

O “processo simbiótico” entre análise e performance e a interlocução entre performer e teórico no estudo da *Allemande* da *Partita n. 5*, BWV 829, em Sol Maior para teclas, de J. S. Bach

The “Symbiotic Process” Between Analysis and Performance and the Interlocution Between Performer and Theorist in the Study of J. S. Bach’s Allemande for Keyboard from Partita n. 5, BWV 829 in G major

Renata Coutinho de Barros Correia

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

Resumo: Este artigo oferece contribuição aos estudos em Análise e Performance Musical, evidenciando o potencial da ferramenta de análise schenkeriana na abordagem de questões performáticas. Embasado na proposta de Swinkin (2016), ilustra o emprego da ferramenta analítica de Schenker na produção de metáforas expressivas, bem como a contribuição mútua entre a análise e a performance musical. Responde aos desafios lançados por diferentes especialistas nos estudos em Análise e Performance: a valorização das propostas de modelagem adotadas por performers (gravações), bem como a possibilidade de contribuição mútua entre teórico e performer (Schmalfeldt 1985; Lester 1995; Swinkin 2016). Tem como objeto de estudo a *Allemande* da *Partita n. 5*, de J. S. Bach, BWV 829 em Sol Maior (1731), selecionada em função de seus desafios interpretativos. A análise de vozes condutoras é considerada num contexto analítico abrangente, sendo complementada pela observação de eventos métricos e a análise de elementos expressivos advindos de gravações (dinâmica, agrupamentos e agógica). Esta é apoiada no emprego do *software Sonic Visualiser*. A partir deste *software*, e com base em gravações de pianistas renomados (András Schiff, Murray Perahia e Claudio Arrau), são oferecidos gráficos das oscilações de dinâmica e representativos da agógica. Tais aspectos são tratados em sua interação com as vozes condutoras, servindo como uma importante base à representação analítica da estrutura musical. Buscamos neste artigo retratar uma possibilidade de “processo simbiótico” entre as atividades da análise e da performance, contribuindo assim para um redimensionamento dos papéis do *performer* e da análise musical. Os resultados mostram como noções advindas da teoria schenkeriana e a inclusão das ambiguidades interpretativas – de ordem estrutural e expressiva (diferenças interpretativas entre os *performers*) – tendem a contribuir ao enriquecimento do processo interpretativo do *performer*.



Palavras-chave: Relação análise-performance. Desafios em performance. Abordagem schenkeriana. Análise da performance.

Abstract: This paper offers a contribution to analysis and performance studies and highlights the potential of Schenkerian analysis to address performance issues. Based on Swinkin’s proposal (2016), it illustrates how Schenker’s analytical approach trades in expressive metaphors and also explores the mutuality between analysis and musical performance. It answers various challenges that have been leveled by numerous performance/analysis scholars: the enhancement of the shapings adopted by performers (recordings), as well as the possibility of a mutual contribution between theorist and performer (Schmalfeldt 1985; Lester 1995; Swinkin 2016). The object of this study is *Allemande* from J. S. Bach’s *Partita n. 5*, BWV 829 in G Major (1731); it was selected because of its interpretive challenges. The voice-leading analysis presented here will be placed in a wide analytical context, complemented by the observation of metric events in addition to the analysis of expressive elements from recordings (dynamics, grouping and agogic) supported by the employment of the Sonic Visualiser software. The software applied to the recordings from renowned pianists (András Schiff, Murray Perahia, and Claudio Arrau) will generate graphs of dynamic variations and representation of agogic. These aspects are approached in interaction with voice-leading processes as they are considered an important foundation of analytical representation of the musical structure. The aim is to illustrate how the interactions take place in a “symbiotic process” between analysis and performance. This process also contributes to strengthening the roles of performer and musical analysis. Results show how notions arising from Schenker’s theory and the inclusion of interpretive ambiguities, both structural and expressive - (differences in strategies adopted by performers) - can enrich of a performer’s interpretive development.

Keywords: Relation between musical analysis and performance. Challenges in musical performance. Schenkerian analysis. Analysis of performance.

* * *

1. Considerações preliminares: breve contextualização histórica sobre o desenvolvimento da subárea Análise e Performance como embasamento à proposta analítica

A relação entre análise e performance musical tem sido um dos temas mais intrigantes da Musicologia. Na década de 90, vimos emergir a recorrência de reflexões e publicações sobre esse tema¹ a partir da colaboração de teóricos,

¹ Cook (1999a, p. 239) apresenta o livro *Musical Structure and Performance* (1989) como um marco dos estudos em Análise e Performance Musical. O musicólogo observou o crescimento de publicações relacionadas a este domínio de estudos, após o aparecimento deste livro, de Wallace Berry. Cook (1999a, p. 239–249) exemplificou este crescimento a partir das publicações de Folio (1991), Schachter (1991), Burkhart (1994), Lester (1995) e Rothstein (1995).

analistas, musicólogos e especialistas das práticas interpretativas². Este desenvolvimento tem ocorrido com base numa diversidade de paradigmas analíticos, que têm servido àqueles interessados na articulação de conhecimentos relacionados a ambos os domínios de estudo.

Estudos na subárea Análise e Performance Musical podem ser encontrados de fins do século XIX a inícios do século XX³. Mas foi somente na década de 1990, período fortemente marcado pela crítica às propostas formalistas em Análise Musical, que vimos emergirem obras referenciais sobre a relação entre análise e performance musical. Como exemplo podemos mencionar os estudos de Rink (1995) e alguns de seus colaboradores (Lester 1995; Rothstein 1995).

Definimos como estudos literários da subárea Análise Musical aqueles focados na interpretação musical que podem basear-se numa diversidade de objetos de estudo (partitura, gravações, espectrogramas) e modos de perceber o fenômeno musical (Bent; Pople 2001). Os estudos literários da subárea Performance Musical⁴ atendem a propósitos diversos, como os relacionados a interesses puramente teóricos ou voltados à otimização da performance ou de aspecto a ela atrelado (Palmer 1997; Gerling; Souza 2000; Gabrielsson 2001). Já os estudos da relação entre as duas práticas constituem o interesse da subárea Análise e Performance Musical (ou interface Análise e Performance), considerada um domínio de estudo híbrido, que pode atender a ambos os interesses mencionados.

Nos estudos de Heirinch Schenker (2004 [1922]; 2005 [1924]), vemos o interesse por abordagens analíticas com o propósito de dar suporte ao intérprete

² Termo utilizado para referir-se ao “conjunto de conhecimentos específicos vinculados à interpretação e/ou performance musical” (Winter; Silveira 2006, p. 64). Seu emprego com letra maiúscula foi utilizado para nomear áreas de concentração/ linhas de pesquisa de Programas de Pós-Graduação em Música no Brasil e associado às disciplinas musicológicas tanto na vertente histórica quanto na sistemática, e suas interações com a execução musical (Correia 2015, p. 71–72).

³ Teóricos musicais como Latartara e Gardiner (2007, p. 56) reconheceram o interesse de etnomusicólogos pelo estudo da conexão entre análise e performance musical em fins do século XIX.

⁴ O uso do termo “Performance Musical” com iniciais maiúsculas refere-se à subárea, enquanto o termo iniciado com letras minúsculas remete à prática da atividade ou assunto. O mesmo se aplica à Análise Musical.

musical. Reconhecemos neste teórico a ideia da análise musical como um procedimento indispensável ao intérprete/executante. Desde pelo menos a década de 1930, a análise estrutural foi um procedimento imprescindível à qualidade e à validade de uma performance, conforme atestado por diferentes publicações relacionadas à corrente estruturalista dos estudos em Performance Musical (Schenker 1979 [1935], p. 8; Cone 1968, p. 39; Berry 1989, p. 220). Contudo, desde a década de 90 autores como Rink (1990; 1995) têm admitido certas limitações nestas abordagens focadas no exame da estrutura, principalmente quando seu propósito é contribuir de maneira significativa para a construção de uma performance musical. Porém, as abordagens analíticas em que Schenker procurou ilustrar a relevância de sua teoria analítica para o tratamento de questões pragmáticas em performance (por exemplo, aquelas relacionadas à modelagem sonora) parecem não ter sido descartadas por alguns especialistas das práticas interpretativas.

A ideia da análise musical (desde a mais sistemática até a mais intuitiva) como subsídio para a performance não constitui uma unanimidade entre os músicos. Há *performers* que assumiram um posicionamento cético quanto à valorização da análise musical no processo de construção de uma performance. Um exemplo “drástico” desse ceticismo transparece no estudo de Carolyn Abbate (2004), que viu na análise formalista uma maneira de “domesticar” a experiência de *performers*. Limitada à sua experiência como *performer*, essa especialista defendeu a não produção de significados de ordem estrutural durante uma de suas performances. A ideia de que a análise “nada tem a oferecer” ao *performer* também foi discutida por Rink (1995); no entanto, ao contrário de Abbate, Rink tem se dedicado à elaboração de propostas que buscam e defendem a articulação entre análise e performance musical⁵.

No grupo dos que defendem a possibilidade de contribuição da análise musical para a performance podemos admitir uma diversidade de posicionamentos e encontrar uma relação com diferentes paradigmas dos estudos sobre a interface análise/performance musical. Um primeiro grupo arquetípico seria o paradigma estruturalista, cuja denominação já implica em uma compreensão aprofundada das estruturas musicais no processo

⁵ Cf. CHARM Publications em <https://charm.rhul.ac.uk/studies/p6_1_3.html>. Publicações anteriores também atestam este interesse (Rink 1994, p. 219; 1995, p. 254; 2002, p. 40).

interpretativo. Este ideal está presente na obra de teóricos musicais da década de 80, como Larson (1983, p. 45), Narmour (1988, p. 319) e Berry (1989, p. 6). Este último preconizou o relacionamento entre análise e performance como uma “via de mão única”, cabendo ao *performer* a tarefa de reproduzir uma compreensão analítica baseada no ideal de racionalidade. Contudo, um aspecto importante de sua abordagem nos revela a visão em favor do potencial da análise estrutural na abordagem de desafios como a seleção de estratégias voltadas à modelagem da articulação, da dinâmica e o estabelecimento da agógica (Berry 1989, p. 3).

Tal possibilidade também foi considerada por especialistas que aderiram a um posicionamento flexível frente a diversos pressupostos estruturalistas. Entre meados da década de 80 e 90, a história dos estudos em Análise e Performance nos mostra uma reação de diferentes estudiosos frente às posturas preconizadas pelo Paradigma Estruturalista. Podemos reconhecer em Rink (1990; 1995), e alguns de seus colaboradores (Rink 1995), o questionamento frente à necessidade de realização de uma rigorosa análise da estrutura como garantia de qualidade de uma performance musical. Qual tipo de análise pode colaborar à construção de uma performance musical ou servir de subsídio aos interesses do *performer* aparece como questão central defendida por diferentes estudiosos, como Schmalfeldt (1985), Rink (1990; 1995), Lester (1995) e Rothstein (1995). Notamos em tais autores os esforços por uma abordagem diferenciada acerca do tratamento conferido à figura do *performer* (e da performance) em relação à proposta de teóricos estruturalistas que assumiram uma postura de superioridade tácita da análise na comparação com a performance. Observamos também o incentivo a uma abertura interpretativa a tipos e modos de conhecimento nem sempre contemplados pelo Paradigma Estruturalista.

