**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

BERNADETE LENZA

**RAZÃO E EMOÇÃO, O TALENTO DE FRITZ JANK:
DE COMO SINTAXE E SEMÂNTICA INTEGRAM-SE NA OBRA DO VIRTUOSE**

**São Paulo
2008**

BERNADETE LENZA

**RAZÃO E EMOÇÃO, O TALENTO DE FRITZ JANK:
DE COMO SINTAXE E SEMÂNTICA INTEGRAM-SE NA OBRA DO VIRTUOSE**

**Tese apresentada ao Instituto de
Psicologia da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
Psicologia**

Programa: Psicologia Social

**Orientadora: Professora Titular Zélia
Ramozzi-Chiarottino**

**São Paulo
2008**

FOLHA DE APROVAÇÃO

BERNADETE LENZA

**RAZÃO E EMOÇÃO, O TALENTO DE FRITZ JANK:
DE COMO SINTAXE E SEMÂNTICA INTEGRAM-SE NA OBRA DO VIRTUOSE**

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor
Programa: Psicologia Social

Aprovado em: ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À minha querida e saudosa mãe, Octalina Afonso de Almeida.

Aos meus queridos netinhos Kyan, Isabella, Cindy e Billy.

Ao meu segundo pai, ao meu grande mestre Fritz August Erwin Jank só posso expor, como escopo maior, como âmagos deste trabalho, o meu tributo e o meu muito obrigada. Inúmeras vezes saí de nossas aulas mais perto de Deus e dos anjos. Inúmeras vezes eu o aplaudi em pé, após seus concertos. Hoje é meu coração repleto de reconhecimento e saudades que lhe envia, para onde quer que o senhor esteja, meus agradecidos e ternos aplausos.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço aos meus pais por me ensinarem o caminho da honestidade, integridade e perseverança para as concretizações das minhas realizações.

A execução deste trabalho só foi possível graças à precisa orientação da professora Dra. Zélia Ramozzi-Chiarottino. Sua capacidade e competência, bem como suas sugestões e disponibilidade, permitiram-me uma elaboração profunda e prazerosa durante o estudo desta pesquisa.

Agradeço, também, à professora Dra. Stefania Marzano que, com paciência e dedicação, orientou-me nos primeiros e importantes passos da pesquisa.

Com especial carinho, agradeço ao professor Dr. René Henrique Götz Licht pelos incentivos, orientações e solidariedade que somente vêm das pessoas verdadeiramente amigas.

Agradeço a colaboração inestimável do professor Irto de Souza na indicação de obras para piano de diversos virtuosos, que enriqueceram este trabalho.

Agradeço a todos os professores doutores que me ministraram aulas durante o curso de doutorado.

De inestimável colaboração foi o trabalho do Dr. Paolo Chiarottino, conhecedor e apreciador da música clássica, sobretudo de Ludwig van Beethoven que, com muita competência, amor e dedicação, transcreveu da gravação original em LP vinil, para CD os discos da coleção das trinta e duas sonatas de Ludwig van Beethoven gravadas pelo saudoso e brilhante Professor Fritz August Erwin Jank.

Não poderia deixar de agradecer às carinhosas e ricas entrevistas a mim concedidas pelo professor Johannes Oelsner, pela pesquisadora Lothair Americano e pela concertista Sra. Zoraide Saddi.

Agradeço as preciosas colaborações das bibliotecárias Sra. Alice Horiuchi e Sra. Mara Cristina, bem como as do Sr. João Baptista da Silva.

Finalmente, agradeço a todos os autores, pesquisadores e estudiosos relacionados nas Referências Bibliográficas. Seus esforços, estudos e dedicações, transcritos nos seus livros, foram de suma importância para a realização da minha pesquisa.

A todos, com carinho, só posso dizer: MUITO OBRIGADA.

A verdade está dentro do alcance de um homem sábio.
A beleza pode ser percebida por um coração sensível.
Elas pertencem uma à outra.

Ludwig van Beethoven. Carta 21.

RESUMO

LENZA, Bernadete. *Razão e Emoção, o talento de Fritz Jank: de como sintaxe e semântica integram-se na obra do virtuose*. São Paulo, 2008, 177p. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esta Tese estuda o papel da Razão e da Emoção no virtuosismo, como se integram aí sintaxe e semântica. Procuramos entender como a obra de arte é vivida, intuída, tanto no momento da sua concepção quanto no momento da sua execução. Nosso objetivo específico foi o de estudar como as composições de Ludwig van Beethoven encontram resplendor artístico nas mãos do virtuose Fritz Jank. Depois de várias leituras, cursos, estudos sobre a obra musical escolhemos como nosso referencial teórico, a obra de Suzanne Langer por harmonizar-se inteiramente com a linha de pesquisa Razão e Emoção, do Laboratório de Epistemologia Genética do qual participamos. Sua formação néo-kantiana, grandemente influenciada por Ernst Cassirer, permitiu-nos uma compreensão e uma visão da obra de arte e especialmente da música, perfeitamente inseridas na produção científica desse Laboratório. Um virtuose necessita ter o domínio da sintaxe da linguagem musical, ou seja, o domínio do conhecimento musical. Entretanto, quando só há a técnica, aos artistas parece faltar humanidade, paixão, emoção. Procuramos mostrar como, tanto a razão quanto a emoção, estão unidas, quer para a composição, quer para a interpretação musicais. O virtuose, assim, transcende esses aspectos, pois necessita ser um artista com excepcional domínio da técnica, da sintaxe da linguagem musical, além de ter profunda sensibilidade musical. Para fundamentar esta pesquisa realizamos comparações das interpretações pianísticas de Fritz Jank com as de outros grandes mestres do teclado, em execuções de algumas sonatas de Ludwig van Beethoven, por nós selecionadas. Neste trabalho procuramos dar uma idéia da carreira musical de Fritz Jank como professor e virtuose, recolhendo dados dos jornais, entrevistando alguns de seus contemporâneos e até acompanhando cursos sobre a sua obra. Esperamos assim, prestar uma homenagem ao grande mestre, nosso professor, que presenteou seus ouvintes com magníficas interpretações pianísticas e enriqueceu a vida, sobretudo o espírito, de todos aqueles que tiveram o privilégio não só de ouvi-lo, mas também de com ele aprender.

Palavras-chave: virtuosismo, sintaxe, semântica, razão, emoção.

ABSTRACT

LENZA, Bernadete. *Reason and Emotion, The talented Fritz Jank: and the way Syntax and Semantics integrate in his work*. São Paulo, 2008, 177p. Thesis – Institute of Psychology. University of São Paulo, São Paulo.

The current Thesis deals with the rule of reason and emotion in virtuosism and the way they integrate themselves in syntax and semantics. We try to understand how one lives and feels the work of art, both at the moment of its creation as well as when it's being performed. Our specific aim was studying how Ludwig van Beethoven's compositions could achieve success in the hands of the "virtuose" Fritz Jank. After a lot of reading, course attending and studies we decided to choose, as our theoretical reference the works of Suzanne Langer as it totally combines with the Reason and Emotion research field of our Genetic Epistemology Laboratory. Suzanne Langer's neo-kantian upbringing greatly influenced by Ernst Cassirer, gave us a better understanding and feeling of the work of art and music inserted in this laboratory's scientific production. A virtuoso needs to master the syntax of musical language, that means, the mastery of musical knowledge. However, when there is only technique it looks as though the artists lack humanity, passion and emotion. That's why we try to demonstrate how reason and emotion are related to each other both in the creation of composition and musical interpretation. This way, the virtuoso is the one who transcends these aspects because he needs to be an artist with outstanding mastery of technique and syntax and, along with that, have deep musical sensitivity. In order to give fundamentals to this research we have done comparisons between Fritz Jank's piano interpretations and other piano masters on some of Ludwig van Beethoven's sonatas previously selected by us. In this work we try to give an idea about the musical career of Fritz Jank, as a Professor and virtuoso, by collecting data from newspapers, interviewing some of his contemporaries and even taking courses on his works. Through this way we want to pay a tribute to the Great Master, our teacher, who gifted his listeners with magnificent piano interpretations that enriched the lives and above all, the spirits of all those who had the privilege of not only listen to him (his plays) but also of learning from him.

key-words: virtuosism, syntax, semantics, reason, emotion

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO	10
II.	OBJETIVOS	12
III.	REFERENCIAL TEÓRICO	13
IV.	FRITZ JANK, MEU MESTRE, MISSIONÁRIO DA MÚSICA	67
V.	FRITZ JANK, O VIRTUOSE	125
VI.	CONCLUSÃO	163
VII.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	170

I. INTRODUÇÃO

A idéia deste estudo deveu-se ao fato de a autora deste trabalho ter sido, por mais ou menos 12 anos, aluna particular do Professor Fritz Jank e também por ele ter tido uma importante relação de amizade com a família Ramozzi.

Ao nos tornarmos orientanda da Professora Zelia Ramozzi-Chiarottino, identificamo-nos com a linha de pesquisa incluída em seu Laboratório de Epistemologia Genética: ***Razão e Emoção***. Nessa linha já foram realizados trabalhos significativos por ela mesma (RAMOZZI-CHIAROTTINO, Z. 2002 e 2006) e seus colaboradores. Foram publicados artigos, realizados Mestrados, Doutorados e Livre-Docência, dedicados à Psicologia Clínica, à Poesia, etc. Daí a idéia de pesquisarmos sobre a Música, mais especificamente sobre o virtuosismo, tomando como exemplo Fritz Jank.

A proposta teórica fundamental dessa linha de pesquisa é a de demonstrar que a Semântica deriva da Sintaxe como propõe em sua obra o grande epistemólogo Gilles Gaston Granger (1979:49) e que os sistemas lógicos do funcionamento das estruturas mentais orgânicas (como diz Jean Piaget) são a condição para que os *sistemas de significação não lógico-matemática* da experiência vivida sejam construídos.

Sintaxe, semântica e pragmática fundamentam, como sabemos, qualquer tipo de linguagem. A sintaxe tem por objetivo o exame das relações entre os símbolos, das maneiras pela quais se combinam para gerar fórmulas e frases, sejam elas na linguagem natural ou musical, que é a que nos interessa no presente trabalho. A semântica, segundo Granger (*op. cit*) (nesse aspecto, inteiramente de acordo com Piaget), deriva da sintaxe que funcionaria como o “esqueleto” da produção de significados. Pragmática seria o estudo das relações vigentes entre signos e pessoas que os interpretam.

Também na música, é a partir do conhecimento e do domínio da sintaxe que se adquire o domínio da produção semântica. Este domínio é de fundamental importância tanto para a composição quanto para a execução de uma obra musical. Assim, o conhecimento e o

domínio da técnica ampliam as possibilidades de interpretação culminando com o virtuosismo. Este exige do intérprete muito mais do que a melhor das técnicas. Entre técnica e virtuosismo há um salto análogo àquele que separa o estudioso de uma ciência, do criador de novas teorias. É o toque da genialidade.

Estudar a vida profissional deste grande mestre do piano implica para nós investigar como a Razão e a Emoção se combinam no virtuosismo e como a sintaxe e a semântica se entrelaçam na composição, na execução e até na recepção da obra de arte, especialmente na obra pianística.

Devido ao fato de o Professor Fritz Jank ter sido um beethoviano por excelência, este estudo abrange também anotações sobre a vida e a obra de Ludwig van Beethoven. Damos destaque para as sonatas, visto que Fritz Jank foi um dos poucos, no Brasil, a gravá-las de cor.

II. OBJETIVOS

Este trabalho apresenta como objetivos principais: estudar como se integram sintaxe e semântica na concepção do que podemos chamar virtuosismo; estudar como a obra de arte é “vívda” e intuída, tanto no momento da sua concepção quanto no momento da sua execução e estudar como as composições de Beethoven encontram resplendor artístico nas mãos do virtuose Fritz Jank.

III. REFERENCIAL TEÓRICO

Depois de várias leituras, cursos e estudos sobre a obra musical, escolhemos como nosso referencial teórico a obra de Suzanne Langer por harmonizar-se inteiramente com a linha de pesquisa já mencionada (Razão e Emoção) do Laboratório de Epistemologia Genética do qual participamos. Sua formação neo-kantiana, grandemente influenciada por Ernst Cassirer, permitiu-nos uma compreensão e uma visão da obra de arte e especialmente da música, perfeitamente inseridas na produção científica desse Laboratório.

1. SENTIMENTO E FORMA

Todos intuímos que Razão e Emoção estão unidas, quer para a composição, quer para a interpretação musical. Entretanto, segundo Langer (1980), para o ouvinte de uma obra musical basta a Emoção, embora com a colaboração da Razão, entendida aqui como conhecimento musical ou sintaxe, a audição possa tornar-se mais profunda graças à sua sensibilidade e identificação com a melodia. Conseqüentemente, o conhecimento musical ou a sintaxe concorre para uma maior compreensão e melhor interpretação das frases musicais.

Eventualmente, ao longo da História, compositores foram obrigados a deixar a emoção em segundo plano por motivos financeiros ou mesmo por exigências dos editores como foi, por exemplo, o caso de Beethoven ao compor as *Bagatelas*. Na época, as damas da corte eram a maioria das pessoas que compravam as músicas dele. As sonatas para piano, por serem obras de difícil execução, não tinham uma boa saída, o que levou o gênio de Bonn a compor músicas mais leves e acessíveis a essa clientela, atendendo às exigências dos editores.

No curso *Análise e Master Class das 32 Sonatas para piano de Ludwig van Beethoven*¹, o professor Almeida Prado confessa que ao dar um concerto não se pode dar vazão à emoção no sentido corriqueiro da palavra e, ao ser perguntado pela autora deste trabalho como se pode

¹ Informação obtida no curso *Encontro com Almeida Prado. Análise e Master Class das 32 Sonatas para Piano de Ludwig van Beethoven*, realizado em São Paulo de março a julho de 2003.

tocar um concerto sem se emocionar e, mesmo assim, levar o público a fazê-lo, ele responde: “É um emocionar-se intelectualmente”.

Conta ainda o professor que Nádía Boulanger (1887 – 1979), professora de piano, organista e regente, disse para um de seus alunos perfeito na técnica: “Erre, erre, por favor. Erre, distraia-se. É demais sua técnica. Você precisa ter mais música. Precisa ter mais vida!”.

Pensadores e artistas de todos os tempos mostram tanto a Razão quanto a Emoção ligadas nas ações do ser humano, nas grandes descobertas científicas, nas composições artísticas, na música ou na interpretação, como também na capacidade de ouvir uma peça musical.

Dizem os biógrafos que Beethoven tomava um conjunto de notas que, por si só, não tinham sentido, mas ao colocá-las dentro de um contexto fazia delas uma obra de arte. Foi o que ocorreu com a 5ª Sinfonia em Dó Menor, *opus* 67. Um conjunto de notas engavetadas e praticamente sem significado transformou-se, dentro de um contexto, em uma das mais belas obras musicais do mundo. Para tanto, parece claro, Razão e Emoção se entrelaçavam.

De acordo com Suzanne Langer (1980), a arte é uma apresentação simbólica e não a reprodução de um sentimento. Tem-se não só um sentimento, mas uma vida de sentimentos.

Toda obra de arte é bela porque oferece ao público uma determinada maneira de conceber a emoção. Somente quando o público a vê desta forma é possível dizer que entendeu sua expressividade. A obra de arte é expressiva enquanto *forma*, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deva conter. Assim, no caso do virtuose a obra de arte exprime a personalidade do artista, sua técnica e a sua capacidade de criação ou recriação.

Diz Langer (*op. cit*) que é necessária muita cautela em caracterizar a arte como um processo cognoscitivo. Não cabe à arte uma função reveladora ou cognoscitiva. No que tange à compreensão de uma obra de arte é necessário ser “responsivo” e isto seria um dom natural relacionado com o talento criativo. E mais, aqui, segundo ela, trata-se de um conhecimento intuitivo, imediato e intransferível. Não se trata de uma compreensão argumentativa, mas, ao contrário, de uma compreensão sem intermediação de premissas ou coisa que o valha. Esse dom pode ser elevado ou reduzido de acordo com as experiências e possibilidades internas do indivíduo e, como é intuitivo, não pode ser ensinado. Desta forma, o exercício da intuição

depende, muitas vezes, da possibilidade de *limpar a mente* dos preconceitos intelectuais, bem como das idéias falsas inibidoras da “responsividade” natural das pessoas. Assim, se o leitor de um poema o lê através de uma convicção teórica, estará colocando um obstáculo no que concerne à receptividade do poema. O mesmo ocorre com relação a pensar em pinturas fundamentalmente como exemplos de escolas ou períodos. Neste caso, estar-se-ia pensando *sobre* a pintura, mas se estaria fechando e atravancando os caminhos para a resposta intuitiva.

Diz Langer (1980:412): “A alegria de uma experiência estética direta indica a que profundidade da mentalidade humana essa experiência chega”. Uma obra de arte “provoca algo” no seu público e o que ela provoca é uma formulação de sentimentos e concepções da realidade visual, factual e audível, em conjunto. A obra de arte fornece formas de imaginação e formas de sentimento, inseparavelmente, isto é, clarifica e organiza a própria intuição. Por isso ela tem a força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, sem suscitar qualquer trabalho intelectual consciente, ou seja, de raciocínio. Neste momento, a emoção e a semântica prevalecem em relação à razão e à sintaxe. *A obra de arte tem a função de fecundar a mente* e a ilusão é o poder fecundante.

De acordo com Langer (1980:392), a intuição, para Croce, é transcendental. É um ato puramente subjetivo que, espontaneamente, tem lugar na mente e não necessita de mediadores.

Cassirer forneceu a propedêutica. (...) Toda cognição de forma intuitiva; todo relacionamento – distinção, congruência, correspondência de formas, contrastes e síntese em uma “*Gestalt*” total – pode ser conhecido apenas pela introvisão direta, que é a intuição. E não só a forma, mas a significação formal, ou importe, é vista intuitivamente (motivo pelo qual algumas vezes se diz que ele é ‘sentida’), ou não é vista de modo algum. Esse é o valor simbólico básico que provavelmente precede e prepara o significado verbal.

Desta forma, a intuição de todo o sentimento apresentado é o início para o “entendimento” de uma obra de arte. Tanto a abstração quanto a interpretação, encontradas na base de toda mentalidade humana, são as raízes de onde surge a arte. São intuitivas e podem lidar com formas não discursivas.

O crescente pensamento de um artista e a sua liberdade de variar, de construir e desenvolver formas faz crescer sua universalidade através de sua própria imaginação consolidada concretamente. Mesmo que o artista crie uma obra de arte a partir de sua experiência interior, essa obra vai superar o âmbito de sua vida pessoal e mostrar, em uma visão muito maior, como qualquer coisa pode pertencer à humanidade. O conhecimento de sua própria individualidade torna-se parte dessa visão maior. O acontecimento que ele tem na sua vida vai até onde sua arte pode alcançar. Foi o que aconteceu com Beethoven, por exemplo. Obras singelas foram compostas durante sua estada em Heiligenstadt, onde vivenciou momentos de muitos sofrimentos pessoais. Assim, uma obra de arte sai das mãos do autor e entra na vida de outras pessoas. Desta forma, um compositor articula sentimentos complexos e sutis, sendo a linguagem incapaz de denominá-los ou descrevê-los.

De acordo com Langer (1980), ao conceber uma obra de arte, o criador articula um importe vital, ou seja, uma soma de sentimentos desconhecidos antes da expressão de sua arte. E esse importe vital não lhe seria dado imaginar à parte de sua expressão.

Mas o ato da concepção, ponto de partida do seu trabalho, é o sentimento fundamental a ser explorado e expressado. É a visualização da “forma dominante”. Essa é a “obra de arte na cabeça do artista”.

Frayze-Pereira (1994) diz que a obra de arte *é* um significado e também um conhecer, pois ao revelar um sentido das coisas apresenta-se de modo particular, ensinando uma *nova* maneira de perceber a realidade.

A pessoa do criador se faz forma na obra de arte. O assunto de uma obra *é* somente *um* dos elementos que levam a pessoa a se exprimir tornando-se forma. O artista, ao dar vida a uma forma, torna-a acessível a infinitas interpretações possíveis, mesmo porque a obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem. Assim, devido à infinidade de personalidades dos intérpretes, as interpretações são infinitas. A personalidade ou a congenialidade do artista pressupõe um ato de fidelidade àquilo que a obra *é*.

A execução e a invenção caminham simultaneamente na arte. Mesmo porque *é* necessário, ao fazer uma obra de arte, executá-la, pois ela só existe quando *é* acabada. Ao mesmo tempo,

porém, ela é inventiva e é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e, conseqüentemente, incapaz de ser repetida.

No estágio da concepção, apesar de a idéia referente ao processo de concepção encontrar-se na mente do compositor e o ponto dessa revelação ser variável a diferentes compositores, ou mesmo diferente em momentos diferentes para um mesmo compositor, a composição original é a forma dominante da obra. Essa forma pode ser alterada conforme o momento e até chocar os ouvintes.

Um dia, chegaram até o mestre de Bonn e disseram-lhe que ele infringia normas. Beethoven respondeu: “Quem disse que não se pode fazer isto?”. Responderam-lhe: “Herr Salieri e outros também disseram que não se pode”. Ao que Beethoven respondeu: “Diga-lhes que Herr Beethoven disse que se pode”.

Para a maioria dos compositores, o ato de imaginação criativa é como uma forma dominante ou idéia matriz. Felix Mendelssohn chamou esse movimento de “a composição”. A música, após sua concepção, surge ao mundo como uma obra de arte viva, embora só possa alcançar a realização completa ao ser executada. A execução é uma continuação natural da composição. É a conclusão de uma obra musical.

Assim, a obra do compositor é uma obra incompleta, mas perfeitamente conduzida a um estágio perfeitamente definido. O compositor, o executante e sua audiência seriam imprescindíveis para os processos criativos na obra de arte musical.

Pareyson (1989:32), referindo-se à arte, cita: “Ela é um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”. A música será um idioma limitado se, ao inventar a música, a mente do compositor estiver fixada naquilo que deve ser expresso. Essa composição tenderá a não ser música.

De acordo com Langer (1980), no universo do som, a consciência é invadida por um mundo audível de beleza sonora, onde existem formas em movimento convergentes para dar a impressão de repouso ou agitação, ou mesmo, de solidez. Essas formas não são objetos do mundo real, mas, sim, elementos em uma ilusão puramente audível. A música não é apenas uma espécie de linguagem. Sua significação é diferente do que é normalmente chamado de

“significado”. Para Langer (1996), se a música tem qualquer significação, é *semântica*, não sintomática. Seu “significado” não é o de um estímulo para provocar emoções. Se tiver conteúdo emocional, este é *simbólico*. A música não é, normalmente, derivada *de* afetos nem tencionada *para* eles, mas, sim, fala a *respeito* deles.

Outro fator importante a ser considerado é o *interesse*. Assim, o interesse e a função da música, não são para estimular nem acalmar os nervos ou agradar aos ouvidos. A função da música não é a estimulação dos sentimentos, mas a *expressão* deles. E mais: não é a expressão simbólica das formas de sensibilidade senciente. A música indica como o autor *imagina* os sentimentos, expressa o que ele *sabe sobre* a “vida interior”, indo além de seus sentimentos pessoais. Isto é possível porque, para o autor, a música é uma forma simbólica através da qual se pode aprender e também exprimir idéias sobre a sensibilidade humana.

Apesar de as proporções tonais figurarem entre as primeiras leis da Física a serem expressas, experimentadas e sistematizadas; a despeito de a ordem da tonalidade ser contínua e compreender uma série igualmente ordenada de frequência de vibração; apesar de o volume também poder ser expresso em graus matemáticos de uma escala ininterrupta e reduzido a uma propriedade das vibrações físicas, ou mesmo de o timbre (a característica mais definitivamente qualitativa dos tons) estar condicionado pela simplicidade ou complexidade das vibrações geradoras do tom, tudo isso, em si, ainda não é música enquanto uma “*Gestalt*” disser respeito apenas à sintaxe.

A música é projetada e acolhida como *linguagem de sentimento*. Não é “auto-expressão”, mas, sim, *exposição* de sentimentos. Pode, inclusive, descobrir novas possibilidades de sentimentos. Através da música aprende-se o caráter e extensão da experiência subjetiva. Sendo assim, a obra de arte oferece ao público uma maneira de conceber a emoção.

O público entra em uma relação com a obra, não com o artista. O sentimento despertado não é apenas “comunicado”, mas, sim, *revelado*, mesmo porque o autor não transmite um sentimento particular, não coloca em uma obra o sentimento que ele quer colocar. Não é necessário saber nem entender o que o autor quis transmitir. Para o sentimento musical, o mais importante não é a sintaxe ou a razão, mas, sim, se entregar puramente à obra e a um objeto de valor emocional peculiar. É a emoção exclusiva da pessoa que a sente. É o “prazer” que se supõe proporcionado pela arte, embora a sintaxe esteja aí subjacente.

Apesar de Goethe, Coleridge e Keats, Santayana e Herbert Read terem empregado a palavra “prazer”, Langer (1980:410) prefere não usá-la, e nem mesmo a expressão “emoção estética”, devido ao fato de serem palavras indiscriminadas. Essas palavras são indiscriminadas no sentido de que outras coisas, além da arte, podem evocá-las como, por exemplo, a Natureza. Mas os objetos naturais tornam-se expressivos apenas para a imaginação artística, e é ela que descobre suas formas. A beleza é forma expressiva.

Devido ao processo inferencial, que é individual, o mesmo sentimento pode, por exemplo, ser ingrediente nas dores e nas alegrias do amor. Assim, uma obra de arte expressa efeitos ambigualmente interligados podendo, dessa forma, ser chamada de “alegre” por um intérprete e “melancólica” ou mesmo “triste”, por outro.

Entretanto, o que a obra de arte realmente transmite é apenas uma passagem inominável de “vida sentida”, conhecida através de sua encarnação no símbolo artístico, mesmo que o espectador ou o ouvinte jamais as tenha sentido. Isso é também verdadeiro para o artista. Ele não precisa ter experimentado na vida real cada emoção que é capaz de expressar. Cada escolha feita pelo artista, tal como a técnica suave ou arrojada, delicadamente sugestiva ou não, não são partes justapostas, mas, sim, elementos interatuantes. É controlada pela organização total da imagem que ele quer sugerir.

Langer (1996) afirma que se pode *usar* a música para fazer a *catarsis* de experiências subjetivas e, assim, restaurar o equilíbrio pessoal, *mas esta não é a função primária da obra de arte*. Cita Richard Wagner (1996:221-222):

O que a música expressa é eterno, infinito e ideal; ela não expressa a paixão, o amor ou o anelo de um dado indivíduo em uma dada ocasião, mas a paixão, o amor ou o anelo em si, e apresenta-o naquela variedade ilimitada de motivações, que é característica exclusiva e particular da música, alheia e inexprimível em qualquer outra linguagem.

Esta citação deixa claro que a música não é auto-expressão, mas formulação e representação de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções – em um quadro lógico de vida

senciente e responsivo. A música oferece a possibilidade de apreender, conceber e compreender sentimentos (paixão, amor, entre outros), não pretendendo que o indivíduo os tenha ou que os impute a outros. Mesmo porque, se assim fosse, seria totalmente impossível a um artista anunciar um programa com antecipação e executá-lo bem. Ou mesmo, executar bem diferentes movimentos de uma sonata: *allegro*, *adagio*, *presto* e *allegretto*. Diz Langer (1996:222):

Assim como as palavras podem descrever eventos que não presenciamos, lugares e coisas que não vimos, a música pode apresentar emoções e estados de espírito que não sentimos, paixões que antes não conhecíamos. Seu tema é o mesmo que o da auto-expressão, e seus símbolos podem até mesmo ser emprestados, de vez em quando, do reino dos sintomas expressivos.

Ouvir música é um ato de talento, exige uma inteligência auditiva e pode ser desenvolvido com o exercício. Algumas pessoas conseguem “ouvir” a música somente “lendo” a partitura, sem a necessidade de executá-la. A audição interior é trabalho da mente e é mantida por todo tipo de recursos simbólicos: a orientação de partituras impressas, memórias tonais individuais e outras referências à experiência.

Quanto maior for o domínio da sintaxe musical, a audição interior tenderá a ser mais fidedigna com a intenção do autor da obra musical.

Um músico competente pode ser capaz de “lê-la” em imaginação pura. Entretanto, a imaginação do executante é progressiva e é auxiliada, de vez em quando, pela realidade do tom já realizado na execução.

2. O VIRTUOSISMO

O ato da execução é tão criativo quanto o da concepção. A função do executante é a arte de levar a criação do pensamento da concepção à expressão física. É a arte de conduzir adiante o desenvolvimento da idéia do compositor.

Alguém será um virtuose natural, segundo Langer (1980), quando o sentimento de expressão da obra é claro e o sentimento de expressão for forte e preciso.

O fato de um virtuose ter a “possibilidade de sentir” a música profundamente, executando-a com brilhantismo, só é possível devido a um domínio da sintaxe, o que leva a uma maior compreensão da semântica. A razão e a emoção compartilham esse momento.

Como o virtuose sente, “vive” a música, como interpreta e como entende uma determinada obra tem relação com a semântica derivada da sintaxe. Desta forma, o significado de cada música, a semântica, para o virtuose tem relação com o conhecimento e com a sintaxe da obra.

Langer (1996) acredita que ao *tocar* música busca-se a auto-expressão, podendo encontrar alívio para os sentimentos, embora não seja esta a função da música. O fato mesmo de se escolher uma determinada peça pode dar-nos a ilusão de ela “expressar” a condição do executante ou mesmo de estar destinada a falar dos seus sentimentos e, a partir daí, acreditar serem estes sentimentos os mesmos experimentados pelo compositor ao criar sua obra.

Entretanto, existe uma grande variedade de interpretações dada à mesma peça por diferentes executantes ou ouvintes. Nesse sentido, Zelia Ramozzi-Chiarottino (2001) lembra que a teoria de Max Wertheimer, deixada quase sempre de lado quando esse é o tema, criou a *Lei da Pregnância*. Isso explicaria como a estrutura da “melhor forma” possível se organiza com a “requisição” das próximas. Dentro de determinadas condições, são como que “exigidas” determinadas “*Gestalten*”, as “boas formas”, que conduzem ao resultado final de um processo. As “boas formas” como que se encadeiam levam a uma conclusão, ou seja, a um “*gran finale*”. As “*Gestalten*”, ou totalidades autodeterminantes, falam dos “*requirements*” ou das “requisições” dos “*following from*” que distinguem as várias interpretações dos virtuosos (cada um deles sente de modo diferente essa seqüência de “*requirements*”, daí a interpretação original de cada um). Ramozzi-Chiarottino, Z. (2001:29) cita Wertheimer (On Truth, p. 138):

A melodia de uma música, por exemplo, depende de uma sintaxe, sem dúvida, lógica, mas não pode ser explicada só a partir de elementos ou como soma das relações sintáticas entre esses elementos. Cada nota é singular no todo como parte desse todo e o todo respira em cada parte. A melodia é lembrada, reconhecida, mesmo quando transcrita numa escala diferente da original. É a estrutura enquanto “*Gestalt*” que é reconhecida.

Assim, a pregnância é o processo no qual o conjunto das “*Gestalten*” “requer” o próximo passo até a “conclusão”. Em uma linguagem mais simples, isto significa que um passo requer, necessariamente o outro num determinado contexto.

Entretanto, é necessário levar-se em conta que, para tanto, a percepção de cada indivíduo e a sua história psico-social interferem na constituição das “*Gestalten*”. Assim, as “*Gestalten*” não são configuradas no aqui e agora, mas, ao contrário, trazem consigo um aspecto histórico.

Como ilustração, menciona o papel de um personagem no teatro que é visto e lembrado em função do papel dos outros. O “novo” é “escrito” sobre o já existente, ou seja, a partir da experiência vivida. Uma estrutura maior tende a ser sentida como “seguindo-se de” (*following from*) e não somente “seguindo” outra. Deste modo, com relação à memória, o fato “novo” será escrito sobre o “já existente”. As “*Gestalten*” de cada indivíduo “requerem” um determinado produto. Daí infere-se que o fato de um músico especializar-se em Beethoven, por exemplo, tem a ver com o conjunto das “*Gestalten*” requeridas pela vida musical deste intérprete, como foi o caso de Fritz Jank em relação às obras de Beethoven, ou João Carlos Martins em relação às obras de Bach, por exemplo.

O virtuose está livre de emoções confusas. A realização mais elevada é absorvida pela apresentação da obra, pela duração virtual organizada e pela imagem da vida senciente. Músicos e psicólogos acreditam que uma peça de música, por poder ser interpretada diferentemente por diferentes executantes, torna-se uma *classe de peças*, mantendo somente as propriedades simbolizadas pelos recursos de notação na partitura.

Langer (1980) analisa essa posição considerando vários pontos.

O primeiro ponto a ser analisado diz respeito a desvendar o que se entende por “*a peça*”, o que se entende por uma determinada obra de arte. Segundo Langer (1980), “*a peça*” significa uma ilusão de tempo, organicamente desenvolvida em passagem audível. Porém, “audível” pode referir-se à audição real ou imaginária. Neste caso, percebe-se a reciprocidade de expressão e impressão. O compositor é o sujeito original das emoções descritas e o intérprete é o seu confidente, seu porta-voz. Esta posição é aceita por músicos, regentes e intérpretes, tais como Beethoven, Schumann e Liszt; por filósofos tais como Rousseau, Kierkegaard e Croce e também por críticos de música como Marpurg, Hausegger e Riemann. Eles crêem que a música seja, dentre outras coisas, uma catarse emocional e, sua essência, a auto-expressão, embora não seja essa a função da música.

Contudo, é bom lembrar que nem toda catarse e nem toda auto-expressão melódica são boa música. É aqui que entra o papel da sintaxe musical aliada às guirlandas de notas formadoras dos versos musicais.

No caso de o executante não ser o autor da obra, então a forma dominante lhe é dada, assim como uma quantidade variável de detalhes. No entanto, a decisão final sobre *como soa cada tom* fica a seu cargo. É a semântica e a emoção atuando nas mãos do artista. Isso acontece porque um novo sentimento instaura-se reforçando a imaginação tonal e, ao mesmo tempo, submetendo-se a ela: o sentimento de proferição, de pronunciar e de dizer sobre esse sentimento.

Langer (1980:145) cita Robert Schumann que escreveu em seu “*Musikalische Haus-und Lebens Regeln*”: “Somente quando a forma estiver bem clara para você é que compreenderá sua significação”².

Para tanto, o domínio da técnica é fundamental. À sintaxe, o aspecto racional é primordial, é a condição primeira. Mas o virtuosismo e o processo de auto-expressão, tanto do compositor quanto do executante, ou mesmo do regente, vão além disso. Cooper (1996:146) cita Rachel Ries que escreveu:

² *Gesammelte Schriften*, II, 170.

Quando Beethoven me dava aulas, tenho que dizer que, ao contrário de sua índole, ele era extremamente paciente. Eu só podia atribuir isso, e seu comportamento quase infalivelmente amistoso para comigo, sobretudo a seu carinho e afeição por meu pai. Assim, de vez em quando me fazia repetir algo dez vezes ou mesmo muito mais vezes. Nas Variações em fá maior, dedicadas à princesa Odescalchi (op. 34), tive de repetir inteiramente, 17 vezes, a última variação do Adagio. Ainda assim, ele não ficou satisfeito com a expressão na pequena cadenza, embora eu achasse que a tocara exatamente tão bem quanto ele tocara. Nesse dia recebi quase duas horas completas de aula. Se eu cometesse um erro em algum ponto de uma passagem, ou tocassem notas incorretas, ou omitisse intervalos – que ele com frequência queria fortemente enfatizados – raras vezes dizia algo. No entanto, se me faltasse expressão em crescendos, etc., ou no caráter de uma peça, ficava zangado porque, afirmava, aqueles eram acidentes, ao passo que estes provinham de conhecimento, sentimento ou atenção inadequados.

Langer (1996:223) cita Ferruccio Busoni:

Assim como um artista, se é que deve comover sua audiência, nunca deve comover-se – a fim de que não perca, naquele momento, seu domínio sobre o material –, o ouvinte que queira obter o pleno efeito lírico nunca deve considerá-lo como real, se é que sua apreciação artística não deve ser degradada à mera simpatia humana.

O professor José Antonio de Almeida Prado, no curso já citado, também afirmou que, ao interpretar uma música, não se pode ser totalmente emoção para não se perder na execução da peça. Langer (1996:236-237) diz:

A dignidade da música exige que ela seja autônoma; sua existência não deveria ter nenhuma explanação. Adir ‘significado’ a suas virtudes sensuais é pior do que lhe negar qualquer virtude é de algum modo, destruir-lhes a vida.

A música só pode refletir, efetivamente, a morfologia do sentimento. E, nesse sentido, é possível haver morfologias similares tanto em condições tristes quanto em condições alegres.

3. SENTIMENTO E FORMA NA CRIAÇÃO E NA EXECUÇÃO

Diz Langer (1980:3) que a Filosofia é um levantamento de idéias que pretende torná-las claras. Diz respeito ao estudo dos conceitos dos quais são feitas todas as suas proposições, verdadeiras ou falsas.

A filosofia é uma textura de idéias. Não é como a ciência, um corpo de proposições gerais que expressam fatos descobertos, num conjunto de ‘verdades morais’ aprendidas por algum meio que não o da descoberta factual. A filosofia é um levantamento das idéias em cujos termos se exprimem fatos e leis, crenças, máximas e hipóteses – é, em suma, o estudo da estrutura conceitual em que são feitas todas as nossas proposições, verdadeiras ou falsas. Lida fundamentalmente com significados – com o sentido do que dizemos. Se os termos de nosso discurso foram incompatíveis ou confusos, toda a especulação intelectual a que pertencem fica invalidada e, neste caso, nossas supostas crenças não são falsas, mas sim espúrias.

Para poder entender a natureza da arte e sua relação com o sentimento, sua autonomia e unidade próprias, as funções do tema e do meio, os problemas epistemológicos da verdade e da comunicação artística, é necessário especificar os significados de: expressão, criação, símbolo, significação, intuição, vitalidade e forma orgânica, que serão abordados ao longo do texto.

Langer (1980:XV) define símbolo: “Símbolo é qualquer artifício graças ao qual podemos fazer uma abstração”. Não há uma teoria sistemática da arte porque os pontos centrais da sua apreciação e compreensão não foram filosoficamente analisados e nem mesmo identificados.

Para uma disciplina sistemática ser organizada é necessário:

- a) ter a formulação de seus problemas chave;
- b) ter uma terminologia eficiente e operacional para a solução desses problemas;
- c) apresentar perguntas básicas.

Exemplo: Quais são os materiais da arte? O que é mais importante, forma ou conteúdo? O que é o belo? Quais são os cânones de composição? Como uma grande obra de arte afeta o contemplador?

Assim, a Filosofia terá como propósito responder a essas perguntas. Entretanto, essas perguntas encaradas por outro ângulo são nocivas porque são produto do bom senso. A Filosofia não deve tratar de noções gerais. Ex.: belo, valor, cultura, etc. Esses conceitos não têm nenhuma virtude sistemática. Não são termos descritivos; não têm unidade. São qualidades abstratas. Nenhuma teoria da arte é feita da contemplação de valores estéticos. As generalizações ocorrem como consequência das noções mais específicas. **Devem ocorrer ao final de uma indagação filosófica, não em seu ponto de partida.** (grifo nosso).

Outro aspecto diz respeito ao fato de se achar que a Filosofia não poderá jamais alcançar sua meta, mas apenas aproximar-se de seu objetivo.

Na verdade, a Filosofia é especulação ativa e as questões filosóficas não são insolúveis. A especulação filosófica diz respeito às implicações e inter-relações de idéias, e não à ordem dos eventos físicos. Suas respostas são interpretações e sua função é a de aumentar a compreensão daquilo que se sabe, não é aumentar o conhecimento da natureza. **A meta da Filosofia é o desenvolvimento da conceituação** (o grifo é nosso e se o colocamos é porque essa é exatamente a idéia que está subjacente a todos os trabalhos de nosso Laboratório). Ao contrário da Ciência, hipóteses e experimentos não têm lugares privilegiados na Filosofia; os fatos e suas conexões são pontos de partida em vez de descobertas. Estas são idéias, são os significados do que se diz sobre todos os assuntos: arte, religião, razão, liberdade, cálculo, etc. Assim, o *método* em Filosofia é diferente do método científico propriamente dito.

A elaboração de uma teoria envolve considerações lógicas. Para a elaboração de uma teoria é necessário começar com proposições que tenham implicações. O pensamento teórico é a ampliação das consequências destas implicações. Em uma afirmação há idéias e estas devem ser manipuladas, definidas, modificadas e usadas em combinações. Isto é uma exigência lógica e pode ser chamada de princípio de fecundidade.

A crítica da arte não é Ciência porque não se preocupa com a descrição e previsão dos fatos. Seu objetivo é a compreensão.

A arte, como sabemos, mereceu um departamento especial da Filosofia, a Estética. Trata dos problemas filosóficos apresentados pelas artes (como o belo, o gosto, o desempenho musical, o ato criativo, etc.), e tem definido o campo geral de sua relevância assim como tem mostrado as inter-relações destes conceitos e expressões. Contudo, existem idéias dominantes na reflexão sobre as artes que se constituem em uma espécie de vocabulário intelectual da estética contemporânea. Estas idéias estão relacionadas, embora pareçam, algumas vezes, contraditórias, acarretando dificuldades lógicas, tais como: gosto, emoção, forma, representação e ilusão. Assim, por exemplo, as teorias da arte como satisfação sensual, ou seja, como gosto, têm dificuldades de inter-relacionamentos com a emoção. As teorias das artes com base na emoção apresentam dificuldades em dar maior relevância à forma. As teorias das artes com base na forma tendem a vetar a emoção e reprovam energicamente a representação. As teorias baseadas na representação aceitam a ilusão e a emoção, mas vêem a função do gosto mais como uma censura. Por sua vez, a “imediatidade” (virtude metafísica da realidade pura ou da individualidade concreta) concebe a idéia de intuição como uma percepção direta de tudo o que há para se conhecer sobre a obra de arte, mas descarta a noção de arte enquanto forma.

Esta variedade de interpretações é agravada quando se leva em conta a perspectiva do autor e do espectador da obra de arte. O autor se expressa na obra de arte e, se partindo de um ponto de vista, a obra de arte é uma expressão, então o espectador deveria recebê-la como impressão.

Pode-se, para exemplificar, dizer que a emoção, para o espectador, eventualmente é considerada como o efeito da obra. Para o autor, a emoção pode ser a fonte da qual surgiu a concepção da obra. Assim, a emoção tanto pode ser considerada como efeito no espectador quanto a fonte de concepção para o autor. As teorias daí resultantes tratarão o assunto Emoção de maneira diferente. Outro exemplo pode ser dado com relação à forma. Do ponto de vista do autor, as teorias oferecem noções como Lei Universal, Forma Significante, etc. Do ponto de vista da expressão, já estão envolvidos os problemas abstratos. Um esteta fala em termos de forma significativa; o outro, em termos de sonho.

