

Simbiose entre performance e análise musical: uma perspectiva analítica de vozes condutoras e análise da performance do *Praeambulum* da Partita n. 5 para teclas, de J. S. Bach (BWV 829)

Renata Coutinho de Barros Correia (Universidade de São Paulo)
Jéssica Evelyn Papi Silva (Instituto de Artes da Unesp)

Resumo: O artigo tem como propósito demonstrar possibilidades de contribuição mútua entre análise e performance musical tendo como objeto de estudo o Praeambulum da Partita n. 5, de J. S. Bach, para teclas. Emprega o estudo de gravações de pianistas renomados, bem como procedimentos de abordagem segundo a ferramenta analítica de Schenker. Discute o potencial de uma abordagem schenkeriana à seleção de estratégias de agógica, modelagem da dinâmica e da articulação. Também ilustra a possibilidade de contribuição da análise da performance à abordagem de questões analíticas, como a interpretação de vozes condutoras e, conseqüentemente, a compreensão acerca do direcionamento das linhas e os objetivos de seus movimentos.

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

Title: Symbiosis between performance and musical analysis: an analytical perspective of voice leading and performance analysis of J. S. Bach's Praeambulum of the Partita n. 5 (BWV 829) for harpsichord.

Abstract: The purpose of this article is to demonstrate possibilities of mutual contribution between analysis and performance, having as object of study the Praeambulum n. 5 of J. S. Bach to harpsichord. It employs the study of recordings of renowned pianists, as well as procedures of approach according to the Schenker's analytical tool. It discusses the potential of a schenkerian approach to select strategies for shaping time, dynamics and articulation. Also, it illustrates the possibility of the contribution of listening to recordings to the problems in musical analysis, such as the interpretation of the voice leading and, consequently, the understanding of the direction of lines and objectives of their movements.

Keywords: Relationship between analysis and musical performance. Challenges in musical performance. Schenkerian approach. Study of recordings.

1. Possibilidades de relação entre análise e performance: breves considerações a partir de diferentes paradigmas dos estudos em Análise e Performance Musical

Nas últimas décadas, muito se tem discutido acerca da relação entre análise e performance musical. Teóricos com experiência em performance, analistas e musicólogos têm oferecido suas contribuições aos estudos desta relação, bem como críticas à produção que vêm sendo desenvolvida, cujo crescimento pode ser reconhecido, principalmente, a partir de meados da década de 80. Uma leitura de parte desta literatura permitirá ao leitor reconhecer posicionamentos distintos no que diz respeito à relevância de uma abordagem da estruturação musical para a performance musical.

No que concerne ao denominado Paradigma Estruturalista dos estudos em Análise e Performance Musical, uma de suas características é a presença de prescrições no conteúdo dos estudos analíticos. Para este paradigma a qualidade de uma performance musical está vinculada a uma compreensão analítica de aspectos da estruturação musical. Tal ideal pode ser identificado em diversos estudos elaborados por teóricos da década de 80, como Larson (1983, p.45), Narmour (1988, p.319) e Berry (1989, p.6). Este último preconizava o relacionamento entre análise e performance como uma “via de mão única”, cabendo ao performer a tarefa de reproduzir uma compreensão analítica baseada no ideal de racionalidade. Outro aspecto da abordagem de Berry (1989) trata da visão em favor da análise da estrutura como possibilidade de colaborar ao tratamento de problemáticas em performance, por exemplo a seleção de estratégias voltadas à modelagem da articulação, do tempo e da dinâmica (BERRY, 1989, p.3).

Entre meados da década de 80 e 90, a história dos estudos em Análise e Performance nos mostra uma reação de diferentes estudiosos frente às posturas preconizadas pelo Paradigma Estruturalista. Podemos reconhecer em Rink (1990; 1995), e alguns de seus colaboradores (RINK, 1995), o questionamento frente à necessidade de realização de uma rigorosa análise da estrutura como garantia de qualidade de uma performance musical. Qual tipo de análise pode colaborar à construção de uma performance musical ou servir de subsídio aos interesses do performer aparece como questão tratada por diferentes estudiosos, como Schmalfeldt (1985; 2002, p.54), Rink

(1990;1995), Lester (1995) e Rothstein (1995). Podemos reconhecer em tais autores uma valorização da figura do performer, de suas performances, bem como o incentivo a uma abertura interpretativa a tipos e modos de conhecimento nem sempre contemplados pelo Paradigma Estruturalista.

Tanto Schmalfeldt (1985) quanto Rink (1995) demonstraram novas possibilidades de tratamento no discurso analítico relacionado à performance musical. A possibilidade de interlocução entre análise e performance passou a ser considerada por Schmalfeldt (1985) e Lester (1995) como um caminho que poderia levar a uma contribuição mais significativa aos interesses do performer e do analista. Também podemos notar nas críticas de Cook (1999, p.17) a discussão sobre esta possibilidade de interlocução. Enquanto o exame rigoroso da partitura representou o foco dos estudos relacionados ao paradigma estruturalista, pesquisadores como Lester (1995), Schmalfeldt (2002), Cook (2013) e Hood (2014) demonstraram o potencial de colaboração da performance nos empreendimentos analíticos e teóricos.

2. Metodologia - Por que a escolha de procedimentos de abordagem segundo o método analítico de Schenker e o estudo baseado em gravações?

