

## His master's voice: a voz do poder e o poder da voz

Catarina Leite Domenici  
(UFRGS - RS)  
catarina@catarinadomenici.com

**Resumo:** Utilizando a voz como um tropo para a oralidade e o aspecto humano e social da performance musical, a autora analisa as idéias de fidelidade às intenções do compositor (*Werktreue*) e fidelidade ao texto (*Texttreue*) do ponto de vista do performer. A importância dessas ideias para o estabelecimento da ética modernista da performance musical é discutida através de textos de compositores e performers, enfocando o impacto da separação entre a escrita e a oralidade na performance musical. A colaboração entre compositores e intérpretes é tomada como ponto de partida para a proposta de uma ética dialógica da performance musical fundamentada na filosofia do dialogismo de Mikhail Bakhtin.

**Palavras chave:** filosofia da performance musical; relações compositor-intérprete; dialogismo.

### His master's voice: the voice of power and the power of the voice

**Abstract:** Using the voice as a trope for orality, and the human and social aspects of musical performance, the author investigates the ideas of fidelity to the composer's intention (*Werktreue*), and fidelity to the text (*Texttreue*) from the point of view of the performer. The importance of those ideas for the establishment of modernist performance ethics is discussed through texts of performers and composers, focusing on the impact of the separation between text and orality on musical performance. The collaboration between composers and performers is taken as a point of departure for a proposal of a dialogical ethics for musical performance grounded on Mikhail Bakhtin's philosophy of dialogue.

**Keywords:** philosophy of musical performance; composer-performer relations; dialogism.

## INTRODUÇÃO

Dentre os sons que o ser humano é capaz de produzir, pode-se dizer que a voz é a expressão do ser na sua inteireza. Desde os processos mecânicos da respiração que põem em movimento o ar que vibra as pregas vocais à articulação do pensamento expresso com uma determinada entonação, a voz identifica o falante em seu aspecto corpóreo, ideológico e afetivo. Não é à toa que a voz é uma freqüente metáfora antropomórfica para instituições ("a voz da igreja"), forças da natureza ("a voz do vento"), entidades divinas ("a voz de Deus") e movimentos sociais ("a voz do povo"). A voz como metáfora para o ser, ancora-se na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus

juízos de valor, enfim, a sua história. A voz é a evidência de uma existência inalienável no mundo. Contudo, o poder da voz só existe na alteridade. É na relação com o outro que a sua autoridade lhe é outorgada. O poder da voz só se consuma na resposta que ela incita de um outro. Se ela fala e encontra apenas o silêncio, é uma voz calada. E se ela existe apenas a partir do silêncio da outra, é uma voz autoritária.

A metáfora da voz sempre esteve presente na minha formação como pianista. Com freqüência, ouvi de meus mestres que o intérprete deve ser o porta-voz do compositor, ao mesmo tempo em que o artista deve “falar” com a sua própria voz. O conflito entre essas posições evidencia um impasse ético: se permito tornar-me um instrumento para a voz de outrem, renuncio à minha voz, mas se apenas a minha voz é ouvida, ignoro o enunciado do outro. As duas posições representam posturas conflitantes da performance musical – de um lado, o performer como meio transparente para a voz do compositor, de outro, o virtuoso que utiliza a obra como pretexto para a exibição pública<sup>1</sup> – e revelam uma relação de antagonismo entre composição e performance. Tal impasse amplia-se quando consideramos de um lado, a centralidade do texto na música ocidental de concerto e, de outro, a força da performance em uma arte sonora. A separação histórica entre composição e performance fundou-se na crença no texto como sinônimo para a voz do compositor para estabelecer uma relação assimétrica que privilegia a escrita em detrimento da performance e da tradição oral. Mas seria o texto capaz de encapsular todos os aspectos da voz? Seria a voz do compositor a única ouvida na performance? Se o som é a essência da arte musical, como sustentar a relação vertical entre composição e performance, escrita e oralidade, sem colocar em risco a existência da própria música?

A colaboração entre compositores e intérpretes, uma prática comum na música contemporânea nos últimos 60 anos, restabelece a contigüidade entre o fenômeno sonoro e a notação. Contudo, foi apenas na última década que o assunto começou a merecer a atenção de pesquisadores. A colaboração dialógica resgata os aspectos social, material e humano da criação musical contribuindo para o que Taruskin chamou de “projeto pós-moderno para a música” ao dismantelar os deslocamentos transcendental e formalista efetuados nos séculos XIX e XX (TARUSKIN, 1995, p. 17) que fundamentaram a ética modernista da performance

---

<sup>1</sup> Lydia Goehr discute os dois ideais de performance em *The Quest for Voice* (1998, p. 132-173).

musical. O objetivo deste artigo é discutir as bases filosóficas do ideal de fidelidade ao texto, em confronto com as implicações práticas de uma arte sonora, e propor uma ética dialógica fundamentada na antropologia filosófica de Mikahil Bakhtin.

## 1. AFINAL, DE QUEM É A VOZ?

A imagem de um cachorro atento sentado à frente de um gramofone com os dizeres “His Master’s Voice”<sup>2</sup> sugere a ideia de fidelidade e obediência à autoridade da voz de um mestre, ao mesmo tempo em que aponta para o fato que essa voz é incorpórea e mecanicamente reproduzida. Se a figura do mestre não é uma presença visível, é pertinente perguntar de quem seria realmente essa voz. A fidelidade ao texto é uma questão muito presente no cotidiano de intérpretes, estudantes e professores de música. Qual de nós nunca ouviu de nossos mestres as frases “o intérprete é o advogado do compositor” ou “tudo o que você precisa saber está contido no texto”? O curioso é que esses mesmos mestres jamais conseguiram explicar satisfatoriamente as discrepâncias, por vezes enormes, nas várias interpretações consagradas de obras do repertório a não ser de forma vaga, invocando a figura do “gênio”. Da mesma forma, nunca conseguiram justificar o seu discurso frente à necessidade de recomendar que ouvíssemos gravações de obras quando demonstrávamos falta de familiaridade com um determinado estilo. Desde os meus anos de conservatório até o doutorado, intrigou-me tal descompasso entre o discurso e a prática. Estava claro que o discurso assentava-se na ideia de uma realidade preexistente fixada no texto e que a prática apontava para algo essencialmente mutável que estava além da partitura. Na prática, a “voz do mestre” traduzia-se na obediência aos cânones da interpretação do repertório da música ocidental de concerto, mas, no discurso, a obediência era dirigida ao texto. Nesse cenário, a voz do compositor era, em realidade, a polifonia das vozes dos intérpretes.

Por quê, então, a duplicidade entre prática e discurso? A resposta mais direta é que o paradigma tradicional da performance musical foi construído ao longo dos últimos dois séculos por musicólogos, filósofos, teóricos e compositores<sup>3</sup>. Os intérpretes, até o momento, simplesmente não participaram efetivamente dessa

---

<sup>2</sup> Imagem emblema da gravadora RCA Victor.

<sup>3</sup> Para uma visão compreensiva ver GOEHR (2007) e TARUSKIN (1995).

discussão. Com certeza, preferiram, e ainda preferem, tomar o seu tempo fazendo o que realmente importa – música. O problema é que a teoria exerce poder sobre a prática<sup>4</sup> e é exatamente o poder do discurso instituído que levou a performance musical à “vida dupla”: na esfera pública, proclama-se a fidelidade ao compositor; na esfera privada, obediência à tradição oral<sup>5</sup>. O paradigma tradicional estabeleceu tal grau de polarização entre composição/performance, notação/oralidade, texto/contexto, musical/extramusical, que tornou arriscado, até poucos anos atrás, sustentar publicamente uma posição que contemplasse simultaneamente a escrita e a tradição oral sem prejuízo do autor ser tomado como um intérprete leviano ou *démodé*<sup>6</sup>. Além do mais, a cultura da música ocidental de concerto empurrou para fora de si toda e qualquer ideia de tradição oral, deixando esta para o jazz, a música popular e outras tantas músicas mais antigas ou “exóticas”<sup>7</sup>. Na cultura ocidental, a correspondência direta entre o domínio da escrita e o nível de cultura faz com que qualquer intérprete estremeça ao contemplar uma admissão pública da centralidade da oralidade para a sua arte, sob pena de ser taxado de inculto<sup>8</sup>. Aparentemente estamos muito acostumados a essa vida dupla. Nem mesmo a vitória de Nobuyuki Tsujii no concurso Van Cliburn em 2009, parece ter revelado o artificialismo dessa polarização, ao colocar em cheque a centralidade do texto para a performance musical. A premiação de um pianista cego de nascença, que aprende o repertório de ouvido por considerar muito demorado o processo de ler uma partitura em braile, parece não ter causado espanto algum a não ser pelo feito considerado extraordinário<sup>9</sup>. Novamente invoca-se a figura do gênio, e novamente perde-se a

---

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre o poder que a teoria exerce sobre a prática que ela descreve, ver Borgdorff (2012).

<sup>5</sup> Richard Taruskin define tradição oral como “qualquer tradição que é fundada na escuta e na imitação. É a transmissão costumeira de performer para performer, a qual mantém repertórios musicais vivos” (TARUSKIN, 1995, p. 179). Incluem-se aqui performances, gravações e ensinamentos passados de professor a aluno através das gerações.

<sup>6</sup> Taruskin afirma que estamos acostumados a conceber a tradição ocidental da música de concerto como uma tradição letrada, nos esquecendo que ela sempre foi mediada pela tradição oral (TARUSKIN, 1995, p. 179). Comentando o ataque de Arthur Mendel na tradição oral, Taruskin comenta que “como tantos outros, Mendel representa ‘tradição’ como uma espécie de *Nibelheim*, habitado exclusivamente pelos estúpidos e complacentes.” (TARUSKIN, 1995, p. 186).

<sup>7</sup> Albert Cohen afirma ser a partitura a fundação da estética da música ocidental, limitando a tradição oral à música popular, ao jazz, à música de culturas não ocidentais, e à música medieval ocidental. (COHEN, In: CHRISTENSEN, T. (Ed.), 2002, p. 534).

<sup>8</sup> Para uma discussão sobre a intolerância da “contaminação” da tradição oral na música de concerto no ambiente acadêmico, ver TARUSKIN, 1995, p. 173-197.

<sup>9</sup> O presidente do júri do concurso, Maestro John Giordano, declarou: “Ele é fantástico. Nós fechamos os olhos e é tão fenomenal que é difícil segurar as lágrimas. ... Nobu tocou a peça mais difícil de Beethoven [a Sonata *Hammerklavier*] impecavelmente. Para qualquer um, é extraordinário. Mas para um cego que aprende de ouvido, é formidável.” Disponível em: <http://www.caller.com/news/2010/oct/07/japans-piano-superstar-will-play-with-corpus/>. Acesso em

oportunidade de perguntar de quem, afinal, era a voz.