Tanto Schmalfeldt (1985) quanto Rink (1995) demonstraram novas possibilidades de tratamento no discurso analítico relacionado à performance musical. A possibilidade de interlocução entre análise e performance passou a ser considerada por Schmalfeldt (1985) e Lester (1995) como um caminho que poderia levar a uma contribuição mais significativa aos interesses do *performer* e do analista. Também podemos notar nas críticas de Cook (1999b, p. 17) a discussão sobre esta possibilidade de interlocução. Enquanto o exame rigoroso da partitura representou o foco dos estudos relacionados ao paradigma estruturalista, pesquisadores como Lester (1995), Schmalfeldt (2002), Cook (2013)

e Hood (2014) demonstraram o potencial de colaboração da performance nos empreendimentos analíticos e teóricos.

O propósito deste artigo centra-se na apresentação de uma análise musical, embasada na proposta de Schenker a fim de explorar o seu potencial na elaboração de uma performance musical da *Allemande* da *Partita n. 5 para teclado* de J. S. Bach, BWV 829. Aspectos relacionados à dinâmica, agógica, agrupamentos e a dimensão afetiva serão considerados, já que integram o conjunto de desafios colocáveis ao performer no decorrer de seu processo interpretativo.

2. Justificativa à metodologia adotada – O amálgama entre diferentes possibilidades analíticas e sua relevância aos desafios da performance

Não será propósito do presente estudo oferecer uma abordagem exaustiva de todas as questões interpretativas que possam permear a peça em questão. Antes, procuramos mostrar como certos conhecimentos analíticos tendem a cooperar com a abordagem de desafios que podem envolver a construção de uma performance musical.

A análise fundamenta-se tanto em métodos consolidados quanto em conhecimentos analíticos não sistematizados por teóricos musicais (intuição informada), mas que integraram o processo interpretativo da autora. Também se direcionará à abordagem dos elementos expressivos da performance e de seu potencial para a interpretação da forma musical.

Selecionamos inicialmente procedimentos da proposta analítica de Schenker. Entendemos que essa ferramenta analítica tende a considerar conhecimentos (vozes condutoras e eventos harmônicos) com o potencial de *colaborar para a abordagem* de questões nevrálgicas da performance, como a modelagem sonora de aspectos como dinâmica, agógica e agrupamentos. Sabendo do potencial dos conhecimentos dos eventos situados no plano frontal e médio para a tomada de decisões performativas (Hood 2014, p. 5; Swinkin 2016), boa parte dos exemplos que serão aqui expostos se fundamentará na percepção do plano frontal em relação a outros eventos contidos na partitura, igualmente relevantes para as questões performativas.

A questão relacionada à compreensão rítmica não será ignorada, já que este conhecimento tem profundas implicações para o estabelecimento de agrupamentos, e consequentemente para a fluidez de frases musicais. Para tal, nos basearemos no estudo de Burkhart (1994) que se mostrou relevante para a abordagem desta questão, bem como para os problemas conceituais da obra em estudo⁶. Assim, eventos relacionados às vozes condutoras serão considerados a partir de sua interlocução com a métrica. Como ocorre com outros pesquisadores dos estudos em análise-performance, será considerada aqui uma gama mais ampla dos conhecimentos estruturais com potencial de colaborar aos desafios da modelagem sonoro-expressiva.

A modelagem expressiva a tratar nesta análise se baseará em *diferentes concepções interpretativas*, vindas de *performers* renomados e baseadas na produção metafórica da autora a partir de sua interpretação analítica estrutural. Podemos adiantar que o contato com os elementos expressivos da performance favoreceu uma concepção mais ampla de forma musical do que aquelas focadas apenas nos conhecimentos estruturais. Assim, vários dos exemplos evidenciarão a inter-relação entre vozes condutoras e elementos expressivos da performance. Com o intuito de favorecer esta percepção, faremos uso do *software Sonic Visualiser* e seus reconhecidos gráficos das oscilações de dinâmica e representativos da agógica.

Com fundamentos nas discussões acerca do papel da performance nas análises musicais, é um propósito nosso ilustrar a influência das decisões performativas geradas a partir de gravações para a construção de uma concepção analítica. Assim, o “processo simbiótico” entre as atividades da análise e performance musical será considerado uma maneira de contribuir para resolver a separação entre ambos os discursos.

⁶ Este estudo em análise e performance teve como um de seus propósitos observar as implicações do reconhecimento do *mid-bar downbeat* à questão dos agrupamentos. Este nada mais é do que o deslocamento do tempo forte de sua posição métrica normal. Sobre esse fenômeno, Burkhart observou: “Todos os músicos se lembrarão de passagens em que o tempo forte parece cair no meio do compasso – passagens em que o músico (ou ouvinte) sente “1 2 3 4” quando a partitura está realmente dizendo 3 4 | 1 2. Eu chamarei este fenômeno de tempo forte no meio do compasso” (Burkhart 1994, p. 3, tradução nossa).

3. Sobre o processo de interação entre performer/analista e teórico/performer: das contribuições à interpretação musical e à abordagem de desafios em Performance Musical

Eu proponho aqui desafiar a suposição de que a comunicação precisa ocorrer apenas quando os analistas dão instruções aos performers e argumentar que um discurso mais recíproco melhoraria nossa compreensão da música – questões teóricas, bem como questões de performance⁷. (Lester 1995, p. 198)

Os assuntos anteriormente discutidos resultaram de um processo caracterizado pela interlocução entre a autora deste artigo e um teórico com vasta experiência em performance, ensino de piano e de teoria musical⁸. Em comum, ambos compartilham a ideia da análise musical como um empreendimento interpretativo capaz de favorecer a produção de diferentes metáforas⁹ pelo performer, colaborando, assim, com a abordagem de desafios da performance.

A crença de que a análise da estrutura é um conhecimento com potencial de subsidiar o tratamento destas questões é também uma postura partilhada por ambos os especialistas. Contudo, esforçamo-nos para oferecer um estudo que se distancia do teor prescritivo de certos estudos estruturalistas em Performance Musical. Dessa forma, foram apresentadas estratégias performativas ou de

⁷ “I propose here to challenge the assumption that communication need take place solely when analysts give directions to performers, and to argue that more reciprocal discourse would enhance our understanding of music – theoretical issues as well as performance issues.” (Lester 1995, p. 198)

⁸ Este artigo é resultante de tese que retratou aspectos do desenvolvimento do domínio de estudos da Análise e Performance, bem como apresentou estudo colaborativo entre a autora e teórico schenkeriano (Correia 2021). Tanto a autora quanto este teórico são pianistas e docentes da subárea Análise Musical. Contudo, a análise musical que será exposta representa a concepção interpretativa da autora. Em relação à autoria deste artigo houve uma participação indireta deste teórico, ou seja, o texto foi redigido apenas pela autora. Um de seus propósitos será o de retratar as contribuições de seu processo de interlocução com o teórico em sua concepção interpretativa.

⁹ A ideia da análise musical como uma metáfora foi utilizada por Cook para rebater o ideal de análise como a representação de um fato. No entender do musicólogo tal paradigma se fez presente nos estudos de Schenker, Leo Treitler e Eugene Narmour (1988), por meio da concepção da análise como uma “representação objetiva da realidade” (Cook 1999a, p. 255). Ao tratar a análise como uma espécie de metáfora, Cook a aproxima da noção de interpretação musical, ou seja, ela constitui uma opção interpretativa entre outras plausíveis. Tal pensamento desafia a concepção de análise e de performance segundo o estruturalismo em performance, porque reivindica a compreensão de ambas as práticas como um fazer interpretativo aberto a um processo significativo mais amplo, portanto próximo da realidade que pode permear seus processos de elaboração.

modelagem sonora como uma possibilidade dentre tantas plausíveis, distanciando-se, portanto, da concepção de “análise como representação de um fato” e, portanto, da concepção de performance musical como a reprodução de uma “verdade analítica” ou da estrutura¹⁰ (Swinkin 2016, p. 25).

Diferentemente dos estudos de cunho estruturalista, optou-se por uma elaboração analítica aberta aos diferentes aspectos da estrutura musical e aos elementos expressivos da performance. Atentou-se, portanto, à observação e à análise das estratégias interpretativas advindas das gravações, cujo conhecimento se fez tão importante quanto o estrutural. Neste sentido, procurou-se mostrar como a conjunção entre estes diferentes tipos de conhecimento pode ter relevância para o julgamento crítico do *performer* e para a seleção de estratégias interpretativas.

A importância das gravações também foi revelada a partir da ideia de um processo simbiótico entre análise e performance no qual ambas as atividades se retroalimentam. Assim, retratou-se o potencial de contribuição das gravações para a representação analítica por meio da observação das propostas de agrupamento e modelagem sonora. Essas propostas foram fundamentais para a representação das vozes condutoras, assim como para a compreensão dos eventos métricos. Em outras palavras, vivenciou-se na prática analítica a possibilidade de influência da modelagem proposta pelos *performers* na interpretação da forma¹¹.

Temos na *interpretação da forma* uma questão que pode permear o espectro do interesse de performers e de teóricos-analistas. Entendemos que este desafio integra o âmbito da interpretação musical. Em outras palavras, a compreensão

¹⁰ Para o teórico schenkeriano Jeffrey Swinkin, considerar a análise um meio de revelar um fato poderia levar à concepção de que a performance deve constituir-se num meio de reproduzir uma “verdade” analítica (Swinkin 2016, p. 25). A flexibilidade do pensamento desse autor também é revelada na ideia do produto da análise e da performance, como uma possibilidade dentre várias plausíveis. Ele observou: “Nós precisamos da análise não para dizer o que uma peça é, mas mais o que ela poderia ser; nós precisamos dela não para nos dizer como realmente escutamos uma peça ou como nós deveríamos escutá-la, mas mais sobre como nós plausivelmente poderíamos escutá-la” (Swinkin 2016, p. 39, tradução nossa).

¹¹ A influência da performance na prática analítica foi tratada por Swinkin: “[...] performance, por sua vez, é frequentemente uma contribuição para a composição e para a análise. Ao fazer asserções estruturais, analistas são usualmente convencidos (mesmo se involuntariamente) pela maneira como executaram uma peça ou como a imaginam sendo executada (Swinkin 2016, p. 38, tradução nossa).

da forma musical é apenas um dos conhecimentos que podem integrar uma elaboração interpretativa, que por sua vez se caracteriza por uma ampla rede de conhecimentos (Laboissière 2007). Cientes deste aspecto, será propósito neste tópico discutir considerações acerca das contribuições do processo de interlocução entre teórico e performer na construção de uma interpretação da forma da *Allemande* da *Partita n. 5*, de J. S. Bach¹². Novamente, nosso propósito não será uma abordagem interpretativa exaustiva, mas sim demonstrar como uma relação dialógica entre ambos os especialistas cooperou com a abordagem deste desafio em performance.