O propósito central do presente estudo é demonstrar a possibilidade de colaboração mútua entre análise e performance musical. Defendemos a hipótese em favor da possibilidade de colaboração da análise da estrutura e do estudo de gravações no tratamento de desafios em performance e análise musical. Conforme tratado, anteriormente, o caminho que parte da audição estrutural de gravações à elaboração analítica também tem se mostrado de grande valia aos propósitos dos analistas, principalmente, quando estes têm como alvo a elaboração de uma análise sensível aos interesses de performers.

Tanto estudiosos vinculados ao Paradigma Estruturalista quanto aqueles que têm defendido um posicionamento mais flexível diante da chamada análise rigorosa da estruturação musical têm destacado o potencial de colaboração do exame da estruturação musical ao tratamento de problemáticas ou desafios da performance musical. A compreensão da movimentação das linhas, do objetivo dos movimentos, da modelagem da dinâmica, do tempo e da articulação representam exemplos de alguns destes desafios (BERRY, 1989; CONE, 1968; HOOD, 2014).

A fim de conceber uma elaboração analítica sensível às dificuldades em performance mencionadas, bem como propor uma discussão significativa ao analista interessado em oferecer contribuições ao performer, selecionamos procedimentos de abordagem segundo a ferramenta de análise schenkeriana.

Para as autoras deste artigo, esta ferramenta volta-se à abordagem de aspectos que podem trazer importantes contribuições à construção de uma performance musical, por exemplo a compreensão acerca da direcionalidade e objetivos do movimento linear. Diante das possíveis contribuições do conhecimento do *foreground* à tomada de decisões interpretativas pelo performer (HOOD, 2014, p. 5), a presente proposta se centrará no exame desta camada estrutural. Segundo Hood (2014, p.25), as ocorrências mais dramáticas entre as premissas tonais e rítmicas situam-se nas camadas do *middleground* e *foreground* (HOOD, 2014, p. 25).

A fim de tornar a elaboração analítica significativa aos interesses de performers e analistas, nosso método se baseará no estudo comparativo de gravações. Entendemos que tal estudo pode colaborar à compreensão da movimentação linear e, conseqüentemente, à representação gráfica numa perspectiva schenkeriana. Outros aspectos integrantes do processo de escuta, como as oscilações de agógica e de dinâmica¹, serão tratados a partir de gráficos representativos, simultaneamente, de ambos aspectos, gerados com o auxílio do software Sonic Visualizer.

Apesar das diferenças entre as atividades da análise e performance musical, entendemos que a busca pela compreensão destes aspectos pode permear tanto o interesse de performers como de analistas. Além disso, a análise a seguir se direcionará à abordagem de questões em performance diretamente relacionadas à comunicação sonora, como veremos.

¹ Apesar do *Praeambulum* ter sido originalmente escrito para cravo, nossa proposta de abordagem se focará no tratamento de dificuldades relacionadas à performance pianística. Sendo assim, alguns dos comentários sobre dinâmica aplicam-se a este tipo de performance. Enquanto no cravo é possível reconhecer uma limitação no que se refere ao emprego do aumento e decréscimo de dinâmica em linhas melódicas (BADURA-SKODA, 2002, p. 130), este procedimento é viável no caso do piano e outros instrumentos de teclado (BADURA-SKODA, 2002, p. 130). O presente estudo se baseará em gravações de pianistas renomados, como Murray Perahia, Andrés Schiff e Claudio Arrau. A gravação de Perahia foi selecionada em função de seu envolvimento com a ferramenta analítica de Schenker (FINANE, 2019). Com isto, buscou-se verificar na performance do *Praeambulum*, oferecida por este pianista, uma aproximação com um estilo estrutural de performance. Sabendo-se da relação de Andrés Schiff com um estilo retórico de performance (MATSCHULAT, 2015), buscamos verificar na gravação da peça mencionada a possibilidade de aproximação de sua performance com certas práticas interpretativas do período Barroco. O intuito de verificar o impacto das gravações numa representação schenkeriana também corroborou a seleção da gravação de Arrau, que se contrasta em diversos aspectos em relação às demais gravações.

2. Proposta analítica ao *Praeambulum* da Partita n. 5, de J. S. Bach: a interlocução entre performance e análise como possibilidade analítica

Composto em 1730, o *Praeambulum*² da Partita n. 5 oferece em seus inícios uma figuração similar àquela contida em muitas de suas tocatas para cravo. Volatas e figurações em arpejos representam características bastante recorrentes nas tocatas do compositor, se fazendo também presentes ao longo deste prelúdio. Esta peça também chama a atenção pela figuração a ser executada por meio da alternância entre ambas as mãos, aspecto que novamente remete à similaridade deste prelúdio com diferentes tocatas de Bach. Tal aspecto pode ser notado por meio de uma breve comparação entre o Prelúdio e os compassos iniciais da Tocata em Ré menor (BWV 913), de J. S. Bach:

Fig. 1a – Excerto do *Praeambulum* (compassos 1-8)

1. Praeambulum



Fig.1b – Excerto da Tocata em Ré menor (BWV 913), compassos 3-7, de J. S. Bach



² De acordo com diferentes especialistas, os termos prelúdio, *praeludium* e *praeambulum* foram utilizados de maneira intercambiável pelo compositor (HAYLOCK, 2009; GERINGER, 1985, p. 268).

