritivo. Ele faz a distinção entre a "atitude natural", que consiste na maneira usual como são abordadas as coisas no mundo, e a "atitude fenomenológica". Essa última consiste na postura do pesquisador em não negar e não afirmar a realidade sobre o objeto, mas sim por em dúvida o objeto.

É um método que se auto-define como "uma volta à coisa mesma" e Husserl a ele se referiu com o termo grego *epokhé,* que significa abstenção de juízos a respeito do objeto por parte do pesquisador.

A fenomenologia pensada primeiramente por Husserl gerou diferentes correntes, no entanto o conceito chave "às coisas mesmas" permaneceu para todas as divisões do movimento fenomenológico: "Se Husserl formou imediatamente escola, suscitando novas esperanças pela amplidão de horizontes não dogmáticos que descerrava com a dimensão descritiva de sua fenomenologia, na medida em que, no entanto dissipava a ampla neutralidade com a determinação transcendental, ele mesmo dividiu seus seguidores" (STEIN, 1973, p.36). Lyotard menciona também as muitas ramificações ocorridas com "diferentes acentuações de Heidegger a Fink, de Merleau-Ponty a Ricoeur, de Pos Thévenaz a Lévinas [...] mas subsiste um estilo fenomenológico comum" (s/d, p.12). O fato de ter gerado várias ramificações indica que a fenomenologia é uma abordagem fecunda e sua crescente

unesp

utilização em diversas áreas do conhecimento também é um indício disso. Segundo Stein, as correntes fenomenológicas podem ser divididas em cinco correntes principais: a fenomenologia descritiva, a fenomenologia transcendental, a fenomenologia psicológico-descritiva, a fenomenologia dos valores e por fim a fenomenologia hermenêutica (1973, p.38). Segundo alguns autores, é nesta última corrente que se encaixa o pensamento de Heidegger.

Durante o período em que Heidegger foi assistente de Husserl em Freiburg entre os anos de 1920 a 1923 e, conseqüentemente, tomou um maior contato com o pensamento fenomenológico, Heidegger contribuiu para o desenvolvimento da Fenomenologia. Husserl, quando perguntado sobre a fenomenologia, respondia: "A fenomenologia somos – eu e Heidegger" (GADAMER *apud* STEIN, 1973). O próprio Heidegger confirma essa relação: "Desde 1919 passei a dedicar-me pessoalmente às atividades docentes na proximidade de Husserl; nestas, aprendia o ver fenomenológico..." (HEIDEGGER, 1963). Stein fala sobre este encontro: "quando um tal homem se encontrou com Husserl, ele já trazia poderosas intuições, toda uma experiência no exercício da docência [...] ele (Heidegger) confessa que, desde o início quando aprendia o 'ver' fenomenológico não se sujeitava a todas exigências metodológicas do mestre" (1973, p.42).

O próprio Heidegger expõe sua visão da fenomenologia como "a possibilidade do pensamento – que periodicamente se transforma e somente assim permanece – de corresponder ao apelo do que deve ser pensado [...] o

unesp

essencial para ela não consiste em realizar-se como 'movimento' filosófico. Acima da atualidade está a possibilidade. Compreender a Fenomenologia quer unicamente dizer: captá-la como possibilidade" (1963, p.301).

O encontro com a fenomenologia foi um fator determinante no pensamento do filósofo, no entanto, ele com suas intuições marcou de modo profundo a fenomenologia. Segundo Vattimo, "Heidegger via em Husserl e na fenomenologia [...] o modo de alargar o seu discurso precisamente na direção das dimensões de historicidade, de efetividade e, poderíamos dizer, de concreto" (1971, p.14). Para Stein, "a presença da fenomenologia na obra de Heidegger assume um alcance que abarca e envolve toda a temática central do filósofo: o pensamento do ser. [...] As metamorfoses da fenomenologia heideggeriana estão condicionadas em torno da mesma preocupação central" (1973, p.78). Muitos autores argumentam que Heidegger rompe com alguns dos passos metodológicos propostos por Husserl. Um deles é a questão da possibilidade de um acesso direto à consciência pura. Heidegger argumenta em seus escritos que a consciência transcendental sempre funda-se na existência, ou seja, no ser-no-mundo.

Em seu livro *Sein und Zeit* (*O Ser e o Tempo,* 1927), dedicado a Husserl, Heidegger descreve o que chama *Dasein*, ou "O Ser-aí". A questão do

ser[10] é um dos principais focos dessa obra. Para o filósofo a tradição filosófica ocidental esquecera a questão sobre o ser.

Retomando a questão sobre a *intencionalidade* Heidegger assume que o ser humano é um ser-no-mundo e não uma consciência separada dele. Para Heidegger, ser-no-mundo entre as coisas que nele existem é a mais fundamental intencionalidade. Os seres humanos sempre estão situados em uma rede de "contextos" e não mais simplesmente visto como objetos, no sentido cartesiano, e sim como seres interagindo com esse contexto. O ser está sempre lançado num modo histórico e isto não é uma conseqüência, mas sim uma característica da constituição do *ser-aí*. Podemos observar que o ato intencional pensado por Heidegger não é o de tirar os objetos de sua realidade, mas sim de levar em conta como que eles são-aí-no-mundo.

Segundo Vattimo, "Heidegger reconhece que este problema pode encontrar solução adequada apenas sob o ponto de vista de uma reformulação ontológica; [...] mas mais fundamentalmente é precisamente o fenômeno da historicidade e da vida que impõe a reproposição do problema do ser" (1971, p.17). A historicidade, reconhecida como uma questão ontológica, significa que o homem está inserido em uma abertura não proposta por ele. Segundo o filósofo, ele está lançado em um momento histórico no qual está ligado às conseqüências da época e local em que vive em estado de *inautenticidade*.

[10] Segundo Stein, o ser para Heidegger "é aquele espaço [...] que acontece qualquer ente." (1973, p.162) E esse espaço é o mundo. "Este ser não pode mais ser entendido como uma determinação do ente. Pelo contrário, todo ente é compreendido enquanto emerge do âmbito do ser" (*idem, ibidem*).

unesp

Porém, em estado autêntico, o homem participa e efetua novas aberturas históricas, ou seja, o homem além de estar inserido em uma história ele participa e constrói a história.

A adição da historicidade como um elemento inseparável do *ser-aí* é uma mudança relevante na fenomenologia pura de Husserl.

> "Husserl visualizou um ego transcendental que se ergue acima de seu próprio relativismo histórico por meio do uso do método fenomenológico. Para Heidegger, esta abordagem era mais uma variação da bifurcação temática da natureza de Decartes. Essa bifurcação (em sujeito e objeto) é obtida por Husserl por meio do uso de uma método fenomenológico que separa a consciência transcendental de sua tradição cultural" (FERRARA, 1991, p.89).

Como já mencionado acima, para Heidegger, uma pessoa sempre está situada em um momento histórico e cultural, assim, para ele, é impossível separar o sujeito (uma pessoa, por exemplo) do objeto (o contexto desta pessoa, por exemplo).

A historicidade é um importante elemento para Heidegger quando ele trata da questão da arte, pois para o filósofo a arte é essencialmente histórica.

unesp

Heidegger e a arte

A obra de Heidegger, *A Origem da Obra de Arte,* é fruto de três conferências proferidas em Friburgo e Zurique nos anos de 1935 e 1936, respectivamente. Segundo Vattimo, "Heidegger encontra ponto de referência para descobrir uma atividade do homem que não é só ôntica, mas também ontológica na obra de arte" (1971, p.113).

A Origem da Obra de Arte é constituída de uma introdução e mais três partes: "A coisa e a obra", "A obra e a verdade" e por fim "A verdade e a arte". Esse ensaio, segundo Vattimo, "ocupa uma posição centralíssima no desenvolvimento do pensamento heideggeriano" (1971, p.114).

Para a abordagem da obra de arte, Heidegger, em um primeiro momento, concentra-se na característica de *coisa* da obra. "A obra é, com efeito, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é. [...] A obra é símbolo". (HEIDEGGER, 1977, p.13). Na interpretação de Gadamer, sobre o ensaio de Heidegger, ele afirma que "para reconhecer qual significado fundamental possui a pergunta pela essência da obra de arte e de que maneira está em conexão com as perguntas fundamentais da filosofia, deve-se reconhecer, certamente, os preconceitos inerentes à concepção da estética filosófica. É necessário superar o próprio conceito de estética" (2002). É o que Heidegger faz nesta revisão das diferentes

unesp

abordagens sobre uma *coisa* e conclui que há insuficiência dessas abordagens quando se trata de abordar uma obra de arte.

Revisão das abordagens tradicionais

A primeira interpretação sobre uma *coisa*, referida pelo filósofo, consiste na enumeração das características da *coisa* e dessa enumeração pretende-se chegar ao todo. Assim, o problema desta interpretação reside na impossibilidade de se distinguir um ente não *coisal* de uma simples *coisa*, por exemplo, uma pedra e uma obra de arte. Na segunda interpretação, Heidegger refere-se à *coisa* como o que é perceptível pelos sentidos por meio das sensações. Nessa interpretação de coisa agora referida o filósofo diz ser impossível chegar à *coisa*. "Jamais, na ocorrência das *coisas*, percebemos primeiro e propriamente, como [a abordagem] pretende, uma afluência de sensações, por exemplo, sons e ruídos, mas, pelo contrário, ouvimos o avião trimotor, ouvimos o Mercedes e o distinguimos imediatamente de um Adler. Muito mais próximos do que todas as sensações estão, para nós, as próprias coisas" (HEIDEGGER, 1977, p.18). Segundo Heidegger essa abordagem faz a *coisa* vir em excesso sobre nós, "mas uma *coisa* nunca aí chega, enquanto lhe atribuirmos o que é percebido na sensação como seu caráter *coisal*". (*idem*, p.19).

unesp

O filósofo destaca a importância de evitar os exageros dessas duas abordagens, pois em ambos os casos a *coisa* desaparece. Enquanto uma nos distancia, a outra nos aproxima demasiadamente da *coisa*.

A terceira abordagem refere-se a tomar a coisa como matéria *enformada* ou no que o filósofo chama de apetrecho[11]. Heidegger expõe o conceito de matéria/forma, no qual matéria é o irracional e forma o racional, ou seja, o homem (racional) molda a matéria (irracional) para seu devido fim: por exemplo, "a matéria é o suporte e o campo para a *enformação* artística" (*idem, ibidem*). Esta abordagem sobre a *coisa* como matéria *enformada* é, aparentemente, a menos inadequada para a obra de arte. Porém este conceito aplicado à obra também revela sua insuficiência, pois de acordo com essa interpretação, a obra de arte poderia ser facilmente abordada como um objeto destinado ao uso e nada mais. Mas, a obra de arte, para Heidegger, não se esgota no seu estar acabada como o apetrecho. O que a obra e o apetrecho têm em comum é somente o fato de serem produzidos, porém, ao contrário do apetrecho que se esgota no uso, a obra, estando acabada, tem todo um começo a partir daí. A obra de arte, para Heidegger, não se esgota na sua

[11] Foram consultadas duas traduções do ensaio *A Origem da Obra de Arte,* a versão em português e a versão em espanhol. O termo "apetrecho" aparece na versão portuguesa; na versão espanhola este termo é traduzido como "utensílio". Em Vattimo (1971, p.114) este termo aparece como "instrumento". Embora as nomenclaturas sejam diferentes a idéia conceitual é a mesma. Trata-se de um conceito utilizado por Heidegger em *Ser e Tempo* para definir os entes diferentes dos homens e o modo de ser das coisas. O apetrecho é uma coisa fabricada pelo homem e "o ser apetrecho do apetrecho reside, sem dúvda, na sua serventia. [...] O apetrecho tem simultaneamente uma posição intermediária entre a coisa e a obra [...]" (HEIDEGGER, 1977, p.24 e 26).

unesp

funcionalidade como o *apetrecho*; ao contrário, ela faz emergir um mundo "porque representa uma espécie de projeto sobre a totalidade de um ente" (VATTIMO, 1971, p.116). Assim, o conceito de *apetrecho* ou *matéria-enformada* não responde ao ser-obra da obra.

