

Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE

Valério Fiel da Costa
Universidade Federal da Paraíba – fieldacosta@gmail.com

Luã Nóbrega de Brito
Universidade Federal da Paraíba – luabritogt@gmail.com

Matteo Ciacchi
Universidade Federal da Paraíba – ciacchi.matteo@gmail.com

Resumo: A partir da abordagem do fenômeno musical proposta por Cook em seu artigo *Changing the Musical Object*, no qual o objeto da música seria a performance da obra e não a sua idealização em partitura e da sugestão de que o registro fonográfico seria mais eficaz enquanto mote de análise, sugerimos que uma metodologia analítica voltada para a morfologia da obra enquanto acontecimento não deveria restringir-se a versões consagradas e/ou autorizadas, mas a qualquer tipo de fenômeno sonoro. Apresentamos como ilustração um modelo de análise que pretende relevar o percurso que levou à produção de determinada sonoridade.

Palavras-chave: Morfologia musical. Nicholas Cook. Nova musicologia. Análise morfológica. Música enquanto performance.

Changing the Musical Subject Once More: a possible model of morphological analysis

Abstract: From the approach of the musical phenomenon proposed by Cook in his article *Changing the Musical Object*, in which the object of the music would be the performance of the work and not its idealization in a score, and from the suggestion that the phonographic record would be more effective as an analytical basis, we suggest that an analytical methodology focused on the morphology of the work as a happening should not be restricted to consecrated and / or authorized versions, but to any type of sound phenomenon. We present as an illustration a model of analysis that intends to highlight the course that led to the production of a certain sonority.

Keywords: Musical morphology. Nicholas Cook. New musicology. Morphological analysis. Music as performance.

1. Introdução

Para Nicholas Cook no seu texto célebre *Changing the Musical Object*, seria “um fato simplesmente estatístico o de que, para a maior parte das pessoas no mundo, música significa performance, ao vivo ou gravada, e não partituras” (COOK, 2009, p. 775). O musicólogo americano Richard Taruskin vai mais além ao considerar a atitude acadêmica que exacerba o papel do compositor frente ao fenômeno musical de “falácia poiética”, definida como “a convicção de que o que interessa mais (ou, de maneira mais enfática, de que tudo que interessa) em uma obra de arte é a sua feitura, o input do criador”, uma atitude

frequentemente atrelada à “subestimação ou ignorância estratégica do aspecto performativo” (TARUSKIN, 2004, p. 10). Ao considerarmos, seguindo a orientação de teóricos como os citados acima, a obra musical enquanto processo¹ ou, em outras palavras, enquanto algo cuja caracterização enquanto objeto de análise depende de sua performance, nos deparamos com uma série de bons insights e algumas dificuldades metodológicas. A obra musical entendida como algo que adquire sentido uma vez que inserida no contexto social e histórico no qual performativamente se manifesta, acaba bloqueando certas abordagens consagradas pela análise musical que visam a obra enquanto produto acabado, oriundo de um processo criativo individual centrado na figura do compositor. É fato que a ação performática traz em si uma série de informações valiosas a respeito da obra na medida em que esta é entendida como algo em movimento, como algo capaz de sofrer mudanças sem descaracterizar-se (sem deixar de ser ela mesma) dentro do contexto social que habita. Porém, ao mesmo tempo, tal mudança força uma ruptura parcial com a perspectiva de coincidência entre o resultado sonoro e a partitura enquanto critério absoluto de identidade. Ferramentas analíticas capazes de mapear, a partir do texto musical, informações relevantes sobre a obra, podem revelar-se insuficientes diante de uma situação concreta na qual itens podem ser (e frequentemente são) relativizados. Tomemos como exemplo o tema de abertura da Sonata para piano Op. 2 No. 1 de Beethoven com sua engenhosa semi-cadência de fechamento (fig. 1).