Fig. 1 – Volatas, figurações em arpejos e caracterizadas pela alternância de mãos em diferentes excertos de obras de Bach

O caráter alegre e brilhante sugerido pelos compassos iniciais é coincidente com a interlocução entre diferentes elementos da estrutura. Sob o prolongamento da harmonia de tônica é possível notar a alternância entre diferentes registros e figurações, que por sua vez, conferem dinamicidade e contraste. Diferentes artifícios corroboram a sensação de expectativa, como a inclusão de figurações melódicas (apojeturas dos compassos 2 e 4) e as pausas que concluem os diferentes segmentos da frase inicial. Na gravação de Schiff, por exemplo, é possível notar uma ênfase dada à apojetura³ bem como o emprego de distintos níveis de dinâmica⁴ para delimitar estes segmentos. Esta distinção, que ocorre após a apresentação de pausas em ambas as mãos, também aparece no retorno desta figuração, (compassos 17 a 20). Nas figuras a seguir, baseadas na gravação de Schiff, oferecemos uma representação das vozes condutoras (plano frontal) e de sua interlocução com motivos e elementos expressivos. Na figura 2b, temos a representação das oscilações de dinâmica e da agógica. Nesta figura, é possível notar o emprego de um breve ritardando nos finais dos seguimentos da frase 1:

³ Esta ênfase se aproxima de prática comum do período Barroco, conforme tratado por Badura-Skoda (2002, p. 140). Tal prática de execução também foi sugerida por Quantz: “Dissonâncias em geral, em qualquer parte que elas sejam encontradas, sempre exigem uma ênfase especial” (QUANTZ, 1752, t.n.).

⁴ Em seu livro sobre interpretação das obras de Bach na música Barroca, Bodky (1960) trata sobre o emprego de diferentes terraços ou níveis sonoros. O autor trata da relação entre pausas e o emprego de terraços. Ele afirma: “Pausas em ambas as mãos ou fermata geralmente indicam o início de um terceiro terraço [...]” (BODKY, 1960, p. 90). Esta afirmação vai de encontro à performance de Schiff, já que o pianista oferece uma mudança de sonoridade e dinâmica ao segundo segmento da frase inicial, logo após a apresentação de pausas nos registros inferior e superior (compasso 2). A gravação de Schiff, realizada na década de 1980, corrobora o emprego de diferentes terraços.

Fig. 2a – Refrão (compassos 1 - 4) baseado na gravação de Schiff

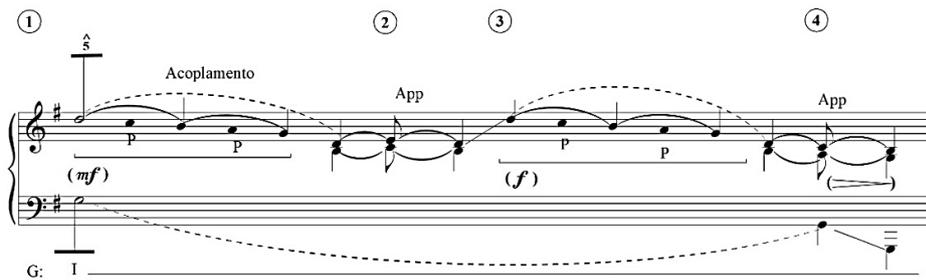


Fig. 2b – Representação das oscilações de dinâmica e agógica (compassos 1- 4) baseado na gravação de Schiff

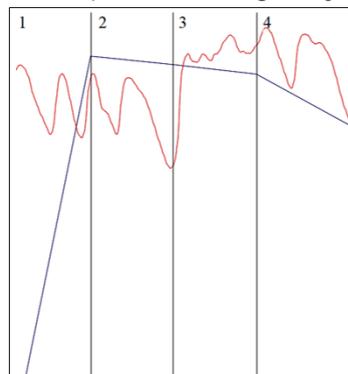


Fig. 2 – Interlocução entre vozes condutoras, motivos, agógica e oscilações de dinâmica baseada na gravação de Schiff (compassos 1-4)

Após o refrão, temos o típico movimento em “cascata” (compassos 5-8) presente em muitas obras de Bach (FORTE; GILBERT, 1982). A partir da gravação de Perahia é interessante notar a proposta de condução melódica conferida por este pianista à linha compreendida entre os compassos 5-8 (registro inferior), coincidente com uma progressão de quarta (registro inferior) e de terça (registro superior). Com base na gravação deste pianista nota-se o aumento da dinâmica no compasso 8 (fig. 3c), que apresenta o acorde de sétima de dominante, que é coincidente com a finalização de uma progressão de 4^a (fig.3a). No gráfico de dinâmica-agógica da fig. 3c, percebe-se um sutil diminuendo e ritardando em direção ao objetivo harmônico do compasso 9, delimitando a frase compreendida pelos compassos 5-9. Semelhantemente a Perahia, nota-se na gravação de Schiff o emprego de um sutil ritardando e decréscimo da dinâmica em fins da 2^a frase (compassos 5-8, fig 3b). A interlocução entre vozes condutoras, agógica e variações de dinâmica é dada pela figura a seguir:

Fig. 3a – Interlocução entre vozes condutoras, agógica e oscilações de dinâmica baseada nas gravações de Schiff e Perahia (compassos 5-9)

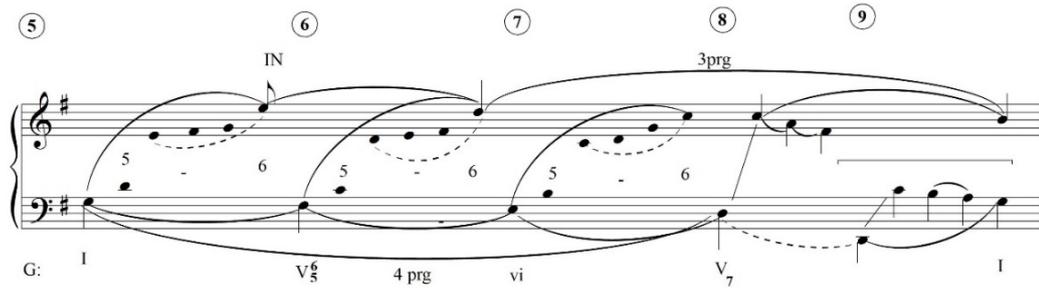


Fig. 3b – Interlocução entre dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff (compassos 5-8)

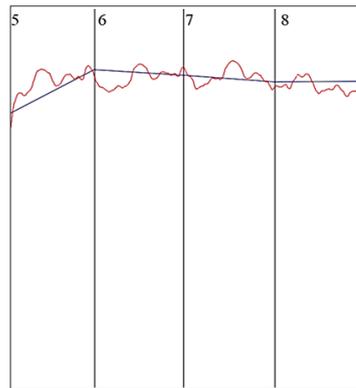


Fig. 3c – Interlocução entre dinâmica e tempo a partir da gravação de Perahia (compassos 5-8)

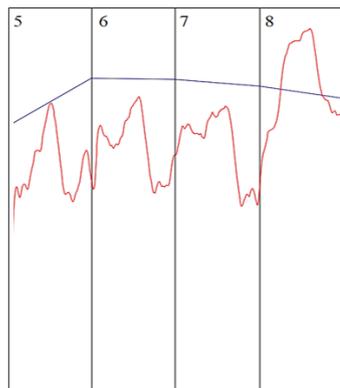


Fig. 3 - Interlocução entre vozes condutoras, dinâmica e tempo a partir das gravações de Schiff e Perahia (compassos 1-8)

A partir das gravações de Perahia e Schiff nos trechos compreendidos entre os compassos 9 a 16 (frase 3), o analista poderia encontrar *subsídio à representação dos pontos de chegada e partida dos movimentos lineares*. Conforme ilustrado pela figura 4, os primeiros tempos dos compassos 9 a 15 podem ser interpretados como pontos de chegada destes movimentos. Outro aspecto ilustrado pela figura 4 trata-se dos prolongamentos melódicos do registro superior que acompanham os compassos 9 a 14. A observação da direcionalidade da linha melódica e destes prolongamentos poderia sugerir ao performer o emprego de diferentes níveis de dinâmica a partir do compasso 9, isto é, uma redução no nível de dinâmica⁵ a cada dois compassos. Uma solução à questão dos agrupamentos é sugerida pela performance de Perahia que parece realizar agrupamentos de dois em dois compassos a partir do compasso 8 em trecho coincidente com a movimentação por intervalos de quinta no registro inferior (ré, sol, do#, fá#, si, mi). A partir da gravação de Schiff, é também perceptível a ênfase dada às notas do baixo a partir do último tempo do compasso 8. A seguir, oferecemos uma representação do plano frontal, juntamente, com as sugestões de modelagem sonora:

The figure shows a musical score for piano, measures 9 to 16. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 9, 10, 11, and 12. The second system contains measures 13, 14, 15, and 16. The upper staff (treble clef) features a melodic line with various dynamics: *(mp)* in measure 9, *(mf+)* in measure 11, and *(mf-)* in measure 13. The lower staff (bass clef) features a bass line with various dynamics: *(mf-)* in measure 13 and *(f)* in measure 15. The score includes fingering numbers (10, 7, 10, 7, 10, 7) and chord symbols (G: 1, ii⁷, v, do iii, i⁷, vi, V₇, vii³₄, V, vii^o₇, I). There are also slurs and accents over the notes.

Fig. 4 – Plano frontal dos compassos 9 -16 com base na gravação de Schiff

Após retorno de figuração melódica que remete à frase 1 ou refrão (compassos 17 a 20), uma melodia polifônica (FORTE; GILBERT, 1982, p. 68) é iniciada a partir do compasso 21. Uma compreensão da direcionalidade das linhas é favorecida pela escuta das gravações. A ideia em favor dos primeiros tempos (compassos 22 a 25) como ponto de chegada dos movimentos

⁵ No exemplo da figura 4 e demais figuras foram inseridos sinais de dinâmica aliados aos sinais indicativos de suas nuances (símbolos de mais e menos ao lado das indicações de dinâmica) a fim de evidenciar a escuta de aspectos expressivos.

transparece nas gravações de Schiff, Arrau e Perahia, que serviram de fundamentação à ilustração gráfica a seguir:

Fig. 5 – Plano Frontal dos compassos 21-25

Acreditamos que tanto a observação da figuração melódica ascendente (compassos 21-25) quanto a percepção do objetivo do movimento (compasso 25), representada pelo plano frontal da figura 5, poderiam sugerir ao performer estratégias de modelagem da dinâmica e da agógica. Tanto em Perahia quanto em Schiff notamos o emprego de um ritardando em direção a este importante ponto de chegada do movimento linear e objetivo harmônico, sendo mais enfático na interpretação de Perahia. Com base na gravação de Perahia, incluímos no gráfico de vozes condutoras (fig. 5) a representação de algumas das nuances oferecidas por este pianista.