## 2. HIS MASTER'S VOICE: WERKTREUE E TEXTTREUE - A VOZ DO PODER

Ao sugerir a abolição dos termos *Werktreue* e *Texttreue* do vocabulário, Alfred Brendel indica uma distinção entre esses conceitos, onde o primeiro refere-se à fidelidade às intenções do compositor, e o segundo, à fidelidade ao texto (BRENDDEL, 1991, p. 23). Se o conceito de obra musical (*Work-Concept*), segundo o qual o intérprete deve obediência às intenções do compositor (*Werktreue*), tem a sua origem no Romantismo (GOEHR, 2007), a crença e a fé cega (e surda) na partitura enquanto reificação das intenções do compositor (*Texttreue*) é uma construção modernista (TARUSKIN, 1995, p. 12). Em seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works*, Goehr localiza com muita precisão e clareza o estabelecimento da relação hierárquica entre composição e performance na ideologia do conceito de obra musical, a qual designa ao intérprete o papel de um meio transparente, cuja voz deve ser neutralizada para que a voz do compositor seja ouvida. Já em 1865, o teórico alemão Robert Zimmermann defendia fervorosamente a invisibilidade do intérprete (e não apenas no sentido figurativo), afirmando que concertos de música deveriam ser eventos puramente sonoros:

O efeito visual da performance não pertence à essência da obra. ... É por esta razão que músicos de orquestra se apresentam apropriadamente em vestimentas simples; seria melhor que eles fossem invisíveis" (ZIMMERMANN *apud* GOEHR, 1998, p. 142).

Nada mais eloqüente do que a negação da presença física do intérprete e da materialidade da performance para ilustrar o que Goehr denomina de deslocamento transcendente (*transcendent move*), afastando-se do mundano e do particular em direção ao espiritual e universal (GOEHR, 2007, p. 153). Ao cortar os laços com o mundo, a música teria que necessariamente trazer o sentido de fora para dentro de si, realizando um outro deslocamento - o deslocamento formalista (*formalist move*) (GOEHR, 2007, p. 153). Juntos, esses deslocamentos isolam composição e performance através do distanciamento entre o ideal e o mundano, a escrita e o som, moldando a separação histórica entre essas disciplinas em uma relação hierárquica.

Herdada pelos Modernistas, a força reguladora dessa ideologia consolidou o papel submisso do intérprete durante a primeira metade do século XX. O caráter legislativo do modelo hierárquico e sua perpetuação ao longo e além do século passado podem ser, pelo menos em parte, atribuídas à influência de compositores centrais ao desenvolvimento da música naquele período: Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Schoenberg teria dito que “o performer, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma platéia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (SCHOENBERG *apud* COOK, 2006, p. 5). Para Stravinsky, a distinção entre execução e interpretação estaria no ato abnegado da submissão ao que é comandado pela notação (execução), sendo que a interpretação reside “na raiz de todos os erros, todos os pecados, todos os mal-entendidos que se contrapõe entre a obra musical e o ouvinte” (STRAVINSKY *apud* TARUSKIN, 1995, p. 361). Contudo, Schoenberg e Stravinsky não eram vozes solitárias em defesa da hierarquia entre composição e performance, posto que seus ideais refletem o *Zeitgeist* do início do século XX. Em 1911, *Heinrich Schenker* deu início ao texto *Die Kunst des Vortrags* com o objetivo de propor “princípios gerais e regras” para a performance<sup>10</sup>. O texto permaneceu em manuscrito inacabado até a sua publicação na língua inglesa em 2000 com o título *The Art of Performance*. Nele, Schenker expressa claramente o deslocamento transcendental apontado por Goehr. Ao estabelecer uma separação rígida entre composição e performance, Schenker vê o ato da performance como uma corrupção da obra:

Basicamente, a composição não requer uma performance para existir. Precisamente como um som imaginado se manifesta real para a mente, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte é, desta maneira, supérflua.

Uma vez que a performance ocorra, é necessário ter consciência que novos elementos são agregados à obra de arte completa: a natureza do instrumento que está sendo tocado; as propriedades do teatro, a sala, a platéia; o estado de humor do performer, técnica, et cetera. Se a composição precisa ser sagrada, mantida tal como era antes da performance, ela não pode ser comprometida por esses elementos (os quais, afinal de contas, são inteiramente estranhos à ela) (SCHENKER, 2000, p. 3).

Ao alocar a composição no território da mente e a performance na materialidade do mundo, Schenker reproduz a separação mente/corpo, sendo que o

<sup>10</sup> Informação disponível em [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/kunst\\_des\\_vortrags.html](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/kunst_des_vortrags.html). Acesso em 18/07/2012.

último destina-se meramente a servir à realização ainda que corrupta das construções ideais. Tal qual a voz sobrenatural que “canta” através da cabeça decapitada de Orfeu<sup>11</sup>, a composição no discurso de Schenker é a voz descorporificada, onisciente e livre dos embaraços mundanos do credo modernista. O dualismo espírito/matéria traz sérias implicações para o performer, posto que o ideal da obra musical transcendente gera uma relação conflituosa entre a inevitabilidade da presença física do performer e a tentativa de negação desta como forma de atenuar o grau de profanação da “composição sagrada” na performance. Ainda de acordo com essa visão, a obra pertence ao compositor, cabendo ao performer uma função puramente mecânica para a realização da intenção de outrem. Desta maneira, o corpo do performer é visto como máquina, sendo o alto índice de lesões entre músicos o lamentável testemunho de uma ideologia anti-humana, a qual possui uma semelhança perturbadora com o ritual da autoflagelação para a expiação da culpa<sup>12</sup>.

No discurso de Schenker, o deslocamento formalista é realizado através da reificação da notação:

O que deve ser considerado o evento mais derradeiro na performance de uma obra de arte musical é a visão geral do significado do modo de notação do compositor. Aquilo que é decretado na notação é considerado a inalterável vontade do compositor e deve ser interpretado literalmente (SCHENKER, 2000, p. 5).

É interessante acompanhar todo o raciocínio de Schenker ao longo das duas páginas que compreendem o segundo capítulo do livro (*Mode of Notation and Performance*) com vistas a observar o esforço do autor para centralizar o fenômeno musical no texto reificado, expondo assim os pilares da ética modernista da performance musical. Dando sequência à citação acima, Schenker aquiesce os limites da notação<sup>13</sup>, e propõe-se a explicar a diferença entre a notação e o efeito desejado pelo compositor através do exemplo da execução de uma sequência de mínimas com a indicação *marcato*, concluindo que “uma interpretação literal subtrai

<sup>11</sup> Metáfora utilizada por Carolyn Abbate para a música que tem sua origem fora do domínio humano (2001, p. 6).

<sup>12</sup> A ideia da performance musical como um ato de transcendência da matéria criou uma cultura de tolerância à dor. A crença na superação de dificuldades técnicas através de procedimentos dolorosos aponta para uma visão mecânica do corpo, corroborada pela alta incidência de lesões em instrumentistas, que pode variar de 26% até 93% segundo Guptil e Zaza (2010, p. 29).

<sup>13</sup> “Already the mere fact that our notation hardly represents more than neumes should lead the performer to search for the meaning behind the symbols” (SCHENKER, 2000, p. 6).

os próprios meios que conduzem à realização do efeito” (SCHENKER, 2000, p. 6). A aparente contradição é resolvida através da dissimulação (*dissembling*) na performance:

O que quer que tenha sido feito – somado ou subtraído dos valores – o resultado final, voltando ao nosso exemplo, deve dar a impressão real de mínimas. Nessa questão reside o verdadeiro segredo da arte da performance: encontrar aqueles modos peculiares de dissimulação através dos quais – via o desvio do efeito – o modo de notação é realizado (SCHENKER, 2000, p. 6).

O deslocamento formalista proposto por Schenker transforma a performance em uma “arte da dissimulação”. A sua proposta é clara: a performance deve realizar o efeito sonoro intencionado pelo compositor ao mesmo tempo em que mantém uma relação isomórfica com o texto. Através da distinção entre “efeito” e “notação”, Schenker realiza o deslocamento do saber da prática de performance para o texto. Ao ocultar no texto o conhecimento outrora manifesto na prática, Schenker confere-lhe um caráter enigmático, passando este a ser “o verdadeiro segredo da arte da performance”. Contudo, é patente o artificialismo desse deslocamento, posto que qualquer performer profissional tem consciência da importância da oralidade para a sua prática. Dessa maneira, instaura-se a “vida dupla” na performance musical: de um lado, a esfera pública orientada pela obediência ao texto; de outro, a esfera privada orientada pela obediência à tradição.

O próximo passo de sua argumentação implica em desqualificar textos editados, sensibilizando o leitor para a necessidade de textos autênticos, baseados em manuscritos e primeiras edições, preconizando a febre da “Urtext-ite” de meados do século XX. Ao declarar “eu deveria praticamente dizer que há mais o que ser admirado na notação do que na composição em si”, Schenker (2000, p. 6) acaba também por desprezar o compositor, revelando-se um “fetichista do texto”<sup>14</sup>. Na citação abaixo, o antropomorfismo utilizado por Schenker para descrever a “manifestação corporificada” da obra musical sugere um ritual macabro, onde o sacrifício da voz e da presença do performer no “altar da performance” confere vida autônoma à obra musical<sup>15</sup>. E assim deve ser em um mundo onde objetos arrebatam

<sup>14</sup> De acordo com Taruskin, o fetichista do texto é aquele que prefere exaltar o texto àqueles que o lêem ou escrevem (TARUSKIN, 1995, p. 187).

<sup>15</sup> Hegel descreve o *performer* de maneira semelhante, afirmando que “... o executante tem a obrigação de dar vida e alma para a obra da mesma maneira que o compositor ...” (HEGEL *apud* ABBATE, 2001, p. 197). A imagem é perturbadora ao sugerir que a existência da obra implica na subtração da vida e da alma, e por consequência da condição humana de ambos, performer e



de seus criadores a vida. Um mundo onde o poder está no texto.

Através da realização exata do modo de notação claramente sentido e ponderado do mestre, pode-se atingir uma plasticidade da performance a qual praticamente permite que a peça manifeste-se corporeamente, em luz e sombra.