Idéias paradoxais, embora possuam desacordos lógicos, um termo absurdo ou proposição autocontraditória, continuam a funcionar no pensamento sério e sistemático. As idéias sofrem distorções, por isso é que entram em conflito entre si. Caso tivessem sido formuladas

adequadamente, não entrariam em choque (daí a ênfase que nosso Laboratório coloca na conceituação que, uma vez adequada, permite a comunicação). Idéias mal-entendidas determinam relações entre elas também mal-entendidas. Mas elas têm motivações sólidas e aspiram a estabelecer conexões lógicas. Elementos ainda não adequadamente interligados se pretendem doutrinas e, como tais, têm sido aceitos por muitos, embora contenham dificuldades enquanto sistema de conceitos. Assim, as idéias paradoxais ou proposições autocontraditórias, por sua vez, continuam a funcionar no pensamento sério e sistemático.

À Filosofia cabe extrair um sentido, muitas vezes no âmbito das contradições. Logo, idéias paradoxais necessitam ser resolvidas pela Filosofia. Elas não são descartadas. Ao analisá-las e corrigi-las, pode-se deparar com um novo esquema das idéias dominantes sem os conceitos paradoxais contidos na antiga perspectiva. Entretanto, esta forma de trabalho acima referida é muito radical. Um trabalho mais freqüente é o de conciliar as idéias opostas. É o modo de proceder da ciência antiga e medieval. Calor e frio, movimento e repouso, ação e paixão, vida e morte, são extremos que se contrabalançam mutuamente. Langer (1980:18) destaca Friedrich Nietzsche que fez uso dessa polaridade de princípios opostos nas obras de arte, entre os extremos do puro sentimento e os da pura forma. Esse tratamento de uma antítese básica na teoria da arte absorveu toda uma classe de polaridades assim relacionadas: emoção – razão, instinto – intelecto, *ethos* e *pathos*.

A polaridade, porém, não remedeia o caráter paradoxal da estética. Isto se deve ao fato de que sentimento e forma não são uma relação polar (negativo – afirmativo) nem complementos lógicos. Sentimento e forma estão associados na história às negações um do outro. O sentimento está ligado à ausência de forma e esta à ausência de sentimento. Todavia, apesar dessa discussão, a divisão entre as perspectivas do artista – arte como expressão, e do espectador – arte como impressão, continua a luta pela supremacia entre os pólos opostos, a forma prescrita e o conteúdo emocional. Assim, para o artista, o litígio gira em torno de suas emoções e dos cânones da inteligibilidade, da composição e da perfeição de formas. Para um crítico, os pólos seriam, de um lado, qualidade estética e, de outro, estímulo emocional.

Na prática, deve-se julgar uma obra de arte como uma forma de expressão reveladora dos sentimentos do seu autor ou como estimuladora do sentimento no espectador? A obra de arte pode ser ambos. Entretanto, pode ser adequada enquanto expressão e não o ser enquanto incentivo à emoção. Por um lado, pode produzir fortes emoções no espectador, mas pelo

outro, deixar o autor frustrado. Langer (1980) não aceita a hipótese de que, no caso de o objetivo da obra de arte ser a auto-expressão, somente o autor possa julgar o valor da obra. Também não concorda que, no caso de o objetivo da obra de arte ser o de despertar emoções, o autor deva estudar seu público. Ela comenta (1980:20) Otto Baensch o qual acredita ser a arte uma atividade mental que revela certos aspectos do mundo para o campo da cognição objetivamente válida. Seria, então, uma função especial da arte trazer aspectos emocionais do mundo para o campo da cognição. Assim, sua função é de oferecer ao espectador o conhecimento de algo novo. Sua finalidade, portanto, não é a de dar prazer ao espectador. Daí ser necessário entender a arte. O fato, porém, de a arte ter um caráter emotivo, faz surgir uma reação de prazer ou desprazer. Langer (1980:21) cita Otto Baensch:

O semblante e a atitude de uma pessoa triste podem “expressar” tristeza, de forma que nos pareça perceber diretamente, na aparência da pessoa, a mágoa que a possui internamente; contudo, o sentimento objetivo que pertence a uma pintura de uma pessoa assim triste não precisa em si mesmo ser tristeza.

Dessa forma, as obras de arte contêm sentimentos, mas não os sentem. O espectador reage com prazer ou desprazer, com sentimentos próprios. Essa discussão reforça a idéia de que a função da arte é a de fazer com que o espectador conheça algo novo. Isso igualmente ocorre na ciência.

Para Langer (*op. cit*), a essência de toda a arte é a forma significante e significado, ou seja, que tenha realmente significação. Uma obra é artística quando ela tem significação. O estudo da significação musical originou-se do estudo do significado do termo expressão. A palavra expressão obtém um lugar nobre e sublime na literatura da estética. Para exemplificar, freqüentemente uma obra de arte é a expressão espontânea do sentimento e do estado de espírito do artista. Entretanto, esta obra pode exprimir a vida social na qual se insere, indicando costumes, vestimentas, comportamentos, ou mesmo indicando confusão ou decoro, violência ou paz. Ela pode também expressar os pesadelos e desejos inconscientes do autor. Porém, tudo isto pode ser encontrado em vários outros lugares, desde uma cesta de lixo até margens de livros. Todos os desenhos, afirmações, gestos, etc., expressam sentimentos, opiniões, condições sociais e neuroses. Daí, a expressão não ser peculiar à arte e, portanto,

não ser o que promove o valor artístico. Langer (1980) considera a significação artística, ou expressão da idéia, em um sentido radicalmente diferente.

A música tem uma íntima semelhança lógica com as formas de sentimento: conflito e decisão, excitação e calma, etc. Langer (1980:28) cita: “A música é um análogo tonal da vida emotiva”. É necessário haver um requisito primário para a relação entre um símbolo e o que ele significa; o requisito primário é a analogia formal ou congruência de estruturas lógicas. Entretanto, só a analogia formal não é suficiente, pois não se tem como saber o que seria o símbolo e qual seria o significado. Langer (1980:29) cita um exemplo a título de esclarecimento: se John parece-se tanto com James que não se pode distingui-lo de James, então, tampouco, se pode diferenciar James de John. Assim, será necessário escolher um como símbolo do outro. Para esta escolha, opta-se entre o mais fácil de perceber e o de manipular. Manipular e perceber sons é mais fácil do que manipular e perceber sentimentos, pois as formas musicais podem ser inventadas e entoadas à vontade, o que já não acontece com o sentimento. Então, recomenda-se o emprego de estruturas tonais para propósitos simbólicos. Outro fator importante a ser considerado é o interesse. Assim, o interesse e a função da música não são a estimulação dos sentimentos, mas a expressão deles. E mais: não é a expressão simbólica das formas de sensibilidade senciente. A música indica como o autor imagina os sentimentos, expressa o que ele sabe sobre a vida interior, indo além de seus sentimentos pessoais. Isto é possível porque, para o autor, a música é uma forma simbólica através da qual se pode aprender e exprimir idéias sobre a sensibilidade humana.

Um símbolo complexo é uma forma articulada. Para esta explicação tem-se: uma palavra isolada tem seu significado, mas esta mesma palavra, ao fazer parte de uma palavra composta ou de uma frase, pode conotar uma significação diferente da palavra isolada, ou seja, da palavra original. Isso também acontece com a música. Tal como se dá na linguagem, a música é uma forma articulada. Suas partes fundem-se para fornecer uma entidade maior e, quando isto se dá, temos a composição, que não é o somatório das partes como na mistura de sons ou na mistura de tintas resultando em nova cor. Na composição musical, é a articulação dos sons e sua estrutura interna que são dadas à percepção do ouvinte. Langer (1980:35) cita Clive Bell:

Todos falam de "arte", fazendo uma classificação mental pela qual distinguem a classe "obras de arte" de todas as outras classes. Qual é a justificativa dessa classificação? (...) Deve haver alguma qualidade única sem a qual uma obra de arte não pode existir; com a qual, no grau mais baixo, nenhuma obra é totalmente sem valor. O que é essa qualidade? Que qualidade é partilhada por todos os objetos que provocam nossas emoções estéticas? Que qualidade é comum à Santa Sofia e aos vitrais da Chartres, à estrutura mexicana, a um jarro persa, a tapetes chineses, aos afrescos de Giotto em Pádua, e às obras-primas de Poussin, Piero della Francesca e Cézanne? Apenas uma resposta parece possível – **a forma significativa**. Em cada uma, linhas e cores combinadas de uma determinada maneira, certas formas e relações de formas, excitam nossas emoções estéticas. A essas relações e combinações de linhas e cores, a essas formas esteticamente comoventes, chamo de "Forma Significante"; e a "Forma Significante" é a qualidade única comum a todas as obras de arte visual.

Sempre que se sente uma reação pessoal à descoberta da justeza e necessidade nas formas sensuais de uma obra, estar-se-á na presença da arte, isto é, da forma significativa. A emoção estética é um resultado da percepção artística. Assim, a forma significativa é a essência de toda a arte.

Langer (1980) diz que a arte é um fenômeno autônomo e essencial; ela existe em todas as culturas humanas. No entanto, pessoas que tiveram a oportunidade de algum adestramento artístico têm a probabilidade de terem mais pronunciada a sensibilidade à justeza e às necessidades das formas visuais ou musicais. Para ela, a “Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano”. A música é a ilusão gerada pelos sons. A professora Dra. Stefania Marzano acredita que, na arte, a ilusão é uma forma específica de ilusão; configura uma realidade³. Para compreender a música não é necessário conhecer muita teoria musical. Os seus elementos são algo virtual, criados apenas para a percepção: são “formas sonoras moventes”.

³ Informação verbal obtida no Exame de Qualificação da autora deste trabalho, realizado em São Paulo, na Universidade de São Paulo – USP, - no dia 08 de março de 2005.

Langer (1980) considera esse movimento de formas sonoras a essência da música. Explica que o movimento musical é diferente do movimento físico; eles são somente semelhantes. Utiliza como exemplo que, mesmo nas pausas, a música continua se movimentando. Dá como exemplo o final da obra de Ludwig van Beethoven *opus* 9, nº 1, em que o último compasso é um silêncio. Langer (1980:116) reforça:

A duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado de tempo "vivido" ou "experimentado" – a passagem da vida que sentimos à medida que as expectativas se tornam "agora" e "agora" torna-se inalterável. Tal passagem é mensurável apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções; e não tem meramente uma medida diferente, mas uma estrutura completamente diferente do tempo prático ou científico.

A criação do símbolo é todo o problema da música como do artista. As dificuldades especiais na música emergem da natureza da ilusão musical e dos seus processos criativos envolvidos tanto na sua formação quanto na sua execução. Incluem também a intervenção do executante entre o compositor e a audiência, a ampla gama de interpretações das obras, o valor e os perigos do virtuosismo, o fantasma da mera técnica e o processo de auto-expressão atribuído ora ao compositor, ora ao executante.

Uma peça de música está para ser audível tanto pelo ouvido físico quanto pelo ouvido interior. O processo final de uma idéia, cuja finalidade é ter uma aparência sensorial, não é um assunto mecânico, mas, sim, é parte do impulso criativo, controlado completamente por uma imaginação artística.

A esse respeito, nossa autora cita Merleau Ponty (1948) quando diz que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele está fazendo.

A matriz nasce do pensamento e do sentimento do compositor e determina o ritmo maior da peça e dita seu alcance. No momento, porém, em que o autor a reconhece como símbolo individual e estabelece seu contorno, a matriz se torna a expressão de uma idéia impessoal. Nesse momento abre-se, para o compositor e para outros, uma vasta mina de recursos musicais.

É no reconhecimento da matriz que se situam todos os motivos para a obra específica, a tendência da peça, a necessidade de dissonância e consonância, novidade e reiteração, duração da frase e regulação de cadências. O reconhecimento da matriz é o grande momento da criação.

A composição de cada parte da peça está sob a influência da idéia total. Essa maneira de ver é análoga àquela dos estruturalistas. Eles acreditam encontrar nas obras dos gênios uma *intenção* inicial que determinará a estrutura do projeto e de todo o edifício a ser construído. A idéia sugere a própria maneira de compor e, nesse processo, encontra-se a particularidade da peça. A criação do tempo virtual e a sua determinação completa pelo movimento de formas audíveis são a essência de toda música.

São vários os recursos utilizados a partir dessa ilusão primária: o reconhecimento de tons fundamentais e harmônicos e, por conseguinte, de todo o sistema harmônico como o tambor, por exemplo. Entre outras coisas, ele cria uma imagem nova de tempo, no som e na voz. Tudo isso contribui para a música ser a mais universal das tradições artísticas. Cabe mostrar a diferença entre a música e o barulho: a música é que tem a forma dominante. Ela necessita trazer a ilusão de um todo indivisível, isto é, apresentar semelhança de movimento orgânico. Esta é a essência de toda composição.

Tendo em vista que o sentimento existe apenas em organismos vivos, a organização vital determina a estrutura de todo sentimento e, sua lógica, é a dos processos orgânicos. Por sua vez, toda a atividade vital é rítmica e seu princípio característico é o ritmo. Diz Langer (1980:133): *Esse caráter rítmico do organismo permeia a música, porque a música é uma apresentação simbólica da mais alta resposta orgânica, a vida emocional dos seres humanos.* [Aliás, Jean Piaget, em sua obra, discutiu o tema *ritmos, regulações e agrupamentos*, ao procurar mostrar as construções do organismo vivo em direção ao conhecimento científico. Uma outra vertente seria a Música.] Entretanto, as emoções não se revelam aleatoriamente ou mesmo como tempestade emocional. A grande tarefa da música é organizar os sentimentos oferecendo ao ouvinte uma introvisão na chamada vida de sentimento por intermédio do ritmo. A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior (aqui encontramos novamente a idéia de Wertheimer do *following from*). O ritmo é o levantamento de novas tensões partindo da resolução das tensões anteriores. Assim, por

exemplo, durante a respiração, ao expirar, o indivíduo estabelece uma necessidade corpórea de oxigênio. Essa necessidade é a motivação e, portanto, o início real da inspiração.

Apesar de o ritmo fazer parte da vida orgânica ele não se limita a ela. Assim, o balanço de um pêndulo é também rítmico; uma bola que pula apresenta um movimento rítmico sem medida, análogo ao quebrar das ondas em uma rebentação constante.

Esses fenômenos são símbolos da forma viva e ressaltam a pura semelhança da vida e faz as primeiras abstrações de seu ritmo para a intuição intelectual. Essa é a função primária dos símbolos. Para tanto, é necessária a elaboração deliberada de formas expressivas possíveis de serem deslocadas de maneiras variadas para revelar novos significados. Tais procedimentos dão ao indivíduo um “*insight*” lógico do sentimento, vitalidade e vida emocional. A criação dessas “*Gestalten*” é obra de arte. A forma dominante de uma peça de música contém seu ritmo básico que é, ao mesmo tempo, a fonte de sua unidade orgânica e o seu sentimento total.

Mais do que uma divisão métrica, o conceito de ritmo visto como uma relação de tensões, torna compreensível que as progressões harmônicas, as resoluções de dissonâncias, as direções de passagens correntes e os tons de tendência na melodia servem como agentes rítmicos.

Langer (1980:136) diz: “Tudo o que prepara um futuro cria ritmo”. Assim que uma idéia musical adquire um caráter orgânico, independentemente do recurso utilizado, irá expressar a forma autônoma de uma obra, ou seja, a forma dominante controladora de todo o seu desenvolvimento subsequente. Compreender essa unidade e individualidade irá permitir ao compositor executar uma obra prolongada com a força de uma inspiração inicial e torná-la um produto cada vez mais integral. A regra ou alvo do compositor, segundo Langer (*op. cit.*), é manter vivo o organismo musical em sua imaginação.

Langer (1980:138) traz uma afirmação de Ludwig van Beethoven a Johann Wolfgang von Goethe:

É preciso ritmo espiritual (geistigen) para apreender a música em sua essência. (...) Toda invenção (musical) genuína é progresso moral. Submeter-se a suas leis, superar e controlar a própria mente, de modo que ela produza a revelação: esse é o princípio isolador da arte. (...).

Assim, cada verdadeira criação de arte é independente, mais poderosa do que o próprio artista. (...) A música dá à mente uma relação com a harmonia (total). Qualquer idéia isolada traz em si o sentimento de uma harmonia que é a Unidade.

Para Langer (1996), em uma peça musical, a chave de quase todos os problemas discutíveis de desempenho, compreensão, adaptação e até mesmo da auto-expressão é a objetividade e a potência da forma dominante. O movimento maior da música é a matriz, é a vida da obra.

Alguns músicos e psicólogos acreditam que uma peça de música, por poder ser interpretada de forma desigual por diferentes executantes, torna-se uma classe de peças, mantendo somente as propriedades simbolizadas pelos recursos de notação na partitura. Langer (1980) analisa essa postura considerando vários pontos. O primeiro ponto consiste em desvendar o que se entende por “a peça”; o segundo diz respeito à duração absoluta do som; o terceiro, ao timbre; o quarto, ao volume e o quinto à tensão.

Sobre o primeiro ponto: desvendar o que se entende por “a peça” em relação a uma determinada obra de arte, tem-se que “a peça” significa uma ilusão de tempo, organicamente desenvolvida, em passagem audível. Porém, “audível” pode referir-se à audição real ou imaginária. Algumas pessoas conseguem “ouvir” a música somente “lendo” a partitura, sem a necessidade de executá-la. Langer (1980:141) acredita ser isso possível e cita Calvin Brown que também confessa a mesma opinião. Quando estudante musical, a autora deste trabalho não tinha a menor dificuldade nessa tarefa concordando com Susanne Langer e Calvin Brown.

Langer (1980) defende haver uma diferença extrema quanto ao problema central do que é criado em uma obra de arte. A passagem do tempo na música é tornada audível por elementos puramente sonoros. Eles existem apenas para os ouvidos. Assim, o executante estabelece a relação entre a audição interior e a audição real. Dessa forma, há uma diferença entre audição física e mental. Na audição física há uma dependência da natureza de um estímulo externo e

daquilo que o órgão dos sentidos transmite. O aparelho perceptual é feito para propósitos práticos e apenas adaptado com maior ou menor êxito às finalidades artísticas. Mesmo não sabendo o tom da peça executada, cada som é ouvido em determinada altura, de acordo com as vibrações físicas que o causam. As propriedades tonais sobrevivem mesmo ao escutar desatento.

Sobre o segundo ponto: duração absoluta do som. Essa duração tem um período definido de tempo.

Sobre o terceiro ponto: timbre, isto é, a qualidade tonal dos instrumentos de sopro, metal ou madeira, viola ou piano, ou mesmo da voz humana. Mesmo quando vários instrumentos tocam juntos, o timbre orquestral é “dado”, inevitavelmente.

Sobre o quarto ponto: volume. As sonoridades altas ou suaves são ouvidas diretamente, sem qualquer esforço mental especial. Isso também é verdade mesmo com respeito a sons consonantes ou dissonantes.

Sobre o quinto ponto: tensão. Os acentos dinâmicos são os efeitos auditivos de maior impacto. Mesmo um ouvinte distraído capta um agudo sonoro, um movimento suave ou tempestuoso, ou mesmo rápido, ouvido sempre em algum tempo perfeitamente definido. A audição desatenta perde a conexão lógica da sequência. Não se tem uma consciência clara daquilo que passou e, portanto, nenhuma impressão do desenvolvimento melódico ou mesmo harmônico, não formando nenhuma expectativa definida do que virá. Ouve-se mais a sucessão e menos a progressão, deixando de perceber toda a melodia subordinada.

Em relação à audição mental na leitura silenciosa, as condições relatadas acima se dão de formas opostas. As propriedades tonais para o ouvido interior podem ser vagas ou mesmo inexistentes. Se um indivíduo não consegue identificar espontaneamente uma altura absoluta, uma nota Dó Maior, por exemplo, o som será mais ou menos arbitrário. O ouvinte, na leitura silenciosa, pode escutá-la, ou não, como um timbre particular, como um som de piano ou de voz, ou de instrumento de cordas. Sua qualidade tonal não é tão definida como o seria através da audição física. O volume, por sua vez, será apreendido em seus extremos, tais como um *pianíssimo*. Por outro lado, a duração real dos tons é compreendida de alguma maneira, muito embora nem sempre seja “ouvida”. Durante uma leitura mental, um movimento lento tende a

ser lido mais rapidamente do que seria sua duração real. Quanto às tensões harmônicas e suas soluções, elas são percebidas na leitura silenciosa. Isto também é verdade quanto à melodia, ao tema, ao desenvolvimento, às imitações, às respostas e ao ritmo essencialmente musical emergente do desdobramento de mudanças harmônicas e acentos melódicos. A audição interior é trabalho da mente e é mantida por todo tipo de recursos simbólicos: a orientação de partituras impressas, memórias tonais individuais e outras referências à experiência.

O ato de imaginação criativa é, para a maioria dos compositores, como uma forma dominante ou idéia matriz. Mendelssohn chamou esse movimento de a “composição”. Essa composição desenvolve-se para algum lugar e a obra só será completa quando executada. Dessa forma, a obra do compositor é uma obra incompleta, mas perfeitamente conduzida a um estágio perfeitamente definido. A execução é uma continuação lógica da composição. É a conclusão de uma obra musical. Composição e execução não são separáveis. Ambas surgem da forma dominante e são governadas completamente pelas exigências e instigações desta.

Todo o conhecimento geral, seja do fraseado, do tempo ou do estudo de períodos e estilos, pode permitir ao executante começar o seu trabalho na página impressa. Isso diz respeito a um mero auxílio na orientação, a um conhecimento de probabilidades que podem apressar sua compreensão do movimento essencial expresso na partitura. A leitura sucessiva de nota por nota não é leitura. Mesmo a reprodução de frase após frase não é executar uma peça. A verdadeira execução é um ato criativo tanto quanto o é o da composição.

Quando o executante é o próprio compositor, ele vai levar à conclusão uma composição já cuidadosamente mentalizada e que talvez até já tenha escrito antes. Nesse caso, diz-se que “toca sua própria música”. O executante também pode estar inventando no momento. Assim, diz-se que ele está “improvisando”, como Paganini. No caso de o executante não ser o autor da obra, então a forma dominante lhe é dada. É-lhe oferecida uma quantidade variável de detalhes. Entretanto, a decisão final sobre como soa cada tom fica a seu cargo. Isso acontece porque um novo sentimento se instaura, reforçando a imaginação tonal, e ao mesmo tempo submetendo-se a ela o sentimento de proferição. Só será um virtuose natural uma pessoa em quem esse sentimento de expressão for forte e preciso. Porém, força e precisão não são sinônimos de um mero desejo de expressão emocional. Há uma diferença entre proferição artística e proferição pessoal. Na artística, sempre há uma luta para criar um símbolo tão completo e transparente quanto possível. Na pessoal, sob a tensão da emoção real, geralmente

o executante contenta-se com símbolos semi-articulados suficientes apenas para explicar os sintomas da pressão interna.

Na audição interior, o sentimento de proferição não é completamente controlado. As pressões dinâmicas em cada passagem são exageradas além das tensões melódicas e harmônicas as quais, lógica e artisticamente, deveriam simplesmente iluminar. O efeito é “romântico” no mau sentido. É semelhante à discrepância ocorrida na fala entre significado e ênfase apaixonada, chamada de oratória. Um executante, cuja proferição seja inspirada inteiramente pela forma dominante da obra, não precisa restringir coisa alguma, mas, sim, dar tudo o que tem.

Embora alguns compositores tenham a audição interior, que é o fundamento de todo pensamento musical, não possuem a imaginação muscular, ou seja, a base da técnica instrumental, ou ainda, são compositores, mas não são bons instrumentistas nem bons executantes. Assim, os compositores podem executar sua própria obra de modo bastante imperfeito. Nesse caso, Langer (1980) fala da imaginação conceitual. Outros, por sua vez, são virtuosos naturais. Desse modo, o seu pensamento percorre desde a primeira concepção musical até a peça executada e, através dela, sua música soa como se fosse dedicada ao instrumento. Aqui, Langer (1980:147) fala da imaginação sonora. Cita, como exemplo, Fritz Kreisler, cujas composições possuem matrizes simples e pequenas, e que a instigação e o interesse principal da obra são seu fácil e alto desenvolvimento em tom físico.

As imaginações conceitual e sonora ocorrem separadamente.

No caso de o compositor ter a imaginação conceitual, sua audição interior é mais sugestiva do que plenamente sensorial. A significação de sua qualidade incompleta é que tal audição é abstrativa, preocupada com relacionamentos fundamentais mediante os quais o som se torna música, forma tonal significante. No caso da audição sonora, o compositor trabalha em direção ao alvo final, ou seja, a comunicação da idéia, a enunciação articulada.

Estas situações oferecem uma discussão no que diz respeito à auto-expressão. Não se refere, entretanto, à auto-expressão relacionada aos humores e ansiedades pessoais do executante, mas ao elemento de ardor para o importe transmitido. Isso é sentimento real. Não é algo simbolizado pela música, mas, sim, por algo que torna o símbolo eficaz. É a excitação

contagiosa do artista com o conteúdo vital da obra. Em sua ausência, o símbolo seria frio. Este é um fenômeno real, não virtual. Assim sendo, a calidez artística jamais pode ser planejada e garantida por qualquer artifício técnico. Ela se mostra no produto final, mas sempre como um fator inconsciente. Sua marca, na música, é a qualidade de enunciação apaixonada.

A música começa somente quando algum fator musical é reconhecido como uma estrutura na qual acentos e entonações são elementos por direito próprio. Não são atributos casuais.

Fazendo um paralelo do instrumento com a voz humana, Langer (1980) salienta os instrumentos com cordas vibrantes, como o piano e a flauta, que conseguem alguns elementos estruturais excedendo, de longe, a voz humana. Assim, saltos de entonação, *tremolos* fáceis no piano ou violino são, praticamente, inatingíveis para a voz humana. No caso de o executante permitir uma catarse emocional própria e usar a música para tal escoamento, é provável que ele toque apaixonadamente, mas faltará intensidade à obra, porque suas formas expressivas apresentam-se inarticuladas e obscuras.

A execução é a manifestação da emoção e, como todos seus sintomas – risos, lágrimas, etc., ela é momentaneamente contagiosa. Ao executar uma peça musical, as passagens da composição, derivando logicamente de um movimento central, impedem o executante de chegar à sua conclusão natural. A música está adaptada para transmitir um sentimento novo e estranho. Entretanto, cada executante tem seu repertório adequado, ou seja, peças que ele é temperalmente capaz de tocar. Langer (1980:152) escreve:

Cada executante, contudo, tem aquilo que se poderia chamar de repertório adequado, que consiste em peças que ele é temperalmente capaz de tocar: música que está dentro de seu horizonte emocional. Pois, embora não seja necessário que haja sentido realmente cada sentimento que transmite, é preciso que seja capaz de *imaginá-lo*, e toda idéia, quer de coisas físicas, quer de psíquicas, pode formar-se apenas dentro do contexto da experiência. Quer dizer, uma forma de sensibilidade, pensamento ou emoção que ele pode imaginar deve ser *possível para ele*. Dentro do âmbito de suas próprias possibilidades emocionais, entretanto, ele pode até mesmo aprender, puramente através da música, alguma maneira de sentir que jamais conheceu antes.

Através da música, pode-se aprender o caráter e a extensão da experiência subjetiva. No caso de o executante projetar emoções pessoais e sentimentos irrelevantes na música, ele estará correndo o risco de exibir somente uma performance técnica e, assim, não estará pensando na música como um todo. Suas respostas serão puramente físicas. As complexidades da composição não teriam recebido os significados da própria forma dominante.

O virtuose, porém, livre de emoções confusas, fica liberado para sentir apenas o importe da obra e, nesse caso, sua técnica não será excessiva. O Professor Fritz Jank, em suas aulas, dava extremo valor à interpretação musical. Cada nota era cuidadosamente considerada quanto à sua interpretação e sempre respeitando a intenção do compositor em questão, conforme presumida pelo professor.

No que se refere ao ato de ouvir, a variabilidade também é grande. Ouvir música é um ato de talento, exige uma inteligência auditiva e pode ser relativamente desenvolvido com o exercício. De maneira geral, somente as pessoas acostumadas a ouvir música absorvem com mais facilidade as composições mais extensas ou elaboradas. Talvez isso explique o porquê dos concertos provincianos ou mesmo orquestras de leigos apresentarem programas com peças mais curtas ou apenas trechos de obras mais longas. O ouvir desatentamente, tendo a música como fundo, desenvolve a audição passiva, cujas desvantagens podem ser maiores que as vantagens. O primeiro princípio da música é sentir a ilusão primária, sentir o movimento consistente e reconhecer a forma dominante. Para tanto, não é necessária a habilidade de distinguir os vários elementos de uma composição e reconhecer seus recursos.

No que concerne ao relacionamento entre palavras e música, os compositores tomaram toda a liberdade que quiseram com respeito a seus talentos.

Compositores respeitáveis transformaram o material verbal – som, significado, etc. – em elementos musicais, sem, contudo ignorar o caráter da linguagem e nem obedecer às leis poéticas. Sobre este ponto, Langer (1996) lembra que Johann Sebastian Bach, algumas vezes, seguiu fielmente o padrão verbal na maneira recitativa. Em certos momentos, construiu sua música sobre a linha poética já composta, como nos corais. Em outros, esfacelou as sentenças, repetindo frases ou palavras isoladas, tecendo esses fragmentos de linguagem nas *fugati*

vocais, como, por exemplo, nos *motetes*. O mesmo aconteceu com Giovanni Pierluigi, cognominado Palestrina, de acordo com o seu lugar de origem, e com Mozart.

Dessa forma, quando as palavras entram para a música, elas não são mais poesia ou prosa, mas, sim, elementos da música. Sendo assim, as palavras desistem de seu *status* literário e assumem funções puramente musicais. Isso, porém, não significa que as palavras possuam apenas valor de sons. O que se ouve é movimento, tensão, crescimento, forma viva, ou seja, a ilusão de um tempo multidimensional em passagem. Tudo o que afeta a ilusão é um elemento musical.

Mesmo nos casos em que as palavras não sejam entendidas literalmente, podem entrar de forma direta na estrutura musical. Basta, para tanto, ter uma semelhança com a fala. Pode-se citar, como ilustração, o canto medieval: o cantochão. Nesse caso, o material tonal é reduzido a um despojamento mínimo: uma única linha melódica, pequena em compasso, sem suporte polifônico, sem acompanhamento e sem nenhum acento recorrente regular ou “batida”. Essa linha, tocada em qualquer instrumento, ou mesmo no piano, soa pobre e trivial. Mas essas palavras, ao serem articuladas, se movem e suas vagas figuras rítmicas cessam devagar ao incorporarem ritmos da fala entoada, e as grandes palavras latinas preenchem a forma melódica exatamente como fariam os acordes e contrapontos.

Langer (1980:157) aponta o que Francis Tovey diz sobre o “*Magnificat*” da Missa em Si Menor de Bach, na qual a única palavra é “*Magnificat*”: “É um concerto em que as vozes do coro desempenham o papel de instrumento solista”. Por sua vez, um forte antídoto contra o sentimentalismo encontra-se no canto coral. Isso ocorre porque as expressões de sentimento real ameaçadoras da ilusão musical neutralizam-se umas às outras no canto de grupo. Dessa forma, um coro é sempre uma influência impessoal, afirma Langer (1980). Isso também é verdade mesmo no caso em que atua um único cantor. A integridade artística do canto é preservada, não havendo espaço para a auto-expressão.

Langer (1980:159) cita uma carta que Bettina Brentano escreveu a Johann Wolfgang Goethe, na qual relata um comentário de Beethoven sobre uma poesia do poeta alemão:

Os poemas de Goethe têm um grande poder sobre mim, não só em virtude de seu conteúdo, mas por seu ritmo. Fico entusiasmado, e com disposição para compor, por essa linguagem que parece construir a si mesma como uma obra de seres espirituais mais elevados, e conter, já, o segredo de suas harmonias. Ela me força a derramar melodia, em todas as direções, a partir do ponto de “inflamabilidade” de meu entusiasmo. Persigo-a, apaixonadamente ultrapasso-a de novo. (...) Não posso separar-me dela, e, com zelosa alegria, tenho de repeti-la em todas as modulações possíveis, e, no termo, finalmente, saio triunfante sobre as idéias musicais⁴.

Alguns estetas defendem que a forma mais elevada de composição de canção é a fusão da música perfeita com a poesia perfeita. Inclusive, Langer (1980:159) cita Richard Wagner que sonhava com uma obra unificadora de todas as artes em pé de igualdade, uma *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total.

Cabe ainda referirmo-nos ao fato de que, como salienta Langer (*op. cit*), a música é um fenômeno temporal, progressivo; é uma cadeia de eventos. O poder simbólico da música reside no fato de ela cria um padrão de tensões e soluções. O seu tempo é um tempo virtual, bastante irrealista em termos científicos. Pelo fato de somente a arte criar seus elementos e não os tomar do mundo, ela pode exibir simultaneamente tensão e solução através da ilusão tensão-espço e tensão-solução. Uma obra de arte mostra a aparência de vida. Uma obra de arte é uma apresentação simbólica e não uma cópia de sentimento. A esse respeito, diz Langer (1980:388):

(...) os diferentes valores emocionais atribuídos a uma obra de arte situam-se em um plano mais intelectual do que sua significação essencial: pois o que uma obra de arte exprime – o curso da sensibilidade, sentimento, emoção, e o próprio *élan vital* – não têm correspondentes, em vocabulário algum.

Pode, inclusive, descobrir novas possibilidades de sentimentos. Isso se deve ao fato de que, apesar de uma obra de arte revelar o caráter da subjetividade, ela é objetiva em si mesma. Seu

⁴ Beethoven, *Briefe und Gespräche*, p. 145.

propósito é objetivar a vida do sentimento. Os Professores Fritz Jank e José Antonio de Almeida Prado disseram à autora deste trabalho que eles sempre aprendiam com cada execução de uma obra musical. Por outro lado, uma obra de arte somente pode ser conhecida por alguém que não seja seu criador, pelo ato intelectual básico da intuição. A atividade pela qual as impressões são formadas e elaboradas tornam-se acessíveis à intuição. É o processo de feitura de símbolos elementares, pois os símbolos básicos do pensamento humano são imagens que significam as impressões passadas que as geraram e também as futuras que irão exemplificar a mesma forma. Nesse nível principia a mentalidade característica do ser humano. Uma impressão humana não é simplesmente um sinal do mundo exterior. Sempre ela é também uma imagem em que são formuladas impressões possíveis. A esse respeito, Langer (1980:391) cita Croce:

O conhecimento intuitivo é conhecimento expressivo, intuição ou representação são distinguidas como *forma* do que é sentido e sofrido, do fluxo ou onda de sensação, ou da matéria psíquica; e essa forma, essa tomada de posse, é expressão. Intuir é expressar e nada (nada mais, mas nada menos) além de expressar.

No caso de se pensar em intuição como experiência não mediada e não relacionada a nada, não se pode construir uma ciência do conhecimento intuitivo. O processo de formulação da intuição é transcendental. A intuição é um ato puramente subjetivo e tem lugar espontâneo na mente. Não há tipos diferentes de intuição, embora haja conteúdos diferentes. Essa discussão tem implicação para a teoria da arte. Não há variedades de arte, não há modos nem estilos. Não há diferença entre música e pintura, nem entre poesia e dança. O que existe é apenas conhecimento intuitivo de alguma experiência única. Langer (1980:392) diz:

A compreensão da forma em si, através de suas exemplificações em percepções formadas ou “intuições”, é *abstração* espontânea e natural; mas o reconhecimento de um valor metafórico de algumas intuições, que se origina da percepção de suas formas, é *interpretação* espontânea e natural. Tanto a abstração quanto a interpretação são intuitivas e podem lidar com formas não-discursivas. Elas se encontram na base de toda mentalidade humana e são as raízes de onde surgem quer a linguagem quer a arte.

O entendimento de uma obra de arte começa com uma intuição de todo o sentimento apresentado. Depois, a contemplação revela gradualmente as complexidades da peça e a sua significação. O significado artístico só pode ser exibido, mas não demonstrado.

O conteúdo-sentimento de uma obra de arte só pode tornar-se público quando sua forma expressiva é apresentada de modo abstrato e vigoroso fazendo com que qualquer pessoa de sensibilidade normal para a arte em questão veja sua forma e sua qualidade emotiva. Quando não há a intenção ou impulso de expressar algo, o produto não é arte. A arte é uma espécie de visualização de sentimento. Para o ato de concepção, da criação de uma obra de arte, o autor tem uma visualização da forma dominante, do sentimento fundamental a ser explorado e expressado. Diz Langer (1980:404): “Essa é a obra na cabeça do artista”.

É pouco provável o artista partir da resolução, isto é, partir da intenção de escrever uma poesia lírica, por exemplo. O verdadeiro artista parte de uma idéia para uma poesia lírica. Isso ocorre mesmo quando o artista recebe, por exemplo, uma encomenda de um retrato; ele confia na possibilidade de ter uma introvisão de um sentimento que tal meio (o retrato, no caso) pode expressar. Ao desenvolver o trabalho, o artista perseguirá, apreenderá e apresentará esse sentimento. Assim, não deixa sua necessidade interior decidir. Dessa forma, o valor cognitivo dos símbolos é o de apresentar idéias que transcendam a experiência passada do interpretante. Sendo assim, a primeira pessoa a perceber o importe vital de uma forma artística é o próprio artista. Ele é a pessoa mais competente para tal. Ter o reconhecimento intuitivo de formas simbólicas de sentimento é o que lhe confere ser um verdadeiro artista. Ao criar, aprende possibilidades de experiência subjetiva desconhecida em sua vida pessoal. Entretanto, como todo conhecimento reporta-se à experiência, não se pode conhecer coisa alguma sem relação com a própria experiência. No caso do artista, essa relação pode ser mais complexa do que o supõe a teoria de expressão pessoal direta. Diz Langer (1980:405):

Qualquer coisa que um artista pode visualizar é “como” a própria subjetividade dele, ou é, ao menos, relacionada com suas maneiras de sentir. Normalmente tais conexões ocorrem, para ele, através de seu conhecimento crescente da arte de outras pessoas; isto é, por revelação simbólica. A apreciação de uma arte nova é um desenvolvimento das possibilidades emotivas das pessoas; e isso, por certo, é uma expansão dos poderes inatos e não uma aceitação intelectual da novidade com um espírito tolerante.

Se por um lado o artista produz a obra para si mesmo e para sua própria satisfação, por outro, ele a faz para outras pessoas. Aí reside a diferença entre arte e devaneio.

Cooper (1996) e Moreira Lima (2006) acreditam que a preocupação de Beethoven, por exemplo, era a de compor para a posteridade. Inclusive, Moreira Lima (2006:22) escreve sobre o mestre de Bonn: “Pertencia a uma classe especial do gênero humano e sabia disso. Sua música era criada para a eternidade. Essa foi sua fortaleza; esse foi o seu tormento”. Uma obra de arte tem um público, mesmo que hipotético e é essencial que tenha uma intenção social. Essa intenção social estabelece seu padrão de significação. Pode ocorrer que uma obra seja pouco familiar, difícil, original. O artista não produz sua obra para um público específico, mas, sim, para um público ideal. E é justamente esse público ideal a medida de objetividade de uma obra, embora esse público só venha a existir muitos anos após sua criação, como dito acima.

Uma obra de arte não é um discurso. Assim, tendo em vista o rigor semântico, não se pode dizer que uma obra de arte efetue uma comunicação precisa entre seu criador e o público. Daí, ela ter como função simbólica um contato mais direto com a intuição.

A obra de arte oferece ao público uma maneira de conceber a emoção. O público entra em uma relação com a obra, não com o artista, e o sentimento despertado não é comunicado, mas sim, revelado. O autor não transmite um sentimento particular, não coloca em uma obra o que ele quer colocar. O que interessa não é saber e entender o que o autor quis transmitir, mas sim, se entregar puramente à obra, a um objeto de valor emocional peculiar. Essa emoção é da pessoa que percebe a obra. É o prazer supostamente dado pela arte.

Langer (1980:412) diz:

A arte, por certo, está enraizada na experiência; mas a experiência, por sua vez, é construída na memória e preformada na imaginação, de acordo com as intuições de artistas vigorosos, freqüentemente mortos de há muito (leva tempo para que uma influência atinja os estratos mais profundos da mentalidade, e o que aprendemos na infância, para nunca mais perder, sempre se origina de uma época anterior), e mais raramente de profetas de nossa própria geração.

Assim, para que haja a educação do sentimento, é necessário o treinamento artístico. A verdadeira educação da emoção é efetuada através dos símbolos do sentimento e não através do condicionamento, como muitas pessoas acreditam. Desta forma, a educação da arte não deveria ser negligenciada. Ela não é verniz cultural.

Lothair Americano⁵ registra o depoimento do professor Giovanni Paolo Momo que diz:

Eu vou contar, aqui, um fato que está relacionado com a música, depois do Quarteto.

Eu fiz um projeto a pedido da Prefeitura, na época do Sr. Jânio Quadros, de implantar música nas Escolas Municipais. Ele me deu um *staff* de cem professores e colocou um Departamento à disposição. O Prof. Paulo Zing, que era o Secretário, abriu todas as portas e foram formados cinquenta e cinco corais nas escolas.

Formamos um coro dos professores que tinham aulas comigo. Cem professores. Fizemos uma apresentação, tentamos oficializar esse evento e isso me custou uma suspensão de noventa dias, porque eu estava designado pelo Prefeito para trabalhar junto ao Gabinete e à Secretaria da Educação.

Assim, a Secretaria da Cultura me deu uma punição de noventa dias. Suspensão e, quando houve a mudança do Governo, terminaram com todo o projeto e extinguiram todo o Departamento.

[...] Acho que a única esperança que se pode ter hoje é tentar voltar a ter música nas escolas. Música séria! Porque o brasileiro tem uma musicalidade extraordinária!

Oliveira (1972) registra a desqualificação do Brasil para com a música erudita. Descreve, inclusive, a dificuldade ocorrida para a reedição de um disco com músicas de autores nacionais, executado pelo Professor Fritz Jank, mesmo sob o financiamento a cargo de um emérito grupo particular de pessoas, incluindo o próprio autor da coluna. Diz o colunista que

⁵ Fonte: Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 2526.

o *Long Play* somente entrou em circulação comercial após o falecimento do pianista, apesar das investidas deste para a sua publicação. Langer (1980:417) cita Percy Buck:

Parece haver completa indiferença, pelo menos, na Inglaterra,... se o lado emocional de um homem é desenvolvido de alguma maneira. A única convicção que tem um inglês sobre emoção é que se deve aprender, o mais cedo possível, a suprimi-la inteiramente.