No que tange à compreensão da forma, o processo de interlocução com o teórico favoreceu o desenvolvimento daquilo que os especialistas schenkerianos denominam “visão sintética da música”. A busca desta compreensão é um objetivo da teoria de Schenker, que provê uma possibilidade de compreensão formal dentre outras existentes. As Figs. 1 e 2 apresentam uma “síntese” da música por meio de uma representação hierárquica de suas notas e da interlocução entre os eventos lineares e harmônicos. Esta representação complementa a concepção de forma binária (A – c. 1–12/ A’ – c. 13–28), indicada no quadro pelo teórico¹³.

Temos implícita a ideia de um “grande quadro” constituído pela linha (*urlinie*¹⁴) e baixo fundamentais, que percorrem toda a trajetória da obra. No interior desta estrutura fundamental são representados eventos lineares, como as progressões de sexta e quinta (Fig. 1), que acompanham a primeira seção. Os objetivos e direção de movimentos lineares também são representados neste quadro. O objetivo do movimento linear iniciado na nota Si3 (c. 7) é chegar na nota Lá4 (c. 9), conforme indicado pela seta. Esta nota exerce a função de uma

¹² Para a realização deste estudo nos baseamos na edição Urtext, publicada em 1976 pela Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (Kassel). Ver Bach (1976 [1731]).

¹³ Em seu gráfico (Fig. 1) Swinkin optou pela nomenclatura AA’ para representar a forma binária contínua da *Allemande*, preferindo a utilização de “B” para “verdadeiras” seções contrastantes intermediárias, como na forma ternária ABA. Já a autora optou pelo emprego convencional da nomenclatura AB para representar a forma, como será empregada em sua análise. Diferentes estudiosos têm empregado ambas as nomenclaturas para representar a forma binária (Kostka; Payne 2000, p. 337; Green 1965, p. 91).

¹⁴ O termo é o singular da palavra alemã para referir-se a linha estrutural descendente que abrange a trajetória de uma composição (Cadwallader; Gagné 2011, p. 34). É o “mais alto nível de uma progressão linear de uma peça inteira ou movimento” (Cadwallader; Gagné 2011, p. 114).

grande nota vizinha incompleta, da qual também é iniciada uma progressão de quinta que abrange os compassos 9–12.

Nos gráficos das Figs. 1 e 2 vemos a representação de uma única linha com numerais romanos a fim de mostrar o movimento harmônico de longo alcance (ou plano harmônico de larga escala) a partir de uma perspectiva de tônica global. Não há aqui o procedimento de Schenker quanto à utilização de uma segunda linha com algarismos romanos a fim de ilustrar a perspectiva de uma tonalidade secundária, e, portanto, das modulações ocorrentes (Cadwallader; Gagné 2011, p. 396). Sendo assim, são ilustrados em ambos os gráficos as principais progressões harmônicas da peça.

A: rit. 1 2 A': 3 (inv.) FS —

m. 1 6 7 9 11 14 20 22 26 28

8 (UN) 7 6 5 4 3 2 1

(6-prg.) (5-prg.)

I V V I V vi V I V I

Figura 1: Plano intermediário elaborado por Jeffrey Swinkin a partir da *Allemande* da *Partita n. 5* em Sol Maior, de J. S. Bach

O trabalho colaborativo com o teórico, que tem assumido uma postura flexível frente aos pressupostos estruturalistas, trouxe uma contribuição significativa para a elaboração interpretativa da autora. Sua visão crítica contrária à aplicação literal dos achados schenkerianos à performance musical (Swinkin 2007, p. 77–78) é defendida aqui. Atrélada a esta ideia encontra-se aquela em favor da “obrigatoriedade” da projeção de um “evento estrutural” em função de seu aparecimento numa abordagem analítica schenkeriana. Assim, tanto a autora quanto o teórico entendem a análise musical como um procedimento com potencial de colaborar com a produção de metáforas, um

instrumento “catalisador” para a imaginação do *performer* ou produção de diferentes tipos de metáforas. Na abordagem analítica a ser apresentada no item 4, ofereceremos alguns exemplos de metáforas produzidas a partir da análise da estrutura, como as noções de “ponto de partida e chegada” do movimento linear e as sensações de estabilidade e dinamicidade.

A experiência do trabalho colaborativo com um segundo analista também abriu espaço ao conhecimento de diferentes concepções interpretativas de uma mesma obra. Assim, defendemos que esta possibilidade de interlocução nos permite obter uma compreensão enriquecida do fenômeno musical a partir da noção da inclusão das ambiguidades interpretativas numa abordagem analítica (Swinkin 2016, p. 47).

Enquanto nas abordagens estruturalistas era possível notar uma valorização da produção analítica de teóricos em detrimento da contribuição intelectual de performers (Lester 1995), entendemos que a inclusão de diferentes leituras interpretativas¹⁵ é uma possibilidade de desafiar e romper com o autoritarismo estruturalista, especificamente com a ideia da análise como um fato. Uma interpretação do plano intermediário, diferente daquela oferecida pelo teórico (Fig. 1) é apresentada na Fig. 2 a seguir.

O gráfico da Fig. 2 ilustra outra possibilidade de compreensão da forma musical baseada na percepção da relação entre eventos lineares e harmônicos. Este gráfico representa uma linha fundamental que lineariza o intervalo de terça, que constitui a *urlinie*. Logo em inícios da seção A (c. 1–2), temos um movimento de acoplamento que abrange as notas Si3 e Si4, cuja consciência favorece o senso de direção do movimento ao *performer*, ou seja, o ponto de partida e término do movimento. Uma conscientização da direção e objetivo do movimento também é favorecida pelo reconhecimento das progressões lineares e prolongamentos melódicos. No compasso 8, temos a nota Sol3, que é um importante ponto de chegada do movimento linear, já que finaliza o movimento por nota vizinha (Sol4–Fá#–Sol3) e a progressão harmônica de terça.

¹⁵ Como exemplo de autores que romperam com este autoritarismo, privilegiando os intérpretes/executantes, temos autores como Rink (1990), Lester (1995) e Swinkin (2016).

compassos 1 2 4 6 7 8 9 10 11 12

13 14 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26 27 28

V: I V

V 6 - 5 vi

V I 5 - 3 IV V I V vi IV V I

Figura 2: Plano intermediário elaborado pela autora a partir da *Allemande* da *Partita n. 5*, de J. S. Bach

Entre os compassos 16 a 18, temos exemplos de outros conhecimentos lineares que colaboraram ao senso de direção e objetivos dos movimentos. De acordo com o gráfico (Fig. 2), o movimento que parte da nota Sol₃ (c. 16, registro superior) tem por objetivo atingir a nota Fá₄ do compasso 17. Já aquele iniciado

na nota Lá2 (registro inferior, c. 17), tem como objetivo alcançar a nota Si2. A resolução das notas vizinhas incompletas (Fá $\flat$ e Ré $\sharp$, registros superior e inferior) na harmonia de Mi menor, também representam outro ponto de chegada do movimento linear com potencial de favorecer a condução melódica pelo *performer* (c. 26). Outras considerações sobre o potencial à projeção sonora de outros conhecimentos lineares e harmônicos serão dados na abordagem analítica do próximo tópico.

Não poderíamos deixar de admitir que o processo de interlocução com o teórico, consciente de certas problemáticas da pesquisa em Análise e Performance, representou uma importante contribuição para a compreensão sobre algumas das relações de poder que ainda se fazem presentes em diferentes esferas musicológicas. A própria “relação assimétrica” entre as figuras do *performer* e do teórico no discurso analítico sobre a performance é um exemplo de tipo de relação que se configurou em vários estudos estruturalistas em Performance. Já não cabe mais espaço à tentativa de menosprezar a possibilidade de contribuição intelectual de *performers* às análises musicais com o propósito de subsidiar a abordagem de desafios que acompanham o processo de construção da performance. Vários têm sido os especialistas que nas últimas décadas têm argumentado em favor desta possibilidade de contribuição (Lester 1995; Swinkin 2016). Outra relação de poder presente em discursos da Análise e Performance é a desvalorização das estratégias interpretativas de performers por teóricos (Lester 1995; Hood 2014). Nosso estudo vem somar-se àqueles elaborados por especialistas que têm considerado o potencial dos aspectos expressivos (ou das estratégias de modelagem sonora) na formulação e representação analítica. Assim, procuraremos demonstrar os benefícios provenientes da consciência do processo simbiótico entre as atividades da análise e performance musical na abordagem de questões atreladas à performance, incluindo a prática interpretativa-analítica. Em outras palavras, defendemos que uma atenção conferida pelo analista a este processo tende a cooperar não apenas para uma compreensão musical mais enriquecedora, mas também ao desenvolvimento de uma atitude crítica na abordagem de questões em performance, atreladas ou não à modelagem sonora. Buscamos assim oferecer ao leitor uma proposta analítica voltada para certos desafios performáticos com base num processo analítico atento aos aspectos expressivos e aberto à possibilidade de interlocução entre diferentes especialistas e possibilidades analíticas. Esta interlocução não

constituiu – e pode não constituir – uma fonte de problemas quando teórico e performer têm consciência acerca das particularidades de suas especialidades, assim como dos limites e significância de certos achados e propostas analíticas para a performance. A análise *a priori* e o processo de colaboração mútua entre teórico e performer não precisam constituir uma ameaça à liberdade criativa e expressiva de performers – antes podem se configurar numa fonte de conhecimento significativa para as necessidades e os desafios da performance musical.

4. A análise do performer e o “processo simbiótico” entre a análise e a performance musical: proposta analítica à *Allemande da Partita n. 5* em Sol Maior, BWV 829, de J. S. Bach (1731)

Como anteriormente mencionado, o objeto em discussão é a segunda peça da *Partita n. 5 em Sol Maior*, BWV 829, de J. S. Bach. A publicação da *Partita n. 5*, em conjunto com outras 5 Partitas em várias tonalidades, ocorreu no ano de 1731. Estas suítes integram o primeiro volume dos *Clavierübung*, sendo consideradas as primeiras publicações para teclado de J. S. Bach (Schulenberg 2006, p. 321).

A obra foi selecionada em virtude do interesse da autora de demonstrar o emprego da abordagem analítica de viés schenkeriano na produção de diferentes tipos de metáforas, como aquelas relacionadas à dimensão afetiva da performance e às estratégias de execução (dinâmica, agógica e agrupamentos). Buscou-se o reconhecimento dos “pontos de partida e chegada” dos movimentos lineares, aspectos que podem se constituir num conhecimento relevante à condução de frases musicais.

A *Allemande*, segunda peça da *Partita n. 5 em Sol Maior*, de J. S. Bach, apresenta uma estrutura formal que se assemelha com outras allemandes do compositor, pois emprega uma forma binária contínua¹⁶ com reprise dupla. A representação da estrutura formal e frasal da obra em estudo é dada na Fig. 3. Nesta nota-se o emprego de frases assimétricas (comparar frases 1, 2 e 7, por exemplo) e seções com diferentes dimensões – a seção B (16 compassos) é mais longa que a seção A (12 compassos). Após a cadência suspensiva na harmonia da

¹⁶ Sobre esta forma, Kostka e Payne observaram: “Se a primeira parte de uma forma binária termina com qualquer outra que não seja a harmonia de tônica da tonalidade principal da forma, ela é chamada de forma binária contínua” (Kostka; Payne 2000, p. 336, tradução nossa).

dominante de Sol maior (c. 2), segue-se uma modulação para Ré maior (c. 5), confirmada pela cadência autêntica perfeita do compasso 12. Temos assim a sensação de continuidade para a seção B (c. 13–28), que a partir do compasso 14 cede espaço a uma modulação para Mi menor, confirmada pela cadência autêntica perfeita do compasso 20. O que se segue após esta cadência é o retorno para Sol maior, tonalidade principal da peça.

