

Portamento e significado musical¹

Daniel Leech-Wilkinson (King's College London, Londres, Inglaterra)
daniel.leech-wilkinson@kcl.ac.uk

Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
fborem@ufmg.br

Resumo: O *portamento* foi um procedimento expressivo utilizado por performers durante pelo menos 200 anos, mas que, nos últimos 60 anos, tornou-se um constrangimento na classe musical. Mais do que uma mudança de gosto, isto sugere um tipo de resposta formada em um nível psicológico relativamente profundo. A partir de estudos na área de psicologia do desenvolvimento, sob a perspectiva da performance de canções de ninar eruditas, sugere-se que o portamento conecta-se a respostas emocionais inatas do som humano, bem como às nossas memórias mais remotas de comunicação amorosa e que nos proveu segurança, a fim de conferir à performance uma sensação de conforto, sinceridade e emoção profunda. O declínio do *portamento* depois da Primeira Guerra Mundial e seu súbito desaparecimento depois da Segunda Guerra Mundial é traçado dentro de uma nova ênfase – influenciada pela psicanálise e refletida na literatura sobre música – centrada em significados musicais mais sombrios, que podem ser compreendidos à luz de uma re-interpretação de causas e comportamentos humanos forçados pela Segunda Guerra Mundial. O *portamento*, devido à sua associação (ainda que inconsciente) com uma verdade e amor ingênuos, tornou-se constrangedoramente inapropriado. Esta hipótese busca, também, esclarecer os porquês de uma maior amplitude do vibrato após a II Guerra Mundial, da nova objetividade e autenticidade na performance de Bach, da ascensão da análise musical, assim como do estilo de performance e da literatura associadas à avant-garde.

Palavras-chave: canto, *portamento*, glissando, slide, vibrato, significado musical, motherese.

Portamento and musical meaning

Abstract: *Portamento* was a significant expressive device among performers for at least two hundred years; yet, for the past sixty it has made musicians uncomfortable. More than a change of fashion, this suggests responses formed at a relatively deep psychological level. Drawing on work in developmental psychology, and reading in the light of it performances of art music lullabies, it is suggested that *portamento* draws on innate emotional responses to human sound, as well as on our earliest memories of secure, loving communication, in order to bring to performances a sense of comfort, sincerity, and deep emotion. The decline of *portamento* after the First World War and its sudden disappearance after the Second is traced to a new emphasis— influenced by psychoanalysis and reflected in writings on music—on darker meanings in music, which can be understood in the light of the reinterpretation of human motives and behavior forced on a wider public by the Second War. *Portamento*, because of its association (however unconscious) with naive trust and love, became embarrassingly inappropriate. This hypothesis also sheds light on the deepening of vibrato after the War, new objectivity and authenticity in Bach, the rise of music analysis, and the performances and writings of the avant-garde.

Keywords: singing, *portamento*, glissando, slide, vibrato, musical meaning, motherese.

[Oito *sound clips* apresentando gravações históricas do início do século XX de música de Bach, Brahms, Donizetti e Schubert, suplementares a este artigo, estão disponíveis com livre acesso em <http://www.arts.unco.edu/jmr/>. Para os títulos e créditos específicos destas performances, veja referência às mesmas ao longo deste artigo]

Existem dois fatos incontestáveis que qualquer hipótese a respeito do efeito do *portamento* deve explicar. O primeiro é que o *portamento* foi um procedimento expressivo de cantores e instrumentistas por pelo menos 100 anos (provavelmente mais do que isto),² valorizado por sua contribuição à qualidade da performance: bem realizado, era considerado belo e emocionante. O segundo fato é que, mais ou menos nos últimos sessenta anos, o *portamento* tem sido considerado sentimental e complacente na

performance da música erudita, e mesmo questionável, exceto como um efeito especial ocasional.³ Tem-se sugerido que o *portamento* foi assimilado pelos cantores populares e que os intérpretes e público da música erudita o consideram, por associação, como de mal-gosto.⁴ Mas esta explicação sociológica – a qual envolve uma dose razoável de esnobismo – parece frágil para uma rejeição tão disseminada e que se tornou uma questão central por tanto tempo. Parece que precisamos de uma explicação

que envolve níveis mais profundos de percepção. Ao mesmo tempo, e em princípio, isto é questionável exatamente porque uma mudança tão radical de preferência parece improvável de acontecer tão rapidamente em algo que opera dentro da gente em um nível tão profundo: se alguma coisa a respeito de nossa resposta ao *portamento* foi programada em nosso cérebro, então precisaríamos de uma explicação mais poderosa para esta ampla rejeição por um período razoavelmente longo de tempo. Não obstante, acho que esta explicação é possível.

Para explicar este dois fatos, precisamos olhar para dois lugares diferentes – lugares que não são comumente visitados simultaneamente em estudos musicológicos. Talvez isto explique porque o problema do *portamento*, embora sua explicação possa parecer óbvia demais depois que compreendida, tem resistido à investigação até agora. As várias visões disponíveis através das lentes da musicologia são muito estreitas para chegarmos ao centro de muitos dos problemas que a música nos apresenta. Ainda assim, trabalhos profundamente comprometidos com as questões do significado musical e significação têm sido desenvolvidos em outros campos do saber há mais de 100 anos, especialmente nas últimas décadas. Esta convicção (que impulsionou muitas pesquisas do pós-Guerra) de que os estudos baseados na teoria musical são a única esperança para entender como a música funciona (e que, na verdade, tem pouco a ver com esta questão) nos impede de ver o muito que já se sabe sobre a percepção musical. Considerando que a música é menos "bolinhas pretas" sobre as cinco linhas da pauta e mais uma interação entre o som e a mente, deveríamos estar mais interessados em questões da percepção e da cognição.

De certa maneira, nosso interesse mais recente em teoria da cultura tem objetivado exatamente isto, embora sob uma abordagem mais familiar às ciências humanas do que à pesquisa empírica demandada pelas ciências "duras": à medida que a influência da teoria declinou, os estudos culturais têm se tornado cada vez mais importantes para a musicologia como rota para compreender como nos sentimos a respeito da música. Em termos perceptivos, o contexto cultural desempenha o papel vital de guiar a mente na direção de modos de compreensão de estímulos externos em detrimento de inumeráveis outros que seriam preferíveis em outros contextos. Mas a mente não é um *hard disk* virgem, não-formatado, esperando uma programação cultural antes de poder funcionar. Grande parte de nossa resposta à música inevitavelmente recorre a respostas programadas aos sons, que interagem com estratégias de interpretação que escolhemos mais tarde. E estas respostas programadas também são objetos próprios da atenção do musicólogo. Assim, minha preocupação, neste artigo, é com a interação entre os mecanismos, naturalmente selecionados, que levam o ser humano a designar significados consistentes para certos tipos de som, e tendências particulares, inculcadas pelo contexto da cultura ocidental do século XX, que nos levou a responder a estes significados de maneiras específicas,

nem sempre positivas. É este rico campo de estudos que, acredito, nos dá a melhor chance para compreender como funcionam as maneiras corriqueiras de moldar e organizar a música na sua realização e na sua escuta.

Isto justifica uma das fontes para este artigo: uma pesquisa sobre a comunicação em pessoas que cuidam de bebês, o que sugiro estar por trás, quase escondido, em uma obscura e maravilhosa gravação de uma canção de Schubert, pouco conhecida, mas bastante significativa; uma performance que nos diz muito sobre *portamento*. Outro foco de atenção é o estilo de performance e sua relação com a literatura sobre música, vista no contexto mais amplo das atitudes mentais na sociedade como um todo. Devo procurar explicar a mudança radical de estilo imediatamente depois da Segunda Guerra Mundial em termos dos rescaldos de guerra, a partir de uma sombra da qual ainda não escapamos. Claro, deve haver muito mais do que isto envolvido na nossa resposta ao *portamento*, incluindo aí uma miríade de outras associações tanto dentro, quanto além do domínio dos sons musicais – talvez o efeito fonográfico de Mark Katz⁵ seja uma delas –, mas não defendo mais do que apresento a seguir, apenas apontando uma direção específica na qual outras pesquisas devem ser conduzidas. Eventualmente, uma compreensão mais complexa e carregada de nuances sobre *portamento* surgirá. De meu lado, gostaria de apresentar estas duas abordagens e, então, sugerir algumas possíveis conclusões. Entretanto, apresento, antes, alguns pontos sobre o *portamento*.

Portamento é afeto. Apesar da intensidade com que, hoje, pode nos irritar ou constranger, está claro que sua intenção, na maioria dos casos, é nos emocionar mais do que fariam sozinhas, as notas às quais está associado. Há um fenômeno semelhante e aparentado: o *swoop*, que precisa ser conceituado, mesmo que seu efeito seja semelhante. Por *swoop*, quero dizer *slides* ("escorregadas") muito rápidos no início de uma nota, geralmente para cima. Por ser muito rápido, algo entre 50 e 300 milisegundos (50 ms são quase imperceptíveis; 300 ms são muito perceptíveis), na maioria das vezes, no canto, acontece entre 100 e 200 ms. Mas se a trajetória do *swoop* é parabólica – rápida e depois diminuindo a velocidade, o que é o mais comum – pode-se percebê-lo, mesmo depois de um *swoop* bastante longo, não como um *slide*, mas sim como uma ênfase. No Sound Clip 1, da gravação de 1941 da soprano Lotte Lehmann de *Die junge Nonne*, D828 de Schubert,⁶ a maioria dos ouvintes (especialmente aqueles que não estão a par desta descrição), ouvirão *swoops* nas silabas "und," "fin-" e "-ster" como um tipo de ênfase, e somente estes até a segunda recorrência de "Nacht," que não é parabólica e que soa mais como um *slide* naquela nota (estes *swoops* duram cerca de 150 ms: a precisão aqui é pequena porque é difícil decidir onde o *slide* termina e onde o *vibrato* ao redor da nota-alvo começa). *Swoops* – ensinado como *cercar della nota* desde, pelo menos, o século XVI – são extremamente comuns no canto (HARRIS, 2006),⁷ quase que independentemente do período estilís-

tico, à exceção do canto nas *HIP* (*Historically Informed Performances*) mais rígidas e no canto do século XX, neste último utilizado para dar ênfase a notas específicas sem uma articulação especial ou mudança de intensidade. No Sound Clip 1, Lehmann sugere o horror da situação: ". . . e escura era a noite, escura como o túmulo". O *swoop* evoca algo do terror, que poderia ser expresso na vida real como uma inspiração súbita, ou com os olhos abertos, ou com a boca aberta, terror que atinge a protagonista nesta bastante melodramática performance na medida em que vê a escuridão rodeá-la como a escuridão da morte.

Um outro tipo de *swoop* começa abaixo da nota-alvo, vai acima e, então, retorna a ela, mas ainda muito rápido, de tal forma que é percebido como ênfase e não como um deslizar (*glide*). Este tipo de *swoop* tende a ser associado com envelopes de amplitude *sforzato fp*, dando a impressão de empurrar, com força, a parte frontal da nota. Tornaram-se comuns no canto coral de música antiga porque parecem permitir uma boa articulação, mesmo dentro das linhas em *legato*, que são ideais em texturas polifônicas contínuas em uma época em que o bom estilo em música antiga incluía um grande e detalhado número de articulações. Finalmente, *swoops* de cima para baixo parecem ocorrer somente como procedimentos idiomáticos no soluçar das óperas italianas, como *swoops* explosivos em forma de U acima da nota-alvo e como *swoops* separados da nota-alvo.⁸

Glissandi são também utilizados em performance de uma maneira diferente de *portamento*, uma vez que não são exatamente conexões entre duas notas, mas gestos musicais autônomos. Quando [o pianista] Moriz Rosenthal converte uma escala pentatônica em um *glissando* apenas pelo prazer de fazê-lo,⁹ é mais um gesto composicional do que um gesto de performance. Isto é tão claro para o ouvinte que é percebido como se ele pertencesse à estrutura musical, que incorpora as sutilezas de sua interpretação. *Glissandi* geralmente duram mais tempo e cobrem uma distância intervalar maior, de tal forma que, os *glissandi* nos compassos 265-272 da *Havanaise Op.83 para violino e orquestra* (1887) de SAINT-SAENS (2005) não devem ser confundidos com *portamenti*, mesmo sem a partitura à mão.¹⁰

Embora perceptualmente distintos, este fenômenos permanecem relacionados. Todos eles envolvem deslizamentos no que normalmente conceituamos como notas discretas, mas que aparentemente são percebidos em categorias diferentes de acordo com sua velocidade e seu contexto. O *swoop* é mais rápido e se direciona às notas principais e não aos espaços entre elas; de fato, como podemos ouvir no *sound clip* de Lehmann, um cantor pode usá-lo em uma seqüência de notas escritas na mesma altura, *swooping* em cada uma delas. Já o *glissando* tem a duração mais longa, tão longa que se torna um evento musical em si mesmo, com se fosse parte da partitura. O *portamento*, por sua vez, não é nem um, nem o outro. Embora dependa de um deslizamento contínuo da nota,

não está ali para dar ênfase, mas ao contrário, prover um caminho entre uma altura e outra, um caminho que – independentemente de suas vantagens técnicas¹¹ – parece acrescentar um significado, geralmente uma nuance afetiva.

