EXECUÇÃO E ANÁLISE MUSICAL

Janathan Dunsby*
tradução de Cristina Magaldi

Ao se apresentar um trabalho intitulado "EXECUÇÃO E ANÁLISE MUSICAL", a natureza etnocêntrica de seu conteúdo deve ser admitida desde o início. Metodologias analíticas em música representam uma grande variedade de pontos de vista epistemológicos, dependendo do interesse do pesquisador que pode ser, por exemplo, a gramática musical generativa ou descritiva, a geração de informações através da percepção musical, ou a verificação de determinados valores estilísticos. Seria adequada, portanto, uma comparação etnomusicológica global de métodos analíticos para se ter uma noção da proliferação de pesquisas em análise musical. No entanto, neste trabalho, será apresentado apenas um aspecto dentro do enorme campo disponível para estudo, isto é, a música tonal da Europa Ocidental e os modernos procedimentos analíticos a ela relacionados. Sem apologias, por estar-se tratando somente com música do passado e somente com uma visão analítica de origem germânica, deve-se admitir que esse é um campo restrito. Naturalmente, existem questionamentos sobre a execução da música pós-tonal – que deve ser uma preocupação dos tempos atuais – que diferem, em vários sentidos, da maneira que se discutirá aqui. Da mesma forma, existem sociedades sofisticadas no que se refere à música nas quais o conceito de execução musical, análise à parte, é diferente na sua essência; sociedades em que não há notação; sociedades em que, o que se chamaria normalmente de execução é, na realidade, nada mais do que um tipo de jogo; e sociedades em que todos são executantes.

Portanto, dentro de um campo de referência restrito, esta discussão começa mostrando algumas das nossas idéias à respeito de uma execução musical, e continua com alguns casos práticos que nos servirão de exemplos para uma discussão que poderá ter maior significação e aplicabilidade. Finalmente, serão feitos comentários sobre as direções em que a didática e a pesquisa podem se desenvolver de forma frutífera.

• • •

Pode-se dizer que o impacto que a teoria e a análise têm causado na execução musical, nos dias de hoje, advém da Escola Schenkeriana, da qual se falará mais no decorrer deste trabalho. Por outro lado, pode-se

*Professor of Music na Universidade de Reading, Inglaterra.

afirmar, também, que muito desse enfoque foi herdado daqueles que tiveram sua formação musical baseada, direta ou indiretamente, na abordagem schoenberguiana, na qual uma compreensão conceitual de uma partitura é o pré-requisito para uma execução adequada. No decorrer do séc. XX, a música mostrou seguramente que isto é verdade em relação à música dodecafônica. Apesar de os compositores da Segunda Escola Vienense insistirem que a forma como a música soa é que interessa, e não a forma como foi feita, todos hoje concordam que uma execução sensitiva da música pós-tonal, especialmente a de Webern, não acontece se o executante não estiver totalmente familiarizado com as propriedades interválicas de uma série ou séries dodecafônicas e com a estrutura rítmica de sua apresentação. Todo detalhe da partitura e todas as suas interrelações são considerados estudos vitais para o executante.[1] Não é de se admirar que essa crença no papel da análise como parte essencial na preparação da execução desse tipo de música tenha se tornado regra entre os schoenberguianos, independentemente de se tratar de um repertório contemporâneo ou não, e que essa visão ideológica de execução tenha incluído muitas figuras importantes do meio musical de tempos recentes.

Essa posição é defendida pelo violinista Rudolf Kolisch, que acreditava que o estudo de uma partitura,

> "deve chegar muito além da mera análise estrutural. O estudo deve ser tão profundo que torne possível a reprodução de todo o pensamento do compositor. Somente um exame bem minucioso nos permitirá ler os signos com o seu completo significado e definir objetivamente os elementos necessários a uma execução, especialmente aqueles que se referem ao fraseado, à pontuação e à inflexão, ou seja, os elementos do discurso musical".[2]

Outro exemplo dessa abordagem, igualmente rigoroso, é encontrado no livro "Form and Performance" de Erwin Stein, que diz:

> "O principal objetivo do executante é o de realizar o caráter da música; esse é o objetivo para o qual a música foi feita. O executante não deve ter idéias pré-concebidas a respeito de conteúdos emocio-

---

[1]Para uma excelente discussão destes assuntos, ver "Concerto op. 24/II", de Christopher Winhtle in *Music Analysis*, vol.1, nº 1, março 1982 (pp.74-81: "Execução").

[2]Citado em Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait by Joan Allen Smith, New York: Schirmer Books, 1986 (pp.105-106). Ver também Zur Theorie der Auffuhrung de Rudolf Kolich, in *Musik-Konzepte*, janeiro, 1983, vol.29/30.

nais a serem expressados, mas deve procurar o caráter da música nos seus elementos formais. É a estrutura musical, resultante de seus componentes como melodia, harmonia, ritmo e dinâmica, que determina, ao mesmo tempo, a forma e o caráter. O caráter é dado pela estrutura. Em se realizando totalmente o segundo, mostra-se o primeiro, mas tratando-se a música de forma superficial, ambos se distorcem. O executante deve levar em conta os elementos da estrutura e, ao combina-los, decidir a sua importância de acordo com o seu senso de proporção e de equilíbrio."[3]

A abordagem da Segunda Escola Vienense em relação à execução musical tem muitas coisas em comum, epistemologicamente, com a tradição schenkeriana que também coloca em relêvo essas idéias. Os dois se baseiam em um idealismo musical: espera-se que a partitura ofereça a mais completa evidência da intenção do compositor, e que o intérprete tenha a responsabilidade de decodificar essa informação e de representá-la, nos mínimos detalhes, em uma execução musical.

