

A Maldição de Platão

Nós chamamos isso de música, mas isso não é música: isso é apenas papel.

- Leopold Stokowski¹

Durante gerações, os musicólogos se comportaram como se as partituras fossem a única coisa real sobre música.

- Nicholas Kenyon²

SOOU ESCREVENDO

"Basicamente", escreveu o pianista, crítico e professor vienense do *fin-de-siècle*, Heinrich Schenker (2000: 3), "uma composição não requer desempenho para existir [...] a leitura da partitura é suficiente". O que torna essa avaliação negativa do papel dos artistas tão impressionante é que essa é a primeira frase de seu tratado inacabado, *The Art of Performance*; quantos outros livros começam com uma afirmação de que seu assunto é redundante? O que Schenker estava dizendo, no entanto, beirava o lugar comum. De acordo com Dika Newlin (1980: 164), Arnold Schoenberg - que teve ideias de escrever um livro sobre performance - uma vez observou que o artista era "totalmente desnecessário, a não ser que suas interpretações tornassem a música compreensível para um público infeliz o suficiente para não ser capaz para lê-lo na impressão". Rudolph Kolisch, o violinista e líder do quarteto que estava intimamente associado com Schoenberg - e que planejou co-autor de um livro sobre performance com t. W. Adorno - ecoou isso em 1978: "toda a necessidade de desempenho desaparece se se pode ler música³". Pode-se pensar que tais observações improvisadas não devam ser tomadas de forma séria.

Mas, em outro sentido, apenas porque são desconsiderados, eles revelam suposições ou preconceitos profundamente enraizados com particular clareza. E o que Schoenberg aparentemente disse a Newlin se relaciona com outras coisas que ele colocou no papel, por exemplo, em um ensaio de 1934, onde ele fala sobre a "liberdade na maneira de expressão" da fantasia antiquada, e acrescenta que tais a liberdade é:

¹ Em Gould (1987: 264).

² Kenyon (2012: 11).

³ Transcrito e traduzido por David Trippett de uma entrevista gravada com Berthold Türcke, 18 de abril de 1978 (Houghton Library, Universidade de Harvard, b MS Mus 195-2211, n. 32). Para a coautoria de Kolisch, ver Adorno (2006: 12).

permissível em nossos dias, talvez em sonhos; em sonhos de realização futura; em sonhos de uma possibilidade de expressão que não tem consideração pelas faculdades perceptivas de um público contemporâneo. Aí pode-se falar com espíritos afins na linguagem da intuição e saber que se entende se alguém usa a fala da imaginação - da fantasia. (Schoenberg 1975: 274-75)

Isso pode não ser mais do que um devaneio, mas ainda poderosamente articula o ideal de uma música que viaja instantaneamente da mente para o mundo, na forma de telepatia, ou talvez do que foi em 1934 a ainda recente tecnologia do rádio. Ao mesmo tempo, ressoa a famosa inscrição de Ludwig van Beethoven no autógrafo de Missa Solemnis: "Do coração - vá direto ao coração". Nesta visão de uma música ideal, os artistas são notórios por sua ausência.

Discursos em torno da performance musical, tanto acadêmica quanto vernacular, são estranhamente conflitantes. Por um lado, a música é uma das bases do sistema estelar, não apenas no pop, mas em toda a extensão da tradição clássica, de Claudio Abbado a Hayley Westenra, e esse tem sido o caso desde os dias de Enrico Caruso - primeira estrela criada pela gravação de som - e antes disso Niccolò Paganini, o virtuoso violinista, cuja realização Franz Liszt decidiu imitar. (Mais cedo ainda, o mundo da ópera do século XVIII gira em torno das estrelas, da mesma forma que Hollywood do século XX) E uma pesquisa realizada em 2002 pela Classic FM, a estação de rádio do Reino Unido, mostrou que enquanto apenas 65% das crianças entre seis e quatorze poderiam nomear um único compositor clássico, 98% poderiam nomear um artista clássico⁴. Por outro lado, as publicações oficiais do estabelecimento de música clássica contam uma história diferente. A edição de 1983 do *New Oxford Companion to Music*, editado por Denis Arnold, incluía compositores altamente obscuros, mas não tinha inscrições para artistas. E o que são vendidos como histórias da música clássica representam a música como algo feito por compositores e não por performes. O século XX emerge como dominado pela atonalidade, o serialismo schoenbergiano, o serialismo do pós-guerra e uma variedade de reações pós-modernas contra ele; dependendo do mercado, pode haver alguns capítulos sobre jazz e música

⁴ Como citado por Howard Goodall em uma entrevista inédita realizada como parte da pesquisa de Victoros (2009).

popular. Você não poderia dizer a partir disso que a maior parte da produção de música clássica no século XX consistia no desempenho, na gravação e no consumo da música anterior. É como contar a história do carro puramente em termos de refinamentos sucessivos do motor de combustão interna, e não em termos das inúmeras maneiras pelas quais os carros mudaram a vida das pessoas, para não dizer o ambiente físico, no decorrer do século XX. E o pior dessa distorção do discurso musicológico é que ele exclui os estudos acadêmicos da dimensão da música que toca a vida da maioria das pessoas.

Originalmente, expressei minha reclamação sobre o *New Oxford Companion to Music* mais de quinze anos atrás (Cool, 1995: 33): a edição de 2002 do *Companion*, completamente revisada por Alison Latham, dá uma representação adequada à performance. E durante esse período tem havido um aumento constante, até espetacular, nos estudos acadêmicos de performance musical a partir de uma ampla gama de direções complementares, na medida em que hoje talvez haja mais conferências sobre performance do que sobre qualquer outra área de estudos musicais. Muitos aspectos da rede de pressupostos estéticos interconectados que expusemos neste capítulo foram objeto de escrutínio nas últimas décadas. Então, pode parecer decididamente tarde no dia estar expressando reclamações sobre a negligência da música como performance. Mas a alegação que eu agora avançaria é bem diferente da que eu fiz em 1996. É que essa nova consciência do papel e da importância da performance foi em grande parte enxertada em formas tradicionais de pensar sobre música, ou espremida como uma nova área de especialização, ao passo que pensar na música como performance deve levar a um repensar fundamental da disciplina como um todo. É esse repensar para o qual espero contribuir.

Há uma comparação óbvia com os estudos de teatro, que se separaram da corrente principal dos estudos literários como consequência de uma atitude fundamentalmente diferente em relação ao texto dramático. Discutirei brevemente esses assuntos mais detalhadamente, mas resumidamente, a abordagem dos estudos literários é ver o significado como inerente a um texto escrito, seja dramático ou não. A abordagem dos estudos de teatro, ao contrário, é ver o texto dramático como uma das muitas entradas em uma performance, e ver o significado como algo que emerge no decorrer da performance. Em outras palavras, embora os estudos literários e os estudos de teatro lidem com textos dramáticos, eles o fazem em termos de diferentes métodos e,

mais importante, de diferentes suposições epistemológicas. Visto dessa maneira, a musicologia tradicional é como são os estudos literários: ela vê o significado, de qualquer tipo, como incorporado na notação musical, da qual se segue que a performance é, em essência, uma questão de comunicar esse significado da página para o palco. O trabalho do intérprete se torna um complemento para o compositor. A abordagem musicológica, então, tem sido estudar música e performance, em contraste com o estudo da música como performance - um termo que nos últimos anos começou a ser usado na musicologia, mas tem uma proveniência específica dentro do campo dos estudos da performance⁵. A diferença entre "e" e "como" representa o repensar fundamental ao qual me referi.

A desconexão entre os discursos em torno da música e sua performance tem uma longa história: suposições sobre a natureza da música que marginalizam a performance remontam pelo menos ao início da Idade Média. E isso vai além de um simples contraste entre uma *musica mundana* filosófica ideal e uma *musica instrumentalis* meramente prática. De seu estudo das discussões sobre cânticos do século IX ao XII, Sam Barrett conclui que "a notação neumática serviu não apenas como um lembrete pragmático, mas como uma ferramenta reflexiva para o saber disciplinar": ela "espelha uma ordem mais elevada de ser" (2008: 93, 90). A música é, em outras palavras, concebida platonicamente, como uma entidade abstrata e duradoura que é refletida na notação, com a própria notação sendo refletida no canto (uma vez que erros no canto podem ser corrigidos por referência à notação). Como comenta Barrett (92), "A realidade melódica primária é suprasensual, uma rodada celestial de elogios em andamento: o desempenho equivalente no mundo dos sentidos é, na melhor das hipóteses, uma mera transcrição e, na pior das hipóteses, um desvio". E acrescenta: "entre os dois domínios está o domínio cognitivo da memória". A partir daqui, seria possível traçar a ideia da música como uma entidade abstrata e duradoura através de uma variedade de fontes posteriores, embora sua relação com a notação seja alterada. Como diz Bojan Bujic (1993, p. 134), "todo o curso subsequente da notação ocidental representa um afastamento da memória em direção ao estado em que um documento escrito pode representar, por assim dizer, o trabalho como tal e oferecer o executor claro indicações de como recriá-lo em sons musicais'.

⁵ Frequentemente abreviado para MAP, "Music as Performance", é o nome de um dos grupos de trabalho criados pela Associação Norte-Americana de Teatro no Ensino Superior para forjar contatos com disciplinas vizinhas.