O que podemos concluir desta primeira parte na qual Heidegger efetua uma revisão das abordagens tradicionais, por um lado, é o reconhecimento da insuficiência das abordagens sobre obra de arte e, por outro lado, também um certo conteúdo de preconceitos nessas abordagens com relação a alguns problemas estéticos. Heidegger põe em questão a maneira como tais abordagens encaram a obra de arte - como uma *coisa* antecipadamente. O filósofo não nega a possibilidade da obra de arte ser considerada uma *coisa*, todavia se ela é, deve-se então partir dela para a *coisa,* e não da *coisa* para a obra como sugerem as interpretações tradicionais.

Heidegger acrescenta ainda uma característica essencial pertencente à obra: ela em seu *ser-obra* nos remete a algo mais do que uma simples *coisa* . A obra, diz Heidegger, é símbolo, ela não se encerra em si mesma, ela nos remete para além do que ela é. Essa é uma das características da obra de arte da qual as interpretações tradicionais se esquecem. Os procedimentos de calcular e constatar, comuns a essas interpretações, não captam nem o caráter de *coisa* da *coisa* e menos ainda o ser-obra-da-obra.

A visão Heideggeriana

"Para a determinação da *coisidade* da *coisa* não basta uma olhadela ao suporte de qualidades, nem à multiplicidade dos dados sensíveis na sua unidade, ou ainda na estrutura matéria-forma. O olhar sobre a *coisa* que dará peso e medida à interpretação do caráter *coisal* tem de se dirigir à pertença das coisas à terra. Todavia, a essência da terra como aquilo que, sustendo se fecha, não obrigado a nada, só se desvela na emergência num mundo, na reciprocidade antagônica de ambos" (HEIDEGGER, 1977, p.56).

Para Heidegger, a obra de arte é uma atividade do homem na qual acontece a verdade e "a verdade, diz-se, com efeito, algo que é intemporal ou supratemporal" (*idem*, p.29). A obra de arte está situada no conflito entre *mundo* e *terra*. "*Mundo* é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A *terra* é o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida" (*idem*, p.38). Segundo Vattimo, *mundo* para Heidegger é o que "a obra declara explicitamente nas várias interpretações. E a *terra* na obra será sua permanente reserva de significações..." (1971, p.117). A obra abre um *mundo*, não somente no sentido de oferecer uma totalidade compreensível de significações, mas também pelo fato de juntamente com essa oferta, apresentar-se como reserva de significações. Segundo Gadamer, " quando, ao lado do

conceito de mundo ao que pertence a obra e que é posto aí e aberto pela obra de arte, Heidegger usa o conceito contrário de "terra", há que se entender isso dentro da aspiração de compreender a estrutura ontológica da obra com independência da subjetividade de seu criador ou do observador" (2002).

Por isso, para o filósofo, os traços essenciais da obra de arte são *mundo* e *terra*, ou seja, clareira e ocultação, pois ela se abre e se fecha às interpretações independentemente de seu criador ou apreciador.

A *terra* para Heidegger é a materialidade da obra, mas não é o simples material como a tinta, o som ou a pedra. Para o filósofo, esses materiais são apenas matéria que espera uma elaboração, ou seja, eles são desprovidos de um *mundo*.

O som que compõe uma obra musical ou a cor que está presente no quadro são a existência autêntica da matéria; é a matéria no seu estar-aí, pois são mais som ou cor existente quando estão inseridos em uma obra de arte. "A obra move a própria *terra* para o aberto de um *mundo* e nele a mantém" (HEIDEGGER, 1977, p.117). Assim, o pintor utiliza a tinta, mas não de modo que ela se gaste, mas sim que ganhe luz. O mesmo se passa com a música, o compositor não gasta o som ao se utilizar dele, mas sim ele ganha ressonância.

Para exemplificar os conceitos utilizados por Heidegger, tomemos uma descrição feita por ele de um par de sapatos pintados por Van Gogh (*Le Soulier*).

unesp

Primeiramente, o filósofo faz um desvio pelo conceito de matéria enformada: "... Há uma sola de couro e o cabedal que cobre, ajustado um ao outro por costuras e pregos [...] consoante a serventia se para o trabalho no campo, ou para dançar, assim diferem matéria e forma. Essas indicações apenas explicam o que já sabemos" (*idem*, p.24). Aqui o filósofo está se referindo ao conceito de *apetrecho*, cujo fim está no uso. Porém, na obra não está a cópia de um sapato real, não se sabe de quem são os sapatos, onde eles estão ou para que são. Entretanto, "na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe..." (*idem*, *ibidem*). Para Heidegger, na obra de Van Gogh acontece a *verdade,* ou seja, o conflito entre *mundo* e *terra*, pois ela declara o que realmente um *apetrecho* é. A *verdade* está no quadro não porque está representado nele uma cópia fiel de algum par de sapatos, mas sim porque o quadro manifesta o *ser-apetrecho* do *apetrecho,* ou seja, na obra acontece a *verdade* não só porque ela informa o que é este ente isolado, mas sim porque manifesta o ente na sua totalidade. Segundo Gadamer, "o que ressalta na obra do pintor e o que esta representa de maneira intensa não são uns sapatos casuais camponeses, mas sim a verdadeira essência do instrumento que são. O mundo todo da vida no campo está nestes sapatos"(2002). A obra de Van Gogh faz emergir um *mundo*, no qual nos é revelada a vida do camponês e, segundo Heidegger, esta revelação somente se pode perceber por meio da obra do pintor

unesp

holandês. Isso não significa que a obra seja um reflexo do mundo real, mas sugere que a obra está em uma relação fundamental com o seu contexto. Portanto, a obra abre um *mundo* por meio da *terra* e a *terra* manifesta-se através desse mundo. "Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro, porém inseparáveis" (1977, p.38).

Para o filósofo, o *mundo* funda-se na *terra* no ato da produção da obra, e então a *terra* manifesta-se através da abertura desse mundo; somente na abertura de um mundo, que se realiza no ato da produção da obra, é que a *terra* é *terra*. Sendo assim abordar a obra isoladamente é como não ver que a obra é uma obra, ou seja, na palavra obra ouvimos a palavra produção. Se algo determina a obra enquanto tal é o seu ser-criada. Determinar o caráter de obra da obra no seu estar-em-si-mesma mostrou-se inexeqüível, por isso, temos de levar em conta a atividade do artista. Porém, "ainda que o ser-criado da obra tenha uma relação com a criação, apesar disso, tanto o ser-criado como o criar têm de ser determinados a partir do ser-obra da obra." (*idem*, p.48). Portanto, explica-se o fato de Heidegger ter, em um primeiro momento, abordado a obra isoladamente e somente agora referir-se à atividade do artista, assegurando assim a autonomia da obra. Pois, a criação da obra só poderá ser vista a partir da obra e não através da indução ou dedução sobre a criação da obra, ou seja, é a partir da obra que partem as relações com seu exterior.

Heidegger afirma que a *verdade* insere-se na obra no ato da produção, pois neste ato produz-se um ente que não era antes e não voltará a ser depois.

unesp

Porém esse produzir não é pensado como uma simples produção de um *apetrecho*, pois o apetrecho está absorvido pela e na sua serventia. O que o *apetrecho* e a obra têm em comum é apenas o fato da produção, mas a criação da obra tem ainda uma outra produção, - o que Heidegger vai chamar de *a salvaguarda* da obra. "Assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se *ser* sem os que [a] salvaguardam" (*idem*, p.53).

Para o filósofo, a obra não se esgota na sua criação, ela necessita a salvaguarda. Para a arte acontecer na obra de arte, ela deve ser apreciada ou por um público ou pelo especialista. Heidegger considera a salvaguarda tão fundamental quanto a criação da obra. A salvaguarda da obra para o filósofo consiste em um saber, mas esse saber não é um mero conhecimento. O saber para Heidegger é um querer que permanece em um saber e um saber que permanece em um querer: "é a inserção estática do homem na desocultação do ser" (*idem, ibidem*).

Para Heidegger, tanto os criadores quanto os que salvaguardam estão igualmente inseridos na abertura proporcionada pela análise da obra de arte.

Na obra de arte acontece a *verdade* como clareira e ocultação, por isso Heidegger, em certa altura de seu ensaio, diz que a essência da arte é o pôr-em-obra-da-verdade, ou seja, "a arte é o estabelecimento da verdade que se institui na forma. Isso ocorre na criação...mas ao mesmo tempo o pôr-em-obra quer dizer: levar acontecer o ser-obra. Tal acontece como salvaguarda. A arte é

unesp

então a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade" (*idem*, p.57). A verdade, para Heidegger, acontece na *poesia* e o termo *poesia* pensado pelo filósofo não diz respeito à poesia em sentido estrito, ou seja, a arte da palavra. Pois, se pensarmos a música, a dança, a pintura como variantes da arte da palavra, ou seja, a poesia em sentido estrito, certamente as artes referidas serão alvos de más interpretações. O filósofo pensa a *poesia* em um sentido amplo e vasto, por exemplo, "a *poesia* é a fábula da desocultação de um ente" (*idem*, p.59). O projeto *poemático*, diz Heidegger, é a relação do homem na desocultação do ser, é a inserção no conflito entre *mundo* e *terra,* na clareira e ocultação do ser.

Por fim, Heidegger conclui que a arte é essencialmente histórica, não no sentido de ter uma história. A arte é histórica pois funda história. História não quer dizer o simples desenrolar de fatos, mas sim o despertar do homem ou de um povo. "A origem da obra de arte, a saber, ao mesmo tempo a origem dos que criam e dos que salvaguardam, quer dizer, do ser-aí-histórico de um povo, é a arte. Isto é assim, porque a arte é, na sua essência, uma origem: um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é histórica" (HEIDEGGER, 1977, p.62). Outra atividade do homem na qual, segundo Heidegger, acontece a verdade é, por exemplo, a fundação de um Estado.

Heidegger deixa claro em seu discurso que não visa uma teoria estética, pois para ele a estética trata a obra antecipadamente como objeto e mais precisamente como objeto da apreciação sensível. "Por isso, o ensaio de

unesp

Heidegger não se limita a dar uma descrição adequada do ser da obra de arte. Sua aspiração filosófica central é apoiar-se nesta análise para compreender o próprio ser como um acontecer da verdade" (GADAMER, 2002). Ele nos mostra que a *verdade* que acontece na obra não é igual à entendida pela ciência, como um conhecimento objetivo passível de ser contado e ser constatado. A *verdade*, para Heidegger, é o conflito entre *ocultação* e *clareira.* Em um primeiro momento pode parecer-nos demasiado esotérico o pensamento do filósofo. Porém, se pensarmos que a obra presta-se a várias interpretações que podem diferir entre si, os conceitos de *ocultação* e *clareira* são perfeitamente aplicáveis. Assim também são os conceitos de *mundo* e *terra*, pois na obra sempre existirão elementos a serem explicitados.