No entanto, a realidade é diferente. Muitos compositores têm relutado em determinar alguns aspectos da execução de suas músicas. Veja-se, por exemplo, o caso de Brahms, que poderia ter-nos deixado orientações metronômicas em todas as suas obras, ainda que isso fosse uma predeterminação bastante discutível de uma variável fundamental em uma execução musical que é o tempo. Como bom musicólogo e apaixonado historiador, Brahms deveria saber muito bem que, um dia, a tradição romântica de execução mudaria muito além do que se poderia imaginar; seu compromisso, no entanto, era com a cultura que ele conhecia e para a qual deixou orientações muito vagas acerca da interpretação de suas composições.

No âmbito dessas duas forças dominantes, que moldaram as nossas idéias a respeito de uma execução musical e que já foram chamadas aqui de idealísticas — pois foi a sua pureza que lhes deu esta força criativa dentro da nossa cultura — não existe lugar para o pragmatismo de uma sala de ensaio ou aula de instrumento. Subestimar as grandes conquistas musicais, sejam elas schoenberguianas ou schenkerianas, resultantes de um inspirado idealismo criativo, seria falta de integridade artística.

No entanto, o intérprete precisa encontrar um equilíbrio entre o espiritual e o real, sem desvalorizar nenhum deles. Esse equilíbrio pode começar a ser alcançado, ao se fazer uma distinção bastante simples — e que tem sido menosprezada — entre interpretação e execução. Uma

---

[3] Londres: ed. Faber, 1962 (p.20).

determinada análise poderá levar à convicção de que um determinado tipo de interpretação é essencial, mas como passar essa interpretação para o ouvinte durante uma execução é outro problema. Dependendo do instrumento, acústica, e até de fatores como a hora do dia, pode ser necessário, por exemplo, que determinados detalhes musicais sejam exagerados para que a mensagem chegue ao ouvinte. Evidência disso foi a carreira de um dos melhores intérpretes da atualidade, Glenn Gould, que deixou de tocar em público por acreditar existir uma execução musical falsa, imposta entre o intérprete e o ouvinte, na hora de um concerto.[4] Sem dúvida, uma compreensão sociológica de uma execução musical é uma forma de conhecimento mais ampla que uma compreensão analítica de interpretação, o que tem sido o ideal deste século. Como conseqüência, executantes que não se vêem como analistas não devem esperar muito daqueles que o são. Entender e tentar explicar uma estrutura musical não é o mesmo tipo de atividade que entender e comunicar música. Existem vários pontos onde esses pólos coincidem, sem haver, entretanto, uma coincidência total.

Neste momento, são necessárias algumas explicações sobre a forma que as opiniões aqui expressadas se relacionam com a visão schenkeriana de uma execução musical. O próprio Schenker usou a palavra "interpretação" como um termo pejorativo para significar a imposição das idéias musicais pessoais e idiossincráticas do executante sobre as do compositor. Neste trabalho o termo interpretação é usado de forma diferente, para significar o entendimento de uma partitura que é derivado principalmente de evidências internas dessa mesma partitura. A distinção feita aqui entre interpretação e execução não é diferente, na sua essência, da formulação de Schenker, segundo a qual toda evidência necessária para se compreender uma composição deve ser encontrada dentro da partitura, embora o compositor não ofereça ao executante a indicação de como produzir o efeito desejado.[5] No entanto, os teóricos modernos não têm se mostrado dispostos a reconhecer que, de acordo com o pensamento original de Schenker, somente nas chamadas "obras-primas" (Meisterwerk) poderia ser encontrada a continuidade mágica, onde todos os detalhes da estrutura tonal e rítmica estão interrelacionados, em planos superficiais, nos mais profundos planos de prolongamento e entre estes e os planos intermediários da hierarquia tonal.

---

[4]Um amplo retrato desta visão do artista pode ser vista em *The Glenn Gould Reader*, ed. por Tim Page, Londres: Faber, 1987.

[5]Um estudo conciso e bem documentado deste aspecto do trabalho de Schenker foi publicado por William Rothstein, "Heinrich Schenker as an interpreter of Beethoven's Piano Sonata", in *19th Century Music*, vol.8, n.1, janeiro, 1984, pp.3-28.

Ao lado de outros estudiosos, eu venho me perguntando como o princípio schenkeriano pode ser aplicado não só às análises das "obras-primas", mas em música que poderia ser chamada de "música comum".[6] Nessa música podem ser encontrados muitos elementos de condução de vozes (voice-leading) que estão presentes nas obras-primas, mas ela não é orgânica na sua essência, de forma que não existe nenhum mistério em explicar sua estrutura, e não deve existir nenhum mistério para sua interpretação. Portanto, pode-se afirmar que as lições aprendidas na interpretação da estrutura de uma obra-prima, não devem falhar para a interpretação de estruturas musicais menos orgânicas — que, por exemplo, um bom intérprete da Sonata em lá menor K. 310 de Mozart, tocará tão bem uma Sonata de Dussek ou Pinto. Mesmo assim, existe o perigo de se superteorizar, o perigo de se executar música com estrutura pobre, como se estivéssemos trabalhando na tradição das obras-primas. A aceitação total, na teoria musical, das técnicas analíticas schenkerianas, sem uma aplicação rigorosa da estética schenkeriana, relegou ao segundo plano a diferença entre obra-prima e música comum: se isso mostra uma face mais acessível da rigorosa teoria schenkeriana, pode também criar dificuldades desnecessárias para o executante, que tem que se confrontar com um tipo de panschenkerianismo que não contém em si nenhum fator artístico do ideal inicial. Dessa forma, só pode-se recomendar que se trabalhe da forma mais racional e prática possível, neste ambiente pós-idealístico. Na realidade, a melhor maneira de se caracterizar uma análise para o executante, restringindo-se a um mínimo de influência Schenkeriana, é vê-la não como uma forma de se achar uma verdade, mas como uma atividade que auxilie na resolução de problemas.

