



notas sobre análise musical e estudar piano¹

Vamos começar refazendo um pouco, e em linhas bem gerais, o percurso histórico que redonda nesta situação na qual nos encontramos *aqui e hoje*: cursar a disciplina “análise musical” em um curso com a principal “habilitação” em instrumento musical. Uma talvez primeira referência escrita, que trata deliberadamente desta questão da “especialização”, ou “compartimentação”, dos fazeres musicais na história da música européia, data dos idos de 1753 quando, em seu “*Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*”, o Carl Phillip Emanuel Bach² começa já no Prefácio, meio que “reclamando” da tamanha sobre carga de serviços e encargos musicais depositada sobre os ombros de um “músico” tecladista. Carl meio que tenta defender uma divisão mais “razoável” dos trabalhos musicais que, nesse ponto da história musical centro européia, já começa a se acumular em demasia:

“... não se contenta em esperar de um tecladista, o que se espera de todo instrumentista. Isto é, apenas a capacidade de executar uma peça composta para seu instrumento, de acordo com as regras da boa execução. Além disso, exige-se do tecladista que faça fantasias de todo tipo; que desenvolva de improviso um tema dado, seguindo as rígidas regras da harmonia e da melodia. Que toque em todas as tonalidades com a mesma facilidade, que transponha instantaneamente e sem erros de uma tonalidade para outra, que toque tudo, indistintamente, à primeira vista, sejam ou não peças escritas para seu instrumento; que tenha completo domínio da ciência do baixo contínuo, realizando-o de maneira variada, ora de acordo com a severa harmonia, ora no estilo galante, ora com poucas, ora com muitas vozes, ora com baixos muito cifrados, ou pouco cifrados, ou cifrados incorretamente ou mesmo sem nenhuma cifra; (...) e quem sabe quantas mais outras exigências ainda não se fazem ao tecladista...”

Esse “resmungo” circunstanciado do Prefácio, estende-se pelo texto afora. Em outros momentos Carl coloca o problema do tecladista cuidar daquilo que hoje — ainda numa época de vigência da divisão especializada dos serviços musicais — chamamos de “Regência” (dar entradas, cortes, fermatas, ensaiar, anunciar e manter o andamento,... estabelecer enfim toda uma concepção de execução de uma obra; etc...). Ainda no *Prefácio* ele diz que “quase todo professor obriga seus alunos a tocar suas (as dos professores) próprias composições (adaptações, transcrições e arranjos), pois hoje em dia parece vergonhoso não saber compor (...) como conseqüência de tudo isso vemos surgir uma grande quantidade de peças miseráveis para o teclado (...)”.

Carl discorda deste costume de época e atribui a este fato muitos problemas de ensino/aprendizagem e sugere que se use sempre peça escrita por grandes mestres.³ Essas petições do Carl são muito esclarecedoras na história do ofício musical ocidental moderno. Vale dizer que o desejo de especialização então manifesto, foi aos poucos se impondo e convencendo, até ao ponto onde nos encontramos hoje, em uma situação, por assim dizer, em pólo oposto...

Indo adiante, para colocar um outro ponto de referência, nesta rápida observação da trajetória para a especialização, cito o caso do Liszt - professor⁴. Sabemos que essa importante escola de piano chega aos nossos dias ainda em linha bem direta, e esse fato por si já atesta que, na história da atividade musical, essa compartimentação dos domínios ainda é bem recente. Em Budapeste, onde Liszt exerceu seu importante magistério entre 1869 e 1886, esse, dos últimos grandes pianistas-compositores, ou compositores-pianistas, insistia em que todos os alunos aprendessem a compor (sendo a recíproca verdadeira para os estudantes de composição!). Seu objetivo era favorecer uma “visão de compositor” para o pianista. Para ele, a improvisação era uma importante disciplina acadêmica e servia de fundamento tanto para a composição quanto para a performance. A maior parte dos alunos de Liszt compunha, ainda que não necessariamente se destacassem neste mister. Em depoimentos que os alunos do Liszt nos deixaram, encontramos trechos reveladores sobre essas questões. Rosenthal escreveu em seu caderno de classe que “... ele parece mergulhar nos mais secretos pensamentos do compositor, trazendo-os à superfície e fazendo-os brilhar como estrelas, um por um!” ...