Nem todos os *portamenti* "tocam o coração".¹² Para dar um exemplo que é familiar a muitos dos leitores, considere a abertura de *La donna è mobile* de Verdi (Ex.1) e a maneira com que a terça ascendente "é *mo-*" é tipicamente cantada, especialmente por cantores antes da Segunda Grande Guerra; o Ré # com um pesado acento *fp*, geralmente *staccato*, de forma que o *portamento* resulta em um gesto confiante como um "lançar para", em nada lembrando o *swoop* sentimental que geralmente agora associamos (nada gentilmente) a esta técnica. Um outro exemplo, que Robert Philip teve a gentileza de me lembrar, é a escorregada ascendente de alegria do mezzosoprano Janet Baker no *Alleluia* do *The Dream of Geron-tius* de Elgar que, novamente, não é de forma alguma um *portamento* do tipo mais comum: sentimental, relaxante, afetuoso ou triste.¹³ Considere também o uso freqüente, pelo soprano Elisabeth Schwarzkopf, de *portamenti* ascendentes em *fp* com a intenção de frivolidade ou ironia. Ou considere, como exemplo de música instrumental, as performances do violinista Kreisler no último instante de sua própria *Liebesleid*, um *portamento* arremessado no ar como um último gesto teatral para seu público.¹⁴ Assim, de forma alguma, todos os *portamenti* têm o mesmo efeito que geralmente associamos a esta técnica. Estas outras variedades deverão ser estudadas antes que possamos compreender que tipos de associação eles nos remetem. Farei uma sugestão ao final do artigo, mas estes *portamenti* "mais alegres" não estão no meu foco principal. Estou mais interessado agora no tipo mais comum: o tipo que aparece em tantos movimentos lentos para cordas ou em contemplativas árias e canções, exemplos que podem ser escutados nos *Sound clips 2, 3, 4 e 5* [respectivamente: os violinistas Fritz Kreisler e Efrem Zimbalist em Bach; o violinista Bronislav Hubermann em Brahms; o soprano Emmy Bettendorf em Schubert; o tenor Dmitri Smirnov em Donizetti].¹⁵

Ex.1: *La donna è mobile* de Verdi

Como este *portamento* mais típico funciona? E como passou de objeto tão amado a algo tão desprezado? Para responder a esta questão, precisamos primeiro entender como ele soa, pois música na performance é uma linguagem de signos que não se separa das outras. Ao contrário, a música é referencial. Mas a que ela se refere? À suas próprias tradições, com certeza; seu contexto cultural, claro. Mas também, é evidente – uma vez que há tantos estudos sobre isto – que a música recorre a reações

emocionais instintivas de outros tipos de som.¹⁶ Isto vai muito além de coisas óbvias como música rápida gerar excitamento, música lenta acalmar etc.; a música se expande com timbres, nos quais características espectrais específicas se referem aos sons ambientes com consequências eminentes, em detalhes ínfimos de timing aos quais os animais necessariamente se tornaram extraordinariamente sensíveis, em comunicação humana pela utilização de características do discurso e de outros tipos de vocalização humana que expressam sentimentos. Tudo isto desempenha um papel vital na performance musical. A expressividade, eu argumentaria, lança mão das respostas inatas ao som de maneira significativa.

Os cantores são, penso eu, o único grupo musical para quem isto sempre pareceu óbvio. Como o ato de cantar reflete, de maneira bem reconhecível, outros tipos de comunicação vocal – especialmente de signos de emoção expressos por mudanças na voz – os cantores tem apresentado uma tendência de falar sobre expressividade musical em termos de estados emocionais e por meio de analogias como, por exemplo, o falar, o gritar, o rosnar, o murmurar etc. Os instrumentistas falam muito menos nestes termos, embora os sons que produzem se relacionam de perto com estas mesmas associações, se inspirando nelas. Mas como os instrumentistas não produzem sons a partir do interior de seus corpos, eles simplesmente têm menos consciência de quais sons (humanos) os sons musicais se assemelham. Os cantores sabem que se "rosnarem" em uma nota, os ouvintes irão reconhecer um sinal de raiva, porque todos nós sabemos como aquele som se parece e reconhecemos os tipos de situações em que o produzimos.

A musicologia tem apresentado uma tendência de que o reconhecimento destes sinais representa apenas uma parte trivial na compreensão musical, que são, no máximo, decorativos das relações que operam entre as notas, notas que, de fato, realizam o grosso do trabalho de comunicação quando a performance de peças musicais são percebidas como comoventes ou satisfatórias. As notas musicais podem certamente significar raiva, mas somente compondo-as e moldando-as de tal maneira que elas

reproduzam as características dos sons vocais da raiva: um rápido crescendo, procedimentos composticionais que gerem harmônicos parciais dissonantes acima de tudo, embora a utilização de harmonias dissonantes também ajude.¹⁷ Acontece a mesma coisa com outros tipos de sentimentos que nós convencionalmente expressamos com nossas vozes ou que respondemos aos sons que nos rodeiam. A modelação de comunicação vocal evidentemente desempenha um papel central em todos os tipos de expressividade musical e, daí, a necessidade de estudá-la com mais cuidado. Parece provável que nossa experiência musical seja formada mais pelo que a música nos faz lembrar do que com o que fomos treinados a acreditar.

Há duas dificuldades com este tipo de estudo. Primeiro, encontrar uma maneira de mostrar o que acontece auditivamente e o que isto evoca nos ouvintes, embora os psicólogos tenham chegado mais longe neste assunto recentemente. Em segundo lugar – e, de certa forma, o problema maior no momento – persuadir os musicólogos que a própria obviedade em se chegar a uma conclusão é um indicador não de trivialidade, mas sim da enorme importância destes tipos de fator na nossa percepção da música. Este problema é particularmente interessante em uma época em que a tendência entre os pesquisadores de música tem sido valorizar demonstrações de conclusões menos óbvias. Parece-me razoável supor, entretanto, que a música é muito poderosa não porque é hermética, mas porque é instintiva.

Darei um exemplo de uma canção e sua realização que, particularmente, diz respeito às respostas inatas e que mostra claramente o que o *portamento* evoca. A Fig.1 mostra o texto em alemão (e suas traduções para o inglês e português) de *Schlaflied (Canção de Ninar)* de Johann Baptist Mayrhofer (1787-1836), texto que Schubert musicou em 1817.¹⁸ O poema descreve um glorioso dia de verão no campo: uma criança se acomoda ao lado de sua mãe (ou possivelmente a mãe-terra se preferirmos uma leitura simbólica) e adormece no último verso. O Sound Clip 6 apresenta Janet Baker cantando o primeiro verso.¹⁹

Schlaflied (Schlummerlied)	Lullaby	Canção de Ninar
<p>Es mahnt der Wald, es ruft der Strom: "Du liebes Bübchen, zu uns komm!" Der Knabe kommt, und staunend, weilt, Und ist von jedem Schmerz geheilt.</p> <p>Aus Büschen flötet Wachtelschlag, Mit irren Farbem spielt der Tag; Auf Blümchen rot, auf Blümchen blau Erglänzt des Himmels feuchter Tau.</p> <p>Ins frische Gras legt er sich hin, Läät über sich die Wolken ziehn, An seine Mutter angeschmiegt, Hat ihn der Traumgott eingewiegt.</p>	<p>The forest urges, the stream calls, "You lovely baby, come to us!" The boy comes, and marveling stays, And is cured of every pain.</p> <p>From the crops floats the sound of a quail, The day plays with its colors; On flowers red, on flowers blue, Sparkles heaven's moist dew.</p> <p>In the fresh grass he lays himself down, Allows the clouds to pass over him, To his mother snuggled up, The god of dreams has lulled him to sleep.</p>	<p>A floresta convida, o riacho chama, "Venha até nós, adorável bebê!" O menino vai e maravilhado fica, E se cura de todas as dores.</p> <p>No roçado voa o pio de uma codorna, O dia brinca com suas cores: Em flores vermelhas, em flores azuis, Faíscam gotas de orvalho do paraíso.</p> <p>Na grama fresca ele se deita Permite que as nuvens lhe sobrevoem Aconchega-se em sua mãe, O deus dos sonhos o faz dormir.</p>

Fig.1 – Letra e traduções do poema *Schlaflied (Schlummerlied)* de Johann Baptist Mayrhofer, musicado por Schubert no Op.24, n.2, D 527 (1817).

A linha vocal não é muito comum. Há saltos de oitava no início das três primeiras frases, que consistem principalmente de arpejos descendentes; observe a quinta justa descendente no c.7 sobre a palavra "Bübchen" (bebê), à qual retornaremos (veja Ex.2). A única passagem em graus conjuntos aparece numa seqüência no meio da canção, quando o menino atende ao chamado e fica maravilhado (a sensação de crescente encantamento do menino é claramente modelada por Schubert na seqüência ascendente); os arpejos e quintas reaparecem no restante da canção (veja Ex.3). Em termos convencionais, a linha vocal não é especialmente melódica, e por isso, *Schlaflied* tem uma linha não muito fácil de cantar, o que talvez explique, em parte, porque há tão poucas gravações. Para os cantores

modernos (friso, os modernos), cada nota deve estar no devido lugar o que, com esta quantidade de saltos, requer grande concentração e controle o tempo todo. Se quisermos precisão em performance, como é comum hoje em dia, será estressante realizar e, mais ainda, gravar esta canção. Entretanto, apesar das características convencionalmente "não-melódicas" da canção, é óbvio que vivenciamos algo muito melodioso na sua performance. Há algo a respeito desta canção que quebra as convenções do que é aceito como melódico em nossa percepção, algo que traz uma sensação de calma, embora a linha melódica contenha elementos que, em outros contextos, seriam considerados fragmentários. Em outras palavras, não é difícil para o ouvinte aceitar esta canção como uma canção de ninar.

Moderato

pp

5

mahnt - der Wald, es ruft - der Strom: "Du lie - bes Büb - chen, zu uns Komm!" Der

pp

Ex.2 - *Schlaflied* de Schubert / Mayrhofer (c.1-8).

20

auf Blüm - chen rot, auf Blüm - chen blau er - glänzt des Himmels feuch - ter Tau, er -

pp

sf p

pp

Ex.3 - *Schlaflied* de Schubert / Mayrhofer (c.20-23).

Tentaremos avançar um pouco mais, identificando alguns sinais de canção de ninar na partitura – voltaremos à sua performance mais à frente. Se considerarmos outras canções de ninar para fins de comparação, então, em alguns aspectos, *Schlaflied* não é característica. Uma métrica ternária mais preguiçosa é que é geralmente tida

como característica – como em *Wiegenlied* de Brahms, por exemplo – mas, na verdade, há canções de ninar em métrica binária; se pensarmos bem nas leis da física, não seria fácil ninar uma criança em métrica ternária. Mas isto não impede que a canção de Brahms seja muito relaxante; assim a métrica não deve ser tão relevante.

Mais importante do que isto são os saltos melódicos no contorno melódico nos quatro primeiros compassos de *Schlaflied*; se cantarmos o Ex.4 em um andamento típico para esta canção, podemos senti-la como que sem energia. Haveriam algumas razões que explicariam isto. Observe que a estrutura melódica é consideravelmente diferente da estrutura da linha vocal. Somente a quinta



Ex.4- Estrutura melódica de *Schlaflied* de Schubert / Mayrhofer (c.1-4).