Contudo, em último sentido, todas as performances vem de dentro, não de fora. As peças respiram através de seus próprios pulmões; elas carregam sua própria corrente sanguínea – mesmo sem serem rotuladas com conceitos e nomes, como os leigos gostariam [...]” (SCHENKER, 2000, p. 6)

Os deslocamentos transcendental e formalista subsidiaram a ideia da obra musical como objeto ideal livre das contingências humanas e materiais, estabelecendo uma relação assimétrica entre composição e performance. O status privilegiado do texto e o desejo pelo controle absoluto da performance chegou ao seu ponto máximo sob a égide do modernismo. Mas como retirar o poder da performance sem com isso sacrificar a música junto?

### 3. O SILÊNCIO ATERRADOR DA RUPTURA

Uma voz só tem poder quando há alguém que responda ou obedeça. O que Taruskin chamou de “golpe na tradição oral” (TARUSKIN, 1995, p. 197), através do deslocamento das práticas de performance para o texto, encontrou o silêncio. De um lado, em um ato de revolta dos “nibelungos” contra os “deuses da vahalla”<sup>16</sup>, a resposta à voz autoritária do modernismo foi o silêncio do afastamento entre compositores e intérpretes, criando um descompasso entre composição e performance, quando performers deixaram de tocar a música “do dia” preferindo permanecer vinculados à música “de ontem”. De outro, o silêncio da tradição foi a submissão ao ideal modernista ao transformar-se a si mesma em museologia<sup>17</sup>. O

compositor.

<sup>16</sup> Metáfora utilizada por Taruskin para *performers* e compositores, respectivamente (TARUSKIN, 1995, p. 10; 186-187).

<sup>17</sup> O caráter de “museologia” da tradição se evidencia no ensino conservatorial, desde o dogmatismo pedagógico até a centralidade do repertório do passado. O modo de organização desse repertório, seja nas academias de música ou em concursos tradicionais de instrumento, é muito semelhante à disposição de um museu: “a sala dos barrocos”, a “sala dos clássicos”, a “sala dos românticos”, etc. Para Leech-Wilkinson, tanto a gravação quanto a academia foram fundamentais na disciplina de performers. (Disponível em: <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap2.html>). Na academia, a ideologia da obra musical subsidiou o caráter normativo de estudos teóricos e musicológicos cujo objetivo era estabelecer critérios científicos para justificar uma performance “correta”. Para uma discussão sobre o assunto, ver ABBATE, 2001 e TARUSKIN, 2009, p. 30-36, “Why Do They All Hate Horowitz?”. Recentemente, os estudos de gravações reforçam a ideia da tradição como um texto a ser analisado (LEECH-WILKINSON, op. Cit; COOK, 2006), o que, por um lado, demonstra uma maior

ideal de reprodução de um objeto reificado se viabiliza pela promessa da perfeição contida no maquinismo. E quando máquinas falam, ninguém está realmente falando. Abatte aponta que a evolução do discurso crítico associando performers à autômatos foi concomitante à própria evolução dos autômatos, desde a invenção e produção de brinquedos mecânicos no século dezoito, e sua “colisão com o pensamento mecanicista sobre a natureza do corpo e da alma” (ABBATE, 2001, p. 194-196), passando pelo discurso de Hegel sobre a performance (ver nota 15), o qual, ao colocar o performer como um instrumento, “declara o ser humano como um objeto sem vida animado *pela* obra” (ABBATE, 2001, p. 197), até o século XX, quando “o meio obediente de Hegel torna-se o ‘transmissor’ mecânico de Stravinsky em uma filosofia severa da performance musical na qual automatismo e ausência de vontade são virtudes.” (ABBATE, 2001, p. 197).

De acordo com Brendel, a implosão da tradição oral causou

A perda da auto-confiança (a qual) foi geralmente acompanhada por uma fé rígida na escritura. ... Arriscar-se – para o que necessita-se de auto-confiança – perdeu sua atração e relevância. A imagem da máquina em sua eficiência impassível ganhou poder sobre muitas mentes; a busca pela perfeição tornou-se uma obsessão (BRENDL, 1991, p. 24).

A obediência à ideologia modernista acabou por reduzir a arte da performance em ato mecânico de reprodução. O pianista Alan Feinberg comenta que:

Uma das noções que surgiu entre os intérpretes na última parte do século XX, era que quando eles voltavam-se às performance do início do século diziam “isso não era bom, era muito pessoal, os intérpretes estavam usando a música para expressar a si próprios ao invés de deixar a música falar por si.” Mas deixar a música falar por si acabou por fundir-se à noção de que a música é isomórfica à sua imagem na partitura – quanto mais a performance soa exatamente como se apresenta na página, melhor. A verdade é que essa abordagem irá acabar produzindo mais e mais performances que são mais e mais semelhantes, menos individualizadas e, de fato, mais distantes da intenção original. ... Quando você percebe o passado como algo fechado, você acaba caindo em tradições secundárias e terciárias que são muito distantes das tradições originais. ... Uma de minhas analogias preferidas para essa situação é a preparação do chá utilizando o mesmo sachê para várias xícaras: o chá fica cada vez mais fraco (2009)<sup>18</sup>.

---

preocupação com o aspecto oral/aural da música, mas, por outro, pode tornar-se apenas mais um texto a requisitar a obediência e a fidelidade do intérprete, caso a postura passiva e submissa esperada do performer não seja reconsiderada.

<sup>18</sup> Entrevista não publicada concedida à autora em 25 de Março de 2009 na University at Buffalo (NY, EUA). Gravação em áudio.

Ao consolidar a imagem do performer como executante mecânico, ao mesmo tempo decodificador da partitura e replicador de cânones interpretativos, a tradição acaba por criar uma fantasmagoria de si mesma ao silenciar a voz do intérprete. O distanciamento histórico de uma tradição 'original' é inevitável. Contudo, a marca da tradição oral é o movimento gerado pelas contribuições individuais que a desestabilizam provocando uma reorganização que a mantém viva<sup>19</sup>. Quando a tradição é tomada como objeto reificado, como no treinamento dos conservatórios de música, ela adquire uma estabilidade que conduz à estagnação. O pianista Robert Levin comenta que “o fato é que todos os músicos hoje [...] são produtos de um sistema de treinamento conservatorial, o qual enfatiza a segurança técnica sobre a imaginação, e o respeito absoluto à santidade do texto impresso sobre a criatividade”<sup>20</sup> (LEVIN, 1992, p. 221). Os conceitos de criatividade, liberdade e risco foram excluídos da formação dos intérpretes, ficando apenas a idéia da perfeição de uma reprodução fiel. Escrevendo sobre “os direitos do intérprete na performance da música dos séculos 17 e 18”, Picherle chama a atenção para o fato que

Esta música “antiga” é raramente trazida a nós com uma aparência de vida. Uma espécie de respeito frígido paraliza a maioria dos intérpretes que são aprisionados em pseudo-tradições, as quais os conservatórios transmitem com as melhores intenções, e que são fundadas em nada. Eu gostaria de propor dar de volta aos nossos performers a liberdade que seus predecessores gozaram no repertório de séculos passados, a qual era para eles ... moderna e não música refrigerada (PINCHERLE, 1958, p. 145).

Em seus cursos na *Ecole Normale*, Cortot alerta que “se queremos em uma obra apenas sua forma e suas notas, façamo-la um objeto de museu. Ponhamos na vitrine partituras às quais não tenhamos mais nada a indagar” (1986/1937, p. 171)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Para uma visão da tradição como prática mutável e temporal, ver BOWEN (1993).

<sup>20</sup> Em consonância com as colocações de Levin, Cecília Cavalieri França (2001) observa que “... esta abordagem [...] tende a enfatizar sobremaneira o desenvolvimento de habilidades técnicas de performance oferecendo pouca oportunidade para a exploração musical criativa e expressiva.” Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/7/files/Franca/>. Acesso em 2/11/2010.

<sup>21</sup> No mesmo texto, Cortot alerta seus alunos para os perigos da abordagem impessoal da obra de arte, concluindo que em arte é o sentimento que importa, e não o formalismo (CORTOT, 1986/1937, p.171). Contudo, o formalismo viria a ser a ideologia dominante na música em meados do século XX. Bruner coloca que a revolução cognitiva trouxe consigo uma mudança de paradigma, da construção de sentido para o processamento da informação, chamando a atenção para o fato de que em sistemas computacionais a informação consiste de uma mensagem pré-codificada cujo sentido já está inscrito (BRUNER, 1990, p. 4). Os reflexos dessa mudança de paradigma são visíveis no discurso sobre a performance musical, onde a ideia da projeção da estrutura da obra adquiriu tal centralidade no discurso que acabou por suplantar a visão da performance como ato expressivo. Cook aponta que após a segunda guerra mundial, tanto a filosofia da música quanto a teoria

Pincherle sugere que a paralisia dos performers foi influenciada pelos desenvolvimentos da música e pelas necessidades do compositor contemporâneo, o qual “expressa seu desejo, e nem sempre de maneira jocosa, que a performance de suas obras seja inteiramente realizada, num futuro próximo, por agentes mecânicos, marcando assim o fim do papel do intérprete” (PINCHERLE, 1958, p. 145-146).

A intolerância à realidade inescapável de variações na performance em relação à notação musical fez com que compositores ansiassem resolver essa questão unindo em um só objeto composição, notação e performance através da música eletrônica (BORETZ; CONE, 1976, p. viii). Em 1936, Edgard Varèse declara que “tenho certeza que o tempo virá em que o compositor, após ter finalizado a realização gráfica da partitura, irá ver essa partitura ser colocada automaticamente em uma máquina que irá fielmente transmitir o conteúdo musical ao ouvinte” (VARÈSE In: SCHWARTZ; CHILDS, 1967, p. 198). O desejo pelo controle absoluto sobre a performance, finalmente possibilitado pelo desenvolvimento tecnológico no século XX, acarretou um profundo afastamento entre compositores e intérpretes. O afastamento pode ser interpretado de um lado, como repúdio à condição de serviço autômato, e de outro, como uma consequência do sentimento de alienação do intérprete frente aos novos desenvolvimentos da notação, os quais, não sendo mais mediados pela tradição oral, colocaram compositor e intérprete em um torre de babel<sup>22</sup>. Para o compositor Charles Wuorinen, as dificuldades do performer frente à notação contemporânea “são o resultado destes terem sido treinados em uma tradição sem relevância aos requisitos da performance [da música nova]” (WUORINEN In: BORETZ; CONE, 1976, p. 51). Já para o compositor Donald Martino, as dúvidas e confusões em relação à notação são vinculadas à pluralidade estilística e ao distanciamento entre compositor e intérprete (In: BORETZ; CONE, 1976, p. 102). O clima de desconfiança e hostilidade mútua, especialmente na primeira metade do século XX, transparece no discurso de compositores da época.