Meu propósito não é traçar uma história, mas apenas identificar uma ideia recorrente, então usarei outra fonte medieval como uma plataforma de lançamento para saltar para o início da era moderna e além: o relato de um monge franco que ouviu falar de Réôme: um coro de anjos cantando a resposta que é cantada no aniversário dos apóstolos e "levando-a de volta a Roma" (Barrett 2008: 92). A ideia de gênio como uma espécie de autoria inspirada divina surgiu no século XVI, como exemplificado no relato do artista e biógrafo Giorgio Vasari sobre Giotto, o pintor e arquiteto cuja obra contribuiu decisivamente para o Renascimento italiano: isso marcou uma mudança decisiva em direção ao que tornou-se o paradigma dominante de valorização dos produtos artísticos como a obra de seu autor. E a ideia de inspiração de uma autoridade superior continuou a informar a ideia de gênio até o século XX. A conexão com Aureliano é explicitada na pintura de Karl Bauer do compositor Hans Pfitzner (figura 1.1), que escreveu extensivamente sobre inspiração e gênio, e cuja ópera *Palestrina* gira em torno da visão do canto angelical que supostamente inspirou a compositora italiana *Missae Papae Marcelli*. A ópera de Pfitzner foi realizada pela primeira vez em 1917, mas o pensamento pitoresco que a informa sobrevive até os dias atuais. De acordo com o encarte, um CD de 2005 da curandeira e praticante holística Celeste, gravado sobre uma sequência de luas cheias, consiste em "harmonias angélicas de cura cantadas através de Celeste"⁶.

⁶ Celeste, "Sons Celestiais: Um Abraço Harmônico para a Alma", Celestial Sounds 5060115940078 (2005).

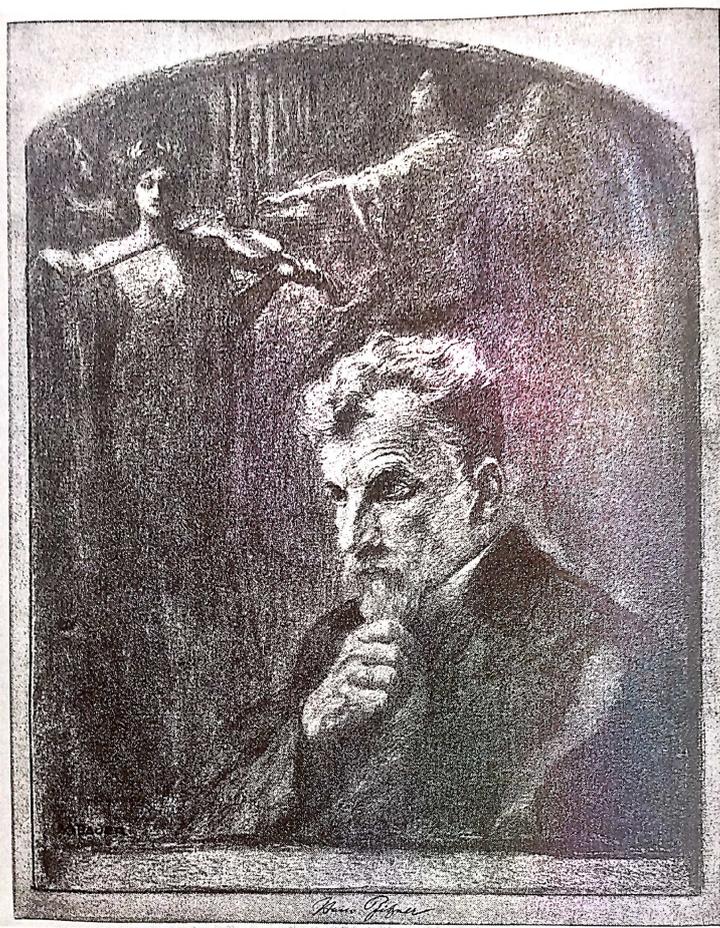


Figure 1.1 Karl Bauer, 'Hans Pfitzner', from *Jugend* (1918). Photo: akg-images

Ao mesmo tempo, ideias de autoria, genialidade e inspiração foram fundamentais para o desenvolvimento, no final do século XIX e início do século XX, de abordagens à música, que transformaram ideias de autoridade divina nas da autonomia estética, e desse modo deram um “brilho” moderno para uma concepção mais antiga. Um exemplo óbvio é a abordagem desenvolvida por Schenker, que representou as obras musicais como o desdobramento de uma ideia estrutural básica que pode ser expressa em termos notacionais: se para Schenker a ideia estrutural representava a inspiração da obra, então a capacidade de desdobrá-la era a marca do gênio, e era um princípio básico do pensamento de Schenker que os compositores frequentemente desconheciam os meios pelos quais eles conseguiam isso. O pensamento de Schenker traz os traços do contexto do final do século XIX, do qual surgiu, mas foi remodelado de acordo com os valores da academia americana do pós-guerra por seus ex-alunos e seguidores - foi nesse ponto que Schenker foi transformado do pianista, crítico e professor, como eu o descrevi no início deste capítulo, para o teórico, como é conhecido agora - e é nessa

forma modernizada que suas ideias exerceram ampla influência sobre as abordagens da estrutura musical no pós-guerra. Enquanto isso, um desenvolvimento paralelo ocorreu em abordagens filosóficas para o trabalho musical e sua performance. Apesar de suas diferentes perspectivas, debates entre escritores como Peter Kivy, Stephen Davies, Jerrold Levinson e Julian Dodd foram enquadrados dentro de uma concepção da obra musical como a base ontológica da cultura musical que incorpora as duas ideias que descrevi: primeiro, que a obra musical é uma entidade abstrata e duradoura, concebida de maneira mais ou menos platônica; e segundo, que está fundamentada em notação.

O que tudo isso tem a ver com o desempenho? Em um sentido, nada; em outro, tudo. Sob a sombra do que chamo de maldição de Platão, a música é abraçada dentro de uma cadeia comunicativa. A música vai de coração a coração, como Beethoven tinha para si, mas - como Schoenberg a encenou - a menos que você tenha a sorte de poder ler o que Beethoven escreveu para si mesmo, ela tem que passar pelo artista. Para repetir as palavras de Barrett, o papel do intérprete é, na melhor das hipóteses, transcrever o trabalho do domínio do abstrato para o do concreto e, na pior, desviar-se dele. O intérprete se torna um mediador e, como no caso de todos os intermediários, isso envolve um tipo de relação contratual: é obrigação do intérprete representar o trabalho do compositor para o ouvinte, assim como é obrigação do ouvinte esforçar-se por um entendimento adequado do trabalho em si. E é aqui, em uma concepção da relação entre compositor, intérprete e ouvinte que se estende de E.T.A. Hoffmann e Adolph Bernhard Marx a Schoenberg e Pierre Boulez, que a linguagem eticamente carregada que rodeou a performance WAM (Música Ocidental de 'arte') Emerge: falo da linguagem da "autoridade", "dever" e "fidelidade", bem como do tom geral, por exemplo, da referência de Schoenberg à "Sodoma e Gomorra ou falsos intérpretes" (1975: 328). Todo o reavivamento da música antiga foi construído em torno da alegação de que certas práticas de desempenho eram autênticas, enquanto outras não eram. Mesmo na cultura mais pluralista do início do século XX, a dimensão moral mantém uma prevalência na música pela qual é difícil encontrar paralelos em outras artes. No teatro, e mesmo na ópera, é dado como certo que obras antigas devem ser reinterpretadas para o público moderno e que um diretor deve expressar sua própria visão. Se questões de precisão histórica forem levantadas, elas provavelmente serão vistas como apenas um dentre vários desejáveis concorrentes. Com o WAM é diferente. Voltarei a estas questões no final do livro.

A ideia do dever do performer vem tradicionalmente em duas versões distintas: por um lado, dever para o compositor, por outro lado para o trabalho (por vezes referido como *Werktreue* [fidelidade]). Mas na prática há um desvio entre eles. No repertório mainstream compositores estão seguramente mortos, e várias partes podem procurar apropriar-se de sua autoridade. Quando Schenker explica os princípios que regem as composições de Beethoven - princípios dos quais Beethoven pode não ter sido consciente - e tira conclusões sobre como devem ser realizados, ele está reivindicando a autoridade do compositor. Artistas também invocam a autoridade de Beethoven em negociar interpretações. Robert Martin (1994: 117-18), que era violoncelista no Sequoia Quartet, imagina um ensaio em que essa troca ocorre em torno das marcas notoriamente problemáticas do metrônomo de Beethoven.

‘A marcação de Beethoven para o movimento lento é perfeita (60 para a colcheia) - então por que deveríamos duvidar de sua marcação para o *Allegretto*?’

‘Olhe, nós tocamos o movimento lento em torno de 60 porque isso parece certo para nós - nossa reação à marcação do metrônomo é que ele está certo! No *Allegretto* ele dá um ritmo que parece errado.’

‘Eu posso me sentir mal com você. Acho que vamos nos acostumar com isso e, de qualquer forma, é o que ele queria "Você não está negando isso, está?’

O ausente Beethoven é invocado como uma espécie de construção retórica: o intérprete não expressa suas opiniões diretamente, mas faz como um ventríloquo. A fidelidade ao compositor é temperada pela incognoscibilidade essencial de suas intenções, o que lhes permite funcionar como um veículo para os próprios juízos do intérprete sobre a música.