É interessante essa atribuição funcional no pianíssimo do Liszt, porque aqui, o instrumentista já é uma espécie de tradutor. Ou de “intérprete”, como diríamos agora. É um “intermediário”, que como tal, deve conhecer os idiomas que tratam das estratégias de produção e manufatura da arte (“visão do compositor”) tanto quanto aqueles que tratam das estratégias de recepção (“tocar para o público”). Essa visão do “intérprete como tradutor” é das antigas e notável. Aqui o intérprete é o

¹ A primeira versão desse texto (em construção) foi escrita para a aula inaugural da disciplina “Análise Musical” do Curso de Especialização em Música na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, em 28 de fevereiro de 1997.

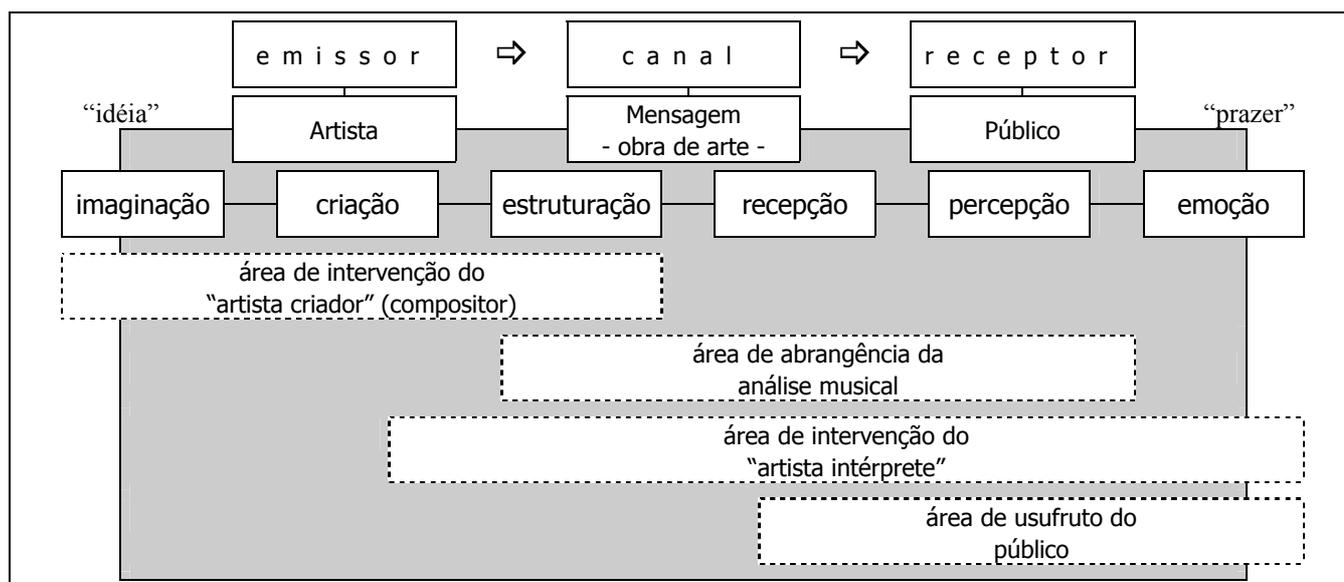
² BACH, C. F. E. *Versuch uber die ahre art das clavier zu spielen*. Berlin, 1753 / 1762 (Edição Fac-simile Ausgabe: Leipzig, 1958). Fiz parte do grupo de estudos e de revisão técnica da tradução para o português do “Versuch...” realizada no programa de pós-graduação em arte da UNESP sobre a responsabilidade do Prof. Dr. Fernando Cazarini, durante o 2º semestre de 1993 e o 1º semestre de 1994.

