



## Reflexões sobre obra musical e seu impacto nos projetos composicionais e ações performáticas

*Daniel Gouvea Pizaia*<sup>1</sup>

*Categoria: Comunicação*

**Resumo:** Trata-se de investigar de que maneira o debate a respeito de obra musical estabelecido por Goodman (1968), Tormey (1974), Goehr (1992) e Talbot (2000) atua como mecanismo regulativo entre ações performáticas e projetos composicionais, naturalizando determinadas normas de performance e mediando possibilidades sonoras. Compreendendo tal debate, investigaremos abordagens recentes que buscam direcionar a obra musical para seu resultado sonoro (FIEL DA COSTA, 2016, 2018) e como tal deslocamento abre margem para posturas performáticas mais flexíveis.

**Palavras-chave:** Obra musical. Composição. Performance.

### **Reflections about the impact of the musical work on compositions and performances**

**Abstract:** It is investigate how the discuss about musical work established by Goodman (1968), Tormey (1974), Goehr (1992) and Talbot (2000) acts as a regulatory mechanism between compositions and performances. This discuss naturalizes certain performance standards and measure sound possibilities. We will investigate recent approaches that proposes the musical work from sound result (FIEL DA COSTA, 2016, 2018) and how these approaches open the possibilities to flexible performance positions.

**Keywords:** Musical work. Composition. Performance.

### **Introdução**

As interações entre projetos composicionais e ações performáticas foram mediadas pelo debate estabelecido a respeito de obra musical. Em Goodman (1968) e

---

<sup>1</sup> Mestrando em musicologia, Universidade Federal da Paraíba, Departamento de música (DEMUS), danielgouveapizaia@gmail.com



Tormey (1974) a discussão de obra é marcada pela busca da identidade, que acaba naturalizando determinadas normas de performance. Se essas abordagens não se comprometem em investigar problemas empíricos que cercam a emergência histórica da obra musical enquanto conceituação de uma prática, Goehr (1992) e Talbot (2000) propõe defini-la como processos históricos de implementação de conceitos regulativos. Tais processos são caracterizados por estabelecerem uma ética entre composição e performance que torna-se consequência da fragmentação ocorrida, por volta do século XIX, entre compositor e intérprete. Neste sentido, a conceituação de obra musical não apenas conecta partituras as performances mas naturaliza determinados princípios éticos/performáticos. Porém, textos de musicólogos como Treitler (1989) apontam na direção de que notação, em seu início, não foi uma tentativa de fixar um objeto musical em termos de identidade, como subentendido na abordagem de Goodman (1968), mas apenas um guia para lembrar os cantores e instrumentistas de determinados aspectos de execução. Nesse sentido, a obra como um objeto *a priori* a ser reproduzido na performance é um sintoma exclusivo do século XIX (TALBOT, 2000, p.168), fruto de diversos passos de consolidação que ocorrem nos séculos anteriores. Essa abordagem de obra como objeto autônomo é indicada por Taruskin (1995 p.11) como critério significativo para compreendermos as noções modernas de autenticidade, autoria e ideal de performance.

O objetivo deste trabalho é verificar a forma como o debate a respeito de obra musical atua como mecanismo regulativo entre projetos composicionais e ações performáticas, investigando especialmente de que maneira o advento conceitual da obra transcendente (GOEHR, 1992, p.154) impactou nas condutas de performance. O problema é claramente descrito por Cook, que afirma que: “(...) A ideia de que a performance é essencialmente reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada, (...), está inserida na nossa própria linguagem” (COOK, 2006, p.6). Assim “Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta” (COOK, 2006, p.6). Dessa maneira, temos como recorte a investigação da obra enquanto construção e prática cultural da música de concerto. Se tal construção é um conceito histórico que se manifesta como sintoma musical pós 1800, ele reflete de forma significativa nas abordagens de Goodman (1968) e Tormey (1974) tratadas aqui. Por fim, pretendemos apresentar na parte final deste trabalho algumas abordagens recentes de interações (FIEL DA COSTA, 2016, 2018; BRAGAGNOLO, 2017,



2019) que tensionam o acordo entre partitura, tradição interpretativa e performance.