[...] o que o exercício deve ser para o lado físico de nossas vidas, a religião para o estudo moral e o nosso lado intelectual, isso pode a arte ser, e nenhuma outra coisa exceto a arte, para o nosso lado emocional⁶.

A arte afeta a qualidade de vida. Tal qual a religião, ela desenvolve sentimentos humanos. Quando a imaginação religiosa é a força dominante na sociedade, a arte dificilmente é separada dela. Observa-se que Bach e Beethoven, dentre outros, eram ligados à religião.

Cooper (1996) cita a natureza da crença nada ortodoxa de Beethoven em um Dirigente Divino todo-poderoso, mas absolutamente genuína. Sua imagem de Deus não se baseava apenas no ensino cristão tradicional, mas era extraída de uma ampla gama de influências, inclusive das religiões orientais e da Antigüidade Clássica, embora fosse nominalmente um católico romano.

Algumas das preces de Ludwig van Beethoven foram registradas por escrito. Há uma no meio do Testamento de Heiligenstadt e várias no *Tagebuch*, por exemplo, as anotações 1, 3 e 60, segundo Cooper (1996:159):

Oh Deus, dai-me força para subjugar a mim mesmo.

Oh Deus, Deus, baixai os olhos sobre o infeliz B., não permiti que isso continue assim.

Oh ouvi, eternamente Inefável, ouvi a mim, o seu infeliz, o mais infeliz de todos os mortais.

⁶ Percy C. Buck, *The Scope of Music*, p. 52.

Cooper (1996:160) salienta que Ludwig van Beethoven se achava capaz, ele próprio, de suscitar a religião em outras pessoas por meio de sua música, como fica evidente em um comentário sobre a *Missa Solemnis*, *opus* 123, em Ré Maior: “Meu principal objetivo, quando estava compondo essa grandiosa *Missa*, era despertar e permanentemente instilar sentimentos religiosos não só nos cantores, mas também nos ouvintes”⁷. Continua explicando que:

Às vezes os deuses têm os seus caprichos: concentram todo o gênio, todo o sublime, todo o milagre numa criança, que erguem muito acima dos coetâneos e levam, por caminhos ocultos, para a perfeição, por ela distribuindo uma ventura sem-par durante várias gerações. O capricho é grandioso e cruel ao mesmo tempo, porque concede ao eleito poucos, pouquíssimos anos de vida, deixa que a sua alma sensível vá de encontro a todos os obstáculos do mundo, e arda na sua própria alma...

Langer (1996) afirma que a música pode provocar impulsos de cantar, tamborilar, mas não influencia comportamentos. Diz Langer (1996:212):

No conjunto, o comportamento da audiência de concertos, mesmo após as execuções mais emocionantes, torna muito dúbio a influência mágica tradicionalmente atribuída à música nas ações humanas. Seus efeitos somáticos são temporários e suas ressacas ou exaltações parecem ser insignificantes.

Acredita a autora deste trabalho que, enquanto durar o estímulo da música, o comportamento do ouvinte tende a sofrer sua influência. Assim, quando se está dirigindo um veículo e ouvindo um *Allegro con brio*, de uma obra de Beethoven, o motorista tende a ser mais agressivo do que se estivesse, por exemplo, ouvindo um *Adagio* de Bach.

Langer (1996:214) enfatiza os sentimentos extravasados pelo coração do compositor e cita Carl Phillipp Emanuel Bach:

⁷ Carta 1.307.

Dado que um músico não pode comover as pessoas de outro modo, exceto comovendo-se a si mesmo, portanto, deve necessariamente ser capaz de produzir em si todos esses afetos que gostaria de despertar em seus ouvintes; ele lhes transmite seus sentimentos, movendo-os assim, o mais rapidamente, a emoções simpáticas.

Langer (1996) admite essa reciprocidade de expressão e impressão. Acredita que o sujeito original das emoções descritas em uma obra musical seja o compositor cabendo ao intérprete ser seu confidente e porta-voz. Salienta, inclusive, esta atitude como a aceita por músicos, regentes e intérpretes, tais como Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, e por filósofos como Jean-Jacques Rousseau e Søren Kierkegaard. Também é a opinião de vários críticos musicais, tais como Friedrich Wilhelm Marpurg, Siegmund Hausegger e Georg Friedrich Bernhard Riemann. Todos compartilham a idéia de que a música é uma catarse emocional e que a sua essência é a auto-expressão. Langer (1996:215) traz, ainda, uma citação de Henri Prunières: “Podemos ficar certos de que ele (compositor) não expressará esses sentimentos com autoridade, a menos que os tenha experimentado em um dado momento de sua existência”.

Segundo Langer (1996), um indivíduo, ao escolher uma determinada música para ser tocada, muitas vezes seleciona aquela que expressa os seus próprios sentimentos. O ouvinte parece sentir que determinada obra exprime melhor o seu estado de espírito.

Realmente, a música pode ser usada como catarse, restaurando, assim, o equilíbrio pessoal, como dito anteriormente. Existe, porém, uma grande variedade de interpretações musicais, tanto por parte dos intérpretes quanto por parte dos ouvintes. Langer (1996) salienta, entretanto, não ser a função primária da obra de arte descarregar experiências subjetivas. A significação musical, se houver, é semântica, não sintomática. Se porventura tiver um conteúdo emocional, este é simbólico. Tendo em vista que a música não é, normalmente, derivada de afetos nem intencionada para eles, seu significado não é o de um estímulo às emoções. A música é a expressão lógica de sentimentos podendo articulá-los, sem ficar amarrada a eles.

Por outro lado, ao estudarmos a estética musical, defrontamo-nos com um problema filosófico, ou seja, com um problema vital a envolver a lógica inteira do simbolismo e que, para tanto, requer um estudo sintático envolvendo a música.

Os sentimentos articulados pelo compositor são tão complexos a ponto de a linguagem natural não poder denominá-los nem descrevê-los. As formas dos sentimentos são mais congruentes com as formas musicais do que com as formas da linguagem. A música pode revelar a natureza dos sentimentos com pormenores e verdades à qual a linguagem natural não consegue se aproximar. Esta é limitada para expressar sentimentos universais. Já a música possui esses atributos. Essa expressividade musical é a semântica de fatos vitais e emocionais.

Langer (1996:235) lembra Friedrich Wilhelm Marpurg:

Há sentimentos tão constantemente suprimidos pelo tumulto de nossas paixões, que só logram revelar-se timidamente e são praticamente desconhecidos para nós... Note-se, todavia, que tipo de resposta um tipo de música provoca em nossos corações: ficamos atentos, ela é encantadora; ela não visa a despertar tristeza ou alegria, piedade ou ira, no entanto, somos tocados por ela. Somos tocados tão imperceptível e gentilmente que nem sabemos que somos afetados, ou antes, de tal modo que não podemos dar nome a nenhum afeto...

Sobre a prática de expor o conteúdo emotivo, Langer (1996:236) traz uma advertência de Franz Liszt relativa à emoção que transmite a música (...) porque, neste caso, as palavras tendem a destruir a magia, a profanar os sentimentos e a quebrar as estruturas mais delicadas da alma, que assumiram a forma musical apenas porque eram incapazes de uma formulação em palavras, imagens ou idéias. Este é o reconhecimento do caráter inefável da significação musical. Com relação a este ponto, Langer (1996:223) lembra Ferruccio Busoni:

Assim como um artista, se é que deve comover sua audiência, nunca deve comover-se – a fim de que não perca, naquele momento, seu domínio sobre o material –, o ouvinte que queira obter o pleno efeito lírico nunca deve considerá-lo como real, se é que sua apreciação artística não deve ser degradada à mera simpatia humana.

A música no seu ápice é um símbolo não-consumado. A vida da música é a articulação, a expressividade. A vida da música não é a asserção nem a expressão. A música é, portanto, "forma significante", onde a significação está implícita, mas não convencionalmente fixada. A liberdade de pensamento não convencionalizada e não verbalizada constitui a verdadeira natureza da música. Devido ao fato de ser permitido à música ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transiente, efêmero, de conteúdo, a música é reveladora. Neste contexto, as palavras a obscurecem.

4. A OBRA E A EXECUÇÃO

A obra de arte exige execução porque ela nasce executada, não bastando “deixá-la ser” na sua realidade artística. Se uma peça de música exige ser executada é porque ela nasceu como realidade sonora sobre as teclas de um piano ou sobre as cordas de um violino, e se uma poesia exige ser recitada é porque o autor a concebeu como realidade sonora, de modo que o seu sentido espiritual se concretizasse com todos os componentes físicos da voz e do gesto.

No caso de uma peça musical, de fato, o músico não se contenta com prescrever o movimento, a intensidade, o timbre, mas multiplica as notações para regular também a expressão, o colorido, a pausa. O dramaturgo, por sua vez, tende a particularizar sempre mais minuciosamente, com didascálias⁸ feitas de propósito, o tom e a mímica do ator. Ao escritor não bastam os sinais de pontuação e os recursos tipográficos para descrever seus intentos e para recomendar os efeitos por ele desejados.

Assim, a execução é, em suma, alguma coisa de congênito, de originário, de inato e de essencial. Exigindo ser executada, a obra não reclama nada que já não seja seu. A obra de arte é vida, vida que é criada uma vez e quer ainda viver. A execução pretende justamente fazê-la viver desta sua vida, que é dela e somente dela. Ela nada mais faz que torná-la presente e viva, naquela plenitude da sua realidade sensível e espiritual em que foi concebida e criada, e na qual quer viver ainda e sempre, e continuar a reviver de tempos em tempos.

⁸ Na Grécia antiga, didascália significa um conjunto ordenado de preceitos e instruções relativos à representação teatral, de ordinário elaborados pelo autor dramático e dados aos atores que lhe representavam as obras. Por extensão, refere-se, entre os antigos gregos, à representação dramática.

Executar a obra de arte, portanto, não significa acrescentar-lhe alguma coisa de estranho, nem expô-la a inevitáveis falseamentos ou disfarces. Pelo contrário, significa precisamente fazê-la ser naquela que é a sua realidade e na vida da qual ela própria quer viver.

É certo que se trata de uma atividade do leitor e do intérprete e, mais precisamente, de uma atividade claramente positiva, que não se limita negativamente a afastar os obstáculos para uma apresentação. Além do mais, apenas nessa atividade do executor a obra consegue, verdadeiramente, apresentar-se como é, ser aquela que quer ser. Viver como quer viver.

As dificuldades a este respeito são muitas. Dizer que a obra de arte exige execução não significa aludir que é incompleta e insuficiente em si mesma, inerte e sem vida, e que somente com a execução seria preenchida e corrigida.

Executar não significa, exatamente, nem acabar, isto é, prolongar um processo incompleto, nem infundir nova vida a um corpo inerte. Significa, porém, dar uma obra, na plenitude da sua realidade tanto espiritual quanto sensível, quer seja visual quer sonora, e fazê-la viver da sua própria vida, daquela vida que o autor lhe deu e que se trata de despertar, daquela vida com a qual ela nasce e da qual ela quer continuar a viver ainda.

Uma realidade incompleta, antes de tudo, não poderia, a rigor, ser executada, uma vez que executar significa precisamente dar uma obra na sua inteireza. Quando muito poderia ser, precisamente, acabada, isto é, dotada daquilo que lhe falta, levada a seu termo natural, provida do seu complemento. Fica logo evidente que acabar é coisa completamente diversa de executar, já que o acabar pressupõe uma insuficiência e implica um complemento bem preciso e determinado, enquanto o executar pressupõe a perfeição e se concretiza em uma multiplicidade inexaurível de execuções.

Enquanto o incompleto só pode ser completado e, ainda mais, completado da única maneira exigida pelo seu próprio estado de não estar completo, aquilo que é perfeito, pelo contrário, exige execução e, precisamente em virtude da sua perfeição, é suscetível de execuções sempre novas, diversas. Além disso, um corpo inerte não tem tanta força para exigir, ou melhor, solicitar a execução, isto é, o ser dado na sua vida, porque, de preferência, sofreria passivamente qualquer arbitrário tratamento ao qual se quisesse submetê-lo.

A execução é a atividade que uma realidade, por sua vez ativa, dinâmica e eficaz exige para ser comunicada e reconhecida como tal, de modo que só uma realidade viva está em condições de solicitar uma operação tão ativa quanto a execução. Além disso, a vida que a obra espera da execução é a sua própria vida originária que, simplesmente, exige ser despertada, e não uma vida qualquer, mesmo que nova, ou melhor, arbitrária, como a que se gostaria de infundir em um corpo inerte.

Em suma, o caráter extremamente ativo da execução pode induzir a falsas opiniões muito mais difundidas do que merecem: que a obra é uma realidade incompleta, cuja leitura, levando-a ao acabamento, exalta o leitor a verdadeiro co-autor propriamente dito, ou que a obra é uma realidade inerte até que o contemplador não a resgate da morte, vivificando-a com o seu olhar. Com isso se esquece que só aquilo que é acabado e vivo tem a força de exigir a execução, isto é, que seja dado na sua inteireza e na sua vida.

Entretanto, o professor José Antonio de Almeida Prado acredita ser o intérprete o co-autor da obra⁹.

Algumas pessoas podem argumentar que, sendo a obra viva, a sua execução será, então, secundária e supérflua. Contra esta desvalorização, Langer (1996) diz ser necessário recordar que a execução certamente não pretende ser autônoma com relação à obra, mas seguramente não renuncia à vida daquela. Enfatiza a autora dizendo que a execução não se contenta com recordar a obra, mas quer, antes, ser a própria obra na plenitude da sua realidade sensível e espiritual, como também não se contenta em ser uma cópia dela, mas quer, antes, ser sua realidade plena e viva.

Podem também argumentar o seguinte: se a obra está verdadeiramente acabada, ela não tem necessidade alguma de execução, a qual, portanto, quando existe, seria uma realidade nova e diversa, que se acrescenta à obra ou, na verdade, pretende substituí-la. Assim, por exemplo, há aqueles que vêem na representação teatral uma obra nova com relação ao texto do drama, que, em si, está concluído e completo. Mas quem afirma isso, esquece-se que a execução não tira a completeza da obra, ou melhor, que a execução já estava contida na feitura da obra.

⁹ *Ibid.* p. 13.

Assim, também, a execução não pretende acrescentar coisa alguma à obra de arte, ou mesmo substituir-se a ela. Antes, ela pretende ser a obra de arte, na sua verdadeira, acabada e perfeita realidade.

Portanto, o intento da execução encontra-se com o próprio desejo da obra. A obra quer continuar a viver da vida com que originalmente nasce, e a execução não quer viver senão da própria vida da obra. A execução extrai vida da obra enquanto a faz viver de sua vida originária, e a obra não tem outro modo de viver a não ser aquela execução que somente quer viver de sua vida. Desse modo, obra e execução coincidem até se identificarem.

A realidade e a vida de uma não são, senão, a realidade e a vida da outra.

Por um lado, a execução é o único modo de viver da obra. A obra só vive na série das suas execuções, dando vida a todas e se identificando em cada uma. Não se pode pensar que a poesia e a música vivem na página impressa, pois que só “vivem” naquele complexo sonoro a que dá lugar à sonorização, quer externa, quer interna. Nem se pode dizer que uma pintura “vive” sem solicitar um olho para olhá-la do modo como ela quer ser vista, pois que, naquele caso, seria como se estivesse no escuro, existência potencial à espera de revivescimento.

Por outro lado, a execução realiza o próprio objetivo quando de tal forma se apoderou da obra que se identifica com ela. O executor a estuda em todos os seus aspectos e pretende dá-la como ela própria quer ser. Para tanto, experimenta e reexperimenta a própria execução. E quando lhe parece que esta atingiu o seu objetivo, ela não é para ele nada de diverso da obra. É antes a própria obra na plenitude da sua realidade sensível e espiritual.

Acerca deste ponto, é preciso prestar atenção para não cair em um fácil “atualismo”, que dá a exata constatação de que a obra não vive senão nas próprias execuções. Identificando-se ora com uma, ora com outra, tira a ilegítima consequência de que a obra se reduz às próprias execuções. Assim, dissolve a própria e única realidade na sua múltipla existência.

Muitos afirmam não existir propriamente uma determinada obra de determinado autor. Apenas, de tempos em tempos, essa obra existe de acordo com seus intérpretes. Da evidente constatação de que a realidade artística da obra não existe na sua inerte e muda partitura, se desdobra em toda a sua plenitude precisamente no momento das suas diversas execuções.

Entretanto, na execução a obra não se reduz à interpretação. É uma presença normativa e judicante, ou seja, que exerce a função de juiz. Mais precisamente, pode-se dizer que a coincidência de obra e execução não exclui uma transcendência da primeira com relação à segunda, porque se trata de uma coincidência normativa e de uma identidade final.

Dizer que a obra exige execução significa afirmar que ela quer ser executada, mas pede contas do modo de executá-la. A obra reside nas suas execuções como sua lei e critério de juízo, isto é, estimula-as, regula-as no seu curso, aprova-as se adequadas, denuncia-as se falidas ou arbitrárias, entrega-se soberanamente àquelas que a revelam, mas subtrai-se àquelas que a traem.

Em suma, a obra se rende à execução que sabe dá-la, o virtuose identifica-se com aquelas que souberam colher a sua vida.

Há uma verificação deste fato. Diante de uma obra conhecida pela primeira vez, através da execução, consegue-se formular, embora rudimentar e imperfeitamente, um juízo acerca da obra e um juízo acerca da execução. Isso pode parecer estranho. De fato, como julgar a obra se só se conhece mediante essa execução? E como julgar a execução, se não a distinguimos da obra? E, na verdade, este duplo juízo é possível precisamente em virtude do fato de que entre a obra e a sua execução há, a um só tempo, identidade e transcendência. A execução é a própria obra e, ao mesmo tempo, não é senão uma execução dela, e a obra é esta sua execução, mas, ao mesmo tempo, é juiz e norma dela.

Enquanto a execução é a própria obra, é possível julgar a obra por ela. Sendo a obra norma e estrutura da execução, ela oferece um critério para julgar acerca da execução. Assim, deve-se dar a obra como ela própria quer. Ela tem uma norma clara e precisa: a própria obra.

Costuma-se dizer que é preciso executar a obra como o autor a executaria. Assim, por exemplo, a Sonata nº 15 *opus* 28, em Ré Maior, de Beethoven, também conhecida como *Pastorale*, deveria ser executada como o próprio autor a interpretaria. Pareyson (1989) não concorda com esta posição. Afirma não ser esta a execução originária que se trata de renovar. Além das mudanças trazidas pelo tempo, pelas circunstâncias e pelos instrumentos, há sempre o fato, bastante freqüente, de que o próprio autor pode enganar-se acerca da própria obra e ser um mau juiz dela, pior intérprete e péssimo executor.

Inclusive, Ugo Giorgetti (2005) em seu documentário ressalta que Heitor Villa-Lobos, ao ensaiar um dos quartetos compostos para o Quarteto de Cordas Municipal, reconheceu que um “erro” de um dos músicos era, na verdade, a forma mais correta de interpretação. O Professor Fritz Jank cuidava com especial atenção para que as interpretações das obras de um compositor como Bach, por exemplo, não fossem executadas como seriam as de Frederic Chopin ou mesmo as de um Beethoven.

É preciso ir mais fundo. Penetrar na oficina do artista, associar-se à sua criação, executar com ele as exigências da obra, ver a obra no ato de regular a sua própria formação. A obra consegue ser lei para o executor somente se lhe aparece como lei do autor quando a fazia. Assim como a obra solicitou o artista a fazê-la como ela própria queria que ele a fizesse, assim ela solicita o leitor ou o mediador a executá-la como ela própria quereria ainda existir. A fidelidade então é devida à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada.

Na completeza da obra, é preciso executar e fazer viver a plenitude da sua realidade. Mas a plenitude desta vida é aquela querida pelo dinamismo interno da obra, da própria obra enquanto é, ao mesmo tempo, lei e resultado do processo da sua formação.

O executor será, assim, autorizado a melhorar a composição naqueles particulares em que o autor não soube obedecer plenamente às exigências da própria obra – o que poderá, talvez, conter algum perigo. No fundo, porém, é uma operação da mesma natureza daquela do crítico. Ele desaprova algum aspecto particular de uma obra bem-sucedida no seu conjunto, já que consegue fazer isto somente enquanto compara a obra tal como ela é com a obra tão como ela própria queria ser. E trata-se de um critério e de uma lei extremamente sólidos e evidentes, como é firme e evidente a realidade artística da obra de arte para quem souber olhá-la e interrogá-la.

A primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua infinidade de possibilidades. A interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo.

Por um lado, pode-se dizer, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação verdadeiramente acabado. A série das revelações não está nunca fechada e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração e aprofundamento. Há sempre alguma nova

circunstância que a desmente, a limita ou a corrige. Cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação mantido fechado reabre-se e tudo é recolocado em questão. Vários intérpretes, dentre eles salientam-se o Professor Fritz Jank e o professor José Antonio de Almeida Prado, afirmaram aprender a cada execução de uma mesma música tocada, porventura, várias vezes.

Mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido em um novo contexto e integrado por novas descobertas.

Por outro lado, as interpretações são muitas, tantas quanto as pessoas que se aproximam de uma determinada obra e, até mais, se pensar nas mudanças a que, no curso de sua vida, uma mesma pessoa é levada sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista. Não é sem razão. Quando se fala de matéria interpretável, pensa-se logo no dito *tot capita tot sententiae*, já que a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, “minha, tua, sua interpretação”, sempre personalíssima, por isso múltipla, ou melhor, infinita.

Destes dois fatos dão-se explicações que, parecendo óbvias e muito naturais, geralmente são aceitas e repetidas, mas que, na realidade, acabam por ofuscar toda a questão. Seria oportuno desembaraçar delas o terreno desde o início, se a sua falsa aparência de verdade e a força do hábito não tornassem bastante difícil a extirpação.

Por um lado, diz-se que a interpretação, por aquela sua natureza que lhe impede de se apresentar como definitiva é, no fundo, somente uma aproximação. Ela nunca atinge o coração do seu objeto. Não faz mais que girar em torno dele, deixando escapar a sua essência profunda e seu íntimo segredo, contentando-se em colher algum aspecto periférico e limitando-se a um conhecimento impreciso e parcial.

Por outro lado, diz-se que a interpretação, por ser passível de caráter pessoal e, portanto, múltiplo, é o reino da subjetividade e da relatividade. Ela não dá a realidade do objeto, mas a imagem que se faz dele, ou com o sobrepor-lhe as mutáveis reações. Por isso, vendo-o através de uma lente deformante, ou com o dissolvê-lo na interioridade da pessoa e, por isso, desconhecendo sua objetiva independência. Assim, não fica nenhum critério para julgar as diversas interpretações e para preferir uma à outra. Elas são indiferentes, todas aceitáveis e todas igualmente legítimas.

Estas duas concepções têm o efeito de desvalorizar o conhecimento interpretativo, confinando-o no campo do impreciso, do arbitrário, do mutável e do relativo. Evidentemente, originam-se dos dois pressupostos seguintes, implicitamente afirmados ou abertamente declarados.

Em primeiro lugar, um conhecimento só é pleno e completo se for único. Quando os modos de conhecer o mesmo objeto são muitos não há senão aproximação. Em segundo lugar, a natureza pessoal da interpretação é uma condição fatal e intransponível e confere a todo o nosso conhecimento um caráter irremediavelmente subjetivo.

Deste ponto de vista, a notada característica da interpretação, de ser infinita quanto ao número e ao processo, é considerada como uma desvantagem inicial e decisiva. E se a arte é uma das regiões mais vastas do amplo reino da interpretabilidade, por isso mesmo ela vem abandonada às considerações mais imprecisas e aproximativas e aos tratamentos mais subjetivos e arbitrários.

O erro destes prejuízos é o de conceber a precisão, a evidência, o acordo, as leis e os critérios de modo tão material e aparatoso, a ponto de neles não saber encontrar algum em que esteja vigente a variedade e a multiplicidade do pensamento e o de converter em defeito e desvantagem aquela que, ao invés, é a condição feliz e a incomparável riqueza da interpretação.

Enfatiza Langer (1980) que de fato, a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma. E se for pensado que tanto a pessoa quanto a forma não são realidades simples, mas são um infinito encerrado em algo de definido terá, de imediato, a idéia do quanto é positiva a infinidade da interpretação, a ser considerada antes como inexaurível riqueza do que como o reino da imprecisão e da arbitrariedade.

A forma tem uma infinidade de aspectos. Cada um dos quais a contém inteira, mesmo não lhe exaurindo a infinidade. E a pessoa pode adotar infinitos pontos de vista, isto é, concretizar-se em uma infinidade de olhares ou modos de ver, cada um dos quais contém sua espiritualidade inteira, mesmo não lhe exaurindo todas as possibilidades.

A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa. Interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha.

Com relação à inexauribilidade do processo criativo, tem-se, em primeiro lugar, o fato de que a interpretação exige um processo e, em segundo lugar, restaria a dúvida de que se o processo da interpretação pode chegar a conclusões definitivas.

Com efeito, trata-se de sintonizar um ponto de vista pessoal com um aspecto da obra. É preciso procurar esta correspondência com um esforço hábil e atento, vigilante e controlado, preciso, agudo e multiforme. Caso contrário, a revelação não acontece e a vontade de penetrabilidade fica frustrada, levando à incompreensão. Este risco permanente de não entendimento é constitutivo da interpretação. Só é bem-sucedida como vitória consciente e superação ativa da contínua ameaça de malogro que a espreita no decurso de seu trabalhoso desenvolvimento. O processo interpretativo consiste em um movimento que vai pouco a pouco representando os esquemas de uma imagem destinada a revelar a verdadeira realidade da obra. Põe a pessoa à prova comparando os processos, de tempos em tempos, com as descobertas que a obra oferece, se devidamente interrogada. Descarta os falsos, integra os incompletos, corrige os inexatos, melhora os defeituosos e escolhe os adequados. Cuida de não afrouxar a atenção, de evitar a impaciência e a precipitação, de conservar sempre aberta a possibilidade do confronto e da verificação, até que não se alcance a descoberta, isto é, a precisar a imagem que preside à verificação e dá a obra como ela quer aparecer e revela sua realidade verdadeira e profunda.

Então, não há mais distinção entre a imagem, assim buscada e figurada, e a obra, assim indagada e interrogada por que, finalmente, a imagem é tão adequada, que não se pode distinguir se é ela quem revela a obra ou se é a obra que se revela nela.

A imagem bem sucedida, mais do que captar, ou representar a obra, pode-se dizer que é a própria obra, na plenitude da sua realidade, já que a vontade captativa da imagem encontra-se com a vontade manifestativa da obra. Este é um ponto no qual, como falado anteriormente, coincidindo o desejo da obra com o intento da execução, execução e obra se identificam uma na outra. O processo de interpretação vai, portanto, de uma dualidade inicial, na qual se

procura ter bem claramente a obra diante de si, na sua inviolável independência, para poder fixar-lhe o olhar bem a fundo, a uma identidade final, em que a obra se entrega plenamente à imagem que soube revelá-la.

Em segundo lugar, restaria a dúvida de se o processo da interpretação pode chegar a conclusões definitivas.

A resposta só pode ser negativa. Assim como uma execução não bloqueia a obra em uma unicidade definitiva, porque antes a própria obra pede para reviver em execuções ulteriores e sempre novas, assim o processo de interpretação não é fechado, porque logo, sob a solicitação de novos pontos de vista, intencionalmente buscados ou casualmente ocorridos, novas descobertas premem, uma revisão se impõe, e o processo se reabre com toda uma nova trajetória de propostas, verificações, descobertas e revelações.

O fato é que, daquele determinado ponto de vista, ou com a intensidade daquele olhar, tinha-se colhido uma faceta da obra, que por sua vez tem infinitos aspectos. Se cada um destes contém a obra, e por isso está em condições de revelá-la por inteiro, nenhum deles pode pretender monopolizar a própria obra, exigente em manifestar-se também nos demais aspectos.

Assim, mal um novo ponto de vista deixa entrever a possibilidade de outros aspectos, nasce o desejo de um conhecimento novo e diverso da obra, que integre o primeiro conhecimento, ou mesmo que o substitua ou, simplesmente, que se acrescente a ele. O processo de interpretação se reabre destinado a não acabar mais pela infinidade dos aspectos da obra, todos desejosos de revelá-la em perspectivas sempre novas.

A infinidade do processo interpretativo depende, portanto, da própria inexauribilidade da obra de arte.

Pode-se, então, comparar a interpretação a um diálogo entre pessoas, feito de perguntas e respostas. Trata-se não só de saber escutar, mas também de saber fazer falar, isto é, de formular as perguntas do modo mais compreensível ao próprio interlocutor. Assim, obtêm-se as respostas mais acessíveis ao ponto de vista em que a pessoa se encontra. Uma vez iniciado este diálogo, não tem mais fim. Quem acreditasse ter compreendido definitivamente uma obra

de arte, no fundo não teria feito outra coisa senão interromper um colóquio, talvez iniciado com felicidade e talvez culminado em verdadeiras descobertas propriamente ditas, as quais, no entanto, acabariam falseadas por aquela arbitrária e imodesta presunção.

Pretender a compreensão definitiva de uma obra é como querer compreendê-la a um primeiro olhar. Assim como a obra de arte só se oferece a quem conquista o seu acesso, também se fecha a quem quer monopolizar a sua posse.

Com efeito, por um lado, não há compreensão da obra senão através de um processo de interpretação, porque se pode olhar sem ver e procurar sem encontrar, mas não encontrar sem procurar, nem ver sem ter olhado. E mesmo nos raros casos de compreensão quase imediata não é que tenha faltado o movimento de acesso e a busca interpretativa. Deve-se reconhecer, antes, que o olhar estava preparado por uma afinidade eletiva ou por um longo exercício, a ponto de criar feito uma espera e de abreviar o processo na rapidez de um ato de particular penetrabilidade.

Por outro lado, pretender ter compreendido definitivamente uma obra seria desconhecer sua inexauribilidade, isto é, fechar os olhos diante de uma das características mais profundas e fundamentais da obra de arte e, portanto, fechar-se definitivamente à sua compreensão.

Ao conseguir fazer a obra de arte falar, o que não é coisa fácil, ela se abre com familiaridade tanto maior quanto maior tenha sido sua primitiva reserva. E se primeiro respondia somente se fosse interrogada, agora ela própria solicita as novas perguntas, cada vez mais profundas, e as premia com respostas cada vez mais reveladoras. A verdadeira leitura é um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa nova a declarar, e o seu discurso é sempre novo e renovável. A sua mensagem é inexaurível.

Resta, ainda, a dúvida de como um processo interminável pode penetrar na obra e a dúvida de como uma atividade que implica uma tarefa infinita pode ser uma posse real.

Uma análise cuidadosa e profunda mostrará, precisamente, ser esta a natureza da interpretação, ou seja, a de dar lugar a uma posse real no próprio ato de ser um processo infinito: de unir ao mesmo tempo em uma síntese aparentemente paradoxal e não facilmente

explicável à primeira vista, o conhecimento de uma posse firme e a consciência de ainda dever procurar.

Por um lado, o intérprete está certo de possuir a composição. Para ele, a sua interpretação é a própria obra, antes de tudo porque não pode vê-la fora da sua própria execução nem, portanto, proceder a um absurdo confronto. O seu desígnio não era o de fazer uma cópia da obra, mas o de captá-la na sua realidade. Assim, não se satisfaz senão quando a imagem lhe parecer tão reveladora a ponto de identificar-se com a própria composição.

Por outro lado, o intérprete não pretende, de fato, converter esta posse em um monopólio. Ele sabe bem que a sua é, precisamente, uma interpretação, isto é, o conhecimento de alguma coisa de inexaurível a conter a constante possibilidade de novas revelações, impondo a necessidade de uma contínua vigilância para não se tornar surdo a novas mensagens.

Esta dupla consciência de possuir a obra e de aprofundá-la sempre, isto é, da identidade da própria interpretação com a mesma obra e da possibilidade de interpretações sempre novas, é essencial ao intérprete. Já que se cada um dos infinitos aspectos da obra a contém inteira, basta colher um deles para nele obter a totalidade da obra. Se nenhum deles estiver em condições de exaurir a infinidade da obra, esta prometerá novas revelações e exigirá ulteriores aprofundamentos.

Assim, fica claro como, de fato, pode-se possuir alguma coisa que se deva ainda e sempre indagar e aprofundar alguma coisa que já se possui. Sobre esta base, posse e busca são extremamente compatíveis e representam os dois gonzos da atividade do intérprete. Vê-se, precisamente aqui, o quanto é inadequado conceber a interpretação como aproximação.

O fato de que a interpretação não seja nem possa ser uma posse definitiva e exclusiva, não só não implica, mas exclui de modo mais absoluto de ela ser uma simples aproximação periférica, uma aproximação ignara de posse e penetrabilidade.

Porquanto, sempre exposta à eventualidade de retomar a interrogação e de continuar o colóquio, de ser sempre solicitada pela possibilidade de novas descobertas e pela necessidade de novas indagações, a interpretação é uma verdadeira posse propriamente dita. Ela atinge o coração de seu objeto, que penetra na intimidade da obra e, sobretudo, a colhe inteira e

totalmente. A sua instabilidade não deriva de uma impotência do seu modo de conhecer, mas do privilégio de ter por objeto uma realidade como a obra de arte.

Ela não é afetada por um limite que a confine à superfície ou à periferia. Isso a transformaria em uma espécie de conhecimento manco ou irremediavelmente incompleto. Conhece tudo aquilo que há de conhecer e colhe inteiramente o seu objeto. Se nunca é definitiva é porque o seu objeto é infinito e ela não pode e nem quer arrogar-se uma posse exclusiva dele.

Em suma, a interpretação é instável não porque seja uma posse, mas porque não quer ser uma posse exclusiva. Não porque não alcance o seu objeto, mas porque este é inexaurível. Esta não é, certamente, uma condição de insuficiência e de imperfeição, mas antes, de perfeição e de riqueza.

Também irremediável empobrecimento seria a presunção de uma posse exclusiva. Negaria a própria infinidade do seu objeto. Possuir a inexauribilidade é, portanto, sua maior riqueza. Esta é a condição da interpretação, a qual, precisamente por isso, deve ser um processo infinito, sem, com isso, reduzir-se a mera aproximação.

A interpretação é múltipla, e esta sua multiplicidade tem certamente a ver não só com a inexauribilidade da obra, mas também com a diversidade das pessoas dos intérpretes. Tem, portanto, um insuprimível e fundamental caráter de pessoalidade. Isto não significa, todavia, ser ela irremediavelmente subjetiva, isto é, abandonada ao arbítrio do intérprete. É fundamental refletir sobre o que se espera dele.

Para maior evidência, a reflexão pode se munir de um executor público, isto é, de um ator ou de um intérprete musical. Acerca deste ponto, vale lembrar, o discurso serve para um leitor qualquer de uma arte qualquer.

Por vários motivos não se espera do intérprete a única interpretação justa. O espectador quer ver, também, o resultado advindo do contato entre a obra e seu novo executor.

Segundo a autora deste trabalho, muitos apaixonados pela música, por exemplo, são atraídos para o teatro, justamente para atestar a interpretação de um determinado virtuose em uma determinada obra musical.

Nem se espera que o executante só se deixe guiar pelo critério da originalidade, como se fosse possível permitir-lhe sobrepor-se à obra e não ter outra preocupação a não ser a expressão de si e como se fosse mais interessante a execução do que a obra.

Em suma, não se pretende que o intérprete deva renunciar a si mesmo, nem tampouco lhe é permitido exprimir-se a si mesmo.

Não que seja ele a interpretar aquela obra. A sua execução é, ao mesmo tempo, a obra e a sua interpretação. Por um lado, a obra não tem outro modo de viver a não ser na execução, a qual não tem lugar senão através da atividade pessoal do intérprete. Por outro lado, a execução não pode querer substituir-se à obra. Deve, antes, propor-se a apresentá-la, ou melhor, a sê-la.

Deste recurso à experiência vê-se, em primeiro lugar, que a unicidade é da obra e não da interpretação, enquanto a multiplicidade é da interpretação e não da obra, uma vez que a composição permanece idêntica e igual a si mesma na multiplicidade das suas interpretações.

Em segundo lugar, a originalidade e a novidade da interpretação não são um programa, mas um resultado, conseguido espontaneamente pelo intérprete quanto maior for o seu esforço pessoal para colher a obra na sua verdadeira realidade. Entretanto, não tem o direito de fazer delas um objetivo porque, nesse caso, estaria alterada a economia interna da interpretação. Prevaleceria o desígnio expressivo sobre o que é revelado e tornaria o objeto dela não mais a obra a ser executada, mas a própria pessoa do intérprete.

Desbloqueado dessa maneira o falso dilema entre a unicidade e a arbitrariedade da interpretação, também acaba mudada a relação entre objetividade e pessoalidade, fidelidade e liberdade, verdade e originalidade, as quais, examinando bem, estão entre si não em proporção inversa, mas direta.

Com efeito, a personalidade do intérprete, longe de ser de *per si* um impedimento para o conhecimento do objeto, ou uma condição invencível que fecha o sujeito em si mesmo, é o único órgão de que o intérprete dispõe para penetrar na obra e colher a sua realidade.

Certamente, a personalidade do intérprete é, muitas vezes, obstáculo para o conhecimento e lente deformante, a ponto de a interpretação falhar e cair na mais cabal incompreensão. E isto

acontece quando, por uma espécie de incompatibilidade, não se realiza nenhuma correspondência entre um aspecto da obra e um ponto de vista da pessoa o que, de resto, é muito freqüente no mundo da arte e no reino da interpretabilidade.

Mas se o intérprete não dispõe de outra via além da própria personalidade para ter acesso à obra, cabe-lhe fazer dela um meio de comunicação eficaz, como um farol projetado sobre ela, ou tal qual uma antena tornada sensível às suas mensagens, ou ainda, como um receptor capaz de sintonizar seus aspectos mais reveladores e eloqüentes.

Aparece aqui, em todo o seu vigor, a potência cognoscitiva da personalidade. Ela se exerce através da simpatia e da afinidade espiritual, a ponto de se poder caracterizar a interpretação dizendo que ela é uma forma de conhecimento em que não há integração a não ser como simpatia, nem descoberta a não ser como sintonia. Se a interpretação não tem outro órgão de conhecimento senão a personalidade do intérprete, esta não chega à compreensão a não ser através da congenialidade. Ela se torna, portanto, o grande dever do intérprete.

No arriscado e difícil colóquio da interpretação, a obra fala a quem sabe interrogá-la melhor e a quem se põe em condições de saber escutar sua voz. Ela espera ser interrogada de certo modo para responder, revelando-se.

De fato, certas obras permaneceram incompreendidas por anos, decênios ou séculos, antes de encontrarem um olhar que soubesse vê-las, isto é, uma pessoa segundo a qual, por uma particular congenialidade, soubesse interrogá-las, fazê-las falar, compreender sua voz, encontrar o ponto de vista de onde perspectivá-las e torná-las evidentes. E certos leitores tiveram de esperar anos ou decênios antes de encontrarem a via de acesso a uma obra que exigia deles uma transformação, um incremento ou uma maturação espiritual que os tornassem afins com o seu mundo e capazes de nele entrarem.

Certamente, a obra de arte usa, com quem lhe fala, a linguagem com que este pode escutá-la melhor. Revela-se a cada um da sua maneira, oferecendo aos mais diversos pontos de vista os aspectos que, respectivamente, lhe correspondem. Mas, naturalmente, cabe ao intérprete, segundo seu ponto de vista, interrogar a obra de modo a obter dela a resposta mais reveladora para ele. Cabe ao leitor tornar-se congenial com a obra à qual quer ter acesso.

A congenialidade, deve-se acreditar, não é somente inata. Contra esse fatalismo ergue-se a liberdade da pessoa, a qual, assistida pela potência de uma imaginação capaz de inventar olhares de pessoas vivas e pela complexa humanidade de uma experiência vasta e profunda, através de um verdadeiro e próprio exercício de congenialidade, acaba por instaurar uma afinidade que inicialmente não existia.

De qualquer modo, o dever do intérprete não é, portanto, nem a impessoalidade, nem a originalidade, mas a congenialidade, a qual é a única condição para realizar, ao mesmo tempo, a fidelidade e a originalidade.

Efetivamente, se a revelação de uma obra é sempre, ao mesmo tempo, revelação da obra e expressão do intérprete e, por isso, objetiva e pessoal a uma só vez, tanto é mais fiel quanto mais livre e tanto mais original quanto mais verdadeira. Deste modo, fica claro o quanto é simplista e inadequada a concepção subjetiva da interpretação.

Do fato de que as interpretações são muitas e pessoais não se segue, com efeito, que elas sejam arbitrárias e indiferentes, como se o ideal do conhecimento fosse a unicidade de um olhar impessoal. Tão importante é o critério da congenialidade, que nada se perdoa menos a um executor do que não saber escolher os próprios autores ou o fato de pretender poder executar a todos. Assim, temos vários exemplos de virtuosos com preferência por determinados compositores.

O ideal não é o saber executar igualmente bem a todos os autores, coisa impossível, porque toda agudeza tem as suas limitações, assim como toda virtude tem os seus defeitos. O ideal do perfeito executor é saber escolher bem os próprios autores, saber desfrutar até o fundo as próprias afinidades eletivas e estender, o mais possível, o âmbito da própria congenialidade.

IV. FRITZ JANK, MEU MESTRE; MISSIONÁRIO DA MÚSICA

É somente através da biografia, da história da qual o homem é o herói, que se sabe quem ele foi. A essência humana, a essência de uma pessoa, somente existe quando o homem deixa, atrás de si, uma história. Essa história, se merecedora, torna-o imortal e suas idéias são lembradas e visíveis no céu da alma de quem, com ele, pôde conviver.

Na verdade, não só importa a imortalidade da vida, mas o fato de que a vida é o bem supremo e a felicidade pode ser sentida nos momentos de leveza e pureza dos contatos e vivências com quem se ama.

1. CONTATO INICIAL

Da cidade de Barretos, Estado de São Paulo, onde minha família morava, minha irmã, veio a São Paulo com o intuito de conseguir um professor que desse continuidade aos estudos de piano, dela e de suas duas irmãs menores, dentre elas, eu. Foi à Casa Manon, responsável por vendas de instrumentos e produtos musicais, e lá se informou sobre os melhores professores de piano de São Paulo. Foram citados os professores José Kliass e Fritz Jank como sendo “os mestres dos mestres”. Sem maiores razões, minha irmã optou pelo Professor Fritz Jank.

Por contato telefônico, foi marcada uma aula na própria residência do professor somente para minha irmã, que já era formada em música. Após tocar algumas peças, a pedido dele e respondido a algumas questões teóricas, ele lhe disse: “Eu não gosto de falar sobre outros professores, mas não estude nunca mais com uma professora dessas”. Esse comentário deveu-se ao fato de que, mesmo formada, ela não sabia, sequer, o que era um compasso.