Na prática, então, faz pouca diferença quando o dever é devido ao compositor ou ao trabalho. Em ambos os casos, duas consequências se seguem, as quais eu mencionei, mas as quais agora expandirei. A primeira consequência é que o significado é entendido como estabelecido pelo compositor, depositado no trabalho. Se, nas palavras de Nicolai Listenius (o escritor do século XVI frequentemente creditado com a primeira formulação clara do conceito da obra musical), o trabalho do compositor resulta em "um opus perfeito e absoluto [*opus perfectum ed absolutum*]" (Goehr, 1992: 116), então, tudo o que resta para o intérprete é reproduzi-lo em som. Isto foi

explicitamente declarado por Eduard Hanslick (1986: 29), cujo *On the Musically Beautiful* foi publicado pela primeira vez em 1854 ("o artista pode entregar apenas o que já está na composição"), e ainda sustenta as abordagens filosóficas que mencionei anteriormente. "Reprodução" tornou-se um termo padronizado no discurso dos compositores, críticos e teóricos do século XX: foi rotineiramente usado (juntamente com vários outros termos alemães normalmente traduzidos como "performance") por Schoenberg, Adorno e Schenker, que aprovaram a afirmação de Johannes Brahms - como citado por seu biógrafo Max Kalbeck - de que "sempre que eu interpreto algo de Beethoven, não tenho nenhuma individualidade no que diz respeito à peça: em vez disso, procuro reproduzir a peça como Beethoven prescreveu e eu tenho o suficiente para fazer" (Schenker 2005: 31). E Lawrence Dreyfus (2007: 254) mostrou que até mesmo o termo aparentemente mais generoso "interpretação" se baseia em contextos bíblicos e legais nos quais se refere ao esclarecimento do conteúdo existente e não à geração de novos insights.

Minha preocupação é, no entanto, não tanto com as palavras quanto com a ontologia musical que elas expressam - uma ontologia que ainda é influente nos discursos em torno do WAM. Está expresso no conceito jurídico da obra musical, que, como Anne Barron (2006) mostrou, desenvolveu-se em paralelo - pensamento nem sempre em passo - com o conceito estético. Talvez a ilustração clara seja fornecida pelo caso americano *Newton V Diamante et al.* [2002], em que o flautista de jazz James Newton buscou recompensa pelo uso em uma canção dos Beastie Boys de uma amostra de seis segundos de seu álbum *Axum*. A alegação de Newton foi recusada com base no fato de que 'uma composição musical consiste em ritmo, harmonia e melodia, e é a partir desses elementos que a originalidade deve ser determinada'⁷. Visto dessa maneira, a amostra em questão consistia apenas em Newton cantando as notas C-Db-C enquanto fazia um C na flauta. Essa não foi, obviamente, a razão pela qual os Beastie Boys usaram a amostra: eles o fizeram por causa do efeito aural altamente distintivo resultante da técnica de performance idiossincrática de Newton. Apesar disso, o juiz tomou como certo que o significado é inerente à composição e não a performance.

⁷ Citado pela juíza Nora Manella, do livro-texto legal *Nimmer e Nimmer* (1997). Deve-se ressaltar que este caso se referia a direitos no trabalho, em vez de direitos subsidiários no desempenho, que os Beastie Boys haviam eliminado; o ponto do caso era que os primeiros são muito mais valiosos do que os segundos. Discussões adicionais podem ser encontradas em Toynbee (2006), Lewis (2007) e Cook (2013a).

A segunda consequência desse modo de pensar segue diretamente o primeiro e foi repetidamente declarada ao longo dos séculos XIX e XX: como mediador, a maior ambição do intérprete deve ser a auto-anulação. Este ponto é melhor feito por citação. "O verdadeiro artista", escreve E. T. A. Hoffmann (1989: 103), 'vive apenas no trabalho que ele concebe e depois realiza como o compositor pretendia. Desdenha deixar que sua própria personalidade intervenha de qualquer maneira; todos os seus esforços são gastos em acelerar a vida vívida, em mil cores brilhantes, todos os efeitos e imagens sublimes que a autoridade mágica do compositor encerra em sua obra'. A imagem de Hoffmann da pintura ressoa com a afirmação brusca, de Heitor Berlioz (1918: 101-2), de que os performers só estão lá para iluminar a tela, mas o que é particularmente revelador sobre essa citação é a ideia de significado ter sido dentro de um outro (a tradução torna-se "lacrada") no trabalho. Novamente, nas notas de seu livro inacabado sobre performance, para o qual um de seus títulos de trabalho era "Teoria da Reprodução: uma Investigação Músico-Filosófica", Adorno copiou uma citação de *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust: "o tocar de um grande músico [é] tão transparente, tão repleto de conteúdo, que não se percebe, ou apenas como um vento que nos permite contemplar uma obra-prima" (Adorno, 2006: 119). O compositor para órgão Marcel Dupré concorda, mas enuncia a hierarquia e eleva o tom imperativo: "O intérprete nunca deve permitir que sua própria personalidade interfira. Assim que ele penetra, o trabalho foi traído. Ao se esconder sinceramente diante do personagem do trabalho, a fim de iluminá-lo, ainda mais antes da personalidade do compositor, ele serve o último e confirma a autoridade da obra' (Hill 1994: 44). Talvez não seja irrelevante que os organistas, ao contrário da maioria dos outros artistas, sejam geralmente invisíveis para seu público. Em todo caso, com essa imagem do permissivo intérprete cuja mais alta aspiração - como a dos criados de alta classe - deveria ser a invisibilidade, estamos mais ou menos de volta aos sentimentos das citações de Schenker e Schoenberg, com as quais comecei este capítulo.

O que Schoenberg estava dizendo era que, na prática, performers (como servos) são necessários, exceto, é claro, para aqueles que podem ler a partitura impressa para eles mesmos, e é sobre o papel da partitura que eu gostaria agora de focar. É uma queixa recorrente - proeminentemente articulada por James Winn (1998) - que as disciplinas das humanidades são guiadas por valores textualistas, criando uma barreira entre texto e performance, e Winn rastreia isso de volta ao disciplinamento da música

por texto na Grécia antiga. Mas a versão da musicologia da divisão texto-performance tem fundamentos mais específicos. Como vimos, havia uma longa tradição de ver a música como uma espécie de entidade abstrata, intimamente ligada (muitas vezes não muito claramente) à notação. De acordo com Gary Tomlinson, foi no final do século XVIII, e especificamente com os escritos de Johann Nikolaus Forkel, que um ímpeto decisivo se desenvolveu para identificar a notação com valor cultural: para Forkel, a posição de uma sociedade no espectro da primitividade musical à perfeição dependia na sofisticação de sua notação, de modo que "a história do desenvolvimento musical europeu poderia ser traçada como uma história do progresso da escrita" (Tomlinson 2012: 65). Essa visão da música como texto ressoou perfeitamente com o contexto no qual a disciplina moderna da musicologia começou a existir durante o século XIX, o programa politicamente motivado de documentar - ou inventar - origens nacionais através da cultura. A edição de recuperação e a crítica dos cânones literários nacionais estavam no centro deste projeto, e por isso era natural que a nascente musicologia se modelasse na filologia.

Isso pode ser suficiente para explicar a orientação tradicional da musicologia aos estudos de fonte e crítica textual. Mas sua orientação ao texto como um repositório de significado remonta às primeiras concepções modernas de autoria e também foi profundamente enraizada no pensamento religioso, particularmente o da Reforma: esse é o contexto da concepção de interpretação que Dreyfus discutiu. Charles Rosen (2003: 17) fornece um exemplo revelador de como essas idéias funcionam no contexto da música. Ele cita Giovanni Maria Artusi, no início do século XVII, criticando as inovações composicionais de Claudio Monteverdi e seu círculo. "Esses compositores", escreveu Arturi,

procure apenas satisfazer o ouvido e, com esse objetivo, trabalhe noite e dia em seus instrumentos para ouvir o efeito que as passagens assim feitas produzem; os pobres coitados não percebem que o que os instrumentos lhes dizem é falso e que uma coisa é buscar com vozes e instrumentos algo relativo à faculdade harmônica, outra para chegar à verdade exata por meio de razões secundadas pelo ouvido.

As referências à falsidade e à verdade refletem a epistemologia platônica que descrevi, enquanto a ideia de que a composição propriamente dita procede através do exercício da razão, e não através da experimentação com instrumentos em mãos, ainda sobrevive em círculos críticos conservadores. E, nesse contexto, o exercício da razão corresponde à manipulação da notação. É então a mesma mentalidade textualista

que motiva a crítica de Artusi e a afirmação de Schoenberg (1975: 319), em um texto datilografado inédito intitulado "Para um tratado sobre performance", que 'O princípio mais alto de toda reprodução de música teria que ser aquilo que o compositor escreveu é feito para soar de tal forma que cada nota é realmente ouvida'. Visto desta maneira, música executada é notação sendo audível. Não escapou à atenção de Schoenberg que a maneira mais direta de conseguir isso seria através do uso de instrumentos mecânicos. Em um ensaio publicado em 1926 (provavelmente dois ou três anos depois de suas anotações para um tratado sobre performance), Schoenberg escreve que "o verdadeiro produto da mente - a ideia musical, a inalterável - é estabelecido na relação entre alturas e divisões do tempo". Mas sob as condições de hoje, explica ele, é quase impossível garantir um desempenho adequado de qualquer coisa, exceto a música mais convencional, e assim ele conclui que "a produção mecânica de sons e a fixação definitiva de seu sons, sua duração e a maneira como eles se relacionam com a divisão do tempo na peça seria muito desejável" (1975: 326). Adorno pensava o mesmo. Ao ler *A História de Performance: A Arte da Interpretação Musical do Renascimento ao Nosso Dia*, de Frederick Dorian, ele preparou uma nota intitulada *Eliminação do Intérprete Como 'Intermediário'*, e continuou: "Pensamos apenas na possibilidade de um aparato que permita ao compositor transmitir sua música diretamente para um meio de gravação sem a ajuda do intérprete intermediário" (Adorno 2006: 23).

