

Uma entrevista com Janet Schmalfeldt An interview with Janet Schmalfeldt

André Cavazotti (UFMG)

e-mail: cavazotti@ufmg.br

Salomea Gandelman (Uni-Rio)

e-mail: salomea@iis.com.br

Foto: Bonnie Robinson



Apresentação: Entre os dias 6 e 11 de maio de 2002, Dra. Janet Schmalfeldt apresentou, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), um ciclo de conferências ligadas ao tema "Análise para a Performance". Pianista com intensa carreira nos Estados Unidos, Ph.D. em Teoria pela Universidade de Yale, Professora Adjunta de Teoria Musical na Tufts University e autora do livro *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, escreveu ainda numerosos artigos sobre aspectos relacionados a cadências, forma e condução de vozes na música dos séculos XVIII e XIX e a respeito de uma ideologia que

ela identificou como "A tradição Beethoven-Hegelian". Atualmente desenvolve perspectivas filosóficas e analíticas sobre forma como processo na música da Europa do início do século XIX.

As questões abordadas na presente entrevista, concedida no Rio de Janeiro, implicam em uma reflexão sobre performance e análise, atividades complementares que envolvem, em diferentes graus, intuição e racionalidade.

Estudando a importância dos conhecimentos intuitivo e analítico na formação e desenvolvimento musical, Keith Swanwick¹, eminente educador inglês, afirma que, se por um lado, o primeiro é a base da experiência musical, adquirida por apreensão direta e contacto pessoal, o segundo busca nomear, conceitualizar, tornar consciente o que jaz escondido, reconstituir possibilidades, criando, pois, novas maneiras de sentir. E é sobre o belo e harmônico entrelaçamento entre performance, análise e musicologia histórica que a Dra. Schmalfeldt discorre nesta entrevista, publicada aqui em português e no original em inglês.

Salomea Gandelman

PER MUSI - Ao abordar uma nova peça, inicialmente você a analisa ou toca?

Janet Schmalfeldt - Eu raramente opto por tocar uma peça que já não ame, através de performances ("ao vivo" ou em gravação) de outras pessoas, ou por ter ouvido internamente a peça ao seguir uma partitura. Caso tenha chegado a amar uma peça, já comecei, de certa forma, a pensar nela analiticamente; portanto, quando me direciono ao teclado, estou ansiosa tanto para iniciar o trabalho técnico quanto parte do analítico. As duas atividades se tornam inseparáveis.

Busco memorizar uma nova peça, frase a frase, desde o princípio; o que requer um pensamento

PER MUSI - When approaching a new work, do you initially analyze it or play it?

Janet Schmalfeldt - I have rarely chosen to perform a work that I haven't already come to love, through performances ('live' or recorded) by others, or as a result of having silently 'heard' the work in my imagination while following a score. If I have come to love a work, then I have already begun to think about it in a somewhat analytic way; thus, at the point when I turn to the keyboard, I'm eager both to begin the technical work and to undertake some analysis. The two activities become inseparable.

I tend to try memorizing a new piece, phrase by phrase, from the very outset; and this calls

¹ SWANWICK, Keith. *Musical Knowledge*. London and New York: Routledge, 1994.

analítico. Gosto de trabalhar durante o dia ao teclado, para depois passar uma ou duas horas noturnas analisando à mesa do escritório. No entanto, poucas noites de análise são suficientes para completar certas tarefas analíticas básicas, enquanto necessito de várias horas ao teclado para obter segurança técnica. Posso afirmar, pelo menos, que o meu trabalho à mesa do escritório facilita extremamente o meu esforço para decorar a peça ao teclado. Para alguns instrumentistas, esta pode ser a única e principal razão para se fazer uma análise.

PER MUSI - Analisar, de acordo com Charles Rosen,² consiste em registrar por escrito a compreensão de uma interpretação prévia e particular de uma peça específica. Joel Lester³ escreve que análises e performances de determinada peça são, ambas, apenas algumas das possíveis opções que ela oferece; elas enfatizam alguns aspectos e excluem outros.

Entretanto, os processos mentais subjacentes à realização de cada uma dessas atividades são diferentes. Como, portanto, podemos acreditar, quando Lester escreve (p.198), que “todas aquelas dezenas de milhares de horas que intérpretes gastam lapidando suas habilidades são inteiramente irrefletidas, e que apenas quando informação derivada de processos cognitivos é explicada em palavras que as habilidades de intérpretes podem criar performances válidas”?

Janet Schmalfeldt - Sendo um pianista-e-analista fenomenal e perspicaz, e também um perito em romantismo na arte literária, visual, e musical (nomeando apenas uma de suas áreas de especialidade), é compreensível que Charles

for analytic thought. I enjoy working during the day at the keyboard, and then spending an analytic hour or two in the evening at the desk. But usually only a few evenings at the desk suffice for accomplishing certain basic analytic tasks, whereas I need to spend many hours at the keyboard for gaining technical security. At the least, I can stress that my work at the desk tremendously facilitates my efforts to memorize at the keyboard. For some performers, this might be the single best reason for doing analysis.

PER MUSI - To analyze, according to Charles Rosen,¹⁰ consists of writing down the understanding of a previous and particular interpretation of a specific work. Joel Lester¹¹ writes that analyses and performances of a specific work are, both, just some of the possible options that a work offers; they emphasize some aspects and exclude others.