Uma das aspectos interessantes sobre as canções de ninar é que elas são muito semelhantes em várias culturas. Segundo UNYK, TREHUB, TRAINOR e SCHELLENBERG (1992, p.15-28) e TREHUB, UNYK e TRAINOR (1993, p.193-211), as características comuns a canções de ninar em todo o mundo incluem: (1) andamentos lentos; que é o nosso caso, (2) média das alturas no registro agudo; de fato, metade da duração da linha vocal (valor relativo de 55 colcheias versus 58) de *Schlaflied* está dentro do intervalo de quarta justa Dó₃ e Fá₃, (3) simplicidade e repetição; nossa melodia apresenta muitas seqüências de unidades melódicas simples, (4) poucas mudanças na direção do contorno melódico; de fato, nos três primeiros compassos da linha vocal de *Schlaflied*, quase todos os movimentos são descendentes; nos próximos três de quatro compassos, são predominantemente ascendentes; ao final, são mais estáveis e (5) grande recorrência de intervalos descendentes; o que não é comum nas melodias em geral, mas bastante característico em *Schlaflied*.²⁰

TREHUB, UNYK e TRAINOR (1993) demonstraram que canções de ninar são reconhecíveis em culturas de todo o mundo a partir de suas linhas melódicas apenas: não é necessário ouvir o texto. Para reconhecer que algo é uma canção de ninar, tudo que se precisa são as notas principais da linha melódica. TREHUB (2003, p.6) demonstrou que os bebês respondem mais prontamente às canções de ninar do que às melodias de adultos, e escutam oitavas, quintas e quartas justas mais facilmente do que outros intervalos; já vimos a importância destas duas características na palavra "*Bübchen*" em *Schlaflied* e na melodia sem ornamentos que permeia a introdução desta canção. FERNALD e KUHL (1987, p.279-293) mostraram que são as freqüências fundamentais, e não as durações ou amplitudes, que motivam mais os bebês, o que ajuda a explicar porque são as características melódicas e não as métricas que, evidentemente, são mais comuns às canções de ninar. Em outras palavras, a música direcionada às crianças inclui estes traços, apontados em *Schlaflied*, em todo o mundo. Em *Schlaflied*, não estamos lidando somente com estes fenômenos histórica ou culturalmente dependentes – reflexos do cuidado com as crianças na Viena do início do século XIX – mas com conexões inatas entre som e resposta.

justa sobre a palavra "*Bübchen*" (bebê), que está ali exactamente por esta razão – reproduz o acompanhamento. Então, se tivéssemos um berço, ou um bebê nos braços, na parte do piano, a linha da voz teria uma outra função. Para entender isto, olharemos outros detalhes de canções de ninar.

Não é uma questão de notas apenas. Juntamente com elas, está uma prática de performance que também parece estar programada. TRAINOR, CLARK, HUNTLEY e ADAMS (1997) mostraram que tanto adultos quanto crianças (embora isto seja particularmente pronunciado em mulheres) cantam canções de ninar para crianças em freqüências mais agudas do que o cantar normal dos adultos ou quando as crianças não estão presentes, com uma variação maior de freqüência de notas e com harmônicos graves mais intensos. Os ouvintes relatam que percebem estas características como sons mais "calorosos" ou "mais sorridentes", gerando uma sensação de maior envolvimento:

"De acordo com SCHERER (1986), emoções agradáveis levam a uma expansão facial e faríngea o que, por sua vez, leva a um perfil espectral característico da voz mais ampla: com uma energia nas freqüências mais graves maior do que nas agudas, relativamente." A questão sobre o sorrir é que isto muda a forma do rosto, mudando, assim, a forma do trato vocal, o que, por sua vez, muda o som produzido (TRAINOR, CLARK, HUNTLEY e ADAMS, 1997, p.392-393).²¹

É interessante escutar algumas performances de *Schlaflied* para verificar se conseguimos diferenciar entre o cantar direcionado para adultos e para crianças. Sugiro que os leitores escutem o soprano Elly Ameling na terceira estrofe de sua gravação de 1973.²² Sua sonoridade não é especialmente calorosa, embora haja certo pedantismo no andamento e articulação que pode sugerir um tipo de fala com crianças. O util tremor de Ameling na palavra "*angeschmiegt*" (aconchega-se) não soa como amigável às crianças; há uma irregularidade na voz durante "*acon*" e, em "*-chega-se*", ela aumenta a amplitude, acelera o *vibrato*, sobe ligeiramente e depois desce a afinação e escurece a sonoridade, cortando os parciais superiores da série harmônica de seus sons e realçando as cores das freqüências mais graves com uma amplitude irregular no *vibrato*. Este escurecimento, que também pode ser percebido, desde que em um contexto adequado, como uma valorização amorosa do som, parece corresponder àquelas características do canto para crianças listadas logo acima. Talvez a intenção tenha sido de que a passagem soasse calorosa, mas há um desencontro de sinais: um *crescendo*

pode sugerir aproximação (pode-se imaginar que alguém está se aproximando da fonte sonora); um *vibrato* mais rápido pode indicar emoção (perde-se o controle da voz em situações emocionais); a supressão dos harmônicos parciais superiores pode indicar uma atmosfera calorosa (os harmônicos parciais superiores são muito típicos nas expressões de raiva e nos sons intensos, enquanto que sua ausência pode sugerir o oposto). Todos estes sinais são potencialmente apropriados na sua própria essência; mas eles também podem ter outros significados potenciais. Um *crescendo* pode significar alarme; um *vibrato* rápido pode ser um índice de terror, sons graves e escuros tendem provir de fontes sonoras não-humanas na natureza, aos quais podemos ter nos adaptados para temê-los (TRAINOR, CLARK, HUNTLEY e ADAMS, 1997, p.392).²³ Basta apenas um pequeno erro de cálculo na dose com que o cantor combina estes sinais para produzir efeitos muito diferentes daqueles pretendidos. Na parte do piano, se o pianista privilegia os sinais de *staccato* ao invés das ligaduras, isto resulta em um acompanhamento fragmentado que parece uma atitude adulta na sua atenção à partitura, mas que, certamente, não promove a continuidade melódica que tipicamente caracteriza a performance de canções de ninar (TRAINOR, CLARK, HUNTLEY e ADAMS, 1997, p.393).²⁴ Um outro exemplo deste desencontro seria o tratamento de Ameling do discurso direto na linha 2 do poema, especialmente nas palavras "zu uns komm" ("Venha até nós"). O *marcato* evoca características do discurso de comando – sons intensos e curtos separados por silêncios – de tal maneira que ele seria apropriado em uma canção mais divertida ou em uma canção puramente narrativa; mas estes efeitos não são relaxantes. Algumas características desta performance parecem distintamente adultas e não dirigidas para as crianças.

Poderíamos apontar este mesmo aspecto em um detalhe da gravação de Janet Baker de 1971, no seu doloroso tratamento da palavra "Schmerz" (dor) no primeiro verso (SCHUBERT, 1970).²⁵ Baker força a intensidade da nota e modifica a forma de sua cavidade bucal para valorizar uma seqüência de harmônicos parciais superiores dissonantes, de tal forma que, por si só, esta palavra sugere uma convulsão de dor. É uma palavra que, em uma canção para adultos, a maioria dos cantores enfatizaria, utilizando – como Janet Baker – um índice de dor associado ao discurso, por exemplo, uma dinâmica com um rápido *crescendo*, ou tornando uma nota mais aguda, ou tornando sua cor mais brilhante; mas não em uma canção de ninar. A última coisa que alguém faria, na maneira com que canta para uma criança que está para dormir, é lembrá-la da dor da tristeza que o sono irá apagar (como o texto sugere): "geheilt" (se cura) seria a palavra a ser enfatizada – não a dor. TREHUB, UNYK, KAMENETSKY, HILL, TRAINOR, HENDERSON e SARAZA (1997, p.505) afirmam que "a presença da criança parece ser necessária para que os pais produzam as características próprias das canções dirigidas às crianças"; e que performances sem a presença das crianças foram consideradas como pouco envolventes nos estudos de TRAINOR (1996) e TREHUB,

UNYK, KAMENETSKY, HILL, TRAINOR, HENDERSON e SARAZA, 1997). O ambiente dos estúdios de gravação não é o melhor ambiente para simular o canto de canções de ninar, mas é provável que Ameling e Baker simplesmente não tomaram isto como sua responsabilidade. Para elas, *Schlaflied* é acima de tudo um *Lied* de Schubert, um *Lied* que, por acaso, tem características de canção de ninar.

Ao mesmo tempo em que defendo meu ponto de vista sobre as características especiais de *Schlaflied*, também ilustro as diferentes maneiras nas quais as associações de som com respostas emocionais são trazidas à tona, a partir do mundo que nos cerca, e utilizadas em performances musicais. Algumas destas reconhecemos como características do discurso emocional (como um tremor na voz, por exemplo); outras, como índices sonoros de eventos exteriores à nossa pessoa, que geram uma reação emocional (sons fortes e súbitos especialmente, mas também sons não característicos da vocalização humana normal); outras simplesmente como analogias a experiências físicas (como a aproximação, neste exemplo). Existem muitos estudos sobre a percepção humana do som que explicam estes tipos de respostas, que são, em grande parte, inatas: os cantores sempre usam efeitos como estes para obter respostas emocionais nos seus ouvintes. Nas questões de controle e técnica musicais, é isto que eles principalmente aprendem, dada a sua importância para a expressão vocal.

Observamos que *Schlaflied* – embora esta canção possa ser muito bem realizada sem uma atenção a estes detalhes – tem características incomuns que a tornam menos um *Lied* do que uma canção de ninar. Suponhamos que, diferentemente de Elly Ameling e Janet Baker, alguém fosse realizá-la de acordo com esta perspectiva. Suponhamos que esta cantora fosse evocar um discurso direcionado às crianças, com uma forma particular de comunicação simplificada de deslizamento entre as notas, que é utilizada quase que universalmente por pessoas que cuidam de crianças e é geralmente conhecida na literatura da psicologia como *motherese* ("mamanhês") – ocasionalmente, como *parentese* ("fala dos pais") ou "comunicação orientada para crianças"). O *motherese* tem sido bastante estudado por psicólogos e, tipicamente, envolve freqüências agudas (como nas canções de ninar), ampla tessitura, frases curtas e longas pausas (a linha 1 de *Schlaflied* contém todos estes elementos). Uma de suas características mais típicas é o contorno exagerado das alturas, que vai mais alto e volteia para baixo, mais rápido do que a fala normal. Mais interessante, para o nosso propósito, é que é caracterizado por um "contorno de afinação suave, simples e altamente modular" (UNYK, TREHUB, TRAINOR e SCHELLENBERG, p.15),²⁶ o que, em outras palavras, significa *portamento*. Alguém poderia argumentar que há, neste sentido, algo semelhante na linha vocal de Schubert. Como as canções de ninar, que parecem ser formalizações do *motherese*, *Schlaflied* é atravessada por intervalos mais amplos do que o normal; mas como está notado na partitura, isto consiste de notas

bem definidas com intervalos entre elas, não de volteios – particularmente quando cantado por cantores *modernos*. Mas o que aconteceria se fosse cantado em um período em que o *portamento* era considerado uma virtude? Então, esta canção se tornaria muito mais próxima de uma canção de ninar da vida real, cantada como um *motherese* real. O Sound Clip 7 apresenta o mezzo-soprano Elena Gerhardt acompanhada pelo pianista Conraad Bos em 1928.²⁷

Quando o *portamento* é permitido, você pode cantar em *motherese*; a distinção que intrigou psicólogos entre a fala orientada para a criança e a música orientada para a criança – a fala varre todo o espectro sonoro, e a música não – desaparece. É claro que os psicólogos estão considerando como referência o canto moderno. Pouco antes da metade o século XX, eles teriam ouvido algo diferente do que hoje é norma. Neste exemplo, Gerhardt canta com tantos *portamenti* que a canção torna-se algo mais. Os *slides* são tão intensos e rápidos que algumas notas efetivamente tornam-se curvas em forma de U. Sua interpretação da palavra "*Bübchen*" tem uma deslizada ascendente e outra descendente, que se transforma em "*B/eb\é*", o que é, em essência, *motherese*. Neste sentido, sua gravação de *Schlaflied* é excepcional. E nos permite ver como os *portamenti* se aproximam ou se afastam do *motherese* tão facilmente e tão naturalmente que é impossível não enxergar que são dois lados da mesma moeda. O primeiro, na verdade, é uma formalização do segundo.

Cantada desta maneira, a notação de Schubert tem um significado muito diferente nesta performance, se comparada às performances de Ameling ou Baker. Torna-se uma experiência diferente, nos trazendo à mente, ainda que inconscientemente, um mundo de interação e de segurança amorosa que podemos ter esquecido ou suprimido como irrelevante em nossas vidas de adultos. Cantado com *motherese*, esta canção toca em nossas respostas emocionais mais profundas aos sons musicais. Ou melhor, causaria esta sensação se não estancarmos de constrangimento por causa do *portamento*. É claro que, para muitas pessoas de hoje, é exatamente isto que o *portamento* causa – ou isto soa como "excessivamente indulgente" ou "brega" ("*schmaltzy*") ou "sentimental"; a associação com a comunicação orientada para crianças facilmente explica isto. Para nos deliciarmos com esta performance, temos de ser capazes de aceitar a escuta da música e ser emocionados de uma maneira receptiva, não crítica, infantil. Se insistirmos em perceber a música como um negócio sério, de adultos, como um processo intelectual de transferência de informação, ou (como diz Adorno) como um reflexo de tensões da sociedade, então este tipo de performance nos deixará, no mínimo, desconfortáveis e, provavelmente, irritados.