Fig. 1: Tema 1 da Sonata No1 Op.2 de Beethoven

Sabemos que o modo como o compositor organizou a articulação do trecho permite que seu fechamento soe como se fosse uma cadência autêntica: temos uma estrutura iniciada em piano que atinge, gradativamente, seu ponto culminante no penúltimo compasso e que “resolve” no último seguido de uma suspensão. Assim é possível simular, por meio da dinâmica, uma relação de dominante-tônica mesmo que estejamos nos encaminhando a uma semi-cadência. Ocorre que o consagrado pianista Glenn Gould numa interpretação da obra gravada pela CBS/Sony em 1974² decidiu ignorar a ênfase no penúltimo compasso deixando o tema como que em aberto para “resolver” na sessão seguinte, de caráter transitório, criando com isso uma nova possibilidade interpretativa. É claro que podemos simplesmente decidir que tal interpretação é errada ou pouco criteriosa (como pode um tema clássico não fechar em

si mesmo?), mas também é possível enxergarmos nesta algo de uma arte da performance que poderia (ou deveria) manifestar-se como parte das prerrogativas do intérprete. De qualquer modo, “excentricidades” como esta podem surgir a qualquer momento como resposta ao estímulo partitural independentemente do seu grau de prescritividade.

2. Mudando o foco

Ao mudarmos o foco da investigação musicológica da obra para a performance, portanto, ficamos diante de um objeto concreto e o registro fonográfico, com suas características morfológicas próprias, se torna objeto de estudo obrigatório. É o que Cook recomenda “A habilidade crítica frente à fonte discográfica deveria ser vista como uma parte essencial das habilidades de pesquisa musicológica de hoje” (COOK, 2009, p. 776). A abordagem de Cook, além disso, pressupõe duas dimensões do fenômeno musical a serem consideradas: uma vertical, que diz respeito à relação entre a performance e o projeto composicional e outra, horizontal, que diz respeito à relação entre as diversas performances da mesma obra no tempo (idem, p. 781). Através de tal abordagem poderíamos estudar não apenas de que modo determinada obra “evolui” no tempo, mas algo da estilística de um determinado repertório, por exemplo, de peças para piano de Chopin, com suas idiossincrasias. Tal metodologia reverbera a abordagem inicial da musicologia do século XIX, no texto inaugural da área escrito por Guido Adler em 1885, “O escopo, o método e o objetivo da musicologia”, que buscava entender elementos da história da música e do pertencimento de determinadas obras a determinados períodos a partir da análise do “estrato geológico” do qual estas foram colhidas (ADLER e MUGGLESTONE, 1981, p. 7); assim, o aparecimento de determinados casos no tempo esclarece algo do contexto e vice-versa e, com o advento da gravação no século XX, torna-se possível colher não apenas o resíduo do processo composicional e sua relação com o contexto histórico, mas também o traço morfológico de um projeto performático vinculado a determinada obra. Acrescentaremos aqui que uma abordagem temporal que considere diversas performances da mesma obra como forma de produzir um nexos morfológico para a mesma pode contribuir para uma caracterização de sua natureza morfológica para além do dado partitural ou de um registro fonográfico que lhe seja, de direito, correlato. Em outras palavras, a análise do modo como habitualmente se aborda determinada proposição poderia contribuir para uma melhor definição desta independentemente do modo como esta é proposta; se através de uma partitura exata ou se através de um registro fonográfico fiel. Nos referimos aqui à possibilidade de abordarmos resultados de ação performática que não foram obtidos a partir de partituras

estritas, mas a partir de qualquer outro tipo de estratégia de invariância³ (COSTA, 2016, p. 80-81), tal como instruções diretas, roteiros de improvisação, transmissão oral, direção performática, partituras gráficas ou aproximativas, etc.