Nevertheless, the mental processes subjacent to the realization of each of these activities are different. Why, then, could anyone believe, as Lester writes (p.198), that “all those tens of thousands of hours that performers spend honing their skills are entirely mindless, and that it is only when cognitively derived information is explained in words that performer’s skills are able to create valid performances”?

Janet Schmalfeldt - *As a phenomenal and insightful pianist-and-analyst, and an expert on romanticism in the literary, visual, and musical arts (to name just one of his many areas of expertise), Charles Rosen can understandably claim that*

² ROSEN, Charles. *Plaisir de Jouer et Plaisir de Penser*. Entrevistado por Catherine Temerson. Paris: Eschel, 1993.

³ LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

¹⁰ ROSEN, Charles. *Plaisir de Jouer et Plaisir de Penser*. Interview with Catherine Temerson. Paris: Eschel, 1993.

¹¹ LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Rosen alegue que (suas) análises precisam ser apenas relatos verbais de (suas) prévias interpretações em performances. No entanto, nem todo analista é intérprete; e nem todo intérprete-analista é tão talentoso quanto Rosen.

Estou certa de que todos concordaremos que a questão de Joel Lester é retórica. Do ponto de vista dele, é *errado* supor que “todas aquelas dezenas de milhares de horas gastas lapidando suas habilidades são inteiramente irrefletidas...”! Qualquer pessoa que já tenha seriamente se preparado para uma performance (e isto inclui Lester – um ótimo violinista) sabe que os processos mentais necessários para esta tarefa são formidáveis. Da mente não está sendo exigido apenas enviar infinitesimos sinais aos dedos, braços, respiração, pés, ao corpo como um todo; exige-se dela também que se faça tudo isto a serviço de uma recriação pensada, dinâmica, e inteiramente pessoal da peça a tempo e no tempo – aqui e agora, e não retrospectivamente. Talvez a expressão de Lester “informação derivada de processos cognitivos” aponte o problema. Existe uma longa tradição filosófica alegando que um “pensamento” é um “pensamento” apenas quando expresso em palavras. “Cognitivo” deriva do verbo latino “cognoscere”, que significa, sobretudo, “saber”. Filósofos da epistemologia vêm lutando durante séculos sobre a questão do que significa “saber”; no entanto, mesmo o dicionário atual mais comum sugere que “saber” envolve não apenas “raciocínio” mas também “percepção” e “intuição”. Alguém já estabeleceu, de uma vez por todas, como “raciocínio” pode de alguma maneira ser separado de “percepção” e “intuição” como atividade mental? Creio que não.

Diferente de analistas-escritores, intérpretes devem recriar música processualmente e diacronicamente. Deixe-me propor, então, que análises que tratam a questão de processos musicais podem ser especialmente relevantes

(his) ‘analyses’ need only be verbal accounts of (his) previous interpretations in performances. But not all analysts are performers; and not all performer-analysts are as gifted as Rosen.

I’m sure we’ll all agree that Joel Lester’s question is rhetorical. In his view, it is wrong to assume that ‘all those tens of thousands of hours that performers spend honing their skills are entirely mindless...’! Anyone who has ever seriously prepared for a performance (and that includes Lester – a fine violinist) knows that the mental processes required for this are formidable. The mind is being asked not only to send infinitesimal signals to the fingers, the arms, the breath, the feet, the body as a whole; the mind is also being asked to do all of this in the service of a thoughtful, dynamic, and utterly individual re-creation of the work in and through time – right here and now, rather than retrospectively. Perhaps Lester’s expression ‘cognitively derived information’ points to the problem. There has been a longstanding philosophical tradition in which a ‘thought’ is a ‘thought’ only when it is expressed in words. ‘Cognitive’ derives from the Latin verb ‘cognoscere,’ which mainly means ‘to know.’ Philosophers of epistemology have struggled for centuries over the question of what it means ‘to know; but even the average present-day dictionary suggests that ‘to know’ can involve not only ‘reasoning’ but also ‘perception’ and ‘intuition.’ Has anyone yet established once and for all how ‘reasoning’ can somehow be separated from ‘perception’ and ‘intuition’ as a mental activity? I don’t think so.

Unlike analysts-as-writers, performers must re-create music processually and diachronically. Let me propose, then, that analyses addressing the question of musical process might be especially relevant to performers. In my recent work, I have tried to explore the notion of musical form as process, while proposing precedents for that idea in early nineteenth-century European philosophical writings. I have undoubtedly been led into this

para intérpretes. Em meu trabalho recente, tentei explorar a noção da forma musical como processo, enquanto proponho precedentes para esta idéia em trabalhos filosóficos europeus escritos no início do século XIX. Sem dúvida, fui levada a este projeto tanto pela intérprete em mim, quanto pelas minhas preocupações analíticas e teóricas. A característica que distingue meu trabalho atual é o esforço para recapturar algo da natureza processual da experiência musical. Por suposto, fazer interpretações da forma musical envolve, pelo menos para mim, a consideração da interação de *todas* as dimensões musicais – ou seja, motivo, idéia, frase, progressão harmônica, cadência, ritmo, compasso, textura, condução de vozes, dinâmica, instrumentação, plano tonal geral. Em outras palavras, tratar da *forma* em música é reconhecer que ela não pode ser separada do *conteúdo*. Não se pode esperar que intérpretes profissionais consigam tempo para pensar sobre todos estes aspectos de uma forma “analítica”. No entanto, chegar, mesmo que apenas informalmente, a uma visão das dimensões formais locais e gerais de uma peça pode fazer avançar, ou reforçar, o sentido de narrativa do intérprete. E parece que, para muitos bons intérpretes, a idéia de uma progressão narrativa ou, mais frequentemente, um processo psicológico pode ser útil como uma analogia para viver “dentro e através” de uma peça enquanto ela se desenrola no tempo.