Esta é minha primeira hipótese: o *portamento* funciona – quando funciona – por meio de um retorno às nossas respostas emocionais aos sons musicais. É fácil ver como isto se aplica aos tipos de circunstâncias nas quais

o *portamento* era habitualmente utilizado. No canto, são as canções e as árias lentas e afetuosa, as expressões mais desinibidas e públicas de amor musical que tendiam a buscar o *portamento* mais evidente. Os *slides* entre as notas mais expressivas funcionavam da mesma maneira como ocorre na performance de *Schlaflied* por Elena Gerhardt. Embora excepcional – excepcional para ela – a gravação desta canção por Gerhardt é uma chave para explicar como o *portamento* funciona. Ele se aplica também à música instrumental – na música para cordas, por exemplo – na qual as escorregadas do *portamento* que os movimentos lentos tão characteristicamente evocam – de acordo com minha hipótese – os deslizamentos de alturas do *motherese*, trazendo à performance uma sensação calorosa, de segurança e amor, e talvez, de nostalgia e de alguma sensação de perda (a perda da voz); qualquer uma destas sensações, e outras a elas relacionadas, podem ter um compromisso mais específico, se a natureza da partitura sugere sua predominância. Assim, o *portamento* em uma partitura convencionalmente "triste" tende a sugerir uma tristeza mais intensa; em uma partitura "calma", tende a sugerir uma calma mais intensa; em uma partitura "alegre", tende a sugerir uma sensação de maior divertimento, evocando o *motherese* das canções de brincadeira daqueles que cuidam de crianças, e assim por diante e, em todos os casos, pela recorrência a índices diferentes (hoje subconscientes) dessas associações.

Duas outras qualidades do *motherese* são relevantes e talvez valha a pena mencioná-las antes de abordar minha segunda hipótese. O *motherese* mantém a atenção da criança de uma maneira que a fala orientada para adultos não consegue (TREHUB, 2000, p.437), e este é um aspecto que propiciaria uma pesquisa interessante em que a atenção dos ouvintes modernos com e sem *portamento* poderia ser testada. Como teste intuitivo, os leitores familiarizados com performances históricas poderiam ser avaliados se as interpretações ricas em *portamento* seriam mais difíceis de serem ignoradas do que as interpretações sem *portamento*. O *motherese* também tende a simplificar, reduzindo o que poderiam ser vocalizações complexas, por meio do foco no significado de superfície das idéias mais proeminentes. Ele identifica a palavra-chave em uma frase – por exemplo, "É uma / ba // na \\ na a/ ma / re / la" – e dirige a atenção da criança tão fortemente a ela quanto possível. Quando se fala na linguagem do *motherese*, não há uma preocupação em ser util, ou de comunicar camadas de significado, ou de se utilizar jogos-de-palavras, paradoxos ou pistas para significados ocultos. É o mundo da comunicação simples, onde tudo significa exatamente o que parece significar, no qual a verdade é absoluta. O *portamento* dá à performance exatamente estas qualidades: sinceridade, profundidade de sentimento e, consequentemente, um contexto no qual é seguro expressar estas coisas.

Porque isto era tão natural no começo do século XX e porque veio a se tornar tão repulsivo mais tarde? Ao relacionar *portamento* com a expressão vocal das nossas primeiras

relações de amor, coloco um enorme obstáculo a qualquer hipótese que poderia, adequadamente, explicar como algo fundamental pode ter se transformado em algo inadequado. Não é difícil, entretanto, apontar os eventos que propiciaram esta reversão. Embora houvesse um gradual declínio na utilização do *portamento* a partir da década de 1910, performances como as de Elena Gerhardt ainda podiam ser ouvidas até o final da década de 1930 (cantores mais jovens como Elisabeth Schumann ou Gerhard Hüsch utilizavam pouco *portamento* neste período). Mas com a retomada das gravações ao final da década de 1940, para uma nova geração de cantores - como o soprano Elisabeth Schwarzkopf e o barítono Dietrich Fischer-Dieskau -, o *portamento* desapareceu. Apenas alguns cantores cujas carreiras sobreviveram à Guerra - Lotte Lehmann, com grande destaque - conseguiram se virar no meio profissional na década seguinte com amplos *portamenti*. E somente na ópera é que esta técnica sobreviveu mais extensivamente (o que explicarei mais à frente). A transição entre estes dois estágios é mínima. Alguma coisa forçou esta mudança que, se não fosse por isto, teria ocorrido em um período muito mais longo. Não é difícil ver que este fato está ligado à Segunda Guerra Mundial. E, dadas as associações do *portamento* com a sensação de segurança e ingenuidade, uma possibilidade a ser considerada é que esta mudança bastante radical no estilo de performance e recepção envolveu uma nova seriedade na maneira de fazer e escutar música, uma consciência de que música tinha que se tornar algo mais do que conforto, algo que, para se justificar, teria que nos envolver de uma maneira que não fosse tão emocionalmente acrítica e, menos ainda, sentimental. A segurança, o contentamento e a certeza moral que a música tinha evocado em suas platéias burguesas nos anos anteriores às Guerras Mundiais, especialmente nas platéias austro-alemãs, assumiram o significado do ridículo, da complacência e, mesmo, da hipocrisia, em função do que os amantes da música fora deste círculo fizeram e sentiram.

Caracteristicamente, é Adorno quem aparece para firmar esta posição com muita força e clareza:

"A idéia de que a vida depois da Segunda Grande Guerra poderia prosseguir normalmente, que aquela cultura poderia ressuscitar - como se a ressurreição de uma cultura não fosse sua própria negação - é imbecil. Milhões de judeus foram assassinados e, poderia este fato ser apenas um interlúdio e não a real catástrofe? O que exatamente aquela cultura está esperando?" (ADORNO, 1997, p.61-62)²⁸

"Independentemente de quem estiver clamando pela ressurreição desta cultura culpada e em frangalhos, torna-se seu cúmplice, enquanto que quem negar esta cultura diretamente promove o barbarismo cuja cultura se revelou." (ADORNO, 1973, p.360)²⁹

Quando Adorno diz a famosa frase "Escrever poesia depois de Auschwitz seria uma atitude bárbara" (ADORNO, 1977, p.30),³⁰ ele está falando da atitude anterior à Guer-

ra como re-affirmação, promessa e conforto que o estilo de performance rico em *portamenti* parece, em retrospectiva, encapsular.

Para testar esta segunda hipótese - de que a Segunda Grande Guerra tornou impossível a associação entre música e ingenuidade no *portamento* - precisamos observar mais de perto como as atitudes frente aos significados musicais, antes e depois desta Guerra, se transformaram. Não há espaço aqui para um aprofundamento que este tópico demanda. Entretanto, gostaria de me debruçar sobre as mudanças de atitude em relação aos *Lieder* de Schubert, como microcosmo que representa mudanças muito mais amplas, e também comentar sobre as gravações de *Schlaflied*. Por enquanto, consideraremos isto como emblemático de mudanças em muitos outros aspectos da realização musical e da escrita sobre música, uma investigação que pode ajudar a determinar se há mérito nesta hipótese sobre *portamento*.

Em um estudo recente sobre a relação entre as mudanças nos estilos de performance e da literatura sobre música, escrevi algo cuja relação com o que discuti até aqui sobre *portamento* e *motherese* fica imediatamente aparente:

A literatura específica e detalhada sobre as canções de Schubert era bem escassa até a década de 1920, período até o qual elas já haviam sido gravadas regularmente por 30 anos, e interpretadas por mais de 100 anos. Richard Capell, que, em 1928, escreveu os primeiros comentários sobre estes *Lieder* em forma de livro, afirma que as canções significavam exatamente o que pareciam ser; elas contavam estórias simples que a música ilustrava.³¹ Para ele, suas melhores gravações eram aquelas de Sir George Henschel [barítono], gravadas em 1914: "Estes discos mostram, sem sombras de dúvida, como Schubert gostaria que fossem cantadas. Não há a intenção de um *show* ou *egocentrismo* nesta maneira de cantar".³² ... *Das Wandern*, a primeira canção de *Die schöne Müllerin*, é um bom exemplo para compreender o que Schubert quis dizer. [veja o *Sound Clip* 8]³³ A abordagem de Henschel é direta. O jovem moleiro sente precisamente o que ele canta. Não há significados ocultos ou ilusão. Da mesma forma, para Capell, o menino é "um pirralho apaixonado em um verde vale". "Schubert. . .", ele diz, "simplesmente não sabia o que fazer com o Denso e o Mau sobre a face da terra. Mas ele emprestou nuances ao seu jovem e infeliz moleiro, as quais não teria feito melhor se não desejasse isto dentro de si mesmo. E, certamente, a mesma nuance que ele sentia, caso se sentisse atraído pelo charme da moleira; tímido e extasiado, de olhar parado e com uma flor na mão, uma fonte de delicadeza, um arrebatamento desesperado".³⁴ É fácil rirmos deste quadro, assim como rimos algumas vezes da maneira como se cantava há 90 anos atrás. Mas era assim mesmo. O amor de um poeta era puro, generoso e honesto e com este mesmo espírito é que alguém cantaria (LEECH-WILKINSON, no prelo).

Este era o mundo no qual o *portamento* era amplamente

utilizado e no qual sua utilização fazia muito sentido. Os textos dos *Lieder* – para os cantores e platéias do final do século XIX – eram lidos pelo que aparentavam ser e os seus ambientes musicais enfatizavam a mesma e evidente mensagem. Música era uma expressão de estados de espírito claramente identificáveis. Brunilda [líder das Valquírias na tetralogia de óperas *O Anel dos Nibelungos* de Wagner] vestia-se como uma guerreira Viking, com lança e capacete de chifres, não como um bombeiro suicida.³⁵ A ingenuidade que caracteriza a leitura de poemas e canções era a mesma ingenuidade que poderia, sem as insinuações de cinismo ou ceticismo das gerações do pós-guerra, aceitar o *portamento*, por meio de sua evocação inconsciente das mais intensas relações emocionais da primeira infância, como um meio profundamente comovente de representar as mais poderosas emoções de uma maneira direta, verdadeira e inquestionável.

Mas depois da guerra, o estilo de performance mudou. Emblemáticos desta nova abordagem são Elisabeth Schwarzkopf e Dietrich Fischer-Dieskau, que fizeram suas primeiras gravações para o selo alemão HMV, refletindo a recuperação da indústria alemã sob a ocupação aliada. Para eles, estas canções representavam algo diferente. A ingenuidade cai de moda e é substituída, na interpretação de Schwarzkopf, por frivolidade, que é um estado de espírito muito mais consciente, sugerido pela utilização de *swoops* rápidos no início das notas. Este procedimento, antes da Guerra, geralmente acompanhava emoções mais fortes, mas agora passam a sugerir mais consciência (embora seja curioso que, na sua gravação não comercial de *Wiegenlied* de Schubert, ela realmente utilize um *portamento* não característico, como no *motherese*).³⁶ Schwarzkopf, por outro lado, tende apenas sinalizar as emoções profundas, ao invés de vivenciá-las, como Lotte Lehmann acreditava ser essencial (LEHMANN, 1945; repr. 1985; LEHMANN, [1971]);³⁷ isto talvez seja uma resposta à época desumana em que Schwarzkopf amadureceu. Sinais característicos incluem uma mudança do *vibrato* estreito quando cantava nas baixas intensidades (soando tímida) para um *vibrato* largo quando cantava mais forte (soando impositiva); a variação de freqüência dentro das notas, especialmente subindo a afinação para sugerir uma intensificação de sentimento; o preenchimento dos espaços entre as notas, em que o início da nova nota começava na nota anterior e, aí, um rápido deslize para esta nova nota, gerando a sensação de um protagonista inseguro ao longo da canção; e, acima de tudo, ruidos longos e intensos nas respirações e nas consoantes conclusivas, utilizadas para sugerir alarme. Seu canto, nestes momentos, chega perto da fala, dando a sensação de que se trata de um trabalho de cena, muito perto da atuação de uma atriz. Ainda assim, não importando onde este canto falado começa ou termina em cada nota, o restante é sempre musical: pode haver muita movimentação dentro das notas e *scoops*³⁸ entre elas, como ocorre com Lehmann, mas as notas não escritas na partitura, utilizadas ao longo da canção, tendem a ser notas escalares, e não freqüências randômicas que acontecem nas suas

proximidades, de tal forma que há uma sensação de contrastada expressividade musical, não como uma fala real; que também pode contribuir para a sensação de que se trata de uma expressividade formal, de atriz. Em outras palavras, por mais que a sonoridade seja amável e por mais *expert* que ela seja em representar textos, Schwarzkopf canta com uma indiferença que teria sido frustrante para os ouvintes que cresceram ouvindo Elena Gerhardt ou Lotte Lehmann. No seu levantamento de 1951 sobre a música disponível em gravações e, mais ainda, na sua revisão de 1955, quando um número maior de discos de Schwarzkopf estava disponível, SACKVILLE-WEST e SHAWE-TAYLOR (1951, p.529, 578; Ed. rev. de 1955, p.529, especialmente p.670, 674 e *passim*), comentando sobre a preferência sempre por cantores mais velhos, nos passam fortemente esta impressão: ela canta lindamente, mas tem ainda um caminho a percorrer antes de desenvolver as habilidades de Lotte Lehmann ou Elisabeth Schumann. Claro, eles jamais saberiam – ninguém sabe, enquanto o estilo está mudando ao seu redor – que as deficiências de Schwarzkopf eram, na verdade, características centrais de um novo estilo.