³ Nesta obra de professor e teórico, o Carl compositor anexa seis sonatinhas exemplares, afora os inúmeros trechos e ilustrações musicais que acompanham o texto... Mas, sem dúvida que o maior e mais conhecido exemplo desta tradição do “tecladista” super-músico, e não instrumentista especializado, é justamente o pai do Carl...

⁴ capítulo “O piano: técnica e ensino” in WATSON, D. *Liszt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

primeiro exegeta⁵, é o mais básico hermenêuta.⁶ É o esclarecedor que nos permite “ver” a música. É um conhecedor que atualiza e concretiza as relações imanentes da obra. Neste sentido, a *interpretação*, é o primeiro e mais básico, até o mais legítimo e intrínseco nível daquilo que, agora, temos o hábito de chamar de análise musical. Antes do estabelecimento deste índice acentuado de compartimentação do saber em que vivemos, os termos “análise” e “interpretação” significavam evidentemente a mesma coisa... Mas vale lembrar o confronto dessa visão do Liszt com aquela defendida, por exemplo, nos textos do professor Joaquim Zamacois. No primeiro parágrafo de seu “Curso de formas musicais” o catedrático já avisa: “*La forma, estructura o arquitetura - voces sinónimas - es asunto privativo del compositor*”⁷. Nas entre linhas do pensamento do Zamacois, se lê que o intérprete instrumentista não tem que “privar” com a forma, não lhe é essencial o convívio íntimo com esse domínio de “visão do compositor”. Esse “cara a cara” aqui: “Liszt x Zamacois”, aparece apenas para “nomear” uma representação dos pólos opostos desta controvérsia. Ela é bem conhecida. Essa polêmica, aparentemente tão distante, se reflete e se traduz ainda hoje nas nossas grades curriculares, nas nossas distribuições de carga horária, nas nossas disponibilizações de tempo para estudos individuais, nos nossos conteúdos programáticos, nas nossas modalidades e habilitações. Somos fruto deste conflito, nossa vida em ensino/aprendizagem musical, é totalmente decorrente do equilíbrio ou não dessa divergência. Todos os dias passamos por isso na nossa vida profissional e artística. São questões: deve o intérprete “saber” o que está fazendo? o que é este “saber”? até onde ele vai? o quanto e como é que essa “visão de compositor” deve nortear o aprendizado de um “tradutor”? só se pode “traduzir” um idioma que se conhece? a “execução” de algo que não se saiba o que é, não é exatamente uma “interpretação”, então o que é? qual a sua validade? como é que se equilibra o domínio das questões técnicas de emissão, digitação, articulação, expressão, e execução enfim, com essa coisa de se saber como a música funciona, como é que ela é feita?... A propósito deste processo da compartimentação do saber, do “saber fazer” e do “saber o que se está fazendo”, vejamos algumas idéias do Abraham Moles⁸. Isso porque, é importante posicionar a coisa da “interpretação” e da “análise”, como fenômenos de comunicação. Moles adapta aquele clássico modelo da teoria da comunicação para a questão artística. Aproximando ainda mais para o nosso uso, interfiro um pouco no modelo do Moles, para propor o Quadro 1:

Quadro 1: a “análise” e a “interpretação” musicais como fenômenos de comunicação



Mais à frente em seu texto⁹, Moles reescreve o percurso histórico do que chama de “etapas sucessivas da separação entre criador e consumidor musical”. Vale destacar que, na construção desta linha de raciocínio, o autor se esforça em demonstrar que a história da música enquanto linguagem — enquanto meio de comunicação e expressão entre pessoas — é uma história de distanciamento e gradual separação entre a “idéia” e o “prazer”.

⁵ (z...gé). [Do gr. exégesis.] 1. Comentário ou dissertação para esclarecimento ou minuciosa interpretação de um texto ou de uma palavra. [Aplica-se de modo especial em relação à Bíblia, à gramática, às leis.] 2. P. ext. Explicação ou interpretação de obra literária ou artística, de um sonho, etc.