Eu gostaria de extrair três pontos disso. A primeira é que a identificação da substância musical com o que pode ser notado - da qual se segue que qualquer coisa atribuível apenas ao intérprete é insubstancial - é uma suposição construída profundamente nos discursos que cercam a WAM: ela pode ser descrita como ideológica, no sentido que se apresenta não como uma suposição, mas como as coisas são. Novamente, a questão é feita pela maneira como a lei trata esse princípio como evidente. Está implícito no julgamento sobre Newton v Diamante, e também explica por que as exceções britânicas para estudo e pesquisa se aplicam a partituras musicais, mas não a gravações: nas palavras de MacQueen, Waele e Laurie (2008: 172), "Se eu quiser estudar a música ou letras incorporadas em uma gravação de som, terei que fazê-lo de outras formas além de copiar a gravação de som: por exemplo, fazendo cópias da notação musical ou do texto das palavras". **A implicação é que não há nada para estudar em uma gravação, além do que já está na partitura.** O segundo ponto emerge da identificação de Schoenberg das relações notacionais com "o verdadeiro produto da

mente". Assim como em sua fantasia telepática, supõe-se que a música seja algo na cabeça das pessoas. Mais uma vez perpetuando a tradição platônica, as dimensões sociais são eliminadas da compreensão da música. É, por um lado, uma estrutura abstrata representada otimamente em notação e, por outro, uma experiência paradigmaticamente subjetiva, transcendendo seu ambiente físico; na Figura 1.2, a presença do artista é reduzida a uma mão, combinada com a mão com a qual o ouvinte cobre os olhos, enquanto canalizava o olhar para dentro. Terei muito a dizer neste livro sobre essas dimensões sociais ausentes.



Figure 1.2 Fernand Khnopff, 'Listening to Schumann' (1883), oil on canvas, Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo: J. Geleyns / Ro scan

O terceiro e mais óbvio ponto é a difamação de artistas que emergem tanto do tom quanto a substância das discussões de Schoenberg e Adorno sobre a conveniência de substituí-los por máquinas. Ao defender o desenvolvimento do que ela chama de "discurso do performer", a pianista e estudiosa Mine Dogantan-Dack (2008: 302) fala da imagem notória dos artistas como músicos inarticulados. (Se isso ecoa a fala de Christiani "damas pianistas com mais sentimentalismo do que julgamento", ainda é uma categoria mais desejável do que "teórico musical"). Há uma longa tradição de artistas depreciativos, dos quais - talvez porque ele nunca tenha tido a oportunidade de reduzi-los - as anotações de Adorno em relação ao seu livro inacabado constituem uma espécie de armazém. "A maioria dos músicos reprodutores", afirma ele, "tem a perspectiva da abelha" (2006: 206); por isso ele quer dizer o mesmo que Schenker

(1996: 3) fez quando se queixou de que os artistas se arrastam de um momento para outro, com os ouvidos mais preguiçosos, sem nenhuma imaginação musical”. Mais uma vez, Adorno (2006: 10, 78) reclama que "houve uma tendência decrescente em relação ao que o músico médio deve saber" e que a maioria dos artistas conhece apenas dois caracteres: o brilhante (*allegro*) e o lírico cantabile (*adagio*); Os escritos de Schenker também estão cheios de referências ao declínio nos padrões de desempenho e, em particular, à perda de nuances. Mas o que é mais revelador é quando Adorno (1959) observa que sua esposa Gretel lhe perguntou: "como os atores, que são em sua maioria de inteligência questionável e sempre ignorantes, podem representar pessoas e entregar linhas que transmitem as ideias mais difíceis". Ele registra sua complicada resposta à pergunta, cuja conclusão é que "é um pré-requisito para um ator não" compreender ", mas sim imitar cegamente". E acrescenta: "Talvez incluir na teoria da reprodução musical".

A pintura de Carl Johann Arnold sobre uma noite musical na casa do escritor, ativista social e patrono das artes Bettina von Arnheim retrata uma performance acontecendo sob os olhos atentos dos grandes compositores (Figura 1.3). O que é intrigante é a medida em que os performers conspiraram na hierarquia representada graficamente por Arnold. Juntamente com as proclamações de escritores como Hoffmann e Proust, e de compositores como Dupré e Schoenberg, podem ser os de artistas como Sviatoslav Richter (se [o performer] é talentoso, ele nos permite vislumbrar a verdade do trabalho. Isso é em si uma coisa de gênio e isso se reflete nele. Ele não deve dominar a música, mas deve se dissolver nela [Monsaigne 2001: 153]). Ou há Leonard Bernstein (1959: 56), uma das figuras mais carismáticas da música do século XX, que ordenou que o maestro fosse "humilde antes do compositor; que ele nunca se interponha entre a música e o público; que todos os seus esforços, por mais vigorosos ou glamourosos, sejam feitos a serviço do significado do compositor”. e se tais asseverações de fé para compositores mortos ou entidades metafísicas soarem curiosas demais para serem levadas a sério, deve ser lembrado que elas ainda circulam dentro do discurso do intérprete (lembre-se da discussão do ensaio de Martin). Eles são tomados como garantidos nos discursos da produção de discos clássicos também.



Figure 1.3 Carl Johann Arnold, 'Quartet Evening at Bettina von Arnim's in Berlin' (1856), water colour. Used by permission of bpk, Berlin / Frankfurter Goethe-Museum with Goethe-Haus, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main, Germany / Lutz Braun / Art Resource, New York

Já em 1922, Paul Bekker, o teórico da música alemã e crítico cujas ideias antecipam notavelmente uma série de correntes importantes na musicologia contemporânea, lançou um ataque em larga escala a todo esse sistema de ideias, focando especialmente a ideia de performance como reprodução. "O objetivo do artista reproduzidor de hoje", escreveu ele, é "colocar-se totalmente a serviço do compositor, seguindo apenas suas instruções, a fim de dar uma verdadeira semelhança ou, melhor, reprodução da vontade do criador. Isso soa atraente e virtuoso", continua ele, "mas é, na realidade, irrealizável". E aquecendo seu tema, ele fala de:

a presunção ostensiva que está por trás do conceito de uma reprodução correta e fiel as notas (no sentido de textos) [...] Essa objetividade falsa significou de fato o decréscimo de valores decisivos da personalidade em favor de um ideal imaginário de a objetividade, a mecanização dos métodos e objetivos da arte performática, a subversão dos conceitos de qualidade, o avanço da mediocridade, a insinuação da imoralidade artística e a suspeita do extraordinário.

Ele põe a culpa no "luxuriante e suplicante negócio do conservatório", antes de concluir que "o paradigma atual de reprodução objetiva [...] é um auto-engano filisteu e no reino da música, absurdo" (Hill, 1994: 57-58). E o que foi em 1922 um

desafio isolado à hegemonia de compositores e obras tem se tornado cada vez mais preponderante em escrever sobre música. Exemplos extremos variam de acordo com a alegação de Christopher Small (1998: 51) de que “*performances não existem para apresentar obras musicais, mas sim trabalhos musicais existem para dar aos performers algo para executar*” (os itálicos são de Small) para a afirmação do filósofo Stan Godlovitch (1998: 96), que funciona deve ser entendido como 'veículos e oportunidades' para a performance. E Robert Martin (1993: 123), que é filósofo e também violoncelista, concorda: 'obras musicais ... simplesmente não existem'.

Mas, na prática, é claro, o regime da obra musical e sua reprodução nunca se ajustaram à sua representação nos escritos de músicos, críticos e esteticistas. Existem várias razões para isso. Um dos muitos problemas na tentativa de reconstruir práticas históricas de desempenho a partir de fontes documentais são artistas que dizem algo, mas fazem outra. Em seu exaustivo estudo das primeiras gravações de piano, Neal Peres da Costa (2012) cita inúmeros exemplos de artistas que defendem práticas de performance baseadas estritamente no texto musical - mãos totalmente sincronizadas, evitar arpejo não anotado, evitar a modificação do tempo - mas depois, nas gravações, desconsideram suas próprias prescrições. E há um problema mais básico. O que parece ser uma descrição do que as pessoas **fazem** é, na verdade, uma receita do que as pessoas **devem** fazer, em outras palavras, uma descrição do que elas não fazem; o tom imperativo a que me referi em conexão com Dupré deveria agir como um aviso disso. Então, novamente, sobreviveu no início do século XX - e, na pedagogia da música, sem dúvida ainda sobrevive - uma concepção menos formalizada da obra musical que não a identificou com a notação, mas a posicionou além da notação: como Dogantan-Dack (2012b: 7-12) argumenta, esta abordagem mais liberal, que está implícita nas práticas do pianismo antigo, recebeu muito menos reconhecimento dos musicólogos do que o modelo textualista dos esteticistas. De todas essas maneiras, o que pode ser chamado de discursos oficiais em torno da performance estão fora de sintonia com a prática. Em algum momento, isso é bem evidente. Por exemplo, a estrutura discursiva do culto a compositores e *Werktreue* é quase completamente irrelevante para a grande corrente do pianismo do século dezanove que se centrou no culto do virtuosismo e culminou nas "guerras do piano" do segundo quarto do século: artistas rivais, principalmente jogavam suas próprias composições, que eram muitas vezes variações de arias operísticas populares na época, e às vezes eles improvisavam, mas em todos os casos o foco estava

na habilidade atlética e exibição competitiva da performance, nesse contexto, as reivindicações iconoclastas de Small e Godlovitch são simples declarações de fato.