3. Obras à deriva

Peças propostas dessa maneira apresentariam uma dificuldade a mais para o estudo da forma musical uma vez que pressupõem uma variedade muito maior de resultados possíveis. No presente trabalho defendemos que a chave para enfrentar o problema é justamente reconhecer o fenômeno musical como ação performática, como algo passível de análise a partir do registro fonográfico (COOK), mas com o adendo de que sua morfologia deve ser considerada como fenômeno emergente e não como modelo a priori. Ou seja, a obra seria aquilo que se manifesta concretamente e não aquilo que deveria manifestar-se. Se música é performance, então é na ação performática que reside o seu nexos morfológico. Um resultado musical ‘é como é’ porque foi executado desta ou daquela maneira mesmo que não haja referência a partituras ou a obras. Uma peça seria idêntica a sua proposição original se, e somente se, houvesse uma determinação no âmbito da ação performática neste sentido. Assim, é relevante saber de que modo agiu o intérprete diante de um determinado estímulo inicial de modo a produzir determinado efeito musical para entender o porquê de sua forma. Dependendo do seu percurso, obra musical seria uma espécie de fenômeno acumulativo que, quanto mais é executado e gravado, mais parecido fica consigo mesmo ou, por outro lado, seria objeto de uma deriva que o mantém em constante estado de instabilidade em torno de um eixo mais ou menos difuso. Exemplos de arranjos morfológicos frutos de negociações concretas no âmbito da performance e de seus efeitos morfológicos são bastante fáceis de identificar na prática: um aluno de piano, isolado no seu quarto de estudos, produzindo a partir da partitura de algum compositor renomado, diversas morfologias... a maioria delas diversas do esperado; uma banda de rock negociando o quanto deverão conservar da sessão de improvisação realizada na véspera; um grupo de samba que continua tocando mesmo depois da morte de um dos seus principais percussionistas convivendo com a ausência de um instrumento na roda; uma obra escrita para piano que fica muito mais famosa na sua versão ao violão ao ponto de não lembrarmos de sua origem; uma partitura estrita e detalhista jazendo no interior de uma gaveta para surgir um século depois ou ser eliminada pelas traças; uma partitura diante de um leigo que decide executá-la assim mesmo, etc. Há no percurso de uma proposição musical, no que diz respeito a sua morfologia, todo um universo de

desdobramentos possíveis que, pensamos, deveria ser considerado ao investirmos numa ferramenta analítica capaz de descrevê-la.

4. Um modelo possível de análise morfológica

Não há como aprofundar aqui todas as consequências de tal abordagem que foi assunto de vários trabalhos anteriores que podem ser acessados como complemento ao atual⁴, mas traremos aqui um exemplo de análise musical que considera como item ativo do processo de conformação morfológica as negociações e manifestações da obra no decorrer do tempo buscando representa-las no mesmo esquema gráfico. Uma tentativa de fazer isso pode ser visualizada em (COSTA, 2012, p. 6) onde analisamos a evolução no tempo de diversas execuções de uma peça de caráter aberto e descobrimos que, nas condições na qual foi posta a termo, esta tendia a consolidar determinadas morfologias e em um determinado sentido⁵. Aqui trazemos um outro modelo possível a partir da coleta de informações a respeito de uma morfologia que se apresenta na íntegra diante do analista que vai desenhando relações a partir do escrutínio direto ao sujeito implicado no ato performático. O modelo apresentado foi retirado de uma aula realizada por um dos autores do texto a um aluno de mestrado em composição que havia produzido uma peça acusmática para um evento performático de nosso grupo de pesquisa. Ao ser indagado a respeito do resultado sonoro apresentado, o aluno informou que tal era “fruto de improvisação”. Ao insistir um pouco mais, questionando a respeito dos materiais e dos critérios que levaram o aluno ao efeito apresentado, foram surgindo novos elementos que ajudaram a compor um quadro mais abrangente e elucidativo. A seguir descreveremos em dois passos a construção do diagrama relativo à peça do aluno (que terá seu nome preservado)⁶.

a) A peça acabada fixa em suporte explicada como “fruto de improvisação”.



Fig. 2: Primeiro passo na definição do esquema de criação da peça

b) Suporte usado para disparar os sons da improvisação: controlador MIDI; programa usado para gerenciar os sons usados e endereçar para o controlador

MIDI: *SuperCollider*; *samplers* usados como material de base: fragmentos de uma valsa de cabaré, de canções da banda inglesa Smiths, uma sessão de improvisação de jazz e uma Sinfonia de Mozart; Como improvisou? Usando um critério de dosagem entre os diversos *samplers* que garantia um aproveitamento de cada um deles no contexto distribuindo-os no tempo de forma mais ou menos sequencial.