Além das vozes condutoras e de sua interlocução com os aspectos expressivos, outro conhecimento estrutural relevante à questão dos agrupamentos deve ser mencionado. É no trecho compreendido entre os compassos 25-29 que encontramos aquilo que Burkhart (1994) denominou como *mid-bar downbeat*, isto é, um tipo de deslocamento da métrica de sua posição normal com propósito de conferir maior flexibilidade ao fraseado. Este representa um fenômeno bastante recorrente na música de Bach (Burkhart, 1994, p. 3). No exemplo a seguir, oferecemos esquema com reinterpretação da métrica aos compassos 25 a 28. É possível reconhecer no primeiro tempo do compasso 25 a presença de uma métrica adicionada, enquanto no compasso 29 verifica-se o emprego de uma elisão⁶ e a retomada de uma normalização métrica.

⁶ De acordo com Burkhart (1994, p. 5) a elisão representa tipo de deslocamento da métrica, caracterizada pela sobreposição de compassos, ou seja, o tempo fraco de uma figuração melódica coincide com o tempo forte de outra figuração.

The image shows a musical score for piano, measures 24-29. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system, labeled '24', contains measures 24, 25, and 26. The second system, labeled '27', contains measures 27, 28, and 29. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Measure 24 shows a sequence of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 25 continues the eighth-note pattern. Measure 26 features a quarter rest in the right hand and a bass line. Measure 27 shows a continuation of the eighth-note pattern. Measure 28 has a quarter rest in the right hand. Measure 29 concludes with a quarter note in the right hand and a bass line.

Fig. 6 – Interpretação da métrica (compassos 24 - 29)

Com base na observação da interlocução entre a progressão harmônica e o direcionamento da linha (compassos 29 a 32) seria possível extrair sugestões interpretativas relacionadas à dinâmica e ao tempo. Uma inflexão de dinâmica crescente a partir do compasso 29⁷ poderia ser empregada em direção ao objetivo do movimento (nota dó#, registro superior, compasso 32). O gráfico a seguir demonstra que tal objetivo é coincidente com o acorde estrutural formado sobre a tônica. Nas interpretações de Arrau, Schiff e Perahia é possível notar tanto a presença de uma sutil dinâmica crescente quanto um breve alargando em direção ao objetivo do movimento (compasso 32). Na gravação de Arrau, mais lenta em relação às outras⁸, é bastante perceptível a sensação de alargamento no tempo em trecho cadencial (compassos 30 a 31). No gráfico da figura 7 a seguir, oferecemos uma representação dos movimentos lineares, bem como de algumas nuances de dinâmica a partir da gravação de Schiff:

⁷ Vale lembrar que o compasso 29 é coincidente com uma elisão, normalização da métrica e tonicização para a Lá maior. O reconhecimento desta elisão representa em nosso ver um conhecimento com potencial de subsidiar o estabelecimento de agrupamentos, contribuindo à fluidez do fraseado.

⁸ A gravação das Partitas de Bach por Arrau ocorreu em 1991, ano de seu falecimento. Representou, portanto, uma das últimas obras gravadas pelo pianista aos 88 anos. Seu álbum das Partitas foi lançado, postumamente, em 1993.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 27 to 37. The score is written in G major and 4/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by melodic lines with various dynamics and articulations, and a harmonic accompaniment with chordal textures. Key features include:

- Measures 27-29:** A melodic line in the treble clef with dynamics *(mf)* and *(p)*. A 3-measure phrase (*3 prg*) is indicated. The bass clef accompaniment includes chords *D: I₆*, *vi*, *IV*, *V₃⁴*, *I₆*, and *I*.
- Measures 30-32:** The melodic line continues with dynamics *(mp)*, *(mf)*, and *(ritardando)*. The bass clef accompaniment includes chords *vii^o₅*, *7*, *IN*, and *I*.
- Measures 33-37:** A 5-measure phrase (*5 prg*) is indicated. The melodic line shows dynamics *(mf)*, *(f)*, and *(f+)* with a *(ritardando)* marking. The bass clef accompaniment includes chords *IV*, *V₇*, *iv*, *vii^o₇*, and *I*.