É fato que a Segunda Guerra Mundial foi um marco na mudança de estilo da performance musical, mas as razões pelas quais isto ocorreu permanecem como um ponto a ser investigado.³⁹ Depois da guerra, para os admiradores de Schwarzkopf como a ideal entre as cantoras, aquele estilo intensamente expressivo pareceu inapelavelmente fora de moda, exagerado e alienado da realidade. Talvez a própria experiência de serem subjugados e controlados sem piedade (e isto se aplica também aos alemães) e receberem punição extrema por pequenos delitos, produzam, por si só, o cinismo, como Tony JUDT (2005, p.37, *passim*) sugere; cinismo que ganhou corpo ainda mais com a arbitrariedade parcial e punição branda destinada aos nazistas e colaboradores depois que a guerra acabou.⁴⁰ Talvez, simplesmente porque a ingenuidade fosse impossível após a descoberta dos campos de concentração. Não causaria surpresa o fato dos cantores da geração que se tornou adulta durante o período do nazismo sentirem que não mais poderiam representar a poesia sobre o amor do século XIX sem uma ponta de ironia. Não é incidental o fato de que Freud finalmente se tornou uma influência no pensamento popular alemão durante as décadas seguintes ao pós-guerra. Embora as pesquisas psicanalíticas do Instituto Göring continuassem durante o período nazista e com a chancela do governo, uma nova geração de psicanalistas alemães se auto-considerava um novo ponto de partida em 1945. Os institutos de psicanálise foram criados entre o final da década de 1940 e meados da década de 1960, e a psicoterapia gradualmente se estabeleceu dentro do sistema de saúde alemão entre meados da década de 1950 e meados da década de 1970 (BRECHT, 1995, p.291-312). Os jovens alemães do pós-guerra foram, de fato, a primeira geração à qual os psicanalistas ofereceram uma opção óbvia para compreender o comportamento humano. Não é difícil ver, dentre desse contexto, especialmente considerando o peso da culpa e

da insegurança em relação ao passado recente, que uma nova geração de cantores tenderia a ler os libretos de ópera e a poesia de canções menos literalmente e menos inocentemente do que os seus antecessores.

Fischer-Dieskau, que nasceu em 1925, era dez anos mais jovem do que Schwarzkopf e seus anos de estudos como cantor se deram durante e imediatamente depois da guerra.⁴¹ Para um cantor, estes são os anos em que se investe na busca dos meios para desenvolver a voz e a técnica para comunicar narrativas e sentimentos de uma maneira que seja apropriada à sua época. Normalmente, o que soa correto para um cantor e sua geração, provavelmente soará bastante familiar aos cantores e seu público uma ou duas décadas depois. Mas para isto ser verdade, é necessário um contexto estável, tanto para o estudo e desenvolvimento profissional no início de carreira, quanto para o sentido coletivo de como a música pode melhor representar os sentimentos do povo ao seu redor. É difícil imaginar como um cantor com pouca habilidade de enfatizar notas no seu discurso musical – teríamos aí um cantor sem envolvimento com a música – poderia se firmar como performer na Alemanha durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial e os primeiros anos da ocupação aliada, e cantar como se nada tivesse acontecido. Para cantores jovens e questionadores, a expressão ingênuo da emoção poética, na qual Lehmann, Schumann e Schlusnus foram *experts*, teria sido quase impossível. O contexto certamente demandaria uma nova compreensão do potencial da música de evocar desconforto (pelo menos).

Se quisermos entender o estilo de performance característico de Fischer-Dieskau, este é um fator a considerar. Outro, é claro, é sua própria voz. Como a voz não se desenvolve somente a partir de si própria, mas também em relação aos sons que o cantor precisa realizar, não se pode separar inteiramente uma coisa da outra. Mas, mesmo assim, parece seguro afirmar que a voz de Fischer-Dieskau favorecia o drama e as emoções sombrias devido à sua excepcional paleta que ia do calmo e apático (em que os harmônicos parciais eram suprimidos) ao *fortíssimo* e brilhante, em que regularmente atenuava os harmônicos do registro grave ao agudo, o que o fazia soar rico e suave, também capaz de mudanças súbitas dentro de um amplo espectro de cores e dinâmicas. De uma maneira geral, ele deve ter desenvolvido suas habilidades por meio de prática e preferência, e preferência é certamente um fator básico no seu conhecido gosto por aquilo que Walter Legge chamou de "sua *Aussprache beim singen* [pronúncia no cantar], o exagero prussiano das consoantes" e que o irritava, assim como a muitos outros ouvintes (SCHWARZKOPF, 2002, p.88). A variedade de recursos é fascinante: consoantes longas e arrancadas com dificuldade, tanto no início quanto no final das palavras, permitindo a ele prolongar as idéias que as palavras representam, algumas vezes lúgubre, algumas vezes com um sentimento saudosista de perda, mas sempre sugerindo que há mais a ser lido nestas palavras do que alguém

poderia supor; consoantes explosivas que dão às palavras a força de uma irresistível energia ou de um impiedoso comando. Ao mesmo tempo, a cor e o caráter de sua voz podem variar desde sedutoramente femininos (somente com os harmônicos inferiores, com *slides* no início e no final de palavras significativas, consoantes quase mudas) até sugerir as vocalizações de dominação típicas de um macho alfa, com cada harmônico tão fortemente presente que os harmônicos parciais superiores se tornam uma tempestade de ruídos, acusticamente confundidos com as consoantes). Todos estes efeitos, é fácil ver, tomam emprestados os sons da fala, que carrega todas estas conotações. Para levar adiante a frase de Legge, Fischer-Dieskau declama através de seu canto, ao mesmo tempo em que dá às palavras significados mais profundos e geralmente mais perturbadores do que os cantores da geração anterior. Conseqüentemente, começamos a perceber subtextos nas canções e árias que, antes dele, seriam pensadas como peças aparentemente imaginárias e inofensivas.

Como Schwarzkopf, ele utiliza os sons da fala como gestos expressivos, mas o faz com uma intenção menos inocente. E não pode ser coincidência o fato de que, nos próximos 20 anos, à medida que ele se torna reconhecido como o padrão supremo da performance dos *Lieder*, os críticos começam a encontrar significados mais profundos em poemas de canções do que jamais foi pensado por Capell, Sir George Henschel ou Lotte Lehmann. Vamos recorrer a alguns comentários que fiz sobre estilo de performance:

Para Lotte Lehmann, escrevendo em 1945,⁴² *Am Feierabend* de Schubert "... deveria terminar com uma apaixonada impaciência"; a "impaciência", ele diz, "de alguém apaixonado, que provoca no observador uma certa e quieta diversão", deixando escapar, nos compassos finais, uma "ânsia fantasiosa". O ouvinte, em outras palavras, vê a estória pelo que ela parece ser; um exemplo tocante de ardor de juventude. Para Fischer-Dieskau, no seu livro de 1971, escrevendo para uma cultura na qual Freud já estava entranhado, a música energica "expressa o desejo fanático do rapaz pelo trabalho", a recapitulação daquele trecho no final dá à peça "uma profundidade psicológica – que claramente vai além das intenções do poeta", e os compassos finais expressam "não apenas cansaço, mas também profundo desejo"⁴³ Em outras palavras, tudo nas engrenagens desta música ficou um dente mais apertado, e um dente bem grande (LEECH-WILKINSON, no prelo).

É exatamente o que podemos ouvir nas gravações de Fischer-Dieskau: em 1951, já apresentava contrastes poderosos (as descrições de sons masculinos e femininos foram baseadas nesta gravação); em 1971 (novamente com [o acompanhamento ao piano de] Moore; observe que existiu outro pianista com ele neste ínterim) os sons estão ainda mais variados, evocando um espectro maior de emoções cambiantes, enfatizadas pelo manuseio habilidoso do microfone, que pode trazer momentos

de intimidade ou distanciamento em padrões que mudam imprevisivelmente:

Fischer-Dieskau [nesta gravação de 1971 de *Am Feierabend*, especialmente no último minuto (a partir de "al-ien eine gute Nacht"⁴⁴)] ataca as notas com *sforzandi* explosivos, consoantes fortes, algumas vezes com *slides* em algumas notas, moldando-as com *crescendos* e *de-crescendos* rápidos que empurram na sonoridade um harmônico cacófono por volta de 3 kHz, no qual sua voz está muito forte, enquanto Gerald Moore martela os tempos fortes no piano. Tudo isto é uma forte resposta a um texto que apenas fantasia sobre o trabalho. Para um jovem moleiro que, na sua vida externa, é próxima a de um perdedor, esta interpretação parece conjurar uma força mental que somente podemos atribuir a uma imaginação inesperadamente poderosa. A performance de Fischer-Dieskau conjura uma vida interna em conflito com sua aparência externa e, por isto, é distintamente diferente da abordagem de Henschel ou Capell (LEECH-WILKINSON, no prelo)

Foi a partir do início da década de 1970, quando a visão de Fischer-Dieskau de Schubert – como pode ser ouvido nos seus discos ou lido no seu livro – parece ter sido aceita como normal, e mesmo como modelo, é que começam a aparecer comentários na literatura especializada tratando as canções de Schubert mais em termos de drama e perturbações psicológicas. Para Graham JOHNSON (1996, p.17-19), *Am Feierabend* mostra o jovem moleiro se fechando "no seu próprio mundo de fantasia e desejo", com seu estado de espírito mudando de "fantasia lunática" para "frustração" e a canção, como um todo, é caracterizada por uma "atividade física saudável combinada com um sentimento de supressão pouco saudável" (isto está em uma gravação na qual Fischer-Dieskau, já aposentado, aparece como narrador, e em que foi fotografado como se passasse a Johnson os benefícios de sua experiência. Ainda assim, estamos conceitualmente um pouco distantes da perspectiva recente de Lawrence Kramer, em que o jovem moleiro seria um masoquista e, *Am Feierabend*, uma fantasia que satisfaz seus desejos; a filha do moleiro, mais à frente na canção, "abole seu pai. . . re-interpretando uma das passagens musicais com seu material temático de uma forma emocionalizada, não-fálica, ambígua", como coloca KRAMER (1998, p.140). Será que chegariam a este ponto sem uma tradição de performance anterior na qual as leituras psicologizadas pareciam essenciais? Será que esta leitura de Kramer seria possível sem as gravações de Fischer-Dieskau?

Vemos claramente aqui algo que pode bem ser comum, talvez a norma: as mudanças no estilo da performance musical causam mudanças na maneira como os ouvintes e, por que não, os críticos, compreendem a música. Fischer-Dieskau representa um exemplo particularmente forte deste caso. Sua influência tem sido extraordinária não apenas porque ele tinha uma voz extraordinária, mas também a maneira como ele compreendeu os textos e a

forma como foram musicados, de tal maneira que refletiu correntes de pensamento sobre a sensibilidade e emoções incomuns, especialmente as correntes influenciadas pela psicanálise.⁴⁵ O que não nos surpreende, se considerarmos sua formação e sua inteligência; mas precisamos ver isto no contexto das tendências gerais de estilo da performance: por exemplo, a que se afastou da expressividade obtida através da modificação de alturas (*portamento*) e andamentos (*rubato*) em direção à expressividade obtida através da declamação e das dinâmicas. Quem, com grande poder e motivação, poderia mudar radicalmente a maneira como o canto se desenvolveu? Quais elementos estariam envolvidos? Um cantor com amplo espectro de dinâmicas e timbres; um período histórico com práticas de performance que demandaram dos cantores a exploração de características apenas pelo seu potencial expressivo; uma disposição para enxergar o lado dramático e sombrio das canções a serem cantadas; um interesse na compreensão psicológica do comportamento humano (o que os alemães questionadores de sua geração dificilmente evitariam).

Fischer-Dieskau é excepcional, fascinante pela clareza com que nos possibilita ver as complexas interações de fatores que propiciaram uma mudança no estilo de performance: voz, personalidade, contextos histórico e intelectual – com tudo que isto implica em relação à maneira com que as pessoas tendem a pensar sobre a comunicação e a expressão dos sentimentos – e o estilo de performance de seus antecessores imediatos (neste caso, a geração de Schwarzkopf, e não a Lehmann); a performance musical depende das interações entre todos esses fatores acima e é difícil dizer que qualquer um deles tem um papel menos importante do o outro.