Já existe uma tradição a esse respeito, vista na interação entre a didática e a execução, através das várias abordagens para o conceito de edição musical. Executantes do século XIX e XX quiseram deixar registradas suas opiniões a respeito de interpretações de determinadas

---

[6] William A. Pastille, "Heinrich Schenker, Anti-Organicist", in *19th Century Music*, vol.8, n.1, janeiro, 1984, pp.29-36, discute o conceito schenkeriano de "obra-prima" (Meisterwerk) e conclui com uma pergunta fundamental, "se a teoria de Schenker somente se aplica aos trabalhos dos *geniuses* como ela pode ser relacionada aos trabalhos dos *non-geniuses*?" (o grifo é meu) — as palavras "trabalhos de gênios" seriam mais apropriadas por uma série de motivos óbvios. Charles Burkhart questiona se realmente houve um processo de envolvimento, até mesmo nas "obras-primas", no pensamento schenkeriano sobre a relação entre dinâmica e planos estruturais. Schenker supôs, a certa altura, que essa correspondência existia, embora "possa-se perguntar, talvez, se essa não tivesse sido uma idéia que ele eventualmente tenha descartado": ver "Schenker's Theory of Levels and Musical Performance" in *Aspects of Schenkerian Theory*, ed. por David Beaxch (New Haven: Yale University Press, 1983). pp.95-112.

obras, estimulados pelo enaltecimento de um determinado repertório consagrado por executantes como Franz Lizst; em outras palavras, da metade do século XIX em diante tornou-se óbvio que as futuras gerações iriam tocar as mesmas obras trabalhadas em cada geração presente, e que seria uma tendência natural o fato de uma geração querer passar sua experiência à geração seguinte. Foi essa tendência que levou Carl Philipp Emanuel Bach a codificar a forma da improvisação tonal do século XVIII, apesar de aquela prática vir a desaparecer mais rapidamente no século seguinte do que o gosto romântico no nosso século.

Algumas vezes, o resultado dessa necessidade de registrar uma experiência de execução, tomou a forma de conselhos técnicos e espirituais, podendo apresentar-se como os exemplos mais conhecidos as edições das obras de Chopin feitas por Alfred Cortot. Um grupo particularmente interessante é formado pelos editores das Sonatas para piano de Beethoven, como von Büllow (1894) e Schnabel (1935) direcionando seus conselhos para problemas de expressão; Tovey (1931) e Schenker (1934) formam um grupo mais preocupado com questões que poderiam ser chamadas, hoje em dia, de analíticas; todos eles, no entanto, reconhecendo que tanto um estudo histórico quanto um minucioso estudo de todos os aspectos da partitura são extremamente necessários.[7] A história da prática editorial do século XIX pode ser vista como parte da pré-história da análise do século XX, indo do estágio de percepção da inadequação da partitura musical como guia para a interpretação, até o gosto do final do período romântico: impor idéias pessoais, ou "interpretações" no sentido schenkeriano da palavra. Um exemplo irônico dessa segunda fase foi o desejo de Ferrucio Busoni de fazer algo a que ele chamou de "versão para concerto" com as três peças para piano Opus 11 de 1909 de Schoenberg, o que causou grande tristeza ao compositor. Em reação a isto, o respeito pelo texto do compositor e o valor do seu estudo **per se**, fizeram com que a teoria e a análise da música tonal se tornassem estudos extremamente importantes e, a essência desse estudo, que é a forma de entender a estrutura musical, passou a ser o objetivo maior dos especialistas. Isso levou, inevitavelmente, a dificuldades de comunicação. Quanto mais sofisticada a análise, menos compreensível ela é para o não-especialista, ainda que possa ser dito que é o não-especialista quem mais precisa da análise. De que forma efetivamente estas dificuldades podem ser superadas, é um assunto ainda a ser estudado.

• • •

[7]Para uma breve discussão sobre a história e sobre a atual situação das edições das sonatas para piano de Beethoven, ver "The Beethoven Sonatas" por William Drabakin, in *The Musical Times*, vol. 126, n.1706, abril, 1985, pp.216-20.

Se um problema pode ser resolvido pela análise, é gratificante; caso contrário, é possível que a falta de solução seja decorrente de uma análise pobre, ou é igualmente possível que o executante esteja à procura de perguntas mal formuladas e irrelevantes. O exemplo a seguir é um desses casos: na terceira seção da Fantasia op. 116 nº 2 de Brahms, ouve-se um novo e contrastante material; depois da seção inicial e central em menor, revela-se, na terceira seção, uma melodia no modo maior, sem as notas repetidas no tempo forte (Exemplo 1).

O executante pode perguntar-se: qual a relação entre estas duas melodias? A resposta é que, com uma engenhosidade característica, Brahms está usando a conhecida técnica de contraponto duplo, a oitava, como mostra o Exemplo 2.

Além do mais, não existe nenhum problema sério para o executante em nenhuma parte da apresentação desses temas: as melodias estão claramente projetadas para contrastar, e a unidade implícita não necessita sequer ser percebida pelo ouvinte. Qualquer tentativa do pianista em chamar atenção para esse fato, ressaltando, por exemplo, a voz intermediária do início para mostrar a sua relação com o contrastante tema seguinte, não seria muito apropriada, pois destruiria o equilíbrio entre contraste e unidade, equilíbrio esse a que Brahms sempre deu atenção em suas composições.

