UMA CONVERSA COM JOSEPH STRAUS

Cíntia Macedo Albrecht

Resumo: Esta entrevista faz parte da tese de Doutorado intitulada "Um estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance". Após realizar uma fase de sua pesquisa durante o Doutorado Sandwich orientado por Joseph Straus em Nova Iorque, a pesquisadora elaborou questões para que esse importante analista musical desse seu parecer sobre a aplicação da Teoria dos Conjuntos de Sons no estudo das Sonatinas e seu aproveitamento para a performance. Além de demonstrar grande apreciação sobre as obras estudadas, Straus também proporciona ricas informações sobre a recepção dessa teoria de análise em diferentes partes do mundo.

Palavras chave: Joseph Straus. Teoria dos Conjuntos de Sons. Sonatinas para piano. Almeida Prado.

Abstract: This interview is part of the Doctoral Thesis entitled "The Sonatinas for piano solo by Almeida Prado: a study of analysis and performance." With the accomplishment of part of this research during the Doctoral Sandwich Program under the advising of Joseph Straus in New York, questions were raised to obtain his opinion about the application of Pitch-Set Class Theory on the Sonatinas and its contribution to performance. Besides his appreciation for the works, Straus also gives rich information on the reception of this analysis' theory in different parts of the world.

Keywords: Joseph Straus. Pitch-Set Class Theory. Sonatinas for piano. Almeida Prado.

Cíntia Albrecht: How did the 3 Sonatinas for piano solo by Almeida Prado impact you for the first time?

Tradução: Qual foi a sua impressão das 3 Sonatinas para piano solo de Almeida Prado pela primeira vez que as ouviu?

Joseph Straus: They seemed very attractive and interesting pieces. I was happy to have them brought to my attention and glad that we had the chance to study them together.

Tradução: Elas pareceram peças muito interessantes e atraentes. Eu fiquei muito feliz por elas terem sido trazidas à minha atenção e por termos tido a chance de estudá-las juntos.

Cíntia Albrecht: Do you think that they were an innovation of the traditional sonatinas or are they still very close to them?

Tradução: O senhor acha que elas foram uma inovação das sonatinas anteriores ou ainda são bem parecidas?

Joseph Straus: Sonatinas do not have any absolute definitive form in any case, they just mean small piano pieces. So, it wasn't so much that they were innovative formally as they were appealing musically and appealing particularly in the way in which that they combine traditional sounding elements with more typical and idiomatic post-tonal kinds of musical attributes. That was apparent on the first hearing and it turned out to be one of the central issues that you ended up discussing, namely the ways in which he uses traditional materials, folk materials, modal things in a context and in a way that makes it very clear that these are contemporary compositions.

Tradução: Sonatinas não tem uma forma absoluta e definitiva; de qualquer maneira, elas representam peças pianísticas mais curtas. Então, não é que tenham sido tanto uma inovação quanto ao aspecto formal, e sim, quanto à sua atração musical e particularmente na maneira como são combinados elementos que soam tradicionais aos tipos de atributos mais típicos e idiomáticos da música pós-tonal. Isso foi perceptivel na primeira escuta se transformando em um dos assuntos centrais que você acabou discutindo, os caminhos pelos quais ele usa materiais tradicionais, elementos modais em um contexto que se torna bastante claro que são obras da música contemporânea.

Cíntia Albrecht: What is your opinion about the results gotten from the analysis applied to the Sonatinas?

Tradução: Qual é a sua opinião sobre os resultados obtidos das análises aplicadas às Sonatinas?

Joseph Straus: I think that the analysis was quite successful and that it has worked very well because it proceeded on two separate tracks that ended up intertwining in very effective ways. The first track was a typically post-tonal approach based on pitch class sets and twelve tone series and things of that kind and at the same time you did a kind of modal analysis based on diatonic collections. And those are reasonably separate theoretical traditions but you managed to show intersections among them within the music. And I think that that is your principal analytical and theoretical achievement: you show how these two distinctive kinds of music interact with each other in the Sonatinas.

Tradução: Eu acho que a análise teve sucesso e funcionou muito bem pois procedeu em dois caminhos separados que terminaram se encontrando de formas bastante efetivas. O primeiro caminho foi tipicamente pós-tonal, tendo como base conjuntos de classes de alturas e a série de doze sons e, ao mesmo tempo, você fez uma análise modal com base nas coleções diatônicas. Essas são tradições teóricas diferenciadas, entretanto, você conseguiu mostrar interseções entre elas dentro da música. Eu acho que essa foi sua principal conquista analítica e teórica, mostrando como esses dois tipos diferentes de música se interagem nas Sonatinas.