Há também profundas contradições em que, tomando emprestado o termo de Bekker, chamo de paradigma da reprodução. Por um lado, a ideia de que se pode conceber uma obra musical independentemente de pressupostos específicos sobre a forma como ela pode ser executada, incorporada no conceito do trabalho musical autônomo, é altamente questionável. Peter Johnson (2007) mostrou como, quando os críticos britânicos dos anos entre as guerras e os primeiros anos do pós-guerra falaram sobre o Opus 135, de Beethoven, eles estavam falando em grande parte sobre as características da famosa gravação do Quarteto Busch de 1933, e não sobre o trabalho como um todo. Anthony Pryer (a ser publicado) faz um comentário semelhante em relação à crítica musical que formou o cerne da escrita profissional de Hanslick: "sempre que Hanslick estava revisando ou avaliando o trabalho", ele diz: "ele também foi, por padrão estético, revisando ou avaliando (ou imaginando) performances. E é esse *postulado de performance tácita* (não expressa) que parece ser a chave para as aparentes esquisitices e contradições de sua teoria". Entre as contradições a que se refere Pryer está que, por um lado, como vimos, Hanslick reclamou com o chapéu de seu esteta que "o performer só pode entregar o que já está na composição", mas, por outro, seus escritos críticos estão cheios de demonstrações do contrário. Como mostra Pryer, Hanslick (1963: 167) diz da famosa soprano Adelina Patti que "Se formos hoje ouvir óperas como Linda, Sonnambula, I Puritani, etc., não vamos ouvir as obras em si – todas maçantes – mas para ouvir Patti. É o seu talento e a sua voz que dão nova vida a estas melodias vazias e ineficazes". Em outras palavras, o que Patti oferece é precisamente o que não está na composição. A teoria estética de Hanslick sustenta os discursos filosóficos aos quais me referi, enquadrados na ideia da obra musical como uma entidade mais ou menos platônica, agrupada na notação. (A imprecisão reflete divergências significativas dentro desta estrutura). O trabalho estético dentro dessa tradição leva a sério os discursos do dever, e tenta identificar os aspectos essenciais do trabalho musical com base nos quais uma dada performance pode ser (ou não ser) fielmente autêntica. Em outras palavras, sua abordagem é basicamente ontológica: como podemos saber que uma performance é realmente uma performance do trabalho? Eu obviamente tenho problemas com essa abordagem se Hanslick, o crítico, ignorar descaradamente as prescrições de Hanslick, o esteticista. Mas é ainda mais problemático

se o conceito de trabalho, que esses filósofos tratam como esteticamente universal, aplicar-se a algumas correntes da cultura de performance de WAM, mas não a outras - especialmente no século XIX, quando o regime do o trabalho musical supostamente estava no auge. Não é de surpreender, portanto, que, dentro da comunidade filosófica em geral, vários ataques tenham sido dirigidos a todo esse edifício, dos quais mencionarei dois. O primeiro é o ataque devastador à abordagem ontológica da performance lançada por Aaron Ridley, que se transforma em uma pergunta simples: 'Quando foi a última vez que você saiu da audição de uma peça musical - ao vivo ou gravada - seriamente se perguntando se a performance tinha sido *dele*? (do executante) (2004: 113). Seu ponto é que as questões da ontologia simplesmente não se baseiam em como os ouvintes se envolvem ou valorizam performances, e assim ele conclui que 'toda a mudança para a ontologia em pensar sobre a performance musical é um erro' (111).

O segundo ataque às filosofias tradicionais da música, que talvez tenha sido mais influente nos círculos musicológicos do que filosófico, é a tentativa de Lydia Goehr (1992) de reformular o trabalho musical em termos mais realistas e sensatos. O movimento crucial de Goehr foi pensar no trabalho musical não como um conjunto de características essenciais ou classes de conformidade, determinando se, nas palavras de Ridley, uma dada performance é uma performance *dela*, mas sim como um conceito regulador: uma maneira de pensar sobre música, e estruturando sua prática, que cumpre uma função normativa. Embutida nessa abordagem está a expectativa de que, em diferentes momentos ou lugares, ou em relação a gêneros diferentes, a música pode se conformar em maior ou menor grau com o conceito regulador. Goehr desenvolveu sua tese através de análise histórica, concluindo que, embora tenha sido antecipado em muitas fontes anteriores (incluindo Listenius), o conceito do trabalho musical alcançou sua forma e papel atuais por volta de 1800, permanecendo desde então até os dias atuais. Muitos musicólogos discutiram sobre a cronologia de Goehr, apresentando exemplos do conceito de trabalho de antes de 1800, ou práticas culturais que não eram regulamentadas por ele: já mencionei o virtuosismo do piano do século XIX e o desejo de contradizer a profunda incursão filosófica de Goehr em território musicológico provavelmente estimulou a pesquisa em tradições de WAM que não eram reguladas pelo conceito de trabalho, mas incorporavam diferentes premissas estéticas. Mas, ao discutir os detalhes, esses musicólogos estavam acertando o amplo arcabouço que Goehr estava propondo e, de certa forma, tais objeções podem ser vistas como

justificativas: se a obra musical é um conceito regulador sujeito a mudanças históricas e não atemporais a princípio ontológico, então o padrão de exceções e variações documentadas pelos musicólogos é exatamente o que você esperaria. E, em todo caso, se a formulação do conceito de trabalho de Goehr não se mapear sem esforço nas práticas históricas da música, isso de modo algum diminui sua penetração como crítica dos discursos recebidos sobre a música e sua performance, bem como das instituições que foram construídas sobre esses discursos.

A questão do discurso é essencial. Minha preocupação neste capítulo é menos com a performance do que com os discursos em torno dela e, em particular, com o modo como eles restringem e canalizam o pensamento. Pode-se falar de uma gramática de desempenho que é inerente ao modo transitivo. Você não apenas executa, executa *algo* ou dá uma performance de *algo*, e a gramática da performance desvia a atenção do ato de performance para o seu objeto. Mais especificamente, o sistema conceitual que venho delineando constrói o objeto como algo que perdura e, como tal, existe em um plano diferente do tempo contínuo e experimentado. Em outras palavras, a performance é vista como a tradução para um tempo contínuo e experimentado de algo que não é em si mesmo temporal. As partituras representam peças de música como configurações espaciais (você pode virar as páginas para frente ou para trás), e a teoria musical consiste principalmente na elaboração de modelos não-temporais. Exemplos óbvios são a Teoria Schenkeriana, que concebe a música como o desdobramento no tempo do "acorde da natureza" ou da tríade maior, ou teoria neo-riemanniana, que não entende composições como trajetórias temporais individualizadas através do campo espacial.

Pensar em uma performance como simplesmente o desempenho de uma determinada obra - ou das estruturas nas quais ela pode ser analisada - exclui todos os tipos de outras possibilidades quanto ao que está sendo realizado (voltarei a isso, particularmente no Capítulo 10). Mas não é só isso. É que esta gramática subjacente torna impossível ver a performance como uma atividade intrinsecamente temporal, em tempo real, através da qual emergem significados que não são depositados na partitura. Não menos importante, como resultado da intervenção de Goehr, os musicólogos estão cientes das deficiências e distorções inerentes ao conceito de trabalho e aos vocabulários reificantes que derivam dele. Mas suas palavras ainda fogem com elas. A questão é que os discursos recebidos nos permitem pensar, pois - como disse na Introdução - não é

minha opinião que os musicólogos não estão interessados em performance. Essa acusação é frequentemente feita. Bruce Johnson (2002: 103) cita, como se representasse a disciplina, o "eminente musicólogo da Sorbonne André Pirro", que supostamente dizia "nunca mais vou a shows. Por que ouvir música? Ler é o suficiente". No entanto, qualquer pessoa que trabalhe com musicólogos deve saber que muitos estão apaixonadamente interessados e bem informados sobre performance; alguns são distintos performers por direito próprio. O problema é que muitas vezes parece haver uma dissociação quase esquizofrênica entre o conhecimento discursivo e acadêmico com o qual lidam como musicólogos e o conhecimento tácito, baseado em ações, em que eles se baseiam como intérpretes. As ideologias estéticas excessivamente 'preto no branco' que venho descrevendo militam contra a tradução efetiva entre esses domínios bastante diferentes da experiência musical. E o problema com as ideologias é que elas representam a si mesmas exatamente como as coisas são, suprimindo a possibilidade de visões alternativas e até mesmo o fato de que as visões estão envolvidas. Em resumo, sob a sombra da maldição de Platão, os discursos recebidos frustram a inclinação natural dos musicólogos em fazer justiça à música como a arte performática que todos nós sabemos que é.

VOLTAS PERFORMATIVAS?