Espero que seja mais fácil ver agora como estas estórias de encaixam. Até a Segunda Guerra Mundial, a performance era – para colocar crua, mas resumidamente – objetiva do ponto de vista emocional, envolvendo os ouvintes diretamente por meio do significado dos textos, que era intensificado pelos procedimentos do compositor ou, na música instrumental, por meio de uma sucessão de idéias e gestos evocativos interagindo ao longo da superfície musical. Os performers expressavam suas idéias o mais bonito possível, manipulando o andamento e as alturas para tornar aquela superfície a mais arrebatadora e tocante possível. Depois da Segunda Guerra Mundial, a música pareceu significar algo muito menos direto; passou a ter correntes submersas em direção oposta à sua superfície. Torná-las aparentes passou a ser uma função do intérprete, ou para complicar – com diríamos hoje – problematizar a superfície e os significados ostensivos dos textos e sua colocação na partitura. A psicanálise influenciou profundamente a interpretação da música tanto pelos performers quanto pelos ouvintes. Segundo esta nova abordagem, surgiu a análise musical (em que a escolha da palavra "análise" diz tudo) – a busca por estruturas profundas, significados escondidos abaixo da superfície. O *portamento*, tocando diretamente na evoca-

ção musical da emoção mais intensa e envolvente disponível ao ser humano, fazia sentido na abordagem anterior do significado musical. Na abordagem do pós-guerra, sua inocência e ingenuidade tornaram-se impossíveis, exceto como um índice de ironia, gozação ou, por assim dizer, da sobrancelha levantada do cantor.

Fazendo uma retrospectiva deste ponto de vista mais (psico-)analítico, poderíamos desejar ir um pouco mais longe para sugerir que o gosto pelo *portamento* foi uma forma de infantilidade e, seu abandono, um sintoma de crescimento artístico e maturidade cultural. Isto seria plausível se o *portamento* fosse um fenômeno temporário, característico do escapismo do entre-guerras, cujo neoclassicismo poderia ser visto como aparentemente oposto, mas ainda fundamentalmente juvenil, uma resposta a uma cultura que provou ser capaz de ter continuidade após Primeira Guerra Mundial. A história das gravações não é tão antiga para nos certificar que, como POTTER (2006) argumentou, evidências escritas sugerem que o *portamento* teve uma longa história antes das gravações. Seria uma luta inglória, neste momento, sustentar o argumento de que somente agora é que o gosto musical erudito no Ocidente entrou na maturidade. De toda forma, uma leitura do *portamento* como sinal de infantilidade é facilmente sustentado hoje em dia, especialmente tendo como referência o modelo de desenvolvimento psico-sexual de KRISTEVA (1984) no qual *motherese* e, consequentemente *portamento*, pode ser bem absorvido.⁴⁶

Em suma, no *portamento*, associamos nossa experiência musical com a segurança e o amor de nossa primeira infância – por isto o percebemos como comovente; se não pudermos aceitar esta associação, ou se pensarmos que a música é um meio para outras coisas mais sérias, então o *portamento* não faz sentido. O reaparecimento das primeiras gravações históricas permitiu a sua reabilitação para os ouvintes (pelo menos, para os ouvintes de gravações históricas), mas há sinais apenas remotos de que o *portamento* vá reaparecer nas salas de concerto ou nos estúdios de gravação. É mais provável que permaneça fora do *menu*, a não ser que entremos em um período mais verdadeiro, ou se preferirem, deliberadamente mais imaturo, no qual a superfície dos eventos seja o local onde estamos satisfeitos de tocar. Entre outras coisas, penso que esta hipótese levanta algumas questões interessantes sobre as contingências da música. Argumentei que, olhando para *Schlaflied* como uma canção de ninar, as respostas que são programadas, não só neste exemplo, mas talvez em outros, vão muito além, em detalhes composicionais que ainda não pensamos como prováveis. Mesmo detalhes de construção melódica, que poderíamos pensar simplesmente como questões locais de um estilo erudito ocidental, culturalmente determinado, estão relacionados a processos fundamentais que atuam nas nossas respostas aos sons humanos. Neste sentido, meu argumento vai diretamente contra as tendências das correntes intelectuais que preferem ver a música erudita ocidental como uma total contingência da cultura ociden-

tal.⁴⁷ Mas estas performances de *Schlaflied*, que mostram como a música recorre a respostas pré-cognitivas, também nos permitem ver que um processo – o *portamento* – e o significado dado neste nível relativamente profundo podem ser rejeitados e suprimidos como resultado de uma mudança cultural. A música tem o potencial de evocar algumas respostas muito profundas, mas outros fatores podem intervir para suprimi-los. Os psicanalistas, isto não é novidade, não teriam dificuldade para compreender a idéia de que a nossa sociedade reprime nossas respostas instintivas às outras sociedades.

Outra coisa que este fator nos permite ver claramente é uma mudança revolucionária que ocorreu por volta de 1950, na maneira da sociedade ver a relação entre a arte e a vida, distanciando-se da idéia de arte como conforto e aproximando-se da idéia de que arte é desafio. É fácil confirmar isto de diversas maneiras na história da produção e da recepção artística, assim como na literatura crítica dos últimos 60 anos. Poderíamos dizer que isto começou antes, com Stravinsky, Schoenberg, Picasso, Adorno, Freud etc. Mas a questão aqui é que o modernismo, como a psicanálise, tornou-se corrente predominante depois da Segunda Guerra Mundial e devido à Segunda Guerra Mundial, que sacudiu todos numa busca de mudança radical de explicações poderosas para tudo que ocorreu na Alemanha. É somente aí que tudo isto se torna audível na rotina da performance musical; e só mais tarde é que isto começa a receber a atenção da crítica especializada e da pesquisa acadêmica. O *portamento* foi, simplesmente, uma vítima desta revolução.

Ainda vale a pena falar sobre dois tópicos subsidiários, embora eu não tenha, no momento, solução alguma para ambos. Primeiro, porque o *portamento* continuou ao ser utilizado na ópera, embora de forma bastante reduzida? A projeção pode ser uma razão: assim como a produção da voz mudou com um re-arranjo dos formantes para projetar melhor o canto solo acima da orquestra de formação numerosa (SUNDBERG, 1987, p.115-129; SUNDBERG, 2000, p.240-246), também o *portamento* pode ajudar a atrair a atenção (assim como na fala direcionada aos bebês) para o solista. Neste cenário, a platéia se torna, por assim dizer, o bebê e, o cantor se torna quem cuida da criança. Um leque de fortes associações, que atrai a platéia para o cantor – e que ocorre também na ópera – é engendrado. Isto parece bem plausível. A tradição musical pode ser o outro elemento, o sentido de continuidade do canto operístico anterior, que é um componente cultural muito mais importante na apreciação da ópera do que no canto dos *Lieder* e, mais ainda, do que na música instrumental. Menos plausível (esta sugestão tem maior afinidade com a teoria cultural do que com a percepção cultural), seria a associação existente entre o canto de palavras que normalmente seriam faladas (o que é uma peculiaridade da ópera) e o *motherese* (que é isto em essência), associação na qual o *portamento* auxiliaria a ilusão de que a ópera se torna verossímil com associações instintivas de natureza afirmativa do *motherese*. Esta vertente, com a questão da

projeção da voz, ligaria a ópera com as melhores vivências da vida musical na primeira infância.

O segundo tópico diz respeito ao *portamento* "mais alegre" que mencionei no início do artigo. A fala direcionada aos bebês, enquanto cruzamento de culturas, aparece de duas formas: relaxante e brincalhona, representada pelas canções de ninar, parlendas e canções de roda. Embora tenhamos nos concentrado nas canções de ninar e na sua ligação com a forma "amorosa" do *portamento*, é certamente possível que as variedades "mais alegres" do *portamento*, ilustradas logo depois do início do artigo, apresentem um índice de canções de *motherese*, que são caracterizadas especialmente pela subida no contorno de alturas, o que notamos com precisão nos exemplos de Elisabeth Schwarzkopf (frívola), Fritz Kreisler (brincalhão) e Janet Baker (alegre) (FERNALD, 1989, p.1497-1510).⁴⁸ Fica claro que o escopo para pesquisas nesta área é muito amplo, como a investigação detalhada sobre os diferentes tipos de *portamento* de estilo mais leve e a confrontação de suas características com resultados de pesquisa sobre a comunicação entre as crianças e quem cuida delas.

Um aspecto final e inesperado desta hipótese do *portamento* é que ela coloca a década de 1950 em um período estilístico absolutamente crucial no desenvolvimento da performance do século XX. Esta é a década em que as performances não despertaram ainda muita atenção, simplesmente porque – comparadas às décadas anteriores de 1920 e 1930 e, mais tarde, às décadas de 1970 e de 1980 da *HIP* (*Historically Informed Performance*), todas fortemente expressivas – é uma década, no geral

(à exceção de Dietrich Fischer-Dieskau), muito comum. Mas isto também pode ser explicado pela minha hipótese. Se a música não pode mais ser sentimental, deve então descobrir uma nova maneira de ser expressiva e comovente, o que leva tempo. O *portamento*, por outro lado, acontece de imediato, mas pode ser substituído desordenadamente com qualquer coisa que esteja à disposição. A solução imediata na música clássica e romântica foi aumentar significativamente a quantidade de *vibrato* – pense no *Quarteto Amadeus*, o qual foi influenciado e obteve reconhecimento exatamente nesta época e neste ambiente, quando seus membros, refugiados dos nazistas, foram transplantados para Ilha de Man. Na performance de Bach, a solução imediata foi, ao contrário, buscar a objetividade – além de seu valor novidadeiro, nem sempre terrivelmente excitante, mas pelo menos não-crítico, certamente um índice de uma nova seriedade na performance musical como uma atividade ética. Na música de vanguarda, colocou-se ênfase em uma completa ausência de expressividade de qualquer natureza (pense em Boulez e Darmstadt na década de 1950).⁴⁹ Voltando finalmente ao canto em Schubert, o novo estilo de performance da década de 1950, com sua ênfase teatral e dramas subentendidos, simplesmente representou uma outra face do modernismo. Mas uma face que seria facilmente aceitável do ponto de vista social, de uma maneira que o modernismo desejava não ter acontecido e na qual a *avant garde* não se reconhecia. Agora, no início da década de 2000, o *portamento*, como gesto expressivo, pode estar iniciando o seu retorno – já existem alguns sinais – e, neste caso, devemos nos perguntar o que ele quer dizer sobre nós mesmos.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. In: *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann, v.4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p.61-62.
- _____. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Trad. E. F. N. Jephcott. London: NLB, 1974.
- _____. *Kulturkritik und Gesellschaft I*. In: *Tiedemann, Gesammelte Schriften*, v.10/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p.30.
- _____. *Negative Dialektik*. In: *Tiedemann, Gesammelte Schriften*, v.6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p.360.
- AUER, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*. London: Duck-worth, 1921.
- BRECHT, Karen; *In the Aftermath of Nazi-Germany: Alexander Mitscherlich and Psycho-analysis—Legend and Legacy*, American Imago. 1995, v.52/53, p.291-312.
- BROWN, Clive, *Joachim's Violin Playing and the Performance of Brahms's String Music*. In: *Performing Brahms: Early Evidence of Performing Style*, ed. Michael Musgrave e Bernard D. Sherman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.48-98.
- _____. *Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Singing in Nineteenth-Century Violin Playing*, *Journal of the Royal Musical Association*, 1988, n.113, p.97-128.
- CAPELL, Richard. *Schubert's Songs*. London: Ernest Benn, 1928 (2nd ed. 1957; 3rd ed. rev. Martin Cooper, London: Duckworth, 1973).
- EMIL-BEHNKE, Kate. *The Technique of Singing*. London: Williams e Norgate, 1945.
- FERNALD, A. *Intonation and Communicative Intent in Mothers' Speech to Infants: Is the Melody the Message?* In: *Child Development*. 1989, v.60, p.1497-1510.
- FERNALD, A.; KUHL, P. *Acoustic Determinants of Infant Preference for Motherese Speech*, *Infant Behavior and Development*. 1987, v.10, 279-293.
- FIELD-HYDE, F. C. *The Art and Science of Voice Training*. London: Oxford University Press, 1950.
- JOHNSON, Graham. *Notas no CD Hyperion (CDJ33025)*, 1996, p.17-19.
- _____. *Reverberations*. New York: Fromm, 1990.
- _____. *Schubert's Songs: A Biographical Study*, Trad. para o inglês de Kenneth A. Whitton. New York: Knopf, 1976 (1^a ed. Alemã, Wiesbaden: Brockhaus, 1971).
- GREENE, Harry Plunket. *Interpretation in Song*. London: Macmillan, 1912.
- HARRIS, Ellen T. *Cercar della nota*, *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com>. Acesso em 1º de Junho de 2006.
- JUDT, Tony. *Postwar: A History of Europe Since 1945*. London: Heinemann, 2005.
- JUSLIN, Patrik N. *From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception, and Induction of Emotion in Music*. In: *Musical Communication*, ed. Dorothy Miell, Raymond Macdonald e David J. Hargreaves. Oxford: Oxford University Press, 2005, p.85-115.
- KATZ, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- _____. *Portamento and the Phonograph Effect*, *Journal of Musicological Research*, 2006, v.25, p.211-232.
- KAUFFMAN, Deborah A. *Portamento in Romantic Opera*, *Performance Practice Review*, 1992, n.5, p.139-58.
- KRAMER, Lawrence. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. *Using Recordings to Study Musical Performance*. In: *Aural History: Essays on Recorded Sound*, ed. Andy Linehan. London: The British Library, 2001, p.1-12.
- _____. *Musicology and Performance*. In: *Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads*, ed. Zdravko Blazekovic (New York: RILM, no prelo).
- LEHMANN, Lotte. *Eighteen Song Cycles: Studies in Their Interpretation*. London: Cassell, [1971].
- _____. *More than Singing: The Interpretation of Songs* (New York: Boosey & Hawkes, 1945; repr. New York: Dover, 1985) and *Eighteen Song Cycles: Studies in Their Interpretation*. London: Cassell, [1971].
- MARTIN, Elaine. *Re-Reading Adorno: The 'After-Auschwitz' Aporia*, *Forum* 2, 2006, <http://forum.llc.ed.ac.uk/issue2/index.html>, acesso em 6 de junho de 2006.
- MORTON, E.S. *On the Occurrence and Significance of Motivation-Structural Rules in Some Bird and Mammal Sounds*, *American Naturalist*. 1977, v.111, p.855-869.
- NETTL, Bruno. *An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture* In: *The Origins of Music*, ed. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, p.463-472.
- PAPOUŠEK, Mechtilde; PAPOUŠEK, Hanuš; SYMMES, David. *The Meanings of Melodies in Motherese in Tone and Stress Languages*, *Infant Behavior and Development*. 1991, v.14, p.415-440.
- POTTER, John. *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing, Music and Letters*. V.87, n.4, 2006, p. 523-550.
- REED, John. *The Schubert Song Companion*. Manchester, UK: Mandolin, 1997.
- SACKVILLE-WEST, Edward; SHAWE-TAYLOR, Desmond. *The Record Guide*. London: Collins, 1955 (ed. orig. 1951).
- SAINT-SAENS, Camille. *Havanaise para violino e orquestra*, Op.83. New York: Dover, 2005.