Por outro lado, alguns tipos de "resolução de problemas" são necessários e efetivos. Um caso interessante foi a interpretação dada por Maurízio Pollini, em um concerto, ao primeiro movimento da Sonata Waldstein de Beethoven; ele tocou o segundo tema da exposição com uma monotonia inusitada, dando às três notas dos acordes em cada mão mais ou menos o mesmo peso. Na re-exposição, no entanto, o tema foi tocado de forma a dar uma luminosidade especial à linha de cima, que foi então cantada exatamente como se espera de um pianista de sua categoria. Esse efeito foi duplamente sentido por ter sido tocado em um grande auditório, onde esses recursos podem ser bastante notados. O problema que Pollini estava resolvendo era, provavelmente, de harmonia. O segundo tema aparece na exposição na mediante maior, ou seja, mi maior, seguindo a tonalidade de dó maior do início. A primeira re-exposição desse tema não é feita na tônica, mas em lá maior, a superdominante maior. Embora seja uma relação de transposição lógica, é uma variação clara e temporária da forma sonata, o que é confirmado por Beethoven quando repete o tema na superdominante menor e depois, finalmente, na tônica. Como o executante pode capitalizar esse processo, mostrando-o para o ouvinte da forma mais articulada possível? Uma boa solução, a de Pollini, é a de chamar atenção, através de um efeito sonoro, para esse ponto da arquitetura musical, adicionando ao segundo

tema na re-exposição uma expressividade sem precedentes, focando a concentração do ouvinte para esse momento especial da narrativa harmônica de Beethoven. Uma análise pode explicar, de forma elegante e direta, o efeito especial do prolongamento harmônico nesse ponto, mas somente o executante pode julgar se isso teria algum efeito expressivo na interpretação.[8]

• • •

Neste ponto, torna-se necessária a introdução de alguns exemplos, concretos — embora necessariamente experimentais — de uma interação específica entre interpretação analítica e a execução em si, ilustrados através do Prelúdio op. 28 nº 22 em sol menor de Chopin. Para uma orientação inicial, o exemplo 3 apresenta dois sumários dos primeiros 24 compassos. O sistema 1 mostra uma redução rítmica simples dessa música: de forma geral, a redução rítmica não causa controvérsias, sabendo-se que a peça é escrita em elaborado estilo coral, e que se espelha no famoso Prelúdio nº 20 em Dó menor, que não pode ser chamado de um coral genuíno. O sistema 2 é a transcrição dessa redução informal, em notação schenkeriana de condução de vozes (voice leading). Não é necessário estar-se familiarizado com a simbologia dessa notação para ser capaz de entender o tratamento dado à estrutura hierárquica da música (Exemplo 3).

Logo de início, torna-se óbvio como alguns detalhes do Exemplo 3 podem influenciar uma determinada interpretação ideal. Por exemplo, existe uma dificuldade na condução de vozes no tempestuoso início: tanto o prolongamento da nota vizinha sol-fá♯-sol na melodia da mão esquerda, quanto a nota sensível movendo-se para a tônica, na voz superior, tendem a confundir o ouvido, levando-nos a perceber uma harmonia de tônica no segundo compasso (Exemplo 4).

O esqueleto harmônico dos compassos iniciais ilustrados no Exemplo 5, no entanto, demonstra que o mib da mão direita, no segundo compasso, é vital para a estrutura da condução das vozes (voice leading); e o pianista teria razão em dar a esse mib, de alguma forma, uma articulação mais clara, como pode ser visto no Exemplo 6 como uma ilustração teórica. Parece que Chopin criou aqui um problema para

---

[8] A re-exposição da sonata Waldstein é discutida por Konrad Wolff in *Schnabel's Interpretations of Piano Music* (Londres: Faber, 1979), com uma solução diferente para o mesmo problema: "A modulação... é... um evento estrutural importante. De acordo com Schnabel, isso fica claro, se o tema for apresentado mais simplesmente aqui, isto é, com menos expressividade; alguma coisa parecida com uma modulação improvisada no órgão..." (p.134).

o intérprete, mas pode ser também que o problema seja simplesmente resultante da falta de clareza do piano moderno comparado com o piano do compositor, um instrumento francês da segunda metade do século XIX (na realidade, a minha solução para o mib seria tocá-lo numa fração de segundo antes das outras notas da mão direita — mas uma outra solução poderia ser adequada dependendo do estilo de tocar de cada executante).

Mais adiante na peça, outro tipo de "resolução de problema" é possível, embora seja difícil descrevê-lo verbalmente. Como qualquer pessoa que toque a peça pode sentir, a análise mostra que a melodia principal está no baixo, mas que a melodia da mão direita também é ativa durante grande parte da primeira seção. Nos compassos 15 e 16, no entanto, a mão direita retém o mib, que passa a ser ouvido como uma nota estranha dentro da linha melódica. Os colchetes marcados com X, no Exemplo 3, indicam, porém, que Chopin está usando um artifício de conecção muito familiar, levando a música da seção A para a contrastante seção central: se o longo mib for ouvido como uma nota que cria tensão, levando a melodia em direção ao láb do compasso 18 — não como um vácuo melódico, mas como um prolongamento da tensão até seu ápice — não haverá, aqui, nenhum problema para execução. A análise confirma, como se fosse necessário, o que Chopin escreveu. No entanto, existem vários casos em que essa confirmação se torna necessária, e exemplos desses casos serão examinados mais adiante. O executante, consciente desta função de conecção discutida aqui, irá instintivamente ressaltar o fá da mão direita, no compasso 17, para fazê-lo soar, não somente como início de uma nova seção, mas também como parte da continuação da linha anterior.[9]

As estruturas lineares de conecção (conecting linear patterns) entre as seções A e B do Prelúdio nº 22 podem determinar a interpretação de todo o contorno da seção central. Os colchetes marcados com Y, no Exemplo 3, mostram que um intervalo de sexta, preenchido por uma seqüência de notas em movimento ascendente, é um dado importante na relação motívica da composição. O intervalo de sexta aparece no Exemplo 3 no plano estrutural intermediário (middleground) como um extenso prolongamento que se move desde o compasso 13, onde a mão esquerda atinge o registro mais agudo em toda a peça, até o sib, em oitavas, nos primeiros tempos dos compassos 22 e 23, o que pode ser

[9] O compasso 21 confirma que uma das múltiplas funções do fá da mão esquerda é a de iniciar uma progressão. Esse papel para essa classe de nota (pitch class) já foi exposto no reverso harmônico (círculo descendente) que ela inicia na melodia da mão esquerda no c.14.

considerado como clímax gestual da seção B. Cada nota, dentro desse movimento de sexta, é conectada com a nota seguinte e a interrupção dessa seqüência, no começo do compasso 21, cria um efeito especial à chegada ao sib, fazendo sobrressair o último degrau, de dó para sib. Do ponto de vista da teoria de condução de vozes deve-se observar que essa progressão, que pode ajudar o executante a delinear a seção central, faz parte do plano intermediário da estrutura da peça (middle-ground). Teoricamente, os movimentos inevitáveis à dominante, nos compassos 24, 32, 34 e no penúltimo compasso, talvez tenham uma significação mais profunda para a coerência tonal do Prelúdio. E isso exemplifica uma questão anterior: nós não podemos esperar uma interação completa entre teoria e prática. A teoria, que tem como objetivo central demonstrar a coerência tonal, deve ser de grande importância para o executante, mas o executante deve se preocupar com muito mais além da coerência tonal.