### **1. O debate a respeito de obra musical (obra como objeto e obra como conceito)**

Goodman (1968) propõe determinar a identidade de uma obra por meio de sua notação. Nesse sentido, torna-se um requisito primordial de uma conduta performática a busca de uma conformidade com a partitura. Através de tal conformidade é possível legitimar determinadas performances e considerá-las obras:

Portanto, embora a partitura possa deixar muitos recursos não especificados para uma performance e permitir uma variação considerável dentro dos limites prescritos, é absolutamente necessário o cumprimento total das especificações fornecidas (GOODMAN, 1968, p.187)<sup>2</sup>

Ao direcionar a identidade da obra à sua notação, Goodman propõe que a última deva ter características notacionais específicas que a identifique como tal. Caron (2011, p.24-25) descreve os cinco critérios de existência de identificação que devem caracterizar um sistema notacional para Goodman. Para nós, o critério mais significativo é o de determinação unívoca. Neste o autor propõe que cada carácter de uma notação deve determinar seus limites e sua extensão, desse modo, evitar ambiguidades. Segundo Goodman “A separação necessária entre os caracteres e, portanto, entre as partituras, será perdida a menos que a identidade seja preservada em qualquer cadeia de cópias verdadeiras” (1968, p.132)<sup>3</sup>. Defende-se que a performance é uma das classes de objetos da obra e como tal, deve cumprir as especificidades propostas pelo texto. Em relação as performances Goodman afirma que “(...) a mais miserável sem erros conta como uma instância genuína da obra, enquanto a performance mais brilhante com uma única nota errada não” (1968. p.186)<sup>4</sup>.

---

2 “(...) Thus while a score may leave unspecified many features of a performance, and allow for considerable variation in other within prescribed limits, full compliance with the specifications given is categorically required.” Todas as futuras traduções serão de minha responsabilidade.

3 “Requisite separation among characters-and hence among scores-will be lost unless identity is preserved in any chain of true copies”.

4 “(...) The most miserable performance without actual mistakes does count as such an instance, while the most brilliant performance with a single wrong note does not”.



Se o autor direciona a validade de um objeto nomeado obra através de um critério geral da notação, sua teoria torna-se aplicável apenas para um determinado padrão notacional, no caso, a partitura convencional da música de concerto do século XVIII e XIX. Dessa maneira, Goodman não se ocupa em abordar notações gráficas, como propostas de compositores vinculados a Escola de Nova York<sup>5</sup>. A notação, para garantir a identidade da obra na teoria de Goodman, deve possuir instruções e critérios notacionais específicos. Se tal abordagem torna-se inapropriada as notações gráficas vinculadas aos compositores da escola de Nova York, são justamente porque nestas as identidades se estabelecem por outro meios. Segundo Fiel da Costa: “Não haveria nesse repertório, por isso, uma relação imediata entre aquilo que se propunha enquanto notação e aquilo que se apresentaria, ao final do processo, como resultado musical” (2016, p.43).

A fim de propor uma teorização estética da obra a partir da consolidação de elementos notacionais indeterminados, Tormey (1974) transfere a questão da identidade da partitura para um determinado conjunto de regras, tornando-se irrelevantes os problemas das ambiguidades notacionais de Goodman. Em relação ao último, Tormey estabelece significativas críticas. Entre tais, afirma que os elementos das notações gráficas acabam tensionando uma identificação da obra diretamente conectada à notação. Segundo o autor: “Parece que a dificuldade central de qualquer tentativa de estabelecer critérios de identidade (...) decorre da ausência ou empobrecimento de estruturas notacionais convencionais” (Tormey, 1974, p.208)<sup>6</sup>.