As formas tradicionais estéticas e musicológicas de pensar sobre as obras e a performance, então, refletem uma suposição de que o significado reside na primeira à custa da segunda. Mas este é precisamente o modo de pensar que foi submetido a escrutínio sustentado através das humanidades sob o impacto, a partir da década de 1960, da teoria da recepção. Esta era, na origem, um produto da erudição de língua alemã, e o trabalho musicológico inicial nessa área, como o de Hans Heinrich Eggebrecht sobre Beethoven, adotou uma estrutura essencialmente hegeliana: processos de recepção eram vistos como desdobramento de significados que já eram latentes dentro do trabalho, revelando assim seu verdadeiro valor. (A ressonância com a teoria schenkeriana não é acidental, mas reflete o forte componente hegeliano no pensamento de Schenker). Entendido desta maneira, o estudo da recepção pode ser visto como perpetuar o modelo platônico da obra musical, apenas por outros meios. Mas a abordagem foi subsequentemente desenvolvida em uma direção fundamentalmente

diferente por musicólogos anglófonos, amplamente influenciados pela crítica da resposta do leitor - um campo linear (através de Wolfgang Iser) à teoria da recepção alemã, mas dada uma reviravolta pós-moderna nas mãos dos teóricos literários franceses e americanos como Roland Barthes e Stanley Fish. Barthes (1977: 148) resumiu toda a abordagem na frase final de um ensaio famoso ("o nascimento do leitor deve ser à custa da morte do autor"); Da mesma forma, Fish viu significados como produzidos através de processos de interpretação, por leitores ou críticos. Dessa maneira, as obras literárias passaram a ser vistas como locais de produção de significado, e o processo pelo qual isso aconteceu tornou-se o foco principal de estudo.

Há um paralelo óbvio entre isso e o desenvolvimento de estudos de teatro - ou pelo menos uma certa tensão dentro dos estudos de teatro, pois nenhuma disciplina acadêmica é monolítica. A premissa básica de W. B. Worthen em *Shakespeare e a Força da Performance Moderna* (2003: 29) é o "equivoco" de que 'uma performance "de Hamlet" é uma reprodução de significados textuais de um modo direto'. Worthen (12) explica: "A performance dramática não é determinada pelo texto da peça: ela atinge uma relação muito mais interativa e performativa entre a escrita e os espaços, lugares e comportamentos que lhe dão significado, força e ação teatral". Em outras palavras, a atenção é transferida do texto dramático para a maneira pela qual ele interage com um número indefinido de outros fatores para produzir significado no tempo real da performance. Igualmente, a responsabilidade pela produção de significado é transferida dos autores para interpretações, sejam diretores, atores ou espectadores. E esta é a abordagem básica que os estudos da performance (que neste livro às vezes me refiro como "estudos da performance interdisciplinar", para distingui-la dos estudos da performance musical) se estenderam muito além do domínio tradicional da prática artística. Há uma história provavelmente apócrifa de que a nova disciplina deve sua origem a uma conversa casual entre o diretor de teatro e o teórico de teatro Richard Schechner e o antropólogo cultural Victor Turner, cujo trabalho centrava-se no ritual. (O objetivo de tais histórias não é que elas sejam verdadeiras, mas que expressam auto-identidade disciplinar). Os dois supostamente perceberam que combinar os métodos de estudos de teatro com o alcance da antropologia poderia dar origem ao que Schechner (1988a), no título de um ensaio breve, mas influente, denominou "abordagem de amplo espectro". Como Barthes, Schechner (2006: 38) comprimiu seu pensamento em uma única frase: "Quase tudo pode ser estudado 'como' performance".

Mas havia outro ingrediente na mistura: a teoria do performativo de J.L. Austin. Como filósofo da linguagem, Austin (que morreu em 1960) estava preocupado em definir o que ele chamava de "atos de fala". Com isso, ele quis dizer o uso da linguagem não para descrever alguma realidade externa, mas para intervir nessa realidade. Um exemplo óbvio é o ponto da cerimônia de casamento em que você diz "eu aceito": isso é um ato de fala, e é em virtude de dizer isso - assim como de preencher numerosas formas - que você se tornou de fato casado. (Outros exemplos incluem maldições, batismo ou doação de cavaleiros). Juntando tudo isso, pode-se falar tão prontamente sobre o desempenho da realeza Bourbon quanto a do *Rei Lear*, e, na verdade, muitas das estratégias empregadas por Luís XIV para construir e manter os palácios reais como conjuntos de cenários). Também se poderia falar sobre o desempenho de gênero como o de *Carmen*, e o livro *Gender Trouble*, de Judith Butler, que aumentou muito o perfil de tais abordagens performativas, interpretando o comportamento de gênero como não sendo a expressão da diferença biológica, mas sim um desempenho social: em uma frase muito citada, ela falou de atributos performativos de gênero que efetivamente constituem a identidade na assim chamada virada performativa que varreu as humanidades e as ciências sociais nos anos de 1990.

Qual foi o impacto da teoria da recepção e da virada performativa na musicologia? A teoria da recepção e as abordagens históricas que derivaram dela foram uma grande influência, alcançando a musicologia um pouco mais tarde do que outros assuntos, mas se transformando em um fluxo disciplinar de fluxo rápido no início dos anos 1990. Tal trabalho focalizou os significados críticos, sociais e ideológicos construídos através da totalidade dos discursos que cercam a música, e através das instituições que mediam os valores musicais. Por exemplo, um foco importante dentro da ala mais histórica da 'Nova' musicologia que reformulou a disciplina durante a década de 1990 foi a formação de cânones: foi mostrado que o cânon beethoveniano surgiu através da interpretação de alguns (mas apenas alguns) dos trabalhos do compositor como incorporando valores particulares, e esses valores foram então reforçados pelo impacto desse repertório cada vez mais fechado nos concertos praticados, na crítica, na historiografia e na educação. Performance, então, apareceu na agenda, mas apenas como considerado em termos de seus contextos sociais, institucionais ou estéticos. A disciplina consistentemente evitou o envolvimento sério com o que poderia razoavelmente ter sido considerado os atos mais óbvios e salientes

da interpretação musical: performances reais, particularmente representadas pela herança de gravações sonoras do século atual.

Por que isso? Uma razão pode ter sido uma hostilidade às práticas tradicionais de leitura atenta que tinham origens bastante diferentes, mas era difundida dentro dos mesmos círculos musicológicos progressistas que adotaram a teoria da recepção. Um motivo provavelmente mais significativo era que as gravações sonoras ainda não haviam se estabelecido como fontes de pesquisa histórico-musical: não havia equivalência às habilidades críticas de origem para documentos escritos que são rotineiramente ensinados a alunos de pós-graduação, e ninguém sabia exatamente o que fazer com eles. Seja qual for a explicação, a consequência foi que, enquanto a "Nova" musicologia fez muito para ampliar e modernizar as agendas disciplinares, o repensar fundamental para o qual ela visava estava seriamente comprometido. Ela continuou a aderir aos paradigmas textualistas compartilhados pela musicologia tradicional e estudos literários, a partir dos quais "novos" musicólogos traçavam muitas de suas abordagens mais inovadoras. O mesmo poderia ser dito das abordagens sociológicas em que eles traçaram Adorno, e eu voltarei a isso no Capítulo 8.

A diferença no clima intelectual entre musicologia e outras disciplinas - que eu vejo como refletindo o fracasso de discursos musicológicos estabelecidos de se envolver com o conceito de performance - pode ser medida comparando a abordagem interdisciplinar de estudos de desempenho com dois desenvolvimentos que reuniram pesquisa acadêmica e desempenho prático na música: o movimento de performance historicamente informada, geralmente abreviado para HIP, e a abordagem musical-teórica que funciona de base para organizar. Vou discutir cada um por vez. O HIP tem longas raízes históricas, no contexto britânico que remonta ao ambiente de Artes e Ofícios, dentro do qual o erudito e construtor de instrumentos Arnol Dolmetsch trabalhou, até as origens da musicologia na busca de origens nacionais no século XIX. Mas tomou sua forma moderna, começando no final dos anos 1960, como uma reação contra o mainstream estabelecido da performance do pós-guerra, e como tal era em muitos aspectos comparável ao movimento "real ale" contemporâneo, uma reação contra o padrão padronizado nos produtos das grandes cervejarias. E como muitos movimentos opcionais, adotou os discursos do que estava se opondo, mas os transformou em fins diferentes. Os ideólogos do HIP, entre os quais alguns dos performers mais proeminentes da época, basearam-se nos discursos tradicionais do

dever. De fato, apenas no caso da fidelidade ao compositor em relação a *Werktrue*, pode-se distinguir duas linhas de fidelidade dentro do HIP: uma, como antes, às intenções do compositor, e uma segunda, mais tangível às circunstâncias e práticas performances originais. (Kivy [1995] identifica uma terceira concepção de autenticidade no HIP: período do som). Enquanto o segundo é mais aberto à evidência histórica, ainda há espaço para a liberdade interpretativa: é perfeitamente claro que por uma multiplicidade de razões, não menos que inadequadas, os desempenhos originais estavam frequentemente longe do que os compositores desejariam, sendo um exemplo óbvio a Nona Sinfonia de Beethoven. Desta forma, os vários critérios de fidelidade podem ser convenientemente combinados em outro para legitimar uma ampla gama de opções de performance desejadas.