Fig. 3: Diagrama de disparo da improvisação que gerou a gravação analisada

Aquilo que justificou a morfologia que tínhamos diante de nós pôde ser mapeado de forma precisa a partir da coleta dos critérios usados no processo. Temos aqui dois sistemas alimentando a ação performática como estímulos principais: a) uma série finita e bem definida de sons pré-gravados disparados por um dispositivo específico organizados por um algoritmo fechado e b) um planejamento composicional que visava garantir que o material disponível seria distribuído no decorrer da performance de forma equilibrada. Cada um dos itens do diagrama poderia ser ampliado de modo a analisarmos sua fatura: como foi programado controlador MIDI do ponto de vista do aproveitamento dos botões, faders e knobs em função do projeto? Que funções estão ativas no patch de *SuperCollider* além do mero endereçamento de *samplers*? (*limiters*, *reverbs*; como e em que situações estes são ativados? Como fragmenta os *samplers*?) Que músicas exatamente são usadas como material para alimentar o patch? São versões integrais ou parciais? Passam por algum tipo de processamento ao entrarem no patch? Entre outras questões consideradas pertinentes para o analista. Todas estas considerações serviram para elucidar a morfologia daquilo que chamamos “gravação A”. Ao realizarmos o percurso que vai de A até seu nexos morfológico e de volta a A, somos capazes agora de produzir novos casos, ‘B’, ‘C’, ‘D’, usando exatamente o mesmo diagrama. Cada um deles vai soar como manifestação da obra sem que se apresente como absolutamente idêntica às demais ou ao ‘A’ original contanto que se preserve o esquema básico. É possível também acrescentar novos critérios ao esquema ou novas sonoridades para produzir novas morfologias. A questão aqui é que cada mudança poderá ser mapeada de modo a sabermos os porquês da manifestação de cada morfologia nova. Ao mesmo tempo, o acúmulo de versões

da execução de tal esquema vai ajudando a consolidar no tempo uma identidade da obra que poderá servir como modelo para novas abordagens tais como a imitação ou, menos frequente, mas igualmente possível, a elaboração de uma partitura a partir de um resultado morfológico já consolidado que possa servir como roteiro de performance para outros músicos e que permita, inclusive, o uso de *samplers*, rotinas e interfaces diversas do original. Nesse caso, como há um modelo morfológico consolidado a ser seguido (uma sonoridade típica daquela obra), tais mudanças aparentemente estruturais podem ser realizadas sem necessariamente perda de nexos morfológicos.

5. Conclusão

Diversas outras estratégias analíticas visando o entendimento das causas por trás de determinadas morfologias podem ser elaboradas dependendo de que perguntas são realizadas no contexto concreto de manifestação da obra. E, como vimos, não é necessário considerar como exclusivo, para fins de análise formal, o modelo de obra enquanto dado de um projeto composicional evidente. Tal possibilidade se dá graças à perspectiva aberta pela Nova Musicologia e aprofundada aqui pelo viés de uma morfologia do acontecimento musical. Acolhemos sem objeções a noção de que a obra é fruto do contexto sócio-cultural no qual se manifesta e que, portanto, seria melhor representada pelo registro performático do que pela partitura, mas não consideramos necessário, por outro lado, realizar uma filtragem criteriosa que forneça à análise apenas casos emblemáticos de bons procedimentos performativos. Pensamos que qualquer fenômeno musical possui algo a dizer a respeito de si, nem que seja como testemunha de uma ruptura destrutiva em relação a noções consideradas fundamentais ao próprio analista. Uma abordagem a partir do resultado sonoro que o entenda como efeito do modo como determinada ação performática foi efetuada a partir de um estímulo anterior pode facilitar o entendimento de uma série de fenômenos musicais cuja fatura ou prescrição escapem do paradigma do critério de solfejo, permitindo o extrapolamento do campo analítico atual para abranger casos até então considerados inacessíveis. Além disso, o estudo de uma certa escória morfológica, ou seja, daqueles resultados descartáveis filtrados pelo contexto social, se torna também possível uma vez que admitimos toda morfologia como provisória ou substituível a priori, dependente que seria do modo como se manifesta concretamente: tal estudo permitiria mensurar com maior exatidão o percurso acidentado da obra em busca de sua estabilidade morfológica no tempo e no espaço, e mesmo sua consagração enquanto objeto histórico.