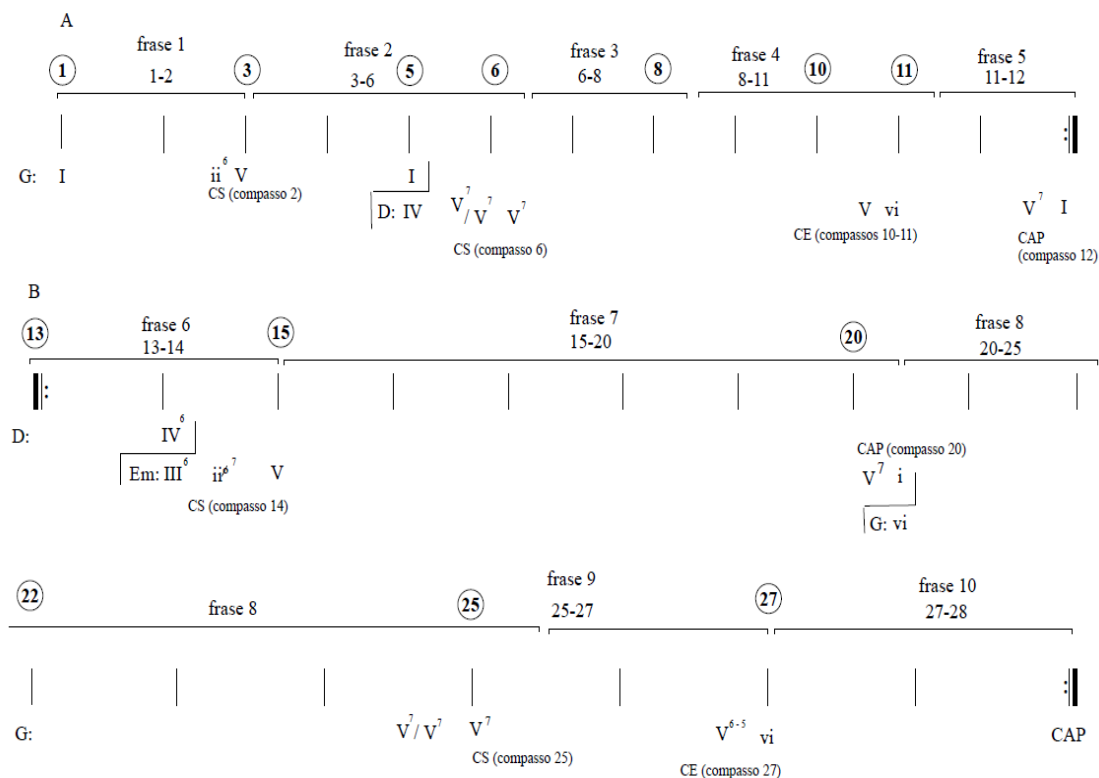


Figura 3: Esquema formal e frasal da *Allemande* da *Partita n. 5* em Sol Maior, BWV 829, de J. S. Bach

No que concerne à percepção dos eventos da superfície¹⁷, verifica-se o emprego de dispositivos métricos que parecem conferir maior flexibilidade ao fraseado, como o deslocamento métrico decorrente do *tempo adicionado*¹⁸

¹⁷ Fraga (2009, p. 83) define a superfície como o “plano mais alto da estrutura musical”, representando a música em seu “acabamento final”. Sobre esta noção Cadwallader e Gagné observaram: “A melodia escutada, nota por nota, representa aquilo que nós podemos chamar de superfície musical (ou nível de superfície)” (Cadwallader; Gagné 2011, p. 19, tradução nossa).

¹⁸ Em seu estudo Burkhart (1994, p. 5) entende o tempo adicionado como tipo de deslocamento métrico por meio da adição de tempo ao compasso anterior. Este demonstra como num contexto de métrica binária pode ser introduzida a sensação de uma sub-frase com métrica ternária, por

(primeiros tempos dos compassos 6 e 10). Na Fig. 4a, é possível notar a coincidência entre o tempo adicionado, a harmonia da dominante de Ré maior e a resolução da apojetura (1º tempo do compasso 6). Esta dissonância juntamente com a execução de Perahia acrescenta maior carga de expressividade¹⁹. No gráfico de dinâmica-agógica²⁰ da Fig. 4a, percebemos o ritardando em direção à apojetura (c. 6). No compasso 10, também notamos procedimento semelhante: há uma coincidência entre a harmonia da dominante de Ré maior, dupla apojetura e tempo adicionado. Estes eventos, juntamente com o ritardando (4º tempo do c. 9 e 1º tempo do c. 10, Fig. 4b), também contribuem para a expressividade do trecho. Acreditamos que a identificação destes eventos estruturais (métricos, harmônicos e melódicos) tendem a contribuir para a modelagem temporal e da dinâmica e, por isso, para uma maior flexibilidade do fraseado.

Ainda no que concerne aos diferentes tipos de dispositivos métricos presentes na seção A, podemos compreendê-los a partir de sua relação com trechos cadenciais. Assim, a cadência suspensiva em Ré maior (c. 5–6) coincide com o tempo adicionado (primeiro tempo do c. 6). Já a cadência de engano (c. 10–

meio da adição de tempo, promovendo assim a “plasticidade” ou extensão de frases musicais (Burkhart 1994, p. 6).

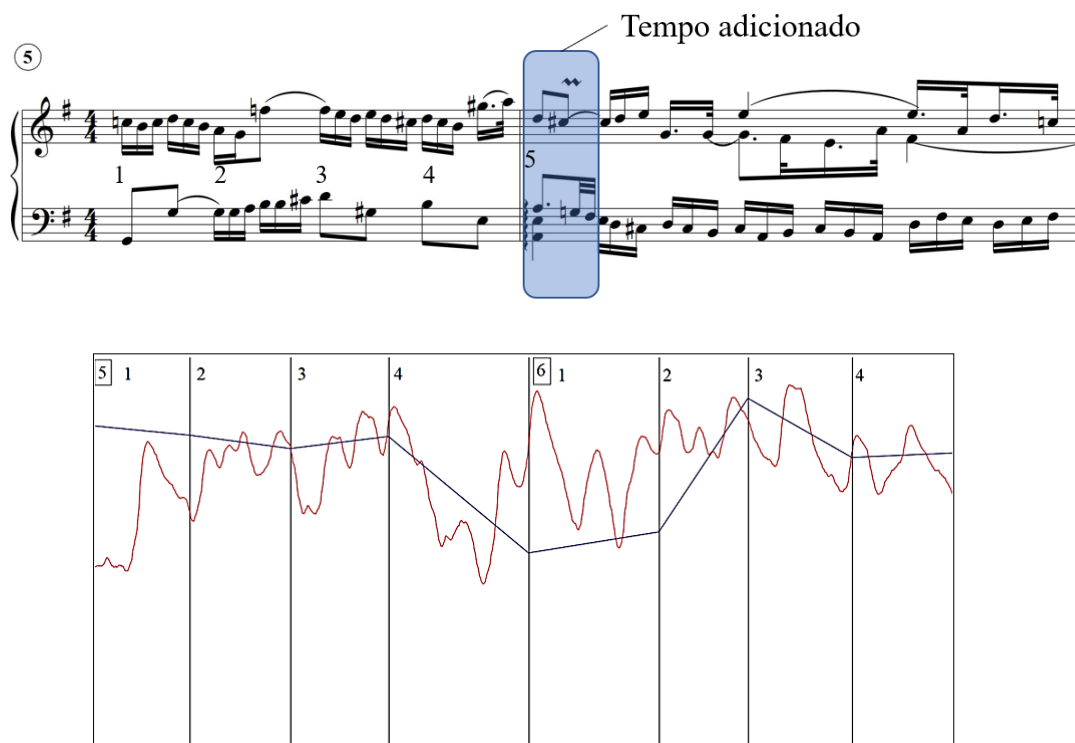
¹⁹ De acordo com Juslin e Person (2002), o termo expressão musical é empregado de diferentes maneiras na área musical. A primeira, refere-se à expressão musical como o resultado das variações sistemáticas no timing, dinâmica e timbre. O segundo significado, associa o termo às qualidades emocionais percebidas por ouvintes ou à transmissão de emoção pelo intérprete durante uma performance musical.

²⁰ Para gerar os gráficos de amplitude (dinâmica) acessamos os plugins utilizados pelo projeto Mazurka, especificamente o recurso “Power Curve”. Este recurso não é nativo do *software* Sonic Visualiser, sendo necessária a sua instalação. Disponível em: <<http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/>>. Para realizar a avaliação das variações de andamento optou-se pela marcação de cada tempo. A elaboração dos gráficos representativos da agógica baseou-se em recursos já disponibilizados pelo *software* Sonic Visualiser. No presente estudo não serão empregados gráficos rigorosos caracterizados pela apresentação de números absolutos relativos à variação de amplitude e tempo em segundos, recorrentes em estudos vinculados à musicologia empírica. Tais informações não serão relevantes para o tipo de comentário e análise que se seguirá. Os gráficos das oscilações temporais e de dinâmica aqui empregados terão o propósito de favorecer a observação do perfil geral da dinâmica (decaimento/crescimento) e da agógica (aceleração e decaimento do andamento), bem como de sua relação com eventos estruturais. Neste sentido, apenas a observação do perfil geral destes parâmetros já se mostrará suficiente e relevante a nosso objetivo. Nos vários gráficos apresentados neste estudo, a linha azul representa a agógica, e a vermelha, as oscilações de dinâmica. O *software* Sonic Visualizer permite a visualização da representação da agógica e oscilações da dinâmica de maneira sobreposta.

11) coincide com ponto de elisão²¹, ocorrido no primeiro tempo do compasso 11. Há, portanto, neste tempo uma sobreposição da finalização da frase 4 e início da frase 5 (Fig. 3).

Um ponto extremamente significativo acerca do compasso 10 é a distância registral de 4 oitavas, do Lá mais grave do teclado (na época da composição) contra um Si $\flat$ 5, ambos atingidos por movimento contrário e culminando em uma dissonância que não é imediatamente resolvida. O Si $\flat$ salta para um Sol $\sharp$, ou seja, dois semitons cromáticos ao redor de Lá. Esta nota é o quinto grau de Ré, a dominante e o objetivo do encaminhamento do discurso musical ao término da primeira seção da composição. A métrica certamente sublinha este ponto culminante da primeira seção da composição, colaborando para que as melodias prossigam para um ponto mais agudo, e cromaticamente intensificado, ainda neste mesmo compasso 10, antes da distensão para a cadência autêntica perfeita em Ré maior que encerra a primeira seção no compasso. 12.