Cíntia Albrecht: There is a question that I have had for quite a while now and it has to do with something that I had already noticed in Brazil and had it confirmed when we were in Belgium: the controversy between the European and the North-American approach to analysis and also about the resistance of Europeans to use pitch-class set theory.

I liked when you gave the example of Schoenberg´s Piano Piece

Op.11, n.1, showing the value of the Pitch-set class theory to the analysis of its beginning seems to be a challenge for the analysts.

Tradução: Há algum tempo tenho uma dúvida com relação a algo que percebi no Brasil e que foi confirmado quando estivemos na Bélgica[1]: sobre a controvérsia entre a maneira de analisar Européia e a Norte Americana e também sobre a resistência dos europeus em usar a Teoria dos Conjuntos de Sons.
Eu gostei de quando o senhor deu o exemplo da "Piano Piece Op.11, n.1" de Schoenberg, mostrando o valor da Teoria dos Conjuntos de Sons para analisar o início da peça, um trecho desafiador para os analistas.

Joseph Straus: You are talking about different analysis of Schoenberg's Piano Piece Op.11 n.1 and there are a number of published analysis that try to understand that piece as being in a particular key, and I have no problem with this in principle. I mean, the piece was written in 1908 so the idea that it might be tonal in some sense would be perfectly logical historically. The problem turns out to be an analytical one, namely that no two people seem to able to agree on what key it is in. They all think it is in a key, but they don't know on what key it is in, and they have a lot of contradictory ideas about in what key it is in. So, one guesses that it's in G major and one says that it's F# major, and well, they really can't both be right because those are absolutely contradictory ideas. So at that point we might want to say that perhaps there is a fleeting sense of key in these atonal pieces but it's terribly hard to pin it down and if your goal is to offer a more comprehensive understanding of how these pieces are put together maybe the concept of key is not going to be a particularly useful one. And this really seems to be true in the case of Schoenberg's Op.11 n.1. So, while I would not say in advance that you are not allowed to talk about key let's give a try and see what happens. In that particular case the results were not impressive. So we then have to try something else.

You also raised the question about the approach of Pitch-Class Set Theory. I guess my feeling is the same, which is instead of saying in advance that it is invalid in some way, because of those numbers or it's invalid because the composers didn't have a concept of the pitch-class set in some conscious way, instead of judging in advance, I would say let's take a look at the analytical results and see what kinds of things that approach can tell us about the pieces. Then again in the case of Op.11 n.1 it seems to me that an analitycal approach based on pitch-class sets is actually pretty rewarding! Now, it is possible to push it too far, and end up talking about musical structures that are probably not worth talking about. However it does appear that in Schoenberg's Op.11, No.1 the openning three notes are its basic motivic idea which can be repeated, with the octaves changed, transposed, reordered, all the things that happen to pitch-class sets. That turns out to be a pretty rewarding way of thinking about that piece.

Now, you aluded to the fact that pitch-class set theory has a very different reception history in North America and in other parts of the world, particularly in Europe, and that's absolutely true. Do you remember, the Dutch theorist named Michiel Schuier when we were in Guent? He just finished his dissertation and I just got a copy of that and it's all about the history of the reception of pitch-class set theory. Basically he starts out by raising the question: why is this theory considered so worthless and pointless in Europe and yet considered so central and basic in North America? And he offers various reasons for it and very interesting historical reasons why things have unfolded this way. And there are political reasons, intellectual reasons, institutional reasons (that have to do with the University), there are all kinds of reasons why it has unfolded this way. But he shows, I think very clearly and I certainly agree that this theory does have something to offer and it is worth paying some attention to. So, if it is rejected in advance it seems rather foolish to me. I think another basic insight is that it can be useful to count the

intervals with the semitones, motives can sometimes be repeated but with the order of the notes changed and the octaves changed. That's the basic idea of Pitch-Set Class Theory. Those seem like good ideas to me. In the case of your Prado analysis sometimes I think you got some pretty good results that way.

Tradução: Você está falando sobre análises diferentes da "Piano Piece Op.11, n.1" de Schoenberg e há várias análises publicadas que tentam entender essa peça como se estivesse em uma tonalidade específica. Eu não tenho nenhum problema com isso a princípio. Isso porque a obra foi composta em 1908, então a idéia sobre ser tonal de algum modo é perfeitamente lógica historicamente. O problema passa a ser analítico, uma vez que nem mesmo duas pessoas conseguem concordar sobre em que tonalidade a obra está. Todos acham que está em alguma tonalidade, mas não sabem em qual e têm várias idéias contraditórias. Um acha que está em Sol Maior, outro em Fá# Maior e dessa maneira nenhum pode estar certo pois as duas idéias são totalmente contraditórias. Com isso poderíamos sugerir que talvez haja um sentido flutuante de tonalidade nessas peças atonais, mas é muito difícil determiná-lo e se o objetivo é oferecer um melhor entendimento de como essas peças foram construídas talvez o conceito de tonalidade não tenha utilidade. Esse parece ser o caso da Op.11 n.1 de Schoenberg. Enquanto eu não me precipitaria em dizer que não é permitido falar em tonalidade eu diria: vamos fazer uma tentativa e ver o que acontece. Nesse caso em particular, os resultados não impressionaram. Vamos experimentar outra coisa.