Pode-se afirmar como Gadamer que a "verdade [da obra] não consiste em um significado que está plenamente descoberto, mas sim mais no insondável e profundo de seu sentido. Por isso, segundo a sua essência, é uma disputa entre mundo e terra, entre o surgir e o permanecer resguardada" (2002).

A *verdade* insere-se na obra no ato de sua produção e, ao fazer essa afirmação Heidegger refere-se ao artista; portanto sua atividade deve ser levada em conta. Porém, a obra não tem seu fim na sua produção; ela deverá ser salvaguardada. Assim, o filósofo mostra-nos todos os elementos que constituem o ser-obra da obra. Entretanto, toda essa cadeia tem sua origem na obra, e assim, toda a relação com o exterior deve ser pensada a partir da obra.

unesp

A salvaguarda da obra é tão fundamental quanto o criador, diz Heidegger, e essa salvaguarda consiste num saber, mas este saber não decide antecipadamente como é a obra. Para o filósofo, o saber é a permanência na relação entre o que se oculta e o que se mostra que constitui o ser-obra, evitando induções e deduções.

Pode-se dizer que a arte, para Heidegger, é a manifestação do ser-aí do homem, não como um produto ou estudo humano, mas sim como uma característica de erupção de significação de sua vida. Por isso, para ele, a arte é histórica, pois quando há arte há um salto antecipativo, a história sofre um choque, ela começa ou recomeça de novo. Assim, "o modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação" (HEIDEGGER, 1977, p.65).

Dentre os escritos sobre música que se utilizam do pensamento heideggeriano podem-se encontrar artigos desde a análise musical até sobre o papel da tecnologia na música. Assim, para concluir a exposição do pensamento heideggeriano sobre a arte serão abordados alguns tópicos do pensamento deste filósosfo na questão da interpretação de uma obra.

John Covach utiliza o pensamento de Heidegger para se contrapor à concepção formalista de "obra-autonôma". No seu artigo, Covach argumenta que ao analisar uma obra musical existe a tendência de isolá-la em um mundo separado de outras coisas. "Quero dizer separação que ocorre quando nós

unesp

abordamos uma peça musical como um objeto em algum mundo fora de nós" (COVACH,1994).

Seguindo a idéia de Heidegger sobre o ser-aí, a hipótese de Covach é que ao abordarmos uma obra musical ela nunca vem sozinha a nós. "Uma peça é mais como um local dentro de uma rica rede de outras peças na nossa experiência musical. O entendimento musical surge quando somos capazes de situar uma peça em particular dentro de um mundo musical, e o significado musical surge quando apreciamos a maneira particular na qual a obra é situada" (COVACH,1994). Esse pensamento de Covach vai de encontro ao exposto por Heidegger no ensaio *A origem da obra de arte,* quando o filósofo refere-se a inexeqüibilidade de abordarmos uma obra isoladamente.

Um exemplo disso é outro artigo de Covach no qual ele analisa a obra de Schoenberg e a criação de um outro "mundo" musical realizado por esse compositor por sua busca da música atonal. "Eu defendo que Schoenberg emprega a atonalidade como um meio de romper com a tonalidade para criar um 'outro' mundo; este outro é criado abrindo uma tensão entre o mundo das 'grandes obras-primas tonais alemãs' e a peça atonal em particular" (COVACH,1995). Em uma visão geral sobre o artigo de Covach pode-se perceber que o autor, ao abordar a obra de Schoenberg, considera a obra deste compositor como uma abertura de um outro mundo musical e se encaixa também nas idéias de Heidegger sobre a capacidade da arte em fundar um novo momento histórico.

Outro exemplo é o método de análise musical de Lawrence Ferrara. Utilizando-se de pensamentos fenomenológicos, inclusive os pensamentos de Heidegger, o autor propõe um método eclético de análise musical que aborde a obra de forma mais ampla: o modo como ouvimos uma obra, a estrutura da obra e sua significação. "1) Métodos fenomenológicos são usados para descrever o som no tempo; 2) Métodos convencionais oferecem explicações da forma musical; e 3) Métodos hermenêuticos apoiam a interpretação da referência musical" (FERRARA, 1991, p.1). Para ele cada método se tomado isoladamente tenderia a omitir uma das dimensões da obra musical. Nos dez[12] passos propostos por Ferrara em seu método eclético de análise, ele inclui um "pano de fundo histórico" e um "guia de *performance*", demonstrando a necessidade de incorporar, além de uma análise dos aspectos sonoros da obra, também o contexto e a interpretação executável: "Se o ouvinte/analisador é um perfeito *performer* do instrumento para o qual a obra está escrita, ele pode também sugerir abordagens técnicas e físicas para frases específicas e para a peça em geral" (*idem*, p.186).

Assim, no método de análise idealizado por Ferrara, a obra é vista não como uma manifestação sonora isolada independente de um sujeito que a produz, a percebe e a interpreta, mas sim como uma fenômeno que é produzida dentro do que Heidegger chama de vivência.

[12]. Constam dos dez passos do método de Ferrara "(1) Historical Backgound; (2) Open Listening; (3) Syntax; (4) The sound in time; (5) Musical and textual representation; (6) Virtual feeling; (7) Onto-historical Wolrd; (8) Open listenings II; (9) *Performance* guide; (10) Meta-Critique (p. 186).

unesp

Assim, uma obra musical, segundo Heidegger, não pode ser considerada obra enquanto estiver simplesmente representada na partitura; ela necessita das pessoas que irão percebê-la, estudá-la e interpretá-la. Para ele, a idéia de que a obra é somente aquilo que está representado na partitura é equivocada, a visão de que "os quartetos de Beethoven estão nos armazéns das casas editoriais, [é] uma perspectiva assaz grosseira e exterior da obra" (HEIDEGGER, 1977, p.13). Segundo Heidegger, a obra não se esgota na sua criação ou fixação no papel. A obra só é obra quando encontra os que irão levá-la adiante, a obra "só aguarda os que salvaguardam" (1977, p.54). A partir de sua fixação no papel a obra musical tem todo um recomeço nas suas interpretações.

A visão de Heidegger sobre a obra de arte posiciona-se antagonicamente ao pensamento da obra ideal, isto é, o pensamento que o compositor cria a 'obra' ideal e a fixa notacionalmente na partitura e os *performers* dão a essa obra realizações sonoras que podem ser avaliadas por comparação com a 'obra' ideal. Entretanto, segundo Gadamer, "cada *performance* é um evento, mas não um que seria de qualquer forma separado da obra – a própria obra é o que tem lugar no evento performático" (GADAMER, 1975, p.130). Assim, para Heidegger, "ao Ser-criado da obra pertencem tão essencialmente como os criadores também os que salvaguardam" (1977, p.57).

Assim, quando Heidegger refere-se à salvaguarda de uma obra a *performance* pode ser entendida como uma das formas de salvaguardar uma obra musical: a salvaguarda de uma obra, segundo Heidegger, consiste na "instância na abertura do ente que acontece na obra" (1977, p.54). Assim, quando o intérprete coloca-se perante uma obra musical, ele se encontra diante das várias possibilidades interpretativas que dela surgem.

Para Heidegger, a interpretação constitui-se de um saber e esse saber pode influenciar diretamente a salvaguarda de uma obra. Heidegger, recorrendo às fontes gregas, define o conceito de saber como "ter visto, no sentido lato de ver, que indica: apreender o que está presente enquanto tal" (1977, p.47). Assim, o saber entendido por ele não é considerado da forma como tradicionalmente o é, isto é, que decide antecipadamente como é a obra através da indução ou dedução sobre ela. Para o filósofo, se as relações entre a obra e o externo a ela realmente existem deve-se partir da obra e não ao contrário, para que por meio dela seja interpretada essas relações.

Portanto, para Heidegger, o saber necessário para uma interpretação é um querer saber a partir da obra, ou seja, é a inserção no espaço de jogo entre o que está descoberto e o que se tem por descobrir em uma obra. Assim, pode-se entender este saber como uma vivência do intérprete com a obra, é a persistência nas possibilidades que dela surgem para a interpretação. Segundo Heidegger, a salvaguarda ou a interpretação podem variar de acordo com o saber do indivíduo que aborda uma obra: a interpretação "advém em vários

unesp

degraus do saber com diferente alcance, constância e luminosidade" (*idem*, p.55).

Para concluir as considerações sobre o pensamento de Heidegger sobre a salvaguarda (interpretação), ele diz: "não é apenas a criação da obra que é poética, mas também é poética a salvaguarda da obra" (1977, p.60). Segundo Gadamer, "na realidade, o poetizar está dividido em duas fases: a do projeto que sempre aconteceu previamente ali onde domina uma linguagem, e a de outro projeto que faz surgir a nova criação artística daquele primeiro"(2002). Assim, na interpretação de uma obra tem-se a abertura de um novo mundo a partir de outro, ou seja, da obra. Por isso, para Heidegger, a interpretação não se dá de uma forma isolada, isto é, ela não é um processo individual de um sujeito soberano. O intérprete está situado em uma vivência histórica na qual ele não está isolado. "A salvaguarda da obra não isola os homens nas suas vivências, mas fá-los antes entrar na pertença à verdade que acontece na obra e funda assim o ser-com-e-para-os-outros" (HEIDEGGER, 1977, p.54). O intérprete não está isolado em seu mundo fora de relações com outros intérpretes, outras obras, enfim, outras manifestações humanas.

A teoria de Roman Ingarden

O polonês Roman Witold Ingarden foi aluno de Edmund Husserl de 1912 a 1915. Dentre seus trabalhos mais conhecidos e citados consta sua obra *The Literary Work of Art,* escrito por volta de 1926 e publicado em alemão em 1931. Em 1928, Ingarden expandiu seus estudos para outras artes como a pintura, a arquitetura e a música. Para cada uma das artes o autor estudou a ontologia das obras: a relação com as entidades concretas como a partitura e as interpretações na música e as construções na arquitetura, por exemplo. Além disso, Ingarden aborda também o processo criativo dos compositores e artistas.

Em seu livro, *Qu'est-ce qu'une ouvre musicale* (O que é uma obra musical) (1989)[13], ele analisou os problemas como a questão da partitura e as várias interpretações diferentes de uma mesma obra, isto é, o problema da identidade musical.

Para Ingarden, a música não está no papel, pois a partitura apenas representa a música em sua virtude. Segundo o autor, algumas das razões que indicam que a partitura não deve ser considerada a obra é a existência de obras que não possuem notação tradicional ou são notadas de formas diferentes: "por exemplo, nas canções populares [...] muitos músicos têm improvisado suas obras sem efetuar a notação musical [...] A partitura é um meio pelo qual se

[13] Data da tradução para o francês.

expressa a vontade do artista indicando como a obra que ele criou deve ser executada" (*idem*, p.67-8).

Para Ingarden, a partitura é um objeto resultante de uma atividade intencional da composição musical. Segundo o autor, a partitura não precisa existir, pois existem inúmeras obras que não possuem uma partitura. Além disso, "a obra musical caracteriza-se por propriedades dinâmicas e rítmicas, o que aplicado à partitura não tem sentido" (*idem*, p.70). A partitura não seria necessária para o autor. Uma atividade criativa, como a composição, poderia resultar diretamente na interpretação musical.

Pode-se perceber que a partitura é considerada um meio para um determinado fim, ou seja, para a interpretação. Segundo Ingarden, a notação fixa certos sons, suas sucessões e se os sons devem ser tocados simultaneamente ou não. "A notação musical nos permite simplesmente observar alguns aspectos da obra, sem determinar nada além de certa criação esquemática; ela deve estar completa no momento da execução até o cumprir-se a obra concreta" (*idem*, p. 164).