---

passaram a ser regidas pelo conceito de estrutura, em detrimento do sentido (COOK, 2001, p. 174). Para uma discussão sobre a construção de sentido na performance musical ver DOMENICI (2012).

<sup>22</sup> O compositor Donald Martino observa que “em uma época na qual a performance não pode ser sempre supervisionada pelo compositor; quando tempo suficiente de ensaio não é economicamente viável; quando um verdadeiro *rapport* entre *performer* e compositor é, com raras exceções, uma memória histórica; quando tantas tradições de performance passadas e presentes existem – dentro das quais parece existir tanta confusão e ignorância; e quando há tantas atitudes composicionais passadas e presentes, e, dentro desta última, as simbologias associadas àquelas diversas tradições de performance são indiscriminadamente misturadas e aplicadas – em uma época como essa a nossa responsabilidade com a notação é maior do que nunca (MARTINO. In: BORETZ; CONE, 1976, p. 102).

Virgil Thomson escreve em 1939 que:

há inegavelmente uma ruptura na sociedade. O executante [sic] e o compositor tem ciúmes um do outro. ... (o executante) recusa-se a ser tratado como um serviçal. ... Compositores, por outro lado, temendo serem cortados da comunicação com o mundo dos executantes, estão sempre correndo atrás destes, oferecendo-lhes elogios e implorando para tocar música de câmara com eles na esperança de absorver algumas dicas práticas sobre técnica instrumental (THOMSON In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 174).

Da mesma maneira, Copland admite que “a verdade é que intérpretes não estão pensando sobre o compositor de modo algum – quero dizer, o compositor vivo. ... Eles não estão interagindo o suficiente!” (COPLAND, 1952, p. 56-57). Lukas Foss aborda a mesma questão, localizando o rompimento já na primeira década do século XX. É interessante notar que o tema da “dissimulação” defendido por Schenker como a verdadeira arte da performance, manifesta-se no comportamento social de alguns intérpretes que “levam uma existência de Jekyll e Hyde”:

A metódica divisão de trabalho (eu escrevo, você toca) nos serviu bem, até que compositor e performer tornaram-se duas metades de uma minhoca separadas por uma faca, cada uma seguindo o seu caminho em oblvio.

Em torno de 1915, a composição retirou-se para o subterrâneo, deixando o campo para o performer e a música do passado. Que isto criou um estado estéril das coisas “sobre” o solo era perfeitamente claro para o virtuoso mais educado, o qual desde então tem tentado resolver o conflito, geralmente levando uma existência de Jekyll e Hyde por conta disso. Assim, Arthur Schnabel dava à sua platéia Beethoven e Schubert; o seu envolvimento ao longo da vida com Schoenberg foi mantido escrupulosamente privado (FOSS, 1963, p.45-46).

O descompasso entre composição e performance resultou em um profundo sentimento de alienação social e musical. O primeiro transparece no discurso de Milton Babbitt; o segundo é tratado por Leonard Stein na relação entre intérprete e notação musical. Em seu artigo *Who Cares if You Listen?*, o qual, de acordo com Babbitt poderia ser intitulado *The Composer as Specialist*, o autor vê-se como um compositor em uma “condição de ‘isolamento’ musical e social” (BABBITT, 1969, p. 244), pois

o público em geral é largamente ignorante ou desinteressado na sua música. A maioria dos performers o isolam e ressentem. Consequentemente, a música é pouco tocada, e mesmo assim, em concerto com pouco público, onde a platéia consiste majoritariamente de colegas compositores.

Na melhor das hipóteses, a música poderia ser vista como para, de e por especialistas (BABBITT In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 174).

Em 1963, o pianista Leonard Stein, discípulo de Schoenberg, apresenta uma visão semelhante quando cita os comentários de Pierre Boulez e Gyorgy Ligeti sobre o elemento da escolha na Terceira Sonata de Boulez, obra que Stein considera representativa da relação compositor-intérprete naquela época. Nos comentários, a liberdade do intérprete frente à escolha indeterminada é vista como “isolamento” por Boulez e como “sofrimento” por Ligeti<sup>23</sup>. Apesar de separados por quase quatro décadas, Friedl (2002) ecoa o intérprete de música contemporânea confuso e sobrecarregado descrito por Stein, que, frente à novas demandas técnicas e notacionais, torna-se um sujeito ainda mais removido. A diferença reside na atitude resignada, porém louvável, do intérprete de Stein que abraça a alienação e o sofrimento, enquanto que Friedl denuncia a visão do intérprete como máquina, alienado de seu próprio prazer, considerando o intérprete submisso um parceiro do compositor em uma relação sado-masoquista.

A escrita como metáfora para a superioridade da música ocidental de concerto encontra seu epítome no conceito de *écriture* de Pierre Boulez<sup>24</sup>, que empregava o termo até mesmo quando a música não era notada, como no caso da música eletrônica (TAYLOR, 2001, p. 59). A crença exacerbada na notação e o poder conferido ao texto acabaram por colocar a música contemporânea em um impasse. A pluralidade estética e estilística que marca a produção dos séculos XX e XXI foi acompanhada por vários desenvolvimentos da notação musical. Ao negar a mediação da tradição oral e tomar a mesma atitude de obediência estrita e indiscriminada à todo e qualquer texto, cria-se o potencial para situações em que o performer, ao almejar uma relação isomórfica entre o texto e a performance, incorra em graves equívocos estéticos e estilísticos, como relatado pelo pianista Aloys Kontarsky:

---

<sup>23</sup> A relação entre o acaso (*chance music*) e a alienação do *performer* na música de John Cage é discutida por Taruskin (2010, p. 76), para o qual a autoridade do compositor sobre o *performer* é paradoxalmente magnificada.

<sup>24</sup> Para Boulez, *écriture* é uma “afirmação da autonomia dos símbolos musicais e da superioridade do pensamento sobre a matéria; é uma recusa a inclinar-se diante da chamada lei ‘natural’ da matéria e uma decisão de confiar na capacidade da *écriture* de determinar a consistência do material” (BOULEZ *apud* TAYLOR, 2001, p. 59). Taylor ainda esclarece que “*Écriture*, nos círculos da música contemporânea francesa, desenvolveu-se em um termo complexo que descreve não apenas a notação, ou mesmo uma atitude diante da notação, mas uma atitude compreensiva em relação à composição, sendo intimamente ligada à idéia de determinação” (TAYLOR, 2001, p. 59).

Em 1962, um jovem veio ao meu seminário em Darmstadt e tocou December '52 de Earle Brown. Ele sentou-se à frente da partitura quieto por um momento e então improvisou uma confusão desordenada de notas, clusters e figurações. Quando perguntei-lhe como tinha chegado ao que parecia uma sucessão de eventos sem sentido, ele respondeu que deixou-se inspirar pela imagem da página. Tentei sugerir métodos que se poderia utilizar para construir uma partitura para a performance da peça, tais como desenhar um pentagrama para fixar algumas alturas específicas, e discuti várias possibilidades de organização temporal. Mas ele rejeitou todas as minhas estratégias como truques furtivos e insistiu teimosamente em sua própria inspiração. ... *Para sugerir a aparência retilínea da imagem para o ouvinte, eu construí uma versão, a qual pode ser considerada como uma tradução musical do padrão gráfico da partitura.* ... O argumento do jovem, à propósito, estava completamente de acordo com o espírito do compositor, o qual eu não conhecia naquela época e não podia supor devido à falta da página de instruções para a realização da peça. As instruções, assim como a performance da peça por um grupo de câmara em Darmstadt, indicavam que o design não deveria ser interpretado como um modelo para uma realização musical análoga, mas como estímulo para a improvisação do(s) performer(s), qualquer que fosse a forma. Então, a performance de Darmstadt incluiu trinos, *glissandi*, *crescendi*, *sforzati*, e todo o tipo de solo, os quais não poderiam ser derivados, nem com a melhor das intenções, do design insuficiente na página (KONTARSKY In: BORETZ; CONE, 1976, p. 188-189, grifo nosso).

Até mesmo um pianista especialista no repertório do século XX é passível de incorrer em graves enganos ao tomar o texto de maneira autônoma, sem considerar sua relação com o contexto de sua produção. O desenvolvimento de novas linguagens musicais no século XX veio geralmente acompanhado por uma expansão do vocabulário sonoro e, conseqüentemente, por novas técnicas de execução e novos sistemas de notação, tornando imperativa a proximidade entre compositor e intérprete, como ilustra a experiência do regente Brock McElheran. Convidado por Lukas Foss para a estréia norte-americana de *Momento* de Karlheinz Stockhausen com a Orquestra Filarmônica de Buffalo, McElheran relata que foi apenas a partir do encontro com o compositor que conseguiu compreender o seu novo sistema de notação (In: BORETZ; CONE, 1976, p. 90). Mesmo considerando os casos em que o compositor utiliza-se do sistema de notação tradicional, a busca por uma interpretação baseada exclusivamente no texto é uma fantasia formalista que ignora a relação entre as nuances e a expressão pretendida pelo compositor, mesmo que o compositor esteja atento à inclusão de sinais de expressão no texto, como é o caso de Donald Martino, para o qual a interação com o intérprete nos ensaios é fundamental (In: BORETZ; CONE, 1976, p. 106). A clarinetista norte-americana Jean Kopperud relata a sua experiência em um ensaio na casa do compositor:

Eu me lembro de estar no porão da casa de Martino tocando um pedaço para clarineta solo e ele repentinamente pulou da cadeira e disse “mais paixão, mais!”. Ele estava tão efusivo, tão excitado que era como se algo estivesse fervendo dentro dele. Meu queixo caiu, porque não é muita gente que gosta de exagero. ... Ele era tão vibrante e queria tudo com tamanho envolvimento – foi incrível. Don era muito atento à detalhes, mas ele era ainda mais apaixonado. (2009)<sup>25</sup>

A concepção mecanicista das relações compositor-intérprete imposta pelo conceito de obra musical levou a uma separação entre escrita e oralidade, notação e realização sonora e, por fim, à alienação do público. Para Taruskin, a desumanização pregada pelo modernismo serviu-se dos avanços tecnológicos para alienar a performance do contato com o público.

A ética modernista da performance, servindo à idealização da obra reificada e buscando manter a subjetividade ameaçadora do performer cerceada através do uso prescritivo de evidências de pesquisa, recebeu um grande reforço da tecnologia moderna. Em situações de gravação e *broadcast*, onde a presença física da audiência foi (ou pode ser) removida de cena, a audiência e qualquer responsabilidade que lhe é devida, podem ser esquecidas mais facilmente. ... A ilusão da desumanização é facilitada. Pode-se realmente acreditar que quando a performance é transferida para gravações “ninguém está falando” (TARUSKIN, 1995, p. 23).