Você levantou a questão sobre o uso da Teoria dos Conjuntos de Sons. Eu acho que meu sentimento é o mesmo, ao invés de invalidá-la antecipadamente devido aos números, ou porque os compositores não tinham o conceito dos conjuntos de classes de alturas conscientemente, ao invés de julgar precipitadamente, eu diria, vamos ver nos resultados da análise o que elas puderam nos

dizer sobre a obra. No caso da Op.11, n.1 me pareceu que o princípio analítico pelos conjuntos foi na verdade muito proveitoso! Agora, é também possível passar dos limites e falar de estruturas musicais que não vale a pena serem citadas. Entretanto, parece que nessa obra de Schoenberg, as primeiras três notas representam sua idéia motívica básica que pode ser repetida com as oitavas modificadas, transpostas, reorganizadas, tudo o que acontece com os conjuntos de classes de alturas. Essa é uma maneira muito recompensadora de pensar sobre essa obra.

Você comentou sobre o fato de que a Teoria dos Conjuntos de Sons tem uma história de aceitação bem diferente na América do Norte em relação a outras partes do mundo, particularmente na Europa. E isso é verdade. Você se lembra de um teórico holandês chamado Michiel Schuier quando estávamos em Guent? Ele terminou sua dissertação e eu acabei de recebê-la. Ela é sobre a história da recepção da Teoria dos Conjuntos de Sons. Basicamente, ele a inicia com a pergunta: porque essa teoria é considerada tão sem valor e insignificante na Europa, enquanto que na América do Norte é básica e central? Ele oferece várias razões, sendo as históricas as responsáveis para desencadear a situação. Há também razões políticas, intelectuais e institucionais (relacionadas à universidade). Mas ele mostra de maneira bem clara e concordo que essa teoria tem sim algo a oferecer e vale a pena dar-lhe atenção. Rejeitá-la antecipadamente me parece uma bobagem. Outra observação básica é que ela pode ser útil quanto a representação dos intervalos por semitons, os motivos podem ser às vezes repetidos com a ordem das alturas trocada e as oitavas modificadas. Essa é a idéia básica da Teoria dos Conjuntos de Sons. Essas me parecem boas idéias. No caso de sua análise das obras de Almeida Prado, algumas vezes acho que você conseguiu resultados muito bons por esse caminho.

Cíntia Albrecht: What do you think about analysis for performance?

Tradução: O que o senhor acha da análise para a performance?

Joseph Straus: It is a really hard question. I would say that there are certain kinds of analytical observations that are interesting to people like me as theorists that in truth have no implications whatsoever with the performance. Here is an example: I have just been looking at Bartók's "Third String Quartet". At the beginning of that piece the lower three instruments play a chord and the first violin plays a melody that contains all of the notes excluded by the chord. So, altogether you got an aggregate of all twelve pitch classes. Some notes are in the chord and the remaining notes are in the melody. That seems really interesting to me. It is certainly an observation worth making as part of the compositional process and it's very interesting analytically. But does it help the first violinist's performance to know that all the notes from the melody are different from the notes being sustained by the second violin, viola and cello? I don't see how it would help them at all! Would he play them louder, or softer or faster? It's not going to help him.

At the other extreme I can imagine a whole set of analytical observations that potentially have a huge impact on performance. One of the basic things you do in analysis is that you group things together, then you say, well, this note belongs in this grouping over here, but doesn't belong on that grouping over there. Grouping implications like that have tremendous implications for performance because one of the things that performance is also about is grouping things together. You phrase things so you have to decide for example, does this B flat come at the end of that previous gesture or is it at the beginning of the next gesture? Where does the B flat belong? One of the things that analysis is about is making decisions like that, and that has direct implications for performance, so there are many things that analysis does that can be very directly helpful for and bear directly on performance and there is much that is in between those two extremes. So the relationship between analysis

and performance is an extremely complicated one. I wouldn't ever want to say that the only valid form of analysis is the one that has implications for performance, because I think that there are many kinds of good analysis that does not have anything to do with performance. But I do think that there is a lot of analysis that does bear on performance.