Fig. 7 – Vozes condutoras entre os compassos 27 - 37

Se o “caminho da performance à análise” (observação das gravações) pôde contribuir até o momento à representação gráfica numa perspectiva schenkeriana, não devemos desconsiderar o potencial de colaboração do caminho inverso (análise da estrutura à tomada de decisões interpretativas). No exemplo anterior (figura 7), oferecemos uma ilustração dos pontos de partida e chegada do movimento iniciado no compasso 32. Nesta representação destacamos diferentes prolongamentos melódicos entre os compassos 32 a 35. Uma escuta atenta à gravação de Perahia permitirá ao leitor notar o emprego da pedalização em cada mudança de acorde entre os compassos 32-35. Uma visão schenkeriana acerca dos prolongamentos, por exemplo, poderia sugerir ao intérprete estratégias de pedalização como a empregada por Perahia. Uma outra sugestão interpretativa, baseada no conhecimento da direcionalidade linear, poderia ter seus efeitos na seleção de estratégias de dinâmica e de agógica. O movimento crescente desta linha a partir do compasso 32, bem como da progressão linear de 5^a (compassos 33-37, fig. 7), poderia sugerir a um intérprete uma inflexão crescente de dinâmica em direção ao compasso 37. Neste caso, o ponto de chegada do movimento é coincidente com uma cadência autêntica imperfeita (compassos 36-37) em lá maior e finalização desta progressão.

A partir do compasso 57, é possível notar a presença de figuração nos baixos semelhante àquela do compasso 21. Contudo, esta aparece num contexto de tonicização em dó maior, iniciada no compasso 57. No caso de Perahia, este ressalta as partes fortes de tempo (registro superior) a partir do compasso 57. Com base nesta gravação oferecemos representação de vozes condutoras, baseada numa maneira particular de empregar as ligaduras com propósito de ilustrar aspectos da condução melódica, oferecida pelo pianista. Neste gráfico, a ligadura é empregada para conectar conjunto de notas (la, si, sol, do, lá, fa#, sol, mi lá, fá natural), ressaltadas pelo pianista:

The figure shows a musical score for piano, measures 57-65, in G major. The score is divided into three systems. The first system (measures 57-58) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 59-61) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system (measures 62-65) features a fortissimo (*ff*) dynamic and a ritardando marking. The bass line contains harmonic analysis symbols: *vi*, *ii*, *5 prg*, *V₇*, *I*, *IV*, *V₃⁴*, *iii₇*, *vi*, *V₃⁴*, *I₆*, *7*, and *I*. The treble clef part includes slurs and dynamic markings like *p* and *f*.

Fig. 8 – Gráfico representativo de aspectos expressivos com base na gravação de Perahia dos compassos 57- 65

Na figura 9a, oferecemos uma representação do plano frontal aos compassos 69-86. A escuta das gravações de Arrau e Perahia serviu como um subsídio importante à compreensão do movimento linear. Conforme demonstrado pelo gráfico, temos no compasso 86 um importante objetivo harmônico e linear (fig. 9 a), marcado por uma cadência suspensiva, mudança textural e fermata. Temos na modelagem sonora proposta por Schiff (fig. 9 b) aspectos que corroboram a sensação de expectativa, como o ritardando e o crescendo em direção ao compasso 86. Tais eventos são representados no gráfico de dinâmica-agógica da figura 9b.

Fig. 9a – Plano frontal dos compassos 69 - 86

The image shows a piano score for measures 69 to 86. The score is written in G major and 3/4 time. It includes performance markings such as 'IN', '3 prg', '7-10', 'p', and 'N'. Below the staves, a harmonic analysis is provided, listing chords and their figured bass notation: G: IV, ii, vii°, iii, I, ii3, V, i, V7, iv, V7/IV, vii°, V2, and IN V2. The analysis also includes figured bass notation like '7-10', '3-6', and '3-6'.

Fig. 9b– Interlocução entre dinâmica e agógica (compassos 69 – 86)

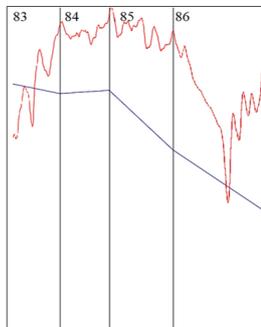


Fig. 9 – Vozes condutoras e aspectos expressivos com base na gravação de Schiff (compassos 69 --86)

A realização de um caminho inverso, isto é, da percepção das relações estruturais à tomada de decisões interpretativas, também representa uma possibilidade analítica a ser considerada entre os compassos 80 a 88. Uma escuta sensível à interlocução entre vozes condutoras e progressão harmônica (compassos 83 a 86) poderia sugerir ao performer a possibilidade de preparação à chegada do acorde de sétima de dominante, ocorrido no compasso 86. O aumento gradativo de dinâmica (compassos 83-86) e um breve alargamento do tempo a partir do compasso 84 representa uma possibilidade interpretativa que poderia ser adotada a fim de preparar a

chegada deste acorde de importância estrutural. Arrau e Perahia enfatizam a chegada do acorde de sétima de dominante invertida por meio de uma figuração em arpejo, além de prepará-lo mediante uma breve desaceleração do tempo.