Dessa maneira, o desenvolvimento de notações que não concebem *a priori* um resultado sonoro específico gera paradoxos em relação a identidade da obra. A solução para Tormey será direcionar a identidade ao estabelecimento de determinadas regras que o projeto propõe. Para o autor:

Cada realização da *Klavierstück XI* de Stockhausen, Nr.7, ou os *4 systems* de Earle Brown (ou o concerto de Cage) exibirão propriedades auditivas distintas, enquanto ainda constituem uma

---

<sup>5</sup> De acordo com Fiel da Costa: “Trata-se do grupo de compositores responsável pela introdução recente do grafismo como estratégia notacional, do acaso como estratégia de estruturação, da indeterminação como modo de relacionamento entre compositor e intérprete (...)” (2016, p.43)

<sup>6</sup> “It appears that the central difficulty facing any attempt to establish criteria of identity (...) stems from the absence or impoverishment of conventional notational structures”.



instância genuína da obra, pois se enquadram nos parâmetros do conjunto de regras da peça (TORMEY, 1974, p. 209)<sup>7</sup>.

Se tal identidade não depende da conformidade com o sistema notacional, mas sim de uma relação entre um conjunto de eventos sonoros e um conjunto de regras cumpridas em tais eventos, nos parece que a solução de Tormey pretende validar uma série de resultados sonoros contrastantes como instâncias autênticas de uma mesma obra.

De modo geral, o debate por meio das abordagens formalistas (que buscam a identidade) investigadas até aqui não resolvem problemas históricos a respeito do surgimento e da conceituação da obra musical. A crítica mais significativa a tais abordagens será proposta por Lydia Goehr (1992) ao indicar que a teoria de Goodman não permite conceber uma compreensão mais complexa dos fenômenos, no sentido de sua emergência social e histórica:

Os analistas que procuraram descrever obras musicais empregaram princípios metodológicos e suposições que impõem limitações desnecessariamente severas à suas teorias. O fato de a análise ter sido projetada para não tratar diferentes tipos de assuntos, mas antes capturar apenas o carácter ontológico puro – a chamada “lógica” de qualquer fenômeno, acaba sendo a fonte de todos os seus problemas (GOEHR, 1992, p.86)<sup>8</sup>.

Além disso, a autora afirma que tais abordagens aplicam para todo repertório modelos de obras historicamente localizáveis, enfatizando-os como paradigmáticos. Para Goehr, a partir do conceito de obra musical inaugurado no século XIX, se validam práticas por meio de determinado viés institucional. Segundo ela: “A centralidade institucionalizada é, ao meu ver, a base para adquirir (...) em um determinado momento, um padrão ou modelo pelo qual escolha certos exemplos como paradigmáticos” (GOEHR,

---

7 “(...) Each occurrent realization of Stockhausen’s *Klavierstück XI*, Nr.7, or Earle Brown’s *4 Systems* (or Cage’s *Concert*) will exhibit discrete auditory properties while still constituting a genuine instance of the work where it falls within the parameters of the rule set of the piece.”

8 “(...) Analysis who have sought to describe musical works have employed methodological principles and assumptions that impose unnecessarily severe limitations on their theories. The fact that analysis has been designed not to treat different sorts of subject-matter, but rather to capture only the pure ontological character-the so-called ‘logic’-of any given phenomenon, turns out to be the source of all its trouble”.



1992, p.96)<sup>9</sup>. Também é apontado que a teoria de Goodman pressupõe uma pureza ontológica que deve caracterizar a obra musical, mesmo que tal abordagem nem sempre investigue os novos elementos surgidos na prática. Nesse sentido há uma herança platônica em Goodman, na medida em que seu conceito de obra caracteriza-se por idealizações e não se atenta em abranger os novos elementos de uma prática musical, como o caso de propostas composicionais que não se definem por um critério notacional específico proposto por sua teoria. O comentário de Caron aqui torna-se muito significativo:

Em *LA* Goodman chega a analisar alguns exemplos problemáticos, como, por exemplo, algumas notações de John Cage. Nestes exemplos, a impossibilidade de identificar algo que seja a obra dentro das várias performances leva Goodman a concluir que não há obra, no seu sentido estrito. Parece que estamos aqui novamente confrontados com uma dificuldade inerente à sua forma particular de fazer filosofia, e o divórcio resultante entre as suas definições e aquelas que são efetivamente pressupostas na prática (2011, p.27).