⁶ [F. subst. de hermenêutico.] 1. Interpretação do sentido das palavras. 2. Interpretação dos textos sagrados. 3. Arte de interpretar leis.

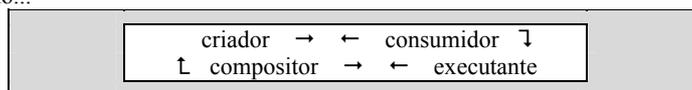
⁷ ZAMACOIS, J. *Curso de Formas Musicais*. Barcelona: Labor, 1945.

⁸ Abraham Moles é Doutor em Ciências e Doutor em Letras, pela Sorbone. Criou e dirigiu o instituto Psychologie Sociale des Communications de Estrasburgo. Depois de uma formação muito diversificada, sua formação básica foi em Engenharia Eletrônica, continuou seus amplos estudos nos Estados Unidos e na Alemanha, onde contribuiu para fundar a Teoria das Comunicações e a Teoria Cultural da Percepção. É reconhecidamente importante sua contribuição teórica na famosa Hochschule für Gestaltung de Ulm, que foi a continuadora da Bauhaus depois da guerra. Moles é autor de 25 obras que tratam da percepção, das comunicações, da teoria dos objetos, da sociodinâmica da cultura, da psicologia do espaço, da micropsicologia, e tem investigado a aplicação das ciências físicas e matemáticas às ciências sociais e as artes. É bastante conhecido por seus trabalhos sobre a Teoria Informacional da Percepção Estética, no domínio as contribuições do computador para a criação artística e foi durante muitos anos, um dos principais teóricos das músicas experimentais. As idéias apresentadas no presente texto são de MOLES, A. *Arte e computador*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

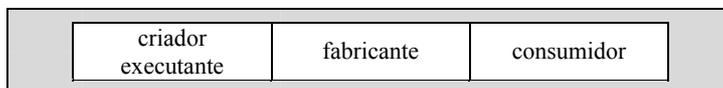
⁹ Moles, op. cit. p. 190.

Quadro 2: as etapas sucessivas da especialização das funções de “criador” e de “consumidor” musical

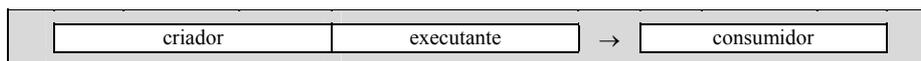
1. Quando Tíro debaixo de uma faia fura sua cana para nela tocar uma área improvisada, ele é simultaneamente criador e consumidor. Ele “toca” no sentido original do termo...



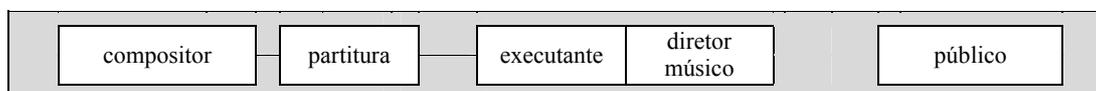
2. Entre os primitivos, uma parte da tribo especializa-se no fabrico artesanal dos instrumentos, mas uma parte significativa dessa tribo toca espontaneamente esses instrumentos enquanto outra escuta e vice-versa. O criador-executante, o consumidor e o fabricante têm todos um largo crédito...



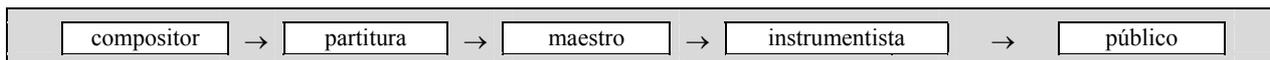
3. No século XV começa a surgir uma separação entre aqueles que ouvem e aqueles que compõe. O compositor cria o fenômeno sonoro sem cuidar ainda da sua notação...