A percepção do contexto da ocorrência de acorde com importância estrutural (compasso 88) também poderia sugerir ao performer estratégias de tratamento temporal e de dinâmica. Uma desaceleração do tempo representa uma estratégia passível de ser adotada mediante a consciência de uma cadência autêntica perfeita, por exemplo aquela apresentada entre os compassos 87 a 88 (figura 10). Schiff, Arrau e Perahia utilizam neste trecho estratégia de desaceleração do tempo, como uma espécie de preparação à entrada da Coda (compassos 88 a 95). Vale a pena mencionar que esta estratégia de preparação da entrada de acorde estrutural por meio da desaceleração do tempo, também foi evidenciada pelas três gravações nos compassos 29-32, conforme tratado anteriormente. A seguir, oferecemos uma representação das vozes condutoras que acompanham a Coda:

Fig. 10 – Coda (compassos 88-95)

O que se segue à introdução da Coda é o emprego de uma dinâmica crescente em direção ao compasso 92, coincidente com acorde dissonante, que é resolvido no compasso seguinte. Tal resolução é acompanhada nas três gravações pelo decréscimo da dinâmica. O que se segue a esta resolução é uma proposta de modelagem da dinâmica e agógica que reforça a sensação de encerramento. Uma percepção da interlocução entre as vozes condutoras e os aspectos expressivos nos permite notar no compasso 94, a dinâmica decrescente e o ritardando, que acompanham a descida final da *Urlinie*. A sensação de concretude é então reforçada pela proposta de modelagem

oferecida pelos diferentes performers. O término deste belo prelúdio é coincidente com a reapresentação do motivo de 5^a, rementendo aos inícios da obra.

Considerações finais

O presente estudo não teve por objetivo oferecer uma abordagem exaustiva da estrutura que compõe o *Praeambulum* da *Partita* n. 5, de Bach. Tampouco teve o propósito de oferecer prescrições aos performers que remetesse às abordagens estruturalistas em Performance Musical. Antes, assumindo uma postura flexível frente ao estruturalismo buscou-se colaborar à discussão crítica acerca do papel da performance nas abordagens analíticas. Diante das limitações deste paradigma, especificamente a desvalorização do papel da performance e do performer nas análises musicais, o presente estudo representou uma tentativa de redimensionar o papel da performance e a figura do performer nas abordagens analíticas.

A fim de colaborar com uma proposta significativa aos interesses de performers, a breve abordagem apresentada buscou incorporar à análise musical considerações sobre possíveis estratégias interpretativas, algumas adotadas por performers expertises. Sendo assim, foram tratadas questões fundamentais ao performer, a saber: a modelagem da dinâmica, do tempo e o agrupamento de eventos. Em paralelo ao tratamento destes aspectos foi oferecida proposta de análise da estrutura, considerada aqui um conhecimento com potencial de colaborar ao tratamento das questões interpretativas mencionadas. Neste estudo, tanto a análise da estrutura quanto a análise da performance são considerados procedimentos igualmente relevantes ao tratamento de questões interpretativas. Sendo assim, a postura adotada aqui procurou aproximar-se da reivindicação de especialistas como Lester (1995) e Hood (2014), que têm valorizado nas análises musicais a discussão sobre estratégias interpretativas adotadas por performers a fim de colaborar a um processo analítico significativo às dificuldades que podem permear a construção da performance musical.

Semelhantemente a diferentes teóricos e/ou analistas que têm aderido a uma postura flexível frente ao Estruturalismo em Performance, defendemos aqui a possibilidade de contribuição mútua entre análise e performance no processo analítico, seja numa perspectiva interacionista entre analista/ teórico e performer, seja atrelada a proposta aqui apresentada. No presente estudo, o “caminho da performance à análise musical” representou um procedimento com potencial de cooperar ao tratamento de questões que podem permear o interesse de analistas e performers, por exemplo a questão

dos agrupamentos de eventos e o reconhecimento dos pontos de partida e chegada do movimento linear. Desse modo, pudemos considerar aqui aspecto nem sempre tratado e cogitado pelas abordagens de cunho estruturalista, ou seja, a possibilidade de tratamento da relação entre a análise e performance como um processo simbiótico com potencial de favorecer uma colaboração mútua entre as atividades da performance e análise musical. Sendo assim, o presente estudo buscou oferecer, ainda que de maneira muito breve, uma possibilidade de compreensão analítica mais ampla em relação à perspectiva fechada oferecida por diversas abordagens estruturalistas. Em outras palavras, buscamos oferecer uma possibilidade de compreensão aberta ao processo simbiótico entre análise e performance a fim de contribuir ao desenvolvimento de abordagens mais sensíveis e relevantes aos interesses de performers e à compreensão da obra como uma arte da performance musical.

Referências

- BACH, Johann Sebastian. Partitas 4-6. [p. 72-113]. Teclado. Kassel: Bärenreiter, 1973. Disponível em:< http://imslp.hk/files/imglnks/euimg/b/b3/IMSLP_83650-PMLP03276-Partitas_No._4-6_-_B%C3%A4renreiter.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.
- BACH, Johann Sebastian. Tocatta em Ré menor (BWV913) 4-6. [p. 72-113]. Teclado. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1890. Disponível em:< https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP03203-Bach_-_BGA_-_BWV_913.pdf> Acesso em 15 out. 2019.
- BADURA-SKODA, Paul. Dynamics. In: BADURA-SKODA, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 130-143.
- BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- BODKY, Erwin. Dynamic Problems. In: BODKY, Erwin. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. London: Oxford University Press, 1960. p. 89-99.
- BOWEN, José Antônio. Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Musicological Research*, v. 16, p. 111-156, 1996.
- _____. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BURKHART, Charles. Schenker's Theory of Levels and Musical Performance. In: BEACH, David (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983. p. 95-112.
- _____. Mid bar Downbeat in Bach's Keyboard Music. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 8, p. 3-26, 1994.
- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, Clayton. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* [3. ed.]. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.
- COOK, Nicholas. Words About Music, or Analysis Versus Performance. In: COOK, Nicholas; JOHNSON, Peter; ZENDER, Hans. *Theory onto practice: Composition,*

Performance and the Listening Experience. Leuven: Leuven University Press, 1999. p.9-52.