Poder-se-ia argumentar que os discursos que surgiram em torno do HIP - e formaram uma parte integral dele - representaram um disciplinamento intensificado da performance, uma subordinação da prática à palavra escrita. Em primeiro lugar, os tratados de período foram invocados como prescrições autorizadas para a prática de performance autêntica. Mas, como as especificações dessa prática tendem a ser vagas ou ambíguas, na melhor das hipóteses ininteligíveis, os musicólogos também desempenharam um papel essencial como intérpretes de documentos de período: assim adquiriram um grau de autoridade não habitual em questões de performance. E como essas referências à autoridade podem sugerir, o tom imperativo a que já me referi era um elemento notável da cultura HIP, geralmente dirigido contra o desempenho mainstream e construindo uma retórica anti-romântica que já estava em andamento: Robert Hill (1994: 46) refere-se ao "imperativo moral de "purificar" a prática performativa das obras "classicistas", a fim de restituir a elas uma pureza da qual elas teriam sido privadas por distorções do fim do período romântico'. Ele reforça suas afirmações com um exemplo específico: "Repugnantemente hipócrita, o anti-romantismo chegou a um extremo institucional grotesco com a formação de uma Stilkommission na Academie für Musik und darstellende Kunst Viena (Academia de Música e Artes Cênicas em Viena) [i.e. Conservatório de Viena] no início dos anos 60. Apropriadamente detalhes macabros são fornecidos.

É óbvio que, como descrevi, a relação entre a pesquisa acadêmica e a prática de desempenho no HIP estava tão distante quanto poderia ser da abordagem básica dos estudos de desempenho interdisciplinar. Em vez de ver o desempenho como um

contexto para a produção de significados e procurar entender suas operações, o papel da escola no HIP era disciplinar a prática. No entanto, ao mesmo tempo, quando considerado em termos puramente acadêmicos, o HIP era, na melhor das hipóteses, controverso e, na pior das hipóteses, obviamente defeituoso. O problema básico é que, para expandir o que eu disse antes, documentos escritos são altamente problemáticos como fontes de informação sobre práticas de desempenho. Além das questões de prescrição versus descrição às quais me referi, as palavras são capazes de qualquer número de interpretações: Robert Philip (1992: 220) cita um tratado de 1823 que ordena o performer a manter "um equilíbrio entre os sentimentos que o apressam", longe, e uma rígida atenção ao tempo ", e acrescenta: " Pode-se imaginar músicos do século XVIII ao final do século XX concordando com este conselho cuidadosamente redigido, sem ter a menor ideia do tempo os autores realmente tinham em mente'. Então, novamente, é um truísmo que pontuações não transmitam nuances não notadas, e mesmo quando elas incorporam informações de desempenho específicas, como por exemplo no caso de ornamentação escrita, há problemas quanto ao propósito e portanto interpretação das notações. (Eram modelos para iniciantes? Guias de boas práticas? Exercícios pedagógicos? Demonstrações de habilidade? Tentativas de reproduzir performances atuais?). Problemas semelhantes se aplicam a outras fontes, como desenhos e pinturas (podemos presumir que os pintores estavam realisticamente retratando o que viram?). E, onde existem, instrumentos antigos: foram reconstruídos ou adaptados? Como o envelhecimento de seus materiais afetou sua operação e som? E quanto aos perecíveis, como feltros e cordas? E quanto à afinação?

Dada a interação entre essas múltiplas incertezas, para não mencionar questões interpretativas fundamentais, como até que ponto houve uma prática de performance consistente em qualquer momento ou lugar, o efeito da escolarização era menos contribuir para a certeza do que criar uma arena para a prática contestada. Não é de admirar, então, que a visão da HIP proposta por Daniel Leech-Wilkinson (1984) e Richard Taruskin (1995) - que seu valor autêntico não seja uma reconstrução acadêmica, mas como um estilo de performance tipicamente do modernismo tardio - seja hoje amplamente aceita; Kivy (1995: 232) similarmente se refere à "qualidade refrescante da novidade" de que "a opacidade do meio empresta até mesmo aos cavalos de batalha mais sobrecarregados no repertório de concertos". Poder-se-ia então concluir que os discursos tradicionais e eticamente carregados da performance foram invocados

a fim de varrer o estilo estabelecido no mainstream do pós-guerra, assim como esse estilo os invocou para varrer os remanescentes do estilo de performance romântica. Visto desta forma, o HIP representou um exercício de gestão de imagem, dando credibilidade e perfil a uma geração de artistas em ascensão, em oposição a um estabelecimento de desempenho institucionalizado naquela época, fortemente apoiado por grandes gravadoras e subsídios do governo. Leek-Wilkinson (2009a: capítulo 4, parágrafo 47) observa que "o fenômeno HIP [...] foi provavelmente a primeira ocasião na história da música quando uma mudança de estilo foi intencionalmente fabricada por intérpretes". Sob tais circunstâncias, a mudança de estilo não era apenas uma questão estética, mas de avanço na carreira e, de fato, de oportunidade financeira, o mais óbvio para pequenas gravadoras que buscavam nichos de mercado negligenciados pelas grandes empresas.

Mas se a HIP não era exatamente o que ela se tornou, nem os dois últimos parágrafos realmente fazem justiça a ela. Em particular, enquanto os pronunciamentos acadêmicos foram certamente invocados por sua força retórica, a relação entre acadêmicos e performers não era, de modo algum, a via de mão única que a fala do desempenho disciplinador poderia sugerir. Com isso, não quero dizer apenas que o HIP tinha fontes gêmeas de bolsas de estudo e de desempenho que nem sempre combinavam, ou que, no final, o HIP foi forjado pelos artistas que decidiram o que levar dos estudiosos e o que deixar. Quero dizer que um dos motores por trás do HIP foi a interação bidirecional contínua entre acadêmicos e performers: interpretações acadêmicas baseadas em fontes do período foram testadas na performance, levando a uma interpretação revisada ou refinada das fontes testadas no desempenho, levando a revisão ou refinamento na interpretação das fontes, experimentação renovada, e assim por diante, num círculo virtuoso. Novamente, a retórica agressivamente autenticista que marcou os primeiros anos do HIP, e que formou a principal fonte de contenção, cresceu progressivamente menos estridente quando os construtores de instrumentos se tornaram melhores em copiar instrumentos de época e os performers os tocavam melhor. E diretores importantes como Nikolaus Harnoncourt e Philippe Herreweghe trabalharam cada vez mais com orquestras mainstream (ambos, por exemplo, foram maestros convidados do Concertgebouw de Amsterdã e da Filarmônica de Viena), trazendo para eles o que aprenderam trabalhando com conjuntos de instrumentos de época.

Os resultados foram um processo de hibridização, com a antiga oposição entre o HIP e a performance mainstream sendo substituída por um ambiente de desempenho mais diversificado. Talvez o mais importante, o HIP revelou que o desempenho mainstream do pós-guerra não incorporava simplesmente como a música era, mas era em si um estilo, uma opção entre outras opções. Desta forma, ele devolveu a responsabilidade pela tomada de decisão ao intérprete, licenciou a consideração de uma gama ilimitada de perspectivas históricas, hermenêuticas e outras para chegar a uma interpretação pessoal, e dessa forma pode ser visto como um meio pelo qual a performance foi liberada em vez de disciplinada. Em todos esses aspectos, pode-se dizer que a HIP teve um efeito transformador na cultura do desempenho da WAM como um todo: o maestro Charles Mackerras afirmou que “as percepções de performance dos instrumentos de época mudaram certas coisas além da recordação, e como resultado a tradição da performance foi completamente alterada” (Lawson e Stowell 2012: 829). e, nesse sentido, conforme documentado pelo praticante e comentarista John Butt (2002), pode-se dizer que ele teve um efeito transformador no pensamento do performer. Ao mesmo tempo, a fundamentação do positivismo histórico de seus primeiros ideólogos serviu para enxertar novas práticas performáticas em velhos paradigmas discursivos, dando-lhes assim mais vida.

Eu disse que o segundo desenvolvimento que reuniu pesquisa acadêmica e prática de performance foi no campo da teoria musical, e porque isso é particularmente relevante para o meu livro, é o foco do próximo capítulo. No entanto, as abordagens teóricas da performance musical estão intimamente ligadas e desenvolvem os desenvolvimentos da psicologia cognitiva, e por isso vou começar por aí. Por volta de 1970 houve uma notável convergência entre teoria musical e psicologia, cimentada com o estabelecimento em 1983 da revista *Percepção Musical*. A base dessa convergência era que, por um lado, os psicólogos viam a música como uma área que era culturalmente significativa e excepcionalmente passível de investigação quantitativa, enquanto, por outro lado, os teóricos viam os métodos psicológicos como oferecendo novas abordagens para os problemas existentes. Inicialmente, como indica o título da revista, o foco estava em questões de percepção, mas nos anos 1980 os estudos de performance tornaram-se cada vez mais populares. Um dos motivos foi a dificuldade de conduzir uma pesquisa ecologicamente válida sobre a percepção da música (porque o processo de coleta de respostas pode facilmente perturbar o processo perceptivo). Em

contraste, era muito mais fácil coletar dados de performance sem interromper o fenômeno sob investigação. Este foi particularmente o caso após a introdução - também, como aconteceu, em 1983 - do MIDI: tudo o que era necessário para começar a conduzir pesquisa empírica sobre desempenho era um teclado MIDI barato, um computador padrão e uma interface MIDI (naqueles dias ainda não eram construídas). Enquanto teclados MIDI baratos não eram uma boa base para estudar os detalhes da performance de especialistas, teclados ponderados e pianos acústicos com sensor MIDI, como o Yamaha Disklavier, apareceram antes do final da década. Em comparação, trabalhos anteriores neste campo exigiram equipamentos complexos e específicos: exemplos incluem um sistema de tubos de borracha colocados sob as teclas do piano e conectados a um registrador de cilindros, desenvolvido por Alfred Binet e Jules Courtier já em 1890 (Judd 1986); "Iowa Piano Camera", de Carl Seashore, dos anos 1930 (Henderson, Tiffin e Seashore, 1936); e o uso de Henry Shaffer (1980) de fotocélulas para interligar a ação de um piano de cauda Bechstein a um minicomputador DEC PDP-11 no final da década de 1970.