Por meio de uma nova abordagem investigativa a respeito de obra musical, Goehr a propõe como conceito regulativo. A característica do conceito obra é sua representação dos ideais de uma prática, estabelecendo uma ética de composição, performance e escuta. Dessa maneira, para Goehr torna-se dispensável definir um objeto como obra em termos de identidade, como debatido pelos autores anteriores, mas investigar de que maneira o conceito conecta partituras as performances ou obras musicais as partituras. Essa possibilidade de compreensão histórica nos auxilia a entender de que modo os ideais atuam como norma para a ação. Segundo Goehr:

Quando agimos de acordo com um ideal, agimos em um domínio da normatividade. Somos guiados por certas crenças e desenvolvemos habilidades apropriadas a elas. Tudo isso se reflete nas expectativas geradas institucionalmente, ligadas, por exemplo, ao mundo musical, à produção e reconhecimento de eventos como performances de obras musicais (1992, p.101)<sup>10</sup>

---

9 “This *institutionalized centrality* is, in my view, the foundation for our acquiring at a given time a standard or model by which we choose certain examples as paradigmatic”.

10 “When we act in accordance with an ideal, we act in a domain of normativity. We are guided by certain beliefs and we develop appropriate skills. All of this comes to be reflected in the institutionally generated expectations that are bound up, for example in the musical world, with our producing and recognizing events as performances of musical works.”



Ao desprender as instâncias (partituras e performances) de um objeto considerado obra e alocar a discussão por meio da investigação de um conceito que regula práticas, Goehr busca compreender como as posturas dos sujeitos envolvidos se naturalizam, impedindo que possamos vê-las como resultantes de uma construção artificial (social e histórica):

(...) Esses conceitos são aceitos de forma estável porque são tratados como se fossem dados e não “apenas” como conceitos que surgiram e cristalizaram-se artificialmente dentro de uma prática. O fato de serem tratados como dados não significam que sejam. Eles tornam-se ancorados em uma prática por meio de um tipo de permanência ficcional ou supositiva (GOEHR, 1992, p.104)<sup>11</sup>.

Como complemento a abordagem de Goehr, Talbot (2000) propõe que o advento do conceito obra é acompanhado por uma série de mudanças históricas significativas (TALBOT, 2000, p.168), entre elas a emergência do compositor autônomo quase sempre separado do intérprete, que inventa uma maneira pessoal de subsistência. Desse modo o conceito obra desenvolveu-se como consequência à tais fragmentações de papéis sociais ocorridas por volta de 1800. Para Talbot, antes do século XIX, qualquer performance convincente era fundamentada na ideia de que o performer era o criador da música. De acordo com o autor:

É um fato a marca da centralidade do compositor em nossa cultura hoje que achamos fácil dizer que a nova e bela composição do compositor X foi inadequadamente apresentada pelo artista Y. (...) Tal distinção era estranha na recepção da música ocidental (...) antes de 1800, para os quais a composição e a performance se resguardavam uma à outra (...) (TALBOT, 2000, p.176)<sup>12</sup>.

---

11 “(...) These concepts function stably because they are treated as if they were givens and not ‘merely’ as concepts that have artificially emerged and crystallized within a practice. That they are treated as givens does not mean they are só. They become anchored in a practice through a kind of fictional or suppositional permanence.”

12 “It is in fact a mark of the composer-centredness of our musical culture today that we find it easy to say that a fine new composition by composer X has been inadequately presented by performer Y. (...) Such a distinction was foreign to the reception of Western art music by lay audiences prior to 1800, for whom composition and performance shaded into one another (...).”