Antes de se comprometer a tê-la como aluna, quis saber a que distância a cidade de Barretos ficava de São Paulo. Ao saber que ficava a 424 km, ele argumentou: “Já tive experiências

com alunos que moram em outras cidades, inclusive mais próximas de São Paulo do que Barretos e vários desistiram devido ao fato de a viagem ser muito cansativa”.

Entretanto, minha irmã assumiu o compromisso de respeitar a continuação dos estudos tendo aulas a cada quinze dias. Assim, o Professor Fritz Jank apresentou os métodos a serem estudados e explicou, com muita paciência, como esses estudos deveriam ser realizados.

Poucos meses depois eu também iniciei meus estudos com ele. Tinha doze anos quando, em sua residência, apresentei-me.

Deparei-me com um senhor de óculos, postura ereta, constituição alta e robusta, pele e olhos claros e nariz acentuado. Apesar de uma calvície proeminente, viam-se os cabelos negros e bem curtos. Suas mãos grandes e dedos largos chamaram-me a atenção. Seu conjunto fisionômico era suave e harmonioso. Estampava um doce e suave sorriso. Ao falar, percebia-se seu pronunciado sotaque alemão.

Posteriormente, soube que, na sua mocidade, fora atleta, esportista e alpinista nas montanhas da Baviera.

Esse primeiro contato seria para uma avaliação geral, não somente com relação a um relativo potencial para o desenvolvimento musical como, também, para saber em que grau de desenvolvimento musical eu me encontrara.

O Professor Fritz Jank pediu-me para tocar algo. Eu apresentei *Para Eliza*¹⁰, de Beethoven, sem saber que ele era beethoviano, por excelência.

Também fui aceita para ser sua aluna. Inicialmente, devido à distância, as aulas eram quinzenais. Após dois anos, em 1960, vim morar na cidade de São Paulo, em um pensionato, para uma melhor continuação dos meus estudos, tanto os do colegial, quanto os musicais. A partir daí, as aulas foram semanais até o ano de 1970 quando, dolorosamente, cessaram devido ao falecimento do meu tão querido mestre.

¹⁰ Segundo Moreira Lima(2006) a peça *Para Eliza*, (*Für Elise*) é a única das vinte e cinco *Bagatelas* compostas Beethoven sem número de *opus* e, talvez, uma das melodias mais populares do mundo. Provavelmente é sua pela beleza e simplicidade que a tornam facilmente reconhecível e agradável desde a primeira audição. Está na memória coletiva do mundo ocidental. O mestre alemão a escreveu em uma folha de caderno, já em sua etapa adulta.

2. ANTECEDENTES FAMILIARES

Fritz August Erwin Jank nasceu no dia 26 de janeiro de 1910, na cidade de Munique, Estado da Baviera, Alemanha.

A família Jank foi abençoada com dom artístico, tendo em sua árvore genealógica artistas, pintores e músicos, segundo o crítico musical e jornalista José da Veiga Oliveira¹¹. Christian Jank, avô do Professor Fritz Jank, foi um artista respeitado na corte do rei Ludwig II, da Baviera.

Segundo Ferrari (1999:18):

Ludwig II ficou famoso por seu Castelo de “contos de fadas” de Neuschwanstein, pelo palácio “rococó” de Linderhof e pela imitação de Versailles, Herrenchiemsee. O rei, que preferiu construir a governar, teve sob seu comando uma equipe de artistas e desenhistas que convertiam em obras de arte seus sonhos e desejos. Seus projetos eram inicialmente interpretados em desenhos por seus artistas: depois, arquitetos e artesãos os transformavam em realidade. DEBRETT COOPER-HEWITT V&A. Designs for the Dream King – the Castles and Palaces of Ludwig II of Bavaria. London: Debrett’s Peerage, 1978. p.15.

Um destes artistas foi Christian Jank, que também criou cenários operísticos e foi o responsável pelo design dos três castelos acima mencionados. Neuschwanstein foi primeiramente esboçado por Christian, que também ajudou a desenhar os interiores de Linderhof, e providenciou a inspiração teatral para as salas de Herrenchiemsee. Os arquitetos do rei eram implicitamente ordenados a se inspirarem e colaborar com Christian e com os outros artistas.

¹¹ Programa de concerto em homenagem ao quinto aniversário do falecimento do professor Fritz Jank, realizado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, no dia 08 de março de 1975, tendo como solista Cleyde Isabel Paszkowski, aluna de Fritz Jank.

O avô paterno do Professor Fritz Jank, Christian Jank, teve três filhos: Oscar, Ângelo e Erwin, dos quais, Ângelo Jank, tio do Professor Fritz, foi um expressivo pintor, principalmente de cavalos e temas patrióticos, culminando como professor e diretor da Academia de Munique.

Por sua vez, Erwin Jank, pai do Professor Fritz Jank, nascido no ano de 1870 e falecido no ano de 1950, com 80 anos de idade, além de pianista, foi cantor e professor de canto em Aubsburg. Sua mãe, Thereza Jank, nascida no ano de 1876 e falecida no ano de 1970, com 94 anos de idade, também era pianista. O casal Erwin teve três filhos: Walter, o primogênito, Fritz e Franz, o caçula. Fritz Jank foi, então, presenteado com um ambiente doméstico e social favoráveis ao desenvolvimento da sensibilidade estética, carregado de vivências que propiciavam o respeito para com o belo.

Segundo Ferrari (1999), seu pai tinha lugar cativo na Ópera de Munique, o que favorecia a convivência com outros artistas ou amantes da arte. Frequentava reuniões, ou mesmo as propiciava em seu lar, onde a música imperava, hábito esse que o Professor Fritz Jank preservou durante sua vida.

3. CHEGADA AO BRASIL OU CHEGADA À SUA SEGUNDA PÁTRIA.

Afirma Oliveira (1970b) em seu artigo para o jornal **O Estado de S. Paulo**, no Suplemento Literário, intitulado *Fritz Jank, o mestre da música*, datado de 21 de março de 1970 que, em 15 de dezembro de 1934, devido à ascensão de Hitler ao poder, o Professor Fritz Jank fixou-se, definitivamente, no Brasil, na cidade de São Paulo, Estado de São Paulo, após várias *tournées* pela Europa.

Após ofertar várias réцитas na Europa, chegou ao Brasil em dezembro de 1934, fixando-se definitivamente em São Paulo. Exerceu intensivamente o magistério particular, lecionando também em diversos estabelecimentos de ensino, da Capital e Interior do Estado.

De acordo com Ferrari (1999), Oliveira (1970b) e Vergueiro (1972), sua vinda ao Brasil, de navio, foi antecedida pela de seu irmão Walter, em 1921, com apenas vinte anos,

aproximadamente. Após aqui se casar com a Sra. Amália, em 1927, retornou à Alemanha. Nessa oportunidade, tentou convencer a família a também imigrar para o Brasil.

Em dezembro de 1934, o Professor Fritz, então com 24 anos, foi recebido, no porto de Santos, por seu irmão Walter. Posteriormente, naturalizou-se brasileiro.

Em aqui estando, o Professor Fritz Jank reforçava, por carta, a vinda do restante da família. Em 1935, foi a vez de Franz, seu irmão, aceitar a sugestão, mesmo porque havia sido estabelecido o serviço militar obrigatório na Alemanha. Franz casou-se com a Sra. Dorotéia Paveli. Em 1939, vieram o Sr Erwin e a Sra. Thereza, pais do Professor Fritz. A família Jank era contrária às idéias nazistas de Hitler. Todos fixaram residência na cidade de São Paulo.

Segundo Ferrari (1999), no final da década de 1930, o Professor Fritz Jank casou-se com Ingrid Herta e, desta união, no dia 07 de outubro de 1941, nasceu Suzanna, sua filha única.

A Rua Itatiba, nº 31, Bairro do Pacaembu, em São Paulo, no Estado de São Paulo, é uma rua com formato elíptico. No "vértice" dessa rua, em uma casa térrea, moravam o Professor Fritz Jank e sua família. Um pequeno muro de, aproximadamente, um metro e vinte centímetros de altura contornava a casa. Do mesmo tamanho da mureta, um portão de madeira dava acesso à residência. Um telhado triangular cobria a casa que possuía um pequeno jardim na entrada que se estendia para o lado esquerdo com continuação, em declínio, para os fundos, para o quintal, onde vivia um cachorro¹², da raça Pastor Alemão, que atendia pelo nome de Schwammy e obedecia às ordens, em alemão, que o Professor Fritz Jank lhe dava.

Uma escada de pedras cortava centralmente toda a extensão do jardim e continuava até o quintal tendo uma saída lateral que levava para a parte baixa da residência.

No centro da parede frontal da casa, bem embaixo do vértice do triângulo do telhado, situava-se a porta de entrada para a sala de visitas, de formato retangular, cujas dimensões, prováveis, eram doze metros por sete metros. Continha dois ambientes, sem nenhuma divisão entre eles. O primeiro comportava, em cima de um tapete, uma mesinha de centro circundada por um confortável sofá para três lugares, que ficava à esquerda de quem entrava na casa, e duas

¹² Cientificamente, *Canis familiaris*. Informação verbal dos doutores José Manuel P. Mourino e Renato Brescia Miracca.

poltronas. O segundo recebia um piano de meia cauda. Toda a extensão do primeiro ambiente, sem nenhuma divisória, ou porta, tinha continuação para a sala de jantar, onde permanecia uma mesa retangular. Contíguo à sala de jantar e ao lado do segundo ambiente da sala, existia outro cômodo que sempre estava com a porta fechada.

Um pequeno corredor de, aproximadamente, cinco metros, dava para uma parte da casa que, provavelmente, deveria ser a cozinha.

No término desse corredor, à esquerda, uma escada conduzia à parte inferior da residência, dando para um pequeno *hall* de, aproximadamente, cinco metros por três metros.

Neste pequeno *hall*, embaixo da escada, tinha uma cadeira na qual eu, por inúmeras vezes me acomodei aguardando o início da aula. Apesar de estar embaixo da escada não era, em absoluto, desconfortável, devido à sua inclinação e ao pé direito da estrutura da casa ser alto.

Do lado direito, de quem desce a escada, um cômodo que permanecia sempre com a porta fechada, deveria abrigar um quarto. Do lado esquerdo, de quem desce a escada, uma porta conduzia para o jardim lateral da residência.

Praticamente em frente à cadeira, uma porta levava à sala de aula. À tão saudosa e querida sala de aula! Dois ambientes, sem nenhuma divisão ou móvel entre eles, eram contidos nesta sala de, aproximadamente, doze metros por sete metros.

No lado esquerdo, de quem entra na sala, encostado na parede, existia um sofá para quatro lugares e uma pequena mesa de centro. No lado direito, de quem entra na sala, dois pianos de meia cauda, um ao lado do outro, estavam sempre presentes. Eventualmente, um terceiro piano de meia cauda ficava mais à frente.

Do portão, a autora deste trabalho chegava até a sala de aula pela parte lateral da casa. Eventualmente eu era convidada a esperar, pelo início da aula, na sala de visitas. Às vezes, a Dona Ingrid me fazia companhia, enquanto o Professor Fritz Jank não chegava, embora não me recorde de ter esperado mais de dez minutos. Eventualmente, nessas ocasiões, uma funcionária doméstica, devidamente uniformizada, nos servia um chá ou um cafezinho.

4. O SACERDOTE DA CULTURA PIANÍSTICA

O intérprete é aquele que, da partitura gelada, dá a alma, o sopro divino da obra, fazendo a música ser sua realidade. Atesta Oliveira (1970b) que o Professor Fritz Jank estudou Piano e Harmonia com o professor Schmidt-Linder e teoria com o professor Walter Courvoisier, na cidade de Munique.

Com indiscutíveis habilidades e sensibilidades artísticas estreou, em Munique, como pianista, aos dez anos de idade. Entretanto, com sete anos, já acompanhava seu pai ao piano em sua própria residência.

Ressalta Oliveira (1970b):

Nascido em Munique, Alemanha, em 1910, Fritz August Erwin Jank estudou Piano e Harmonia com os profs. Schmidt-Lindner e Courvoisier, em Munique. Manifestando incontestes pendores artísticos, estreou como pianista aos dez anos de idade.

Atesta ainda Oliveira (1989) que o Professor Fritz Jank diplomou-se *cum laude* pela Escola de Música de Munique onde, também, estudou regência, tendo trabalhado como regente assistente, por um ano, em Brün, Tchecoslováquia. Também foi preparador em Brüm e, posteriormente, de 1931 a 1933, trabalhou como correpetidor¹³ da Ópera de Munique.

Vindo ao Brasil, o Professor Fritz Jank trouxe na bagagem alguns documentos profissionais. Dentre eles, Ferrari (1999:20-21) apresenta tradução de duas cartas de apresentação a ele concedidas sendo que, a primeira, foi datada em 19 de junho de 1933 e é de responsabilidade de Cl. v Frankenstein e, a segunda, datada em 20 de junho de 1933, é assinada por Paul Schmitz, ambas em Munique:

¹³ Correpetidor: diz-se de quem acompanha os cantores e lhes sopra a pronúncia exata das palavras, durante os ensaios. Daí a expressão correpetidor, ou seja, aquele que repete junto com quem canta. Informação pessoal do Dr. René Henrique Göetz Licht.

O Sr. Fritz Jank foi, de 1º de setembro de 1931 até o final desta estação, correpetidor efetivo deste teatro e, durante este período, ficamos satisfeitos com seu trabalho. O Sr Jank é um excelente pianista, domina todo o repertório de ópera e, em minha opinião, deve seguir ótima carreira. Não vejo nele apenas um artista, mas também um homem de respeito que recomendo calorosamente.

Durante minha direção em Munique, o senhor Jank foi pianista correpetidor no Teatro Nacional por um período de dois anos. Ele possui todas as qualidades para o exercício desta função como: absoluta musicalidade, excelente pianista e rapidez na compreensão das tarefas a ele delegadas. É, sem dúvida, um dos melhores correpetidores que eu já conheci, além de excelente personalidade humana. Sempre tive muito boa impressão dele.

Confirma o violista Johannes Oelsner que o Professor Fritz Jank foi correpetidor na Ópera. (informação verbal)¹⁴.

Devido ao seu inigualável talento, sua ascensão profissional, embora requeresse muito trabalho, foi vertiginosa. Além de exercer intensivamente o magistério particular, lecionou piano em diversos Conservatórios da capital paulistana, bem como do interior. Ministrou aulas na Academia Paulista de Música e foi também por vários anos, professor em cursos de aperfeiçoamento em Piracicaba, Ribeirão Preto e Tatuí.

O violista Johannes Oelsner (*op. cit*) disse à autora deste trabalho que o Professor Fritz Jank era “muito severo com ele mesmo” e também “um homem muito bom e íntegro”. Lecionou piano na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, tendo, na época, o professor Edoardo de Guarnieri como regente da orquestra desta Faculdade. Lembrou que o Professor Fritz lecionou piano, por dezoito anos, na importante escola Pró-Arte, pois tinha um trabalho mais contemporâneo. Apresentava-se como solista nos Festivais de Inverno de Campos de Jordão. Disse, inclusive, que em 1942 tocou na escola Olinda Schule, depois chamada de Visconde de Porto Seguro (informação verbal).

¹⁴ Informação fornecida em entrevista com a autora deste trabalho, realizada na própria casa do entrevistado, no dia 13 de julho de 2006.

Na coluna do jornal **Folha da Manhã**, datada de 13 de janeiro de 1957, cujo título é: *Nome do dia: Fritz Jank*, não assinado¹⁵, consta:

Já aos 10 anos dava seus primeiros concertos em público e continuou a apresentar-se na Europa, até sua vinda ao Brasil em 1934. Desde então, tendo fixado residência em São Paulo, exerce suas atividades como professor particular (com várias alunas destacando-se em concertos e concursos), como professor dos cursos de aperfeiçoamento do Conservatório Carlos Gomes, na capital, e dos Conservatórios de Ribeirão Preto e Piracicaba, sendo ainda integrante desde 1945 do “Trio São Paulo”.

O jornal **O Estado de S. Paulo**, registra uma reportagem, em 8 de março de 1980, sob o título: *Uma década sem Fritz Jank*, sem assinatura, que cita:

Há exatamente 10 anos, o meio musical erudito brasileiro perdia a figura do pianista Fritz Jank, concertista alemão que fixou residência em São Paulo a partir de 1934. Depois de desenvolver grande parte de sua carreira na Europa, Jank optou pelo Brasil, trabalhando como poucos para o engrandecimento musical do País.

Fritz Jank fez seus estudos de piano e harmonia com os professores Schmidt-Lindner e Courvoisier, em Munique, e deu seus primeiros concertos públicos com a idade de 10 anos.

Na capital paulista, foi professor do Conservatório “Carlos Gomes” e professor da Academia Paulista de Música. Durante vários anos realizou cursos de aperfeiçoamento em Piracicaba, Ribeirão Preto e no Conservatório Estadual de Tatuí, além de desenvolver o magistério particular.

Em certa ocasião, a Dona Ingrid contou à autora deste trabalho que o início da carreira do Professor Fritz Jank fora de muito empenho e luta. Nesta fase, tinha que lhe levar o almoço em uma marmita, pois ele não dispunha de tempo para fazer a refeição em casa. Sendo assim, ele a fazia sentado em algum banco de uma pracinha próxima ao seu local de trabalho.

¹⁵ Na época, nem todos os artigos jornalísticos continham assinaturas de seus autores.

Mesmo nesta situação, ele nunca reclamou de nada. Muito ao contrário, agradecia por ter trabalho e sabia que esta situação seria transitória.

Citou, também, os estudos feitos inicialmente em um piano alugado e precário para suas necessidades. Sonhava em ter um próprio e de excelente qualidade.

Além de uma facilidade técnica, também fazia transposição instantânea. Tal como Ludwig van Beethoven, tinha o dom inato para a leitura à primeira vista, verdadeiramente excepcional, e uma invejável memória musical.

Sobre este dom de Ludwig van Beethoven, Cooper (1996:142) cita uma observação de Carl Czerny: “Beethoven era o melhor leitor à primeira vista da época, mesmo de partituras orquestrais”.

Em entrevista à pesquisadora Lothair Americano, no dia 30 de outubro de 1990¹⁶, diz o Maestro Theodoro Nogueira sobre a leitura à primeira vista do Professor Fritz Jank: “Grande pianista foi Fritz Jank. Ele apresentou toda a obra de Beethoven. Tinha uma leitura que eu nunca vi na minha vida! Fantástica!”.

Sobre a grande habilidade com relação à leitura à primeira vista, Johannes Oelsner lembra que estava na sede da Discoteca Pública Municipal, localizada na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, sexto andar, esperando pela grande pianista Eudóxia de Barros para ensaiar a Sonata de Osvaldo Lacerda. Entretanto, ela estava atrasada. Neste ínterim, chegou o Professor Fritz Jank que, mesmo sem conhecer a sonata, se ofereceu para fazer a parte do piano, até que a professora Eudóxia chegasse. Diz o violinista Oelsner: “Mesmo sendo uma leitura à primeira vista, o Fritz só errou quatro notas”. (informação verbal)¹⁷.

Vergueiro (1972) cita sobre sua convivência com o Professor Fritz Jank:

¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

Lembramos que, num dos "Salões de Maio", tocou, com o violinista Leonidas Autuori, a Sonata de Honegger. Lembramos que estávamos em casa de Leonidas Autuori, quando chegou Fritz Jank para o primeiro ensaio. Jank colocou a partitura no piano e Autuori na estante. E, para espanto de todos, "executaram" a sonata de Honegger e não a "leram" simplesmente, pois ambos, embora tomando conhecimento da peça pela primeira vez, tinham tal facilidade e tais conhecimentos musicais que, numa peça de difícilíssima leitura, não tiveram a menor dúvida quanto à interpretação! Depois da primeira leitura, a peça estava pronta para o concerto!

Além da vasta cultura musical, também era versado na literatura, estética e filosofia.

O jornal **O Estado de S. Paulo**, na coluna Artes e Artistas, sob a responsabilidade da Sociedade Philharmonica de São Paulo, apresenta um artigo, sem título e sem assinatura, datado de maio de 1940. Na época, o Professor Fritz Jank tinha trinta anos e somente havia seis anos estava no Brasil. Devido à preciosidade do artigo e, talvez, por ter sido uma das primeiras referências jornalísticas sobre o mestre, será apresentado na íntegra:

Hontem, no Theatro Municipal, realisou a Sociedade Philharmonica de S. Paulo um concerto symphonico commemorativo do centenário de Tschaikowsky. Figuravam no programma “Alvorada” de “Lo Schiavo”, de Carlos Gomes, “concerto em si bemol menor”, para piano e orchestra e “4.a Symphonia”, ambos de Tschaikowsky. Como solista, apresentou-se o excellente pianista Fritz Janke.

A Sociedade Philharmonica de São Paulo, sob direcção artística do maestro Mehlich, não tem poupado esforços no sentido de offerecer aos seus sócios e ao publico manifestações artisticas de valor. Ao muito que realisou, contando sempre com elementos locais, o que lhe augmenta o mérito, se junta agora esta commemoração do grande compositor russo, e o êxito alcançado póde ser contado entre os mais significativos obtidos por aquella sociedade.

Fritz Janke, como solista do “Concerto em si bemol menor” conseguiu sem duvida elevar o já alto conceito em que é tido entre nós. Suas primeiras apresentações em S. Paulo foram como acompanhador. A relativa modéstia da actuação não escondeu entretanto as suas excellentes qualidades de pianista e de artista. Reveladas em varias oportunidades anteriores, expandiram-se hontem em toda amplitude. Fritz Janke é pianista de sólidos recursos. Possui technica robusta, firme, e a execução, desde os acordes iniciaes, revestiu-se de muita autoridade, constante, aliás, em todos os trechos brilhantes. A essa qualidade, allia elle cuidadoso trabalho de sonoridade, graças ao qual o instrumento é aproveitado no maximo dos seus recursos com notável efficiencia, o que lhe permittiu, em certos solos, suggerir com sensível exactidão os timbres orchestraes. Nos trechos expressivos, soube elle tirar excellent partido do seu conhecimento do teclado, ao mesmo tempo que exprimia com grande poder de communicabilidade, a fina sensibilidade artística de que é dotado.

Fritz Janke possui qualidades especiaes para tocar com orchestra. Como poucos, sabe elle realizar os solos, tratando o piano dentro das características especificas do instrumento. E com igual propriedade, trata os momentos de conjunto, fundindo a sonoridade com a orchestra, encadeando com flexibilidade as transições e sempre com grande firmeza nas entradas e no rhythm geral.

O auditório soube comprehender todo o valor de Fritz Janke, premiando-o com calorosos applausos e chamando-o repetidas vezes ao proscenio.

No acompanhamento do concerto e na parte symphonica, o maestro Mehlich portou-se com a habitual firmeza e competência que todos lhe reconhecemos, conseguindo assegurar para o concerto e para a Sociedade Philharmonica de São Paulo, mais um valioso êxito artístico. (*sic*).

5. PARTICIPAÇÕES NO TRIO E QUARTETO DE CORDAS

De acordo com Lothair Americano¹⁸, no século XVII, a música instrumental deu origem à música de câmara. Eram feitas composições para cada instrumento, embora o violino tenha sido o instrumento musical favorito.

Um conjunto de câmara executa várias formas musicais e é composto de dois a nove instrumentos.

No século XVIII, devido à auto-suficiência do conjunto de cordas, surgem novas combinações musicais, contendo violino e piano, violoncelo e piano, entre outras. Nessa época, Franz Joseph Haydn introduziu o piano com trio ficando, assim, a composição de violino, violoncelo e piano. Nessa época surge, também, a forma musical considerada pelos estudiosos a forma musical mais importante da música de câmara: o Quarteto de Cordas, que se desenvolve de maneira íntima e tipicamente camerística.

Franz Joseph Haydn deu ao Quarteto de Cordas maturidade e uma forma realmente clássica com a realização do princípio sonata.

No quarteto com instrumento de teclado, o piano substitui o segundo violino.

Com relação à disposição física de um Quarteto de Cordas, tem-se:

Primeira disposição:

Viola	Violoncelo
primeiro Violino	segundo Violino

Segunda disposição:

segundo Violino	Viola
primeiro Violino	Violoncelo

¹⁸ Fonte: Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa/ Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC – PMSP. DT 4177. Reg. nº 01.

Terceira disposição:

segundo Violino	Violoncelo
primeiro Violino	Viola

Quarta disposição: Quarteto de Cordas com Piano:

Piano	
segundo Violino	Violoncelo
primeiro Violino	Viola

No Brasil, o Diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade, obteve o apoio do prefeito, senhor Fábio da Silva Prado, para a organização de um conjunto oficial de câmara para a cidade de São Paulo. Formou-se, assim, no ano de 1935, o Quarteto Haydn, nome escolhido pelo próprio Mário de Andrade, para homenagear o pai da forma quarteto. Este nome permaneceu até o ano de 1944, segundo depoimento de Johannes Oelsner, registrado no documentário de Ugo Giorgetti, da SP Filmes de São Paulo Ltda, gravado no ano de 2005, intitulado *Variações de um Quarteto de Cordas*.

De acordo com entrevista exibida na Rádio Cultura, FM, no ano de 1989, no programa Pentagrama, “A magia do som”, tendo como apresentador o maestro Júlio Medaglia e como entrevistados os musicistas Johannes Oelsner e Alexandre Schaffman¹⁹, Mário de Andrade, que além de ser poeta, pesquisador e musicólogo foi, também, Diretor do Departamento de Cultura.

Inicialmente, foram escolhidos para a composição do Quarteto Haydn, Anselmo Zlatopolsky como primeiro violino; Gino Alfonsi, como segundo violino; Amadeu Barbi como viola e Calixto Corazza como violoncelo.

Já com a denominação de Quarteto de Cordas Municipal, o conjunto foi composto por Gino Alfonsi como primeiro violista; Alexandre Schaffman como segundo violinista; Johannes Oelsner como violista e Calixto Corazza como violoncelista. Este grupo permaneceu junto por

¹⁹ Fonte: Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa/ Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC – PMSP. DT 2523.

quarenta e quatro anos, divulgando, por todo o Brasil, obras desde os compositores clássicos até os modernos, de autores nacionais e internacionais.

Segundo depoimento de Johannes Oelsner, registrado no filme de Ugo Giorgetti, da SP Filmes de São Paulo Ltda, intitulado *Variações de um Quarteto de Cordas*, a viola apresenta um som que entremeia o do violino e o do violoncelo. Ao responder sobre qual atuação é a mais difícil, se em uma orquestra ou em um quarteto, o violista responde: “No quarteto, o músico tem que ser solista e também tem que trabalhar em conjunto”.

A primeira apresentação oficial do Quarteto de Cordas Municipal deu-se no Rio de Janeiro. No programa, o Quarteto para piano de Johannes de Brahms. Sobre essa apresentação, disse Johannes Oelsner à autora deste trabalho²⁰: “É uma obra muito difícil. O Fritz também esteve presente”.

No ano de 1939, o poeta fundou a Orquestra Sinfônica Municipal, sendo oficializada em 1950.

Por sua vez, segundo Lothair Americano²¹, no ano de 1959, o Quarteto de Cordas Municipal obteve sua oficialização, após retornar de uma *tournee* pela Europa. Cada componente do conjunto recebeu do então prefeito, senhor Adhemar de Barros, uma “Menção Honrosa”, além do prêmio da “oficialização” por parte do presidente da Câmara Municipal, o Dr. William Salem, através do Projeto 211/59. De acordo com os dados do Departamento de Cultura, esse projeto ficou engavetado na Comissão do Servidor Público durante três anos.

Em 1939, os membros do Quarteto passaram a ser integrantes como *Spalla* e *Concertino*, ou seja, primeiro e segundo violinos da Orquestra Sinfônica recém-criada. Assim, acumularam duas funções. Até o ano de 1944 foi chamado de Quarteto Haydn²². Somente em 1944, graças ao empenho da senhora Gêssia Porto, foram desligados da Orquestra.

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

²¹ *Ibid.*, p. 79.

²² *Ibid.*, p. 74.

Sobre o surgimento do Quarteto de Cordas Municipal, diz o maestro e compositor Camargo Guarnieri, em entrevista com a pesquisadora Lothair Americano, realizada no dia 22 de março de 1989, em São Paulo, no estúdio do próprio maestro: (informação verbal)²³.

O primeiro Quarteto que surgiu em São Paulo foi o Quarteto Paulista. O Spalla foi o Zacharias Autuori, o segundo violino foi Luís Oliane, a viola, Enzo Soli e o violoncelo, Calixto Corazza. Executaram em primeira audição o meu Quarteto n° 1.

Em 1935, o Mário de Andrade, Diretor do Departamento de Cultura, fundou o Quarteto Haydn, cujos elementos são: Spalla – Gino Alfonsi, 2° Violino – Alexandre Schauffmann, viola – Johannes Oelsner e Violoncelo – Calixto Corazza. Esse conjunto mais tarde mudou de nome, passou a ser o Quarteto de Cordas Municipal, que em 1979 foi dissolvido por interesses pessoais e proteção política. Deste conjunto, o mais artista, Calixto Corazza, de um valor..., não se tornou um violoncelista internacional por falta de meios e proteção política. Dos outros três, o Schaffman e o Oelsner eram os mais preparados culturalmente. Gino Alfonsi, violinista de grande talento, por viver sempre em São Paulo, não teve oportunidade que os dois últimos mencionados tiveram.

No Concurso de Complementação da Orquestra Sinfônica da USP, os três a integraram, a convite.

O grupo passou a se apresentar como Quarteto São Paulo assim que foram desligados oficialmente da Secretaria Municipal de Cultura. Posteriormente, mudaram para o antigo nome: Quarteto Haydn.

Segundo Johannes Oelsner, em entrevista para Lothair Americano²⁴, explica sobre os diversos nomes pelos quais o Quarteto de Cordas passou:

²³ Documentação sem título, entregue pela pesquisadora Lothair Americano diretamente à autora deste trabalho em entrevista realizada no dia 13/07/06, na própria casa da entrevistada.

²⁴ Fonte: Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa/ Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC – PMSP. TR. 2527.

Inicialmente, chamou-se Trio São Paulo, depois, Quarteto Haydn, em 1944. Foi o Slatopolsky que falou com o Mário de Andrade: “Olha, como estamos fazendo o Trio! Vamos combinar fazer música de câmara, conjuntos. Podemos tocar quintetos, depois com piano e tudo. Vamos chamar um segundo violino e mais uma viola”. Aí, se formou o Quarteto e o Trio São Paulo. A partir de 1939, chamou-se Quarteto de Cordas Municipal.

Para as platéias européias, a música de câmara brasileira foi acolhida pela crítica especializada com grande entusiasmo.

O Quarteto de Cordas Municipal, através do empenho de seus membros e de Mário de Andrade, teve também como objetivo oferecer recitais de música de Câmara gratuitamente ao povo brasileiro, espetáculo que acontecia no Teatro Municipal da cidade de São Paulo. A partir da Ditadura, os espetáculos passaram a ser cobrados.

Em 1950, por iniciativa do compositor Heitor Villa-Lobos, apresentaram-se na Itália e em dez cidades da Alemanha²⁵.

Cita o violista Oelsner: “Villa-Lobos foi o empresário do nosso Quarteto”. (informação verbal)²⁶.

Em entrevista ao maestro Júlio Medaglia, realizada na Rádio Cultura, FM, no ano de 1989, Alexandre Schaffman, declara que o 13º Quarteto composto por Villa-Lobos foi dedicado ao Quarteto de Cordas Municipal²⁷.

Confirma este fato o violista Johannes Oelsner, registrado no documentário de Giorgetti, em 2005. O músico cita também o maestro Souza Lima, que compôs um quarteto para o Quarteto de Cordas Municipal.

No mesmo documentário, o violista registra a existência do Quarteto de Cordas Municipal mantido até 1979.

²⁵ Relatório de viagem – AMM – Reg. nº 06.

²⁶ *Ibid.*, p. 74.

²⁷ *Ibid.*, p. 80.

Com a saída de Paulo Ribeiro de Magalhães, diretor do Teatro Municipal de São Paulo, e do prefeito Fábio Prado, mudaram-se as metas do Departamento de Cultura.

Assim, quando desligado oficialmente da Secretaria Municipal de Cultura, o grupo continuou a se apresentar como Quarteto São Paulo. Diz Johannes Oelsner que, depois de trinta e sete anos de trabalho, o Quarteto acabou. (informação verbal) ²⁸.

Sobre esse episódio, desabafa Johannes Oelsner em entrevista ao maestro Júlio Medaglia, na Rádio Cultura, FM, no programa Pentagrama, “A magia do som”, no ano de 1989²⁹.

É uma dessas coisas brasileiras, esse *far-west*, onde a gente vive. Num período em que por natureza eles deveriam se aposentar por uma questão de dar oportunidade aos jovens e, em vez de a Secretaria da Cultura da época encaminhar ao próprio Quarteto a sucessão de toda aquela experiência, de todo aquele trabalho artístico maravilhoso, como eles foram tratados? Como se fossem, simplesmente, escriturários. Eles foram, simplesmente, “exonerados”.

Por sua vez, o Trio São Paulo também objetivava a divulgação do repertório camerístico de Haydn a Villa-Lobos. Completavam o Trio o violinista Gino Alfonsi e o violoncelista Calixto Corazza.

O Professor Fritz Jank começou a trabalhar com o Quarteto de Cordas em 1945, como atestam os artigos para a **Folha de S. Paulo**, intitulado *Faleceu Fritz Jank*, datado de 10 de março de 1970 e o artigo para o jornal **O Estado de S. Paulo**: *Fritz Jank, o mestre da música*, datado de 21 de março de 1970, ambos de Oliveira.

Alberto Ricardi em sua coluna para o jornal Folha da Manhã, datada de 13 de julho de 1945, também documenta a entrada, em 1945, do Professor Fritz Jank, no Trio São Paulo, do Departamento Musical de Cultura, em substituição ao pianista e regente Souza Lima que houve, por bem, dedicar-se exclusivamente à função de maestro.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹ *Ibid.*, p. 80.

Cita Ricardi (1945):

Após longo intervalo do gênero camerístico-instrumental, o Departamento de Cultura voltou a apresentar os seus conjuntos estáveis, “Trio São Paulo” e “Quarteto Haydn”, tendo uma parte complementar a cargo da conhecida e festejada cantora Celina Sampaio. Quiçá aquele relativamente dilatado decurso de tempo seja devido ao afastamento do “Trio São Paulo” do nosso eminente Souza Lima, que foi substituído pelo aplaudido pianista Fritz Jank. A indispensável adaptação do novel elemento ao conjunto levou o seu tempo e já se apresenta satisfatória; esperemos, pois, que esse agrupamento consiga manter-se na sua constituição atual, de modo a conseguir o ideal aprimoramento de unidade, fator essencial na música de câmara.

Registra Oliveira (1970c) sobre o ingresso do Professor Fritz Jank no Trio São Paulo:

Em 1945, foi convocado a integrar o Trio São Paulo (Gino Alfonsi, violino; Calixto Corazza, violoncelo), do Departamento Municipal de Cultura, para a divulgação do repertório camerístico, de Haydn a Villa-Lobos.

Documenta, também, essa passagem, o crítico de música José da Veiga Oliveira, em entrevista à pesquisadora Lothair Americano, na documentação “Quarteto de Cordas Municipal”, meio século de música de câmara em São Paulo³⁰.

Cita José da Veiga Oliveira:

Pouco a pouco, Souza Lima foi abandonando a música de câmara e foi substituído por Fritz August Jank, da área da Baviera, onde nasceu em 1910. Então, ele, que era de origem israelita, emigrou junto com a família, por volta de 1934, quer dizer, um ano depois de Hitler assumir o despúdio e a turbulência que fizeram da Alemanha um país

³⁰ *Ibid.*, p. 79.

lamentável, de escombros. Fritz Jank se adaptou de tal maneira com a música que foi imediatamente chamado para colaborar como solista.

Ele fez muitos programas com o Quarteto e, inclusive, impôs a música de Brahms.

[...] o Tríplice Concerto *opus* 56, em Dó maior de Beethoven, foi, também, uma das especialidades do Fritz Jank ao piano, Alfonsi ao violino e Corazza ao violoncelo. Significativamente foi a última aparição de Fritz Jank. Ele já estava muito doente. Foi no final de 69. Ele morreu em 08 de março de 1970. Já mal se agüentava em pé. A última apresentação pública dele. De maneira que era uma vida musical muito intensa, gratificante! E de qualidade muito alta.

O Professor Fritz Jank trabalhou por vinte anos com o Quarteto, como afirma Johannes Oelsner, no documentário de Giorgetti, em 2005, e ratificado na entrevista à autora deste trabalho³¹. Segundo o violista Oelsner, três ou quatro vezes por semana o Professor Fritz Jank se apresentava para os estudos com o Quarteto.

Reforçando essa documentação, o musicista Oelsner registrou, anteriormente, ao maestro Júlio Medaglia, na Rádio Cultura, FM, no programa Pentagrama “A magia do som” no ano de 1989³².

Cita Johannes Oelsner:

Nossa grande satisfação foi a de o Quarteto se apresentar juntamente com o nosso saudoso pianista Fritz Jank, que trabalhou com o Quarteto durante vinte anos. Infelizmente, depois, foi chamado para o outro mundo.

Em entrevista a Lothair Americano, em 15 de fevereiro de 1989, Johannes Oelsner fala sobre a performance do Professor Fritz Jank no Quarteto:

³¹ *Ibid.*, p. 74.

³² *Ibid.*, p. 80.

[...] e depois tínhamos um grande elemento que, infelizmente, já não está mais entre nós. Vai fazer dezenove anos, agora em março... O grande pianista Fritz Jank, o maior pianista do continente. Fizemos os maiores programas com ele. Ele disse: posso ficar com vocês, também. Isso porque ele era pianista da Orquestra e, agora, com o Quarteto. Ele gostava muito de música de câmara e, então, o conjunto começou em 1944 e o Fritz Jank veio depois de um ano. Aí trabalhamos seriamente e como o Fritz Jank acompanhava os maiores artistas do mundo inteiro...

[...] O Fritz Jank era muito amigo, também, do Diretor da Cultura Artística do Rio de Janeiro, não me lembro o nome dele. A importância do Quarteto começou em 1947, no Rio de Janeiro. Depois vieram os convites, etc. E Villa-Lobos se tornou nosso patrono.

Cita Oliveira (1970 c) em seu artigo para o jornal **O Estado de S. Paulo**:

O camerista foi o natural prolongamento da categoria precedente. Trabalhando diuturnamente largos anos com o Quarteto Haydn, não tinha dificuldade. Quer se tratasse, por ex. do Trio em sol maior, de Haydn, o “Arquiduque” de Beethoven, o Trio em ré menor, op. 49, de Mendelssohn, os Quintetos de Schumann, Brahms, Franck, Oswald, Bloch ou Shostakovitch, o resultado era sempre magistral. Justamente o derradeiro disco de Jank versou sobre a música de câmara: Trio em mi bemol maior, KV. 498, de Mozart (Jank, piano-forte; Righi, clarinete; Dworecki, viola); Sonata em fá menor, op. 120 n.1 de Brahms, na versão viola-piano (Continental, PPL-12 409).

O jornal **O Estado de S. Paulo** registra uma reportagem sob o título *Uma década sem Fritz Jank*, datada de 8 de março de 1980, sem assinatura. Cita:

Foi componente do Trio São Paulo e colaborador do Quarteto Haydn, do Departamento Municipal de Cultura. Destacou-se, ainda, como intérprete qualificado de abundante repertório de autores nacionais, gravando até mesmo um LP de peças brasileiras.

O violista Johannes Oelsner apresentou alguns programas de concerto. Em um deles, dentre vários, documenta a participação do Professor Fritz Jank ao piano, em 1958, no Teatro Municipal de São Paulo, com o Quinteto *opus* 44 para Piano e Quarteto de Cordas, de Robert Schumann. Em outro, documenta:

Semana Villa-Lobos, promoção da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, 19 de novembro de 1969, no Auditório Itália.

Quarteto de Cordas Municipal, com Fritz Jank.

Programa: Villa-Lobos: 2º Trio. Musicistas: Alfonsi, Schaffman, Oelsner, Corazza e Jank. (informação verbal)³³.

Apresentou todos os Trios de Ludwig van Beethoven com Anselmo Ziatopolsky e Mario Camerini.

Com o célebre Quarteto Lener, de Budapeste, executou o Quinteto em Fá Menor de César Frank e com o Quarteto Barilli apresentou-se na execução dos Quintetos de César Frank e Franz Peter Schubert.

Impôs-se no meio artístico por sua indiscutível autoridade interpretativa da obra beethoviana e pela sua dignidade intelectual, sendo, várias vezes, distinguido como um dos Melhores do Ano, tendo recebido os prêmios: Melhor Solista e Melhor Recitalista, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT.

H. J. Koellreutter (1954)³⁴ ao falar do 742º sarau da Sociedade de Cultura Artística, de São Paulo, realizado nos dias 18 e 19 de outubro de 1954, cita a apresentação do Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo com as obras Quarteto em Dó Menor, *opus* 15, de Gabriel Fauré, para Violino, Viola, Violoncelo e Piano e Quinteto *opus* 84, para Piano e Quarteto de Cordas, de Johannes Brahms.

³³ *Ibid.*, p. 74.

³⁴ Fonte: Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 5878, 5879 e 5880. Reg. nº 12, 13, 14, respectivamente.

Cita o colunista Koellreutter (1954):

Sente-se na execução desse conjunto um trabalho de responsabilidade que resulta numa atuação de valor artístico. O ponto culminante do concerto foi o “Quarteto” de Fauré, obra de intenso lirismo em que o conjunto fez admirável interpretação camerística. Excelente a colaboração de Fritz Jank que dominou a parte de piano com soberania e inteligência.

Sobre a execução do Quarteto em Dó Menor, *opus* 15, de Gabriel Fauré, para Violino, Viola, Violoncelo e Piano, constituído com os artistas: Gino Alfonsi, 1º violino; Alexandre Schaffman, 2º. violino; Johannes Oelsner, viola; Calixto Corazza, violoncelo e Fritz Jank, piano, expressa Ricardi (1954):

A execução a cargo de Jank, Alfonsi, Schaffman, Oelsner e Corazza foi de alto preço.

O *Allegro*, tanto na energia e virilidade do tema inicial, como no seu desenvolvimento, surgiu ricamente colorido, variado e com grande unidade.

O vigoroso *Scherzo* foi bem uma encantadora fantasia.

O profundo encantamento do *Adagio* foi exposto com inteira adequação expressiva.