PER MUSI - O conhecimento de estilos musicais pode, ao invés da análise, responder às questões interpretativas?

Janet Schmalfeldt - Na minha opinião, o conhecimento de estilos musicais não pode substituir a análise. Por outro lado, a análise depende do conhecimento de estilos. Sendo assim, os dois são completamente interativos e bons intérpretes querem estar bem envolvidos com ambos. Mas eu não acredito que a análise funciona bem quando, de fato, ela é um esforço para lidar com a música fora do contexto de

project as much by the performer in me as by my analytic and theoretic concerns. The distinguishing feature of my present work is its effort to recapture something of the processual nature of the musical experience. Granted, to make interpretations about musical form involves, at least for me, a consideration of the interaction of all musical dimensions – e.g., motive, idea, phrase, harmonic progression, cadence, rhythm, meter, texture, voice leading, dynamics, instrumentation, large-scale tonal plan. In other words, to address form in music is to recognize that it cannot be separated from content. Professional performers cannot be expected to find time for thinking about all these aspects in an ‘analytic’ way. But to arrive, even just informally, at a view about a work’s local and large-scale formal dimensions can advance, or reinforce, the performer’s sense of narrative. And it seems that, for many fine performers, the idea of a narrative progression, or, more often, a psychological process can be useful as an analogue for living within and through a piece as it unfolds in time.

PER MUSI - Can the knowledge of musical styles, instead of analysis, answer the interpretive questions?

Janet Schmalfeldt - For me, a knowledge of musical styles cannot substitute for analysis. On the other hand, analysis depends on a knowledge of styles. So, the two are completely interactive, and good performers want to be very much involved with both. But I don’t think that analysis works well if in fact it is an effort to deal with music outside of the context of style. I think the only way we can gain a sense of style

estilo. Penso que a única maneira pela qual podemos ganhar um senso de estilo é realmente vivendo os estilos. E isto é, talvez, não tanto uma experiência analítica quanto apenas uma ótima oportunidade auditiva. Acredito que absorvemos estilos intuitivamente através dos ouvidos. Não tanto falando sobre música quanto ouvindo diferentes tipos de músicas escritas mais ou menos na mesma época e, então começando a articular, por exemplo, o que pode uma peça de C.P.E. Bach ter em comum com um trabalho do início da carreira de Mozart.

É neste ponto que estudos de história e teoria são muito valiosos, e acredito que o trabalho de estudiosos de práticas de performance e estudiosos de instrumentos de época tenham aberto um mundo de possibilidades. Eu não sou uma estudiosa de práticas de performance, mas fico grata pelo que aprendi destes estudiosos. Mesmo que, às vezes, o seu trabalho possa parecer um pouco árido, eles nos estão convidando para penetrar na maneira em que as pessoas falavam sobre música na época em que ela estava sendo criada, e, assim, estamos chegando a uma noção mais clara de como a música era tocada então. Isto é muito valioso.

Quero dizer uma outra coisa: não acredito que seja errado aplicar à música antiga técnicas analíticas que foram desenvolvidas depois. Em outras palavras: defenderei a noção de que mesmo que Beethoven não soubesse nada sobre Schenker, não há problema em utilizarmos técnicas analíticas atuais para se pensar sobre sua música. Eu realmente acho que ele não se importaria. Acredito que ele ficaria satisfeito só em saber que estamos falando sobre a sua música.

Algumas pessoas contestam a aplicação de algumas formas de análises de músicas de uma época que não teria levado em conta aquelas formas. Mas, no final, é impossível sabermos como foi que realmente se escutou, por exemplo, a *Quinta Sinfonia* de Beethoven pela primeira vez. Podemos tentar, mas como não

is just by really living within styles. And that, perhaps, is not such an analytic experience as it is just a wonderful listening opportunity. I think we absorb style intuitively, through the ears. Not as much talking about music as listening to different kinds of music written around the same time and, then, beginning to articulate what might, for instance, a piece by C. P. E. Bach have in common with an early work by Mozart.

Here is where studies in history and theory are very valuable and I think that the work of scholars of performance practices and scholars of period instruments have opened up a realm of possibilities. I am not a performance-practice scholar, but I have come to appreciate what I have learned from those kinds of scholars. Even though sometimes their work might seem a little bit dry, they are inviting us to get into the way people were talking about music at the time it was being created, and we are getting a better notion of how the music was played at the time. And that is very valuable.

I want to say one other thing: I don't think that it is wrong to apply to early music analytic techniques that were developed later. In other words: I will defend the notion that even though Beethoven knew nothing about Schenker, it's okay for us to use present-day Schenkerian analytical techniques for thinking about his music. I really don't think he would care. I think he would be pleased just to know we are talking about his music.