_____. *Beyond the Score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

CHROMATIC FANTASY AND FUGUE, PARTITA EM G MAJOR, ENGLISH SUITE IN F MAJOR. Compositor: Johann Sebastian Bach. Piano: András Schiff. Hungary: Hungaroton Classic, 1987. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=HYrVDGtAZ2U>. Acesso em 10 jul. 2018.

FINANE, Ben. Heinrich Schenker, and the importance of Rubato. *Listen: Life with Music & Culture*, 2019. Disponível em: <https://www.steinway.com/news/features/the-humanist-murray-perahia>. Acesso em: 15 de out. 2019.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Melodic Diminutions*. In: FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company, 1982. p. 8-82.

GEIRINGER, Karl. Obras para Teclado Solo. In: GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 255-295.

HAYLOCK, Julian. [Texto do encarte]. In: Bach Partitas 1,5 & 6. Berlin: Sony Music Entertainment, 2009. 1 CD.

HOOD, Alison. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. New York: Routledge, 2014.

KOCHEVITSKY, George A. Performing Bach's Keyboard Music: Dynamics A Postscript. *The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, v. 7, n. 1, 1976, p. 3-11.

LARSON, Steve. On Analysis and Performance: The contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's Two-part Invention in C major. *Theory Only*, v.7, n. 1, p. 31-45, 1983.

LATHAM, Edward D. Analysis and Performance Studies. A Summary of Current Research. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, v. 2, n. 2, p. 157-162, 2005.

LEECH-WILKINSON, Daniel. The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance. Londres: CHARM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. Acesso em 15 out. 2019.

LESTER, Joel. Performance and Analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.197-216.

MATSCHULAT, Josias. Uma comparação entre as duas gravações do Cravo bem temperado de J. S. Bach por András Schiff. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2015.

MCCLELLAND, Ryan. Performance and Analysis Studies: An Overview and Bibliography. *Indiana Theory Review*, v. 24, p. 95-106, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24046462>. Acesso em 10 jul. 2018.

NARMOUR, Eugene. On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. In: NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth A. (org.). *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. New York: Pendragon Press, 1998. p. 317-340.

PARTITAS 1, 5 & 6. Compositor: Johann Sebastian Bach. Piano: Murray Perahia. Berlin: Sony Music Entertainment, 2009. [CD].

- QUANTZ, Johann Joachim. Of the Duties that All Accompanying Instrumentalists in General Must Observe. In: QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Traduzido por Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, 1975. p. 266-294.
- REPP, Bruno H. Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists. *Musicae Scientiae*, v. 1, n. 2, 1997, p. 257-268.
- RINK, John. Review of Musical Structure and Performance by Wallace Berry. *Music Analysis*, n. 9, p. 319-39, 1990.
- _____. Playing in time: rhythm, metre in Brahms's Fantasie Op. 116. In: RINK, John (ed.). *The practice of performance: Studies in Musical Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1995. p. 254-282.
- _____. Review of Musical Structure and Performance by Wallace Berry. *Music Analysis* v. 9, p. 319-39. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/853982>. Acesso em 11 de jul. 2018.
- _____. Analysis and (or?) performance. In: RINK, John (org.). *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35-58.
- ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, John (org.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 217-240.
- SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 6. *Journal of Music Theory*, v. 29, p. 1-31, 1985.
- _____, Janet. On performance, analysis and Schubert. *Per Musi*, v. 5/6, p. 38-54, 2002.
- SONIC VISUALIZER. Disponível em: <http://www.sonicvisualizer.org>. Acesso em 15 de out. 2019.
- THE FINAL SESSIONS – VOLUME 4. Compositor: Johann Sebastian Bach. Piano: Claudio Arrau. Switzerland: Philips, 1991.

Renata Coutinho de Barros Correia é doutoranda em Musicologia (Área de concentração: Teoria e Análise Musical) e Mestre em Artes (Musicologia) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, sob a supervisão da Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira desenvolve tese de Doutorado sobre perspectivas analíticas relacionadas ao domínio de estudos da Análise e Performance Musical. Tem colaborado com publicações em eventos científicos vinculados ao campo de estudo da Performance e Análise Musical. Atua como pesquisadora plena do grupo TRAMA (Teoria e Análise Musical), formado por pesquisadores da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. renatacouthobarros@gmail.com

Jéssica Evelyn Papi Silva Mestre em Música (Área de concentração: Música – Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos) pelo Instituto de Artes da UNESP e Bacharel em Regência Coral e Orquestral pela FIAMFAAM. Sob a supervisão da Profa. Dra. Graziela Bortz desenvolveu a dissertação intitulada “Análise e Interpretação do IV Movimento da Sinfonia nº 1 em Dó menor, Op. 68, de Johannes Brahms”, que propõe uma abordagem da relação entre análise e performance a partir do método analítico de Schenker. Atualmente, desenvolve intensa atividade como educadora musical e docente nas áreas de Regência, Performance e Análise Musical. jessi.papi@gmail.com