Com relação às indicações verbais, a partitura, para ele, fornece importante indicações para a execução, por exemplo, *legato, staccato, piano, forte,* e anotações como *allegro, grave*, com sentimento, etc. Assim, estas indicações imprecisas tornam necessária a atividade da interpretação: "a escolha destas últimas é necessariamente deixada ao talento e ao sentido de medida do intérprete" (*idem*, 165). E complementa dizendo que as indicações

verbais "são os giros aproximativos que marcam [...] uma classe de qualidades emotivas e que devem ser colocadas em evidência pela técnica da interpretação" (*idem*, *ibidem*).

Pode-se perceber que as indicações verbais contidas na partitura, segundo Ingarden, são consideradas elementos indeterminados na fixação da obra no papel, e assim o intérptete deve moldá-las. Ingarden não diferencia as notas das instruções verbais contidas em uma partitura: todos esses elementos fazem parte do que ele chama de um objeto puramente intencional. "Justamente nesses momentos da obras, fixados pelas notas, encontramos toda uma série de diferentes tipos de indicações imprecisas; essas são manisfestações vagas, possíveis somente dentro das criações puramente intecionais" (*idem*, *ibidem*).

Ingarden conclui sua discussão sobre a partitura argumentando que "a identidade do esquema da obra não é suficiente para descartar a dúvida a propósito da identidade da obra musical" (*idem*, p.166).

Apesar de considerar a partitura insuficiente para a questão da identidade da obra musical, é relevante destacar que, para o autor, a partitura desempenha um papel fundamental neste processo de identificação da obra.

Desta conclusão Ingarden volta-se ao problema das várias interpretações diferentes sobre uma mesma obra. Se a partitura não é suficiente para identificar a identidade de uma obra, qual seria a interpretação "ideal" para estabelecer essa identidade?

Ao longo da história cada época teve um modelo de interpretação, como já observado anteriormente. No século XX pode-se notar que as gravações de Glen Gould são diferentes das de Wanda Landovska, e estas por sua vez diferem das gravações de Gustav Leonhardt.

Segundo Ingarden, as diferenças entre as interpretações são resultantes dos elementos que não são fixados precisamente pela notação, e estes elementos "desempenham um papel essencial para a forma estética da obra. [...] Trata-se antes de mais nada de aspectos sonoros da obra não determinados pela notação da qual depende a manifestação de uma ou outra das qualidades emotivas" (*idem*, p.166).

Além do elemento da indeterminação na partitura, Ingarden considera que é importante "levar em conta o fato de que a história nos ensinou que as obras são interpretadas em períodos diferentes de acordo com a maneira imposta pelos virtuoses significativos da época dada, estando tudo dependente do gosto do público" (*idem*, p.168).

Um exemplo da inevitável pluralidade de interpretações é uma questão levantada por Ingarden sobre a interpretação do próprio criador da obra. Segundo Schenker, "os grandes mestres da composição [os compositores] devem ser considerados os melhores *performers"* (2000,p 4). Segundo Peter Kivy, existe a crença de que o compositor é o melhor *performer* de sua própria obra, "porque o compositor é o feitor, o criador da obra, [ele] está na posição mais favorável para saber como ela pode ser melhor disponível

unesp

auditivamente para um público" (1995, p.162). "A versão da obra proveniente do próprio autor é a única que lhe é própria – especialmente se ele interpretou suas obras de forma magistral, como foi o caso de Chopin" (INGARDEN, 1989, p. 171).

Para Ingarden, esse pensamento consiste na procura por uma interpretação ideal: a execução do próprio compositor seria considerada este objeto ideal e o que vier depois é uma cópia ou um desvio deste original. "As execuções do próprio autor representam um certo 'objeto estético ideal', ou seja, a realização perfeita da obra. Pelo contrário, todas as execuções posteriores constituem simplesmente o objeto estético concreto que se pode oferecer aos ouvinte graças à partitura" (*idem*, *ibidem*).

Assim, este pensamento indicaria que o compositor executou sua obra uma só vez e de maneira perfeita. Seria o equivalente a afirmar que, por exemplo, Chopin sempre executou suas obras uma só vez e perfeitamente, ou que quando Stravinsky regia suas obras as regia da mesma forma e obtinha sempre o mesmo resultado. Para Ingarden, Chopin, executou suas obras "sem dúvida, numerosas vezes, e não sempre do mesmo modo, e não sempre do melhor. Suas próprias execuções divergem tão essencialmente uma da outra" (*idem*, *ibidem*). Segundo Richard Taruskin, sempre que Stravinsky documentou suas *performances* ele realizou execuções diferentes: "se alguém duvida disto, deixem-no ouvir as cinco gravações que Stravinsky fez da *Sagração da*

unesp

Primavera, e que tente decidir como o compositor pretendia que fosse" (1995, p.97).

Para Ingarden, "pensa-se freqüentemente que o autor é justamente a pessoa que conhece a forma definitiva de sua obra. A bem da verdade, mesmo o músico mais genial não conhece sua obra em toda a plenitude de suas qualidades antes da execução" (1989, p.173). E complementa que entre as execuções realizadas pelos próprios compositores podem existir muitas boas interpretações, mas qualitativamente diferentes e que "é possível [...] que entre as execuções apresentadas pelo próprio autor, não exista nenhuma 'melhor'" (1989, p. 172).

Para Kivy, esse pensamento de que o compositor é necessariamente o melhor *performer* é não é verdadeiro; para ele, "[o compositor] não necessariamente sabe melhor em cada caso específico como suas obras individuais devem ser tocadas, [...] ele sabe que suas próprias idéias individuais sobre como suas obras devem especificamente ser tocadas não são sempre as melhores idéias, e a as do *performer* podem ser" (1995, p.166).

Essas considerações sobre as diferenças de interpretações mostram que não há uma interpretação ideal, existem variações que são resultados de experiências musicais, intelectuais e estéticos diferentes. Por isso, para Ingarden, não há **uma** maneira **ideal** de **execução** de uma obra. "Simplesmente não é possível imitar a obra ideal. Nem as indicações, nem uma certa forma de tal obra, adotada por uma interpretação mais ou menos justa, não podem servir

unesp

de modelo, já que a interpretação é sempre unívoca e não esgota todas as possibilidades que a partitura deixa abertas" (*idem*, 170).

Para Ingarden, é pela execução de uma obra que a maior parte dos ouvintes constrói uma relação com a música e é a partir dessa relação que se estabelece a opinião sobre a obra. Entretanto, o ouvinte não deve esquecer que "diversos detalhes da obra dada em uma execução, em uma concretização determinada, sofrem uma interpretação alterada" (*idem*, p.179).

Assim, para Ingarden, tanto a partitura quanto as interpretações não são suficientes para indicar a identidade da obra musical. A partitura por ser um esquema que necessita de sua concretização e a interpretação por ser um fenômeno variável e que não esgota as possibilidades da obra em questão. Segundo Lippman, para Ingarden "a obra não possui todas as propriedades de sua *performance*. Ela [a obra] perdura no tempo; não é determinada por processos físicos de fato, [e] a obra musical não pode ser identificada à partitura. Por exemplo, nem toda obra é escrita" (1992, p.442).

Assim, para Ingarden, a obra musical é um objeto puramente intencional, "a força dos diversos argumentos já estabeleceu que devemos reconhecer o caráter de objeto puramente intencional à obra musical. [...] A conseqüência desta intencionalidade pura da obra musical é que existem diferentes fundamentos de seu ser e de sua apresentação, não somente nos atos de percepção dos ouvintes" (*idem*, p.178).

unesp

Cada época, segundo Ingarden, possui suas regras culturais e sociais e pretende moldar a cultura musical como se julga necessário. Com isso as interpretações das obras tendem a ser diferentes e particulares em cada época. A notação musical está também dentro deste contexto de mudanças e cada época tem a tendência de considerar o seu modelo de notação o mais verdadeiro. "Se levarmos em conta este fato, é fácil chegar à idéia da obra em mutação no tempo histórico" (1989, p.177). Assim, a obra musical é um objeto que está em constante mutação e atualização, possibilitando novas descobertas ao longo dos tempos, e o que possibilita esse acontecimento é a partitura. "A possibilidade de uma variação tal provém da propriedade estrutural da partitura, já que ela preenche sua função de determinação de modo incompleto, daí os pontos indefinidos no esquema da obra" (INGARDEN, 1989, p.176).

Segundo Lippman, "um apelo à partitura [...] pode justificar a concepção da obra musical como uma imagem trans-histórica" (1992, p.443). A *performance*, para Ingarden, não persiste e altera-se ao longo do tempo.

Assim, a obra musical, para Ingarden, não é considerada um objeto ideal; se assim o fosse, existiria o problema da interpretação ideal e, como observado anteriormente, não há uma interpretação ideal, mas sim interpretações. Ingarden conclui seu pensamento argumentando que a dificuldade de somente anotar-se parte da obra na partitura pode ser vista como uma vantagem:

unesp

> Justamente por causa de uma certa imperfeição, esse sistema, fixando simplesmente um esquema da obra, possui vantagens sobre os outros métodos que a reproduzem em disco: a de revelar a estrutura essencial da obra musical em um esquema definido e relativamente constante, e a de manter em uma pluralidade firmemente inscrita formas concretas possíveis que a obra poderia tomar manifestando-se por meio das execuções. (1989, p. 183).

Assim, com relação à interpretação, Ingarden comenta que é o meio pelo qual as pessoas entram em contato com a obra e, para elas, a obra será o que é apresentado na execução, "porque nós não estamos claramente conscientes dos deslocamentos ligados à concretização e temos tendência, involuntariamente, a considerar o 'rosto' da obra que nos é mostrado na concretização como sendo a própria forma. A obra será para nós tal como ela nos é apresentada" (1989, p.179).

A subjetividade dos intérpretes, muitas vezes criticada, atua neste processo de apresentação da obra musical. Segundo Ingarden, "quando [os intérpretes] conseguem de fato encontrar uma nova 'interpretação' interessante, influenciam, por sua vez, a opinião do público. Isso conduz freqüentemente a uma transformação do conceito regulador da obra afetada, que predomina durante um certo tempo" (1989, p.181).

Assim, para Ingarden, a subjetividade do intérprete é fundamental para o processo de mutação e inovação e nas obras e nas opiniões sobre elas.

unesp

Considerações

Dos pensamentos de Heidegger e Ingarden podem-se perceber algumas convergências nas suas abordagens. Uma das mais relevantes é a característica da obra de arte ou musical como um campo de possibilidades para a interpretação, e esta, por sua vez, como um fenômeno mutável.

Enquanto Heidegger fala do combate entre clareira e ocultação como a verdade da obra de arte e dos elementos de uma obra que sempre poderão ser descobertos na sua salvaguarda, Ingarden, em seu estudo sobre as limitações da notação musical, fala das possibilidades abertas pela notação musical para a variedade de interpretações.

Além disso, ambos concordam em que a obra musical não tem seu fim na sua fixação no papel. As obras necessariamente devem ser levadas adiante, isto é, devem ser interpretadas e percebidas.

Para esses autores, falando especificamente sobre a interpretação, é possível abrir novas possibilidades ou, utilizando a terminologia heideggeriana, novos mundos. Heidegger encontrou na interpretação da obra de arte, especialmente na sua interpretação da poesia de Hölderlin, elementos para o

unesp

desenvolvimento de alguns de seus pensamentos filosóficos. Para Ingarden, na interpretação de uma obra musical pode-se chegar a uma nova visão sobre ela.