4a – Métrica e aspectos expressivos (c. 5 e 6)



²¹ Burkhart (1994, p. 5–8) define a elisão como tipo de deslocamento métrico caracterizado pela sobreposição de frases musicais, isto é, a finalização de uma frase musical coincide com o início de uma nova frase.

4b – Métrica e aspectos expressivos (c. 9 e 10)

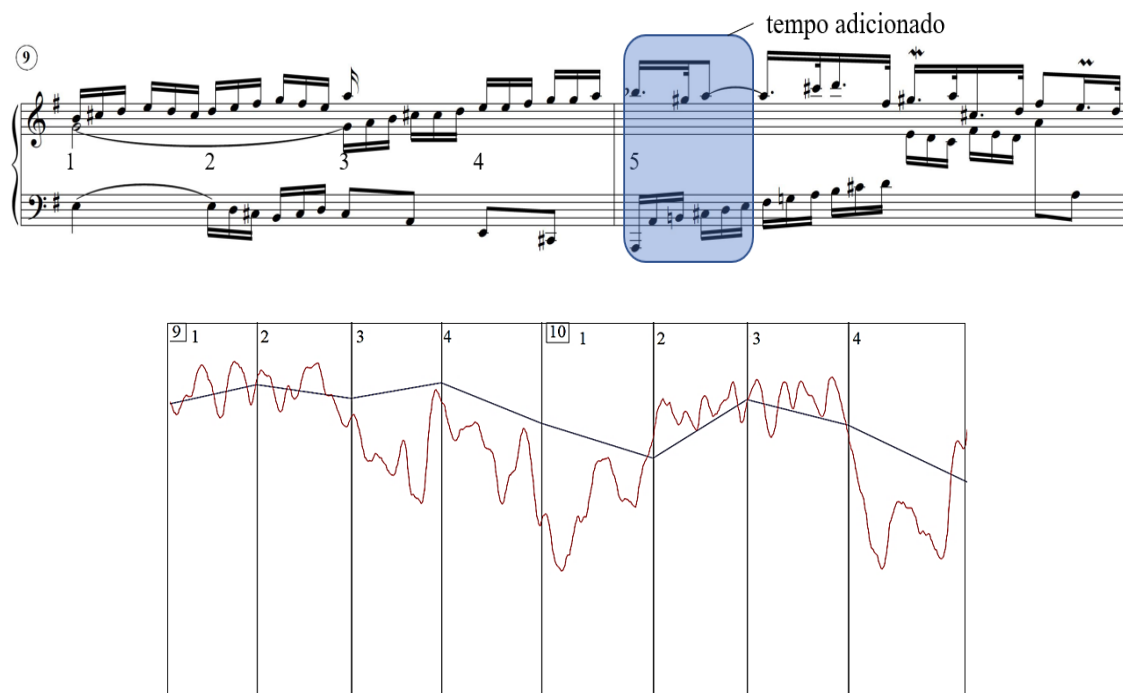


Figura 4: Interlocução entre métrica e aspectos expressivos com base na gravação de Perahia

Uma interpretação em favor do *tempo adicionado* também é possível ao compasso 12, que encerra o trecho cadencial e a seção A. Dessa forma, entendemos que tanto o reconhecimento de cadências quanto de certos dispositivos métricos poderia muito bem servir como um recurso à modelagem do tempo e ao agrupamento de eventos. Em outras palavras, o reconhecimento de ambas as estruturas poderia corroborar o emprego de um *ritardando* em direção às finalizações de frases musicais, procedimento bastante usual entre performers²². Uma ilustração da interlocução entre os eventos cadenciais e dispositivos métricos mencionados é apresentada na Fig. 5.

²² Em estudo empírico baseado em gravações da *Sinfonia n. 6*, de Tchaikovsky, Bowen (1996, p. 148) reconheceu a aceleração em inícios de frases musicais e o *ritardando* em seus finais como um procedimento comum entre performers.

The image displays a musical score for the Allemande from Partita No. 5, BWV 829, by J.S. Bach. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (labeled 5) shows a measure with a blue box highlighting a cadence, labeled 'tempo adicionado'. The second system (labeled 7) shows a measure with a blue box highlighting a cadence, labeled 'elisão'. The third system (labeled 9) shows a measure with a blue box highlighting a cadence, labeled 'tempo adicionado'. The fourth system (labeled 11) shows a measure with a blue box highlighting a cadence, labeled 'elisão'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

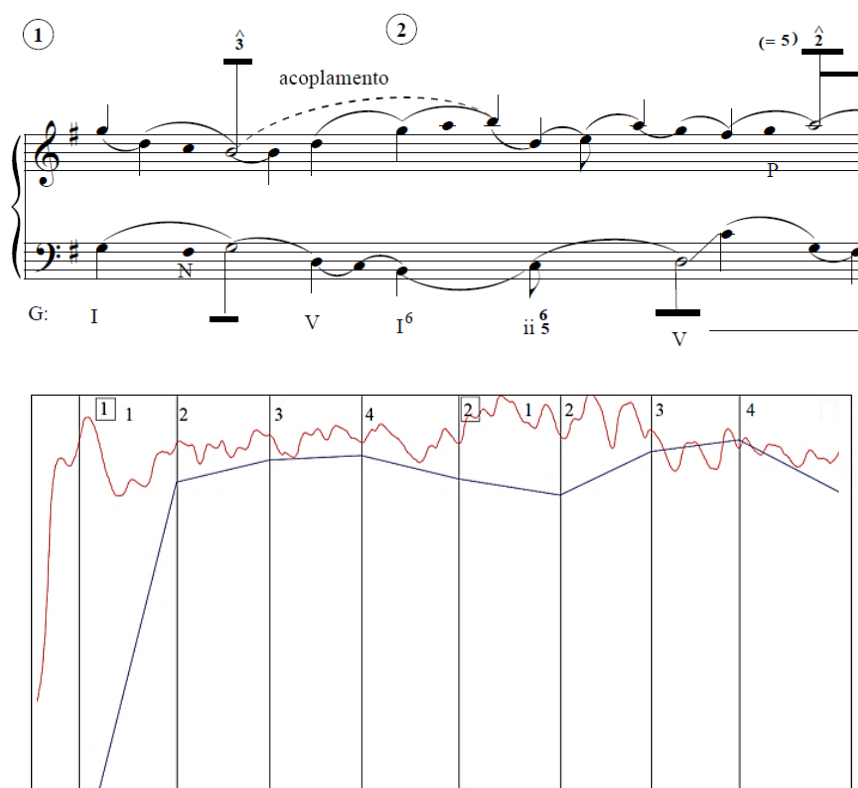
Figura 5: Interlocução entre diferentes eventos métricos e trechos cadenciais

Reconhecemos no começo da seção B o emprego do material de inícios da peça, inseridos numa figuração melódica invertida na tonalidade da dominante (Ré maior). Na observação das vozes condutoras de *inícios de ambas as seções* notamos outra semelhança: a presença da técnica de *acoplamento*²³, representada nas Figs. 6a e 6b. Acreditamos que o reconhecimento desta estrutura pelo *performer* poderia ter relevância para o desenvolvimento do senso de direcionamento e de uma consciência de ponto de chegada do movimento linear.

²³ Diz respeito à técnica de prolongamento melódico, que envolve a mudança de registro de uma única altura. Diferencia-se da simples mudança de registro pois aplica-se à troca de registro de notas importantes estruturalmente. Como exemplo, Cadwallader e Gagné (2011, p. 145) mencionam a mudança de registro à distância de uma oitava de notas da *Urlinie*. Podemos complementar esta ideia a partir das considerações de Gerling e Barros (2020, p. 20), que reconheceram o acoplamento como constituído por diversas elaborações (*Auskomponierungen*), usadas para criar uma conexão entre diferentes registros. Para eles, esta técnica de prolongamento pode abranger “várias instâncias de transferências de registro”, além de envolver “outros tipos de prolongamento” (Gerling; Barros 2020, p. 4).

Uma interpretação das vozes condutoras da seção B nos permite identificar a presença de um desdobramento²⁴ (c. 14), que tem como seu ponto de chegada a nota Si₄, que coincide com uma cadência suspensiva em Mi menor (c. 14). A observação do gráfico de vozes condutoras (Fig. 6a) permite reconhecer *objetivos de movimentos lineares*, que poderiam servir como um subsídio para o *performer* no que tange ao *estabelecimento de agrupamentos*, bem como de questões relacionadas ao andamento e à dinâmica. Na gravação de Schiff (Fig. 6), por exemplo, é perceptível não apenas o sutil declínio do andamento no trecho cadencial mencionado (c. 14), mas também a presença do *acelerando* e *crescendo* em direção ao terceiro tempo dos compassos 1 e 13, coincidentes com ponto de chegada linear (ou movimento de acoplamento). A seguir, apresentamos nas Fig. 6a e 6b uma representação da interlocução entre aspectos expressivos e vozes condutoras.

6a – Vozes condutoras e aspectos expressivos (c. 1–2)



²⁴ Técnica presente em melodias polifônicas, que procura linearizar ou “desmembrar” um intervalo harmônico (Cadwallader; Gagné 2011, p. 132; Fraga 2009, p. 35). “Um *desdobramento* literalmente espalha horizontalmente as notas de um acorde, movendo-se da voz superior para a inferior e retornando à voz superior, ou vice-versa” (Gerling; Barros 2020, p. 10).

6b – Vozes condutoras e aspectos expressivos (c. 13–14)

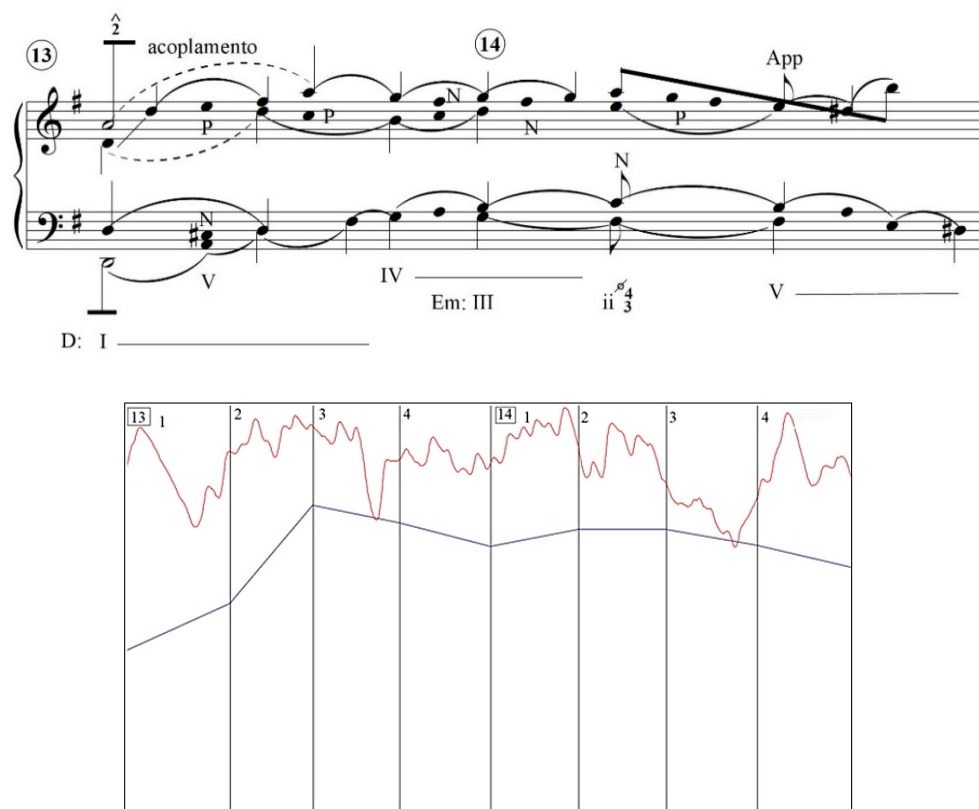


Figura 6: Interlocução entre aspectos expressivos e vozes condutoras com base na gravação de Schiff