Some people object to applying certain kinds of analysis to music from eras that would not have considered those kinds of analysis. But, in the end, we can't possibly know what it was really like to hear, for example, Beethoven's Fifth Symphony for the first time. We can try, but since we can't really go back there, I think we have no choice but to bring our own experiences to this music without apology.

podemos mesmo voltar lá, acredito que não temos escolha além de trazer nossas próprias experiências a esta música, sem desculpas.

PER MUSI - De acordo com Nicholas Cook, "Performances devem ser vistas como uma fonte de significação em si".⁴ No que deve consistir uma análise cujo objetivo é desvendar o significado musical transmitido por uma performance específica?

Janet Schmalfeldt - Esta é uma pergunta difícil e não acredito que Cook chegue nem perto de tratá-la.⁷ Joel Lester⁵ realmente tenta tratar de performances específicas: as gravações por este ou aquele intérprete desta ou daquela peça dizem isto dela. Ao contrário, as performances deste ou daquele intérprete dizem algo diferente. Portanto, eu recomendaria o artigo de Joel Lester como um esforço em se fazer o que o senhor Cook nos pede para fazer. Eu recomendo que ouçamos intérpretes e permitamos a eles que nos ajudem a moldar a peça; mas fazer isto de uma forma muito específica é difícil para nós.

Há uma passagem no primeiro movimento da *Sonata para piano em Lá maior*, Op. 110, de Beethoven, que é ambígua quanto à forma e, como o primeiro movimento da *Sonata para piano em Lá menor*, Op. 42 (D845) de Schubert, acredito que ela tem um final aberto. Não sei como quero tocar isto. Mas posso ouvir como Richard Goode toca. Sua performance me conta como ele se sente quanto à esta passagem. Ele a trata não como uma codetta, mas ainda como um aspecto contínuo do movimento em direção ao fechamento do tema secundário. Então, estou falando apenas formalmente agora, mas, psicologicamente, a performance de Goode também comunica algo sobre a maneira que ele enxerga toda a forma daquela exposição, e é muito bonito! Não

PER MUSI - According to Nicholas Cook, "performance should be seen as a source of signification in its own right."¹² In what should consist an analysis that aims at unveiling the musical meaning conveyed in a specific performance?

Janet Schmalfeldt - This is a difficult question, and I don't think that Cook even comes close to addressing it. Joel Lester¹³ really does attempt to consider specific performances: the recordings by so and so of such and such pieces say this about the pieces. By contrast, the performances of so and so say something different. So, I would recommend Joel Lester's article as an effort to do what Mr. Cook asks us to be doing. I recommend that we listen to performers, and that we allow them to help us shape the piece; but for us to do this in a very specific way is difficult.

There is a passage in the first movement of Beethoven's Sonata for Piano in A-flat Major, Op. 110, which is formally ambiguous; and, as in the first movement of Schubert's Sonata for Piano in A Minor, Op. 42 (D845), I think the passage is open-ended. I don't know how I want to play this. But I can hear the way Richard Goode plays it. His performance tells me how he feels about this passage. He treats it not as a codetta but still as a continuing aspect of the move towards closure of the secondary theme. So, I am speaking only formally now; but, psychologically, Goode's performance also conveys something to me about how he sees the whole shape of this exposition, and it's very beautiful! One does not have to do it his way, but what he does

⁴ COOK, Nicholas. *Analysing Performance, Performing Analysis*. In: *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist, p. 247. Oxford: Oxford University Press, 1999.

⁵ LESTER, Joel. *op. cit.*

¹² COOK, Nicholas. *Analysing Performance, Performing Analysis*. In: *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist, p. 247. Oxford: Oxford University Press, 1999.

¹³ LESTER, Joel. *op. cit.*

temos que fazer como ele, mas o que ele faz me passa, realmente, um novo sentido sobre aquele movimento. Então, intérpretes sempre me influenciam quando estou pensando sobre peças, independente se penso em tocá-las ou analisá-las. Eu quase sempre já ouvi uma peça antes de decidir tocá-la. Quando decido tocá-la, a análise já foi iniciada. Mas, inevitavelmente, alguma performance prévia me fez dizer: "Ah! Esta é uma linda peça. Eu quero tocá-la!". Portanto, performances afetam minhas percepções analíticas antes mesmo que eu perceba.

PER MUSI - A cultura ocidental tem sido sempre orientada em função de objetivos, e não é uma coincidência o fato de que muito da música tonal até o final do século XIX também emula este senso de se mover em direção a objetivos. Na música pós-tonal, não é apropriado ter este tipo de escuta. Como, então, devemos escutar a música atonal?

Janet Schmalfeldt - Concorde com você do ponto de vista de que, durante o século XIX, parece haver uma forte tendência para obscurecer limites formais, para alargar, expandir a exposição musical, para tornar inícios e finais menos óbvios. No primeiro movimento da *Sonata para piano em Lá menor*, Op 42 (D845) de Schubert, por exemplo, esta tendência fornece novas oportunidades ao intérprete. A ambigüidade permite ao intérprete afetar enormemente a nossa percepção do processo da peça. O que Schubert fez parece continuar nas mãos de compositores como Wagner. No Prelúdio da ópera *Tristão e Isolde*, por exemplo, pode-se falar analiticamente sobre uma primeira seção, uma segunda seção, e uma terceira seção. Mas a verdade é que a música é absolutamente contínua, e apenas cadências de engano marcam pontos de chegada. Não há cadência conclusiva, autêntica. As cadências estão sendo abaladas, a música está se tornando mais e mais contínua. No caso deste Prelúdio em particular, ao invés de iniciar com

really gives new meaning to me about that movement. So, performers always influence me when I'm thinking about pieces, whether I'm thinking about performing them or analysing them. I've almost always heard a piece before deciding to play it. By the time I'm working on it pianistically, analysis has already begun. But inevitably some earlier performance has led me to say: 'Ah! That's a wonderful piece. I want to play that one!' So, performances affect my analytic perceptions before I have even noticed."