A música na ótica modernista, a “transcendência em sua fase máxima” (TARUSKIN, 1995, p. 23), é a voz de um deus que despreza a humanidade. Para Abbate, o canto, assim como a fala, resiste o automatismo por implicar em uma presença viva, cuja voz “fala suas próprias palavras” (ABBATE, 2001, p. 200-201). Até recentemente essa premissa poderia servir à distinção entre o universo pop e o “erudito”. Cantores pop sempre contaram com o benefício de “dar o seu recado” através da sua própria voz, ao contrário de músicos eruditos que são vistos como porta-vozes do compositor. O projeto DIVA mostrou que isso já não se aplica mais. A criação de cantores virtuais, cuja voz é sintetizada pelo software *Vocaloid*, tomou o mundo pop de assalto com uma cantora<sup>26</sup> cuja voz não lhe pertence, não erra e não padece das complicações inerentes à condição de estar vivo<sup>27</sup>. Se no mundo erudito, o corpo do performer é um embaraço que macula a santidade da obra musical, bem

<sup>25</sup> Entrevista não publicada concedida à autora em 16 de Março de 2009 na casa da Jean Kopperud em Clarence, NY. Gravação em áudio e vídeo.

<sup>26</sup> Texto sobre a criação da Diva holográfica Hatsune Miku disponível em: <http://www.digitalmeetsculture.net/article/the-first-sound-of-the-future-hatsune-miku/>

<sup>27</sup> Reportagem sobre o impacto da diva holográfica no mundo pop disponível em: <http://www.latimesmagazine.com/2012/06/i-sing-the-body-electric.html/>; reportagem da TV KTLA sobre o concerto da diva em Los Angeles disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=NharGdPvPa4>.



como a incômoda prova das limitações intrínsecas à existência humana, no projeto DIVA, a voz sintetizada necessita de um corpo para manifestar-se em performance. Mas esse corpo é uma projeção holográfica, uma casca, um fantasma que serve de veículo para a voz de outrem. Paradoxalmente, o ideal modernista da performance realiza-se na criação das cantoras holográficas. Nelas, a ética modernista de controle absoluto da voz e do corpo do performer se concretiza. O silêncio aterrador da ruptura evidencia-se na negação do outro, do aspecto eminentemente social da música e no ideal da criação artística como desligamento da condição humana e da vida.

No vácuo criado entre uma nova música que nega a tradição oral e os recursos da “velha tradição” que já não correspondem aos novos anseios estéticos, performers, tal qual Aarão no deserto, voltaram-se à idolatria dos deuses antigos, transformando o repertório de prática comum e sua tradição em um “bezerro de ouro” tão sagrado quanto a tábua dos dez mandamentos enviada pelo novo deus. A ética modernista conferiu à tradição a estabilidade do texto, fazendo da performance uma réplica obediente de modelos interpretativos. O silêncio após a vitória de Nobuyuki no Concurso Van Cliburn<sup>28</sup> comprova a calcificação da tradição. E mais: expôs o seu caráter normativo no silêncio da obediência que coíbe a possibilidade de contribuições individuais para o seu próprio avanço e arejamento. A tradição tornou-se uma prática “mofada”. O cachorro continua sentado, mas o gramofone está mudo.

#### **4. DIALOGISMO E POLIFONIA – O PODER DA VOZ**

Apesar da considerável mudança de atitude em relação à performance musical na última década, o impasse ético do performer persiste. As propostas recentes de considerar a partitura como script (COOK, 2007), poema (SILVERMAN, 2007), ou estímulo para uma ação (COOK, 2005; CLARKE, 2006), contribuem para uma visão da performance musical como ato de construção de sentido a partir da interação com o texto. Para Clarke, “a partitura incita a performance; ela inicia um processo de interação entre o performer, a página e o instrumento, onde a página age como uma espécie de substituto do compositor” (CLARKE, 2006, p. 44). Na

---

<sup>28</sup> Nos artigos e entrevistas que sucederam ao resultado do concurso, nenhum sequer questionou a discrepância entre o discurso de fidelidade às intenções do compositor (*Werktreue*) ou ao texto (*Texttreue*) e o fato de Nobuyuki tocar de ouvido.

proposta de Silverman, baseada na teoria transacional de Rosenblatt, o sentido é construído na interação entre performer e texto, sendo que “ao viver através dos símbolos, o leitor-performer estético irá criar uma performance e um sentido único, solitário e singular que existe apenas em um tempo e lugar específicos” (SILVERMAN, 2007, p. 107). Ao não considerar a oralidade, essas propostas colocam o performer em uma situação solitária de criação artística, numa espécie de “diálogo consigo mesmo” (HILLYER *apud* COOK, 2005).

A exposição às gravações e performances do repertório de prática comum e a ênfase no texto criou a falsa noção que se pode prescindir da oralidade/auralidade quando lemos uma partitura. Esquecemo-nos que o treinamento faz com que o músico internalize a complexidade dos processos visuais, motores e auditivos que são evocados na leitura da partitura e crie um sistema de correspondência automática entre os símbolos da notação, os gestos necessários à sua realização e o resultado sonoro<sup>29</sup>. A crença formalista na obra musical absoluta e no texto totalizante criou uma espécie de linha de montagem na qual compositor e intérprete podem prescindir do contato mútuo. Contudo, a pluralidade das linguagens musicais a partir do século XX coloca-nos, talvez mais do que nunca, diante da diversidade de estilos e práticas e da busca por novas linguagens musicais que resultam na criação de novas técnicas instrumentais e vocais e, conseqüentemente, de novos sistemas de notação. A dinâmica desse processo requer uma reaproximação entre compositores e performers bem como um novo paradigma que considere as zonas de contato compartilhadas. Nesse contexto, a notação musical e o som não são vistos como fenômenos autônomos, mas entrelaçados à trama sócio-cultural da qual a obra musical emerge como uma construção social<sup>30</sup>.

A escolha de Bakhtin como referencial teórico ocorreu em função da sua antropologia filosófica<sup>31</sup> que se fundamenta na simultaneidade do individual e do coletivo através da interação dialógica, base para um agir ético-estético na vida e na criação artística. Ao não considerar a arte em uma esfera removida da vida e do mundo, Bakhtin parte do ato da comunicação verbal para elaborar a sua teoria, unificando a voz e a letra<sup>32</sup>. No conceito de enunciado (*utterance*), Bakhtin contempla simultaneamente os elementos lingüísticos e não-verbais da comunicação, bem

<sup>29</sup> Grier (2012) apresenta uma visão semelhante desse processo.

<sup>30</sup> Pretende-se nesta seção do artigo dar continuidade e contribuir para o argumento proposto por Bowen em seu artigo *The History of Remembered Innovation* (1993).

<sup>31</sup> Termo cunhado pelo próprio autor, de acordo com TODOROV, 1984, p. 94.

<sup>32</sup> BUBNOVA; BARONAS; TONELLI, 2011, p. 269-270.

como o contexto da enunciação<sup>33</sup>. Um enunciado está sempre inserido em um contexto social e é sempre o resultado de uma interação entre duas vozes, físicas ou imaginárias. Todo enunciado dotado de significado possui uma entonação que é sempre expressiva e portadora de uma avaliação social (DAHLET In: BRAIT, 2008, p. 250-251). No pensamento bakhtiniano, a entonação tem sua origem no universo acústico, estando ligada à voz e ao corpo de quem fala, bem como ao contexto social do diálogo (ibid.).

Na música, a entonação é o aspecto sonoro do enunciado musical, não podendo ser separada da intenção expressiva da voz/corpo que a produz. A entonação carrega a história, a afetividade e a ideologia de um corpo situado. Tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem considerar a entonação é o equivalente a encapsular o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala. Charles Seeger afirma que a notação da música ocidental arroga-se um caráter prescritivo, onde

A ênfase está nas estruturas, principalmente alturas e métrica. (A notação) não nos informa sobre a conexão das estruturas. Ela não nos informa sobre como a música soa nem como sobre como fazê-la soar. Contudo, ninguém pode fazê-la soar como o escritor da notação tencionou a menos que se tenha, além do conhecimento da tradição da escrita, o conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associada à ela [...] É para esta tradição aural que é deixada a maior parte do conhecimento do que “acontece entre as notas” (SEEGER, 1958, p. 186).

Da afirmação de Seeger infere-se que o espaço aberto entre as notas<sup>34</sup> é o lugar ocupado pela entonação, a qual só pode ser acessada através da mediação da oralidade/auralidade. Nesse espaço, a dimensão mais característica da voz e do estilo manifestam-se na realização sonora da “conexão das estruturas”. Quando o repertório possui uma tradição oral consolidada, o intérprete recorre à performances e gravações para acessar os limites e as possibilidades estilísticas para compor a entonação da sua performance. Na música contemporânea, quando tradições de performance ainda não estão estabelecidas, o contato com o compositor é crucial. Para o performer, a interação permite acesso aos elementos estilísticos do

---

<sup>33</sup> TODOROV, 1984, p. 41-42.

<sup>34</sup> Esses espaços abertos são gerados pelos próprios limites da notação musical. Seeger se refere “o que acontece entre as notas” (SEEGER, 1958, p. 186). Roman Ingarden refere-se aos espaços abertos da notação que permitem diferentes realizações ou concretizações em performance (INGARDEN *apud* BOWEN, 1993, p. 148). Bowen propõe que esses espaços constituem-se no território das nuances – tudo o que não está determinado em valores absolutos pela notação musical tal como dinâmicas, rubato, fraseado, tempo, pedalização, etc. (BOWEN, 1993, p. 148-149).

compositor que escapam à notação musical. Longe de resultar em um conjunto de regras e instruções de caráter normativo para uma “performance correta”, a interação cria um terreno de possibilidades interpretativas que oferecem resistência à força centrípeta dos automatismos do próprio performer. Tais automatismos conduzem à generalizações estilísticas, contra as quais a voz do compositor busca afirmar-se através do que é único ao seu estilo. Mas de quem seriam a voz e o estilo? Do performer? Do compositor? Na música contemporânea, a relação de proximidade e cumplicidade entre compositores e intérpretes é expressa por Charles Wuorinen, para quem “os melhores performers são aqueles que são amigos do compositor porque estes são os que compreendem o que o compositor está fazendo” (In: SCHWARTZ; CHILDS, 1967, p. 368). O encontro das vozes do compositor e do performer ocorre no território compartilhado do enunciado musical, nesse caso, a performance de uma obra trabalhada no contexto da colaboração. Bakhtin propõe que a entonação de um enunciado emerge da interação entre três atores: o locutor, o ouvinte e o objeto do enunciado, sendo a entonação “o ponto de articulação, a mediação primeira entre esse três atores” (DAHLET In: BRAIT, 2008, p. 251). Para Dahlet, a entonação do enunciado é um lugar de memória acústica e social, posto que ambos são imbuídos de entonações sócio-culturais ao longo da vida, bem como um lugar de encontro, pois a entonação do enunciado resulta da interação entre as vozes (ibid.). Nesse encontro, ambos carregam consigo suas respectivas visões de mundo, intenções expressivas, e repertórios de referências sonoras. Na performance, a obra é entoada na voz do performer. Contudo, na dinâmica dialógica, uma voz jamais é refratária à outra.