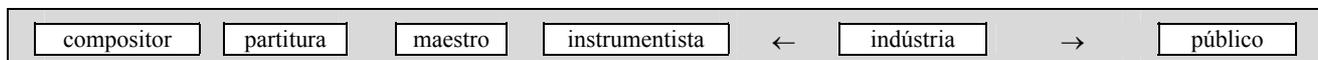
4. Na renascença constitui-se a notação musical: ela separa o compositor dos executantes pois ele pode transmitir-lhes instruções mediante uma mensagem simbólica - a partitura. Com a intervenção da orquestra, o executante divide-se ele mesmo em duas partes: aquele que dirige e aqueles que fazem o som...



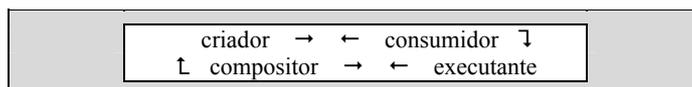
5. no início do século XX, a religião musical fica estabelecida. O Compositor distancia-se, respeitado e incompreendido pelos auditores que ignoram seu idioma. Ele transmite uma folha de papel ao “sacerdote” da religião que, na cena do templo, a sala de concertos, realiza o “mistério” do sonoro. O público adora especialmente aquilo que vê: o maestro (o intérprete).



6. Com o advento do rádio e sobretudo do disco e CD, um novo avatar intervém na cadeia que vai da idéia ao prazer de uma maneira muitas vezes decisiva: a indústria da música, secreto chefe supremo da orquestra, que manipula a vontade a mensagem estética para a adaptar aos cânones da percepção sensual. O disco submerge rapidamente o concerto: a música torna-se íntima...



7. Com o aparecimento das máquinas de música, e especialmente da composição mecano-musical, surge uma etapa recente onde o compositor é recrutado espontaneamente do próprio meio dos auditores. A música iniciada como um jogo, regressa ao jogo, com os sons gerados sem instrumentos...



Esse desfecho é sem dúvida surpreendente! Mas os argumentos e premissas do Moles são de uma ordem de grandeza que, evidentemente, não se aplicam com todas as propriedades em nosso caso. Essa trajetória descrita pelo autor, é aquela da música européia, aquela dos países ‘brancos, velhos e ricos’ que processaram todos estes estágios. No entanto, gostaria de provocar uma “comparação” extremamente complexa e difícil desta história do Moles, com a nossa real idade. Se esse modelo nos serve de alguma coisa, acho que é para nos ajudar a pensar onde é que nos encontramos na nossa própria história que, se passa pela música européia, não pode ser com ela confundida. Essa situação de epílogo que novamente inaugura a reunião das múltiplas funções e fruições do acontecimento musical em um mesmo homem, graças ao advento de um novo suporte tecnológico, é de fato real para alguns em nosso tempo. Que é, justamente o tempo da convivência simultânea de várias idades. No entanto, se o nosso caso não é o mesmo do Moles (que estuda as decorrências do uso dos sistemas computadorizados na arte), o fato da re/aparição do músico multi-uso, por razões diferentes, também nos é constantemente colocada. No Brasil que cerca alguns de nós, o momento da simultânea/idade das tarefas de imaginação, criação, estruturação, transmissão, recepção, percepção, emoção, enfim, dos relacionamentos sem mediação entre idéia e prazer, é o que nos é dado a viver... Entretanto, enquanto observamos essa sucessão das etapas de compartimentação das funções e tarefas musicais, notamos também que, paralelamente e por várias razões, enquanto que a interpretação, a execução, e a performance foram se embrenhando em habilitações cada vez mais complexas, particulares e profundas, forçaram o surgimento de uma outra e nova competência: a análise musical. Seria um processo mais ou menos assim: quanto mais o gosto e a opção pela especialização do instrumentista foi se acentuando, mais aquela “visão de compositor” foi se distanciando, então, a profíxia histórica se manifesta no surgimento de uma habilitação nova, dedicada à reaproximação entre o “saber tocar” e o “saber o que se está tocando”. Ai apareceu mais um especialista, mais um tradutor-intérprete, que se posta agora entre o compositor e o instrumentista, e/ou entre o instrumentista e o público, tentando favorecer e otimizar os vários níveis de comunicação, além dos puramente físico-sensoriais, existentes nessa cadeia da atividade musical.