Uma observação das gravações selecionadas nos permite obter conhecimentos com potencial de colaborar para o estabelecimento de *agrupamentos*, assim como a representação das vozes condutoras. É na escuta e observação do direcionamento melódico proposto pelos diferentes *performers* que se verifica a ideia de primeiros tempos como ponto de chegada de movimentos, como ocorrido nos compassos 16, 17, 18 e 19. O caminho analítico que parte da observação das vozes condutoras também tem o seu potencial de colaborar nesta questão, já que pode nos informar sobre pontos de chegada de movimentos lineares. A partir do gráfico da Fig. 7, nota-se que estes pontos de chegada são coincidentes com os compassos 18, 19 e 20. No primeiro tempo do compasso 18 (Fig. 7a), há um ponto de chegada importante, coincidente com uma cadência de engano (c. 17–18) na tonalidade de Mi menor. Já o compasso 19 representa o ponto de chegada de uma nota vizinha incompleta (Fá#, c. 18, registro superior). É neste mesmo compasso que se inicia uma progressão de terça, finalizada no

compasso 20, coincidindo com uma cadência autêntica perfeita em Mi menor. Assim, entendemos que uma percepção atenta ao “processo simbiótico” ou “via de mão dupla” entre as atividades da análise e da performance musical (observação do direcionamento melódico proposto pelos diferentes *performers*) poderia ter relevância para o estabelecimento de agrupamentos.

7a – Plano frontal

The image displays a musical score for piano, measures 15 through 20, with detailed harmonic analysis. The score is written in treble and bass staves, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The analysis includes Roman numerals and figured bass notation.

Measure 15: The bass line features a sequence of notes: E (labeled *Em: vii^o 7*), G# (labeled *iv*), A (labeled *V₅⁶*), and B (labeled *i*). The treble line has a sequence of notes: D# (labeled *6*), E (labeled *5*), F# (labeled *6*), G# (labeled *5*), A (labeled *6*), and B (labeled *5*).

Measure 16: The bass line features a sequence of notes: C# (labeled *N⁶*), D (labeled *V⁷*), E (labeled *iv⁶*), and F# (labeled *V₅⁶*). The treble line has a sequence of notes: G# (labeled *7-6-3*), A (labeled *7-6-3*), B (labeled *7-6-3*), and C# (labeled *7-6-3*).

Measure 17: The bass line features a sequence of notes: D# (labeled *N⁶*), E (labeled *V⁷*), F# (labeled *iv⁶*), and G# (labeled *V₅⁶*). The treble line has a sequence of notes: A (labeled *7-6-3*), B (labeled *7-6-3*), C# (labeled *7-6-3*), and D (labeled *7-6-3*).

Measure 18: The bass line features a sequence of notes: E (labeled *i*), F# (labeled *V₁⁶*), G# (labeled *vii² / V₃⁴*), A (labeled *V₃⁴*), B (labeled *i⁶*), and C# (labeled *V⁷*). The treble line has a sequence of notes: D# (labeled *3 prg*), E (labeled *3 prg*), F# (labeled *3 prg*), G# (labeled *3 prg*), A (labeled *3 prg*), and B (labeled *3 prg*).

Measure 19: The bass line features a sequence of notes: C# (labeled *i*), D (labeled *V₁⁶*), E (labeled *vii² / V₃⁴*), F# (labeled *V₃⁴*), G# (labeled *i⁶*), and A (labeled *V⁷*). The treble line has a sequence of notes: B (labeled *3 prg*), C# (labeled *3 prg*), D (labeled *3 prg*), E (labeled *3 prg*), F# (labeled *3 prg*), and G# (labeled *3 prg*).

Measure 20: The bass line features a sequence of notes: B (labeled *i*), C# (labeled *V₁⁶*), D (labeled *vii² / V₃⁴*), E (labeled *V₃⁴*), F# (labeled *i⁶*), and G# (labeled *V⁷*). The treble line has a sequence of notes: A (labeled *3 prg*), B (labeled *3 prg*), C# (labeled *3 prg*), D (labeled *3 prg*), E (labeled *3 prg*), and F# (labeled *3 prg*).

7b – Proposta de modelagem sonora (c. 16–20): oscilações de dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff

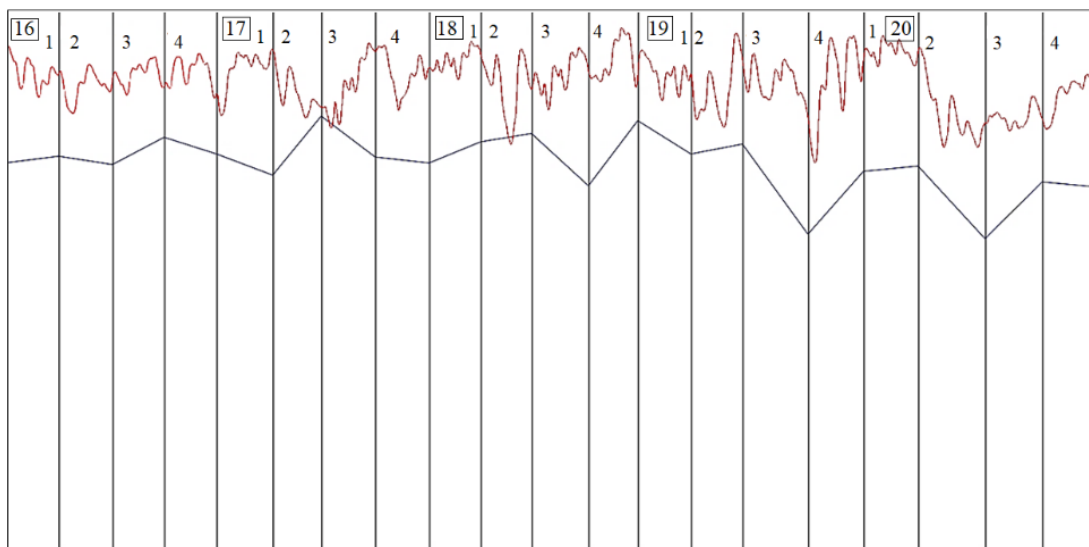


Figura 7: Plano frontal e aspectos expressivos (c. 15–20)

Oferecemos uma representação das vozes condutoras (Fig. 7a), e na Fig. 7b, uma representação das oscilações de dinâmica e agógica. Uma comparação entre ambas as figuras permitirá ao leitor notar a relação entre os pontos de chegada mencionados com as diferentes propostas de modelagem sonora, como o *ritardando* nos trechos que antecedem as finalizações de cadências (primeiro tempo do compasso 18 e terceiro tempo do compasso 20).

A normalidade métrica que inicia a seção B cede espaço a seu deslocamento a partir do compasso 15 (Fig. 8). A ideia de um compasso quarternário como dois binários (Burkhart 1994, p. 3–4) é visível entre os compassos 15–20. Isso poderia ser relevante para a questão dos agrupamentos e o estabelecimento dos impulsos (ação motora) durante uma performance. As constantes mudanças de registro e a sequência de tempos fortes incidindo também no meio dos compassos (*mid-bar downbeats*, c. 19–20) representam conhecimentos com potencial de subsidiar o estabelecimento de significados expressivos, como a sensação de dinamicidade e o contraste afetivo, reforçado pela tonalidade de Mi menor. Com base nas gravações, propomos uma reinterpretação da métrica dos compassos 15–19.

normalização métrica em trecho cadencial

1 2 1 2 1 2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2 3 4

V7
CAP

Figura 8: Sequência de *mid-bar downbeats* (c. 15–19)

O trecho que se segue ao retorno da normalidade métrica e à cadência autêntica perfeita do compasso 20 é marcado pela reapresentação de uma sequência de tempos fortes intermediários (*mid-bar downbeats*, c. 21–25, Fig. 9b). Esse recurso parece conferir certa dinamicidade, anterior à cadência suspensiva em Sol maior dos compassos 24–25. A observação desta passagem também permite notar a correlação entre os eventos métricos e harmônicos, já que os deslocamentos métricos são coincidentes com a mudança da função dos acordes (Fig. 9a). A escuta das gravações corroborou a ideia de dois agrupamentos binários num compasso quaternário. Assim, o “caminho da performance” à análise da estrutura representou uma importante contribuição para as representações analíticas da Fig. 9. Além da contribuição ao estabelecimento de agrupamentos, não podemos deixar de mencionar o impacto da escuta das gravações para a representação das vozes condutoras. No gráfico da Fig. 9c, vemos uma representação em favor de primeiros tempos como ponto de chegada de movimentos lineares (c. 22 e 26), corroborada pelo direcionamento melódico

proposto pelos *performers* selecionados. Assim, a Fig. 9a ilustra a interlocução entre métrica, eventos harmônicos e vozes condutoras.

9a – Interlocução entre métrica e eventos harmônicos

The figure displays a musical score for the Allemande from Partita No. 5, BWV 829, by J.S. Bach. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 21-22) and the second system (measures 23-24) are both marked with circled measure numbers. The score includes performance markings such as fingerings (1, 2) and articulation (accents, slurs). Below the staves, harmonic analysis is provided, including chord symbols (e.g., V^7/V , V^7 , I , IV , ii^7) and a key signature of one sharp (F#). The analysis also includes a bass line with notes and a series of chords: V^7 , V , V^7 , I , IV , and ii^7 . The second system (measures 23-24) includes a key signature change to one flat (F) and a series of chords: V_s^6 , I , IV^7 , and V^2/V . The score is written in a style that combines traditional musical notation with modern harmonic analysis.