2.4 O termo interpretação na música

Nesta parte da pesquisa será abordado o conceito de interpretação e sua aplicação na música. Assim, o objetivo desta parte do trabalho será a abordagem sobre algumas considerações de autores da atualidade sobre as questões: 1) o que caracteriza o ato de se tocar uma obra como uma interpretação? 2) por que os *performers* geralmente são chamados de intérpretes? 3) em que consiste a ética da interpretação musical? Além disso, outro objetivo dessa parte é mostrar que na música o termo interpretação pode ser entendido como uma análise ou uma crítica verbal sobre determinada obra, por isso, serão abordadas essas duas formas de interpretação, acrescentando, assim, o problema das similaridades e diferenças entre esses dois atos. Para essa abordagem será feito um breve comentário sobre o estudo de Jerrold Levinson, no qual ele aborda questões relativas a esses dois aspectos sobre a interpretação musical.

Para as figuras da corrente formalista, principalmente conforme as definições apresentadas por Stravinsky, o intérprete deve ser, antes de mais nada, um executante. A utilização do termo interpretação era visto como indesejável no que se refere ao ato de se tocar uma obra. Para Richard Taruskin, o pensamento formalista, mais precisamente o de Stravinsky, colocou em contraste os conceitos de execução e interpretação, dando preferência sempre à conotação de execução como uma transmissão fiel da

mensagem do compositor. Assim, a dualidade entre a interpretação fiel e a não fiel passou a ser vista ora como execução ora como interpretação respectivamente.

Na exposição do pensamento de Stravinsky, realizado no final da primeira parte deste trabalho, a divisão entre a execução e interpretação envolvia uma questão ética, isto é, a execução seria um ato que **respeita** as intenções do compositor e a interpretação **não respeitaria** essas intenções.

De uma outra forma, poder-se-ia se entender as divergências na utilização do termo interpretação como uma questão estética. Um exemplo disso são as discussões sobre a interpretação do repertório antigo.

Joseph Kerman destaca a diferença na conotação da palavra interpretação em dois autores que se pronunciaram a respeito do fenômeno: Arnold Dolmetsch e Thurston Dart. Segundo Kerman (1987, p.269), em *The interpretation of music of the 17th and 18th centuries* (1916)[14], Dolmetsch afirma que a interpretação deve ser centrada na expressão, no sentimento e espírito da música dos antepassados. Na introdução de seu livro, Dolmetsch argumenta que "o estudante deveria primeiro preparar sua mente entendendo completamente o que os Velhos Mestres *sentiam* sobre sua própria música, que impressões eles queriam transmitir, e, em geral, qual era o *Espírito da sua Arte*" (1946, p.vii).

[14] Embora a edição original seja de 1916, a edição utilizada para esta pesquisa é de 1946.

Kerman afirma ainda que essas características não eram aceitas na década positivista de '50. Nesse período, em 1954, Dart escreve o livro *The interpretation of music*. Para Dart, a interpretação era uma questão de norma, isto é, a obra deveria ser ajustada ao instrumento para o qual foi composta e, dessa forma, a interpretação deveria ter um com estilo histórico (*idem, ibidem*). Segundo Dart, "a interpretação [...] é portanto um assunto muito complicado, e a evidência primária, a notação musical, sobre a qual nossa interpretação deve necessariamente basear-se, deve ser examinada com o maior cuidado. Primeiramente precisamos saber quais os símbolos exatos que o compositor usou" (1954, p.13).

O termo interpretação é utilizado pelos dois autores com conotações estéticas bastantes distintas. Dolmetsch fornece-lhe uma conotação expressiva, enquanto para Dart a interpretação é um ato normativo, pois para este bastaria seguir as normas escritas na partitura ou nos textos históricos para se realizar uma interpretação.

Segundo Peter Kivy, o conceito de interpretação é "esse conceito problemático e turbulento que ninguém consegue realmente entender completa ou corretamente"(1995, p.103). Dentre as várias possibilidades de se entender o termo interpretação na música pode-se encontrar considerações de que ele se refere desde a uma simples apresentação musical até um processo que desfiguraria uma obra musical.

unesp

Segundo o *Dicionário Houaiss* (data, p.1636), o radical *interpret* no latim significa precisamente a noção de medianeiro, intermediário, mensageiro, ou seja, é o agente que está entre dois pólos distintos e efetua uma intermediação entre eles. O intérprete é esse agente que está entre dois pólos e tem a função de uma "pessoa que interpreta e esclarece [algo] [e] em sentido figurativo aquilo que serve para revelar o que está oculto" *(idem, ibidem).* Interpretar significa: "determinar o sentido preciso de algo, adivinhar a significação de algo por indução, dar certo sentido a alguma coisa, **julgar** [grifo nosso], traduzir e representar" (*idem, ibidem*). Assim, pode-se dizer que o intérprete musical é aquele que está entre a obra e o ouvinte, revelando no mínimo as relações sonoras fixadas na partitura.

Segundo Alfredo Bosi, "*Interpres* chamavam os romanos àquele que servia de agente intermediário entre as partes em litígio. Com o tempo, *interpres* assumiu também a função de tradutor: o que transporta o significado primeiro para um código segundo; o que pretende dizer a mesma mensagem, mas de modo diferente" (1988, p.277).

Merece destaque, nessa citação de Bosi, que nas suas origens, a palavra interpretação estava ligada à acepção de julgar, o que é também destacado também na definição dicionário. **Julgar** em latim significa "avaliar, ponderar, emitir opinião sobre ação ou acontecimento, [consiste em um ato de] decidir após reflexão" (*idem*, p.1691). Assim, se for considerado o conceito de interpretação como um julgamento, pode-se argumentar que o ato

unesp

interpretativo consiste em uma decisão após reflexão, ou seja, ao interpretar uma obra existe um ato reflexivo. Segundo Kerman, "tem sido freqüentemente observado que a interpretação musical, nesse sentido, pode ser considerada uma forma de crítica" (1987, p.167). Roger Sessions também considerava que a principal tarefa do *performer* é o elemento crítico e reflexivo: "minha proposta aqui não é discutir críticos ou a crítica, mas simplesmente chamar a atenção para o que parece a mim a função primária e mais importante do *performer*"(1971, p.50).

O termo **tradução** é outro que merece destaque dentre as acepções de interpretação fornecidas pelo dicionário e também posto em relevo por Bosi. Tratando da música ocidental escrita, pode-se perceber que é inegável a existência de um ato tradutório, ou seja, de "conduzir de um lugar para outro" (*idem*, p.2745). As relações sonoras representadas no papel são conduzidas ao som propriamente dito, dessa forma, interpretar é dar sentido ao que está representado no papel. A interpretação musical seria o ato no qual essa representação seria traduzida em som. Nesse sentido, a interpretação seria a execução sonora da obra musical e, segundo Houaiss, o intérprete em música é "aquele que toca ou canta uma peça musical: o executante" (*idem, ibidem).*

Assim, outro termo importante ao se falar sobre a interpretação é **execução**. A palavra executar é de origem latina "*esxecutu*, 'seguido até o fim'". Na língua portuguesa executar é "levar a efeito; efetuar, efetivar, realizar, tornar efetiva as prescrições de, tocar, cantar: o organista executou

unesp

peças de Bach. [...] representar, **interpretar** e encenar" (*idem, ibidem*). Assim, executar uma obra seria realizá-la sonoramente.

A discussão sobre estes conceitos na música tornou-se uma discussão sobre a participação da subjetividade e expressividade do intérprete no ato de apresentar a obra. Nas definições em língua portuguesa não há distinção entre os termos execução e interpretação no que se refere à expressão da subjetividade de quem efetua a ação. Entretanto, é importante destacar o termo interpretação, pois ele remete a outros procedimentos que não se limitam à ação de realizar sonoramente a obra. Segundo a sua definição na língua portuguesa, a noção de julgar (decidir após reflexão) é um desses procedimentos evocados pelo termo interpretação, como destacado acima por alguns autores na música, que tornam este termo mais complexo do que o ato de execução de uma obra musical.

Como visto anteriormente, no discurso heideggeriano sobre a arte, o saber sobre a obra é um elemento relevante para a sua interpretação. Na língua portuguesa está implícito no termo interpretação o ato de decisão após a reflexão, isto é, a interpretação consiste em uma compreensão sobre a obra musical. Segundo Bosi, "compreender um fenômeno seria conhecer a estrutura de seus significados e a dinâmica dos seus valores, graças a operações subjetivas (Erlebnis: ´vivência´) peculiares ás ciências do Homem" (1988, p.283). Assim, o ato interpretativo poderia ser entendido como uma ação na

unesp

qual existe um processo de reflexão e compreensão sobre o objeto a ser interpretado.

Neste sentido, segundo Gadamer, toda leitura é um processo de entendimento e interpretação (1975, p. 142). Por exemplo, na interpretação de uma obra literária, segundo Bosi, o intérprete deve lançar "um olhar demorado, que procure discernir, dentro e no meio das frases e das palavras, a luta expressiva, isto é, aqueles momentos diversos, mas coexistentes, de motivação pessoal e convenção suprapessoal (ideológica, literária) que fundam o texto como polissenso" (1988, p. 286). A interpretação pode ser entendida como um processo de entendimento sobre a obra literária e, segundo Gadamer, "toda obra de arte, não apenas a literatura, deve ser entendida como qualquer outro texto que requer entendimento" (1975, p.146).

Segundo Peter Kivy, "se compararmos fazer a *performance* de uma sonata para piano com o que eu acredito ser uma instância paradigmática de interpretação, ou seja, interpretar uma obra literária, podemos, acredito, plausivelmente caracterizar a última como 'dizer-nos como as coisas são' e a primeira como 'mostrar-nos como as coisas são'. E no sentido em que ambas [...] 'informam-nos sobre como as coisas são', ambas podem ser encaradas como 'interpretação'" (1995, p.137). Para o autor, tanto na interpretação de uma obra literária quanto na interpretação de uma obra musical existe o processo de compreensão que se manifestam de formas diferentes.

unesp

Assim, a interpretação musical pode ser vista como um ato de decidir após refelexão, no qual se compreende a obra e a mostra como ela é sonoramente.

Entretanto, outro problema ao utilizar o termo interpretação na música é a sua utilização para se referir tanto ao ato de tocar a obra musical quanto de realizar uma interpretação verbal de determinada obra.

Normalmente considera-se a pessoa que toca uma obra como intérprete e é freqüente considerar um texto crítico ou uma análise verbal de uma obra como interpretação. É importante distinguir essas duas formas de interpretação musical. Segundo Jerrold Levinson, são duas atividades diferentes, porém com o mesmo nome (1996, p.60).

Uma interpretação musical pode acontecer sem que necessariamente seja a interpretação sonora da música; seria assim uma interpretação verbal. Esse tipo de interpretação pode dar-se anteriormente à sua execução ou pode vir a influenciá-la. Um processo interpretativo pode ou não resultar na execução – a execução é o ato de realizar sonoramente a obra. O executante leva a efeito a obra e pode executar uma obra sob a influência de uma interpretação verbal sobre ela.