Now, as for your particular project I guess some of the things that you came up with do and some of them don't have implications for performance. Some of the things that you talked about have to do with grouping, the different collections for example. You were able to show whether in a given collection a particular note is a structural note or an embellishing note. And you were able to show that at certain points the collection changes. Well I think that that will have influence on how you would shape phrases and that kind of thing. Other kinds of observations you made: the good interesting discussion that we had about the twelve-tone diatonization, at the Sonatina n.2. I thought that was fascinating theoretically. How would that have an impact on your performance? I doubt it would have any impact, or perhaps at best a very general impact. The very least an analysis can do is help you to grasp the piece as a whole and to memorize it. In this case, when you know that the second repetition shifts to A major, the three sharp collection, well I think it will help you remember it! That's the very least the analysis can do for you.

Tradução: Essa é uma pergunta muito difícil. Eu diria que alguns tipos de observações analíticas são interessantes para teóricos como eu e que na verdade não têm aplicações para a performance. Aqui está um exemplo: observe-se o "Third String Quartet" de Bartók. Ao início dessa peça, os três instrumentos mais graves tocam um acorde e o primeiro violino toca um melodia que contém todas as notas excluídas do acorde. Somando tudo, temos um agregado de todas as doze classes de alturas. Algumas delas estão no acorde

e as remanescentes na melodia. Eu achei isso realmente interessante. É uma observação que certamente vale a pena fazer como parte do processo composicional e também é interessante analiticamente. Mas isso ajuda a performance do primeiro violinista, saber que todas as notas da melodia são diferentes das sustentadas pelo segundo violino, viola e cello? Eu não sei como isso poderia ajudar! Ele as tocaria mais forte ou mais fraco ou mais rápido? Não irá ajudá-lo.

Por outro lado eu posso imaginar várias observações analíticas que têm um grande impacto para a performance. Uma das coisas básicas que se faz na análise é agrupar, dizendo depois, bem, essa nota pertence a esse grupo aqui, mas não pertence àquele grupo lá. Implicações de grupos contribuem fortemente para a performance pois uma das características da performance é exatamente agrupar. Ao frasear você tem que decidir, por exemplo, se o “Si bemol” vem ao final daquele gesto anterior ou se faz parte do início do próximo gesto. Uma das funções da análise é fazer decisões como essa e isso tem implicação direta à performance. Dessa maneira, há várias coisas que a análise faz que podem ser diretamente úteis para a peformance e há também muito entre os dois extremos. Então a relação entre análise e performance é extremamente complicada. Eu nunca diria que a única forma válida de análise é a que tem implicações para a performance, pois eu acho que há muitas boas análises que não tem nada a ver com performance. Mas acho que há muitas análises que tem o que dizer à performance.

Agora, sobre o seu projeto em particular, acho que algumas coisas que você descobriu tem a ver e outras não tem implicações para a performance. Algumas coisas sobre as quais você falou tem a ver com agrupar, sendo as diferentes coleções um exemplo. Você pode mostrar se uma nota em particular era decorativa ou fazia parte da estrutura dentro de uma coleção e que em certos pontos a coleção

muda. Penso que isso terá influência em como você interpreta fraseados e elementos desse tipo. Outros tipos de observação que você fez: a interessante discussão que tivemos sobre a diatonização da série de doze sons, na Sonatina n. 2. Achei isso fascinante teoricamente. Como isso poderia impactar a sua performance? Acho que não teria um impacto, talvez um mais geral. O mínimo que uma análise pode fazer é ajudá-la a entender a peça como um todo e a memorizar. Nesse caso, quando você sabe que a segunda repetição muda para Lá Maior, a coleção de três sustenidos, bem, eu acho que você irá se lembrar disso! Isso é o mínimo que a análise pode fazer por você.

Notas:

[1] Cíntia Albrecht encontrou o Professor Joseph Straus pela primeira vez no "Orpheus Institute in Music Theory" em Guent, na Bélgica, 2003.

Cíntia Macedo Albrecht - é Doutora em Música (Unicamp, 2005), sob orientação do Prof. Dr. Rafael dos Santos, com bolsa CAPES e CNPQ - Brasil-EUA. Em 2005, foi pesquisadora visitante na CUNY, City University of New York trabalhando sob orientação de Joseph Straus. Tem se apresentado em congressos e realizado recitais e concertos de música brasileira em eventos nacionais e internacionais, entre os quais ANPPOM, "3rd International Chamber Music Academy" (Alemanha), "The Piano Institute" (Maine, EUA) e "Orpheus Institute" (Ghent, Bélgica).