A prática musical centrada no compositor pós 1800 se estabeleceu a partir de diversos passos de consolidação. Entre tais, um efetivo fortalecimento dos direitos autorais que salvaguardou os interesses financeiros dos compositores, assim como validou suas reivindicações de autoria (TALBOT, 2000, p.179). Desse modo, a notação passa a garantir para a música ocidental exceder determinados obstáculos, como a memória individual, desenvolvendo-se no intuito de incorporar e registrar um todo do processo composicional. A partir do advento de uma notação cada vez mais precisa, marca-se uma distinção significativa entre música, desenvolvida a partir de sua execução e agora um produto musical finalizado no texto e reproduzido na performance. Segundo Talbot:

Essa emancipação da produção musical do improvisado para a memorização marca, no embrião, o começo da distinção entre o compositor e intérprete. Por definição, sempre que uma peça vocal polifônica é executada, não mais o cantor pode ser o compositor (que pode, em teoria, “lembrar” perfeitamente de sua parte): o outro, em contraste, teve que aprender o que tocar por meio da parte escrita e, portanto, não são compositores (TALBOT, 2000, p. 183)<sup>13</sup>.

Talbot aponta que a identidade da obra vinculada a sua notação é consequência tanto da fragmentação entre compositor e intérprete quanto da direcionalidade do gênero ao compositor. Desse modo, compreende-se que “se existe um novo e regulativo ‘conceito-obra’ pós 1800, é um produto de um novo e igualmente regulativo ‘conceito - compositor’” (Talbot, 2000, p.186)<sup>14</sup>.

## **2. A Notação antes da noção moderna de obra musical**

Para investigar o papel do texto musical antes da concepção de obra do século XIX, Treitler (1989) aponta que a notação, em seu início, não foi uma tentativa de fixar um

---

13 “This emancipation of music-making from improvisation and memorisation marks, in embryo, the beginning of the distinction between composer and performer. By definition, whenever a polyphonic vocal piece is performed, not more than one singer can be the composer (who may, in theory, ‘remember’ his part perfectly): the others, in contrast, have had to learn what they perform from the written page and are therefore non-composers.”

14 “If there is a new and regulative ‘work-concept’ after 1800, it is a by-product of a new and equally regulative ‘composer-concept’.”





objeto musical e o tornar propriedade de alguém, mas apenas um guia para lembrar os cantores e instrumentistas de determinados aspectos performáticos. Nesse sentido, Treitler sugere que o início da notação musical era mais uma questão de se referir a algo ou indicar do que representar (1989, p.201). De acordo com o autor:

(...) A referência era mais à atos de performance do que a objetos musicais. Isso fazia muito sentido em luz ao fato de que, na cultura ao qual estamos interessados aqui, o moderno conceito de “obra” como um objeto musical independente do intérprete e do ato performático não tinha lugar (TREITLER, 1989, p.201)<sup>15</sup>.

Se a consolidação de uma prática musical centrada no texto torna-se um fenômeno do século XIX, ela é fruto de diversos passos que se estabilizam nos séculos anteriores. Nesse sentido, os ideais humanistas de integridade pessoal e fidelidade ao original passam a atribuir o fenômeno musical para um sujeito que o cria. Ainda sim, o texto de Treitler (1989) aponta na direção de que música, nos séculos anteriores ao XVIII e XIX, era considerada mais em sua ação performática do que em sua proposição notacional.

### **3. Obra musical e éticas de performance**

De modo a exemplificar as éticas de performance advindas do conceito-obra (GOEHR, 1992 p.206), a crítica de Taruskin (1995) a respeito da performance histórica torna-se notável. De acordo com a perspectiva do autor a chamada performance historicamente informada foi um sintoma de uma objetividade excessiva que marca a modernidade. Os autores de tal abordagem procuram afastar todas as leituras “contingenciais” da obra. Dessa forma, Taruskin afirma que:

(...) A performance “histórica”, sentindo a fragilidade da obra idealizada (“atemporal”), procura salvá-la, afastando todas as leituras contingenciais que a obra recebeu ao longo do tempo e

---

15 “(...) Its reference was more to performance acts than to the musical object performed. That makes very good sense in light of the fact that, in the culture with which we are concerned here, the modern concept of a ‘work’ as a musical object independent of the performer and the act of performance had no place”



adotando uma posição caracteristicamente moderna e angustiante contra qualquer subjetividade que não a sua. (1995, p. 32)<sup>16</sup>.