• • •

Pode-se dizer que o potencial da análise tenha sido menos efetivo na área do tempo musical – em questões de proporção, métrica e ritmo. Essas qualidades inefáveis da música devem ser as menos amenas para um escrutínio conceitual, e questões que têm sido muito pouco esclarecidas, mesmo através dos olhos microscópicos dos musicólogos, raramente podem ser citados em comentários deste tipo. O que a análise parece ter capturado muito pouco é o segredo do "tempo interior do executante", o que inclui muitos fatores como rubato, articulação estrutural, ênfase de expressão, elementos esses, extremamente fortes na apresentação de quase toda composição.

Talvez seja na área do tempo musical que se torne clara a diferença ideológica mais acentuada entre os objetivos do analista e os do executante. Considerando a decisão do executante, no Exemplo 7, entre uma articulação clara e um efeito teatral, o segundo sol, marcado com um asterisco, pode ser ouvido como: nota em tempo fraco que se move à nota seguinte, membro do ritmo subsidiário da nota ligada, parte do primeiro tempo não atacado depois de uma anacruse de dois tempos, e ainda com outras funções. Essa é uma nota carregada de significados, muitos dos quais podem ser resolvidos na execução, introduzindo-se, convenientemente, uma pausa no terceiro tempo do primeiro compasso, completando o compasso mas destruindo a percepção da ordem métrica da primeira frase (Exemplo 7).

O início da Sonata de Berg é o que os executantes poderiam chamar de "problemática", algo para ser tratado pragmaticamente: não tem a

clareza magistral da intenção composicional nem a indicação de execução que se verifica nos trabalhos da fase madura de Beethoven ou Stravinski, Scarlatti ou Messiaen. O analista, nesse caso, se torna impotente. Os analistas lidam, em geral, com a ideologia da veneração, a celebração da perfeição cultural, a explicação de como as coisas funcionam em música, e não como as coisas não funcionam tão bem quanto se gostaria.

A Sonata de Berg é o primeiro trabalho oficial de um jovem compositor, mas dificuldades desse tipo são encontradas até mesmo em "obras-primas". O Exemplo 8 mostra um caso interessante: este é o segundo tema da Sonata para violino op. 108 em ré menor de Brahms, um tema que soa muito bem na parte do violino. No entanto, como é apresentada, inicialmente, no solo do piano, torna-se virtualmente impossível a sua execução. Em qualquer andamento aceitável, as cinco notas arpejadas — e principalmente as seis notas do quinto compasso do tema —, forçam um hiato que pode soar mal, se os acordes forem tocados abruptamente, ou destruir a métrica, se eles forem tocados com tempo suficiente para que o **sforzati** seja realizado. O Exemplo 8a mostra essa passagem na edição de Artur Schnabel, na qual todas as anotações em letras pequenas e marcadas com um círculo são feitas pelo editor e as anotações em negrito são do próprio Brahms. A solução de Schnabel para o problema rítmico foi a de compensação através da nuança de dinâmica, baseando-se, evidentemente, em uma análise da condição de dissonância ou consonância das apogiaturas. O Exemplo 8b tenta provar isso confrontando as marcações de dinâmica de Schnabel com uma representação hierárquica de condução de vozes: as correspondências falam por si só. Diante da ameaça de que esta ilustração pareça um ato crítico de heresia, questionando a sabedoria composicional em um trabalho maduro de um gênio, deve-se acrescentar que o próprio Brahms sabia que tinha escrito aqui uma idéia inexeqüível. Na sua própria cópia da partitura, existem correções onde a mão esquerda não é arpejada na quarta colcheia, mas repete a nota do baixo no terceiro tempo, clareando o ritmo e a textura, como mostra o Exemplo 9.[10]

Este é um caso frustrante de uma análise crítica por parte do próprio compositor; é de pouca ajuda prática, uma vez que Brahms nunca alterou a matriz das edições posteriores do op. 108, e não existe

---

[10]Todas as informações sobre as revisões de Brahms dadas neste trabalho são retiradas de Robert Pascall's "Brahms and the Definitive Text" in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*, ed. por Robert Pascall (Cambridgae: Cambridge University Press, 1983), pp.59-75 (p.74).

evidência histórica de que ele, na realidade, tenha tido a intenção de revisar essa passagem.

• • •

No início deste trabalho foi dito que, como conclusão, haveria comentários sobre pesquisa e didática em execução e análise musical. Mais uma vez isto será feito, sabendo-se que somente uma visão limitada poderá ser oferecida neste contexto.

Nos Estados Unidos, os teóricos têm concentrado esforços no sentido de desenvolver a psicologia da percepção. Parece que o nariz do músico acadêmico se enterrou na partitura, levando, naturalmente, a uma onda de questionamentos: que aspectos de uma determinada estrutura musical estão abertos diretamente para a percepção e quais são os mecanismos psicológicos da percepção. O mais importante, porém, é que cada geração de músicos deve captar culturalmente a música de forma diferente e cada nova geração deve questionar aquela percepção, mesmo que seja somente como forma de proteger-se contra falsas teorias. Admitindo-se que nesse caso, o termo "falso" é relativo, esse questionamento tem muita força em uma determinada cultura; a força que nos permite, no momento, estar convencidos de que Artusi estava errado em atacar Monteverdi, e que as combinações cromáticas de Hauer foram sem importância comparadas às permutações hexacordais de Schoenberg.