A ética bakhtiniana reconhece a singularidade e a pluralidade das consciências no ato criativo, seja a criação do evento da minha vida ou a criação artística e, a consumação é um ato estético de um agir com o outro. Da mesma maneira que “o mundo necessita da minha alteridade para dar-lhe sentido, eu preciso da autoridade dos outros para me definir ou autorar. O outro é, no sentido mais profundo, meu amigo, porque é apenas a partir do outro que eu posso apreender a mim mesmo” (CLARK; HOLQUIST, 1984, p. 65). Para Bakhtin, o ato criativo contempla dois estágios: o primeiro é a empatia ou identificação<sup>35</sup>, e o segundo é a exotopia<sup>36</sup>:

<sup>35</sup> Todorov (1984, p. 99) traduz o primeiro estágio como empatia ou identificação. Holquist e Liapunov (1990, p. 25) traduzem como empatia ou “projetar a si mesmo no outro”.

<sup>36</sup> Todorov (1984, p. 99) propõe a palavra exotopia (*exotopy*) para significar a expressão “finding

O primeiro momento na atividade estética é eu me projetar no outro e experimentar a sua vida de dentro dele: eu preciso experimentar, isto é, ver e saber o que o outro experimenta, colocar-me em seu lugar, de certo modo coincidir com ele. [...] Mas seria essa plenitude da fusão interna o fim último da atividade estética? [...] De maneira alguma: propriamente falando, a atividade estética nem começou. [...] A atividade estética se inicia propriamente apenas quando retornamos para nós, quando retornamos ao nosso lugar fora daquele que está sofrendo, pois apenas deste lugar o material derivado da minha projeção no outro pode ser consumado ética, cognitiva ou esteticamente (BAKHTIN, 1990, p. 25-26).

Desse encontro emerge um território compartilhado entre as vozes, delimitado pelas possibilidades e restrições do lugar situado que ambos ocupam, bem como pelo contexto social. Esse território, longe de ser um lugar fixo, muda de acordo com os sujeitos envolvidos, o contexto e o momento histórico, posto que a entonação “une o aspecto reproduzível [da linguagem] à situação social irreproduzível naquilo que é dito. ... [A entonação] confere a vida do momentum histórico e a singularidade a tudo que é linguisticamente estável.” (CLARK; HOLQUIST, 1984, p. 207). Desta maneira, um compositor que trabalha uma mesma obra com diferentes intérpretes obtém performances distintas, cada uma iluminando determinados ângulos do texto.

Dentre todos os aspectos da performance, Copland afirma que o compositor preocupa-se acima de tudo com o caráter e a expressão (COPLAND, 1952, p. 48). Na performance, a entonação consiste da maneira de realizar sonoramente os espaços abertos da notação, constituindo-se no aspecto acústico, social e expressivo do enunciado musical. A entonação de uma performance pode situar estilisticamente uma obra, da mesma maneira que pode afetar diretamente a sua identidade. Aaron Copland afirma que suas obras permitem várias interpretações, contudo

estas devem conter a verdade estilística, ou seja, devem ser lidas dentro da moldura de referência que é verdadeira para o período do compositor e para sua personalidade individual. [...] Houve ocasiões em que eu ouvi performances de minhas obras e pensei: isto é muito bom, mas eu não me reconheço. Pode ser que a simplicidade folk que eu tencionei tenha escapado ao performer, ou que ele tenha subestimado o tom monumental da conclusão da peça, ou que ele tenha supervalorizado o elemento grotesco na seção do scherzo. [...] Gostaria que a nossa notação e nossas indicações de tempos e dinâmicas fossem exatas, mas a honestidade me compele a admitir que a partitura é apenas uma aproximação (COPLAND, 1952, p.49-50).

---

oneself outside”, tradução a palavra russa *vnenakhodimost*. Sobral (In: BRAIT, 2005, p. 109) utiliza o termo “posição exotópica”. Já Holquist e Liapunov (1990, p. 26) optam pelo termo “*transgredient*” na tradução para a língua inglesa.

O que o Copland aponta como elementos relevantes ao seu estilo são de fato características de uma determinada entonação, como “a simplicidade *folk*”, “o tom monumental”, ou a supervalorização “do elemento grotesco”, a qual não foi realizada em performance da maneira que o compositor intencionou, resultando em um não reconhecimento do seu próprio estilo. A performance construída a partir da interação dialógica, pressupõe a disponibilidade recíproca, como mostram os depoimentos da flautista Sophie Cherrier sobre o seu trabalho com o compositor Shuya Xu para a performance da peça *Danse/Clairsemé*,

Eu estava tocando a peça de maneira muito européia, muito francesa, com um som centrado, limpo e “perfeito”. Eu sentia que isso não estava certo, então eu trabalhei (a peça) com o compositor. Xu queria muito mais ar no som e acentos bem marcados. Ele cantou a expressão e eu reproduzi os sons (PERLOVE; CHERRIER, 1998, p. 52).

E do compositor Aaron Copland:

Pessoalmente eu sempre achei que os melhores intérpretes são aqueles mais dispostos a aceitar as sugestões do compositor. Similarmente, é através dos melhores intérpretes que o compositor pode aprender mais sobre o caráter da sua obra; aspectos que o compositor não tinha consciência que estavam lá, tempos que são mais lentos ou rápidos do que o compositor tinha imaginado eram os tempos corretos, fraseados que expressam melhor a curva natural da melodia. Aqui é onde a interação entre compositor e intérprete pode ser a mais produtiva (COPLAND, 1952, p. 49).

Para Brait, o estilo no pensamento bakhtiniano diferencia-se da concepção subjetiva e exclusivamente pessoal do senso comum e da visão tradicional de estilo ao localizar-se “na relação que se estabelece entre uma pessoa e seu grupo social” (BRAIT, 2005, p. 83), constituindo-se em uma concepção dialógica de estilo. Em suma, o conceito de estilo contempla ao mesmo tempo a dimensão individual e social da voz.

As tonalidades dialógicas preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado. Pois nosso próprio pensamento – nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes – nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio [...] (BAKHTIN *apud* BRAIT, 2005, p. 94).

A importância da voz do outro para a concretização de uma ideia é defendida por Bakhtin, para quem

O pensamento humano torna-se [...] uma idéia apenas na condição do contato vivido com o pensamento do outro, um pensamento corporificado na voz de um outro, isto é, na consciência do outro expressa em discurso. Nesse ponto de contato entre vozes-consciências a idéia nasce e vive (BAKHTIN, 1984, p. 88).

A criação de novas linguagens, estilos, técnicas de execução, sistemas de notação e tradições de performance a partir da segunda metade do século XX foi possibilitada pela associação entre compositores e performers (WUORINEN, 1967; FOSS, 1963). A década de 60 viu a emergência dessas parcerias, por vezes constituídas em grupos ao redor de um ou mais compositores, como o *Group for Contemporary Music*, fundado em 1962 pelos compositores Charles Wuorinen e Harvey Sollberger<sup>37</sup>, o *Steve Reich Ensemble*, fundado em 1966<sup>38</sup>, o *Philip Glass Ensemble*, fundado em 1967<sup>39</sup>, ou em projetos institucionais, como o *Creative Associates* idealizado e implementado pelo compositor Lukas Foss em Buffalo durante os anos de 1964-1980<sup>40</sup>. As décadas seguintes viram a emergência de grupos dedicados à sustentar a produção contemporânea através da encomenda de novas obras, performances, gravações e formação de platéia, como os grupos *Kronos Quartet*<sup>41</sup>, *Arditti Quartet*<sup>42</sup>, *New York New Music Ensemble*<sup>43</sup>, *Bang on a Can*<sup>44</sup>, e *North/South Consonance*<sup>45</sup>, entre outros. A colaboração entre performers e compositores, o que Foss chama de “*joint enterprise in new music*” (1963, p. 46), resgata a inter-relação entre a escrita e a oralidade em um contexto no qual composição e performance influenciam-se mutuamente<sup>46</sup>. A dinâmica dialógica desafia a conotação mecanicista da divisão de trabalho da era modernista para

<sup>37</sup> Informação disponível em: <http://www.charleswuorinen.com/>.

<sup>38</sup> Informação disponível em: <http://www.steverreich.com/>.

<sup>39</sup> Informação disponível em: <http://www.philipglass.com/bio.php>.

<sup>40</sup> Informação disponível em: <http://library.buffalo.edu/units/music/exhibits/june/>.

<sup>41</sup> O quarteto foi fundado em 1973, e, através de sua organização sem fins lucrativos, o “Kronos Performing Arts Association”, subsidiou a criação de mais de 750 novas obras e arranjos para o quarteto. Informação disponível em: <http://kronosquartet.org/about>.

<sup>42</sup> Fundado em 1974 pelo violinista Irvine Arditti. O grupo tem centenas de estreias e acredita que a colaboração com o compositor seja vital para a interpretação da música contemporânea. Informação disponível em: <http://www.ownvoice.com/ardittiquartet/biography.htm>.

<sup>43</sup> O ensemble foi fundado em 1976. Informação disponível em: <http://www.nynme.org/about/about.htm>.

<sup>44</sup> Fundado em 1987 pelos compositores David Lang, Júlia Wolfe e Michael Gordon, o grupo ocupa um lugar proeminente no cenário mundial no fomento e difusão da produção contemporânea. O grupo criou, em 1997, o “The People’s Commissioning Fund”, uma parceria inovadora entre artistas e público para subsidiar obras de jovens compositores. Informação disponível em: [http://bangonacan.org/about\\_us](http://bangonacan.org/about_us).

<sup>45</sup> Fundado em 1980 pelo pianista e compositor Max Lifchitz. Informação disponível em: <http://www.northsouthmusic.org/>.