PER MUSI - Western cultures have been very goal-oriented, and it is not a coincidence that so much tonal music until the late nineteenth century also emulates that sense of moving toward goals. In post-tonal music, it's not appropriate to have this kind of hearing. How, then, should we listen to atonal music?

Janet Schmalfeldt - I agree with you from the point of view that through the nineteenth century there seems to be a real tendency to obscure formal boundaries, to broaden, to expand the musical statement, to make beginnings and endings less obvious. In the first movement of Schubert's A-minor Piano Sonata, Op 42, for instance, that tendency gives new opportunities for the performer. Ambiguity allows the performer very much to affect our perception of the process of the piece. What Schubert did seems to continue in the hands of such composers as Wagner. In the Prelude to Wagner's *Tristan und Isolde*, for instance, one can speak analytically about a first section, a second section, a third section. But the truth is that the music is absolutely continuous, and only deceptive cadences mark points of arrival. There is no conclusive, authentic cadence. Cadences are being undermined, the music is growing more and more continuous. In the case of that particular Prelude, instead of beginning with a main theme, we begin with sequential behavior.

um tema principal, começamos com um comportamento seqüencial.

Então, o início do Prelúdio emula o centro de um tipo de trabalho precedente. Comportamento de modelo-seqüência é o tipo de composição característico para seções de desenvolvimento - partes centrais de formas sonatas ou passagens de transição. Ora, com Wagner, a própria abertura do trabalho musical começa com este tipo de instabilidade que seqüências propiciam, e assim o afastamento da significação dos ideais clássicos, dos valores clássicos, parece ter muito a ver com o distanciamento da clarificação de finais e inícios, e ou limites formais; e tudo isto aponta para uma abordagem mais fluida da composição.

A noção de escuta processual parece mais e mais relevante à medida que avançamos no século XIX e rumo ao século XX. A música de compositores do século XX está inquestionavelmente nos pedindo para ouvir de novas maneiras. Talvez não daquela processual, no sentido em que estava utilizando o termo para Beethoven e Schubert, onde existem, essencialmente, grandes objetivos.

Realmente acredito que precisamos abandonar nossa necessidade de audição e performance orientada para objetivos em algumas músicas. Em meu livro sobre *Wozzeck*,⁶ de Berg, utilizei a teoria dos conjuntos extensivamente, como boa discípula e aluna de Allen Forte na época. No entanto, já estava tentando colocar a teoria dos conjuntos a serviço apenas do exame de como Berg responde à peça de Georg Büchner, na qual ele baseia sua ópera. A peça em si, talvez, nunca tenha sido completada. Ela era revolucionária - independentemente de Büchner ter ou não pensado que estava terminada - pelo fato de que em alguns momentos ele criou cenas que duram duas ou três frases (apenas uma simples troca entre

So, the beginning of the Prelude emulates the middle of an earlier kind of work. Model-sequence behavior is the characteristic kind of composition for development sections—middle parts of sonata forms—or transitional passages. Now, with Wagner, the very opening of the musical work begins with the kind of instability that sequence can provide, and so the movement away from classical ideals, from classical values, seems to have a great deal to do with the move away from the clarification of endings and beginnings, or formal boundaries; and this all points to a more fluid approach to composition.

The notion of processual listening seems ever more relevant as we move through the nineteenth century and into the twentieth. The music of composers of the twentieth century is unquestionably asking us to listen in new ways—but perhaps not processual in the sense I was using the term for Beethoven and Schubert, where there are, ultimately, large goals.

*I really think that we need to abandon our need for goal-oriented listening and performance in some music. In my book about Berg's *Wozzeck*,¹⁴ I used set theory very extensively, as a good disciple and student of Allen Forte at the time. But already I was trying to place set theory into the service of examining just how Berg responds to the play by Georg Büchner upon which he bases his opera. The play itself was probably never completed. It was revolutionary—regardless of whether Büchner thought it was finished—in that he created scenes sometimes just two or three sentences long (just a simple exchange between two people on the street, the doctor and the captain, for instance).*

Berg tried to hold on to this non-progressive, almost cinematic, aspect of the form of the play by creating short, individual scenes. In the end,

⁶ SCHMALFELDT, Janet. *Berg's "Wozzeck": Harmonic Language and Dramatic Design*. New Haven: Yale University Press, 1983.

¹⁴ SCHMALFELDT, Janet. *Berg's "Wozzeck": Harmonic Language and Dramatic Design*. New Haven: Yale University Press, 1983.

duas pessoas na rua, o doutor e o capitão, por exemplo).