Embora certamente pioneiro, tanto o trabalho de Binet e Courtier quanto o de Seashore são de pouco mais que valor de curiosidade hoje, e essencialmente pelo mesmo motivo. Binet e Courtier reivindicaram para seu sistema que permitiria a identificação de falhas na performance do piano, isto é, desvios dos valores nominais representados na partitura - segundo a qual cada batida tem a mesma duração, cada semínima dura duas colcheias, e assim por diante. **Essa é a forma mais extrema de textualismo musical imaginável, de acordo com a qual o ponto de performance é literalmente reproduzir a partitura.** Seashore e seus colegas estudaram não apenas o piano, mas também o desempenho vocal e violino, e procuraram substituir "o jargão das teorias de poltrona" por "uma estética científica adequada" (Seashore 1936: 5). O que isto significa torna-se claro quando, duas páginas depois, Seashore escreve: "Uma das primeiras revelações na gravação laboratorial da música é a demonstração de uma extraordinária disparidade entre a performance física real e a música que ouvimos [...] Ouvimos apenas o que realmente existe, e esse pouco é muito distorcido na audição'. São as ideais de "o que realmente existe" e a "distorção" que são reveladoras. Seashore concebe a existência de uma existência objetiva que é representada de maneira bastante imprecisa na experiência perceptiva. **Na verdade, esse é o modelo platônico antigo em vestimenta científica.**

Em contraste, a abordagem de Shaffer surgiu de uma estrutura conceitual muito mais apropriada e produtiva, a da psicologia cognitiva. Seu trabalho com a performance do piano se desenvolveu a partir de seu trabalho anterior sobre digitação: sua principal preocupação era com os mecanismos subjacentes ao controle motor qualificado de qualquer natureza. Ao coletar e analisar dados da performance do piano, seu objetivo era explicá-lo em termos de esquemas abstratos relativamente persistentes (o que você constrói à medida que aprende uma peça), vistos como organizadores das ações motoras de performance através de algum tipo de hierarquia de execução em especificações cada vez mais complexas. A questão era em que, na música, tais esquemas e hierarquias poderiam se parecer. Foi aí que o elo entre a teoria musical e a psicologia da performance foi forjado, e ocorreu em grande parte através da presença no laboratório de Shaffer, nesta época de Eric Clarke, que tinha formação em teoria musical e completou um PhD em piano sob a orientação de Shaffer.

A teoria musical forneceu precisamente o tipo de esquemas e hierarquias que Shaffer estava procurando. A análise de Schenker, por exemplo, pode ser bem descrita como baseada em um esquema abstrato (a progressão linear e harmônica básica conhecida como *Ursatz* ou estrutura fundamental), elaborada através de uma sucessão de níveis cada vez mais detalhados que convergem na música como composta. Em outras palavras, representa a música como uma hierarquia de especificações cada vez mais complexas. A partir dessa perspectiva, tornou-se uma questão de como essa representação pode ser internalizada e como ela pode ser traduzida em desempenho motor em tempo real. Como vou explicar no Capítulo 3, o próprio Schenker trabalhou no contexto cultural e intelectual muito diferente da Viena do *fin-de-siècle*. Mas sua abordagem teórica foi reemalada e suplementada exatamente nessa época por Fred Lerdahl e Ray Jackendoff: sua Teoria Gerativa da Música Tonal (1983) expressou o método básico de Schenker de uma maneira mais ou menos científica que dificilmente poderia diferir mais do original, mas tornou muito mais acessível a psicólogos da música e, na verdade, a muitos teóricos da música da época.

Lerdahl e Jackendoff emprestaram o termo "generativo" da lingüística estrutural de Noam Chomsky e, embora não estivessem especificamente preocupados com o desempenho, correspondiam diretamente à percepção central da abordagem de Shaffer e Clarke. Parecia claro que os pianistas não memorizavam codificando com precisão cada movimento específico de dedo ou pulso envolvido em tocar uma

determinada peça: não só isso exigiria o armazenamento de quantidades impraticáveis de informações, mas também - por exemplo - impossibilitaria a troca de dedilhados na hora. (Rudolf Serkin disse a Dean Elder (1986: 57): "Eu mudo os dedos constantemente, no impulso do momento às vezes, de acordo com o piano, a sala, minha disposição, como eu dormi, e assim por diante"). As ideias norteadoras subjacentes ao trabalho de Shaffer e Clarke foram que, com a prática, os pianistas constroem uma representação cognitiva relativamente estável da música, que existe um sistema de regras que gera as ações físicas de performance em tempo real e que essas estruturas cognitivas e os processos deixam sua marca no que é tocado, na forma das nuances não notadas, mas aparentemente sistemáticas e evidentemente significativas, do desempenho expressivo. A perspectiva premente de que isso se abria era que uma abordagem analítica comum poderia dar sentido à estrutura cognitiva, ao controle motor e ao significado expressivo.

Tudo isso significa que, por volta de 1990, a teoria e a psicologia da música passaram a compartilhar três características que foram herdadas dos discursos mais tradicionais da música que descrevi neste capítulo, juntamente com um quarto que não foi. A primeira dessas características pode ser vista como a maldição de Platão em um disfarce mentalista: nas palavras da psicóloga musical Caroline Palmer, "A experiência do ouvinte e intérprete de uma peça musical pode ser descrita como uma estrutura conceitual, uma mensagem abstrata que especifica o relações musicais relevantes em uma peça' (1996: 25). Como na fantasia telepática de Schoenberg, a música é entendida como algo dentro da cabeça das pessoas, perdendo assim sua dimensão social. A segunda característica também emerge da formulação de Palmer: como na versão formalista do idealismo do século XIX, entende-se que a música subsiste em estrutura, onde a estrutura pode ser mais ou menos resolvida em categorias notacionais. A terceira é a concepção de música em termos de uma corrente comunicativa que passa do compositor através do intérprete (o "intérprete intermediário" de Adorno) para o ouvinte, como sintetizado em na fala de Beethoven 'do coração ao [...] coração'".

Quanto à característica básica, trata-se de um deslize entre dois sentidos de "expressão": por um lado, seu significado de linguagem comum, onde se refere a humor, afeto ou emoção, e, por outro, a ideia de desempenho "expressando" estrutura. Eu disse que essa quarta característica não era herdada dos discursos tradicionais da música, mas é encontrada na teoria de Schenker, na qual é normal referir-se à estrutura sendo expressa por parâmetros de composição, como dinâmica ou orquestração. E o

próprio Schenker destacou a redução das propriedades emocionais para estruturar quando, em 1925, citou uma passagem do Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de teclado, de C. P. E. Bach. Ao falar sobre a fantasia, Bach faz referência às "paixões" Schenker (1994: 5) toma medidas imediatas para domar o termo teoricamente indisciplinado de Bach:

Não se deve buscar na palavra de Bach "paixões" o que certos estetascionistas da doutrina dos afetos lhe trazem [...] Significa por ele simplesmente as consequências de uma mudança de diminuição: efeitos musicais puros que nada têm em comum com o amadoramente mal entendido e ideias tão grosseiramente exageradas dos esteticistas. Para Bach, mesmo os motivos individuais de diminuição são realmente afetos distintos, paixões distintas, tão grandemente ele sente suas propriedades unificadoras e características, e ao mesmo tempo seu contraste um com o outro [...] Bach não quis dizer nada mais do que isso, o criador de uma fantasia deve ter se esforçado para alternar motivos, a fim de produzir tensão e transmiti-la ao ouvinte. Nada mais.

É difícil ler as recusas excessivas e repetitivas de Schenker como trair um certo mal-estar com a tradição de apagar a emoção do discurso musical que remonta a Hanslick, e voltarei a isso no Capítulo 3. Desse modo, a convergência entre teoria musical e psicologia nos anos de 1990 deu origem a uma abordagem que se baseava em pressupostos fundamentais dos discursos tradicionais em torno da música, mas - como argumentei do HIP - lhes deu uma nova vida. Reformulou-os para a indústria do conhecimento do final do século XX e início do século XXI. A partir deste ponto, há algo de uma divergência entre as duas disciplinas. Como representado pelo trabalho de escritores de língua inglesa, como Caroline Palmer, Bruno Repp e Luke Windsor, e em outras línguas de Alf Gabrielsson, Johan Sundberg, Henkjan Honing, e Peter Desain, o trabalho psicológico sobre o desempenho aumentou continuamente, o que é também dizer que se desenvolveu longe dessas fundações: trabalhos recentes de John Sloboda e Patrik Juslin colocaram firmemente o significado emocional de volta na agenda de análise de performance, o trabalho de Jane Davidson e Eric Clarke estimulou o rápido crescimento do interesse pela corporificação nas dimensões de performance, e em seu próprio trabalho, Clarke buscou alternativas para o que ele denomina o paradigma de processamento de informações da psicologia cognitiva. (Neste livro farei referências repetidas a esses desenvolvimentos). Enquanto isso, particularmente na América do Norte, a maior parte do trabalho teórico-musical sobre desempenho continuou baseado nas suposições que descrevi nos parágrafos anteriores. Como este livro é, ao mesmo

tempo, uma tentativa de construção e uma reação contra essa abordagem, o próximo capítulo examinará isso com algum detalhe.