O desenvolvimento da psicologia musical ainda promete uma aproximação entre o teórico e o executante, uma vez que os executantes têm um duplo papel; de um lado, o daqueles cuja sabedoria musical está no ato de comunicar; de outro — que é menos importante para eles no seu dia a dia — o de ouvintes especializados que são particularmente sensíveis às diferenças entre intenções de interpretação e efeitos de execução. Os teóricos tendem cada vez mais a valorizar a intuição do executante, da mesma forma que os compositores, através dos tempos, têm dado grande atenção à sabedoria daqueles que têm habilidades especiais para fazer de suas composições uma realidade. Podemos recordar a citação, no início deste trabalho, das sábias palavras de Erwin Stein: "O principal objetivo do executante é o de realizar o caráter da música; esse é o objetivo para o qual a música foi feita".

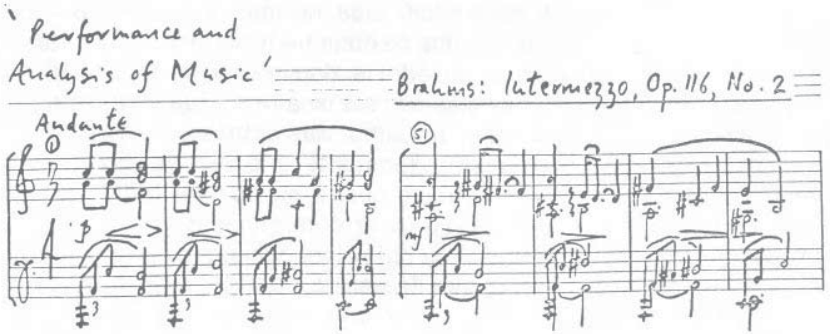
Didaticamente é muito difícil fazer determinadas afirmações. Lembro-me de uma masterclass que eu participei quando um grupo de jovens pianistas tocou música de Olivier Messiaen para o próprio compositor. O maestro interrompeu para mostrar que, tocar uma determinada nota errada em uma certa passagem era muito ruim, uma vez que a nota

errada tinha sido tão audível que os modos de transposições limitadas tinham sido alterados. Houve um ar de incompreensão na jovem face do executante e Messiaen, com a gentileza que lhe era característica, entendeu que certamente aquele aprendiz de pianista nunca tinha ouvido falar das "Technique de mon language musical", sorriu e calou-se.

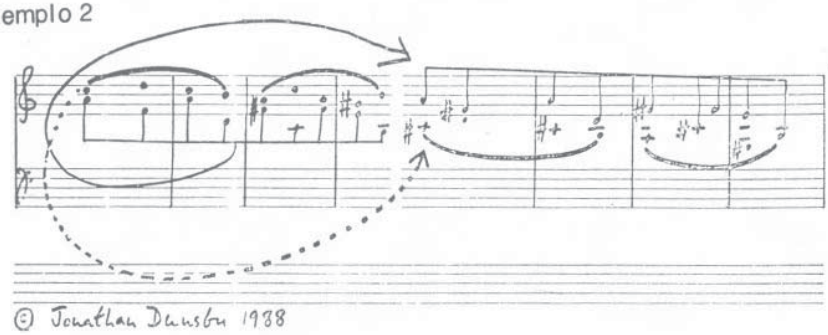
O problema é que o jovem deveria ter sido alertado pelo seu professor sobre os métodos de Messiaen. Se nós tivéssemos um livro escrito por Beethoven, chamado "Technik meiner musikalischen Sprache", nós todos os saberíamos de cor. E, provavelmente, nós estudaríamos sua relação com as partituras, mas isso, sobretudo, iria influenciar profundamente o nosso entendimento de sua música. Wagner é, certamente, o maior exemplo de teoria ligada a prática, pois quem se atreveria a dizer que Wagner teorizava sem produzir grande arte, e quem se atreveria a insinuar que o que Wagner escreveu não enaltece sua arte? De uma forma ou de outra, esses tipos de conhecimento existem em abundância.

Acontece que os professores têm a responsabilidade – ou, pelo menos, deveriam ter, na minha opinião – não somente de transmitir para seus alunos os elementos físicos e poéticos da música, mas de introduzi-los no universo de conhecimentos históricos que engloba teoria e análise. No futuro, aqueles que ensinam um instrumento deverão ser julgados, não somente pelas suas habilidades técnicas e pelo seu entendimento da beleza de uma peça, mas também pela sensibilidade cultural do que é produzido, como, por exemplo, a música do passado. Tudo indica que, em edições, na teorização, na busca pela autenticidade, mesmo no confronto com a tecnologia, até na batalha sociológica entre música contemporânea e música do passado, estamos, desesperadamente, tentando nos ligar a uma cultura anterior, que achamos muito difícil de entender. Talvez, o papel da teoria e da análise seja o de nos dar acesso a esse passado: o que será um papel honroso.