Berg tentou se agarrar a este aspecto não progressivo, quase cinematográfico da forma da peça, criando pequenas cenas individuais. No final, ele cria um desenho arquetípico: Primeiro Ato como a exposição, Segundo Ato como o desenvolvimento, e o Terceiro Ato como a peripatéia aristotélica. Pode-se perceber, no entanto, que ele está fazendo um esforço para não voltar para este tipo de forma arquitetônica. Ao invés disto, ele utiliza sua linguagem atonal para evitar a condução para pontos culminantes dentro de cenas individuais e do todo. A última cena da ópera parece que apenas flutua. Ela poderia ser ouvida, talvez, como um tipo de pós-escrito. Mas ela é simplesmente tão tocante que não é sentida como um pós-escrito: você está vendo o pequeno garoto, filho do personagem Wozzeck, agora órfão, apenas vagando em um círculo, brincando de ciranda. Você sente que, de fato, o ciclo de desespero irá continuar porque ele está usando um uniforme do exército e marchando, fingindo ser como seu pai. Você também sente que, a menos que a sociedade mude, esta não será uma história voltada para um objetivo, mas simplesmente uma repetição cíclica, circular. Büchner estava argumentando contra a filosofia da época, contra a idéia de que poderia haver um progresso real no mundo do Iluminismo, que prognosticava um contínuo crescimento em direção à perfeição para todos. Ele não via isto acontecendo e ficou desiludido: ele via pessoas ficando miseráveis por causa da Revolução Francesa e sentiu que, a menos que a sociedade ocidental fizesse um real esforço para modificar o que é trágico na pobreza, o mundo nunca iria progredir em direção a estados cada vez melhores. Assim, a peça é bem antiteleológica. Acredito que a linguagem harmônica atonal de Alban Berg, — ela certamente não apresenta cadências tradicionais — é perfeita para retratar este tipo de visão não teleológica do mundo, e também para retratar o desespero do personagem central da ópera.

he gives an archetypical design: Act I as the exposition, Act II as the development, and Act III as the Aristotelian peripeteia. But you can see that he is making an effort not to drive home that kind of architectural shape. Instead, he is using his atonal language to avoid driving towards climaxes within individual scenes and within the whole. The last scene of the opera just sort of floats. It could be, perhaps, heard as a kind of postscript. But it is just so moving that it doesn't feel like a postscript: you are seeing the little boy, the son of the character Wozzeck, now an orphan, just wandering around in a circle, playing ring-around-the-rosy. You sense that, in fact, the cycle of despair is going to continue, because he is wearing an army uniform and marching, pretending to be like his daddy. And you sense that, unless society changes, this will be not a goal-directed story but simply a circular, cyclical repetition. Büchner was arguing against the philosophy of the time, against the idea that there could be real progress in the world of the Enlightenment, which prognosticated a continued growth toward perfection for everybody. He did not see that happening and was disillusioned: he saw people miserable from the French Revolution and felt that, unless Western society really made an effort to change what is tragic about poor people, the world will never progress towards better and better states. So, it is very much an anti-teleological play. I think Alban Berg's atonal harmonic language—it certainly does not feature traditional tonal closures—is perfect for capturing that kind of non-teleological world view, and also for portraying the despair of the title character.

I am just trying to speak here about a real change that occurred with atonal music. How we can approach it as analysts is a very difficult question. But maybe we have to change our hearing. And we have to think about different notions of process without progress.

Estou apenas tentando falar aqui sobre uma mudança real que aconteceu com a música atonal. Como podemos abordá-la como analistas é uma questão muito difícil. Mas talvez devamos mudar nossa audição. Talvez tenhamos, também, que pensar sobre noções diferentes de processo sem progresso.

Houve recentemente uma significativa reação contra a música atonal nos Estados Unidos. Schoenberg e sua escola têm sido criticados. Mais ainda, a escola analítico-composicional de Milton Babbitt tem sido alvo de tremenda crítica, acusada de ser elitista e de preocupar-se com músicas e teorias que não se importam com sua audiência. Acredito que existe muita verdade nisso: o próprio Babbitt disse que não importa se as pessoas compreendem sua música.⁷ Acho que não quero acreditar que ele está realmente dizendo isso. É claro que não estou em condições de psicoanalisar Milton Babbitt, mas acho muito difícil acreditar que qualquer compositor(a) gostaria de escrever música caso ele ou ela não tivesse a intenção de compartilhá-la. Música é uma oportunidade criativa de compartilhar. Não sei o que é isto que estamos compartilhando, mas é alguma forma de comunicação, e acredito que mesmo Milton Babbitt acredita nisso.

Talvez compositores como Schoenberg, Babbitt e outros realmente acreditem que, algum dia, estaremos em posição melhor para compreender sua música, e acredito que talvez isto possa acontecer. No entanto, não irá acontecer a menos que façamos algum trabalho para treinar nossos ouvidos e os de nossos alunos para ouvir relações atonais. Em algumas das melhores escolas de música existe algo como treinamento auditivo atonal. Um colega meu da Universidade de Yale, Michael Friedman, escreveu um livro texto que é, acredito, muito bom.⁸ Ele o utiliza regularmente

There has recently been quite a reaction against atonal music in the United States. Schoenberg and his school have been criticized. More strongly, the American analytical-compositional school of Milton Babbitt has been under tremendous criticism as being elitist, and as being concerned about musics and theories that don't care about their audience. I think there is plenty of truth to this: Babbitt himself has said that it does not matter if people understand his music.¹⁵ I guess I don't want to believe that he really means this. Of course, I am not in any position to be psycho-analyzing Milton Babbitt, but it's just very difficult for me to believe that any composer would want to write music if he or she doesn't want to share it. Music is a creative opportunity to share. I don't know what it is that we are sharing, but it's a form of communication of some kind, and I think that even Milton Babbitt believes this.