Neste sentido a crítica de Taruskin refere-se a dificuldade de tais abordagens assumir o carácter intrínseco subjetivo da música. Para o autor isso torna-se consequência da nossa incapacidade de colocar as mudanças que ocorrem em qualquer narrativa principal (TARUKIN, 1995, p. 36). Para isso, a performance histórica atribui ao crítico do texto uma autoridade que busca reconstituir todas as condições iniciais de performance. De acordo com o autor:

O objetivo da crítica textual é a recuperação de textos originais, um projeto que recebeu maior prestígio na música quando os conceitos de “texto” e “obra” se fundem. (...). Ao detectar e remover erros e interpolações acumuladas (...), o crítico restaura as intenções do autor, permitindo que, como um bom modernista, “fale em sua própria língua”. (TARUSKIN, 1995, p.38)<sup>17</sup>

A crítica de Taruskin nos auxilia a compreender que: se a abordagem histórica procura estabelecer uma recriação original da obra, tanto no sentido do texto quando da busca às condições externas de performance, torna-se compreensível que tal fenômeno é consequência de uma determinada necessidade moderna que anseia em congelar a prática musical e fechar as possibilidades sonoras decorrentes de determinados textos. Para Taruskin:

Mesmo as melhores e mais bem-sucedidas performances reconstrucionistas não são, em nenhum sentido, recriações do passado. São performances essencialmente modernas, (...), o produto de uma estética totalmente de nossa época, não menos limitada pelo tempo do que os estilos de performance que eles pretendem superar. (TARUSKIN, 1995, p.60)

---

16 “ (...) “historical” performance, sensing the fragility of the idealized (“timeless”) work, seeks to salvage it by warding off all the contingent readings the work has received over time, and by adopting a characteristically anguished modern stance of strangement against any subjectivity but its own”

17 “The aim of textual criticism is the recovery of original texts, a project has received enhanced prestige in music as the concept of “text” and “work” have merged. The text critic is a purifier-and a prophet. By spotting and removing erros and interpolations that have accreted to a text in the course of tis transmission, the critic restores the author’s intentions, allowing him like a good modernist to “speak to us in his own language”



Tal abordagem, que reafirma a busca pela intenção original do compositor como premissa para a execução, direciona-se para a limitação das escolhas dos performers. Se tais abordagens foram privilegiadas nas discussões das práticas interpretativas é porque elas tornam-se ancoradas em uma ideologia positivista que marca as abordagens musicológicas já há algum tempo e se caracterizam por uma autoridade do texto musical direcionada à um autor:

O Fetichismo do texto, a exaltação das partituras sobre quem as lê ou as escreve, distorce seriamente a prática contemporânea da performance (...). Sua performance força as evidências a impor limites arbitrários (...) à liberdade dos intérpretes. (TARUSKIN, 1995, p.187)<sup>18</sup>

Observamos o debate a respeito de obra, assim como determinadas práticas privilegiadas de performance, refletirem em implicações éticas que definem condutas para instrumentistas lidarem com partituras, direcionando as interações entre sujeitos e objetos (performers e partituras).

#### **4. A obra a partir de um debate morfológico**

Ao direcionar o debate da obra para uma abordagem social/histórica, Goehr (1992) possibilita investigá-la do ponto de vista dos sujeitos que a consolidam. Dessa maneira a autora abrirá margem para um debate morfológico encontrado no trabalho de Valério Fiel da Costa.