- SCHERER, Klaus R. *Vocal Affect Expression: A Review and a Model for Future Research*, Psychological Bulletin. 1986, v.99, p.143-165, 393.
- SCHERER, Klaus R.; ZENTNER, Marcel R. *Emotional Effects of Music: Production Rules*. In: *Music and Emotion: Theory and Research*, ed. Patrik N. Juslin e John A. Sloboda; Oxford: Oxford University Press, 2001, p.361-392.
- SCHWARZKOPF, Elisabeth. *On and Off the Record: A Memoir of Walter Legge*. New York: Scribner, 1982 (paperback edition, Boston: Northeastern University Press, 2002).
- SHERMAN, Bernard. *Comunicação pessoal* em 23 de abril de 2006.
- SUNDBERG, Johan. *Where does the sound come from*. In: *Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter. Cap.19. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 240-246.
- _____. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1987.
- TARTTER, V.C. *Happy Talk: Perceptual and Acoustic Effects of Smiling on Speech, Perception & Psychophysics*. 1980, v.27, p.24-27.
- TARTTER, V.C.; BRAUN, D. *Hearing Smiles and Frowns in Normal and Whisper Registers*, Journal of the Acoustic Society of America. 1994, v.96, p.2101-2107.
- TRAINOR, Laurel J. *Infant Preferences for Infant-Directed Versus Noninfant-Directed Playsongs and Lullabies, Infant Behavior and Development*. 1996, v.19, p.83-92.
- TRAINOR, Laurel J.; CLARK, Elissa D.; HUNTLEY, Anita; ADAMS, Beth A. *The Acoustic Basis of Preferences for Infant-Directed Singing, Infant Behavior and Development*. 1997, v.20, p.383-396.
- TREHUB, Sandra E. *Human Processing Predispositions and Musical Universals*. In: *The Origins of Music*, ed. Nils L. Wallin, Björn Merker, e Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, p.427-448.
- _____. *Musical Predispositions in Infancy: An Update*, In: *The Cognitive Neuroscience of Music*, ed. Isabelle Peretz e Robert Zatorre. Oxford: Oxford University Press, 2003, p.3-20.
- TREHUB, Sandra E.; UNYK, A.M.; KAMENETSKY, S.B.; HILL, D.S.; TRAINOR, L.J.; HENDERSON, J.L.; SARAZA, M. *Mothers' and Fathers' Singing to Infants, Developmental Psychology*. 1997, v.33, p.500-507.
- TREHUB, Sandra E.; UNYK, A.M.; TRAINOR L.J. *Adults Identify Infant-Directed Music Across Cultures, Infant Behavior and Development*. 1993, v.16, p.193-211.
- UNYK, A.M.; TREHUB, S. E.; TRAINOR, L. J.; SCHELLENBERG, E. G. *Lullabies and Simplicity: A Cross-Cultural Perspective, Psychology of Music*. 1992, v.20, p.15-28;
- WISTREICH, Richard. *Reconstructing Pre-Romantic Singing Technique*. In: *The Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.178-191.

Gravações:

- BACH, J. S. *Concerto em Ré menor para dois violinos*, Fritz Kreisler (violino) e Efrem Zimbalist (violino) (HMV DB 587, matriz 2-07918, 1915).
- BRAHMS, J. *Concerto para Violino*, Adagio, Bronislaw Hubermann (violino), Philharmonic-Symphony Orchestra, Artur Rodzinski (regência), 1944; re-lançamento em CD (Music & Arts, 1122).
- CHOPIN, F. *Étude in G, Op.10 n.5*, Moriz Rosenthal (piano) (Parlophone E 11161, matriz 21783), 1931; relançado em CD (Pearl GEMM CD 9339).
- DONIZETTI, G. *Spirto gentil (La Favorita)*, Dmitri Smirnov (tenor), orquestra anônima em St. Petersburg (HMV matriz 140 af), 1910; re-lançado em 78rpm por Historic Masters (HM 178 B), 2006.
- ELGAR, E. The *Dream of Gerontius*, Janet Baker (mezzo-soprano) e John Barbirolli (regência) (EMI ASD 648-9, SLS 770), 1965.
- _____. The *Dream of Gerontius*, Janet Baker (mezzo-soprano) e Simon Rattle (regência) (EMI EX 7 49549 1), 1986.
- KREISLER, Fritz. *Liebesleid*, Fritz Kreisler (violino) e George Falkenstein (piano) (C-8950-3), 1912; relançado como Fritz Kreisler - *The Complete RCA Recordings* (RCA 09026 61649 2).
- SCHUBERT, F. *Das Wandern (Die schöne Müllerin)*, Sir George Henschel (barítono) (HMV 7-42006, mat. Ak17387e), 1914; relançado em CD: Schubert: Lieder on Record, 1898-1952, v.1-1898-1939 (EMI Classics 5 66150 2).
- _____. *Die junge Nonne*, D828, Lotte Lehmann (soprano), Paul Ulanowsky (piano) (Columbia matriz XCO 30013), 1941; originalmente lançado pela Columbia (71509-D) e Columbia LOX (654).
- _____. *Franz Schubert*, Lieder, Dietrich Fischer-Dieskau (barítono) e Gerald Moore (piano) (DG 437 214-2, v.3, disco 1 (437 236-2), 1971.
- _____. *Schlaflied*, Elena Gerhardt (mezzo-soprano) e Conraad Bos (piano), 1928; (HMV D 1460, matriz Cc12964-2).
- _____. *Schlaflied*, Janet Baker (mezzo-soprano) e Gerald Moore (piano), 1970; relançado em CD: Schubert Lieder (EMI Classics 7243 5 69389 2).
- _____. *Schubert Liederer*, Elly Ameling (soprano) e Dalton Baldwin (piano), 1973; relançado em CD: Schubert Liederer (Philips 464 334-2).
- _____. *Ständchen*, D957, Emmy Bettendorf (soprano), Otto Dobrindt (regência), Parlophone (E 10962, matriz 2-21496), 1929.
- _____. *Wiegenlied*, Elisabeth Schwarzkopf (soprano), gravação não-comercial (Testament SBT 2172, disco 2), s.d.

Daniel Leech-Wilkinson estudou composição, cravo e órgão no *Royal College of Music* (Londres), o mestrado em música do século XV no *King's College London* e o Doutorado em técnicas composicionais do século XIV no *Clare College Cambridge*, tornando-se Professor Fellow no *Churchill College*. Ensinou em universidades de Nottingham e Southampton antes de retornar ao Departamento de Música do *King's College London* em setembro de 1997. Como pesquisador, estuda a música francesa do século XIV, práticas de performance da Renascença, análise da música barroca francesa e da música após 1945. Recentemente, tem se dedicado ao estudo de técnicas para estudar estilos de performance musical. Além de diversos artigos e capítulos de livros, publicou os livros *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries* (Garland, 1989), *Machaut's Mass: An Introduction* (Oxford University Press 1990, 1992), *Guillaume de Machaut, Le Livre dou Voir Dit* (co-autoria com Barton Palmer; Garland, 1998), que é a primeira edição completa do romance autobiográfico de Machaut. Em seu livro mais recente, *The Modern Invention of Medieval Music* (Cambridge, 2002), apresenta um estudo de caso sobre ideologia na musicologia histórica, apresentando como a música medieval foi re-imaginada nos séculos XIX e XX. Atualmente, é membro do conselho editorial do periódico *Early Music*, Diretor Associado e pesquisador do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)*, e contribui regularmente para as Rádios 3 e 4 da BBC de Londres e escreve um livro sobre o estudo da performance por meio de gravações.

Fausto Borém é Professor da Escola de Música da UFMG e pesquisador do CNPq. Coordena os grupos de pesquisa ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical), criou e edita a revista *Per Musi*, implantou o Mestrado em Música na UFMG. Publica trabalhos nas áreas de performance, composição, musicologia, etnomusicologia e educação musical. Como contrabaixista, recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior.

Notas:

¹ Este artigo foi publicado anteriormente no *Journal of Musicological Research*, n.25, p.233-261, 2006. Copyright © Taylor & Francis Group, LLC ISSN 0141-1896 print /1547-7304 online DOI: 10.1080/01411890600859412.

² Já existe uma bibliografia significativa sobre o portamento nos séculos XVIII e XIX. Para uma pesquisa sobre sua evidência, veja *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing* de John POTTER (2006). Para estudos mais detalhados, veja, entre outros, *Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Singing in Nineteenth-Century Violin Playing* de Clive BROWN (1988, p.97-128); *Joachim's Violin Playing and the Performance of Brahms's String Music* de Clive BROWN (2003, p.48-98); *Portamento in Romantic Opera* de Deborah A. KAUFFMAN (1992, p.139-58); *Reconstructing Pre-Romantic Singing Technique* de Richard WISTREICH (2000, p.178-91).

³ Como exemplos mais remotos deste desagrado, POTTER (2006, nota 55) cita Edwin Evans em 1943 e Bairstow e Plunket Greene em 1945, aos quais podemos acrescentar Kate EMIL-BEHNKE (1945; veja nota de rodapé 5) e F. C. FIELD-HYDE em *The Art and Science of Voice Training* (1950, p.202-203). Estes casos são bons exemplos da gradual mudança da aceitação ao desagrado que ocorreu no período escrutinado neste artigo. Os exemplos anteriores requerem uma leitura bastante crítica, uma vez que músicos que faziam objeção ao portamento no início do século XX freqüentemente também o utilizavam. Penso especificamente em Harry Plunket GREENE em *Interpretation in Song* (1912, p.176-177) e, embora fosse mais ambivalente, Leopold AUER em *Violin Playing as I Teach It* (1921, p.21-24). Agradeço a Amy Carruthers por diversas dessas referências. Exemplos de atitudes mais recentes são encontráveis em autores que escrevem sem inibições sobre as primeiras gravações de performances. Veja também o caso pitoresco e revelador contado por POTTER (2006, nota 66), que ilustra o corrente desagrado pelo portamento em uma renomada instituição onde se ensina períodos estilísticos (sem o portamento).