Perhaps composers like Schoenberg, Babbitt, and others really believe that some day we will be in a better position to comprehend their music, and I think maybe that could happen. It's not going to happen, though, unless we do some work to train our own ears and the ears of our students to hear atonal relationships. In some of the very best music schools there is such a thing as atonal ear training. A colleague of mine at Yale University, Michael Friedman,¹⁶ has written a textbook that is, I think, very fine. He uses it on a regular basis for helping his students to expand their capacity, for example, to hear a semitone when there are two octaves in between. That's an exciting experience. Why not take the opportunity to expand our aural capacities? And this music is asking us to do that. But until we really take it seriously and try to do that, maybe we are not in such a strong position to make judgments about the music.

⁷ BABBITT, Milton. Who cares if you listen? *High Fidelity*, n.8, pp.38-40; 126-127; Fev. 1958.

⁸ FRIEDMAN, Michael L. *Ear Training for Twentieth-Century Music*. New Haven: Yale University Press, 1990.

¹⁵ BABBITT, Milton. Who cares if you listen? *High Fidelity*, n.8, pp.38-40; 126-127; Feb. 1958.

¹⁶ FRIEDMAN, Michael L. *Ear Training for Twentieth-Century Music*. New Haven: Yale University Press, 1990.

para ajudar seus alunos a expandir sua capacidade, por exemplo, de ouvir um semitom quando este está separado por duas oitavas. Esta é uma experiência estimulante. Porque não aproveitarmos a oportunidade para expandir nossas capacidades auditivas? Esta música está nos pedindo para fazer isto. Mas até que realmente a levemos a sério e tentemos fazê-lo, talvez não estejamos em uma posição tão segura para fazer julgamentos sobre tal música. Por outro lado, houve um grande retorno em direção a uma música semelhante à tonal, música que evoca gestos tonais. Esta música é muito atraente em meu país neste momento, e é muito refrescante ouvir progressões do tipo tonal retornarem a um lugar de honra e apreciação.

Entretanto, não chego ao ponto de dizer: "Bom, isto prova que a única música boa é a música tonal". Não vou defender este argumento. Acredito que existe espaço neste mundo para todos os tipos de expressão musical. Outra coisa muito importante que está acontecendo em meu país é que a música de outros mundos, outros países, a chamada *world music*, está agora começando a ser realmente bem aceita, a ponto de você se sentir impotente em termos de fazer julgamentos de valor ou mesmo para achar um modo de apreciação.

PER MUSI - Então, a predição de Leonard Meyer de uma estase flutuante, feita a mais de trinta anos, foi realizada?⁹

Janet Schmalfeldt - Leonard Meyer está freqüentemente muito certo. Parece que ele acertou em cheio. Acredito que estamos num estado flutuante. Outro tema nos Estados Unidos é que "a música clássica está morta". Este era o tópico de muitos anos atrás nos jornais, junto com "museus estão morrendo", e "as artes visuais estão morrendo". Esta predição mostrou-se incorreta.

⁹ MEYER, Leonard. *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

On the other hand, there has been a big turn back towards tonal-like music, music that evokes tonal gestures. That music is very appealing in my country right now, and it's very refreshing to hear tonal kinds of progression returning to a place of honor and appreciation. But I won't go so far as to say: 'Well, this proves that the only good music is tonal music.' I will not make that argument. I think there is room in this world for all kinds of musical expression. Another very important development in my country is that music of other worlds, other countries, so-called world music, is now really beginning to be well received almost to the point where one feels overwhelmed in terms of making value judgments or even finding a mode of appreciation.

PER MUSI - So, Leonard Meyer's prediction of a fluctuating stasis, made more than thirty years ago, has been fulfilled?¹⁷

Janet Schmalfeldt - Leonard Meyer is frequently very right. And he seems to have hit it on the head. I think we are in a fluctuating state. Another theme in the United States is 'classical music is dead.' That was the topic from several years ago in the newspapers, just as 'museums are dying,' and 'the visual arts are dying.' That prediction turned out to be incorrect.

¹⁷ MEYER, Leonard. *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

Existe um problema hoje em dia, pois começa a parecer que música clássica não tem sido tão comprada. As grandes lojas de discos estão encolhendo o número de CDs clássicos em seu estoque. Acho, no entanto, que isto não se dá tanto porque há um declínio de interesse na música clássica, quanto porque a internet tem se tornado uma maneira mais fácil de se obter gravações. Porém, houve realmente um declínio de interesse pela música clássica, e isto tem muito a ver com o advento de genuíno interesse pela música de outras culturas. Em muitas universidades nos Estados Unidos, tem se tornado normal oferecer pelo menos um curso sobre música de diferentes partes do mundo. Isto é uma coisa maravilhosa. Faz músicos clássicos como eu ficarem um pouco nervosos em alguns momentos – “alguém ainda quer ouvir algo sobre a Sonata ‘*Tempestade*’?” – mas, por outro lado, eu reconheço que esta expansão do universo musical há muito deveria ter acontecido. Durante tempo demais, a tradição clássica europeia dominou o nosso campo e, criou tamanha hegemonia que nossos padrões ocidentais para julgar música são baseados principalmente em Beethoven e as tradições clássicas e pós-clássicas. Esta é uma visão bem limitada se considerarmos quão amplo é o mundo e quantas pessoas diferentes há no mundo, a maior parte das quais adora fazer música, como nós, mas de maneiras diferentes.