Referências:

- ADLER, G.; MUGGLESTONE, E. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. In: *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1–21, 1981.
- BEETHOVEN, Ludwig v. *Sonata No. 1 Op. 02*. New York: Edwin F. Kalmus, 1933-70. Partitura.
- COOK, Nicholas. 'Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis'. In *Music's Intellectual History*, New York, RILM, 2009, p. 775-90.
- COSTA, Valério Fiel. Considerações Sobre a Forma em peças de Caráter Aberto de Cage e Stockhausen. In: XXI ANPPOM, 2011, Uberlândia. XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia 2011. Uberlândia-MG: ANPPOM, 2011. v. 1.
- _____. O 'Quanto' e 'Como' da obra enquanto critério de análise morfológica: um estudo de caso. In: XXII ANPPOM, 2012, João Pessoa. XXII congresso da ANPPOM - Produção de Conhecimento na Área de Música. João Pessoa: ANPPOM, 2012. v. 1. p. 1415-1422.
- _____. Morfologia da Obra Aberta: esboço de uma teoria geral da obra musical. 1. ed. Curitiba-PR: Prismas, 2016. v. 1. 230p
- _____. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *MÚSICA HODIE*, v. 17, p. 7-18, 2017a
- _____. Disparadores Morfológicos como critério para análise formal. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música - ANPPOM, 2017, Campinas-SP. Anais do XXVII Congresso da ANPPOM. Campinas-SP: ANPPOM, 2017b
- COSTA, Valério Fiel da; MEDEIROS, Danielly M. D. A Teoria Tempo-Espaço como ferramenta analítica para obras de caráter aberto de L. C. Vinholes: o caso da Instrução 61. In: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014, São Paulo - SP. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. São Paulo - SP: ANPPOM, 2014. v. 1. p. 1-9.
- COSTA, Valério Fiel da; BRITO, Luã Nóbrega de. Padrões Morfológicos em duas peças de caráter aberto da Escola de Nova York. In: XXV ANPPOM, 2015, Vitória-ES. Caderno de resumos e Anais do XXV Congresso da ANPPOM. Vitória-ES: ANPPOM, 2015.
- TARUSKIN, Richard. The Poietic Fallacy. *The Musical Times*, Londres, v. 145, n. 1886, p. 7-34, 2004.
- THE GLENN GOULD EDITION: Beethoven Klaviersonaten vol.1. Ludwig van Beethoven (compositor). Glenn Gould (intérprete, piano). New York: Sony Classical, 1994. CD.

Notas

¹ Nicholas Cook diferencia uma música produto e uma música processo no seu texto Entre o Processo e o Produto: música e/enquanto performance (COOK, 2006) defendendo uma abordagem analítica voltada para o registro sonoro, enquanto manifestação por excelência da obra musical, em detrimento de uma abordagem que veria no texto musical tal manifestação. A obra seria produto na medida em que é entendida como algo dado pelo projeto composicional, imutável e processo admitindo-se suas diversas manifestações performáticas.

² Áudio disponível em <https://archive.org/details/PianoSonataNo.1InFMinorOp.2No.1gould>

³ Costa entende estratégias de invariância em seu livro Morfologia da Obra Aberta como "o conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (um autor, um regente, um diretor, um líder etc.), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça (COSTA, 2016, p. 80-81).

⁴ Tais como (COSTA, 2011), (COSTA, 2012), (COSTA; MEDEIROS, 2014), (COSTA; BRITO, 2015), (COSTA, 2016), (COSTA, 2017a) e (COSTA, 2017b).

⁵ No caso houve um aumento gradativo na duração da peça conforme os intérpretes se familiarizavam ao contexto e que se complementava com uma maior definição geral de detalhes morfológicos.

⁶ Temos consciência de que no ambiente da música acusmática a obra musical é frequentemente considerada como item cuja consumação prescinde da ação performática. Ocorre que tal perspectiva só é possível se



admitirmos que não haveria um trabalho performativo no processo de modelagem em estúdio realizado pelo próprio compositor. Perspectiva com a qual não concordamos.