Fiel da Costa (2016, 2018) investiga obra musical por meio suas propriedades morfológicas, morfologia aqui considerada como “sonoridade percebida no tempo e no espaço” (2018, p.157). Para o autor:

Um olhar sobre a Obra Musical que leve em consideração o fenômeno musical enquanto acontecimento, não é apenas viável, mas necessário para que entendamos de que modo uma determinada música pode adquirir uma forma mais ou menos estável (...) (FIEL DA COSTA, 2018, p.156).

---

18 “Text-fetichism, the exaltation of score over those who read or write them, has seriously distorted contemporary performance practice (...) their performance by forcing evidence (...) limits on the freedom of performers”



Ao deslocar a obra de um critério notacional para o resultado que a consolida como sonoridade, torna-se possível investigar quais são as propriedades de invariância que marcam seu trajeto entre os sujeitos. Desse modo, independente da necessidade de se consolidar um objeto ou uma identidade como obra musical, torna-se necessário “(...) colocar em relevo a relação entre aquilo que percebemos do fenômeno musical e o ato que o gerou” (FIEL DA COSTA, 2018, p.160). Se a obra agora é identificada por meio da relação entre composição e fenômeno sonoro resultante da performance, ela é marcada por suas estratégias de invariância, estas definidas 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 (...) de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça (FIEL DA COSTA, 2016, p.80-81).

Tais estratégias, que podem ser produzidas tanto na partitura quanto em uma determinada tradição de performance, conduzem o som para resultados mais ou menos invariantes ou garantem “(...) que aquele objeto considerado essencial estaria sempre presente a cada execução da obra e que soaria *da melhor forma possível.*” (FIEL DA COSTA, 2016, p. 82). Deste modo, se a proposta apresentada por Fiel da Costa desloca o que chamamos de obra Musical para determinadas morfologias que se configuram ao decorrer de uma prática, ela se estabelece “(...) por uma série de fatores de deriva que fazem com que esta se encontre de determinada maneira em determinado momento” (FIEL DA COSTA, 2018, p.174).

Tal proposta abre margem para abordar a obra por meio dos diferentes agentes de conformação. Torna-se iminente investigar as abordagens além de seu aspecto autoral: “dar ênfase e consequência ao processo de plasmia da Obra pela via da ação performática” (FIEL DA COSTA, 2018, p. 176).

O trabalho de Bragagnolo (2019), baseado na abordagem narrada acima, propõe uma ética performática que aborda a ação instrumental de modo independente de determinada tradição de performance. Ao analisar a sonoridade de realizações da peça *Ressonâncias* de Maria Rezende, parte de pressupostos construídos na própria performance. Seu objetivo é:



Investigar a sonoridade enquanto construção, partindo do pressuposto de música enquanto som, entendendo que a partitura existe como elemento substancial somente a partir do momento em que passou pelos filtros do performer e se transformou, de fato em música (BRAGAGNOLO, 2017, p.223).

Neste trabalho é construída determinada forma resultante para a ação performática que é a princípio, autônoma das informações presentes na composição inicial. A questão significativa é a inversão de hierarquia, se antes o performer conduzia sua ética guiando-se pelos mecanismos de invariância, especialmente as tradições de performance que tomava-se como dado de uma obra musical, o trabalho de Bragagnolo (2017; 2019) propõe tensionar tal acorde interpretativo. Devemos também destacar seu recorte. Segundo a autora:

Os dois processos de criação de duas performances (...) geraram resultados sonoros bastante distintos, porém, isso se deu sem que nenhuma alteração drástica fosse realizada no que é solicitado no projeto composicional (...)” (BRAGAGNOLO, 2019, p.146).

Se o trabalho de Bragagnolo (2017, 2019) tensiona as tradições de performance que se constituem como elementos de invariâncias significativos à realização de determinada peça, a possibilidade de liberdade do performer neste trabalho se encontra na dimensão da tradição interpretativa.