Sobre a execução do Quinteto *opus* 34, para Piano e Quarteto de Johannes Brahms, Ricardi (1954):

Por último, o sempre estimado Quinteto *opus* 34, para Piano e Quarteto de Brahms, a obra-prima do genial teuto, no gênero segundo Hermann Deiters. De fatura grandiosa, profundamente patético na expressão, humana na inspiração e fantasia, ao mesmo tempo que revela máscula energia sobriamente apaixonada, apresenta doçura e emoção, particularmente no *Adagio*, que lembra a última maneira beethoviana.

A convulsão, ali, é feita de sonho, de meiguice, de arrebatamentos viris, mas fundamentalmente de saúde e de alegria.

A melancolia não é mórbida, mas aquela, inseparável dos homens, que parece significar uma saudade da plenitude divina.

A execução magistral. Digna de ser ouvida em qualquer grande centro de arte do mundo.

No dia 02 de agosto de 1961, em um artigo no jornal **O Estado de S. Paulo**, não assinado, sob o título *Quinteto de Shostakovitch no Municipal*, acusa a excelente atuação do Professor Fritz Jank na apresentação da obra de Dmitri Shostakovith, Quinteto *opus 57* para Cordas e Piano, ocorrido no dia anterior, ou seja, na data de 01 de agosto de 1961.

Salienta outro artigo, não assinado, do **O Estado de S. Paulo**, do dia 30 de agosto de 1961, a performance do Quarteto de Cordas do Municipal, no qual o Professor Fritz Jank foi o pianista na obra de Maurice Ravel, Trio para Piano e Cordas, que diz³⁵:

[...] Não menos excelente nos pareceu a execução do Trio para piano e cordas, com Fritz Jank ao piano. Aqui ainda, com a dificuldade aumentada pela presença de um timbre à primeira vista incompatível com as cordas, fácil foi aos executantes encontrar a justa dosagem sonora e manter a execução naquele clima específico, exigido pela estética do autor e pela comunicabilidade da peça. Um “Bravo”, pois, aos componentes do Quarteto Municipal e ao seu colaborador Fritz Jank.

Inúmeros foram os elogios da crítica. Citá-los é, praticamente, impossível.

Em 22 de novembro de 1962, o colunista Alberto Ricardi, em sua coluna para o jornal **Folha da Manhã**, registra a apresentação do Quinteto em Dó Maior, para piano e quarteto de cordas, de Henrique Osvald, com a participação, ao piano, do Professor Fritz Jank e critica a desconsideração pela música de câmara na cultura brasileira.

³⁵ Fonte: Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 5888. Reg. nº 22.

Atesta Ricardi (1962):

Para quem, como nós, vem insistindo há muito tempo, no lamentável descaso pela música de câmara em nosso meio, deu-nos sincera alegria o público razoavelmente numeroso, presente ao concerto realizado anteontem, no teatro máximo, sob os auspícios do Departamento de Cultura, em execução do Quarteto Municipal, com a colaboração da violinista Maria Livia São Marcos e do pianista Fritz Jank. Um programa de interesse agudo foi apresentado para aquela audiência.

[...] Na segunda parte do programa, o Quinteto em dó maior, para piano e quarteto de cordas, do nosso Henrique Osvald, página que ainda este ano nos foi dado pelo mesmo Quinteto Municipal com a participação sempre eficiente do estimado Fritz Jank.

[...] Feliz a iniciativa dos integrantes do Quarteto Municipal em reeditar tão substanciosa e importante obra. A execução foi límpida, coesa, poderosa, vivaz, cheia de espírito, sem superposição dos intérpretes ao autor. Excelente atuação.

No documento da SP Filmes de São Paulo Ltda, produtora cinematográfica pertencente ao cineasta Ugo Giorgetti, consta (informação pessoal)³⁶:

Disco Chantecler CMG – 1024, Série Chantecler Internacional, ano 1964.

A:

Henrique Osvald Quinteto em Dó Maior, opus 18
1852 – 1931 (1894), para piano e quarteto de cordas.

- Allegro moderato
- Scherzo (Prestíssimo)
- Molto adagio
- Molto Allegro

³⁶ *Ibid.*, p. 82.

Conjunto de Música de Câmara de São Paulo (Fritz Jank, piano; Gino Alfonsi, 1º. violino; Alexandre Schauffmann, 2º. violino; Johannes Oelsner, viola; Calixto Corazza, violoncelo)

B:

Oscar Lorenzo Fernandez.....Trio Brasileiro opus 32 (1924), para piano, violino, violoncelo.

1897 – 1948

– Alegro maestoso – Giocoso – alegro maestoso

– Canção (andante)

– Dança (scherzo)

– Final (alegro moderato)

Fritz Jank, Gino Alfonsi, Calixto Corazza.

Obs: 1ª gravação absoluta, duas obras importantes, Henrique Osvald, através do Quinteto traduz a presença europeia do século XIX no Brasil; Lorenzo Fernandez produz um trabalho profundamente étnico. Os violinistas Calixto Corazza, Alexandre Schaffmann, o violista Johannes Oelsner e o violoncelista Calixto Corazza, compõem o Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo, fundado em 1935, por iniciativa do eminente e saudoso musicólogo Mário de Andrade, 1º Diretor do Departamento de Cultura.

Fritz Jank, pianista, solista, trabalhou por muitos anos junto ao Quarteto, divulgando o repertório camerístico nacional e estrangeiro da melhor qualidade.

Continua o documento registrando:

Disco Continental SLP – 10.089

Série – Disco é Cultura,

Dois Momentos da Música Brasileira de Câmara

H. Villa-Lobos (1887 -1959) Trio n. 2, para piano, violino e violoncelo (1915)

- 1 – Alegro moderato
- 2 – Berceuse e Barcarola (andante calmo)
- 3 – Scherzo (allegro vivace spiritoso) com Trio São Paulo
Fritz Jank, piano – Gino Alfonsi, violino – Calixto Corazza, violoncelo.
- 4 - Final (molto allegro) com Trio São Paulo
Fritz Jank, piano – Gino Alfonsi, violino Calixto Corazza, violoncelo.

Comentário do Dr. José da Veiga Oliveira, jornalista e crítico musical de O Estado de S. Paulo, na contracapa do disco.

Complementa o documento:

CD – Volume XI. MC 022
Séries Grandes Pianistas Brasileiros
Great Brazilian Pianists
Gravadora – Máster Class – Remasterizado digitalmente
Gravações históricas
Stereo / Mono ADD – 67min 52 seg

Pianista – Fritz Jank

Cláudio Santoro (1919 – 1989) Henrique Osvald (1852 – 1931)
Série “Paulistanas” (1953) Quinteto opus 18, em Dó Maior (1887)
Lorenzo Fernandez (1897 – 1948)
Trio Brasileiro op. (1924)

São Paulo Municipal String Quartet
Gino Alfonsi – 1º. violino
Alexandre Schauffman – 2º. Violino
Johannes Oelsner – viola
Calixto Corazza – violoncelo
Fritz Jank – piano

Trio:

Gino Alfonsi – 1º. Violino

Calixto Corazza – Violoncelo

Fritz Jank – piano

Claudio Santoro – gravação original Chantecler – 08/09/69

Henrique Osvald – gravação original Chantecler – 15/07/64

Lorenzo Fernandez – gravação original Chantecler – 15/07/64

O jornalista Sergio O. de Vasconcellos Correa apresenta uma coluna no jornal **Folha da Tarde** com o título *Música Erudita – um ato indigno*, datada em 18 de abril de 1979, na qual comenta sobre a dissolução do Quarteto de Cordas Municipal. Devido ao teor da crítica, o artigo é apresentado na íntegra:

Continua a infeliz administração artística do Teatro Municipal de São Paulo, se é que a podemos chamar de artística, a destruir os últimos vestígios da passagem cada vez mais saudosamente lembrada, de Mário de Andrade pela pasta da Cultura do Município de São Paulo, que “um dia” já foi chamado de “A Capital Artística do País”. O ato mais recente da insensibilidade e do desvario dos filisteus que se apossaram da nossa principal casa de espetáculos, consubstanciou-se de maneira grotesca no modo pelo qual foi extinto o “Quarteto de Cordas Municipal, patrimônio inalienável da cultura paulista e orgulho indiscutível da arte musical brasileira. Alegar que “o grupo perdeu sua eficiência porque seus integrantes estão velhos e o teatro precisa de gente nova”, define exatamente o tipo de mentalidade que se instalou no “Casarão da Praça Ramos”, hoje transformado no “ponto Kitsch” da música em São Paulo, onde só tem valor o que pode agradar a um determinado tipo de “juventude” sintonicamente comprometida, cuja maioria só existe na cabeça “também” comprometida de seus diretores, por sinal já não tão jovens.

Desfazer, de modo como feito, um grupo que há 44 anos manteve a arte camerística e ostenta posição ímpar de ser o mais respeitado e atuante conjunto camerístico do País, sob alegação de que devido à idade dos seus membros o mesmo perdeu a eficiência é, no mínimo, revoltante.

A declaração do próprio diretor do Teatro Municipal de que “nada entendo de música erudita” e que “formulou a demissão dos integrantes do quarteto, por meio de referências de outras pessoas mais capacitadas que ele no assunto”, mais uma vez vem reforçar o nosso ponto de vista de que a música vai mal, entre nós, porque via de regras é entregue em mãos de incompetentes.

Sabemos que um “novo” quarteto está para ser nomeado e virá em breve ocupar o lugar do agora extinto. Aos seus integrantes, alertamos: pensem na situação em que se encontram os “velhos” mestres e meditem sobre o próprio futuro; talvez a recompensa que venham a receber seja idêntica ou até pior do que esta que a Prefeitura Municipal de São Paulo vem de ofertar aos seus antigos e dignos funcionários, como prêmio pela dedicação e pelos inestimáveis serviços prestados à causa da música paulistana, paulista e brasileira, a Desconsideração; o Desprezo; a Humilhação.

Está de luto a cultura musical da Capital. Meus pêsames ao Prefeito Olavo Setúbal e ao Secretário Sábato Magaldi, responsáveis indiretos por esse ato mal pensado e indigno, perpetrado por indivíduos que mereceram um dia os seus créditos de confiança.

O artigo de o jornal **O Estado de S. Paulo**, sob o título *Sonatas têm início amanhã*, de 17 de setembro de 1966, sem assinatura, atesta a luta do Professor Fritz Jank, por dez anos, sem sucesso, para conseguir sua efetivação no conjunto de Câmara da Prefeitura, integrado pelos violinistas Marcelo Guerchfeld e Alexandre Schaffmann, pelo violista Johannes Olsner e pelo violoncelista Flavio Russo, integrantes também do Quarteto de Cordas Municipal.

Em 1949, o Professor Fritz Jank apresentou a obra completa para piano de Ludwig van Beethoven.

Cita Oliveira (1966):

Falar de Beethoven é referir-se a seu máximo intérprete no Brasil: Fritz Jank. Sei o que digo, de própria experiência, de ofício e mérito. Tenho autoridade para dizê-lo sem admitir contradita. Assumo responsabilidade pela encomiástica adjetivação. É o maior de quantos... e brasileiro (com muita honra para todos nós), embora originário da Baviera. [...] Pela criação se conhece e avalia o criador. Mas inconclusos seríamos se creditássemos a Jank apenas o ciclo de sonatas. Seu domínio abrange a obra pianística integral.

Com o violinista Frank Smidt, levou ao público o ciclo completo das Sonatas para violino e piano de Ludwig van Beethoven e com Mário Camerini, o ciclo de Sonatas para violoncelo e piano, do mesmo autor.

Em 1950 executou, em primeira audição, a transcrição do Concerto em Ré Maior, *opus* 61 para violino e orquestra, acusa o artigo, de Oliveira para a **Folha de S. Paulo** de 10 de março de 1970, intitulado: *Faleceu Fritz Jank*:

Em 1950, Fritz Jank executou o Ciclo Integral dos Concertos para piano e orquestra, de Beethoven, bem como a Fantasia Coral, para piano, coro e orquestra, sob a regência do maestro Edoardo de Guarnieri e também a transcrição do Concerto em ré maior, op. 61, para violino e orquestra (em primeira audição). Fritz Jank já apresentara anteriormente, repetindo-o depois, o ciclo completo das obras para violino e piano, para Trio, para violoncelo e piano, também com Anselmo Zlatopolski, Mario Camerini, Gino Alfonsi e Calixto Corazza.

Seu trabalho, contínuo e profícuo, que se estendeu por muitos anos, fez de Fritz Jank o pianista mais respeitado, mais admirado e disputado no Brasil. Jank impôs-se por sua indiscutível autoridade interpretativa da obra beethoviana. Sempre presente como solista com orquestra, tocou sob a regência dos maestros Armando Belardi, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, Eugen Szenkar, Simon Blech, Roberto Schnorrenberg, Jean Constantinesco e outros.

6. PARTICIPAÇÕES COMO SOLISTA

Em 1950, o Professor Fritz Jank apresentou os cinco Concertos para Piano e Orquestra de Beethoven e a Fantasia Coral e Fuga, em Dó Menor, *opus* 80, para Piano, Coro e Orquestra, de Ludwig van Beethoven, no Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Edoardo de Guarnieri e Carlos Alberto Pinto Fonseca. Assim atesta a coluna, não assinada e sem título da **Folha da Manhã**, datada de 13 de janeiro de 1957 e o artigo de **O Estado de S. Paulo**, intitulado: *Fritz Jank, o mestre da música*, assinado por José da Veiga Oliveira, datado de 21 de março de 1970, respectivamente:

Pianista especialmente atraído para a vasta obra beethoviana, já apresentou em público toda a obra do mestre, incluindo os 5 concertos para piano e orquestra e a Fantasia Coral.

Em 1950, Jank executou o ciclo integral dos Concertos para piano e orquestra, de Beethoven, juntamente com a Fantasia em dó menor, op. 8, para piano, orquestra e coro. Deu em primeira audição o Concerto em ré maior, op. 61, pela transcrição do próprio compositor. Já de vezes anteriores, fizera todas as Sonatas para piano e violino, piano e violoncelo, Trios, Variações, com Zlatopolsky, Camerini, Alfonsi, Corazza.

Especialmente atraído para a vasta obra beethoviana, realizou várias *tournées* de concertos e recitais no Brasil, desde Manaus a Porto Alegre e, em 1952³⁷, na Alemanha e Suíça, como ressalta o artigo da **Folha da Manhã**: *Nome do dia: Fritz Jank*, datado de 13 de janeiro de 1957, não assinado³⁸.

Uma coluna sem assinatura, publicada no jornal **O Estado de S. Paulo**, sob o título *Pianista Fritz Jank*, datada de 05 de fevereiro de 1953, registra os recitais do Professor Fritz Jank em Nürenberg, Ingolstadt e Munique, como também suas audições em duas rádioemissoras de Viena, a "Ravag" e a "Rot-Weiss-Rot".

³⁷ Alguns artigos jornalísticos acusam a data de 1953, como é o caso do artigo publicado no jornal **O Estado de S. Paulo**, no dia 08/11/1959, intitulado *Biografia*. Não consta assinatura.

³⁸ *Ibid.*, p. 75.

Oliveira (1970b) relata sobre a extraordinária beleza interpretativa do difícil Concerto em Si bemol Maior, de Johannes Brahms, no qual o Professor Fritz Jank teria alcançado o ápice de seu gênio como concertista. Diz o artigo:

Seu repertório concertístico abrangia os seis Concertos e a “Fantasia Coral” de Beethoven; Mozart (mi bemol maior, KV. 271-a), Tchaikovsky (op. 23), Brahms (op. 83), Britten (op. 13). Em Brahms – Concerto em si bemol maior – teria porventura alcançado o ápice de seu gênio interpretativo. Esse vasto painel concertante, no qual a transcendente, heróica virtuosidade cede passo ao mais inefável lirismo contemplativo, caía como luva para o exuberante temperamento romântico de Jank.

Como solista de orquestra se apresentou sob a regência de Camargo Guarnieri, Eleazar de Carvalho, Eugen Szenkar, Ernesto Melich, Edoardo de Guarniere, Souza Lima, Armando Belardi, Zacharias Autuori, J. Constantinesco, Lamberto Baldi, Leon Kaniefsky, Simon Blech, Roberto Schnorrenberg, Jean Constantinesco, entre outros.

7. PARTICIPAÇÕES EM CONCERTOS PARA DOIS PIANOS

Com o pianista Friedrich Gulda fez a transcrição da *Arte da Fuga*, de Johann Sebastian Bach, por Bruno Seidlhofer, em dois pianos, para a Cultura Artística.

Ferrari (1999) fez um brilhante e importante levantamento dos concertos realizados pelo Professor Fritz Jank e sobre todo o repertório por ele executado.

De acordo com um artigo publicado no jornal **O Estado de S. Paulo**, pela Sociedade Filarmônica de São Paulo, na coluna Artes e Artistas, datado de maio de 1940, sem título e sem assinatura, o Professor Fritz Jank iniciou sua carreira profissional no Brasil, como acompanhador. Registra o artigo:

Suas primeiras apresentações em São Paulo foram como acompanhador. A relativa modestia da actuação não escondeu entretanto as suas excelentes qualidades de pianista e de artista. (*sic*).

Como acompanhador foi o mais requisitado do país. Nem sempre o bom pianista consegue ser bom acompanhador e vice-versa. Excepcionalmente, o Professor Fritz Jank conseguia uma notável performance em ambos. Salientando-se entre tantos, acompanhou os mais famosos artistas que se apresentaram no território nacional.

Oliveira (1970a) considera:

Além de suas atividades sempre intensas como pianista solista, professor, cultor³⁹ da música de câmara, com repertório de obras nacionais e européias, Fritz Jank foi o acompanhador mais procurado. Todos o convocavam para a difícil tarefa do acompanhamento: os violinistas Henryk Szeryng, Robert Gerle, Ricardo Odnoposoff, Albert Spalding, Oscar Borgerth, Nathan Schwartzman, Frank Smith, Eunice de Conte, Carmela Sagly, Maria Vischnia, Joyce Flissler, Lola Benda e Ariane Pfister; violoncelistas: Pierre Fournier, Jacques Ripoche, Zara Nelsova, Antonio Janigro, Attilio Ranzato, Paul Tortellier, Mario Camerini; cantores: Elizabeth Schwartzkopf, Naida Labay, Madeleine Grey, Olga Maria Schroeter, Jennie Tourel, Magdalena Lebéis, Cristina Maristany, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Helena Figner, Muriel Smith, Louise Parker, Roland Hermann, Vasco Mariz Alexander Glinky, Rolf Telasko, Frederick Fuller, Lawrence Winters, William Warfield e inúmeros outros.

Também tiveram sua participação os artistas: Cillario, Spalding, A. Pankey, F. Muller, Victoria de los Angeles, Zara Nelsova, Ruben Varga, B. Gimpel, Christian Ferras, Apostoli, Szeryng, Ranzato, Altea Alimonda, Zlatopolsky, Fisher, A. Ribeiro, Gino Alfonsi, S. Belarsky, C. Maristany, M. Nicol e Zwerner.

³⁹ Cultor: diz-se da pessoa que se dedica a determinado estudo como, por exemplo, cultor das artes.

O Professor Fritz Jank disse, certa vez, que tinha sido convidado a acompanhar, ao piano, os candidatos de um concurso. Uma candidata, devido ao seu nervosismo, se atrapalhou em seu solo e ele precisou improvisar até que a candidata retomasse o solo adequadamente.

Oliveira (1970c) confere esse fato:

Certa vez, em concurso patrocinado pela Hebraica, funcionava Jank na redução de orquestra pelo 2º piano. Mui nervosa, a solista descontrolou-se em meio ao *Allegro* do Concerto em sol menor, op. 25, de Mendelssohn. O mestre não hesitou um segundo; de improviso assumiu a parte de solo, enquanto a candidata contemporizava como podia, até refazer-se e prosseguir como se nada houvesse!...

Afirma Oliveira (1970b) em seu artigo *Fritz Jank, o mestre da música*:

Jank foi acompanhador preferencial de quantos solistas vocais e instrumentais se apresentaram entre nós. O elenco prolongar-se-ia *ad infinitum*. A título exemplificativo, mencionam-se os violinistas: Henryk Szeryng, Robert Gerle, Ricardo Odnoposoff, Albert Spalding, Oscar Borgerth, Nathan Schwartzman, Frank Smith, Eunice de Conte, Carmela Sagly, Maria Vischnia, Joyce Flissler, Lola Benda, Ariane Pfister; violoncelistas: Pierre Fournier, Jacques Ripoche, Zara Nelsova, Antonio Janigro, Attilio Ranzato, Paul Tortellier, Mario Camerini; cantores: Elizabeth Schwartzkopf, Naida Labay, Madeleine Grey, Olga Maria Schroeter, Jennie Tourel, Magdalena Lebéis, Cristina Maristany, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Helena Figner, Muriel Smith, Louise Parker, Roland Hermann, Vasco Mariz, Alexander Glinsky, Rolf Telasko, Frederick Fuller, Lawrence Winters William Warfield e inúmeros outros.

No seu vasto repertório artístico-musical, destaca-se a gravação das trinta e duas sonatas para piano, de Ludwig van Beethoven, em 1968.

O Professor Fritz Jank foi sempre muito reconhecido e prestigiado nos meios artísticos e pelo público brasileiro, distinguindo-se em diferentes formas de expressão musical. Além de ser

um extraordinário Mestre da arte pianística, foi acompanhador de intérpretes vocais e instrumentais, camerista, solista e recitalista dos mais exemplares dentro do mais refinado meio artístico, sempre se salientando com a mesma elevação de qualidades. Raramente essas qualidades encontram-se em uma só personalidade artística. Assim, foi um dos pianistas mais respeitados, mais admirados e disputados no Brasil.

De acordo com o professor José Antonio de Almeida Prado:

Fritz Jank é um mito. Tocou de cor, com perfeição e com genialidade, as trinta e duas sonatas para piano de Ludwig van Beethoven. A performance musical de Fritz Jank foi impecável. Assim, foi muito prestigiado e requisitado. (informação pessoal) ⁴⁰.

Reforça esta impressão o professor Johannes Oelsner ao citar o violoncelista Pierre Fournier, tendo Frishler como empresário, quando disse sobre Fritz Jank, após um estudo de um concerto para violoncelo: “Eu não tenho de dizer nada. Perfeito”. O próprio professor Oelsner disse: “O Fritz era uma sumidade. Era fora do comum. Era um colosso. Hoje o pianista Gilberto Tinetti o substitui” (informação verbal) ⁴¹.

A autora deste trabalho atesta que, em 1969, ao término de uma das aulas que teve com o Professor Fritz Jank, em pé, conversava com seu mestre sobre vários assuntos quando Dona Ingrid o chamou para atender a uma ligação telefônica .

Ao retornar, o Professor Fritz Jank disse que, por se sentir bastante cansado, estava dispensando alguns convites para concertos e, para não ser descortês e simplesmente recusá-los, colocava sua remuneração bastante alta. Explicou o teor da ligação telefônica recém-recebida. Era para confirmar um convite feito a ele. Disse:

Não sei como eles confirmaram o convite, pois eu coloquei, de propósito, um preço absurdamente alto. Seria para recusar "na hora". Esperava que, jamais eles aceitassem pagar o que pedi, mas eles concordaram e eu não tive desculpas. Agora, terei que ir dar o concerto.

Nessa época, ele já estava bastante doente.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 74.

8. A OBRA-PRIMA DO VIRTUOSISMO DE FRITZ JANK

Em 1941, a convite da Sra. Esther Mesquita, então diretora da Sociedade de Cultura Artística, o Professor Fritz Jank com apenas trinta e um anos de idade executou, pela primeira vez, o Ciclo Integral das Sonatas para Piano de Beethoven, no Teatro Municipal de São Paulo. Colheu um dos mais belos êxitos de sua carreira.

A Sociedade de Cultura Artística⁴² foi fundada em 1912 por um grupo de amantes da arte, tais como jornalistas, poetas, músicos, advogados, professores, engenheiros, comerciantes e empresários. Tinha como objetivo incentivar o desenvolvimento cultural da cidade, com a promoção de música e literatura.

Inicialmente predominava uma seleta presença de escritores e intelectuais da época, tais como: Afonso Arinos, Alfredo Pujol, Graça Aranha, Olavo Bilac, Martins Fontes, Coelho Neto, Armando Prado, Amadeu Amaral, Oliveira Lima, entre outros.

Posteriormente, a música tornou-se presença indispensável. Assim, centenas de nomes ilustres de professores de artes, intérpretes de toda espécie, regentes, compositores, orquestras, conjunto de câmara, grupos vocais a destacaram com seu comparecimento.

Dentre os ilustres mestres destacam-se: Antonieta Rudge, Guiomar Novais, Magda Tagliaferro, Souza Lima, Arnaldo Estrela, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignoni, Edoardo de Guarnieri, Lorenzo Fernandes, Bidú Sayão, Eleazar de Carvalho e outros.

Teve também o trabalho pioneiro de Alfredo Mesquita como autor teatral, diretor e chefe do grupo de teatro Experimental e Décio de Almeida Prado, diretor responsável pelo Grupo Universitário de Teatro. O trabalho deles está na raiz do movimento que iria florescer mais tarde na maturidade do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC - e do teatro paulista, em geral.

Após longo trabalho, no final dos anos 40, a Sociedade de Cultura Artística conseguiu ter seu próprio teatro, projetado por Rino Levi. Na noite inaugural, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri revezaram-se na regência da Orquestra Sinfônica de São Paulo, cada um

⁴² SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA. Um pouco da história dos 90 anos da Sociedade de Cultura Artística. Disponível em: <<http://www.culturaartistica.com.br/histor.htm>>. Acesso em: 22 de jan. 2002.

apresentando obras suas. O teatro consta de duas salas de espetáculos. Uma delas é a sala Esther Mesquita, com 1.156 lugares. A outra é a sala Rubens Sverner, com 339 lugares. A fachada do Teatro Cultura Artística exibe o maior afresco existente do pintor brasileiro Emiliano Di Cavalcanti nascido no Rio de Janeiro, em 1897. Assim, um convite da Sociedade de Cultura Artística é sempre um fato de louvor.

Cita Oliveira (1989:4):

Homem de fina sensibilidade, inatacável dignidade profissional, vasta cultura geral, deve-se a Jank a realização – pela primeira vez no país – do ciclo das sonatas e da obra pianística integral de Ludwig van Beethoven.

Na ocasião da apresentação do ciclo completo das Sonatas para Piano, de Ludwig van Beethoven, pelo Professor Fritz Jank, cada récita foi antecedida por comentários sobre a sonata programada.

Posteriormente, executou o ciclo em várias capitais e cidades brasileiras. No Teatro Municipal de São Paulo o ciclo foi executado em 1945, 1947, 1948, 1951, 1953, 1965 e 1966 e no auditório da Sociedade de Cultura Artística, em 1955 e 1957.

A título de ilustração, seguem as divisões das Sonatas para Piano de Ludwig van Beethoven. De acordo com Ferrari (1999:65), este quadro foi retirado do primeiro programa dos recitais do ciclo no ano de 1951, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, tendo como solista o Professor Fritz Jank.

Recital	Sonatas
1	op. 2 n.1; op. 101; op.14 n.2; op.53.
2	op.; 2 n.3; op.26; op. 54; op.110.
3	op. 14, n.1; op. 31 n.1; op. 10 n.3; op.81-A.
4	op. 10 n.1; op.109; op.7; op.27 n.2.
5	op. 2 n.2; op. 49 n.2; op. 27 n.1; op.79; op 57.

A organização e a divisão apresentadas acima foram justificadas por João C. Caldeira Filho (1952).

Os programas desta série foram organizados não pela ordem cronológica de composição das sonatas, mas pelo interesse e equilíbrio de cada recital. Assim, o comentário é isolado para cada sonata. Para uma visão de conjunto e equilíbrio de apreciação seria necessário que o ouvinte tivesse um certo conhecimento da obra de Beethoven.

No ano de 1965, o referido ciclo em sete recitais foi organizado pela Empresa Intercâmbio Cultural e Artístico cujo responsável foi o empresário Heinz Frischler. A apresentação foi realizada em sete recitais, nos dias 02, 09, 16 e 23 de fevereiro (terças-feiras) e 11, 18 e 25 de março (quintas-feiras), sempre às vinte e uma horas, no Teatro Municipal de São Paulo.

Em 02 de fevereiro de 1962, um artigo de **O Estado de S. Paulo**, sem título e sem assinatura, diz sobre a apresentação do ciclo das trinta e duas Sonatas de Ludwig van Beethoven, realizada por Fritz Jank.

Execução e interpretação encontram-se inseparáveis, mutuamente funcionais e integrantes do ato artístico. Em plena maturidade, poderá determinar com superior segurança a linha da evolução que deverá seguir no aprofundamento da compreensão da obra que aquele imortal autor legou à Humanidade. Na divulgação dela, feita de maneira tão superior, Fritz Jank coloca-se em altura a que poucos podem chegar.

Os críticos e colunistas de música erudita, filiados à Associação Paulista de Críticos Teatrais, por unanimidade lhe concederam um Prêmio Especial, de 1968, por essa obra fenomenal.

No ano de 1966, o Professor Fritz foi convidado a apresentar na TV Educativa, Canal 4, o ciclo completo das Sonatas sob o patrocínio da Companhia Antarctica Paulista⁴³.

Documenta essa transmissão televisiva o artigo, sem assinatura, exibido no jornal **O Estado de S. Paulo**, com o título *Sonatas têm início amanhã* (1966):

⁴³ Alguns críticos musicais apontam a TV Cultura como Canal 2 e a Sociedade Cultura Artística como patrocinadora.

Como o ciclo será transmitido pelo Canal 4, sob o patrocínio da Companhia Antarctica Paulista, e o tempo disponível da televisão é de apenas 50 minutos, serão realizados nove recitais em vez de sete. Na apresentação de amanhã, Fritz Jank tocará as sonatas em fá menor op. 2 n.1; em lá menor, op.101 n. 2; em sol maior, op.14 n. 2; e em dó maior op.53.

No total, o Professor Fritz apresentou, por quatorze vezes, com irretocável eloquência, o ciclo completo das Sonatas. Em 1969, culminou com a gravação em *vídeo - tape* para a TV Educativa e em treze discos, para a Chantecler (CMG-5006).

Segundo informações da concertista Sra. Zoraide Satti⁴⁴, o Professor Fritz Jank não ficou satisfeito com a gravação devido aos cortes efetuados, uma vez que os técnicos não sabiam como “limpá-la”, por exemplo, um uso inadequado do pedal ou mesmo um “esbarrão” em teclas durante a gravação. Continua informando a concertista que o Professor Fritz Jank e sua filha Susana tiveram um trabalho insano para rever as fitas antes da gravação final.

Referindo-se à gravação para a televisão das trinta e duas Sonatas, pelo Professor Fritz, relata o artigo da **Folha de S. Paulo**, em *Faleceu Fritz Jank*, assinado por Oliveira, (1970a) Redator Musical da Orquestra Filarmônica de São Paulo:

A convite da Sociedade Cultura Artística, executou pela primeira vez nesta Capital, o ciclo integral das 32 Sonatas de Beethoven. O triunfal sucesso justificou a repetição da gigantesca empresa por mais de quinze vezes consecutivas, tanto em São Paulo quanto em diversas cidades do país; recentemente em Video-Tape para a TV Cultura, Canal 2, e a gravação Chantecler (CMG-5006, 13 Lp), iniciativa sem precedentes nos anais da fonografia erudita do Brasil, e toda a América Latina, e que obteve Prêmio Especial de 1968, outorgado por votação unânime dos críticos e redatores de música, filiados à Associação Paulista de Críticos Teatrais.

⁴⁴ Entrevista realizada em 20 de outubro de 2007. A concertista Zoraide Satti, além de ter sido aluna do professor Fritz Jank por mais de uma década era, também, uma pessoa próxima da família Jank.

A autora deste trabalho confere que, nessa ocasião, o Professor Fritz Jank lhe perguntou se seria interessante a apresentação de imagens da natureza, tais como um pôr-do-sol, um mar, etc., durante o transcorrer das execuções das sonatas. Parece que ele estava fazendo uma pesquisa com seus alunos sobre o melhor cenário para as gravações. Temia ele que se as imagens ficassem somente focadas no artista e no piano, poderia ser cansativo ao público televisivo. Comentou também sua intenção de levar um dos seus pianos para a gravadora.

Disse também que o tempo que ele levava para estudar a Sonata nº 29, *opus* 106, em Si bemol Maior, *Hammerklavier*⁴⁵, era equivalente ao tempo gasto para estudar todas as outras trinta e uma sonatas.

Segundo o professor José Antonio de Almeida Prado, Ludwig van Beethoven tinha predileção pela tonalidade em Si bemol. Inclusive, cita:

Na composição da Sonata nº 29, *opus* 106, em si bemol maior, Beethoven ultrapassou, foi além de tudo. É como se fosse outro Beethoven. [...] A sonata é uma catedral. É um monumento. É o apogeu da imaginação e técnica. No *Adagio*, Beethoven estava fora de seu tempo. É como se alguém olhasse para o horizonte infinito, onde a vista não alcança nunca⁴⁶.

James Lyons⁴⁷, ao fazer um panorama sobre esta sonata, a chamou de “nova batalha”, comparando-a ao “estabelecimento de um astronauta sobre o universo”. De acordo com Lyons, a *Hammerklavier* começa com uma atmosfera de conflito titânico e termina com um jubiloso ar de vitória e, intercalando, apresenta um movimento lento: “A apoteose da dor, daquela profunda tristeza que não tem remédio. O incomensurável silêncio da completa mágoa”.

⁴⁵ A Sonata nº 29, *opus* 106, em Si bemol Maior, *Hammerklavier*, foi dedicada ao Archiduque Rudolph. Seu primeiro movimento, *Allegro*, tem a duração de onze minutos e dezessete segundos. O segundo, *Scherzo, assai vivace*, tem a duração de dois minutos e quarenta e seis segundos e, o terceiro, *Adagio sostenuto largo – Fuga a tre voci, com alcune licenze, Allegro risoluto*, tem a duração de vinte e oito minutos e cinquenta e oito segundos. No total, a sonata tem a duração de quarenta e três minutos e um segundo⁴⁵. *Hammerklavier* (sonata de martelo). Foi escrita durante o litígio de Beethoven com sua cunhada pela tutela de seu sobrinho Karl. Nesta sonata, Beethoven ampliou o estilo sonata, querendo ampliar o teclado do piano.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ Editor do The American Record Guide, James Lyons, na coleção de discos: *Beethoven, Piano Music*, volume V, lançada pela Vox Productions, Inc.

Ressalta James Lyons:

O que Beethoven fez musicalmente com suas obras é, inquestionavelmente, uma colossal realização intelectual, que é impossível rotular.

Ninguém, nem mesmo Beethoven em suas três magníficas sonatas ainda por virem, suplantou a *opus* 106, em termos de expressão, sonata *per se*, especialmente na conquista da *Fuga* para sonata.

Indaga James Lyons: “Onde, tendo em vista esse momento de criação, Beethoven poderia chegar?”. A resposta estava logo por vir!

Continuando suas referências a esta sonata, o professor José Antonio de Almeida Prado afirma que o próprio Beethoven disse: “Ninguém irá tocar esta sonata. Talvez daqui a uns cinquenta anos!”

Sobre o segundo movimento, *Scherzo Assai Vivace*, Lyons⁴⁸ aponta que, para interpretá-lo, o pianista deve recorrer à sua imaginação. Sugere, para tanto, que o intérprete imagine uma dança macabra de fogos-fátuos e procure traduzi-la para o piano.

Em relação ao *Adagio* do terceiro movimento, o professor Almeida Prado explica que é enorme e lento, o que requer uma alta concentração. É o maior *Adagio* já composto para piano solo em uma sonata. É monótono e chega a cansar o ouvinte, embora a estética seja fantástica. Quando se pensa que vai terminar, Beethoven entra com outro tempo. Entretanto, apresenta uma arquitetura perfeita. Exclama o professor: “A *Hammerklavier* não é uma ‘sonata aplauso’”.

Sobre o terceiro movimento, o mestre diz que a Fuga da sonata é quase impossível de ser tocada.

Neste trecho musical, Lyons⁴⁹ lembra que Beethoven disse:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 106.

Já tenho feito algumas *Fugas* que, aliás, não têm sido mais que meros exercícios de composição. Somente agora começo a introduzir, em minhas *Fugas*, o poético e o fantasmagórico.

Certa vez, o Professor Fritz Jank disse à autora deste trabalho: “O dia em que eu não sentir emoções novas ao tocar, mesmo que seja uma música já tocada várias vezes, é porque está na hora de parar”.

Reforça essa atitude o artigo, sem assinatura, exibido no jornal **O Estado de S. Paulo**, *Sonatas têm início amanhã*, datado de 17 de setembro de 1966:

Afirma Fritz Jank que cada vez que toca as obras de Beethoven, descobre nelas novos valores musicais. “Suas execuções para mim são sempre novas”, diz o mestre Jank. E acho que quando eu não puder encontrar uma interpretação nova é sinal que devo parar de tocar.

Registra uma nota publicada no jornal **Folha da Manhã**, publicada no dia 07 de fevereiro de 1962, sem autoria e sem título: “Para o prof. Fritz Jank, Beethoven é sinônimo de esperança”. Sempre muito atento, preocupava-se em desempenhar o melhor possível suas atividades. Em certa ocasião comentou sobre o fato de o Teatro Municipal de São Paulo não ter uma acústica ideal.

Atesta esta opinião, o artigo da **Folha de S. Paulo** de 20 de novembro de 1968, sem título e sem assinatura, que diz:

Resposta do Prof. Fritz sobre o ideal para uma sala para a apresentação de músicas de Câmara: Em princípio não acho má idéia procurar outros lugares, não grandes demais e que satisfaçam às exigências acústicas do instrumental, para a realização de concertos. O próprio Teatro Municipal, em virtude de suas dimensões, não é o local ideal para música de câmara.

O Professor Fritz costumava também participar dos Festivais de Inverno de Campos do Jordão e falava com entusiasmo dos concertos e aulas que lá ministrava.

9. O MESTRE E SUA DEDICAÇÃO AO ENSINO MUSICAL

A dedicação ao ensino musical, o interesse e a solidariedade que o Professor Fritz Jank tinha para com seus alunos eram de tal ordem que as palavras não têm a intensidade adequada para descrever tais atitudes.

Eram ímpares a sua seriedade e a responsabilidade com as aulas que ministrava. Seu profissionalismo era impecável. Era, realmente, um missionário da pedagogia pianística. Suas aulas eram preleções de arte. Parecia que o Professor Fritz Jank era guiado por uma intuição misteriosa.

Sobre o extremo carinho do Professor Fritz Jank para com seus alunos, descreve muito bem Oliveira (1970c):

Como personalidade humana, era excepcional em toda linha. Sua cultura humanística, literária, estética, filosófica e musical era conspicuamente vasta, mas somente se lhe percebia na intimidade dos amigos. Sobre o professor, que o digam seus discípulos. Como José Kliass e Henry Jollès, era sacerdote da pedagogia pianística. Sempre ausente das minhas audições domésticas, o motivo alegado era: “Tenho alunas à espera!”. Aceitava-as, desde principiantes até completas concertistas, como Cleyde Paszkowsky, brilhante vencedora do Concurso Eldorado. Tinha alunos por toda parte. Não sabia dizer “não”. Ignorava a possibilidade das negativas, e com isso desgastou-se prematuramente em longas e cansativas viagens, para ficar horas e horas ao pé do teclado, desprezando fadigas, esquecendo-se de comer e dormir.

[...] Após meia-noite, despedido o derradeiro discípulo, ia estudar, mesmo sem qualquer compromisso imediato de concerto ou recital. Reduzia as horas de sono ao mínimo. Quando lecionava pelo interior, muitas vezes erguia-se às 3 da madrugada, para chegar às 7h45 no local de trabalho!

Certa vez, a autora deste trabalho teve o prazer de assitir a uma ligação telefônica ao Professor Fritz Jank informando-lhe que uma de suas alunas, Cleyde Isabel Paszkowski, havia passado, com êxito, por uma das etapas finais do Concurso Internacional de Execução Musical de Genebra.

Como homenagem póstuma, Vergueiro (1972) na coluna registrada no jornal **O Estado de S. Paulo**, intitulada *Fritz Jank, grande artista*, datada de 28 de maio de 1972, cita:

Relembrar a organização artístico-musical e humana absolutamente fora do comum de Fritz Jank é para nós um prazer, uma honra e uma grande saudade. Tivemos o privilégio de conhecer Fritz Jank logo que chegou a São Paulo, pois já mantínhamos relações com seu irmão Walther, que veio alguns anos antes. Ouvimos Fritz Jank em casas particulares, em recitais de música de câmara, com o violinista Frank Smit; assistimos ao artista em concertos sozinho ou acompanhando os mais importantes cantores e instrumentistas brasileiros e internacionais; promovemos a execução integral das 32 Sonatas para piano de Beethoven, no Canal 2, TV-Cultura; tivemos a honra de entregar a Fritz Jank uma medalha de ouro, quando sua aluna Cleyde Izabel Paskowsky ganhou o “Prêmio Esther Mesquita”, no “III Concurso de Piano Eldorado”, enfim, tivemos uma convivência de admiração e respeito, com laços de muita amizade, que durou cerca de 25 anos, com esse homem superior, esse artista profundo, estudioso, intérprete admirável e grande mestre que foi Fritz Jank.

Com relação ao ensino musical, o Professor Fritz Jank representava a clássica escola alemã.

Seu carinho e dedicação não tinham cunho paternalista. Perfeccionista, exigia e ensinava as responsabilidades pelos comportamentos.

No que diz respeito à distância, algum tempo de aula era, eventualmente, dedicado para explicações sobre o autor da peça, o momento histórico da composição da obra ou assuntos similares. A autora deste trabalho recorda que em duas ou, talvez, três ocasiões, o tempo integral da aula foi destinado a esses temas.

Sua preocupação e cuidado não se restringiam somente à performance da música. Dentre outros aspectos, ele também se esmerava com a estética corporal do aluno.

Assim, exigia uma postura elegante e ereta do corpo sem, contudo, enrijecê-lo, mesmo porque, durante uma execução musical, o tronco automaticamente inclina-se em direção ao teclado, obedecendo a uma espontaneidade motora necessária para as expressões musicais

Para uma boa execução, uma condição *sine qua non* exigida pelo Professor Fritz Jank, era a de que os braços tinham que ficar afastados lateralmente do corpo e do tronco, formando um ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus. Por sua vez, o antebraço tinha que formar uma linha reta com a mão, tanto lateral quanto frontalmente. Não podia haver uma quebra dessa reta formada pelo antebraço e a mão. Por outro lado, esta linha, composta pelo antebraço e a mão, tinha que formar um ângulo de também quarenta e cinco graus, digamos, em direção ao tronco. Dessa forma, o cotovelo ficaria na extremidade desse triângulo imaginário.

No caso de a música exigir que as duas mãos tocassem nas oitavas mais graves do piano, essa angulação permanecia, o que obrigava a levar o tronco junto. O mesmo ocorria no caso de a música ter algumas passagens pelas oitavas superiores, mais agudas.