<sup>46</sup> Ver DOMENICI, 2010a e 2010b.

fundar-se sobre uma relação de trocas entre sujeitos com treinamentos, habilidades e visões específicas. Tal colaboração contribui para a desconstrução da noção da obra musical como objeto ideal divorciado da prática e livre das influências humanas, materiais e ecológicas, bem como para a desconstrução da ética modernista ao apontar a emergência de um novo paradigma de relações como alternativa à hierarquia tradicional entre composição e performance<sup>47</sup>.

A co-dependência entre escrita e oralidade e, entre compositores e intérpretes, demanda do performer uma orientação ética e estética que considere a sua relação com o outro. Ultrapassada a condição de autômato da ética modernista, bem como a solidão de uma experiência estética calcada exclusivamente na subjetividade, proponho um agir ético/estético fundamentado na filosofia de Mikhail Bakhtin. Em *Art and Answerability*, Bakhtin questiona a separação entre a vida e a arte, argumentando que estas só podem ser unidas na existência única de um sujeito responsivo que tem o compromisso ético de responder pelos seus atos (responsabilidade) e de responder ao outro (responsabilidade)<sup>48</sup> (BAKHTIN, 1990, p. 1-2). Para Bakhtin, a separação entre a vida e arte é anti-ética, pois “eu tenho que responder com a minha própria vida pelo que eu experimentei e compreendi na arte, de forma que tudo o que experimentei e compreendi não se torne ineficaz na minha vida” (1990, p. 1). Bakhtin reconhece que “arte e vida não são a mesma coisa, mas precisam se tornar unidas em mim – na unidade da minha responsabilidade” (BAKHTIN, 1990, p. 2). O lugar e o tempo que ocupo no mundo determinam uma existência única, e é através das respostas que dou aos outros e ao mundo que construo o evento da minha vida. Desta maneira, a ética “não é um princípio abstrato, mas o padrão dos atos que eu realizo no evento que é a minha vida.” (CLARK; HOLQUIST, 1984, p. 64). Para Bakhtin, o sujeito cria a sua vida assim como cria a arte. A preocupação de Bakhtin com um todo que une forma, conteúdo e sentido é formulada em *Author and Hero in Aesthetic Activity*<sup>49</sup>. Utilizando as figuras

<sup>47</sup> Nesse contexto, as idéias e intenções estão em constante interação com as possibilidades e as restrições do campo material da experiência. Para uma visão dessas interações na colaboração ver DOMENICI (2010b, 2011a, 2011b); MARINHO; CARVALHO (2012); BORÉM (1998). Em seu livro *Beethoven al Piano*, Chiantore (2010) contribui para a desconstrução do mito de Beethoven como compositor transcendente ao explorar a relevância para suas obras da sua relação com o seu corpo e o seu instrumento. Sobre esse mito, Foss coloca que o compositor contemporâneo deve abandonar a postura orgulhosa de Beethoven: *Does he think I have his silly fiddle in mind when the spirit talks to me?* (1963, p. 46).

<sup>48</sup> Adail Sobral argumenta em favor do termo “responsabilidade”. Para uma clarificação sobre as traduções para a língua portuguesa, ver SOBRAL (In: BRAIT, 2005, p. 20-21).

<sup>49</sup> Texto publicado em *Art and Answerability* (1990).



do autor e do herói como um tropo para a relação do sujeito com o outro, Bakhtin propõe o conceito de arquitetônica, que se fundamenta nos lugares distintos que um e outro ocupam, bem como na interdependência entre eles, posto que um nunca está acabado sem o outro. Desta forma, a arquitetônica teoriza o processo de construção de um todo articulado, considerando simultaneamente as categorias, bem como as relações entre elas. É através da interação dialógica que ambos, sujeito e outro, são consumados através do que Bakhtin chama de “excesso de visão”, onde apenas a perspectiva do outro é capaz de ver o que não é acessível à minha visão do lugar situado que ocupo e conferir-me um acabamento.

Através do conceito de arquitetônica é possível extrapolar o âmbito individual da interação entre compositor e performer para contemplar também o âmbito social, sendo que o treinamento e as habilidades específicas de cada uma das categorias contém um “excesso de visão” em relação ao outro. É também possível propor que na moldura da arquitetônica a obra musical seja considerada como um todo articulado nas relações que se estabelecem entre o texto musical e o conjunto de suas performances, em um ato metafórico de consumação entre escrita e oralidade. Considerar a obra musical pelo viés da arquitetônica permite compreender a natureza dinâmica das relações entre o texto e as práticas de performance ao longo do tempo, bem como o seu caráter eminentemente social.

Arquitetônica, ou o processo de construção de um todo articulado através da interação dialógica, situa-se no lugar axiológico ocupado pelo sujeito, onde a situação do sujeito no seu tempo e espaço traz consigo valores e julgamentos intrínsecos a essa condição (HOLQUIST, 2002, p. 152). Desta maneira, o performer é um sujeito ativo que não renuncia ao compromisso social de agir situadamente, interagindo com e respondendo ao outro. Nessa ótica, a performance musical torna-se um ato de construção de sentido a partir de interações dialógicas com o compositor vivo, com a tradição oral/aural (ensinamentos dos mestres, performances, gravações), com o texto, com a ecologia (espaços, meios materiais e instrumentos), com o corpo de conhecimento sobre música e com o público, implicando sempre em escolhas responsáveis a partir do lugar situado do performer, o qual participa da polifonia de atores que compõem uma determinada cultura<sup>50</sup>. Pensar cultura e, por conseqüência, a música dialogicamente é considerar a

---

<sup>50</sup> Marshman (2012) oferece uma perspectiva dialógica semelhante para a performance musical do repertório de prática comum que engloba os aspectos materiais, sociais e corpóreos.

simultaneidade do individual e do coletivo, onde o performer participa da cadeia dialógica dando a próxima palavra.

A tradição, como apontou Bowen (1993), é um organismo vivo e mutável – ela é a “história da inovação rememorada”. Na ótica dialógica da performance, a tradição é uma polifonia de enunciados que ocupa, juntamente com o texto, a posição do outro com o qual se dialoga. Para Bowen, a performance é o ponto focal de uma relação recíproca entre a expressão individual e a identidade socialmente construída da obra musical, onde o performer coloca-se entre “a força centrípeta de outras performances e a força centrífuga dos espaços abertos” (BOWEN, 1993, p. 168). A visão de Bowen da tradição como prática aberta e dinâmica encontra um paralelo na visão dialógica de mundo de Bakhtin, quando o distanciamento histórico do ponto de origem de uma tradição não se constitui em problema, posto que:

A relação entre texto e contexto paraleliza a relação entre *self* e outro não apenas na estrutura ecológica mas também nos valores associados a cada um dos pólos. Um *self*, ou um texto, jamais pode adquirir completa autonomia, contudo quanto menos determinado cada um é pelo ambiente local, mais livre está para viver e ter sentido em outros contextos, sendo que vida e sentido são equivalentes no pensamento de Bakhtin (CLARK, p. 210).

Bowen propõe que a partir de um grupo de primeiras performances uma tradição oral é estabelecida (BOWEN, 1993, p. 162). Considerando a prática comum da interação entre compositores e intérpretes na música contemporânea, podemos propor que tanto o estilo quanto as práticas de performance emergem como uma criação coletiva da interação entre as vozes. Desta maneira, a estréia de uma obra é um primeiro enunciado, um ponto que potencialmente pode dar origem à uma tradição. À medida que as vozes de outros intérpretes dialogam com o texto e com as realizações prévias da obra, suas vozes somam-se às vozes de outros, constituindo a polifonia de uma tradição que muda à medida que novos estilos de performance surgem, e antigos se tornam evanescentes, mudando também a ideia que se tem da obra musical.

A concepção da tradição do repertório do qual nos distanciamos historicamente como um organismo vivo e mutável permite-nos dialogar com uma criação coletiva que atravessa séculos. Na perspectiva dialógica, propõe-se que o texto, e suas diferentes edições, seja considerado em conjunto com suas performances, ensinamentos dos professores, bem como com o corpo de

conhecimento produzido sobre os textos e as performances. Na interação dialógica que se estabelece entre a condição situada do performer e os textos de diferentes naturezas (a partitura, a história, a tradição oral, os textos analíticos e musicológicos, por exemplo), a visão criativa do performer realiza-se na fricção entre a necessidade artística de expressar a sua voz e a polifonia de uma determinada cultura. Na natureza aberta e não acabada do dialogismo podemos pensar a performance como um acabamento momentâneo, como uma resposta às perguntas que ainda nos instigam e mobilizam. Olhando para o futuro, o estudo da produção da música contemporânea permite-nos vislumbrar a gênese de obras musicais através da investigação das interações entre compositores e intérpretes, considerando que novos estilos e novas práticas de notação e performance são criadas nesses contextos. A documentação e a reflexão sobre os processos criativos em conjunto com os processos de transmissão e recepção de obras musicais podem contribuir para a compreensão do fenômeno musical como uma construção social complexa, constituindo-se em um contraponto aos estudos tradicionais centrados no texto.

A explosão estética e estilística do pós-modernismo não encontra suporte na promessa do poder universal da escrita. O texto é o que Lévy chama de arca do primeiro dilúvio: um objeto auto-suficiente, separado do contexto no qual foi produzido, imbuído de uma universalidade totalizante (LÉVY, 1999, p. 15). Para o autor, na era da cibercultura, apenas o dilúvio é universal. Para a música contemporânea, apenas a polifonia é universal. As micro-comunidades que se formam em torno da criação de um novo repertório, abrigando compositores, intérpretes e seu público são as arcas do segundo dilúvio, que “dançam entre si. Trocam sinais. Fecundam-se mutuamente. Abrigam pequenas totalidades, mas sem nenhuma pretensão ao universal” (LÉVY, 1999, p. 15). Essas micro-comunidades, muitas vezes organizadas para a realização de projetos específicos, são unidas por afinidades ideológicas, estéticas e, muitas vezes pelo afeto da amizade e do companheirismo<sup>51</sup>. Desse contexto surge a necessidade de pesquisar o fenômeno dessas “arcas” de várias perspectivas através de grupos de pesquisa que agreguem e articulem o conhecimento de compositores, intérpretes, etnomusicólogos, filósofos

---

<sup>51</sup> A relação de proximidade e cumplicidade é expressa no comentário do compositor Charles Wuorinen para quem “os melhores performers são aqueles que são amigos do compositor porque estes são os que compreendem o que o compositor está fazendo”. (In: SCHWARTZ; CHILDS (Eds.), 1967, p. 368). Se considerarmos a relação entre Brahms e Joachim, Clara e Robert Schumann, Messiaen e Yvonne Loriod, Luciano Berio e Cathy Berberian, e tantos outros, vemos que isso é um fato comum, mas muito pouco reconhecido e documentado (DOMENICI, 2010a).

e teóricos da música. Na postura de um “Noé modesto”<sup>52</sup> diante do dilúvio universal porém não totalizante, as pesquisas geradas por tais grupos podem vir a constituir um mosaico das diversas culturas musicais presentes no mundo contemporâneo.