### **Considerações finais**

O objetivo deste artigo foi, por meio da literatura, investigar o impacto do debate a respeito de obra musical nas interações entre composições e condutas éticas/performáticas. Para isso partimos da posição da obra Goehriana como construção *a posteriori*. Em relação a esta Caron afirma que: “A emergência (...), não surge de uma semente original, ela é a síntese, apreendida *a posteriori*, de diferentes momentos (...) de um processo histórico” (2011, p. 47). Tal emergência é exemplificada quando uma tradição interpretativa se alia a um determinado conjunto de composições, como é o caso da performance historicamente informada debatida por Taruskin (1995). Dessa maneira,



o debate estabelecido aqui apresenta indícios de propor obra musical como mecanismo de regulação de possibilidades sonoras.

Tal mecanismo é encontrado em Goodman (1968) no desenvolvimento de uma teoria notacional que pretende constituir uma equivalência entre texto e resultado sonoro. Já em Tormey (1974), esse mecanismo torna-se explícito no estabelecimento de determinadas regras que validam resultados sonoros como pertencentes a uma obra, mesmo que tais resultados sejam contrastantes.

A partir de Goehr (1992) e Talbot (2000) compreendemos que a ideologia da obra musical transcendente, estabelecida no século XIX, consolida uma ética de performance que atribui ao instrumentista o papel de executor de um objeto ideal. Desenvolve-se então tradições interpretativas que se baseiam na ideia do performer como sujeito reprodutor.

Ao compreender a incompatibilidade direta entre partitura e resultado sonoro, Fiel da Costa (2016, 2018) vincula a noção de obra ao resultado performático, a obra torna-se fatores de deriva que se consolidam em sua realização. A diferença entre Goehr e Fiel da Costa é explícita no comentário de Caron:

Enquanto Goehr propõe que se utilize o termo obra, junto a uma ética muito específica de performance (...) que seriam características de um repertório mais típico da música erudita na continuação do século XIX, implícito em Fiel da Costa está um alargamento do termo para abarcar quaisquer ações musicais que tenham sido geradas por um compositor, inclusive aparentemente ações que não prescrevam nenhum limite morfológico a priori para a sua conformação própria (CARON, 2011, p. 56).

De modo a propor algumas considerações finais, partimos da compreensão de composição, performance e obra como objetos investigativos separados. Isso nos possibilitou compreender que o debate a respeito de obra torna-se o discurso mediador, constituído *a posteriori*, que regula as possibilidades de interações entre ações performáticas e composições. As posturas éticas/performáticas a partir de tal debate direcionam o resultado musical para possibilidades sonoras consideradas válidas se encaradas enquanto performances de obras musicais.

## Referências



BRAGAGNOLO, Bibiana Maria. **A inclusão da performance na análise musical:** uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano. João Pessoa, 2019. 308f. Tese (Doutorado em musicologia). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

\_\_\_\_\_; GUIGUE, Didier. Análise da sonoridade em Ressonancias de Maria Rezende: uma abordagem a partir da performance. **OPUS**, v.23, n.3, p.222-253, 2017.

CARON, Jean-Pierre. Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em filosofia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi** – revista acadêmica de música. Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.

FIEL DA COSTA, Valério. **Morfologia da obra aberta:** esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

\_\_\_\_\_. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. **DEBATES | UNIRIO**, n.21, p.155-178, 2018.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works:** An Essay in the Philosophy of music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GOODMAN, Nelson. **Languages of art:** an approach to a theory of symbols. United States of America: The bobbs-merril Company, 1968.

TALBOT, Michael. The Work-Concept and Composer-Centredness. In: TALBOT, Michael (Org.). **The musical work:** Reality or Invention. Liverpool University Press, 2000. p.168-186.

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

TORMEY, Alan. Indeterminacy and Identity in Art. **The monist**. Oxford Academy, v. 58, n. 2, p. 203-215, 1974.

TREITLER, Leo. The Beginnings of music-writing in the west: Historical and Semiotic aspects. **Language & Communication**. Great Britain, v.9, n.2/3, p.193-211, 1989.