⁴ POTTER (2006, antes da nota 52). Para uma citação do período, veja o conselho de Kate EMIL-BEHNKE em *The Technique of Singing* (1945, p.99-100), em que o portamento e a ligadura de expressão requerem "considerável discrição" na sua utilização, porque se "utilizado muito freqüentemente, ambos se tornam ofensivos, passando a fazer parte da 'choradeira' [sob-stuff] e do sentimentalismo [crooning]". Devo esta breve exposição a Amy Carruthers, a quem sou grato por tanta informação sobre slides e portamento na literatura histórica.

⁵ NOTA DO TRADUTOR: O efeito fonográfico, termo criado por Mark KATZ (2004, 2006), se refere aos efeitos gerados pelas respostas e demandas da tecnologia de gravação. No caso do portamento, a sensação de espontaneidade ao vivo se transformou, nas primeiras gravações (em função da tecnologia da época), em um exagero ou sonoridade artificial nos discos, que pode ter influenciado o seu declínio enquanto prática de performance.

⁶ Visite o site <http://www.arts.unco.edu/jmr/> para acessar gratuitamente o Sound Clip 1: Schubert, Die junge Nonne, D828, Lotte Lehmann acompanhado por Paul Ulanowsky, Columbia matriz XCO 30013 (gravado em 4 de Março de 1941), originalmente lançado pela Columbia (71509-D) e Columbia LOX (654.0 47-1 11). Transferência generosamente cedida por Karsten Lehl.

⁷ Devo esta conexão a Amy Carruthers.

⁸ Para um exemplo, veja a discussão sobre o soluço de Caruso por Daniel LEECH-WILKINSON em *Using Recordings to Study Musical Performance* em *Aural History: Essays on Recorded Sound* (2001, p.1-12).

⁹ Chopin, Étude in G, Op.10 n.5, terceiro compasso antes do final. Esta performance foi originalmente lançada pela Par-

lophone E 11161, matriz 21783 (gravado em Março de 1931). Um relançamento em CD (transferência de Denis Hall) está disponível pela Pearl GEMM CD 9339, faixa 6, 1 31 – 1 33 .

¹⁰ Devo este exemplo a Yang'en Xu.

¹¹ Não estou considerando aqui a conveniência técnica do portamento, os dedilhados, ligaduras etc. que podem contribuir na sua produção, mas cuja simultaneidade não é indissolúvel (o portamento pode ser suprimido ao desejo do performer). Minha preocupação é como os ouvintes escutam o portamento e como os performers o utilizam a partir dessas percepções.

¹² Agradeço a Robert Philip pela provocativa discussão sobre estes "outros" portamenti.

¹³ Nos c.3-4 da Fig.117 da partitura, tocando o Lá agudo opcional. *The Dream of Gerontius* de Elgar, regido por John Barbirolli (EMI ASD 648-9, SLS 770, lançado em 1965), lado 4. Regido por Simon Rattle (EMI EX 7 49549 1, gravado em 1986), lado 4. O mesmo gesto ocorre em ambas as performances.

¹⁴ Entre suas várias gravações, veja, por exemplo, C-8950-3 (gravado em 18 de dezembro de 1912), em que Kreisler é acompanhado por George Falkenstein; relançado como Fritz Kreisler - The Complete RCA Recordings (RCA 09026 61649 2, disco 2, faixa 2, 3 19 – 3 21).

¹⁵ Visite o site <http://www.arts.unco.edu/jmr/> para acessar gratuitamente os seguintes sound clips:

Sound Clip 2: Bach, Concerto em Ré menor para dois violinos, Largo, Fritz Kreisler e Efrem Zimbalist (HMV DB 587, matriz 2-07918; gravado em 4 de Janeiro de 1915, 0 0 – 0 52 ; transferência de Daniel Leech-Wilkinson). A performance completa para download está disponível em http://www.kcl.ac.uk/music/ksa/ksa_sound.html.

Sound Clip 3: Brahms, Concerto para Violino, Adagio, c.91-103, Bronislaw Hubermann (violino), Philharmonic-Symphony Orchestra regida por Artur Rodzinski (gravação em 23 de Janeiro de 1944); re-lançamento em CD pela Music Et Arts (1122, track 2, 6 39 – 7 39). Reproduzido com a gentil autorização de Music & Arts Programs of America, Inc.

Sound Clip 4: Schubert, Ständchen, D957, Emmy Bettendorf (soprano), acompanhada por orquestra regida por Otto Do-brindt, Parlophone (E 10962, matriz 2-21496, gravado em 17 de Agosto de 1929; 0 0 – 1 27). Transferência de Daniel Leech-Wilkinson. A performance completa para download está disponível em <http://www.kcl.ac.uk/music/ksa/2-21496.mp3>.

Sound Clip 5: Donizetti, Spirto gentil (*La Favorita*), Dmitri Smirnov (tenor), acompanhado por orquestra anônima (HMV matriz 140 af; gravado em 23 de Novembro de 1910, St. Petersburg; re-lançado em 78rpm por Historic Masters (HM 178 B, 2006; 2 40 – 4 09). Reproduzido com a gentil autorização de Historic Masters.

¹⁶ A bibliografia relevante sobre este assunto é vasta. Como introdução, sugiro o trabalho de Patrik N. JUSLIN, *From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception, and Induction of Emotion in Music* (2005, p.85-115); e o trabalho de Klaus R. SCHERER e Marcel R. ZENTNER *Emotional Effects of Music: Production Rules*. In: *Music and Emotion: Theory and Research* (2001, p.361-392).

¹⁷ Aqui, entramos na seara da semiótica da música, embora os estudos neste campo nem sempre dêem a devida atenção ao assunto, penso eu, devido ao fato de que os signos são, apenas teoricamente, signos de alguma coisa até que eles sejam realizados dentro de um estilo em que fazem sentido enquanto som.

¹⁸ Schlaflied é o título original desta versão, embora tenha sido re-publicada por Diabelli como Schlummerlied, título que aparece na maioria das edições e gravações. Existe uma versão anterior em manuscrito com o título Abendlied (REED, 1997, p.375).

¹⁹ Visite o site <http://www.arts.unco.edu/jmr/> para acessar gratuitamente o Sound Clip 6: Schubert, Schlaflied, Janet Baker, acompanhada por Gerald Moore (gravado em 1970). Relançado em CD: Schubert Lieder (EMI Classics 7243 5 69389 2, disco 1, faixa 5. 0 0 – 0 56 . Reproduzido com a gentil autorização de EMI Classics.

²⁰ Contornos de notas ascendentes são utilizados para captar o interesse e manter a atenção do da criança, o que é descrito durante a seqüência ascendente na linha 3 [do poema], quando o menino se encanta com o que está à sua volta, o que é seguido por um retorno de figuras descendentes mais relaxantes na linha 4 onde ele "...se cura de todas as dores" (TREHUB, UNYK, KAMENETSKY, HILL, TRAINOR, HENDERSON e SARAZA, 1997, p.500).

²¹ TRAINOR, CLARK, HUNTER e ADAMS (1997, p.385) ainda citam SCHERER (1986, p.143-165, 393), TARTTER (1980, p.24-27) e TARTTER e BRAUN (1994, p.2101-2107).

²² Elly Ameling, Dalton Baldwin (gravado em Amsterdam, August 1973), Relançado em CD: Schubert Liederer (Philips 464 334-2, disco 1, faixa 7. 1 58 – 2 56).

²³ Os autores citam E.S. MORTON (1977, v.111, p.855-869).

²⁴ Observe que os ritmos imprecisos das canções de ninar contrastam com o canto mais rítmico das canções de roda infantis.

²⁵ Com Janet Baker (mezzo-soprano) e Gerald Moore (piano), op. cit., 0 48 – 0 54 .

²⁶ Para um interessante estudo de motherese praticado como uma linguagem com inflexões de freqüência (no mandarim chinês), veja PAPOUŠEK, PAPOUŠEK e SYMMES (1991, p.415-440). Agradeço a Bernard Sherman por esta referência e por outras discussões no meu script.

²⁷ Visite o site <http://www.arts.unco.edu/jmr/> para acessar gratuitamente o Sound Clip 7, Schubert, Schlaflied, Elena Gerhardt, Conraad Bos (gravado em 9 de maio de 1928): HMV D 1460, matriz Cc12964-2. 0 0 – 1 09 . Transferência de Daniel Leech-Wilkinson. O download da performance completa pode ser feito em <http://www.kcl.ac.uk/music/ksa/Cc12964-2.mp3>.

²⁸ Em relação a esta citação e a da nota seguinte, suas traduções e seus contextos, sou grato a Elaine MARTIN (Re-Reading Adorno: The 'After-Auschwitz' Aporia, Forum 2, 2006), <http://forum.llc.ed.ac.uk/issue2/index.html>, acesso em 6 de junho de 2006. "Der Gedanke, daß nach diesem Krieg das Leben „normal“ weitergehen oder gar die Kultur „wiederaufgebaut“ werden könnte—als wäre nicht der Wiederaufbau von Kultur allein schon deren Negation,—ist idiotisch. Millionen Juden sind ermordert worden, und das soll ein Zwischenspiel sein und nicht die Katastrophe selbst? Worauf wartet diese Kultur eigentlich noch?" Para uma tradução anterior em inglês, veja *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E.F.N. Jephcott (London: NLB, 1974, p.55).

²⁹ "Wer für Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barberei befördert, als welche die Kultur sich erhüllte. Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus; es rationalisiert einzig die eigene subjektive Unfähigkeit mit dem Stand der objektiven Wahrheit und entwürdigt dadurch diese abermals zur Lüge."

³⁰ "... nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch. . . ."

³¹ CAPELL ([1928], 1957, 1973).

³² CAPELL ([1928], p.282). O Appendix III, "Gramophone Records," aparece somente nesta edição.

³³ Visite o site <http://www.arts.unco.edu/jmr/> para acessar gratuitamente Sound Clip 8, Schubert, Das Wandern (Die schöne Müllerin), Sir George Henschel, HMV 7-42006, mat. Ak17387e (gravado em 9 de janeiro de 1914 no Hayes, com o engenheiro de som George Dillnutt). Relançado em CD: Schubert: Lieder on Record, 1898–1952, v.1-1898–1939", EMI Classics 5 66150 2, disco 2, faixa 8. 1 30 –2 15 . Reproduzido com a gentil autorização de EMI Classics.

³⁴ Capell, ([1928], p.191).

³⁵ Produção de Phyllida Lloyd na English National Opera em abril de 2005.

³⁶ SCHUBERT (s.d.). Testament SBT 2172, disco 2, faixa 6.

³⁷ Veja especialmente o conselho frase-por-frase de Lehmann para o cantor incorporar seu personagem.

³⁸ NOTA DO TADUTOR: Scoop, em performance musical, é um efeito de alteração de freqüência de uma nota musical que imita o movimento parabólico (descendente e ascendente) de uma colherada.

³⁹ Bernard SHERMAN (2006) me sugeriu, de maneira bastante plausível, que um fator a ser pesquisado são as mudanças (trazidas à tona pela convulsão política) nos profissionais da performance e da gravação de música orquestral. Na Europa da década de 1930, músicos aprovados pelo nazismo substituíam músicos judeus e, uma década mais tarde, os músicos aprovados pela Aliança substituíam os simpatizantes do nazismo.

Ambos processos podem ter contribuído para acelerar as mudanças estilísticas.

⁴⁰ Agradeço a Bernard Sherman por me mostrar o livro de Judt.

⁴¹ Para uma excelente discussão biográfica sobre Fischer-Dieskau e suas diferenças dos cantores que o antecederam, veja POTTER (2006).

⁴² LEHMANN ([1971], p.24).

⁴³ FISCHER-DIESKAU, (1976, p.178).

⁴⁴ SCHUBERT (1971), Franz Schubert, Lieder, DG 437 214-2, v.3, disco 1 (437 236-2), faixa 5, (gravado em dezembro de 1971, em Berlin), 1 41 –2 36 .

⁴⁵ FISCHER-DIESKAU (1990, p.42) diz em sua autobiografia: "Sigmund Freud ganhou preponderância em relação à minha religião. De tudo que li, nada me impressionou mais do que suas reflexões". Agradeço a Bernard Sherman por me indicar esta citação.

⁴⁶ Agradeço a Eric Clarke e Julie Brown pela discussão do portamento nesta abordagem.

⁴⁷ Para este índice de mudança no pensamento antropológico, veja An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture de Bruno NETTL (2000, p.463–472). Também relevante é a proposta final de NETTL (p.471): ao invés de supor que a música originou-se da simples monofonia, ele especula se "poderia. . . também fazer sentido imaginar que a música humana mais remota se movia no registro da voz à maneira dos glissandi como a uma fala emocional!".

⁴⁸ Para um sumário relevante desta literatura, veja TREHUB (2000, p.437).

⁴⁹ Sobre a mudança no estilo de performance da música modernista, especialmente na interpretação de Boulez, veja LEECH-WILKINSON (no prelo).