Relembrando o poder que a teoria exerce sobre a prática que ela descreve, é justamente através do estudo das práticas musicais contemporâneas que novas maneiras de pensar o fenômeno musical e a performance desestabilizam o poder de conceitos, noções e crenças, enfim, de todo o aparato ideológico de uma teoria que acabou por calcificar a prática no século XX. Se a música contemporânea sobreviveu à ruptura do século passado, foi, em grande parte, graças às associações entre compositores e intérpretes. A falta de documentação dessas colaborações e a total ausência de intérpretes nos textos sobre a história da música recente são ainda a triste lembrança do descaso com a essência sonora da música e a marca do poder que a ideologia exerce sobre a história escrita. E é essa história escrita que, por sua vez, fundamenta como pensamos a prática, como ensinamos a música e como pesquisamos a performance na academia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, Carolyn. *In Search of Opera*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

BABBITT, M. Who Cares if You Listen? In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 244-250.

BAKHTIN, Mikhail. *Art and Aswerability*. Michael Holquist (Ed.). Tradução de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Caryl Emerson (Editor e tradutor). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BORÉM, Fausto. Lucíferes de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Revista OPUS*, v. 5, n. 5, 1998, p. 48-75.

BORETZ, Benjamin; CONE, Edward T.(Ed.). *Perspectives on Notation and Performance*. New York: W.W. Norton Company, 1976.

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

---

<sup>52</sup> LÉVY, 1999, p.15.

BOWEN, José. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*. Vol. 11, n. 2, 1993, p. 139-173. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/764028>. Acesso em 10/09/2008.

BRENDEL, A. *Musical Thoughts & Afterthoughts*. New York: The Noonday Press, 1991.

BRUNER, Jerome. *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

BRAIT, Beth. Estilo. In: Bakhtin: Conceitos-Chave. BRAIT, Beth (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. Bakhtin: dialogismo e construção de sentido. Segunda edição. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. Versão para o português: Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. *Bakhtiniana*. Vol. 6, n. 1, 2011, p. 268-280.

CAVALIERI FRANÇA, Cecília. A natureza da performance instrumental e sua avaliação no vestibular em música. *Revista Opus*, vol. 7, 2001. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/7/files/Franca/>. Acesso em 2/11/2010.

CHIANTORE, L. *Beethoven al Piano*. Barcelona: Nortesur, 2010.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1984.

CLARKE, Eric. Making and Hearing Meaning in Performance. In: *Nordisk Estetisk Tidskrift (The Nordic Journal of Aesthetics)*. Vol. 18, n. 33-34, 2006, p. 24-47. Disponível em: < <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nja/article/view/2831>>. Acesso em 20/09/2010.

COHEN, A. Performance Theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.534-553.

COOK, Nicholas. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*. University of California Press on behalf of the Music Theory Society, vol. 23, n. 2, p. 170-195, 2001.

\_\_\_\_\_. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. (Fausto Borém, tradutor). *Per Musi*. Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22, 2006.

\_\_\_\_\_. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*. *Music Theory Online*. Society for Music Theory, vol. 11, n. 1, p.1-10, 2005.

COPLAND, A. *Music and Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952.

CORTOT, A. *Curso de Interpretação*. Recolhido e redigido por Jeanne Thieffry. Traduzido por Joel Bello Soares. Brasília: Editora Musimed, 1986.

DAHLET, Véronique. A Entonação no Dialogismo Bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: dialogismo e construção de sentido. Campinas: Editora Unicamp, 2008 (2ª edição). P. 249-264.

DOMENICI, Catarina. Além da Notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI (Palestra). Anais do IX CCHLA Conhecimento em Debate. DVD, 60 minutos. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2010a.

\_\_\_\_\_. O Intérprete em colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010b, p. 1142-1147.

\_\_\_\_\_. O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na obra "Confini" de Paolo Cavallone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21, 2011, Uberlândia. Anais do XXI Congresso da ANPPOM. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011a, p. 1197-1203.

\_\_\_\_\_. Beyond Notation: the oral memory of Confini. In: PERFORMA'11, 5, 2011, Aveiro. Anais do Congresso Performa'11. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011b, p. 1-14.

\_\_\_\_\_. O Intérprete (re)situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage". Musica Hodie, Vol. 12 n. 1, 2012 (no prelo).

FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship: a Monologue and a Dialogue. Perspectives of New Music. Vol. 1, n. 2, 1963, p. 45-53.

FRIEDL, R. Some Sadomasochistic Aspects of Musical Pleasure. Leonardo Music Journal. Vol. 12, 2002, p. 29-30.

GOEHR, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works. Oxford: Oxford University Press, 2007 (edição revisada).

\_\_\_\_\_. The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

GRIER, James. Musical Literacy: A Historical Perspective. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 89-101.

GUPTIL, C.; ZAZA, C. Injury Prevention: What Music Teachers Can Do. Music Educators Journal. June, 2010, p. 28-34. Disponível em: MENC - The National Association for Music Education DOI: 10.1177/0027432110370736 <http://mej.sagepub.com>. Acesso em Dezembro/2011.

HOLQUIST, Michael. Dialogism: Bakhtin and his world. New York: Taylor and Francis e-Library, 2002.

KONTARSKY, A. Notation for Piano. In: Perspectives on Notation and Performance.

BORETZ, Benjamin; CONE, Edward T.(Ed.). New York: W.W. Norton Company, 1976, p. 187-206.

LEVIN, Robert. Improvised embellishments in Mozart's keyboard music. *Early Music*. Vol. 20 n. 2, 1992, p.221-233.

LÉVY, P. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Segunda edição. São Paulo: Editora 34, 2003.

MARINHO, H.; CARVALHO, S. From Fortepiano to Modern Piano: A Case Study of a Performer-Composer Collaboration. In: *Performer's Voice Across Centuries and Cultures*. MARSHMAN, Anne (Ed.). London: Imperial College Press, 2012, p. 177-189.

MARSHMAN, A. A Philosophy of the Performer's Voice and Its Performance in Works by Mozart and Stravinsky. In: *Performer's Voice Across Centuries and Cultures*. MARSHMAN, Anne (Ed.). London: Imperial College Press, 2012, p. 121-135.

MARTINO, D. Notation in General – Articulation in Particular. In: *Perspectives on Notation and Performance*. BORETZ, Benjamin; CONE, Edward T.(Ed.). New York: W.W. Norton Company, 1976, p. 102-113.

MAXFIELD, R. Composers, Performance and Publication. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 350-354.

McELHERAN, B. Preparing Stockhausen's *Momente*. In: *Perspectives on Notation and Performance*. BORETZ, Benjamin; CONE, Edward T.(Ed.). New York: W.W. Norton Company, 1976, p. 90-95.

PASCALL, R. Style. In: *Grove Music Online*. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27041>. Acesso em 02/07/2012.

PERLOVE, N.; CHERRIER, S. Transmission, Interpretation, Collaboration – A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Sherrier. *Perspectives of New Music*. Vol. 36, n. 1, 1998, p. 43-58.

PINCHERLE, M.; Cazeau I. On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and 18th-Century Music. *The Musical Quarterly*. Vol. 44, n. 2, 1958, p.145-166.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (Ed.) Tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Ed.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.

SEEGER, C. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*. Vol. 44, n. 2, 1958, p. 184-195.

SILVERMAN, M. Musical Interpretation: philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education*. Vol. 25, n. 2, p. 101-117, 2007.

SOBRAL, A. Ético e Estético – na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: Bakhtin: Conceitos-Chave. BRAIT, Beth (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

STEIN, L. The Performer's Point of View. Perspectives of New Music. Vol. 1, n. 2, 1963, p. 62-71.

TARUSKIN, Richard. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York: Oxford University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. The Danger of Music - and Other Anti-Utopian Essays. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2009.

\_\_\_\_\_. Music in the Late Twentieth Century. (The Oxford History of Western Music). New York: Oxford University Press, 2010.

TAYLOR, Timothy. Strange Sounds: Music, Technology and Culture. New York: Routledge, 2001.

TODOROV, Tzvetan. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

THOMSON, V. Life among the Natives or Musical Habits and Customs. In: Contemporary Composers on Contemporary Music. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p.171-181.

VARÈSE, E. The Liberation of Sound. In: Contemporary Composers on Contemporary Music. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 196-208.

WUORINEN, C. An Interview with Barney Childs, 1962. In: Contemporary Composers on Contemporary Music. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 368-375.

\_\_\_\_\_. Notes on the Performance of Contemporary Music. In: Perspectives on Notation and Performance. BORETZ, Benjamin; CONE, Edward T.(Ed.). New York: W.W. Norton Company, 1976, p. 51-62.



**Catarina Domenici:** Doutora (DMA) e Mestre (MM) em Performance e Literatura Pianística pela Eastman School of Music, onde recebeu o Performers Certificate e o Prêmio Lizie Teege Mason de melhor pianista. Foi assistente de Rebecca Penneys durante o Doutorado e aluna de David Burge no Mestrado. É graduada em Música (Piano) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), onde estudou com Beatriz Balzi e atuou como pianista do Grupo PIAP. É Professora de Piano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas do PPG-MUS. Sua pesquisa sobre interações entre compositores e intérpretes na música contemporânea, iniciada durante o pós-doutorado na University at Buffalo (2008-2009), tem sido apresentada em congressos internacionais (Second Meeting of the European Platform for Artistic Research in Music, Roma, 2012; CMPCPs Performance Studies Network International Conference, Cambridge, 2013; The Performers Voice Symposium, Cingapura, 2009, 2012; Performa11, Aveiro, 2011) e nacionais (ANPPOM 2010, 2011, 2012). Como pianista, tem colaborado intensamente com compositores brasileiros e estrangeiros em estréias e gravações de obras inéditas, tendo lançado vários CDs premiados com o repertório contemporâneo. É colaboradora interinstitucional do Núcleo de Música Contemporânea da UFPEL. Desde janeiro/2010 coordena o ensino de teclado no Curso de Licenciatura em Música a Distância da UFRGS. Foi professora no Chautauqua Music Festival (2006-2009), University at Buffalo (2007-2009), Eastman Community Music School (2006-2008), Nazareth Music College (2007) e Finger Lakes Community College (2006-2007). É membro fundador e a primeira presidente da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM). Suas áreas de interesse são: filosofia da performance musical, colaboração compositor-intérprete, processos de construção da performance, música interativa, cognição musical.