Na interpretação verbal, o intérprete ambiciona compreender, por exemplo, a história da obra ou seus aspectos técnico-musicais a fim de conhecê-la teoricamente. Por exemplo, Edward Lippman realiza uma interpretação verbal da ária da Paixão Segundo São João *Ich folge dir*

unesp

gleichfalls de J. S. Bach e afirma que a "linguagem pode apontar a significados que podem não ser revelados na *peformance*" (1999, p.116). A interpretação de Lippman sobre a ária do compositor alemão tem a intenção de expor os significados dessa obra segundo os símbolos contidos nela. Segundo o esteta, esses símbolos devem ser revelados, daí a necessidade de interpretação, assim, "o que a interpretação busca é tornar claro o complexo de sentimentos, associações e idéias que tinham sido inicialmente formuladas em som pelo compositor" (*idem*, p.115). Outras linhas deste tipo de interpretação sobre a música são, por exemplo, os estudos de Deryck Cook, que abordam o significado das obras musicais com o objetivo de verificar se a linguagem tonal possui um significado emocional ou sentimental de acordo com seus intervalos harmônicos; e os estudos sócio-musicais de Theodor W. Adorno que interpreta as relações entre as obras musicais e as condições sociais.

Assim, esses tipos de interpretação são similares ao que ocorre em outras áreas artísticas, como na interpretação de uma obra literária ou uma obra plástica, por exemplo. Segundo Jerrold Levinson, esse tipo de interpretação "é o que os críticos fazem com relação às obras, [eles] oferecem interpretações delas [...] eles tentam dizer como as obras deveriam ser vistas, o que elas significam e porque elas estão estruturadas como elas estão" (1996, p.60).

Levinson realiza um estudo sobre as similaridades e diferenças existentes entre as duas formas de interpretação. Serão apontadas algumas considerações relevantes de Levinson para a presente dissertação.

unesp

Levinson divide a interpretação em duas categorias: a interpretação crítica ou verbal (*critical interpretation*) e a interpretação *performance* (*performative interpretation*). Por conveniência será adotada a sigla utilizada por esse autor para se referir aos dois tipos: CI (interpretação crítica) e PI (interpretação *performance*).

A CI, como ilustrada acima, visa à elaboração de um discurso verbal, enquanto a PI é o ato de tocar uma obra. "Obviamente existe alguma conexão entre essas duas atividades, [...] o intérprete *performer* está fazendo implicitamente o que o intérprete crítico está fazendo explicitamente" (*idem, ibidem*). Para o autor, na PI existe implicitamente o mesmo trabalho de elaboração de compreensão sobre determinada obra existente em uma CI. Em ambas as atividades é necessário o elemento de compreensão sobre o fenômeno a ser interpretado. Segundo Alfredo Bosi, "compreender um fenômeno é tomar conhecimento dos seus 'perfis' (termo caro a Husserl), que são múltiplos, às vezes opostos" (1988, p.284).

Uma PI consiste em uma maneira de tocar uma obra que pode ser repetida em diversas ocasiões e diferentes locais. Uma PI pode ser considerada como um ato intencional que resulta na produção de determinados sons. Segundo Levinson, este ato intencional consiste em uma primeira fase "em decidir o que a partitura é idealmente – que obra foi de fato escrita, [...] ou qual obra foi realmente pretendida pelo compositor, quando há razão para duvidar se a partitura como a temos representa com precisão suas intenções" (1996,

p.61). Essa primeira fase assemelha-se à CI por procurar alguns significados para compreender a obra.

A segunda fase, para Levinson, consiste na decisão de como o intérprete *performer* irá apresentar a obra: "o segundo modo ou fase consiste em tocar uma partitura [...] de uma forma determinada, de fato escolhendo valores particulares de seus parâmetros definidores – apesar de nunca absolutamente específicos– de andamento, ritmo, dinâmica, acentuação e fraseado" (*idem, ibidem*). Nicholas Cook compartilha dessa visão, afirmando que "há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* deve tomar mas que não estão especificadas na partitura, há nuances de timing que contribuem essencialmente para a *performance*" (2001).

Nesse processo de decisão e escolha realizado pelo intérprete *performer* há pouco espaço para ambigüidades que porventura apareçam na obra. O intérprete deve escolher uma forma de apresentar a obra em determinada ocasião. Por exemplo, em um debate sobre o tema de uma determinada obra, alguns intérpretes fraseiam de acordo com a divisão natural das barras de compasso, enquanto outros argumentam que a frase não obedece à acentuação natural do compasso e a interpretam de forma diferenciada.

Assim, para uma PI o intérprete não poderia realizar as duas possibilidades simultaneamente, o que implica obrigatoriamente que o intérprete deverá tomar uma decisão sobre a maneira em que apresentará o tema ou a obra em questão. Em uma CI pode-se iniciar uma discussão,

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

considerando as várias possibilidades de fraseados ou outros elementos de uma obra com ou sem comprometimento de apresentá-la de uma ou outra forma. "Uma CI de uma peça identificará corretamente e analisará essa equivocalidade, dando atenção igual às duas faces de uma peça, enquanto uma PI eficiente tipicamente trará somente uma à tona" (LEVINSON, 1996, p.67).

Na PI o intérprete deve tomar certas decisões com relação à maneira como ele irá apresentar a obra, o que segundo Levinson, implica em um ato interpretativo, o que remete à noção de julgar exposta na definição na língua portuguesa. "Uma PI, eu alego, é apenas uma forma de tocar uma peça de música, envolvendo uma determinação altamente específica de todas as caraterísticas definidoras da peça como dadas pela partitura e suas convenções associadas de leitura" (*idem*, p.63).

Portanto, para a apresentação de uma obra existem decisões que serão tomadas seja sobre a estrutura da música, seja sobre elementos técnicos do instrumento, isto é, quem apresenta a obra é um crítico que, em maior ou menor grau, realiza um processo interpretativo. Segundo Cook, "a arte da *performance* habita uma área de escolha livre e no entanto musicalmente significativa que é estabelecida dentro e ao redor da obra notada" (2001).

Assim, a questão da escolha do intérprete *performer* sobre qual será a maneira para apresentar uma obra implica a existência de um ato interpretativo, pois ele deverá escolher, dentre as possibilidades existentes, qual será a maneira de apresentar a obra. Segundo Kivy, para saber como uma obra deve

unesp

soar, o intérprete "deve colocar uma intenção musical sobre ela – opinar o que está acontecendo musicalmente, saber como ela vai" (1995, p.118).

A diferença relevante entre os dois tipos de interpretação é que a CI pode ser realizada considerando as ambigüidades existentes em uma obra musical. Ela pode ser realizada considerando vários elementos de uma obra mesmo quando contraditórios. A PI não permite ambigüidades por exigir a escolha por uma forma de interpretar, ou seja, a PI é fixa, não no sentido de uma interpretação em particular, mas sim no sentido de como uma PI acontece. É notório que o intérprete poderá apresentar a frase musical, em diferentes ocasiões, com diferentes acentuações, mas mesmo assim só poderá utilizar apenas uma forma em cada apresentação. Pode-se considerar que se trata de escolhas diferentes, o que resulta em interpretações executáveis diferentes.

A interpretação *performance* provê um acesso a um discurso ao qual a maior parte das pessoas não tem acesso; por contraste, a interpretação crítica procura explicar as obras independentemente de se ter ou não acesso a elas (LEVINSON, 1996, p.64). Nesse sentido, os dois tipos de interpretação são um ato de tradução, como destacado anteriormente nas definições da língua portuguesa.

Levinson conclui que as diferenças entre dois tipos de interpretação se resumem a três. A primeira mais óbvia é a forma como elas acontecem: enquanto a PI é a realização sonora da obra, a CI é a articulação de um discurso na forma verbal. A segunda, como já observado, é o fato de que a CI procura

unesp

explicar a obra e a PI é a realização da obra sem explicação. Na PI a obra soa, mas não provê comentários sobre ela. A terceira diferença, segundo Levinson, é a característica da CI poder ser feita independentemente de qualquer *performance*, podendo realizar uma crítica que aborde várias possibilidades e ambigüidades de uma obra, enquanto a PI mostra apenas uma dimensão da obra. "Em outras palavras, uma CI é idealmente sintética, [...] enquanto uma PI é tipicamente seletiva, individualizadora" (*idem*, 1996, p.66).

Assim, levando em conta as visões de Levinson, Cook e Kivy, a interpretação consiste em um ato que envolve escolhas e decisões por parte do intérprete. Trata-se de um ato de decidir após reflexão, ou seja, na visão desses autores, a PI consiste em um ato de julgar, como é definido também o termo interpretação na língua portuguesa. Para eles, na apresentação de uma obra musical inevitavelmente acontece um ato interpretativo e, segundo Kivy, "é claro que não deveria ser surpresa para nós que o conceito de interpretação é um ingrediente necessário em qualquer relato de *performance* musical" (1995, p.136).

Como visto anteriormente, a discussão desses conceitos na música tornou-se a questão da participação ou não da subjetividade de quem realiza o ato de apresentar a obra musical. Tendo aqui discutido a existência de um ato de julgamento, escolhas e decisões de quem apresenta a obra, pode-se dizer que na apresentação de uma obra sempre há uma parte pessoal e expressiva por parte de quem a realiza. Segundo Kerman, "o que entendemos por

unesp

interpretação de um regente é algo menos fácil de analisar: é o modo como ele aplica sua subjetividade à sinfonia para revelar a substância, o conteúdo ou o significado da obra" (1987, p.267).

Mesmo alguns autores defensores de uma interpretação fiel (que denominava a execução como um processo no qual não deveria existir nada de pessoal do intérprete entre a obra e o ouvinte) não negaram a existência da subjetividade do intérprete, afirmando que é necessário ao trabalho de quem apresenta a obra "talento" para descobrir os elementos escondidos na notação musical. Para Stravinsky, um dos defensores mais ferrenhos da execução fiel, "não importa quão escrupulosamente uma obra é notada, não importa quão cuidadosamente ela possa estar assegurada contra toda possível ambigüidade através das indicações de tempo, fraseado [...] ela sempre terá elementos escondidos. [...] A realização destes elementos é questão de experiência e intuição, em uma palavra, do talento da pessoa que é chamada a apresentar a obra" (1942, p.123).

Dessa forma, a ação de descoberta desses elementos aconteceria em um processo reflexivo de quem a realiza e, certamente, desse processo reflexivo inevitavelmente participam a subjetividade e o conhecimento musical do intérprete.

A idéia de execução, como um "repetir mecânico" de notas que não tenha nada entre o que é comandado e seu resultado, não é possível, pois sempre haverá uma interpretação, na qual a subjetividade, a expressividade, a

unesp

capacidade motora e o conhecimento musical de quem apresenta a obra estará presente. Segundo Sessions, "dado que o *performer* é um ser humano, vivo e respirando, a energia fresca e a subjetividade inevitavelmente estarão lá [na interpretação de uma obra]" (1971, p.68).

Assim, a subjetividade do intérprete pode ser considerada um elemento inseparável na interpretação. Devido à argumentação exposta, pode-se considerar que não há a dicotomia entre os conceitos de interpretação e de execução atribuída a uma questão ética.

A ética na *performance*, propagada no começo do século XX pelos formalistas, servia a razões estéticas, isto é, a estética de se subtrair toda a subjetividade em favor de uma objetividade. Assim, o termo interpretação era visto como uma forma 'errada' de se tocar uma obra e a execução era a forma 'correta'. Segundo Taruskin, essa corrente estética serviu-se da "idealização da obra objetiva [...] para manter à margem o contingente ameaçador da subjetividade da *performance*" (1995, p. 23).