PER MUSI - Como esta situação afeta a estrutura das escolas de música?

Janet Schmalfeldt - Esta situação transformou a própria estrutura de vários programas de música. Na escola em que leciono hoje, demonstramos abertura. Permitimos que a música clássica ocupe seu lugar no campo mais amplo da música do mundo e nós, teóricos e musicólogos históricos, trabalhamos em conjunto com etnomusicólogos e músicos de outras culturas. Encontramo-nos todo o tempo, ouvimos uns aos outros, demonstramos nosso mútuo apreço e, em última análise, esperamos

There is a problem these days in that it does begin to appear that classical music is not being bought as much. Major record stores are shrinking the number of classical CDs in their stock. But I think that this is not so much because there is a decline of interest in classical music, as it is that the internet has become an easier way to obtain recordings. Nevertheless, there has been a decline of interest in classical music, and that has a great deal to do with the advent of genuine interest in music from other cultures. In many universities in the United States, it has become de rigueur to offer at least one course on music from different parts of the world. This is a wonderful thing. It makes classical musicians like me feel a little nervous sometimes – ‘does anybody still want to hear about the “Tempest” Sonata?’ – but, on the other hand, I recognize that this expansion of the musical domain is long overdue. For too long, the classical European tradition has dominated our field and has, perhaps, created such a hegemony that Western standards for judging all music are based mainly on Beethoven and the classical and post-classical European traditions. That is an extremely limited outlook when you consider how wide the world is and how many different people there are in the world, most of whom love to make music, just like we do, but in different ways.

PER MUSI - How does this situation affect the structure of music schools?

Janet Schmalfeldt - *It has transformed the very structure of many music programs. In the school where I teach now, we show open-mindedness. We allow classical music to take its place within the larger domain of world music, and we theorists and historical musicologists work as a team with ethnomusicologists and with musicians from other cultures. We meet one another all the way, listen to one another, offer our mutual appreciation and, ultimately, hope to gain the same in return. Reciprocity, I think, is really important.*

receber o mesmo em troca. Acredito que reciprocidade é muito importante. No meu ensino de graduação, por exemplo, não posso mais contar com a idéia de que, caso eu me dirigisse ao piano e tocasse o início da *Sinfonia Heróica* de Beethoven, todos os meus alunos a reconheceriam. A primeira coisa que nós, devotos da música clássica, precisamos fazer hoje em dia, é introduzir a música clássica através da articulação de nosso entusiasmo e respeito por ela. Esqueça a teoria e a análise. Apenas dê vida à música, traga algo como a *Sinfonia Heróica* para a imaginação dos alunos, conte a eles como ela surgiu, dê a eles um histórico sobre Beethoven e Napoleão. Assuma que os estudantes podem não ser atraídos pela música de Beethoven até que tenhamos, de alguma forma, tornado-a vívida para eles. Eu me estimei a acreditar que, se vou esperar que meus alunos gostem do meu tipo preferido de música, devo mostrar algum interesse e apreço por qualquer tipo de música pela qual eles estejam particularmente interessados; e é geralmente a música popular da geração deles. Embora meu método provavelmente soe um pouco piegas, o que faço é convidar meus alunos a trazerem para mim gravações de música da qual *realmente* gostem, normalmente recebo toda espécie de música com a qual não estou familiarizada e pela qual não serei necessariamente atraída. O que faço é ouvir a música e então tentar encontrar algum aspecto em comum - algo sobre progressão, ou textura, que possa comparar com algumas das músicas das quais estou falando; e então tento criar um diálogo.

In my undergraduate classes, for instance, I can no longer count on the idea that, if I were to go to the piano and play the beginning of Beethoven's Eroica Symphony, all my students would recognize that piece. The first thing we classical devotees need to do these days is to introduce classical music by articulating our enthusiasm and respect for it. Forget the theory and the analysis. Just bring the music to life, bring something like the Eroica Symphony into the imagination of the students, tell them about how it arose, give them some background about Beethoven and Napoleon. Assume that students may not get drawn into Beethoven's music until we have somehow made it vivid for them. I've encouraged myself to believe that if I'm going to expect my students to like my favorite kind of music, I should want to show some interest in, and some appreciation for, whatever kind of music they are particularly interested in; and that is usually the popular music of their generation. Though my method probably sounds a bit corny, what I do is invite my students to bring recordings to me of music they really like; I usually receive all kinds of music with which I'm not familiar, and sometimes to which I may not be drawn. What I do is listen to the music and then try to find some point of commonality—something about progression, or texture, that I can compare with some of the music I am teaching; and then I try to create a dialogue.

Tradução para o português:

Leonardo Margutti

Revisão da tradução para o português:

Maurício Veloso Queiroz Pinto e
Carlos Palombini