25

Chord symbols: V^7 , I^6 , V^6 , I^6 , vi , V^7/V , I^6 , V^6-5

25 26

Chord symbols: V^7 , I^6 , V^6 , I^6 , vi^6 , V^7 , V^6-5

27

Chord symbols: vi^7 , IV^6 , ii^6_s , V , I

27 28

Chord symbols: vi^7 , IV^6 , ii^6_s , V , I

9b – Gráfico representativo dos deslocamentos métricos e de sua interlocução com os eventos harmônicos

21

23

25

27

G: V^7/V V^7 I IV ii^7

V_5^6 I IV^7 V^2/V

V^7 I^6 V^6 I^6 vi V^4 I^6 V^6-5

vi^7 IV^6 ii_8^6 V I

9c – Plano frontal (c. 21–28)

21

22

23

24

G: V^7 V V^7 I IV ii^7

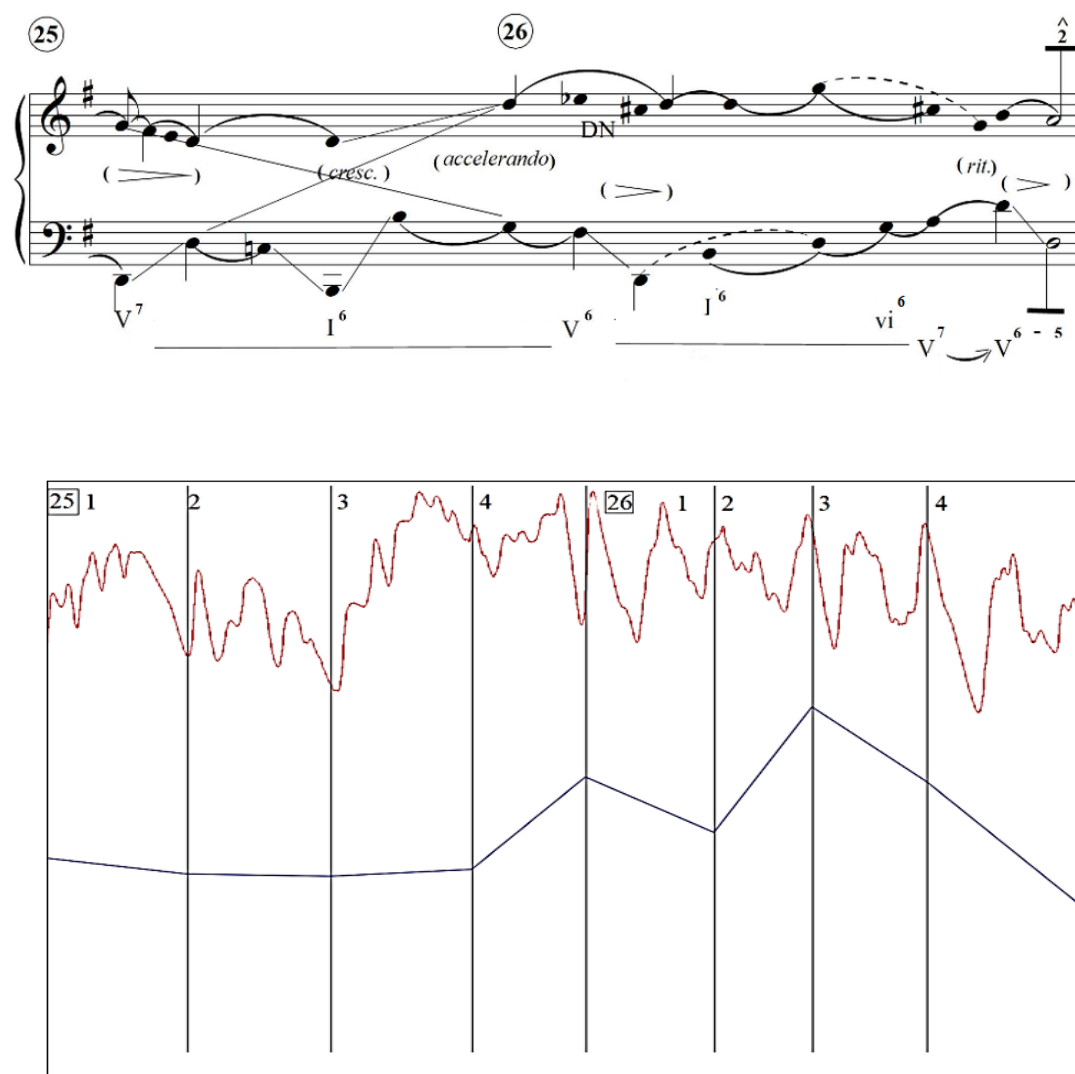
V_5^6 I IV^7 V^2/V

The image displays a musical score for piano, spanning measures 25 to 28. The notation is in treble and bass staves, with a key signature of one sharp (F#). Measure 25 begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a bass line. A 'DN' (down-bow) marking is present in the treble staff. Measure 26 continues the melodic and bass lines, with a 'V' (voice) marking in the bass staff. Measure 27 shows a continuation of the melodic and bass lines, with a 'V' (voice) marking in the bass staff. Measure 28 concludes the sequence with a final chord in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with harmonic event labels like V, I⁶, vi⁶, V⁷, vi⁷, IV⁶, ii⁶₅, P, N, and I.

Figura 9: Interlocução entre métrica, eventos harmônicos e vozes condutoras

A riqueza desta composição também é revelada em seus compassos finais, cujos eventos estruturais poderiam servir como um importante aporte para a modelagem sonora. O trecho posterior à cadência suspensiva dos compassos 24–25 pode ser interpretado como um longo prolongamento da dominante (c. 25–26, Fig. 9c), que acompanha um movimento linear ascendente. Observa-se novamente no compasso 26 a ocorrência de um amplo espaço registral, sublinhando a bordadura dupla de Ré (Mi♭/Dó#) com impacto no timbre e na expressividade. A cadência suspensiva (c. 24–25), a dupla bordadura e a cadência de engano na tonalidade de Sol maior (c. 26–27) intensificam a sensação de expectativa, juntamente com este prolongamento. Uma observação da direcionalidade da linha (c. 25–27) e da cadência de engano (c. 26–27) poderia constituir um recurso para a modelagem da dinâmica e estabelecimento da agógica. Já uma consciência dos pontos de chegada dos movimentos lineares tende a colaborar não somente para a articulação, mas também para a modelagem temporal. Na gravação de Arrau, o ponto culminante da frase abrangida pelos compassos 25–27 (1º tempo do c. 26) é preparado por meio de um *acelerando*. A cadência de engano (c. 26–27) é coincidente com um *ritardando*.

e decréscimo de dinâmica. Assim, o emprego deste *ritardando* contribui juntamente com esta cadência para a expectativa do trecho. Já a sensação de estabilidade, em fins desta obra, é promovida não apenas pela normalização métrica e cadência autêntica perfeita em Sol maior, mas também pela modelagem temporal proposta pelos diferentes *performers*, que fazem uso do *ritardando* em fins da seção B. A Fig. 10 oferece uma representação da interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos a partir da gravação de Arrau.



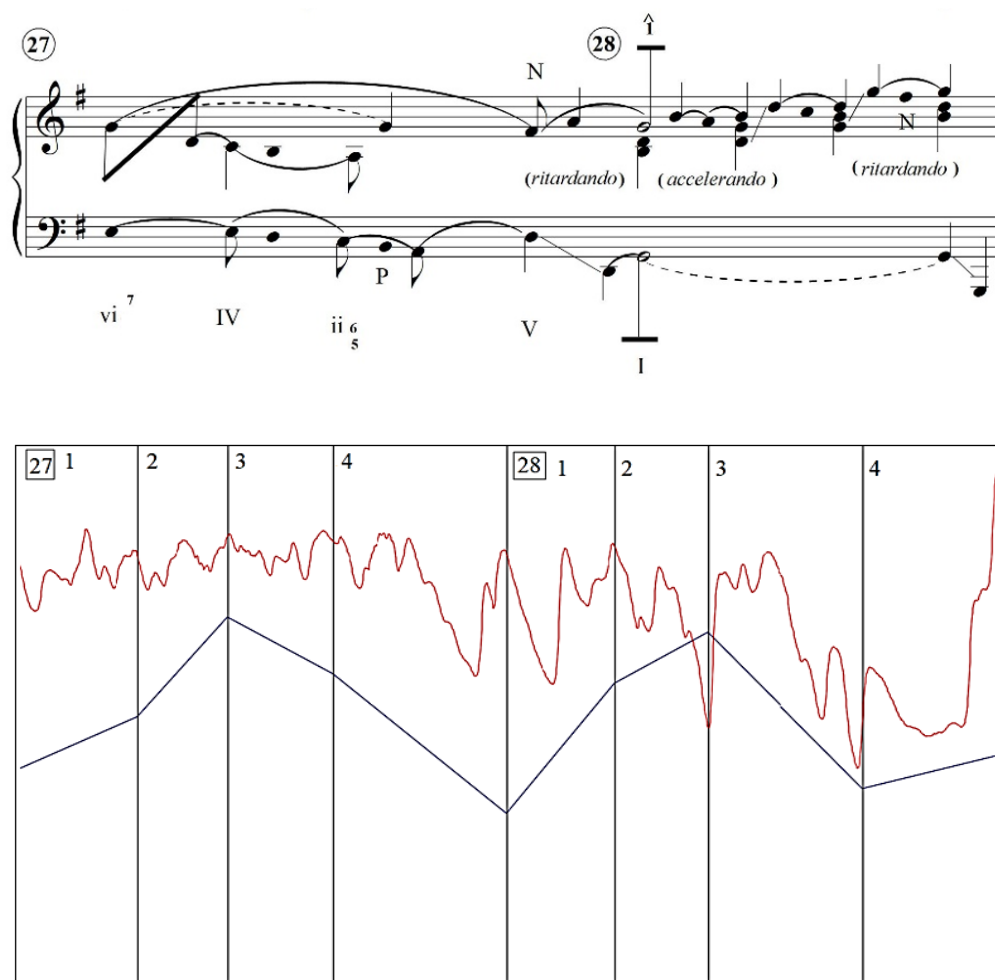


Figura 10: Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (c. 25–28)

5. Considerações finais

Com base numa consciência histórica acerca do desenvolvimento das principais linhas investigativas e problemáticas enfrentadas pela subárea Análise e Performance Musical, o estudo ofereceu uma análise de obra musical com o propósito de demonstrar o potencial de colaboração de diferentes procedimentos analíticos para certos desafios performáticos. Apresentamos uma abordagem prática, resultante do envolvimento da autora com as atividades da análise e da performance.

A autora lançou-se também ao desafio de oferecer uma abordagem que ilustrasse uma possibilidade de *interlocução* entre as atividades da *análise* e da *performance musical*, fundamentada num paradigma flexível, e, portanto,

distanciado do autoritarismo que influenciou a postura de muitos teóricos estruturalistas.

Contudo, a crítica a essa postura, dentre outros pressupostos estruturalistas em Performance Musical, não correspondeu à desvalorização do *potencial do conhecimento da estrutura para a abordagem dos desafios vinculados à modelagem expressiva*. Tampouco à desvalorização da possibilidade de contribuição de método sistemático.

Por assim entender, demonstramos o potencial da ferramenta analítica de Schenker para a abordagem de questões relacionadas à dinâmica, ao estabelecimento de agrupamentos, à agógica e à produção de metáforas afetivas. Também, o potencial desta proposta para enriquecer e complementar uma interpretação musical, considerada outro exemplo de desafio performativo.

Assim, o estudo apresentado mostrou como a observação das vozes condutoras – e de sua interlocução com os eventos harmônicos – pode servir como um conhecimento subsidiário para a seleção de estratégias de execução. Mostramos casos em que o reconhecimento de ponto de chegada do movimento linear se mostrou relevante para o estabelecimento de estratégia de dinâmica e de agógica.