É preciso destacar que se o termo interpretação for entendido, como aqui o é, como um julgamento ou um processo de escolha dentre as várias oferecidas pela obra musical, a interpretação pode ser considerada, em certo sentido, um tipo de reprodução: de alguma forma na execução de uma obra musical deve-se ser possível reconhece-la como a obra em questão, mas isso não elimina a subjetividade do intérprete no ato. Pode-se entender que a ética da interpretação tem duas características, segundo Morris Grossman, "o

unesp

performer tem uma dupla obrigação, com a música que ele interpreta [...] e com ele mesmo como um artista" (1995, p. 257).

Pode-se concluir que na execução musical sempre há a interpretação, tanto no sentido da participação da subjetividade quanto nos atos de decisões e escolhas, enfim, julgamentos realizados pelo intérprete. Assim, nas discussões atuais sobre a interpretação está presente a noção de interpretação com todas os sentidos presentes neste termo, isto é, a noção de que é uma ação realizada por um individuo que compreende, julga, traduz, e coloca neste ato os resultados de sua experiência ou, utilizando um termo heideggeriano, o resultado de sua 'vivência'.

unesp

Considerações finais

As considerações precedentes concernem ao problema da interpretação musical e a tarefa desta pesquisa foi apontar tendências em algumas reflexões sobre o assunto.

Cada época teve suas particularidades no que se refere à interpretação musical, como mencionado por Ingarden: o que era regra para uma determinada época, para outra não o é. Entretanto, a partir do século XIX a interpretação passa a ser subordinada à idéia de obra musical, isto é, à idéia da obra ser uma entidade autônoma e absoluta, noção que fundou claramente a relação compositor, obra e interpretação.

Nesse contexto, a partitura tornou-se um objeto relevante e a discussão acerca da interpretação musical passa a ser, a partir de então, a discussão sobre a interpretação desse objeto escrito. Os compositores começaram a acrescentar instruções para a interpretação de sua obra, tornando a partitura cada vez mais detalhada. Assim, a improvisação, cultivada pelos intérpretes até o século XVIII, passou a ser considerada fora da prática da interpretação musical do século XIX, momento no qual começou a exigir-se do intérprete uma atitude de fidelidade à escrita do compositor.

Esse senso de fidelidade foi uma das características predominantes do pensamento sobre a interpretação musical no começo do século XX. Entretanto, outras tendências começaram a se destacar em contraposição a essa

unesp

predominância. No começo do século XX as discussões sobre a interpretação musical dividiram-se claramente em duas tendências principais: a primeira enfatizava a preservação das obras e posicionava-se contra a subjetividade do intérprete; a segunda favorecia a interpretação e destacava a existência de uma atividade criativa da subjetividade do intérprete.

A favor da preservação das obras, pode-se destacar as figuras de Stravinsky, Schoenberg e Schenker. Segundo Nicholas Cook, o pensamento anti-romântico do começo do século XX fundou uma idéia da interpretação musical baseada na reprodução das ordens dos compositores, e "muito da inquietude que a musicologia dividiu com outras disciplinas nos anos 90' girou em torno da idéia (Stravinsquiana) da música ser um tipo de produto autônomo" (2001). Um dos musicólogos da atualidade mais críticos às idéias de Stravinsky sobre a interpretação musical é o musicólogo Richard Taruskin. Para esse autor as considerações sobre a interpretação de Stravisnky ilustram o que Ortega y Gasset chamou de "desumanização da arte" em seu livro[15] de 1925.

> O termo [desumanização] não queria dizer, ou não deveria, evocar imagens de robôs ou campos de concentração. Isso queria dizer uma arte purificada daqueles elementos 'humanos, todos muitos humanos' que para os artistas do começo do século XX sugeriam efemerelidade, inconstância e mortalidade, em favor de normas abstratas e precisões, sugerindo a transcendência de nossa veste lamacenta e decadente (TARUSKIN, 1995, p.131).

[15] *The deshumanization of art*

Para o intérprete musical restava assim, para os defensores dessa linha, apenas o trabalho de reproduzir o que estava escrito na partitura. Dentro do contexto musical essa tendência da fidelidade à obra foi uma das mais fortes no século XX. Tendência que, de certa forma e em um contexto diferente, apresenta similaridades com a teoria elaborada nos anos '70 por Nelson Goodman: a chamada teoria de correspondência, na qual o principal elemento para não se perder a identidade da obra era a reprodução exata da partitura.[16]

A teoria de Goodman, no que concerne à interpretação musical, é considerada um marco nas discussões sobre a estética da interpretação musical por apresentar pela primeira vez um sistema lógico para a relação partitura/interpretação e por levantar questões que são até hoje temas de discussões. Para Aaron Ridley, "Goodman certamente não foi o primeiro a pensar sobre a relação entre as obras musicais e suas performances. Mas suas conclusões inegavelmente estimularam intensas discussões sobre o assunto muito mais do que havia existido anteriormente" (2004, p.105).

Dentre os autores da atualidade que comentam as idéias de Goodman, destacam-se Peter Kivy e Lydia Goehr, que apontam seus pontos positivos e negativos. Para eles, alguma correspondência entre a partitura e a interpretação, sem dúvida, deve existir (esse seria um ponto positivo), mas ambos concordam em que sempre existem desvios da partitura no ato interpretativo (um dos pontos negativos).

[16] Note-se que os paralelos feitos entre o pensamento de Goodman e os da corrente formalista limitam-se à idéia de reprodução das prescrições da partitura, nada mais além disso.

unesp

Pode-se notar que Kivy e Goehr estão centrados na prática, isto é, na interpretação como ela se dá. Assim, a teoria de correspondência de Goodman, da forma como foi concebida é considerada por eles como inviável. Para torna-la viável, algumas alterações seriam necessárias, principalmente, no que se refere a deixar uma margem para desvios do que está escrito na partitura. Ambos chegam a conclusão de que a prática de se tocar somente o que está escrito na partitura não acontece na realidade. O que nos remete à corrente defensora da interpretação que leva em conta a subjetividade do intérprete.

Alguns autores da linha de pesquisa da psicologia musical elaboraram teorias sobre esses desvios da notação musical no ato interpretativo. Os primeiros estudos dessa linha datam do começo do XX, no qual, como já dito, predominava a idéia de interpretação como reprodução. Os resultados obtidos pelas primeiras pesquisas apontavam em uma direção totalmente oposta a idéia de reprodução. Segundo Seashore e Meyer, os desvios da partitura na interpretação não eram somente fatos confirmados, mas sim uma necessidade para que a obra musical ganhasse vida, afirmação essa que muitos estudiosos dessa área ainda defendem atualmente. Desse modo, a partitura começou e passou a ser considerada, para essa linha, um ponto de partida para a interpretação.

Assim, pode-se perceber a clara divisão em duas principais correntes nos pensamentos sobre a interpretação musical já no inicio do século XX e que se estenderam por ele.

Datam do começo do século XX os escritos sobre a identidade da obra musical de Roman Ingarden e as reflexões sobre a arte de Martin Heidegger, nos quais os autores defendem que somente a partitura não é suficiente para indicar a identidade da obra musical. Ingarden conclui sua discussão sobre a função da partitura, afirmando que ela era um esquema para a interpretação. Essa conclusão assemelhava-se às obtidas pelos estudos da psicologia musical, visto que ambas consideravam a partitura um esquema, ou um ponto de partida, para a interpretação.

As similaridades entre o pensamento da psicologia musical e da fenomenologia apontavam as primeiras teorias surgidas no começo do século XX que começaram a alterar o conceito de partitura de algo fechado para algo que se abre para as possibilidades interpretativas. Esses estudos, realizados por um processo analítico e sistemático, representaram o início das pesquisas sobre o fenômeno sob outra perspectiva que não àquela dedicada somente à afirmação ou à negação da atividade criativa do intéprete perante à partitura musical.

Atualmente a discussão sobre a função da partitura ainda permanece um dos temas centrais dos escritos de diversos autores, e dela surgiram outras, como a questão da intencionalidade do compositor e a questão da transcrição de obras. Para Kivy, a notação musical está em uma relação muito próxima da interpretação de grande parte do repertório ocidental, para ele "pode não ser verdadeiro para improvisações, e pode não ser verdadeiro para certos tipos de

música eletrônica. [...] De fato, pode não ser verdadeiro para a maior parte da música do mundo. Mas para uma boa parte da mais valorizada música artística do ocidente, desde o desenvolvimento de uma notação musical sofisticada, parece ser verdadeiro que há *performances* delas (1993, p. 59).Assim, pode-se afirmar, utilizando as palavras de Paul Ricouer, que "nenhuma teoria da interpretação é possível que não se prenda com o problema da escrita" (1976, p.37).

A notação, na maioria discussões atuais, é vista como algo que propicia ao intérprete algumas obrigações, mas sem dúvida, proporciona também uma gama de possibilidades interpretativas. As considerações acerca da relação entre a interpretação e a notação, traçando um paralelo entre as considerações de Heidegger e Ingarden, revela um uma dupla função da escrita: a de oferecer um mundo e ao mesmo tempo abrir novos horizontes interpretativos. Segundo Morris Grosman, "a partitura é valiosa tanto para o compositor quanto para o intérprete porque ela estabelece padrões e parâmetros permanentes para certos tipos de obediência e certos tipos de originalidade" (1987, p.260).

Entretanto, a notação é apenas uma das variáveis dentro dos estudos sobre a interpretação musical, há outros aspectos que são discutidos pelas teorias existentes. A psicologia musical, por exemplo, com sua ênfase no agente que interpreta chega a algumas considerações que envolvem uma série de fatores que se estendem desde o conhecimento da sintaxe musical, passando

unesp

pela capacidade técnica e emotiva do intérprete. Os estudos ligados a essa linha englobam desde a relação entre partitura e interpretação até o "medo de palco", o processo de leitura à primeira vista, entre outros fatores. E seus adeptos vêem a interpretação como um fenômeno mutável, pois envolve diversas variáveis envolvidas no processo interpretativo.

Da mesma forma, para Heidegger e Ingarden, a obra está aberta a interpretações diferentes, pois cada intérprete tem conhecimento musical e qualidades técnicas e emotivas diferentes que possibilitarão que a obra musical apareça com diferentes acentuações e, usando os termos de Heidegger, com diferente constância e luminosidade (1977, p.55).

Assim, mais uma vez, os pensamentos da linha da psicologia musical e fenomenológica convergem para o mesmo ponto, isto é, a interpretação musical é vista como um fenômeno que envolve um conjunto de elementos tanto cognitivos e emotivos quanto psicológicos e físicos. Portanto, essse conjunto de elementos é o que possibilita uma atitude interpretativa que muitos autores da atualidade ressaltam nesse ato o processo de refletir, julgar, compreender e decidir.

Na prática, dois movimentos musicais surgidos no século XX contribuiram para a discussão sobre a utilização do termo interpretação nos sentidos expostos acima: o movimento da *performance* histórica e a música de vanguarda "experimental". Nessas discussões sobre a interpretação, em ambos os casos, admitia-se a existência de uma atividade de reflexão, julgamento,

unesp

compreensão e decisão por parte do intérprete. Segundo Joseph Kerman, a partir da década de '50, alguns músicos e musicólogos procuraram reconstruir a música do passado. (1987, p.262). Assim, iniciaram-se pesquisas para restabelecer alguns elementos da prática musical dos períodos medieval, renascentista e barroco a fim de serem obtidas informações, por exemplo, sobre como se realizar ornamentações, baixo contínuo e construção de instrumentos, entre outras. Mas segundo Kerman, "um estilo de *performance* histórica não pode ser uma construção objetivamente arqueológica. É uma combinação única, difícil, do antigo e do novo, uma interferência da sensibilidade criativa contemporânea no passado" (*idem*, 282). Assim, nesse contexto o termo interpretação conota compreensão, julgamento e decisão, pois o intérprete deverá "refazer" o obra por meio de sua experiência e conhecimento.