Nos outros modos, ou seja, quando cada braço tinha que se mover para lados diferentes, o tronco permanecia ereto, no centro e somente os braços se moviam. Assim sendo, o braço direito movia-se livremente nas partes mais agudas do piano, enquanto o braço esquerdo movia-se livremente nas oitavas inferiores.

Entretanto, a angulação formada pelo braço, antebraço e mão deveria permanecer, o que levava o cotovelo a ficar na parte externa mais saliente desse "triângulo". A minha sensação era a de que o cotovelo "puxava", "levava" o conjunto triangular formado pelo braço, antebraço e mão pelos caminhos percorridos durante a execução musical.

Com relação à posição dos dedos, o Professor Fritz Jank exigia que estivessem curvos em relação ao teclado. Todos eles deveriam, sempre, permanecer como que em "meia lua" e, assim, as teclas eram atingidas somente com a ponta dos dedos. Também Beethoven adotava esta técnica pianística. De acordo com Cooper (1996), Beethoven tocava com os dedos

curvados, em estilo “deslizante” e com os dedos constantemente tocando as teclas o que sugere um estilo essencialmente *legato*.

Referindo-se à curvatura do dedo mínimo, o Professor Fritz Jank tinha cuidados especiais e constantes. A todo o momento, estava atento ao dedo mínimo. Qualquer que fosse a passagem musical ou dificuldade encontrada na execução, o dedo mínimo, como os demais, deveriam conservar a curvatura. De tanta exigência com essa postura, até hoje a autora deste trabalho conserva atenção à curvatura do dedo mínimo. Assim, por exemplo, ao assistir a uma execução pianística, flagro-me observando freqüentemente a curvatura dos dedos, sobretudo a do dedo mínimo. Ou melhor, ao assistir a um concerto, uma das primeiras coisas que observo, se não a primeira, é a posição dos dedos do pianista, principalmente a do dedo mínimo. O Professor Fritz Jank dizia e insistia que, sem esta postura dos dedos, não se poderia ter uma agilidade maior durante uma execução musical. Explicava ele que, os dedos, ao estarem curvos, não atrapalhavam as passagens dos outros dedos. Por outro lado, favorecia uma melhor aparência e melhor estética da posição das mãos ao piano.

Uma outra exigência a ser ressaltada para uma boa execução musical era a não rigidez da musculatura do antebraço. Caso ocorresse esta rigidez, travaria a flexibilidade de todo o conjunto – braço, antebraço e mão. Mantendo essa musculatura relaxada, o conjunto todo ficaria, por sua vez, relaxado e, portanto, mais favorável a obedecer a qualquer comando que a música pudesse necessitar.

Inclusive, para um trinado, por exemplo, é imprescindível essa observação. Sem esse relaxamento, o trinado sairia turvo e, talvez, impossível de ser executado como deveria ser, pois o peso da contratura muscular iria refletir na prisão da agilidade dos dedos. Além disso, mantendo solta essa musculatura, não se teria o cansaço e nem haveria a dor física ocasionados por algumas passagens musicais. Se, porventura, o relaxamento não fosse conseguido durante a execução musical, a música era interrompida para dar lugar a um exercício físico que consistia em soltar todo o braço ao longo do corpo e balançá-lo relaxadamente, ou seja, movimentá-lo para frente e para trás. Em seguida, nesta mesma postura, mas com o braço parado, ou seja, sem a movimentação para frente e para trás, o braço deveria ser sacudido rápida e repetidas vezes sem interrupção até conseguir um descanso, ou mesmo, até a dor passar.

O Professor Fritz Jank recomendava a não prática de esportes que envolvessem o enrijecimento dos dedos, tais como vôlei, boliche, etc.

Outro cuidado importante era para com o relaxamento dos pulsos. Jamais eles poderiam ter sua musculatura rígida, pois, assim, comprometeria a performance musical. As escalas em *stacatto* também serviam para este relaxamento.

Para as anotações dos estudos que deveriam ser realizados durante a semana, era utilizada uma caderneta que lhe era passada logo no início da aula e devolvida no final. Nela, todas as anotações eram escritas a lápis.

A aula obedecia a uma seqüência. Iniciava-se pela execução de uma escala. Uma determinada tonalidade, maior ou menor, era passada para ser estudada e cabia ao aluno saber da armação da clave, ou seja, de seus bemóis ou sustenidos. Inicialmente, a escala era tocada ascendente e descendentemente, sem interrupção, em sentido reto, percorrendo três oitavas do piano. Em seguida, em sentido contrário e, posteriormente, em *staccato*.

Para a execução da escala em *staccato* era observada, rigorosamente, a soltura dos pulsos. Assim, as mãos deveriam ser "jogadas" em direção às teclas como que "picando-as" ou, se preferir, ao jogá-las, deveriam ser, o mais rapidamente possível retiradas como se as teclas estivessem quentes. Em seguida, era executado o arpejo relativo à escala em questão. Também, aqui, cabia ao aluno saber quais notas faziam parte do arpejo. Para alcançar a performance ideal, deveria ser executada formando uma "onda", ou seja, a primeira nota do arpejo deveria ser tocada com os pulsos bem baixos, o que "quebrava" a reta formada com as mãos. Para tanto, os pulsos desciam o máximo possível, ficando, assim, abaixo do nível do teclado do piano. A segunda nota do arpejo deveria ser tocada já formando a onda que culminava com a terceira nota e tudo recomeçava na seqüência, da próxima oitava do piano.

Em relação às interpretações musicais, eram considerados o autor da peça e a época da composição da obra. Assim, por exemplo, um *forte* para Bach deveria ser interpretado diferentemente de um *forte* para Beethoven. Para o primeiro compositor, a execução de um *forte* era com menos intensidade do que a execução de um *forte* em Beethoven. As expressões musicais em uma obra de Frederic Chopin não deveriam ser muito pronunciadas, pois esse compositor já pertencia à época romântica.

Uma música finalizava as aulas com os mesmos cuidados de sempre. A escolha da música era permanentemente feita por ele e variava entre os compositores nacionais e internacionais.

O cuidado e respeito com os autores nacionais foram com frequência registrados pela imprensa. Como poucos, o Professor Fritz Jank lutou pelo engrandecimento musical brasileiro. Sobre seu respeito para com os nossos compositores, cita Caldeira Filho (1952):

Ele é, sem dúvida, um pianista brasileiro e pelo recital que acaba de realizar cremos poder concluir ser ele o mais brasileiro dos nossos pianistas. [...] Não padece dúvida a brasilidade estética de Fritz Jank e talvez venha a ser ele o pianista brasileiro de que precisamos para impor nossa música em nosso país, em nossas salas de concerto. Fritz Jank sabe tocá-la e sabe organizar programas. Será duvidoso o êxito? Não, certamente, porque Fritz Jank tem fibra para ser profeta em sua terra.

Reforça essa atenção dada aos artistas brasileiros, o artigo publicado no jornal **O Estado de S. Paulo**, intitulado *Pianista Fritz Jank* (1953)⁵⁰:

O pianista Fritz Jank, cuja carreira se vem desenvolvendo com brilho, regressou recentemente da Europa, onde realizou vários concertos promovidos pela “Casa da América”, instituição oficial do Ministério do Exterior dos Estados Unidos, que mantém “casas” semelhantes em vários importantes centros da Alemanha.

O distinto artista deu recitais em Nürenberg, Ingolstadt e Munique, e fez-se ouvir, também, em audições de duas rádios emissoras de Viena, a “Ravag” e a “Rot-Weiss-Rot”. Nessas apresentações, Fritz Jank empenhou-se em divulgar a música brasileira. Nos seus programas, além da Sonata em ré maior, de Beethoven, “Prelúdio, Ária e final” de César Frank e “Fantasia do Viandante” de Schubert, figuravam “Xangô” de Ernani Braga, “Sete miniaturas” de Frutuoso Viana, “Três Danças” de Camargo Guarnieri e “Lenda do caboclo” de Villa Lobos.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

Inclusive, seu carinho pelos compositores nacionais serviu para divulgar e perfilar, com sucesso, a música brasileira em diversos países, contribuindo para o engrandecimento musical do Brasil, como documenta a continuação do artigo *Pianista Fritz Jank*, datado de 5 de fevereiro de 1953:

Nürnberg Nachrichten, de 7 de janeiro de 1953. “Um homem interessante com um programa interessante”. O pianista brasileiro tocou como convidado da Casa da América, na sala do Museu Germânico. Executou com muita técnica, espontaneidade nos andamentos e desenvoltura, a Sonata em ré maior de Beethoven, tratando com “élan” os trechos rápidos e dando ao “Largo” profunda significação lírica. Mais cordial e mais baseada na contextura sonora mostrou-se a sua compreensão de “Prelúdio, Ária e Final”, de César Frank. A brilhantíssima interpretação deste autor não foi inferior às dadas às páginas brilhantes da música brasileira moderna. [...] Despertaram muito interesse as “Três danças” de Camargo Guarnieri.

Fraenkische Tagespost – Nürnberg, 9 de janeiro de 1953 – O pianista apresentado pela Casa da América possui todos os predicados exigidos para uma carreira internacional de concerto, pois convergem na execução um preparo virtuosístico para o qual não existem dificuldades técnicas; um sentimento apaixonado claramente ordenado por fino raciocínio artístico e exata compreensão do estilo, da cor e do ritmo. Ponto culminante foi a execução da Sonata em ré maior, de Beethoven, interpretada de maneira muito transparente na temática, na construção e no jogo dos contrastes entre os vários movimentos: o maravilhoso “Largo” foi dado com profundo sentimento. A peça de César Frank, “Prelúdio, Ária e Final”, de contraponto ricamente trabalhado e de uma plenitude sonora quase organística, foi executada de maneira deslumbrante, cheia de cores e de vida. Todas as peças foram alvo de prolongados aplausos.

Donau Kurier, Ingolstadt, 10 de janeiro de 1953. – Fritz Jank é um virtuoso de grande classe, que executa toda a obra pianística de Beethoven e de muitos românticos; destes, apresentou uma das obras mais difíceis, a “Fantasia do Viandante” de Schubert, numa execução

magistral. Certamente o seu temperamento sul-americano deve sentir algumas peças de maneira diversa da de alguns dos ouvintes que tomavam todo o lindo salão do “Nono Castelo”, mas é certo que as obras românticas, desde que surgiram, foram objetos de interpretações diferentes. No programa de Fritz Jank, iniciado com a Sonata em ré maior, de Beethoven, destacaram-se como dotadas de encanto especial, algumas das “Sete Miniaturas” de Frutuoso Viana, (Dança de negros e O pregão) e as Danças de Camargo Guarnieri; aí cintilava o *esprit* latino-americano, tanto nas obras quanto na execução. O entusiasmo do público obrigou o pianista a conceder vários extras.

Neue Zeitung, Munique, 17 de janeiro de 1953. – Exibiu-se na Casa da América o pianista Fritz Jank, nascido em Munique e de há muito radicado no Brasil. Sua execução é clara e, no melhor dos sentidos, fiel à obra, aliando seguro poder de construção a uma técnica aprimorada. Da série de compositores brasileiros, interessou especialmente Camargo Guarnieri, cujas “Três danças” apresentam um cunho original graças à artística fusão das cores da sonoridade moderna e o fundo folclórico tradicional.

O autor do artigo jornalístico de **O Estado de S. Paulo** (1953) finaliza sua coluna afirmando que:

Em vista do êxito obtido pelo pianista e pela música brasileira por ele apresentado, Fritz Jank foi convidado para vários recitais na próxima temporada, bem como para tocar com orquestra em Munique, Viena, Genebra e possivelmente em Londres, o que lhe dará oportunidade de apresentar o "Concerto n. 2", para piano e orquestra de Camargo Guarnieri.

O cuidado e o respeito para com os compositores da arte pianística brasileira foram altamente considerados através da gravação de um disco pelo Professor Fritz Jank como documenta Oliveira (1970a):

Assimilou logo a cultura e musicalidade brasileiras, e fez-se intérprete qualificado de abundante repertório de autores nacionais, tendo mesmo gravado um long-play de peças brasileiras.

Segundo Oliveira (1972), em 1958 gravou seu primeiro disco para a Odeon com o título: Compositores Brasileiros em Solos de Piano (MOFB 3.008, monofônico).

Oliveira (1972) desabafa sobre a desqualificação do Brasil para com a música erudita. Cita a luta heróica, porém frustrada, para a reedição de um disco com músicas de autores nacionais, executado pelo Professor Fritz Jank, mesmo ficando o financiamento do empreendimento a cargo de um emérito grupo particular de pessoas, incluindo o próprio autor da coluna. Diz o colunista:

A hoje raríssima placa, contendo: Alexandre Levy: "Tango brasileiro"; Lorenzo Fernandez: "Suíte nº 2 (Ponteio, Moda, Cateretê)"; Cláudio Santoro: "Paulistanas" nº 3. Villa-Lobos: "O cravo brigou com a rosa"; "Lenda do caboclo", "Polichinelo"; – "Kankikis"; Souza Lima: "Improvisação" nº 2; Camargo Guarnieri: "Dança Selvagem", "Dança negra", "Dança Brasileira", – lutamos para reeditá-la: Diva Salvatore, Zoraide Sampaio, Paulo Portugal, e o autor destas linhas. Sem resultado. A indiferença acintosa dos responsáveis pela gravadora fez naufragar os esforços. Ao ofício, sequer uma resposta. Não fazem, não deixam fazer, visto como estávamos dispostos até mesmo a financiar recopagem por conta própria! Assim é que se cuida de música erudita neste país!

A fita magnetofônica, limpa, corrigida, montada, concluiu-se por volta de 1967, muito antes do fatal enfisema pulmonar do primeiro trimestre de 1970. O rolo de fita dormiu longos meses nas estantes da gravadora, enquanto Jank perguntava-se quando estaria o disco em circulação comercial. Do absurdo, inaceitável inadimplemento resultou um LP póstumo, destinado a todos quantos amam a música brasileira de classe. Para mim, que lhe refiz por duas vezes as notas de contracapa, por motivo de erro na ficha repertorial, o disco adquire a dimensão afetiva ditada pelo fraterno convívio com um dos mais íntegros artistas que tive ensanchas de conhecer.

Vergueiro (1972) registra em 28 de maio de 1972, dois anos após o falecimento do Professor Fritz Jank, que a gravação foi finalmente realizada. Cita:

É, portanto, com muito respeito, muita saudade e muito prazer que registramos hoje o aparecimento da última gravação de Fritz Jank. Um LP da Chantecler, CMG 1050, com o pianista executando obras de Claudio Santoro (Paulistanas de 1 a 7). Sete peças de Frutuoso Viana. Xangô, de Ernani Braga e Noturno, de Paulo Florence.

Embora nascido na Alemanha, Fritz Jank passou a maior parte de sua vida no Brasil, incorporando à sua personalidade nossos hábitos, nossa vivência e, principalmente, nossa música. Assim, suas interpretações de Santoro, Frutuoso Viana, Ernani Braga e Paulo Florence são impecáveis, do ponto de vista e brasilidade e das verdadeiras intenções dos autores. Gravação muito importante, pois relembra um grande artista e apresenta obras, pouco conhecidas, de autores brasileiros.

Por outro lado, continua Oliveira (1972) relatando sobre a atenção do Professor Fritz Jank em relação à música brasileira:

Seu recital foge por completo ao lugar-comum repertorial. Mui ao contrário, dá-se originalidade de escolha. Na face A: as sete “Paulistanas” de Cláudio Santoro. Face B: sete “Miniaturas” de Frutuoso Vianna, “Xangô” de Ernani Braga; “Noturno” de Paulo Florence.

Jank confessou-me, várias vezes, o prazer que sentia em tocar a suíte minúscula, obra de Frutuoso Vianna, "Miniaturas". Creio que foi o primeiro a cumpri-la na íntegra. "Xangô" de Ernani Braga era, também, uma das peças preferidas do egrégio mestre-artista. Ele, Prof. Fritz, possuía a partitura original autógrafa, inédita.

A execução de Fritz Jank pareceu-me plena sob todos os pontos de vista.

[...] Grande ele o foi na sua absoluta modéstia, infensa aos estardalhaços demagógicos; na impecável ética de conduta perante seus colegas de profissão por entre os temíveis baixios do meio musical paulistano; no trabalho exaustivo e diuturno como solista, recitalista, camerista, concertista, acompanhador dos maiores intérpretes vocais e instrumentais que transitam pelo Brasil; enfim, o intenso tirocínio pedagógico, a que se votou de corpo e alma.

Lacuna insubstituível resta-nos o consolo da música em boa hora perpetuada nas microestrias de uma placa de vinilite. Nela se encontra sua mensagem de beleza e dignidade para todos nós.

Retornando à didática da aula, a autora deste trabalho esclarece que, para o estudo de concertos, após ele já estar mais ou menos pronto, Fritz Jank fazia a redução da grade da orquestra e a tocava em um outro piano que havia na sala de aula.

Salientava que para uma boa memorização musical era necessária uma memória fotográfica da obra, ou seja, saber a sequência das notas sem olhar na partitura e sem estar ao piano.

Na entrevista que a concertista Zoraide Satti⁵¹ concedeu à autora deste trabalho, explicou que o Professor Fritz Jank não impunha aos alunos sua maneira de tocar. Ao fazer um comentário sobre a execução dizia, por exemplo: “Se eu fosse tocar esta partitura, eu faria assim: Veja se você gosta”, e tocava a peça musical.

Sobre a figura humana do Professor Fritz Jank, o artigo da **Folha de S. Paulo**, assinado por Oliveira, *Faleceu Fritz Jank* (1970a), traz:

Ao lado do artista, destaca-se nele a figura humana. Era compreensivo, tolerante, admirador dos valores autênticos, e dotado de alto espírito de cooperação. [...] Admirava-se em Fritz Jank a irrepreensibilidade da ética pessoal e profissional e uma honestidade artística que lhe valorizava sobremodo o grande talento que possuía.

⁵¹ *Ibid.*, p. 105.

Jank era personificação da integridade moral. Bastará um exemplo, que somente agora poderei narrar. Como se sabe, o artista saiu da Alemanha devido ao nazismo. Após a guerra, o Governo da República Federal Alemã promulgou a lei de indenização pecuniária a todos quantos deixaram o país entre 1933 e 1944, por motivo de perseguição política, religiosa, racial. Fritz Jank foi o único a não reclamar o benefício nada desprezível de algumas centenas de milhares de marcos. Por que? Pelo motivo que certa feita explicou, deixando-me sem fala, nó na garganta...! De fato expatriou-se, mas ao Brasil chegou, não como exilado, e sim à verdadeira pátria. Aqui se fixou, constituiu família, naturalizou-se, venceu na única profissão que poderia realmente exercer: a música. Na verdade, o Estado Germânico nada lhe devia. Antes, o insolente despotismo hitlerista, de nefanda memória, enviara-o à terra da promessa!...

Johannes Oelsner, violista, cita: “O Fritz era um homem muito severo com ele mesmo, mas muito bom. Não cobrava quando o aluno não podia pagar. Sempre foi uma pessoa muito correta e com bom-humor”. (informação verbal)⁵².

A concertista Zoraide Satti, durante a entrevista concedida à autora deste trabalho, relatou que ela deveria dar um concerto e, assim, necessitaria das orientações do Professor Fritz Jank. Entretanto, por ela estar doente, não seria aconselhável sair de casa. O Professor Fritz Jank, ao saber da situação de sua aluna, se prontificou, imediatamente, em ir à sua casa para as referidas orientações. E o fez. Continua, a concertista, relatando que lhe pediu um autógrafo na coleção dos discos sobre as trinta e duas sonatas de Ludwig van Beethoven gravadas por ele; a entrevistada leu a dedicatória:

Para Zoraide, a talentosa pianista e grande amiga, dedico este trabalho feito para conservar o esforço de uma vida de estudos, esforço igual ao dela na procura incessante de conseguir a perfeição, que nunca se consegue. Fritz Jank.

Oliveira (1970a) cita:

⁵² *Ibid.*, p. 74.

(...) a execução autêntica da música de Beethoven mui se assemelha ao templo do Santo Graal: somente o homem dotado de pureza de coração no mais alto dos sentidos pode encontrar o caminho desse santuário.

10. FRITZ JANK PARTE PARA A ETERNIDADE

No dia 08 de março de 1970, domingo, às 15 horas, o Professor Fritz Jank faleceu no Hospital Samaritano com sessenta anos, em São Paulo, devido a um enfisema pulmonar. Foi sepultado no Cemitério do Redentor.

Faleceu justamente no ano em que se comemorava o II Centenário de nascimento de Ludwig van Beethoven.

Lembra a concertista Zoraide Satti⁵³ que, devido a uma forte gripe, o Professor Fritz Jank foi internado no Hospital Samaritano, no qual foi submetido a uma traqueostomia e, após uma semana, faleceu.

Deixou um vácuo insubstituível não somente no meio artístico musical brasileiro como também uma saudade irreparável no coração daqueles que com ele conviveram.

Em uma rica e valiosa entrevista da pesquisadora Lothair Americano com o professor José da Veiga Filho, realizada na própria residência do entrevistado sobre o Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo, o crítico musical documenta sobre a última apresentação pública do Professor Fritz Jank⁵⁴:

Uma peça raríssima, o Octeto em Mib Maior de Mendelssohn, que exige a co-participação de dois conjuntos: quatro Violinos, duas Violas e dois Violoncelos. Então, são dois Quartetos.

⁵³ *Ibid.*, p. 105

⁵⁴ Fonte: Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 2525.

O Quarteto Lehner, de Budapest, fez este Octeto junto com o Quarteto de Cordas Municipal e depois, sem falar no Tríplice Concerto *opus* 56, em Dó Maior, de Beethoven foi, também, uma das especialidades do Fritz Jank ao Piano, Alfonsi ao Violino, Corazza ao Violoncelo.

Significativamente foi a última aparição de Fritz Jank. Ele já estava muito doente e...

Continua o crítico musical:

Foi no final de 1969. Ele morreu em 08 de março de 1970. Já mal se agüentava de pé. A última apresentação pública dele. De maneira que era uma vida musical muito intensa, gratificante! E de qualidade muito alta.

Várias homenagens póstumas lhe foram prestadas, quer através de artigos jornalísticos, quer através de concertos. Dentre os vários concertos, destacam-se:

No dia 08 de março de 1975, no Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand", às 21 horas, sob o patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura, sua aluna, Cleyde Isabel Paszkowski, executou obras de Domenico Scarlatti (1685 – 1757), Henrique Oswald (1852 – 1931), Franz Schubert (1797 – 1828) e Franz Liszt (1811 – 1886). Teve uma alocução sobre a carreira e a personalidade do Professor Fritz Jank proferida pelo professor José da Veiga Oliveira.

No dia 17 de dezembro de 1970, às 20h30, no Teatro João Caetano, o Conservatório Musical Carlos Gomes, de São Paulo, realizou a primeira Colação de Grau, após o falecimento do Professor Fritz Jank.

No convite, uma homenagem póstuma ao grande Mestre que, após longos anos de dedicação aos seus alunos, não pôde estar presente.

Cita a homenagem:

Prof. FRITZ JANK⁵⁵

um nome que ficou
para os nomes que ainda ficam,
nome que muitos nomes
fez, permanece em nossa
lembrança.

Suas mãos que já não voltam, levam de nossas mãos o nosso eterno agradecimento.

Dentre as várias colunas jornalísticas póstumas destacam-se:

Oliveira (1970b) no jornal **O Estado de S. Paulo**, sob o título *A eterna presença: Fritz Jank*, datada em 17 de maio de 1970.

O jornal **O Estado de S. Paulo** publica um artigo, sem assinatura, sob o título *Desaparece Fritz Jank*, datado em 10 de março de 1970.

Oliveira (1972) no jornal **O Estado de S. Paulo**, sob o título *Mensagem de beleza e dignidade. Fritz Jank morreu há dois anos. Seu último disco continha só música brasileira* datada em 21 de maio de 1972, no Suplemento Literário.

Em 08 de março de 1980, **O Estado de S. Paulo** publica uma coluna, sem assinatura intitulada *Uma década sem Fritz Jank*.

Merece destaque o artigo de Oliveira (1989:4) que diz:

As paredes do subsolo do Teatro Municipal de São Paulo ostentam placas de bronze, que homenageiam Adhemar de Barros (prefeito), Torquato Amore (maestro, professor, violinista), João de Souza Lima (pianista, compositor, maestro), Magdalena Tagliaferro (professora e pianista), Armando Belardi (maestro), Palmyra Bastos e Cacilda Becker (atrizes de teatro de prosa), Eleazar de Carvalho (maestro), Camargo Guarnieri (compositor e maestro), Heitor Villa-Lobos (compositor e maestro), Yara Bernette (pianista e pedagoga), José Kliass (professor de piano).

⁵⁵ A autora deste trabalho foi uma das formandas deste ano de 1970, do Curso Federal de piano.

Ao todo, 12 conspícuas personalidades. Todavia, antolha-se-me incompleto, incompreensivelmente lacunoso esse elenco. A menos esteja enganado, estão faltando Magdalena Lébeis, cantora; Edoardo de Guarnieri e Leon Kaniefsky, regentes; Roberto Schnorrenberg, Miguel Arqueróns Verdaguer, Xisto Mechetti, maestros, etc.

Rogo destaque especial para Fritz August Erwin Jank (1910-1970).

[...] Tanto quanto as figuras supra-referidas, merece Fritz Jank a perpetuação de seu nome no bronze de uma placa. Fica consignado este lembrete ao Departamento de Teatros da Secretaria de Cultura da Municipalidade de São Paulo.

Atualmente, um logradouro do Parque Novo Mundo ostenta o nome Rua Fritz Jank, como homenagem da Prefeitura da Cidade de São Paulo a esse grande Mestre.

Relata a concertista Zoraide Satti⁵⁶ que durante um curso de férias realizado em Teresópolis⁵⁷, onde o Professor Fritz Jank atuava com o Quarteto de Cordas Municipal, apresentaram o Quarteto *opus* 60 de Brahms. Nessa ocasião, o Professor Fritz Jank manifestou que gostaria de ser enterrado com o *Adagio* dessa esplêndida obra. Assim, seu irmão Franz, para o culto religioso do enterro, alugou um piano que foi levado até o Cemitério do Redentor. Sua aluna Cleide Paszkowsky, ao piano e Calixto Corazza, ao violoncelo, executaram o referido *Adagio*, com o corpo presente do grande mestre. Após, cita a concertista Zoraide Saddi, o violoncelista Corazza lhe disse: “Eu pus minha alma nesta apresentação”. Essa lindíssima e envolvente cerimônia sensibilizou, mais ainda, os amigos e parentes que lá estavam homenageando esse homem que engrandeceu a música erudita e enriqueceu, com seus exemplos, a vida de todos que tiveram o privilégio de conhecê-lo.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁷ A concertista Zoraide Satti não tem certeza se, realmente, o referido curso foi realizado em Teresópolis.

V. FRITZ JANK, O VIRTUOSE

Neste capítulo, serão realizados comentários sobre algumas interpretações do Professor Fritz Jank e de outros virtuosos perante uma mesma sonata de Ludwig van Beethoven, considerado um dos maiores compositores da história e o marco da transição entre o Classicismo e o Romantismo. Foi um dos primeiros compositores a dar papel fundamental ao elemento subjetivo na música. Segundo Cooper (1996), Beethoven disse, certa vez, sobre uma de suas obras: "Saída do coração, que chegue ao coração".

As sonatas para piano, trinta e duas ao todo, foram, para Beethoven, uma espécie de laboratório, no qual fazia experiências que seriam aproveitadas em outras formas. Beethoven fez grandes inovações na estrutura da sonata. Incorporou novas formas, como a *Fuga*, mudou o número dos Movimentos e sua ordem colocando, muitas vezes, o Movimento lento em primeiro lugar. Assim, o mestre de Bonn aumentou seu próprio escopo emocional. Essas sonatas também acompanharam o desenvolvimento técnico do piano no início do século XIX. A princípio, eram destinadas, sem distinção, para o cravo ou para o pianoforte. Somente a partir da Sonata nº 21 *opus* 53, em Dó Maior, também conhecida como Aurora, ou Waldstein, que Beethoven deixou clara a instrumentação: pianoforte. Exigente, o compositor costumeiramente ficava irritado com a limitação dos pianos de sua época, tanto que, suas últimas cinco sonatas, foram compostas especificamente para o mais avançado piano de martelo vienense, o Hammerklavier. A Sonata nº 29 *opus* 106, em Si bemol Maior, ficou justamente conhecida por este nome.

Certamente, é um atrevimento, uma ousadia da parte da autora deste trabalho, fazer comentários e comparações aos referidos intérpretes expostos nas diversas sonatas, mesmo porque, eles não são “bons alunos” de grandes mestres, mas, sim, são os grandes mestres, os mestres dos mestres, primorosos artistas reconhecidos e aplaudidos mundialmente. São mestres da interpretação musical.

O escopo destas impressões não visa às performances virtuosísticas técnicas, mesmo porque a autora deste trabalho não tem competência para tal, mas, sim, o objetivo centra-se no deleite

produzido pelas interpretações das obras o que, conseqüentemente, é subjetivo podendo, desta forma, apresentar diferentes impressões perante diferentes ouvintes.

A seleção das sonatas foi realizada priorizando as preferências de Beethoven.

As sonatas foram sempre ouvidas em um mesmo equipamento musical para evitar diferenças de tecnologia entre um aparelho e outro, o que poderia induzir a confundir essas diferenças dos aparelhos às interpretações dos virtuosos em questão.

A isenção nas análises e impressões musicais foi um dos principais pontos a serem mantidos a fim de que, o carinho e afeição da autora deste trabalho pelo seu Professor, Fritz Jank, não interferisse nos comentários sobre as performances das interpretações das sonatas.

Os *compact discs* foram colocados no aparelho por outras pessoas. Com este procedimento, a autora deste trabalho não tinha conhecimento prévio quem era o intérprete da obra musical.

Inicialmente, cada interpretação de uma determinada sonata, era ouvida integralmente, sem qualquer esforço de análise. Posteriormente, eram ouvidos trechos, repetidas vezes, tanto de um mesmo intérprete, quanto sequencialmente de um intérprete e de outro.

Os virtuosos Claudio Arrau e Wilhelm Kempff foram escolhidos por serem especialistas nas obras de Ludwig van Beethoven. Os demais, Glenn Gould, expoente sobretudo em Johann Sebastian Bach e Walter Gieseking, por sua vez, expoente em Claude Debussy e Maurice Ravel, foram também selecionados para enriquecer os comentários nas comparações das interpretações.

A tarefa deste capítulo foi realizada com extremo prazer, pois escutar as obras de Beethoven através destes grandes mestres é ser induzido a estado de “transe”, é ser transportado a estar mais perto de Deus. Assim, a beleza das obras, aqui desenvolvidas, e a competência dos intérpretes fazem irromper, no ouvinte, as mais diferentes e inusitadas paixões latentes.

Entretanto, foi um trabalho altamente difícil e constrangedor por ter que comparar interpretações de altíssimos gabaritos, como dito anteriormente. Continuando no “desabafo”, a autora deste trabalho sentiu-se, ao executar esta tarefa, ao mesmo tempo extasiada e

constrangida por ter que comparar, apontar críticas e comparações perante as interpretações magníficas e brilhantes de mestres dos mestres que com muito amor e estudos, além dos seus dons e talentos musicais, dedicaram toda uma vida para nos trazer, dos céus, tão brilhantes, delicados e magníficos presentes. Neste sentido, a autora deste trabalho sente-se com uma tarefa constrangedora e ingrata.

Cláudio Arrau, grande mestre chileno, reconhecido internacionalmente disse: “Um intérprete precisa dar seu sangue para interpretação⁵⁸”.

A divina pianista Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro⁵⁹ disse, certa vez: “A música é a arte do inexplicável”. Em outro momento, continua a grande Diva afirmando: “Só o amor pode vencer; o amor à arte”.

1. A SONATA

De acordo com João C. Caldeira Filho⁶⁰, a sonata é uma composição de uma série de três ou quatro trechos, chamados Tempos ou Movimentos, para instrumento solista e instrumental de teclado. O que a caracteriza é a forma especial do primeiro Tempo, o *Allegro* de Sonata, bitemático ou com dois temas diferentes em caráter, estrutura e tom, o que dá a cada um a independência necessária para que se torne uma idéia musical, ao mesmo tempo em que a presença de dois temas dessemelhantes produz o “contraste” que é a própria lei da Vida.

⁵⁸CLAUDIO ARRAU. Disponível em: <<http://yahoo.imusica.com.br/artista.aspx?id=5081>> Acesso em 16 de jul. 2007.

⁵⁹ Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro, mais conhecida como Magda Tagliaferro, nasceu no dia 19 de janeiro de 1893 em Petrópolis, Rio de Janeiro e faleceu em 9 de setembro de 1986. Foi uma pianista brasileira, considerada uma das grandes do século XX. Seu nome brilha ao lado de artistas como Anton Rubinstein, Claudio Arrau, Vladimir Horowitz, Guiomar Novaes e Marguerite Long. Exímia intérprete, tornou-se uma referência interpretativa, símbolo da arte de tocar piano, uma personalidade de energia contagiante, um talento exuberante, sempre reverenciada pela crítica. Desenvolveu uma brilhante carreira artística, sem nunca esquecer da missão pedagógica. Segundo ela, não há gênio no mundo que resista à falta de estudo. Recebeu vários prêmios e condecorações nacionais e internacionais, além de apresentar concertos, regularmente, em vários palcos tanto na Europa, como nos Estados Unidos e Brasil. Foi professora em Paris, São Paulo e Rio de Janeiro. Para ela, o homem só poderia ser verdadeiro se, em seu desejo de perfeição, aceitasse e, até mesmo, tirasse partido da sua falibilidade. WIKIPÉDIA LIVRE, a enciclopédia livre. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Magda_Tagliaferro>. Acesso em: 08 de jul. 2007.

⁶⁰ Crítico Musical, professor João C. Caldeira Filho, no programa de Concerto do dia 25 de setembro de 1966, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, tendo como solista o Professor Fritz Jank.

Em princípio, são três os Tempos da sonata: *Allegro*, Lento, Rápido, chegando a quatro com a intercalação, entre o segundo e terceiro de um Movimento moderado, aproximado, em caráter, de uma dança, sob a denominação habitual: *Allegro*, *Largo* ou *Andante*, *Minuetto* ou *Scherzo* e *Final*.

ALLEGRO – É o mais importante e caracteriza a Forma Sonata de que é o trecho básico.

Consta de três partes: exposição, desenvolvimento e reexposição.

A exposição compreende a apresentação de dois temas contrastantes, comparáveis aos elementos masculinos (robustez, concisão, musicalmente mais rítmico do que o melódico) e feminino (graça, expressão, musicalmente mais melódico do que rítmico). Escritos em tons diferentes, o que torna bitonal a exposição, uma “passagem” modulante ou “ponte” conduz do primeiro ao segundo.

No Desenvolvimento de dois temas são trabalhados com os recursos da composição musical, com freqüentes modulações, sendo, por isso, um momento de instabilidade harmônica.

A reexposição volta a apresentar os dois temas, agora no mesmo tom, o que a torna monotonal. O *Allegro* pode ser antecedido de uma introdução e comporta *Codas* mais ou menos extensas.

LARGO ou ANDANTE – De maneira geral, utiliza um só tema, expressivo, cantante, um *lied*, cujo esquema é A – B—A, em que A é o primeiro período e B um episódio central. O *lied* pode ser simples ou, ainda, com variações, em *Rondo*, e *lied-sonata*, semelhante ao *Allegro* de sonata, com dois temas, sem desenvolvimento.

MINUETTO e SCHERZO – O *Minuetto*, derivado da dança do mesmo nome e muito em voga na época da eclosão da sonata, consta de células de três tempos, em geral com inciso no terceiro. De forma ternária o seu esquema é A-B-A.

É seguido de um outro *Minuetto* mais melódico, o *Trio*, e este, de repetição do primeiro. O *Minuetto* mais tarde passa a *Scherzo*, também ternário no ritmo e na forma, mas mais rápido e

vivo, essencialmente rítmico, distante do caráter de dança, podendo cada compasso constituir uma unidade de tempo, como no *Scherzo* beethoviano.

FINAL – É, em geral, um *Rondo*, ou seja, alternância de refrão e estrofes, segundo o esquema A-B-A-C-A-D-A. Pode ser tratado em sonata, geralmente em três seções: A-B-A com ou sem ponte entre A e B; C, e repetição de A-B-A, com ou sem *Codas* ou Desenvolvimentos. Em Beethoven encontramos como Final a *Fuga* e a *Variação*.

Pretende uma corrente de historiadores que a sonata deriva dos quatro tempos típicos da Suíte: *Alemande*, *Allegro*, *Sarabanda*, lento. Corrente ou *Minuetto*, *Moderato* e Giga, rápido. Outros pretendem ter ela surgido da Abertura, que também comporta a alternância de andamentos rápidos e lentos, segundo os esquemas L-R-L, ou R-L-R.

Já no século XVI, o termo sonata designava um trecho instrumental para ser *suonato*, ou seja, tocado, por oposição à *Cantata*, peça vocal, firmando-se, assim, a separação dos dois gêneros e a independência da música instrumental solista.

Período de preparação – No começo do século XVII, as peças desse gênero eram monotemáticas, de forma binária, às vezes simples prelúdios ou peças curtas, como mostram as obras de Dietrich, Legrenzi, Vitale e outros.

Período da sonata primitiva – Do século XVII aos começos do século XVIII, esboçava-se o tipo ternário, Corelli, pela reexposição franca do desenho inicial e pelo aparecimento tímido de um desenho muito secundário ainda na inflexão do primeiro a dominante. Scarlatti prefere ainda a forma monotemática. Este período fixa definitivamente a acepção do termo música instrumental e inicia a fixação formal. Friedrich Kuhlau chama sonata suas peças para o instrumento de teclado da época. Bach inicia a sonata para violino.

Período da sonata clássica – O equilíbrio da forma, finalmente atingido, leva à sonata clássica. Haydn emprega temas curtos, precisos, envolvidos em graça e fantasia, altera, por vezes, a ordem dos Tempos e amplifica o segundo Tema. Mozart amplifica a “ponte” e sistematiza o *Rondo* final e Rust, predecessor imediato de Beethoven, já lhe anuncia o romantismo.

Sonata beethoviana – Chegamos ao grande período da sonata beethoviana, situado na passagem do classicismo ao romantismo.

Importa reter, principalmente, as seguintes contribuições de Beethoven: ampliação dos Temas, que compreendem dois ou três elementos relativamente diferenciados: dramatização ou caracterização dos Temas como idéias, sentimentos, personalidades emotivas em contraste, em luta, até o domínio do primeiro sobre o segundo, com a presença constante do *Scherzo*.

Ocorre o emprego de amplo término, chamado de Desenvolvimento terminal; organização completa da passagem modulante; supressão do *ritornelo*, ou seja, repetição da exposição; organização lógica do desenvolvimento central, na alteração de Movimentos e mobilidade tonal; aplicação da forma sonata a outros tempos; inversão na ordem ou supressão de certos trechos.

Românticos – A sonata é a expressão dos sentimentos do autor, com maior sensibilidade, talvez, e menor coesão e solidez de estrutura. César Franck continua, na França, a sonata de Beethoven, sistematizando, o que fora já empregado por aquele, o princípio cíclico, ou seja, célula geradora dos elementos principais de toda a obra mediante modificações melódicas, rítmicas e harmônicas. Franz Liszt encadeia os Tempos da sonata, que é mais fantasia dramática e rapsódica do que forma Sonata.

Post-românticos – Os autores post-românticos tratam a sonata de maneira pessoal, ora acenando a diferença em relação com o tipo clássico, ora mantendo-a sob feição moderna, ora, ainda, procurando em modificações de forma e estrutura a expressão adequada ao seu ideal.

Por sua vez, a sonata é a forma básica da Música de Câmara, Trios, Quartetos, Quintetos e da Sinfônica, Sinfonia e Concertos.

2. MÚSICA PARA PIANO

Cooper (1996) frisa que uma parte central da produção de Beethoven foi dedicada à música para solo de piano. Suas composições abrangem uma série de variações e peças mais curtas, além de sonatas.

Algumas de suas obras necessitavam, até certo ponto, de recursos instrumentais mais amplos dos instrumentos disponíveis na época. Dependiam de aperfeiçoamentos na fabricação de instrumentos. Segundo Pahlen (1949), Beethoven preferia os pianos ingleses, pois seus recursos superavam aos vienenses de Andréas Streicher.

Assim, o piano para o qual compôs suas primeiras obras, não comportaria a extensão da Sonata nº 29 *opus* 106, em Si bemol Maior, *Hammerklavier*. Convém lembrar que, mesmo assim, a concepção de algumas de suas últimas obras transcende as limitações dos instrumentos à sua disposição.

Através de Christian Gittlob Neeffe, seu primeiro professor, Beethoven teve contato com uma ampla variedade de estilos de composições contemporâneos. Teve, também, influências de Johann Sebastian Bach, Ladislau Dussek, Muzio Clementi, Joseph Haydn e Wolfgang Mozart, contágios, esses, evidentes em suas primeiras obras para teclado.

Obviamente, sua virtuosidade pianística contribuiu, inexoravelmente, para seu desenvolvimento. Por volta de seus vinte anos, Beethoven, então na adolescência, considerou muitas de suas composições para piano não dignas de serem publicadas com número de *opus*.

A importância especial que Beethoven creditava ao estilo Sonata pode ser confirmada no fato de que algumas de suas composições só foram editadas depois das três Sonatas *opus* 2, ou seja: Sonata nº 1 *opus* 2, em Fá menor, Sonata nº 2 *opus* 2, em Lá Maior e Sonata nº 3 *opus* 2, em Dó Maior.

3. SONATA Nº 8, *OPUS* 13, EM DÓ MENOR: PATÉTICA.

= Dedicada ao Príncipe Karl von Lichnowsky.

= Disco: 1, lado 1⁶¹.

= 1º Movimento: *Grave Allegro di molto e con brio*. 8' 55".

= 2º Movimento: *Adagio cantabile*. 5' 10".

= 3º Movimento: *Rondo – Allegro*. 4' 32".

= Total: 18' 37".

Sonata composta em 1798, publicada em Viena em 1799, com o título “*Grande sonate Pathétique. Dediée à son Altesse Monseigneur le Prince Karl Charles de Lichnowsky – Oeuvre 13. Joseph Eder em Graben*”.

O Príncipe Charles de Lichnowsky foi um grande amigo e um dos principais mecenas de Beethoven, em Viena. Era, na verdade, um verdadeiro mecenas das artes, além de ter sido um músico amador de alto senso artístico. Entretanto, segundo Cooper (1996), para ele, Beethoven certa vez dirigiu as seguintes palavras:

Príncipe, o que você é não tem outra causa que um acidente de nascimento. O que eu sou devo, exclusivamente, a meus próprios esforços. Existem milhares de príncipes e haverá milhares mais. Entretanto, somente existe um Beethoven.