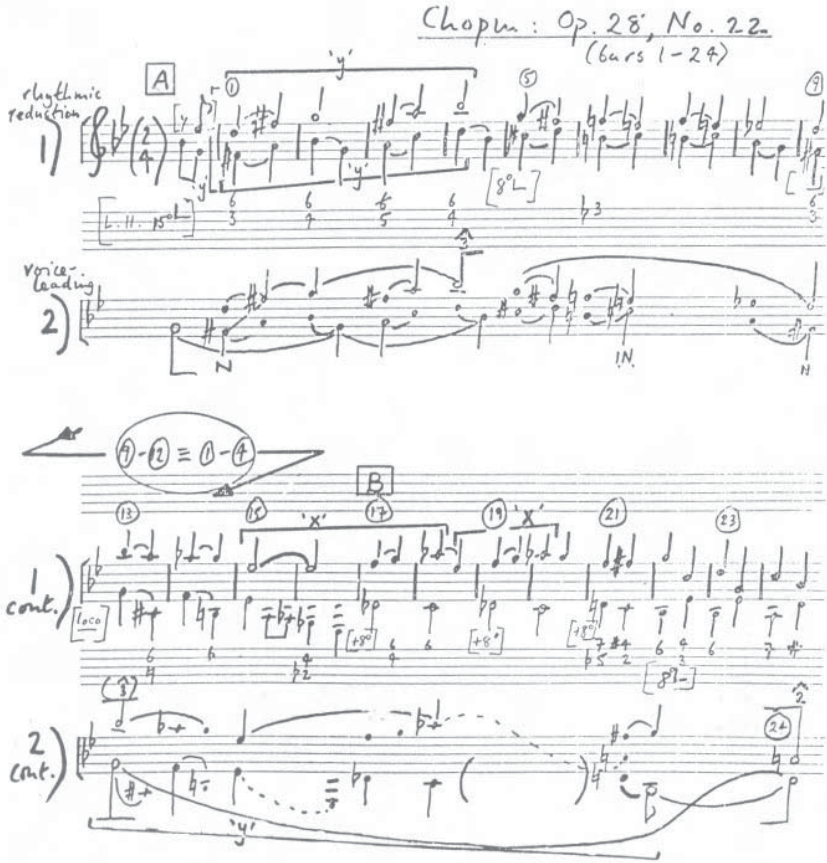
Exemplo 1

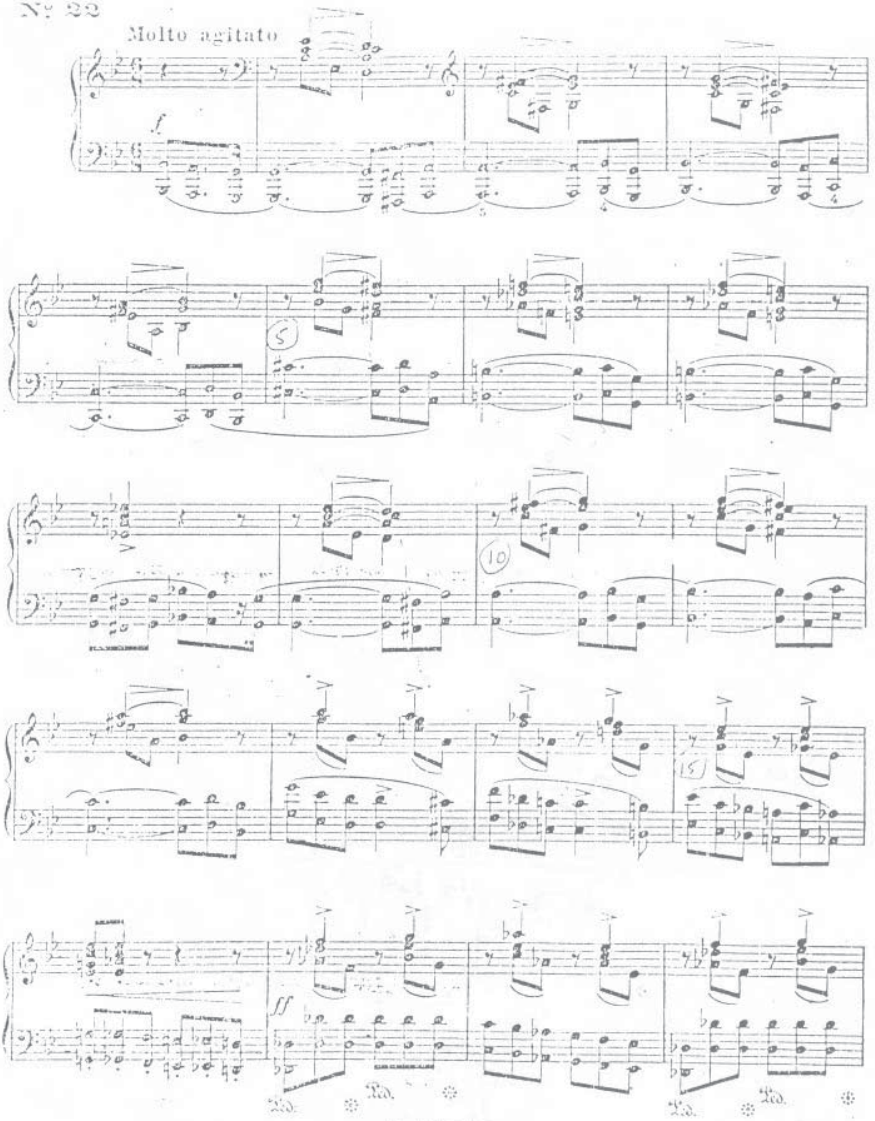


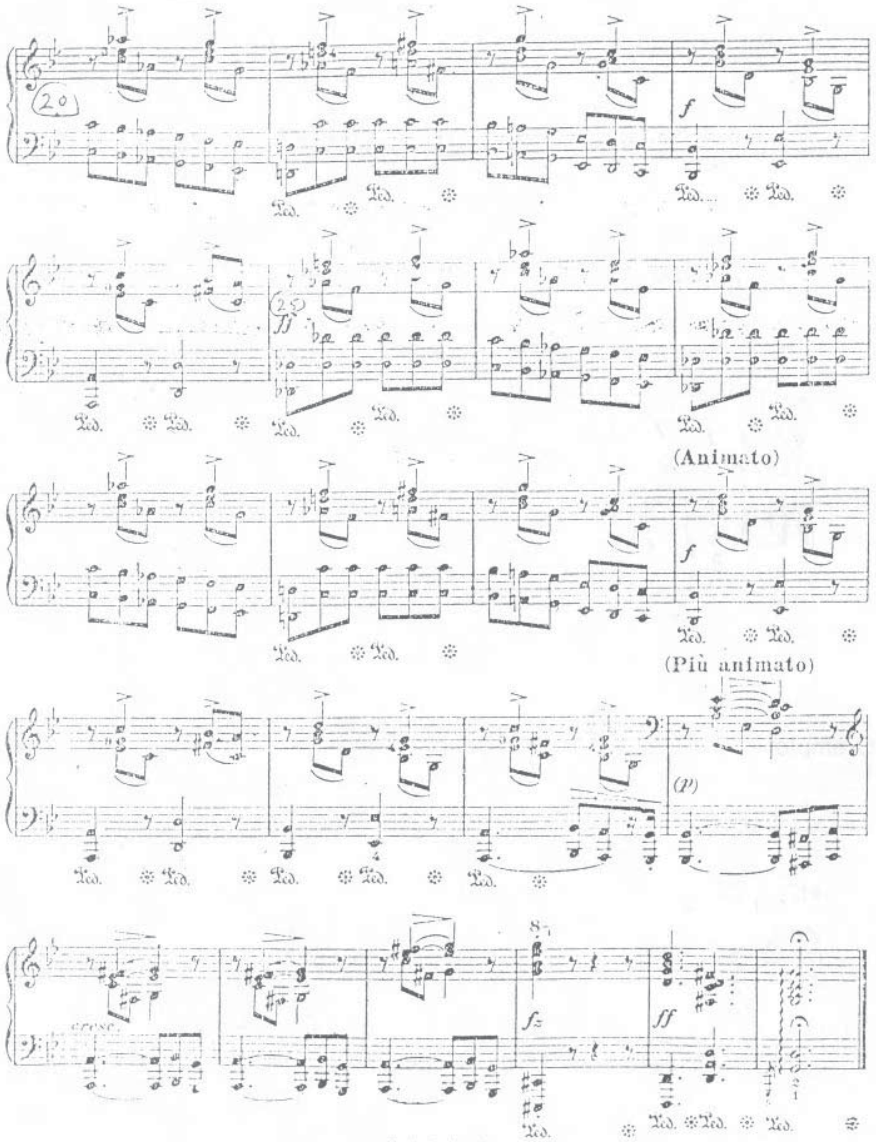
Exemplo 2



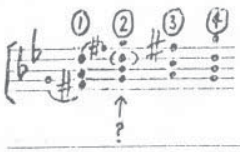
Exemplo 3



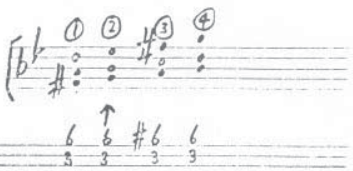

№ 22
Molto agitato
f
5
10
15
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


20
f
29
ff