Entre 1950 e 1970 o termo interpretação também ganhou relevância com o aparecimento de um repertório no qual o intérprete era convidado a interagir de uma forma mais ativa com a obra musical. Nesse período, segundo Paul Griffiths, os compositores atravessavam um momento de "experimentalismos" e, em paralelo, os intérpretes buscavam uma evolução nas suas habilidades técnicas: "a rápida reviravolta na técnica de composição foi acompanhada por rápida extensão do que se poderia esperar de instrumentos e vozes" (1995, p.191). Assim, composição e interpretação uniram-se para dar um novo colorido à música. As *Sequenzas* de Luciano Berio, segundo Griffiths (*idem*, p.192), são todas composições de *performance*. Hans W. Henze contou

unesp

com a colaboração do violonista e compositor Leo Brouwer em sua obra *El Cimarón* para inserir improvisações, nas quais exploram-se diferentes timbres do violão. Estes são alguns exemplos em que o intérprete ou improvisa ou atua como colaborador na concepção de uma obra musical, ilustrando assim a característica de escolha e decisão do ato interpretativo.

Entretanto, segundo Meyer (1956), Kerman (1987), Kivy (1993), Taruskin (1995), Levinson (1996), Cook (2001), o processo interpretativo de escolhas e decisões não se limita ao repertório antigo ou "experimental", mesmo na denominada "música tradicional". Na música com detalhadas indicações o intérprete é um agente que decide e escolhe, reforçando assim que grande parte dos estudos atuais sobre a *performance* musical ressaltam que "o processo intuitivo de julgamento subsiste [na interpretação] – e não se deve deixar permitir que se escoe para uma das muitas poças deixadas pela maré vazante da ideologia positivista" (KERMAN, 1987, p. 283).

Por fim, destaca-se que, na bibliografia atual aqui recolhida, a maior parte dos autores dedica-se a estudar a interpretação musical como uma atividade realizada por um organismo vivo que possui a capacidade de perceber e interagir com as obras musicais. As discussões sobre a interpretação musical levam em conta que o fenômeno envolve tanto aspectos individuais de cada intérprete quanto aspectos normativos da interpretação, com o objetivo de sistematizar as diferenças e as características comuns a cada interpretação. Se no começo do século a tendência era a desumanização na interpretação, hoje a

unesp

maior parte das discussões acerca da interpretação consideram as variáveis do comportamento humano.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. México: Fondo de cultura económica, 1997.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: Ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

BRUNS, M. & HOLANDA, A. *Psicologia e Fenomenologia: Reflexões e Perspectivas*. Campinas: Alínea. 2003.

COOK, Nicholas. *Between process and product*. (versão html 2001) *In* http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/AUTHORNOTE#AUTHORNOTE, acessado em 26/10/2004.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. London, Norton & Company, 1968.

Covach, John R.. *Schoenberg's Turn to an "Other" World*. 1995. In: http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.95.1.5/mto.95.1.5.covach.art, acessado em 23/08/2004.

_____ *Destructuring Cartesian Dualism in Musical Analysis*. In http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.94.0.11/mto.94.0.11.covach.art, acessado em 02/09/2004.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century music*. University of California Press, Los Angeles: 1989.

_____ *Estética musical*. Lisboa: Ed. 70, 1991.

_____ *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.

_____ *La idea de la musica absoluta*. Barcelona: Idea musica, 1999.

DART, Thurston. *The interpretation of music*. 1954. London: Hutchinson's University Library, 1954.

DOLMETSCH, Arnold. *The interpretation of music of the 17th and 18th centuries*. London: Novello, 1946.

FERRARA, Lawrence. *Philosophy and the analisys of music: bridges to musical sound, form and reference*. New York: Greenwood Press, 1991.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta al siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. *La verdad de la obra de arte.* Barcelona: Herder, 2002. Trad. de Angela Ackermann Pilári.
In http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/index.htm, acessado em 14/02/2004.

_____ *Truth and method*. New York: Continuum, 1975.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works – An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press, 1992.

_____ *The quest for voice: music, politics, and the limits of philosophy*. Cidade: New York: Clarendon Press, 1998.

GOODMAN, Nelson. *Los Lenguajes del Arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. New York: Oxford, 1995.

GROSSMAN, Morris. *Performance and obligation. In*: *What is music?*. Ed. Philip Alperson, New York: Haven Publications, 1987.

GROUT, D. & PALISCA, C.. *História da música ocidental*. Lisboa, Gradiva, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1977.

_____ *La pregunta por la técnica*. Barcelona: Ed. Serbal, 1994. Trad. de Eustaquio Barjau.
In http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/index.htm, acessado em 14/02/2004.

_____ *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Buenos Aires: Arte y Poesía, 1992. Tradução de Samuel Ramos.
In http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/index.htm, acessado em 14/02/2004.

_____. *Meu Caminho para a Fenomenologia. In*: *Heidegger*. Coleção os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

INGADEN, Roman. *Qu'est-ce qu'une ouvre musicale.* s.l.: Christian Bourgois Editeur, 1989.

KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Martins Fontes, 1987. Trad. Álvaro Cabral.

KIVY, Peter. *Sound and Semblance: Reflections on musical representation*. New York: Cornell University Press, 1991.

_____ *The fine art of repetition – Essays in the philosophy of music*. New York: Cambridge University Press, 1993.

_____ *Authenticities – Philosophical reflections on musical performance*. New York: Cornell University Press, 1995.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma.* São Paulo: Ed. Prespectiva, 1980.

LEVINSON, Jerrold. *The pleasure of aesthetics: philosophical essays*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

LIPPMAN, Edward. *A history of Western musical aesthetics*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1992.

_____ *The philosophy & aesthetics of music.* Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia.* Lisboa: Edições 70, sem data.

MEYER, Leonard. *Emtion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

_____ *Music, the arts and ideas: Patterns and predictions in the twentieth century culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

NOGUEIRA, Gisela. *Thorough-Bass on the modern guitar – A guide to performance*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação da The Royal Northern College of Music. Manchester, 1985.

PALMER,Caroline.*MusicPerformance.In*, http://www.mcgill.ca/spl/publications/. Acessado em 17/04/2004.

PORTA, Mario Ariel G.. *A filosofia a partir de seus problemas*. São Paulo: Loyola, 2002.

RÈE, Jonathan. *Heidegger. História e verdade em Ser e Tempo.* São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

RIDLEY, Aaron. *The philosophy of music: theme and variations.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

SEASHORE, Carl. *Phycology of music*. New York: Dover, 1938.

SESSIONS, Roger. *Questions about Music.* New York, Norton, 1971.

SCHENKER, Heirich. *The art of performance*. New York: Oxford Press, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Los Angeles: Univ. of California Press, 1975.

SLOBODA, John. *Music Performance. In*: The Psychology of Music, Academic Press, London, 1982.

_____ *The musical mind: cognitive psychology of music*, Oxford University Press, New York, 1985.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of music – In the form of six lessons*. Harvard University Press, 1942.

STEIN, Ernildo. *A questão do método na filosofia: um estudo do modelo heideggeriano*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

SMITH, Joseph. *The experience of musical sound – prelude to a phenomenology of music.* London: Gordon Science Publishers, Inc.1979.

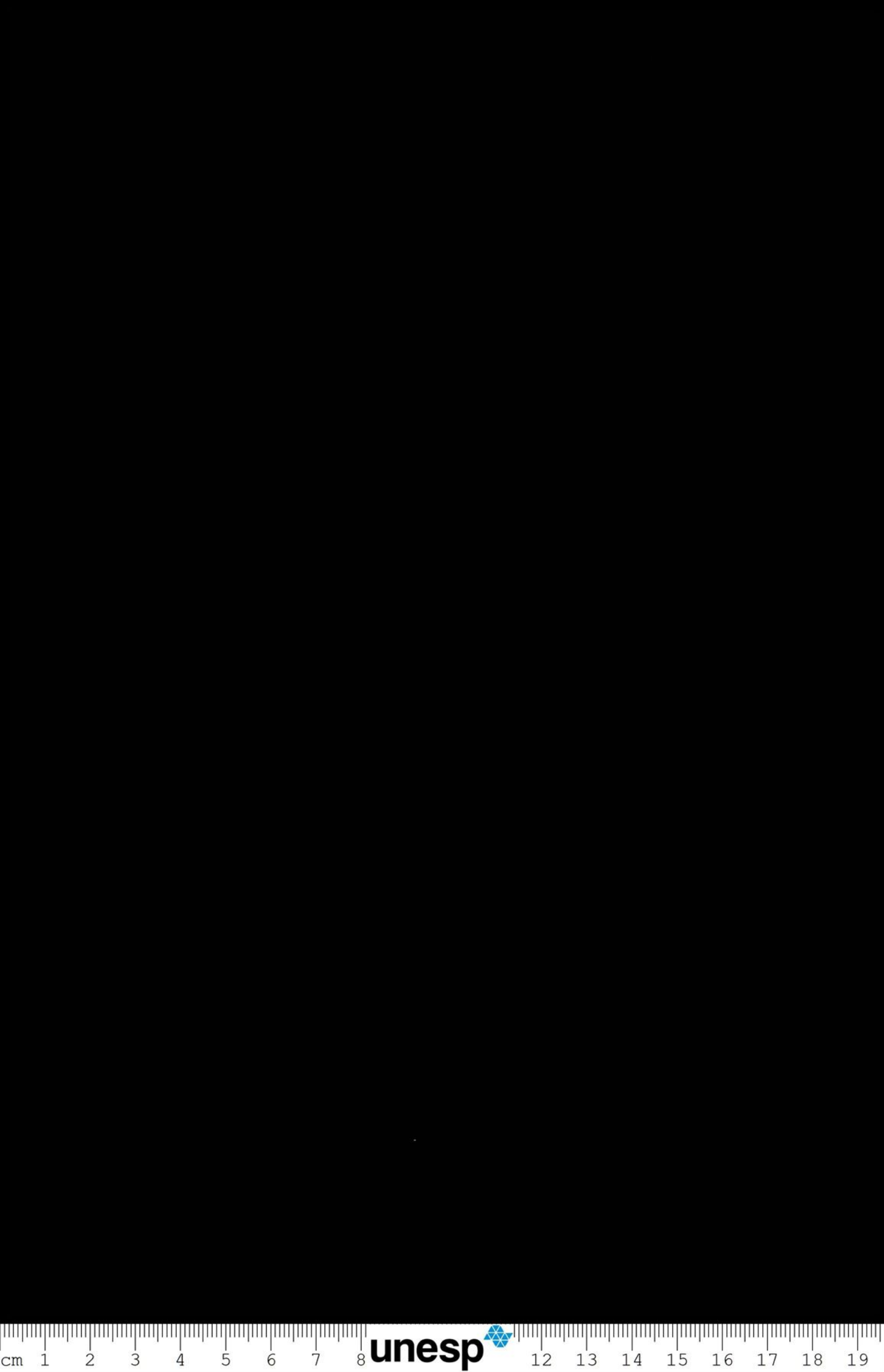
STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*. New York: Norton & Company, 1950.

TARUSKIN, Richard. *Text and act – essays on music and performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

TOMÀS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Roma: Gius, Laterza & Figli, 1971.

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA


cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19