Essa atitude expressa a alta estima que Beethoven tinha por si mesmo e sua crua franqueza e altivez.

Essa sonata é, sem dúvida, uma das mais belas e conhecidas da coleção e a primeira que constitui uma obra prima completa: obra prima de gosto, de melodia e de expressão. Escrita entre 1797 e 1798, foi publicada no ano seguinte.

⁶¹ Os movimentos e os respectivos tempos das sonatas foram retirados das gravações, em discos, das 32 *Sonatas para Piano, de Beethoven*, realizadas pela Chantecler, Internacional. CMBG – 5006, P – 1968, tendo como pianista, o Professor Fritz Jank.

Entre os anos de 1796 e 1800, a vida de Beethoven foi cheia de amargura; a surdez, que o isolou do mundo material, apresentava os seus primeiros sintomas alarmantes. Esta sonata apresenta uma Introdução dramática e um clima sombrio tendo, na maior parte de seus temas, uma tonalidade menor.

Segundo os comentários do maestro Nestor Assis Ribeiro (1939:1):

Essa amargura talvez já tivesse sido refletida no “Largo e mesto” da Sonata *opus* 10 e, aqui, ela toma uma nova expressão.

Esta obra (Patética) foi muito expressiva para a época em que foi escrita e oferece pontos de analogia com a Sonata *opus* 111, do mesmo Beethoven; o tom de Dó menor comum às duas, a introdução lenta que possuem e, principalmente, a expressão geral que lhes é privativa; mas, aqui, o que é expressado é o sentimento da dor pessoal, ao passo que naquela o que predomina é o sentimento de fatalidade. Como valor estético é, também, inegavelmente inferior à Sonata op. 111.

De acordo com Assis Ribeiro (1939:6), Beethoven disse, certa vez, com relação a essa sonata: “Dois princípios se encontram na parte média da Patética. Milhares de pessoas não percebem nada sobre isso”. Realmente, no seu Desenvolvimento encontra-se uma luta entre dois elementos: um enérgico, agitado, derivado do tema principal e outro terno, tristonho, tendo sua origem no segundo tema. A luta é desencadeada; imposições e gemidos. Vence o princípio mais forte, mas, mesmo esse, como que esgotado, elimina-se aos poucos até desaparecer.

Até a publicação desta sonata, Beethoven era um incompreendido pelo mundo artístico de seu tempo. Entretanto, longe de renunciar a seu temperamento, como era aconselhado, o confirma, ou melhor, o desenvolve, atingindo um plano expressivo até então ainda não alcançado.

Continua Assis Ribeiro (1939:1) afirmando: “O que a crítica esdrúxula soube pôr em evidência? Que, com justiça, foi denominada Patética, porque possui realmente paixão”.

O título de Patética foi dado pelo editor da obra, com o consentimento tácito e silencioso de Beethoven. Os contemporâneos de Beethoven, entretanto, não se conformavam com a denominação, preferindo a intitulação Apaixonada.

Entretanto, segundo comentários de Assis Ribeiro (1939), o título Patética contribuiu para a popularização e, também, para a compreensão desta obra, tornando-a mais inteligível. A dificuldade média de execução também contribuiu para sua popularização. Por sua vez, esta obra é uma criação completa e integral.

Devido ao seu estilo inovador, alguns críticos afirmaram que Beethoven foi, nesta obra, influenciado pelo estilo de Johann Baptiste Cramer⁶² que, na época, era um músico de destaque em Viena. No entanto, elucida o maestro Assis Ribeiro (*op. cit*), esta afirmação não tem fundamento sólido, uma vez que essa sonata já tinha sido concebida por completo antes da época em que Johann Baptiste Cramer se exibia em Viena. A este respeito, afirma o maestro: “Esboços desta sonata datando de 1798, e mesmo de data anterior provam o que dizemos”.

Segundo o professor José Antonio de Almeida Prado⁶³, com esta sonata Beethoven fecha o ciclo das sonatas do século XVIII. O título de Grande Sonata que lhe foi dada, refere-se a *Grande* no sentido de ser uma densidade, não no sentido de *Grande* no tamanho.

Assis Ribeiro (1939:4) cita a opinião de Anton Schindler⁶⁴ sobre a execução desta obra pelo próprio Beethoven:

⁶² Os estudos de Johann Baptiste Cramer são muito famosos e utilizados desde o Século XIX. Os 84 estudos originais de Cramer caíram no esquecimento na segunda metade do Século XIX até que Hans von Büllow, um músico de renome em toda a Europa, reavaliou esta coleção e destacou 50 desses estudos, os quais passaram a ser muito utilizados por professores de piano. IRMÃOS VITALE. 50 Estudos – Piano. Disponível em: <<http://www.vitale.com.br/sistema/produtos/produto.asp?codigo=10821>>. Acesso em 20 de jul. 2007.

⁶³ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴ Anton Schindler acompanhou Beethoven até seus últimos dias. Entretanto, após muito tempo, se descobre que foi o transmissor de muitas mentiras a respeito do grande mestre. Descobre-se, com o passar do tempo, que sua amizade por Beethoven não foi real, que, na verdade, nunca foi um amigo leal. Muitas coisas que fez, o fez por inveja ou, talvez, para ter um lugar que, sem o mestre de Bonn, não conseguiria. Inclusive, nutria um ciúme permanente para com todos os amigos de Beethoven e não podia suportar que Beethoven pudesse beneficiar ou ajudar, ou mesmo dar algum segredo de composição a ninguém, pois queria somente para si. Foi Schindler que, também, alimentou a notícia de Beethoven como anti-semita, perante o povo judeu de Viena. Entretanto, este povo demonstra, logo, as mentiras de Schindler, pois adorava ao músico e às suas obras. ERWIN DOERNBERG. Anton Schindler. Disponível em: <[http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631\(196504\)51%3A2%3C373%3AAS%3E2.0.CO%3B2-0](http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631(196504)51%3A2%3C373%3AAS%3E2.0.CO%3B2-0)>. Acesso em 20 de jul. 2007.

Não parecia mais a mesma obra que se acreditava já conhecer, porque, embora a técnica de Beethoven não fosse irrepreensível, a intensidade da expressão, a energia e o fogo de sua interpretação não deixavam ninguém indiferente⁶⁵.

Esta sonata é repleta de expressividade e força que, com o passar do tempo, poderia converter-se em traços essenciais de seu estilo de desenvolvimento.

Moreira Lima (2007) explica que no primeiro Movimento, Beethoven anuncia o Romantismo através da violência dos acordes do *Grave* inicial, seguido do *Allegro di molto e con brio*, com o qual se alterna, conseguindo a expressividade através dessa inovação.

O *Adagio* da Sonata nº 8, *opus* 13, em Dó Menor, expõe uma construção simplíssima e encerra idéias fáceis de serem assimiladas e, em seu conjunto, constitui uma das páginas mais inspiradas e emotivas do mestre de Bonn. É repleto de humanismo, quase religioso. Apresenta uma linha melódica especialmente clara e *Cantabile*, mesmo nos momentos de maiores exigências técnicas do *Grave – Allegro*, a grande inovação da peça, segundo alguns especialistas musicais.

Assis Ribeiro (1939) afirma que, o terceiro Movimento, *Presto*, não era originalmente destinado somente ao piano, mas para outros instrumentos. Talvez esse fato explique não possuir o sentimento patético que caracteriza os dois primeiros Movimentos e, também, sua inferioridade estética.

Segundo Assis Ribeiro (1939), essa sonata é, sem dúvida, uma das mais preciosas jóias do grande tesouro beethoviano.

Moreira Lima (2006:19) cita: “A Patética foi uma das sonatas que garantiram sua (Beethoven) fama de grande compositor em Viena, abrindo espaço para sua consagração”.

⁶⁵ Biographische Notizen über L. van Beethoven.

4. VIRTUOSES: CLAUDIO ARRAU, GLENN HERBERT GOULD E WILHELM KEMPF

4.1 Claudio Arrau⁶⁶

O pianista Claudio Arrau nasceu em Chillán, Chile, em 06 de fevereiro de 1903. Iniciou seus estudos musicais com sua mãe e aprendeu a ler música antes de ler e escrever a língua pátria. Com cinco anos de idade deu seu primeiro recital no Teatro Municipal de Chillán tendo, no repertório, Variações de Ludwig van Beethoven, Sonata de Wolfgang Amadeus Mozart e as Cenas Infantis de Robert Schumann.

Em 1911, através do presidente do Chile, Don Pedro Montt, o Governo chileno lhe conferiu uma bolsa de estudos para estudar em Hamburgo, Alemanha. Em Berlin, estudou com os professores Waldemar Lutzsch, Paul Schram e Martin Krause, discípulo direto de Franz Liszt, que lhe disse “Esta criança será minha obra prima”. Aos onze anos já estava tocando os Estudos de Execução Transcendental, de Franz Liszt. Aos quinze anos encerra seus estudos por considerar sua técnica ao piano suficientemente completa.

Em 1938 executa, pela primeira vez, no México, o ciclo completo das trinta e duas sonatas de Ludwig van Beethoven. Durante sua vida foi agraciado com várias condecorações por diferentes países. É difícil encontrar, em toda a História da Arte, uma carreira mais extensa e rica em conquistas artísticas. O prodígio de Claudio Arrau, acima de tudo, foi possível por sua humildade inveterada e inalterável fazendo-o, assim, distanciar-se de qualquer forma de vaidade. Faleceu em 1992.

4.2 Glenn Herbert Gould⁶⁷

Nasceu em Toronto, Canadá, no dia 25 de setembro de 1932. De uma família de músicos, Gould aprendeu a tocar piano com sua mãe. Seu avô era primo de Edvard Grieg. Frequentou a escola *Royal Conservatory of Music* quando tinha, apenas, dez anos de idade, convertendo-se

⁶⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁷ WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Glenn_Gould>. Acesso em: 15 de jul. 2007.

no discípulo mais famoso do pianista chileno Alberto Guerrero. Ficou famoso, principalmente, por suas brilhantes gravações das obras para teclado de Johann Sebastian Bach.

Executou seu primeiro concerto em 1945; tocou órgão, e fez sua primeira aparição com orquestra em 1946 executando o solo do Concerto para piano nº 4, de Ludwig van Beethoven com a Orquestra Sinfônica de Toronto. Realizou sua primeira execução pública em 1947.

Dez anos depois, fez uma viagem à União Soviética e foi o primeiro pianista norte americano a visitar esse país após a Segunda Guerra Mundial.

No dia 10 de abril de 1964, quando era uma autêntica figura internacional, tocou em público pela última vez, em Los Angeles, anunciando que se retirava dos cenários. A razão: acreditava poder servir melhor à música em um estúdio de gravação do que nas salas de concertos. Muito interessado nas novas tecnologias, chegou a ser um grande especialista nas técnicas de gravação e foi um dos primeiros intérpretes clássicos em experimentar com técnicas digitais.

Gould foi famoso por seu estilo próprio de interpretação e por suas excentricidades. Os movimentos peculiares de seu corpo e a posição adotada enquanto tocava o faziam tão inconfundível quanto o seu virtuosismo ao piano. Em muitas de suas gravações é possível ouvi-lo cantando a linha melódica que executa. Após pouco mais de vinte anos do seu falecimento, exames científicos diagnosticaram a síndrome de Asperger. Muitas pessoas com essa síndrome acreditam que Gould também a tinha. A pequena poltrona utilizada por ele a identifica fielmente e tem um lugar de honra em uma vitrina na Biblioteca Nacional de Canadá.

4.3 Wilhelm Kempff⁶⁸

O pianista e compositor alemão Wilhelm Kempff nasceu em Jüterbog no dia 25 de novembro de 1895 e faleceu em Positano, Itália, no dia 23 de maio de 1991, aos 95 anos de idade.

⁶⁸ ARYEH ORON. Wilhelm Kempff (Piano, Composer). Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Kempff-Wilhelm.htm>>. Acesso em 17 de jul. 07.

Estudou em Berlin e Potsdam. Apresentou-se através do continente europeu e em diversos lugares no mundo. Entretanto, somente em 1951, apresentou-se em Londres e, em 1964, em Nova York. Sua última performance pública deu-se em Paris, no ano de 1981.

É considerado um dos grandes pianistas do século XX, pelas suas brilhantes execuções de Robert Schumann, Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Franz Peter Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Frederic Chopin e, particularmente, Ludwig van Beethoven. Foi considerado o primeiro virtuose a executar as sonatas completas de Franz Peter Schubert, bem como as trinta e duas sonatas de Ludwig van Beethoven. Também são famosas suas execuções de todas as sonatas completas para violino e piano de Ludwig van Beethoven, com Yehud Menuhin.

Como compositor, abrangeu vários gêneros de música. Sua segunda sinfonia foi premiada, em 1929, no Leipzig Gewandhauss.

5. PERFORMANCES DOS VIRTUOSES FRITZ JANK, CLAUDIO ARRAU, GLENN GOULD E WILHELM KEMPF

5.1. Fritz Jank⁶⁹ e Claudio Arrau⁷⁰

No primeiro Movimento, *Grave Allegro di molto e con brio*, Arrau, na parte introdutória da sonata, oferece mais tranquilidade que Jank transmitindo, assim, clareza sonora e sentimento de fatalidade. De acordo com Assis Ribeiro (1939), na época dessa composição, Beethoven estava imbuído por um sentimento de infortúnio. Com relação às “escalas cromáticas”, trinados e nos compassos de andamento mais acelerado, o dedilhado empregado por Jank deixa uma sensação de maior beleza e clareza com relação à sonoridade musical perante as notas empregadas que, apesar da rapidez desses trechos musicais, a nitidez dos sons parece uma guirlanda sonora o que favorece a transmissão de uma grande emoção melódica. Por sua vez, Arrau explora as pausas, os silêncios, com mais tranquilidade que Jank brindando, assim,

⁶⁹ Sonata nº 8, *opus* 13, em Dó Menor: Patética. Disco 1. *Beethoven, 32 Sonatas*. Fritz Jank. n. CMG-5006, P. Chantecler, Internacional. 1968.

⁷⁰ Sonata nº 8, in C minor, op. 13 “Pathétique”. Claudio Arrau. *Beethoven, Piano Sonatas*. Faixa 1, 422 970-2 Philips Classics Productions, The Netherlands, 9/1963. 1984.

ao ouvinte, uma sensação de maior dor pessoal o que, segundo Assis Ribeiro (1939), era o sentimento do compositor nessa época.

Na ocasião da composição dessa sonata, começavam a aparecer os primeiros sintomas da surdez e, no *Adagio* dessa sonata, Beethoven transcreve sua dor e amargura.

No segundo Movimento, *Adagio cantabile*, Jank enfatiza com maior clareza a melodia que Arrau, devido à utilização mínima do pedal, conseguindo assim, um cuidadoso trabalho de sonoridade. Apesar de Arrau também não abusar do pedal, sua performance enfatiza, prioritariamente, o contraste entre os compassos com timbres mais fortes e *Piano*, aproveitando, ao máximo, dos recursos do instrumento, ou seja, do piano. Consegue, dessa forma, expressar com mais intensidade, o sentimento de dor e fatalidade que exige esse Movimento.

No terceiro Movimento, *Rondo, Allegro*, enquanto Arrau consegue um *touché* com maior vibração sonora, Jank oferece mais paixão em sua entrega, ou seja, a sensação é de que Arrau preocupou-se mais com a técnica e o virtuosismo, enquanto Jank optou mais pela emoção e pelo sentimentalismo. Assim, Arrau deixa a desejar, se é que assim pode-se falar, com relação à emoção causada. Entretanto, deslumbra o ouvinte pela sua extraordinária técnica, mesmo porque, andamentos mais rápidos tendem a ficar muito técnicos, o que contribui para uma exibição da capacidade técnica do intérprete. Execução magistral.

5.2. Fritz Jank e Glenn Gould⁷¹

Por seu ritmo mais lento, sente-se, na expressão de Jank, mais paixão, favorecendo, logo no início do primeiro Movimento, *Grave Allegro di molto e con brio*, uma interpretação de uma maneira mais palpitante em contraste com a performance do pianista Gould que, por optar por um ritmo mais acelerado, prevalece o virtuosismo e a técnica.

Os silêncios freqüentes desse primeiro Movimento são respeitados por ambos concedendo-lhes seu real valor expressivo, o que traduz em não encurtá-los.

⁷¹ Sonata nº 8, in C minor, op. 13 “Pathétique”. Glenn Gould. *Beethoven, piano sonatas*. vol. 1. The Netherlands, Faixa 1, MB3K 45821 CBS Records Masterworks, Odyssey, 1980/1990.

Jank oferece, no segundo Movimento, *Adagio cantabile*, uma interpretação na qual possibilita ao ouvinte sentir o estabelecimento dos diversos planos de sonoridade que aqui são exigidos. Observa-se um extremo cuidado na utilização do pedal, praticamente sendo retomado a cada tempo, de cada compasso, durante todo o Movimento evitando, assim, o prolongamento desnecessário do som, o que faria perder a simplicidade da construção da melodia. Assim, brinda o ouvinte com lindos fraseados musicais. Sua interpretação perante os adornos melódicos é expansiva, fluente e calma, o que cria um clima místico.

Por sua vez, Gould apresenta uma execução mais movimentada, manifestando mais excitação, com mais densidade nos acordes e maior vitalidade rítmica sem, contudo, descuidar da grande delicadeza exigida por esse Movimento. Os diversos planos de sonoridade aqui requeridos ficam preservados, notando-se o mesmo colorido a todas as suas notas. Consegue uma ótima noção do estilo.

No terceiro Movimento, *Rondo*, Jank o desenvolve com mais simplicidade e tranqüilidade; executa com mais expressividade destacando, com mais ênfase que Gould, as várias entradas do motivo cuja linha melódica principal é a que, no início, está confiada à mão direita.

A energia e decisão que caracterizam o final desse Movimento são sentidas através da execução dos dois brilhantes virtuosos.

Durante a execução da obra sente-se, nos dois grandes mestres, uma entrega total em suas interpretações. Nessa entrega, colocam-se inteiros, emocionando seu público. Pode-se, assim, dizer que tanto Jank quanto Gould transferem, ao ouvinte, muita generosidade musical.

5.3. Fritz Jank e Wilhelm Kempff⁷²

Já no primeiro Movimento, *Grave Allegro di molto e con brio*, observa-se uma maior semelhança nas execuções de Jank e Kempff, em comparação às performances de Jank e Arrau.

⁷² Sonaten n° 8 op. 13 “Pathétique”. Wilhelm Kempff. *Ludwig van Beethoven*. Faixa 1, Stereo 447 404-2 Polydor International GmbH, Hamburg, Deutsche Grammophon. 1965.

Jank, entretanto, presenteia o ouvinte com mais sensibilidade que Kempff, não somente ao explorar mais as pausas como, também, por não enfatizar tanto os timbres fortes e fracos do Andamento. Kempff, por sua vez, explora mais os acordes e notas que exigem acentuação, o que o privilegia no sentido de, assim, conseguir maior intensidade sonora e colorido na interpretação.

Como dito anteriormente, suas execuções são extremamente semelhantes.

Com relação ao segundo Movimento, *Adagio cantabile*, já no início observa-se uma pequena diferença entre as interpretações de Jank e Kempff. Aquele entendeu esse Movimento com mais paixão e ternura que Kempff, conferindo um profundo encantamento sonoro, com maior adequação expressiva. Inclusive, Kempff utiliza-se mais do pedal que Jank, com o comprometimento da grande emotividade que esse Movimento requer.

No terceiro Movimento, *Rondo – Allegro*, Jank distingue-se de Kempff principalmente na acentuação dos acordes exigidos nesta sonata, nos quais Kempff os faz com mais força. Assim, compromete a sensibilidade musical e melódica. Apesar de o Movimento ser um *Allegro*, Jank expõe sua maestria combinando ritmo e emoção, razão e emoção, em comparação à performance de Kempff.

Tempos apresentados pelos virtuosos na execução dos Movimentos da
Sonata nº 8, *opus* 13, em Dó Menor: Patética.

Movimentos	Fritz Jank	Claudio Arrau	Glenn Gould	Wilhelm Kempff
1º Movimento	8' 55"	9' 02"	6' 05"	7' 16"
2º Movimento	5' 10"	6' 18"	4' 43"	4' 55"
3º Movimento	4' 32"	4' 28"	3' 48"	4' 31"
Total	18' 37"	19' 48"	14' 36"	16' 42"

6. SONATA Nº 21, *OPUS* 53, EM DÓ MAIOR: AURORA

= Dedicada ao Conde von Waldstein.

= Disco: 3, lado 1.

= 1º. Movimento: *Allegro com brio*. 10' 43".

= 2º. Movimento: *Adagio molto — Rondo, Allegretto moderato*. 15' 11"⁷³.

= Total: 25' 54".

As sonatas acompanharam o desenvolvimento técnico do piano no início do século XIX. A princípio, eram destinadas, sem distinção, para o cravo ou para o pianoforte. Somente a partir da Sonata nº 21, *opus* 53, em Dó Maior, que Beethoven deixou clara a instrumentação: pianoforte.

Segundo Caldeira Filho^{74 75}, a célebre Sonata nº 21 *opus* 53, em Dó Maior, também conhecida como Sonata Aurora, composta em 1874, é conhecida na Alemanha por Sonata Waldstein, por ter sido dedicada ao Conde Ferdinand Ernst von Waldstein. A denominação “Aurora” não encontra explicação, a não ser por analogias e colorido de contraste entre os temas o que, dessa forma, poderia ser feito para muitas outras sonatas. Portanto, não constitui elemento diferenciador ou característico.

O Conde Ferdinand Ernst von Waldstein nasceu em 1762 e morreu em 1823. Investiu na carreira do jovem e talentoso Beethoven, enviando-o para a civilizada Viena, primeiro como aluno de Wolfgang Amadeus Mozart e, depois, de Franz Joseph Haydn⁷⁶.

⁷³ Na gravação original, em disco, da coleção das trinta e duas sonatas de Ludwig van Beethoven, por Fritz Jank traz, somente, dois Movimentos e, portanto, essa indicação foi respeitada.

⁷⁴ Programa de concerto, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, em 29 de janeiro de 1967, tendo como solista o professor Fritz Jank.

⁷⁵ Nascido em Piracicaba, Estado de São Paulo, em 1900, Caldeira Filho foi o maior crítico musical do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde escreveu por mais de 40 anos, a partir de 1935. Era pianista, aluno de Mário de Andrade e de Savino de Benedictis. Aperfeiçoou-se em Paris com grandes mestres como Isidor Phillip, Marguerite Long e Wanda Landowska. Em 1931 começou a ensinar história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música. Entre suas obras publicadas salientam-se *Noções de história da música* (São Paulo, 1942), *Os compositores* (São Paulo, 1961), *São Paulo Espírito, povo e instituições* (São Paulo, 1968), *Apreciação musical* (São Paulo, 1971), etc. Caldeira Filho escrevia com grande erudição e competência e era uma figura estimada e respeitada pelo meio musical paulistano, onde exerceu notável influência. Foi um dos maiores críticos musicais que o Brasil já produziu. ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Acadêmicos Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/acad20.htm>>. Acesso em 13 de mai. 2006.

⁷⁶ FOLHA ONLINE. Fúria ataca “Napoleão da música”. Disponível em: <<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/03/biografia.html>>. Acesso em: 02 de fev. 2007.

Apesar de ter sido dedicado ao Conde von Waldstein , é mais reconhecida pelo nome Aurora, pois o amanhecer da alma, do dia, está intrínseco na obra. Este nome deve ter sido dado após a morte de Beethoven, acredita o professor Almeida Prado (*op. cit*). Continua dizendo que, não importa se foi dedicada ao Conde von Waldstein, pois esta sonata é, mesmo, conhecida como Sonata Aurora.

Almeida Prado (*op. cit*) diz que Beethoven foi brilhante quando usou a tonalidade Dó Maior e, nesta obra, o mestre de Bonn ainda guarda certo pianíssimo, além de apresentar texturas novas: graves com agudos para, assim, criar a luminosidade. Combina tons maiores com tons menores.

De acordo com Alan Rich⁷⁷, somente dois anos separam esta sonata das Sonatas nº 16 *opus* 31, em Sol Maior (nº 1), e da nº 17, *opus* 31, em Ré Menor (nº 2). Entretanto, esses anos são os da Sinfonia nº 3, *opus* 55, em Mi bemol Maior, composta em 1802 e 1804, mais conhecida como *Eroica* e *Kreutzer* e do esboço da Ópera *opus* 72b, em dois atos. O terceiro é uma versão de Leonora, escrita em 1814, mais conhecida como *Fidelio*. O compositor nesses trabalhos presenteou a humanidade com muitas e profundas obras e suas novas visões. Originalmente, declara Alan Rich (*op.cit.*), Beethoven tinha planejado um longo e elegante movimento lento para a sonata, um agradável *Andante* em Fá Maior. A astúcia da composição é mostrada muito claramente nesta magnífica sonata que, no seu todo, não é longa.

Sob todos os pontos de vista, esta sonata é um trabalho destacado como revolucionário na história da sonata para piano como a Sinfonia nº 3, em Mi bemol Maior, *opus* 55, *Eroica*, o foi a respeito das sinfonias. Explica Moreira Lima (2007) que a Sinfonia Eróica estreou no *Theater an der Wien* em 7 de abril e que, até o momento, ninguém havia escrito uma sinfonia tão longa, complexa e explosiva. A Sinfonia dura cerca de uma hora. Até aquele dia, era como se a sonoridade das orquestras não tivesse existido e, além de tudo, era uma partitura difícilíssima, como se tivesse sido escrita para uma orquestra do futuro. A platéia não compreendeu bem as dimensões da Sinfonia de Beethoven, mas todos souberam que acabavam de ouvir algo monumental.

⁷⁷ Crítico musical do The New York Herald Tribune.

Esta é uma sonata estruturada com uma forma clássica e cheia de grande espírito e suave genialidade. O professor José Antonio de Almeida Prado (*op. cit*) diz ser esta sonata uma arquitetura perfeita e grandiosa.

Sobre o *Intermezzo* do segundo Movimento, o professor Almeida Prado (*op. cit*), sente uma noite escura, mas calma; depois, como que querendo amanhecer.

Segundo Almeida Prado (*op. cit*), as obras das quais Beethoven mais gostava eram:

A Sinfonia nº 3, *opus* 55, em Mi bemol Maior, Heróica, composta em 1802 a 1804

A Sonata nº 21, *opus* 53, em Dó Maior, Aurora⁷⁸,

A Sonata nº 23, *opus* 57, em Fá Menor, *Apassionata*,

A Ópera *Fidélus*, composta em 1814. Ópera em dois atos (3ª versão de Leonora), tendo texto de J. Sonnleithner.

6.1. Virtuoses: Walter Giesecking e Wilhelm Kempff

6.1.1. Walter Giesecking⁷⁹ (pronúncia: vAl'tur gE'zukung).

Pianista alemão cujas interpretações do repertório clássico e impressionista se destacaram por sua minuciosidade, gradação e colorido. Seu estilo nas interpretações foi uma reação diante da excessiva ênfase derivada das leituras pianísticas inspiradas na tradição de Franz Liszt. Apesar de ser considerado um pianista alemão, nasceu em Lyon, França, em 5 de novembro de 1895, tendo falecido em 26 de outubro de 1955, em Londres; seus pais eram alemães.

⁷⁸ O professor Fritz Jank também nutria uma especial predileção por essa obra.

⁷⁹ ARYEH ORON. Walter Giesecking (piano). Disponível em: <http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761576190/Walter_Giesecking.html>. Acesso em: 16 de jul. 2007.

Começou sua carreira internacional em 1923. Durante a Segunda Guerra Mundial, o acusaram de colaborar culturalmente com o governo nazista alemão. Com o passar dos anos, essas acusações foram esclarecidas.

Desenvolveu um vasto repertório, especializando-se principalmente nas obras do compositor francês Claude Debussy.

Iniciou sua turnê pela Europa em 1920 e debutou na América em 1926. Destacou-se, ainda, com as obras de Maurice Ravel e com as sonatas completas para piano de Wolfgang Amadeus Mozart. Também interpretou músicas do século XX, em especial as do compositor austríaco Arnold Schönberg.

Suas interpretações foram caracterizadas por sua sobriedade e precisão. Foi considerado o intérprete ideal para as obras de Claude Debussy e Maurice Ravel.

Hans Pfitzner lhe dedicou seu Concerto para piano e orquestra.

6.1.2. Performances dos virtuosos Fritz Jank, Walter Giesecking e Wilhelm Kempff

6.1.2.1. Fritz Jank⁸⁰ e Walter Giesecking⁸¹

Após várias audições entre os dois virtuosos, não foram sentidas diferenças significantes nas interpretações dessa obra. Ambos “orquestraram” o piano o máximo possível, com profundidade de expressão, sugerindo a idéia de alegria. Ao ouvi-la sente-se uma atmosfera de vida e luminosidade.

⁸⁰ Sonata nº 21, *opus* 53, em Dó Maior: Aurora. Disco 3. *Beethoven, 32 Sonatas*. Fritz Jank. n. CMG-5006, P. Chantecler, Internacional. 1968.

⁸¹ Piano Sonata nº 21, in C/C-dur/en ut majeur, Op. 53 ‘Waldstein’. Walter Giesecking. Beethoven, Piano Sonatas. Faixa 1, Remastered. 7243 5 67586 2 9 EMI Records Ltda. Holand, EMI CLASSICS, 1953/2001.

Segundo Alfred Cortot⁸², o intérprete, nesta sonata, não deve esquecer o drama, apesar do júbilo e exultação. Talvez, esta performance tenha recebido mais cuidado no desempenho do pianista Walter Giesecking.

É, realmente, extasiante ao ouvinte sentir como raios do sol matutino ao desfrutar o *Allegro con brio* contido no primeiro tema do primeiro Movimento. Ao mesmo tempo, os sons parecem sair das nuvens.

Na interpretação de Jank, logo no início do primeiro Movimento, *Allegro con brio*, nota-se mais economia do uso do pedal do que na interpretação do pianista Giesecking, o que se traduz por mais clareza sonora. Entretanto, esta diferença é por demais sutil para ser colocada como diferença interpretativa.

No 2º Movimento, *Adagio*, observa-se mais alma na melodia com a interpretação do pianista Jank. Sente-se uma limpeza no toque, retirando das teclas do piano uma sonoridade agradável, um som grandioso e aprazível.

No 3º Movimento, *Rondo, Allegro Moderato*, a performance dos dois grandes mestres do piano não apresenta diferença significativa na difícil tarefa de uma interpretação robusta, de inquietação mesclada de energia, ora na mão esquerda, ora na mão direita.

Observa-se, na interpretação de ambos, o equilíbrio da parte racional e emocional.

Se tivesse texto, poderia ser esta magnífica obra uma canção lírica, principalmente com relação ao tema inicial.

6.1.2.2. Fritz Jank e Wilhelm Kempff⁸³

No 1º Movimento, *Allegro con brio*, a perfeição da interpretação de Jank aliada à beleza dessa obra do grande Beethoven traz encantamento e paz no coração. Os trinados são executados

⁸² Professor francês de Interpretação Musical. Artigo: Notas de Arte, assinado por S.P.

⁸³ Sonate n°. 21 C-dur op. 53, “Waldstein Sonate”. Ludwig van Beethoven. Wilhelm Kempff, Faixa 3, Stereo 447 404-2 Polydor International GmbH, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1965.

com clareza permitindo, ao ouvinte, se deleitar com cada nota o que contribui para a beleza geral do Movimento em questão. Ao mesmo tempo em que se observa força na interpretação, Jank consegue suavidade, pois, como sempre, respeita mais a simplicidade e a emoção que a razão e o virtuosismo musical.

Por sua vez, Kempff utiliza-se mais do pedal que Jank. Isso favorece sons “mais cheios”, porém compromete a nitidez das notas musicais. Kempff explora mais os *ralentandos* quando comparado a Jank.

Com relação aos *trinados* deste Movimento, Kempff não executa as últimas notas com tanta nitidez quanto Jank.

No segundo Movimento, *Adagio molto*, Jank consegue manter e controlar o ritmo extremamente lento, exigindo uma alta concentração do intérprete. A delicadeza e a emoção com que este grande mestre impregna esse Movimento e o uso do pedal sem ofuscar a sonoridade da música favorecem o ouvinte a brindar com os anjos. Este é levado a compartilhar a harmonia dos céus tendo os anjos como companhia. Desta forma, concede ao ouvinte um intenso lirismo musical.

Por sua vez, Kempff ousa mais nos “ataques”, favorecendo um maior colorido sonoro que Jank. Mais razão, menos emoção. Mais técnica, robusta e firme, revestida de uma autoridade ímpar, conseguindo, assim, uma brilhante execução.

Explora mais os *ralentandos*, ou seja, toca-os mais devagar que Jank, porém, “ataca” com mais firmeza os trechos com andamentos mais rápidos e fortes. Confere, dessa maneira, um Movimento com mais vibração e mais dinâmico que Jank. Desse modo, o ouvinte é levado à sensação de um clima musical no qual impera pura beleza.

No terceiro Movimento, *Rondo, Allegretto moderato*, Jank consegue equilíbrio sonoro entre os *Graves* e *Agudos*.

Nesse Movimento, como nos anteriores, Kempff utiliza mais o pedal que Jank e, como tem um impulso mais forte, ou seja, ousa mais na intensidade do timbre nos acordes, consegue mais brilho na interpretação.

As *apogiaturas*, mais no final do Movimento, têm um *touché* especial e envolvente nas mãos de Kempff. Esse virtuosismo é confirmado pela brilhante execução dos trinados no último trecho deste Movimento.

Falar de sensações de belezas e êxtases musicais, não é repetição, mas, sim, um apelo da alma ao escutar tão apaixonante e sublime obra entregue nas privilegiadas mãos desses grandes mestres.

6.1.2.3 Tempos de execução dos Movimentos da Sonata nº 21, *opus* 53, em Dó Maior: Aurora

Tempos apresentados pelos virtuosos na execução dos Movimentos da Sonata nº 21, <i>opus</i> 53, em Dó Maior: Aurora			
Movimentos	Fritz Jank	Walter Giesecking	Wilhelm Kempff
1º Movimento	10' 43"	8' 04"	10' 55"

7. SONATA Nº 23, *OPUS* 57, EM FÁ MENOR. *APASSIONATA*

= Dedicada ao Conde Franz von Brunswick.

= Disco: 5, lado 1.

= 1º. Movimento: Allegro assai. 9' 45".

= 2º. Movimento: Andante con moto – Allegro ma non troppo. 20' 18"⁸⁴

= Total: 30' 17"

⁸⁴ Na gravação original, em disco, da coleção das trinta e duas sonatas de Ludwig van Beethoven, por Fritz Jank traz, somente, dois Movimentos e, portanto, essa indicação foi respeitada.

Segundo o crítico musical e professor João C. Caldeira Filho⁸⁵, as produções de Beethoven, tão abundantes e ao mesmo tempo dotadas de muita orgânica continuidade, trazem em cada obra, um momento de processo geral.

Cada uma delas como que resume e completa a anterior, sendo ainda a geradora da seguinte. Arte é vida e, como diz um escritor, “a vida atual aumenta e se aperfeiçoa, estende-se e transforma-se, porque contém a vida precedente da qual é ulterior estágio de desenvolvimento”. Por outro lado, contém, em potência, o Movimento seguinte.

A Sonata nº 23, *opus* 57, em Fá Menor, também conhecida como *Apassionata*, é um desfecho da paixão de Beethoven por Giulietta Guicciardi. Foi escrita em 1803⁸⁶ e publicada em 1807, ano em que Giulietta e o Conde Gallemborg se casaram. Foi dedicada ao Conde Franz von Brunswick, um dos numerosos protetores de Beethoven.

Como seu nome indica, essa sonata exprime sentimentos afetivos e expõe, dramaticamente, um conflito entre a contenção e a libertação de paixões. Lembra Alan Rich⁸⁷ que o título “*Appassionata*” foi dado pelo editor, provavelmente sem o consentimento do compositor. Em seu largo perfil convencional, é a sonata mais “formal” dentre as séries seguintes.

Moreira Lima (2007) afirma que a Sonata nº 23, *opus* 57, em Fá Menor, já sinalizava as mudanças que os compositores românticos incorporariam à sonata.

Depois desta sonata, afirma Caldeira Filho (*opus cit*), veio a renúncia ao terreno e a ascensão à espiritualidade. Artisticamente, resume a mestria atingida no domínio da forma na personalização dos temas e no tratamento da variação. Mais tarde, isso levaria o mestre de Bonn às grandes obras-primas finais, tais como a Sinfonia nº 9, *opus* 125, em Ré Menor, para coro e orquestra, mais conhecida como Coral, escrita entre 1822 e 1824 e também aos últimos quartetos.

Segundo Alan Rich (*op. cit*), o primeiro e o último Movimentos seguem um claro padrão da forma sonata, e o Movimento *Andante con moto* é uma simples variação sobre uma melodia simples.

⁸⁵ Programa de concerto, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, em 29 de janeiro, de 1967, tendo como solista o professor Fritz Jank.

⁸⁶ Alguns estudiosos apontam sua composição entre 1804 e 1805.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 143.

Como expressão, o primeiro tema do *Allegro* é indefinível e indeterminado. Na sua simplicidade está reduzida quase que à ressonância pura. É música no seu aspecto mais primário e profundo, o que induz a dizer ter esse tema o alcance das abstrações. Isso porque o aspecto primário e profundo não é um ponto de partida e, sim, de chegada, após ter sido percorrido todo o caminho representado pela sua obra anterior, pela evolução do artista na direção que se conhece. Só um esforço de precária analogia poderia dar determinação objetiva a esse tema. A partir desse ponto de vista mais concreto, por assim dizer, se apresenta o segundo tema. Se o primeiro elemento reflete ainda o espírito do tema inicial, o segundo, brusco e selvagem, parece uma explosão de desespero que no *Piu Allegro* vai absorver e transfigurar os sentimentos anteriormente presentes.

Para Alan Rich (*op. cit*), o Movimento de abertura é construído de uma maneira clássica. A instrumentação do piano é bastante rica e sonora.

Segundo Caldeira Filho (*op. cit*), o trecho do *Andante con moto* é um *lied* variado. Em contraste com o conflito passional do *Allegro* anterior, ele poderia corresponder àquilo que resta de tais conflitos em personalidade como a de Beethoven: maior fortaleza de alma e libertação espiritual. O tema do *Andante* transparece nítido nos seus contornos melódicos em todas as variações. Em obras posteriores Beethoven levará a variação ao mais alto grau de abstração e de aproveitamento da potencialidade do tema.

Se, por vezes, Beethoven parece um músico-poeta, aqui aparece como músico-escultor. Realmente, a concisão e firmeza de traços deste tema, suavizados pela delicadeza do cinzel, sugerem o primeiro delineamento da figura que vai sendo completada, enriquecida e acabada, cuja idéia essencial o artista reexpõe no momento final.

Outras analogias, principalmente a psicológica, oferecem inúmeras possibilidades e são facilmente aproveitáveis dentro de uma única dificuldade: a da escolha. Assim, pode-se ver nesse Tema e Variações desejo íntimo, vagamente formulado, sendo realizado na fantasia e na imaginação. Mas o processo extingue-se por si mesmo. Cessa a euforia espiritual. Ao reconduzir o sonhador ao ponto de partida pela presença do tema na forma original, a conclusão em suspenso sobre longas fermatas parece dizer: “Afiml, tudo não passou de um sonho”.

Sonhos não realizados, decepções e sofrimentos, nada poupou a vida de Beethoven. Sua titânica força de reação se desencadeia e ele cria dominando a matéria musical da qual é senhor absoluto, construindo quadros como o *Allegro ma non troppo*, trecho final da *Appassionata*, em que a amplitude da forma adquire intenso relevo nas grandes linhas e nos grandes ritmos. Tem-se aí a imagem quase física de energia levada ao extremo das suas possibilidades.

Conclui Alan Rich (*opus cit*) afirmando que, apesar da armação da estrutura clássica, Beethoven trabalhou um mundo de milagres.

Para Moreira Lima (2007:20):

Basta ouvir a *Sonata Appassionata* para confirmar que ele (Beethoven) realmente era capaz de quebrar de uma só vez todas as regras clássicas e fazer do piano o que bem queria.

7.1. Performances dos virtuosos Fritz Jank, Claudio Arrau, Glenn Gould, Walter Giesecking e Wilhelm Kempff

7.1.1. Fritz Jank⁸⁸ e Claudio Arrau⁸⁹

Com relação ao primeiro Movimento, *Allegro assai*, em comparação ao pianista Fritz Jank, observa-se que Claudio Arrau utiliza mais o pedal obtendo mais expressividade, colorido, e maior contraste entre os trechos mais suaves e fortes, ou seja, mais suavidade, mais alma nos trechos *Piano* e mais força nos ataques, ou seja, nos trechos Forte ou *Fortíssimo* conseguindo mais brilho e mais sonoridade.

⁸⁸ Sonata nº 23, *opus* 57, em Fá Menor, Apassionata. Disco 5. *Beethoven, 32 Sonatas*. Fritz Jank. n. CMG-5006, P. Chantecler, Internacional. 1968.

⁸⁹ Sonata nº 23 in F minor, op 57 “Appassionata” Claudio Arrau. *Beethoven, Piano Sonatas*. Faixa 2, 422 970-2 Philips Classics Productions, The Netherlands, 9/1963. 1984.

No segundo Movimento, *Andante con moto*, pela intensidade com que expõe sua interpretação, dá a impressão no ouvinte de que seus acordes são mais cheios, como se tivessem mais notas. Uma interpretação mais apaixonada, oferecendo mais brilho e emoção. Jank, por sua vez, já entende esse Movimento com mais simplicidade e suavidade. Opta, assim, por uma interpretação sem grandes coloridos musicais, ofertando uma execução mais homogênea.

No terceiro Movimento, *Allegro ma non troppo*, Arrau se entrega envolvendo o ouvinte devido à sua ousadia na interpretação. Parece “brincar” na execução e com o ouvinte, para lhe retirar emoções latentes as mais inusitadas. Jank é brusco e selvagem na sua interpretação desse terceiro Movimento, tal como o compositor o desejou, segundo Alan Rich (*op. cit.*)

Nas frases mais rápidas, seu dedilhado favorece uma fluidez maravilhosa com relação à audição de cada nota.

A sensação é de que Arrau aprendeu a executar Beethoven com os anjos.