(Animato)
f
(Più animato)
(p)
cresc.
fz
ff

Exemplo 4

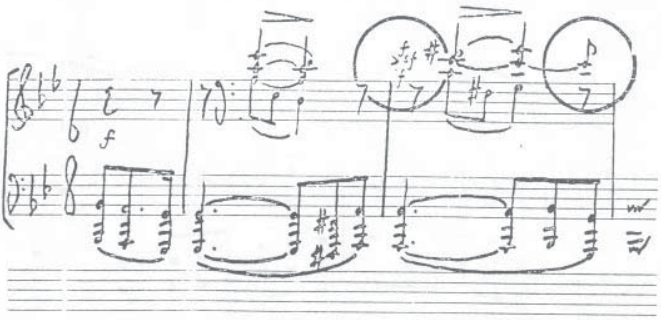


Exemplo 5

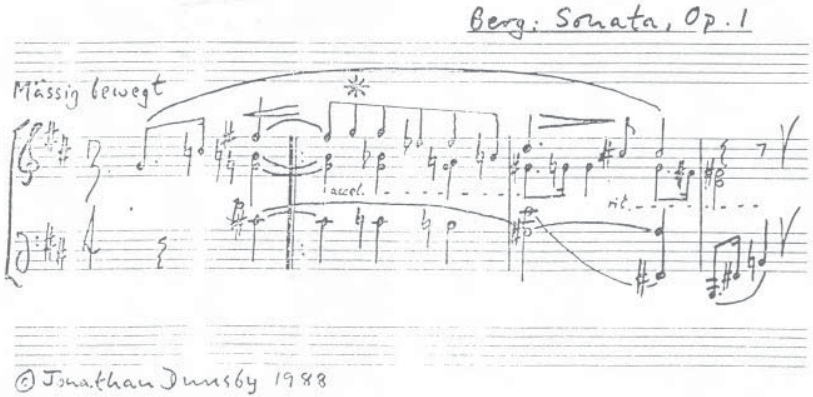


© Jonathan Dunsby 1988

Exemplo 6

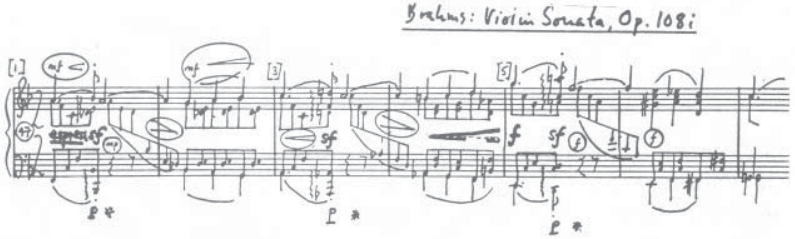


Exemplo 7

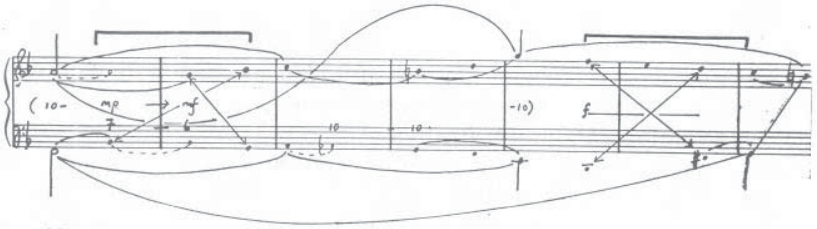


© Jonathan Dunsby 1988

Exemplo 8a



Exemplo 8b



Exemplo 9