Vimos como conhecimentos de ordem estrutural (reconhecimento de cadências, pontos culminantes e finalizações de frases musicais) podem se mostrar relevantes a uma escolha interpretativa. Assim, a análise da estrutura se mostrou uma ferramenta interpretativa que colaborou com um refinamento das escolhas interpretativas, bem como com a construção de uma concepção da forma musical.

A abordagem de desafios relacionados ao estabelecimento de agrupamentos não se limitou à percepção das vozes condutoras, mas foi tratada com base em diferentes propostas analíticas. A primeira, fundamentada numa análise da performance qualitativa, permitiu o reconhecimento das diferentes estratégias de agrupamento proporcionadas pelos performers selecionados para este estudo. A observação de tais propostas complementou a abordagem fundamentada na proposta de Burkhart (1994), que se mostrou relevante para o reconhecimento de diferentes tipos de deslocamentos da métrica, e, portanto, à questão dos agrupamentos.

Ademais, ilustramos um procedimento nem sempre considerado por algumas propostas estruturalistas: o “caminho da performance à análise” ou o

reconhecimento da colaboração de *performers*, por meio de suas estratégias interpretativas, para a análise musical. Buscamos neste artigo retratar uma possibilidade de processo simbiótico entre as atividades da análise e da performance, contribuindo assim para um redimensionamento do papel da performance nas abordagens analíticas.

Na proposta analítica oferecida, este redimensionamento pôde ser ilustrado a partir das contribuições de *performers* renomados, como Murray Perahia, Andrés Schiff e Claudio Arrau, cujas performances contribuíram para a compreensão métrica e das vozes condutoras. A partir de suas estratégias de modelagem sonora obtivemos conhecimentos relevantes para a interpretação de estruturas métricas, como a elisão e o tempo adicionado (Burkhart 1994). Temos aqui um exemplo de “análise da performance” que se mostrou relevante à abordagem da questão dos agrupamentos, favorecida também por conhecimentos teóricos-musicais. O “caminho da performance à análise” também cooperou com a percepção e a representação de eventos lineares.

A tentativa para redimensionar o papel da performance e a noção de análise foi revelado pelas representações analíticas. Se durante décadas testemunhamos o peso excessivo conferido à análise da estrutura em detrimento da abordagem interpretativa de performers, a proposta analítica deste artigo buscou ressaltar os aspectos expressivos. Isso pode ser reconhecido pela incorporação de indicações de dinâmica e agógica nos gráficos de vozes condutoras, bem como pelos exemplos caracterizados pela integração entre vozes condutoras e gráficos representativos das variações de *timing* e de dinâmica. Assim, foi propósito evidenciar aspectos expressivos integrantes do processo de escuta.

Buscamos, portanto, conferir tratamento igualitário a diferentes possibilidades de conhecimentos analíticos. Assim, nossa proposta aproxima-se da reivindicação de especialistas que clamaram por uma abordagem metodológica mais abrangente nas pesquisas com propósito de oferecer uma contribuição significativa aos desafios da performance musical.

Referências

1. Abbate, Carolyn. 2004. Music – Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry*, v. 30, n. 3, p. 505–536. 2004. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/421160>>.
2. Bent, Ian D.; Pople, Anthony. 2001. Analysis. In: Sadie, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 1. London: Macmillan, p. 526–589.
3. Berry, Wallace. 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
4. Bowen, José. 1996. Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of Musicological Research*, v. 16, n. 2, p. 111–156. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/01411899608574728>>.
5. Burkhart, Charles. 1994. Mid-bar Donwbeat in Bach's Keyboard Music. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 8, p. 3–26. Disponível em: <https://jmt.pappstate.edu/article.edu/articles?field_jmt_authors_value=Burkhart&title=>>.
6. Cadwallader, Allen; Gagné, Clayton. 2011. *Analysis of Tonal Music: a Schenkerian Approach*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press.
7. Cone, Edward. 1968. *Musical Form and Performance*. New York: W. W. Norton & Company.
8. Cook, Nicholas. 1999a. Analysing Performance and Performing Analysis. In: Cook, Nicholas; Everist, Mark (Ed). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, p. 239–261.
9. _____. 1999b. Words about Music, or Analysis versus Performance. In: Cook, Nicholas; Johnson, Peter; Zender, Hans (Eds). *Theory onto Practice: Composition, Performance and the Listening Experience*, p. 9–52. Leuven: Leuven University Press.
10. _____. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.
11. Correia, Renata Coutinho de Barros. 2015. *Perspectivas recentes da pesquisa em performance pianística: estado do conhecimento de teses e dissertações em Performance Musical e Práticas Interpretativas no Brasil (2007–2012)*. 291 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

12. _____. 2021. *Análise e Performance Musical: perspectivas de pesquisa, influências mútuas e abordagem crítica*. 516 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
13. Folio, Cynthia. 1991. Analysis and Performance of the Flute Sonatas of J. S. Bach: a sample Lesson Plan. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 5, n. 1, p. 133–159.
14. Fraga, Orlando. 2009. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: DeArtes, UFPR.
15. Gabrielsson, Alf. 2001. 1860–1960. In: Stanley, Sadie (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 20. 2. ed. London: Macmillan, p. 528–530.
16. Gerling, Cristina Capparelli; Barros, Guilherme Sauerbronn de. 2020. *Glossário de termos schenkerianos*. Salvador: Tema.
17. Gerling, Cristina Capparelli; Souza, Jusamara. 2000. A performance como objeto de investigação. *I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, 1., Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, p. 114–125.
18. Green, Douglass M. 1965. The Analytical Method. In: Green, Douglass M. *Form in Tonal Music: an introduction to analysis*, p. 70–95. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
19. Hood, Alison. 2014. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. New York: Routledge.
20. Juslin, Patrick, N.; Persson, Roland S. 2002. Emotional Communication. In: Parncutt, Richard; Mcpherson, Gary (ed.). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*, p. 219–236. New York: Oxford University Press.
21. Kostka, Stefan; Payne, Dorothy. 2000. Binary and Ternary Forms. In: Kostka, Stefan; Payne, Dorothy. *Tonal harmony, with an introduction to twentieth-century music*, p. 335–351. New York: McGraw-Hill.
22. Laboissière, Marília. 2007. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume.
23. Larson, Steve. 1983. On Analysis and Performance: the Contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's Two-part Invention in C major. *Theory Only*, v. 7, n. 1, p. 31–45.
24. Latartara, John; Gardiner, Michael. 2007. Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships and the Musical Work. *Current Musicology*, n. 84, p. 53–78.

25. Lester, Joel. 1995. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: Rink, John (Ed). *The Practice of Performance: studies in musical interpretation*, p. 197–216. Cambridge: Cambridge University Press.
26. Little, Meredith Ellis; Cusick, Suzanne G. 2001. *Allemande*. *Grove Music Online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>>.
27. Little, Meredith Ellis; Jenne, Natalie. 2001. *Dance and the Music of J. S. Bach*. 2 ed. Bloomington: Indiana University Press.
28. Narmour, Eugene. 1988. On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. In: Solie, Ruth A.; Narmour, Eugene. In: *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, p. 317–340. New York: Pendragon Press.
29. Palmer, Caroline. 1997. Music Performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, n. 1, p. 115–138. Disponível em: <<https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annu rev.psych.48.1.115>>.
30. Rink, John. 1990. Review of Musical Structure and Performance by Wallace Berry. *Musical Analysis*, v. 9, n. 3, p. 319–339.
31. _____. 1994. Authentic Chopin: History, Analysis and Intuition in Performance. In: Rink, John; Samson, Jim (Eds.). *Chopin Studies 2*, p. 241–244. Cambridge: Cambridge University Press.
32. _____. 1995. Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's *Fantasie Op. 16*. In: Rink, John (Ed). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, p. 254–282. New York: Cambridge University Press.
33. _____. 1999. Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In: Cook, Nicholas; Everist, Mark (Eds.). *Rethinking Music*, p. 217–238. Oxford: Oxford University Press.
34. _____. 2002. Analysis and (or?) Performance. In: Rink, John (Ed.). *Musical Performance. A Guide to Understanding*, p. 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.
35. Rothstein, William. 1995. Analysis and the Act of Performance. In: Rink, John (Ed). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, p. 217–240. Cambridge: Cambridge University Press.
36. Schachter, Carl. 1991. 20th-Century Analysis and Mozart Performance. *Early Music*, v. 19, n. 4, p. 620–626. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3127925>>.

37. Schenker, Heinrich. 2004 [1921–1923]. *Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. v.1, n. 1–5. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et. al. New York: Oxford University Press.
38. _____. 2005 [1923–1924]. *Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. v. 2, n. 6–10. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et. al. New York: Oxford University Press.
39. _____. *Free Composition (Der freie Satz)*. Tradução de Ernst Oster. New York: Longman, 1979 [1935].
40. Schmalfeldt, Janet. 1985. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 6. *Journal of Music Theory*, v. 29, n. 1, p. 1–31.
41. _____. 2002. On Performance, Analysis, and Schubert. *Per Musi*, v. 5/6, p. 38–54.
42. Schulenberg, David. 2006. *Clavierübung, Part 1: The Six Partitas*. In: Schulenberg, David. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Routledge, p. 321–345.
43. Sonic Visualiser. Disponível em: <<https://www.sonicvisualiser.org/>>. Acesso em 01 de mar. 2021.
44. Stein, Erwin. 1962. *Form and Performance*. New York: Limelight.
45. Swinkin, Jeffrey. 2007. Schenkerian Analysis, Metaphor, and Performance. *College Music Symposium*, v. 47, p. 76–99.
46. _____. 2016. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press.
47. Winter, Leonardo L.; Silveira, Fernando J. 2006. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per musí*, n. 13, p. 63–71.
48. Zamacois, Joaquín. 2007. La "Suite" y la Casación, Serenata o "Divertimento". In: _____. *Curso de formas musicales*, p. 151–166. Madrid: Mundimúsica Ediciones.

Partituras e Gravações

49. Bach, Johann Sebastian. 1976 [1731]. *Partitas 1–3*. [p. 2–49]. 1 partitura. Teclado. Disponível em: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/03/IMSLP83649-PMLP03276-Partitas_No._1-3_-_B%C3%A4renreiter.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2022.

50. _____. 1976 [1731]. *Partitas 4–6*. [p. 72–113]. Teclado. 1 partitura. Disponível em: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b3/IMSLP83650-PMLP03276-Partitas_No._4-6_-_B%C3%A4renreiter.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2022.
51. _____. 2009. *Partitas 1, 5 & 6*. Intérprete: Murray Perahia. Berlin: Sony Music Entertainment. 1 CD.
52. _____. 1987. *Chromatic Fantasy and Fugue, Partita in G Major, English Suite in F major*. Intérprete: András Schiff. Hungary: Hungaroton Classic. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HYrVDGtAZ2U>>. Acesso em: 28 fev. 2022.
53. _____. 1993. *The Final Sessions*. Volume 4 – Bach. Intérprete: Claudio Arrau. Switzerland: Philips. 1 CD.