7.1.2. Fritz Jank e Glenn Gould⁹⁰

Com relação à interpretação do grande mestre Gould, fica extremamente evidente a diferença do tempo para a execução desta sonata, ou seja, enquanto Jank levou 30' 17" para executar toda a obra, Giseking a apresentou em 22' 53" e Gould 31' 32". A diferença de tempo requerida por Jank e Gould é de 1' 15" e de Giseking e Gould é de 8' 69". Essa performance de Gould, nitidamente mais lenta, favorece a melodia e a expressividade deixando, entretanto, para o ouvinte, como que lacunas no desenvolvimento das sensações, uma certa monotonia.

Entretanto, no terceiro Movimento, *Allegro ma non troppo*, Gould expõe um *touché* surpreendentemente magnífico, arrebatador, tanto na técnica quanto na expressividade. Força e garra são expressas com ousadia e pureza de sonoridade levando o ouvinte ao êxtase. Sua tensão dramática é, realmente, inebriante.

⁹⁰ Sonata n°. 23 in F Minor, op. 57 “Appassionata”. *Beethoven, piano sonatas*. vol II. Faixa 2, MB3K 45822 CBS Records Masterworks, CBS Odyssey, New York, 1973, 1980.

7.1.3. Fritz Jank e Walter Giesecking⁹¹

Com relação ao primeiro Movimento, *Allegro assai*, Giesecking apresenta mais clareza e sonoridade em sua interpretação. Explora, por exemplo, a densidade dos acordes, ao passo que Jank deferiu mais homogeneidade nas frases, sem maiores intensidades sonoras nas variações perante os ataques súbitos. Neste sentido, Giesecking brinda o ouvinte com um colorido mais intenso e definido.

No segundo Movimento, *Andante con moto*, Jank apresenta mais nitidez nos términos das frases musicais. Deixa mais claras as suas últimas notas tornando-as, assim, mais expressivas, apaixonantes e envolventes, muito embora Giesecking presenteie o ouvinte com uma execução belíssima refletida nos fraseados musicais. A fluência apresentada por Jank valoriza a obra. É um verdadeiro hino dedicado ao amor.

Com relação ao terceiro Movimento, *Allegro ma non troppo*⁹², a clareza e a expressividade estão evidentes em cada frase apresentada por Jank, bem como a exposição do virtuosismo técnico nas frases mais rápidas como, por exemplo, apresentando expressões sonoras mais altas e baixas durante as execuções dos trinados. A garra e a força do intérprete podem ser as palavras-chave dessa brilhante interpretação.

Giesecking apresenta mais pulsações, mais colorido, provocando, no ouvinte, uma respiração mais intensa; apresenta mais ênfase nos grandes contrastes de dinâmica (*pianíssimo versus fortíssimo*). Não teme, o mestre, em eclodir em violenta fúria nos fortíssimos. No entanto, o término das frases musicais mais rápidas, em comparação à performance de Jank, não fica tão audível.

Nos fortíssimos abruptos, tão peculiares nas obras de Beethoven, Giesecking ataca com mestria, embora com muita intensidade sonora o que fere um pouco os ouvidos, impedindo, assim, pulsações mais melódicas e apaixonantes como prefere Fritz Jank.

⁹¹ Piano Sonata nº 23, in F minor/f-moll/en fa mineur, Op. 57 'Appassionata'. Walter Giesecking. Beethoven, Piano Sonatas. Faixa 2, Remastered. 7243 5 67586 2 9 EMI Records Ltda. Holand, EMI CLASSICS, 1953/2001.

⁹² Alguns estudiosos optam por apresentar esta sonata com três Movimentos: primeiro Movimento: *Allegro assai*, segundo Movimento: *Andante con moto* e terceiro Movimento: *Allegro ma non troppo*.

No final do Movimento, a sensação provocada tanto na execução de Jank quanto na de Giesecking é de expansão e beleza; a respiração do ouvinte intensifica-se e o coração bate mais forte, não somente pela beleza da composição quanto pelas iluminadas e magníficas interpretações destes dois grandes mestres.

Nota-se um extremo cuidado, em ambos, de irem até o fim do desejo do compositor tendo, assim, uma convicção da idéias interpretativa do autor. Essa é a arte pianística dos mestres dos mestres.

7.1.4. Fritz Jank e Wilhelm Kempff⁹³

Com referência ao primeiro Movimento, *Allegro assai*, Kempff o executa mais lentamente em comparação ao mestre Jank, o que torna os *Staccatos* mais nítidos, embora dê uma sensação de ser um *touché* mais martelado. Jank, por sua vez, consegue um maior poder de comunicabilidade.

No segundo Movimento, *Andante con moto*, Kempff oferece uma interpretação mais cuidadosa. Dá a sensação de mais monotonia e menos brilho em comparação aos grandes mestres Jank e Arrau que percorrem o Movimento com uma fina sensibilidade artística. O ouvinte tem a sensação de que o grande virtuose, Kempff, está com mais atenção à performance e à técnica do que à expressividade da obra. Valoriza mais a harmonia e menos a melodia.

No terceiro Movimento, *Allegro ma non troppo*, Kempff dá a sensação de continuar muito atento à técnica, preferindo não se arriscar a cometer erros. Entretanto, por ser um grande mestre beethoviano, consegue empolgar o ouvinte, embora não tanto quanto Jank e, principalmente, Arrau.

⁹³ Sonate n°. 23 f-moll op. 57 “Appassionata”. Ludwig van Beethoven. Wilhelm Kempff, Faixa 4, Stereo 447 404-2 Polydor International GmbH, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1965.

7.2. Tempos de execução dos Movimentos da Sonata nº 23, opus 57, em Fá Menor: *Apassionata*

Tempos apresentados pelos virtuosos na execução dos Movimentos da Sonata nº 23, opus 57, em Fá Menor: *Apassionata*

Movimentos	Fritz Jank	Claudio Arrau	Glenn Gould	Walter Giesecking	Wilhelm Kempff
1º Movimento	9' 35"	11' 10"	15'	8' 53"	9' 52"
2º Movimento	13' 41"	7' 18"	11' 06"	6' 38"	6' 01"
3º Movimento	6' 37"	8' 13"	5' 26"	7' 22"	8' 46"
Total	30' 17"	26' 41"	31' 32"	22' 53"	24' 39"

8. SONATA Nº 30, OPUS 109, EM MI MAIOR

= Dedicada à Senhorita Maximiliane Brentano.

= Disco: 10, lado 1.

= 1º. Movimento: *Vivace ma non troppo. Adagio espressivo*. 6' 22".

= 2º. Movimento: *Prestissimo. Andante molto cantabile ed espressivo*. 13' 20".

= Total: 19' 42".

Diz Almeida Prado⁹⁴:

Não há Sonata mais linda que a Sonata nº 30 *opus* 109, em Mi Maior!
É necessária muita maturidade para tocá-la.

Magdalena Tagliaferro disse-me que esta sonata é do céu.

Segundo Lyons⁹⁵, quando Beethoven escutou que suas invenções estavam enfraquecendo, disse a Anton Schindler: “Espere um pouco. Eles logo terão uma surpresa”.

Continua Lyons relatando o que, em seguida, Schindler disse:

Posteriormente, no outono de 1820, retornando de seu verão passado em Mödling, onde, tal como uma abelha, Beethoven ficou engajado em reunir idéias, foi à mesa e começou a compor três Sonatas: a Sonata nº 30 *opus* 109, em Mi Maior, a Sonata nº 31 *opus* 110, em Láb Maior e a Sonata nº 32 *opus* 111, em Dó menor. De uma só vez, de uma “simples respiração”, como disse Beethoven em uma carta ao Conde Brunswick.

Segundo Almeida Prado (*op. cit*) e James Lyons, entre outros, a Sonata nº 30 *opus* 109, em Mi Maior foi composta em 1820 quando Beethoven estava igualmente trabalhando na produção da Sinfonia nº 9, em Ré Menor, *opus* 125, terminada em 1824. Também nessa época, compunha a *Missa Solemnis opus* 123, em Ré Maior que, apesar de não ser litúrgica, é religiosa para “teatro”.

Para Almeida Prado: “A *Missa Solemnis opus* 123, em Ré Maior foi a maior Missa já composta. Tudo é muito longo na *Missa Solemnis* de Beethoven!”

Alguns estudiosos afirmam ter sido a Sonata nº 30 *opus* 109, em Mi Maior dedicada à Senhorita Maximiliane Brentano. Outros, dentre eles o professor Almeida Prado, porém, acreditam que ela homenageou um amigo.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 106.

Para Lyons⁹⁶, nesta sonata observa-se uma preocupação especial de Beethoven, manifestada na prodigiosa numeração das instruções, em alemão e em italiano, no manuscrito autografado, indicando as expressões dos sentimentos e oferecendo claramente a performance desejada por ele para a interpretação da obra.

Com relação a essa sonata, reflete Almeida Prado⁹⁷:

Nunca se soube por que Beethoven teve um comportamento em ziguezague, ou seja, quando se pensava que Beethoven iria seguir por um determinado caminho, ele trilhava outro.

Assim, depois de ter composto a Sonata nº 29 *opus* 106, em Sib Maior, Sonata Catedral, ele compôs a Sonata nº 30 *opus* 109, em Mi Maior, uma obra bem mais simples.

Ao fazer o exame da Sonata nº 30 *opus* 109, em Mi Maior, diz Almeida Prado ser uma obra muito íntima. Seus Movimentos fortíssimos são intimistas, são interiorizados. Como particularidade, essa composição volta a conter a tonalidade em Mi Maior, e não apresenta transição, indo direto para o tema B.

O esquema tonal do primeiro Movimento da Sonata nº 30 *opus* 109, é em Mi Maior, enquanto o esquema tonal do segundo Movimento é em Mi menor. No terceiro Movimento, retorna à tonalidade em Mi Maior⁹⁸ contendo, assim, uma unidade. Diz Almeida Prado que os grandes momentos de Beethoven foram apresentados em Mi Maior.

No primeiro Movimento: *Vivace ma non troppo; Adagio espressivo*, apresenta o tema A, depois o tema B em forma de cadência. Em seguida segue o Desenvolvimento. Vem a Transição e, posteriormente, segue o tema B em forma de cadência, entra em Mi Maior e segue para a *Coda*. A seguir, entra o Coral.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁸ Alguns estudiosos preferem situar essa sonata com três Movimentos: primeiro Movimento: *Vivace ma non troppo – Adagio espressivo*; segundo Movimento: *Prestissimo*; terceiro Movimento: Tema (*Andante molto cantabile ed espressivo*), dentre eles, o professor Dr. José Antonio de Almeida Prado, o Crítico Musical James Lyons e o virtuose Walter Gieseking.

Cita Almeida Prado⁹⁹: “É Brahms, depois Chopin. Essa mancha escura é Beethoven”.

Para Almeida Prado, o segundo Movimento: *Prestíssimo; Andante molto cantabile e espressivo* da Sonata nº 30 opus 109 é uma das coisas mais iluminadas escritas por Beethoven.

Há um primeiro tema que é uma seqüência harmônica. Beethoven plagiou a si próprio e também plagiou Frederich Chopin.

Diz Almeida Prado:

É uma viagem na fantasia para o ouvido do ouvinte. É um “engana ouvido”. Esta estrutura de composição oferece uma riqueza de contraste muito linda. É de muita ousadia. É um Schoenberg¹⁰⁰.

Inclusive, quando se escuta Beethoven acha-se que a composição é livre. Mas não é! Suas composições são muito estruturadas.

Beethoven já está acima da forma. Joga fora a fôrma e transcende a forma.

Em um momento, continua Almeida Prado, nesta obra, Beethoven faz um Coral da forma. Mesmo quando o mestre fazia trechos abruptos na harmonização, preparava-se para neles chegar.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁰ Arnold Franz Walter Schönberg (ou Schoenberg, forma anglicanizada de seu nome), compositor austríaco, nasceu em 1874 e faleceu em 1951. Com seus dois alunos: Anton von Webern (1883 - 1945) e Alban Berg (1885 – 1935), inaugurou a chamada “Segunda escola de Viena”.

No início do século XX, os compositores eruditos buscavam alternativas para substituir o sistema tonal que marcara a história da música desde os inícios do século XVII. Depois do período romântico, a música erudita estava em uma situação difícil e os compositores buscavam outros caminhos como, por exemplo, o impressionismo musical com Claude Debussy, o politonalismo com Darius Milhaud, as tendências nacionalistas com Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos e, sobretudo o atonalismo, praticado por Arnold Schoenberg no início de sua obra. No início da década do século XX, Schoenberg teve a grande idéia de inventar um sistema para compor música atonal, ou seja, o dodecatonismo. Esse sistema é baseado na utilização de uma série de doze notas que, à maneira de uma célula, se reproduz e organiza assim toda a obra musical.

A música de Carl Maria von Weber constituiu a expressão mais tradicional da estética dodecafônica.

Theodor W. Adorno, filósofo e sociólogo alemão, defende o radicalismo de Schoenberg que, através do dodecafonicismo, insurgiu-se contra o sistema tonal e contra o “ranço” da tradição, abrindo novos caminhos. ARNOLD SCHÖENBERG. Disponível em: <dw-world.de/popus/popus_printcontent/0..948620,00.html>. Acesso em: 15 de jul. 2007.

Embora Beethoven não tivesse escrito *Scherzo*, o apresentou. O *Scherzo* tem forma de sonata. É em 6/8 e, ao mesmo tempo, é binário. Não é uma forma de sonata explícita. A *Coda* é livre e entra em Tristão. Apesar de ser em tempo rápido, existe a harmonia de Tristão. A *Coda* é pequena e prepara a mais sublime obra de Beethoven. É a mais sublime. É divina. Tem polifonia. Tem guirlanda.

Exclama Almeida Prado¹⁰¹: “Um pianista que toca esta sonata não precisa tocar mais nada”. O pianista tem que tocá-la em *Robato*. Quase um absurdo *Robato*. Tem muita liberdade e depois *Pizzicato*, que contrasta com um momento de arcos, de violinos, e a escrita alternada de acordes é chamada de escrita lizstiniana, de Franz Lizst.

Comenta Almeida Prado:

Neste trecho, Beethoven preparou para as guirlandas de rosas. Nem Bach foi tão sublime!

Inclusive, para contrastar com as guirlandas, Beethoven colocou um falso contraponto na escuta. Assemelha-se a Schubert.

A variação que segue é muito difícil de ser tocada. São quatro vozes, mas não é uma *Fuga*. É contraponto puro. Continua em Mi Maior e faz garantir uma unidade, lembrando o Concerto Brandemburguês, de Johann Sebastian Bach. Faz uma estrutura polifônica imitativa que é muito complexa de ser analisada. Só se pode apoiar na harmonia.

Segue em *acelerando* escrito. Ninguém, antes, havia colocado *acelerando* por escrito. Nem Wolfgang Amadeus Mozart, nem Johann Sebastian Bach, cita Almeida Prado. O 9/8, até Igor Feodorowitsch Strawinsky, era tomado como quiáltera. Mas, nas composições de Beethoven, não. Beethoven foi acelerando e acentuando o que era misto tonal em clássico diatônico. Beethoven diatoniza tudo. Depois do absurdo de tanta dissonância, volta ao tema, sem arpejos e simplifica. Contém menos notas.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

Elucida Almeida Prado¹⁰²: “É como se tivesse um Quarteto de Cordas tocando muito longe”.

Essa estrutura de composição musical é utilizada para contrastar com as dissonâncias anteriores. Reforça Almeida Prado que, em um momento, lembra Frederic Chopin, devido aos arabescos.

Diz Lyons¹⁰³:

O agitado *Prestíssimo* pode ter algum significado que me escapa, mas eu prefiro pensar que é um belíssimo exemplo de introdução para a canção de “música pura” que é o tema – variações.

8.1. Performances dos virtuosos Fritz Jank¹⁰⁴ e Walter Giesecking¹⁰⁵

No início do primeiro Movimento, *Vivace ma non troppo. Adagio espressivo*, a brilhante interpretação do virtuose Jank coloca o ouvinte com a sensação de estar vagando entre nuvens, talvez estrelas, ou mesmo, em um imenso jardim.

A suavidade com que interpreta, usando o mínimo possível do pedal, a delicadeza do toque, produz uma serenidade total no ouvinte.

Após essa iniciação da obra, Jank apresenta no trecho mais rápido, uma performance surpreendente, pois consegue manter a leveza o que contribui para uma serenidade paradisíaca, mesmo quando executa o que poderia ser interpretado como *Scherzo*.

No início do segundo Movimento, *Adagio espressivo*, consegue-se uma calmaria de alma. Permanece a tranquilidade, reforçada pelo uso cuidadoso do pedal. Serenidade pode ser a “palavra-chave” do sentimento atestado nesse trecho musical. É só emoção. É só coração.

Após vem um *Scherzo* que, no início, a ausência do pedal contribui para a nitidez das notas e frases musicais e, na continuação da obra, o contraste entre andamentos mais rápidos e lentos,

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁴ Sonata nº 30, *opus* 109, em Mi Maior, Disco 5. *Beethoven, 32 Sonatas*. Fritz Jank. n. CMG-5006, P. Chantecler, Internacional. 1968.

¹⁰⁵ Piano Sonata nº 30, in E/E-dur/mi majeure/fa mineur, Op. 109 Walter Giesecking. Beethoven, Piano Sonatas. Faixa 3, Remastered. 7243 5 67586 2 9 EMI Records Ltda. Holand, EMI CLASSICS, 1953/2001.

favorece para uma não monotonia de sentimentos. Absoluta clareza e articulação. A sensibilidade do toque é, realmente, inebriante, deixando o ouvinte em paz consigo mesmo e com Deus.

Salienta-se a técnica nas quiálteras, nos trinados que têm, como seguimento, um trecho musical que leva ao repouso.

Com relação ao segundo Movimento, regado de *Stacattos* e trinados, Jank perfila-os com magnífica nitidez. É uma performance com personalidade, resultando em uma interpretação com uma sonoridade espetacular e luminosa.

Difícil acreditar que tal obra tenha sido composta em um período tão conturbado e conflitante na vida do grande mestre Beethoven. À humanidade só resta ter gratidão ao grande mestre Beethoven, pela transcendente alegria proporcionada por esta inebriante composição.

Giesecking entende essa obra em um ritmo mais rápido e, assim, brinda os ouvintes com mais colorido e beleza, por reforçar os momentos de mais tranquilidade e serenidade com os momentos mais rápidos, distanciando-se, assim, da homogeneidade. Oferece uma articulação dramática, que impregna a obra. Revela, assim, aos ouvintes, uma grande e jubilante beleza refletida na sua interpretação. Com perfeição, contrasta, acentuadamente, fraseados mais lentos e fluídos com a violência dos fraseados anteriores. Apresenta uma vulcânica energia nessa interpretação.

O Professor Jank levou 19' 17" para executar esta sonata, enquanto o virtuose Giesecking necessitou, apenas, de 16' 58", o que apresenta uma diferença bastante significativa de 2' 59".

A beleza da interpretação e o controle do discurso musical de Giesecking, sem desqualificar a grandeza do virtuosismo de Jank, são, realmente, surpreendentes. Sua personalidade forte presenteia vida e luminosidade ao ouvinte.

8.2. Tempos de execução dos Movimentos da Sonata n° 30, *opus* 109, em Mi Maior

Tempos apresentados pelos virtuosos na execução dos Movimentos da
Sonata n° 30, *opus* 109, em Mi Maior

Movimentos	Fritz Jank	Walter Giesecking
1° Movimento	3' 50"	3' 44"
2° Movimento	2' 32"	2' 08"
3° Movimento	13' 20"	11' 06"
Total	19' 42"	16' 58"

V. CONCLUSÃO

Foi visto que a obra de arte fecunda a mente e é bela porque concebe a emoção, provocando, no seu público, formulações de concepções de sentimentos e concepções da realidade virtual, factual e audível, em conjunto. Ao sair das mãos do autor e entrar na vida de outras pessoas, ensina uma nova maneira de perceber a realidade, segundo Frayse-Pereira (1994).

No que tange à sintaxe, abordou-se que é a disciplina que organiza em um sistema as relações entre os elementos de um todo, como, por exemplo, a sintaxe da língua portuguesa, da música, etc. É arbitrária nas linguagens naturais, não matemáticas e é necessária na lógica e também na música erudita.

Granger (1979) afirma que a semântica deriva da sintaxe. É a posição de um clássico. Assim, a semântica é a relação entre os signos e as coisas. Tem-se, por exemplo, que na língua portuguesa não se deve colocar o adjetivo antes do sujeito, diferentemente do que ocorre na língua inglesa ou mesmo, em frases como: “Tenho um carro novo” e “Tenho um novo carro”, o que muda o sentido da frase, completamente. O mesmo ocorre ao chamar, por exemplo, alguém de “tu” ou de “senhor”. A sofisticação da sintaxe já é o reflexo da intenção e pode, conforme o caso, expressar a formalidade do discurso. Tem-se, assim, uma interpretação diferente. Observa-se, portanto, que a semântica nada mais é do que o significado e deriva da sintaxe.

Por sua vez, a pragmática depende da sintaxe e da semântica. Dessa forma, as pausas sendo traduzidas como extensão musical, a intensidade do timbre nos acordes, o conseguir manter a leveza em determinados momentos musicais contribuindo para uma serenidade paradisíaca com relação à interpretação, o uso adequado do pedal para não misturar campos harmônicos dissonantes, a emoção impregnada na obra, quer na composição, quer na execução, etc., é a pragmática. Somente quando essas performances são adequadas é que se consegue transmitir aos ouvintes uma sensação de beleza e bem-estar, uma sensação de estarem na companhia dos anjos. Isso é pragmática.

Evidenciou-se, neste trabalho, que a sintaxe dita as regras de uma linguagem e a semântica, ou seja, o conjunto de significações, deriva da sintaxe e que, por sua vez, a pragmática deriva da sintaxe e da semântica.

É do conhecimento e do domínio da sintaxe que se adquire a compreensão da semântica, que é tanto necessária para a composição quanto para a execução. Quanto mais profundo é o conhecimento da sintaxe, mais favorecido fica o domínio da semântica e, conseqüentemente, o do virtuosismo musical. O virtuose necessita colocar mais vida em suas execuções para, assim, ter mais espontaneidade e, para tanto, transcender a técnica musical. Assim, com relação a uma partitura, a sintaxe é a mesma, mas a execução entre um e outro virtuose é diferente. Sob esse prisma, por exemplo, tanto o uso do pedal quanto uma pausa têm sentido e este sentido é levado e traduzido para o público pelo artista virtuose. Langer (1996) corrobora estes enfoques ao afirmar que a música é a semântica. Tal como escreve a Dra. Zélia Ramozzi-Chiarottino (2001:29), ao comentar a obra de Annita Castilho Cabral (que por sua vez cita Max Wertheimer) cada nota de uma peça musical, como parte de um todo, tem sua importância no todo e o todo respira em cada parte. Desta forma, no processo “pregnante” observado pelo fundador da Gestalt Theory, um “passo” é requerido pelo passo anterior, (segue-se necessariamente dele) até chegar à conclusão.

Se o intérprete entende que a peça revela tristeza, não irá abusar do recurso do pedal. Por outro lado, se o intérprete entende a obra como expressão de revolta, o uso do pedal tenderá a ser mais adequado. Assim, um “passo” leva, necessariamente, ao outro, mesmo em pausa.

Neste estudo, ficou claro que o tripé formado pela sintaxe, semântica e pragmática constituem a base para qualquer tipo de linguagem e os dois primeiros são os elementos principais da harmonia musical. Quanto maior for o domínio da sintaxe, mais favorecidos serão os significados e as significações que podem ser atribuídos aos elementos na interpretação de uma obra musical. Tendo domínio da sintaxe musical, qualquer pessoa pode tocar. Esse pianista foi definido, neste trabalho, como executante. Assim, um aluno de piano é um executante. Inicialmente, um estudioso pode ser um exímio executante e, posteriormente, pode ser tornar um brilhante intérprete. Neste trabalho, intérprete foi definido como um pianista com qualidades musicais, interpretativas mais aperfeiçoadas e aprofundadas do que um executante.

Por sua vez, quando se toca de cor, a sintaxe já está incorporada e, nesse caso, pode ser mais expressivo na interpretação.

Após a realização dos estudos para este trabalho, ficou evidente que a razão e a emoção estão interligadas tanto para a interpretação quanto para a audição de uma obra de arte musical.

Langer (1980) afirma que o fato de um virtuose ter a “possibilidade de sentir” a música profundamente, executando-a com brilhantismo, só é possível devido a um domínio da sintaxe, o que leva a uma maior compreensão da semântica. A razão e a emoção compartilham esse momento. O significado de cada música, a semântica, para o virtuose, diz Langer (*op. cit*), tem relação com o conhecimento, com a sintaxe da obra. Como o virtuose sente, “vive” a música, como interpreta (interpretar não quer dizer, necessariamente, tocar), como entende uma determinada obra tem relação com a semântica derivando da sintaxe. Para tanto, o domínio da técnica é fundamental. A sintaxe, o aspecto racional, é importante, mas o virtuosismo, o processo de auto-expressão, tanto do compositor quanto do virtuose, ou mesmo do regente, são primordiais. Neste trabalho, virtuose foi definido como a pessoa com excepcional domínio da técnica do instrumento.

Langer (1980:145) cita Robert Schumann que escreveu em seu “*Musikalische Haus-und Lebens Regeln*”: “Somente quando a forma estiver bem clara para você é que você compreenderá sua significação¹⁰⁶”.

Por sua vez, ao compor ou executar uma obra de arte, o artista supera o âmbito da vida pessoal para presentear o ouvinte e o mundo com uma visão maior de sentimentos e com a sensação de descobertas de emoções. Assim sendo, considera-se o ato da execução tão criativo quanto ao da concepção.

A nobre e delicada função do virtuose é a arte de levar adiante o desenvolvimento da idéia do compositor e expandir a beleza refletida nos fraseados musicais passando, assim, a ser uma continuação lógica e valorizada composição.

¹⁰⁶ *Gesammelte Schriften*, II, 170.

A obra de arte clarifica e organiza a própria intuição. É por esse motivo que tem a força de uma revelação, inspirando um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não suscite qualquer trabalho intelectual consciente. Neste sentido, a emoção e a semântica prevalecem sobre a razão e a sintaxe.

Foi visto que, inclusive, no que tange à obra de arte, é necessário ser responsivo e isto é um dom natural relacionado com o talento criativo. Nesse sentido, trata-se de um conhecimento intransferível, uma vez que é intuitivo e, portanto, não pode ser ensinado. Somente algumas pessoas evidenciam-se nessa característica. Segundo Langer (1980), este dom, de acordo com as circunstâncias e com as experiências da pessoa, pode ser elevado ou reduzido. O Professor Fritz Jank veio de uma família privilegiada no que diz respeito aos conhecimentos musicais, desfrutando um meio-ambiente que o colocava em contato com a boa música.

Demonstrou-se nesta pesquisa que tanto a razão quanto a emoção, tanto a sintaxe quanto a semântica são requeridas não somente para a composição como também para a interpretação de uma obra de arte e, como é o escopo deste trabalho, de uma obra de arte musical. O Professor Fritz Jank expõe sua maestria ao combinar pulsações rítmicas com a emoção, ao combinar razão com a emoção.

As brilhantes execuções pianísticas do Professor Fritz Jank revelam a sensibilidade de sentir a música profundamente e isto somente é possível com o domínio da sintaxe que, por consequência, leva a uma maior compreensão da semântica. Integram-se e entrelaçam-se, assim, a razão e a emoção.

Por sua vez, dependendo das experiências vividas e dos potenciais latentes do artista ele vai se identificar mais com determinado autor, explica o porquê de o Professor Fritz Jank ter sido um dos maiores *experts* no virtuosismo musical e um dos maiores *experts* no resplendor das execuções das obras monumentais de Ludwig van Beethoven.

Este trabalho de pesquisa evidenciou o repertório adequado e estruturado nas obras de cada artista emocionalmente capaz de tocar e inserido no seu horizonte emocional.

Segundo Pahlen (1959), o mais famoso documento literário do punho de Ludwig van Beethoven é o chamado Testamento de Heiligenstadt, de 1802, redigido em três páginas, nos

abismos do desespero, quando ele se sentia quase um suicida. É o mais sincero e comovedor apelo por compreensão e solidariedade da parte de seus irmãos, daqueles à sua volta e do mundo em geral. Aponta Pahlen (1959) não se tratar de um verdadeiro documento no sentido jurídico da palavra, apesar de, em alguns parágrafos, Beethoven dispor de seus bens materiais e dos seus instrumentos musicais. Trata-se de um documento de teor de valor humano. É quase uma espécie de justificativa de sua conduta perante o mundo. Nesse documento, retrata sua inteireza de caráter. À proporção que seu espírito alcançava grandezas sublimes, seu físico definhava pelo sofrimento, moral inclusive, quando já se esgotavam todos os recursos científicos para restituir-lhe a audição completamente desaparecida. Entretanto, os últimos anos de Beethoven foram os mais penosos e os mais férteis em produções grandiosas. Esse registro gráfico está escrito com letra “nervosa” e desarmônica. Pahlen (*op. cit*) exprime-se, sobre esse documento que é um elo estreito, uma ponte débil entre o gênio e a loucura! Para ele, chega a causar terror pensar sobre esse episódio da vida do mestre de Bonn.

É, por sua vez, uma jóia de incomparável valor, não somente para o musicólogo ou para o amante da música em geral. É também uma fonte de estudos interessantíssima para um grafólogo. Enquanto a fatalidade lhe tirara o mais precioso sentido para sua arte, seu cérebro se mantinha sempre firme e lúcido. Desde o ano de 1888 até hoje, milhares de visitantes viram o Testamento de Heiligenstadt.

Segundo João C. Caldeira Filho¹⁰⁷, Ludwig van Beethoven conseguiu ver satisfeito o desejo manifesto no final do seu testamento:

Adeus! Não me esqueçais inteiramente depois de morto, mereço que me recordeis e que penseis em mim quando, já não exista, pois que procurei durante toda a minha vida o meio de fazê-los felizes.

Em outro momento, declara Ludwig van Beethoven em seu testamento:

Recomendem *virtude* a seus filhos. Unicamente esta, não o dinheiro, pode proporcionar felicidade. Falo por experiência. Foi a virtude o que me fortaleceu em meu sofrimento. Graças a ela e à minha arte, não pus fim à vida pelo suicídio.

¹⁰⁷ Crítico Musical, Professor João C. Caldeira Filho, no programa de Concerto do dia 25 de setembro de 1966, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, tendo como solista o Professor Fritz Jank.

Assim, o Professor Fritz Jank foi beethoviano. Optou em ter Ludwig van Beethoven no seu repertório musical, pois ele, Fritz Jank, tinha em seu horizonte emocional e, conseqüentemente, em sua performance musical condições para expressar e entender as emoções musicais beethovianas. Era emocionalmente capaz de tocar a virtude e proporcionar o meio de fazer as pessoas felizes. Tinha a capacidade de sentir, potencialmente ou não, estes sentimentos e era apto para executar uma obra de um compositor de tão nobres sentimentos como o foi Ludwig van Beethoven. Fritz Jank não só era tecnicamente capaz de tocar as composições do mestre de Bonn como, ainda, o era temperalmente capaz.

Ludwig van Beethoven contemplava sentimentos nobres e verdadeiros. Fritz Jank também. Isto não somente no que diz respeito à sua vida profissional, como, igualmente à sua vida pessoal.

Suas interpretações, comparadas às de outros grandes mestres beethovianos, revelam sua simplicidade, autenticidade e talento, como cabem às grandes e sábias pessoas. Denotam sua sabedoria e grandeza como ser humano, sua espontaneidade e sensibilidade transparecidas não somente nas suas brilhantes execuções assim como em sua vida marcada por ações sublimes, de uma vida de um homem “verdadeiro” e de caráter impecável. Esse exímio mestre e grande homem alegrou os nossos corações, não apenas com suas músicas, mas igualmente com os exemplos de sua vida e de sua imensa e impecável bondade e conhecimento. A beleza de suas interpretações evidencia o que ele sabe sobre sua vida interior, indo além de seus sentimentos pessoais, exprimindo e revelando idéias sobre a sensibilidade humana. Cabe aqui lembrar Langer (1980) ao dizer que o artista não precisa ter experimentado na vida real cada emoção que é capaz de expressar.

Em suas interpretações, o Professor Fritz Jank iluminava e possuía, efetivamente, a obra. Explorava a na plenitude da sua realidade sensível e espiritual, procurando ser a realidade plena e viva da obra. Extraíu vida da composição. Não se contentava somente em ter o fantasma da mera técnica. O resplendor artístico nas mãos do Professor Fritz Jank apresentava clareza no sentimento de expressão, além de força e precisão. Presenteava os ouvintes com uma guirlanda sonora pelas transmissões de grandes emoções melódicas. A emoção atuava em suas mãos. Delas, os ouvintes foram brindados com lindos fraseados musicais nos quais, para cada nota executada, era estudado e sentido como deveria ser seu colorido, o que o levava também a demonstrar ótima noção de estilo musical e interpretativo. O profundo e o

expressivo encantamento sonoro retirados das teclas frias do piano por este grande mestre eram conseguidos pela paixão e ternura com que executava cada nota, cada frase da obra musical. Ao entregar-se inteiro em suas interpretações, transferia ao ouvinte a emoção e a generosidade musical.

Seu público, ao sair do teatro, conferia o que veio buscar, ou seja, ouvir algo elegante e monumental, regado com beleza, paixão, ternura e autoridade ímpares e tensões inebriantes.

Essas qualidades conferiram-lhe, com toda justiça, uma carreira vertiginosa ao sucesso, aplausos sinceros e incansáveis de seu público.

Ao paciente leitor deste trabalho, as palavras da autora dest podem parecer exageradas e suspeitas. Mas para quem conheceu o Professor Fritz Jank mais proximamente, há de concordar que os elogios aqui utilizados não conseguem traduzir a grandeza e a beleza desse homem exemplar. Só quem o conheceu mais profundamente tem condições de entender e transcender as palavras aqui colocadas.

É, realmente, privilégio de poucos, ter conhecido uma pessoa com tantas e nobres qualidades.

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO, José Antonio de. *Encontro com Almeida Prado: análise e master class das 32 sonatas para piano de Ludwig van Beethoven*. Março a julho de 2003. São Paulo.

AMERICANO, Lothair. Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa/ Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC – PMSP. DT 2523.

_____. Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 2525.

_____. *Quarteto de Cordas Municipal*. Meio século de música de câmara em São Paulo. São Paulo, Divisão de Pesquisa / Arquivo Multimeio, SMC - PMSP. TR 2525 / 2526.

Fonte:

_____. Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa/ Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC – PMSP. TR. 2527.

_____. Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa/ Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC – PMSP. DT 4177. Reg. nº 01.

_____. Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 5868. Reg. nº 02.

_____. Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 5878, 5879 e 5880. Reg. nº 12, 13, 14, respectivamente.

_____. Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa / Área de Música. Arquivo Multimeio. SMC - PMSP. TR 5888. Reg. nº 22.

_____. *Texto introdutório*. São Paulo, Divisão de Pesquisa / Arquivo Multimeio, SMC - PMSP. TR

ANDRADE, Mário. Fisionomia do Departamento de Cultura. *Jornal Universitário*. São Paulo, 1936. Reg. nº 20.

ANTON SCHINDLER. Disponível em: <[http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631\(196504\)51%3A2%3C373%3AAS%3E2.0.CO%3B2-0](http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631(196504)51%3A2%3C373%3AAS%3E2.0.CO%3B2-0)>. Acesso em 20 de set. 2007.

ARNOLD SCHÖENBERG. Disponível em: <dw-world.de/popus/popus_printcontent/0..948620,00.html>. Acesso em: 15 de set. 2007.

ASSIS RIBEIRO, Nestor. Sonata opus 13 (Patética). *Partitura musical*, São Paulo, 1939.

BEETHOVEN, PIANO MUSIC. New York: Vox Productions, Inc, vol. V.

BIOGRAFIA, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08. 11. 1959.

CALDEIRA FILHO, João C. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/acad20.htm>>. Acesso em 13 de mai. 2007.

_____. (sem título) *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26. 08. 1945. Reg. nº 03.

_____. (sem título), *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20. 11. 1952.

_____. *Programa de concerto*. São Paulo, 29. 01. 1967.

CASSIRER, Ernst. *Filosofia delle forme simboliche*, v. 3. Roma: La nuova Itália, 1984.

_____. *Filosofia da forma simbólica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 440 páginas.

CHAGAS, Paulo. *Adorno e a “música nova” do século 20*. Disponível em: <dw-world.de/popus/popus_printcontent/0..948620,00.html>. Acesso em 05 de jul. 2007.

CHAILLEY, Jacques. Beethoven, doscientos años después. *La Nacion*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1970. 4ª. seccion, p.1.

CLAUDIO ARRAU. Disponível em: <<http://yahoo.imusica.com.br/artista.aspx?id=5081>>.

Acessos em 16 de jul. 2007, 10 de set. 2007 e em 16 de set. 2007.

COOPER, Barry. (org.). *Beethoven: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. 405 páginas.

CORREA, Sergio O. de Vasconcellos. Música erudita – um ato indigno, *Folha da Tarde*, 18 de abril de 1979.

CULTURA ARTÍSTICA, Sociedade. Um pouco da história dos 90 anos da Sociedade de Cultura Artística. <http://www.culturaartistica.com.br/histor.htm>. Acesso em: 22 de jan. 2002.

DESAPARECE Fritz Jank. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10. 03. 1970.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FERRARI, Susana Neto. Fritz Jank: pioneirismo brasileiro na arte de acompanhar. Dissertação (mestrado) apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas, 1999.

FOLHA ONLINE. Fúria ataca “Napoleão da música”. Disponível em: <<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/03/biografia.html>>. Acesso em: 02 de fev. 2007.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *A alteridade da arte: estética e Psicologia*. Psicologia USP: 5(1/2), ps. 35-60, 1994.

GARASA, Delfin Leocadio. Los abismos del gênio. “Beethoven”. *La Nacion*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1984. 4ª. seccion, p.4.

GASTON E. Thayer. *Tratado de musicoterapia*. Buenos Aires, Paidós, 1968. 491 pg.

GRANDES COMPOSITORES DA MÚSICA UNIVERSAL. Vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1968 – 1969. Semanal.

_____. vol 2. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

GRANGER, Gilles-Gaston. *A ciência e as ciências*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70. 1977.

JOHANN BAPTISTE CRAMER. Disponível em
<<http://www.vitale.com.br/sistema/produto.asp?codigo=10821>>. Acesso em 20 de set. 2007.

KANT, I. *Critique de la raison pratique*. Paris: PUF, 1943.

KOELLREUTTER, H. J. Quinteto de Câmara. N/C, São Paulo, 21.10.1954. Música.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. Original: 1953¹⁰⁸.

_____. *Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite, and art*. 3. ed. London, England: Harvard University Press, 1996.

LICHT, René Henrique. Ética organizacional. Busca de um modelo compreensivo para comportamentos morais. Tese (doutorado) apresentada à Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, da Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 1996.

LYONS, James. *Beethoven, Piano Music*. New York: Vox Productions, Inc, v. V

MAGDALENA MARIA YVONE TAGLIAFERRO. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Magda_Tagliaferro>. Acesso em 08 de set. 2007.

MEDAGLIA, Júlio. *Programa "A magia do som"*. São Paulo, Divisão de Pesquisa / Área de Música, Arquivo Multimeio, SMC - OMSP. TR 2523. 1989. (Mimeo).

MELLO, I. Quarteto Haydn. *Correio Paulistano*. São Paulo, 14. 06. 50. Coluna: Música. Reg. nº 10.

¹⁰⁸ **Original:** Feeling and Form, 1953. **Tradução:** Sentimento e Forma 1980.

MERLEAU PONTY, M. *Sens et non sens*. Paris: Nagel, 1948.

MOREIRA LIMA, Arthur (sup). *Três séculos de música para piano*. São Paulo: Caras, 2006. 321 p.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Programa de concerto*. São Paulo, 08. 03.75.

MÚSICA de Câmara do Teatro Municipal. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 31. 08. 60. Coluna: O concerto de ontem. Reg. nº 20.

NA GRANDE Soirée de gala "A Gazeta". *Divisão de Pesquisa / Área de Música*, Arquivo Multimeio, SMC - PMSP, DT 4182. 03. 06. 1958.

NOME do dia: Fritz Jank. *Folha da Manhã*, São Paulo, 13.01.1957.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, José da Veiga. O Schnabel brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22. 10. 1966.

_____. Faleceu Fritz Jank. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10. 03. 1970a.

_____. Fritz Jank, o mestre da música. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21. 03. 1970b.

_____. A eterna presença: Fritz Jank. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17. 05. 1970c.

_____. Mensagem de beleza e dignidade. Fritz Jank morreu há dois anos. Seu último disco continha só música brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21.05. 1972. Suplemento Literário.

_____. Está faltando ali o nome de Fritz Jank. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 4, 01.11.1989. Musica Erudita.

ORON, Aryeh. Walter Giesecking (piano). Disponível em: http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761576190/Walter_Giesecking.html. Acesso em: 16 de set. 2007.

_____. Wilhelm Kempff (Piano, Composer). Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Kempff-Wilhelm.htm>. Acesso em 17 de set. 2007.

PAHLEN, Kurt. *Síntesis del saber musical*. Buenos Aires: Emecé, 1949.

_____. *História universal da música*. São Paulo: Melhoramentos, 1957.

_____. El testamento de Beethoven. *La Nacion*, 26 de abril de 1959. 4ª. seccion.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

PIANISTA Fritz Jank, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05. 02. 1953.

QUINTETO de Shostakovitch no Municipal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02. 08.61. Coluna: O concerto de ontem. Reg. nº 21.

RAMOZZI-CHIAROTTINO, Zélia. *Em busca do sentido da obra de Jean Piaget*. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio; 107).

_____. *Sistemas lógicos e sistemas de significação na obra de Jean Piaget*, in Psicologia USP, vol. II, no. 1/2, 1991.

_____. Conferência: *Freud, Conflito e Cultura*, realizado no MASP, em outubro de 2000.

_____. *Annita de Castilho e Marcondes Cabral e a aurora da psicologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. *A lógica e a teoria de Jean Piaget: a implicação significativa*, in Psicologia USP, São Paulo, vol. II, no. 1/2 1991.

IRMÃOS VITALE. 50 Estudos – Piano. Disponível em: <http://www.vitale.com.br/sistema/produtos/produto.asp?codigo=10821>. Acesso em 20 de jul. 2007.

REYNA, Ferdinando. Bourdelle y Beethoven. *La Nacion*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1970. 4ª. seccion, p.1.

RICARDI, Alberto. Departamento Municipal de Cultura. *Folha da manhã*, São Paulo, 13. 07. 1945, Música. Reg. nº 02.

_____. Departamento Municipal de Cultura, *Folha da manhã*, São Paulo, 16. 03. 1946. Reg. nº 04.

_____. Sociedade de Cultura Artística, *Folha da Manhã*, São Paulo, 22. 10. 1954. Reg. nº 14.

_____. Audição de câmara. *Folha da Manhã*, São Paulo, 22. 11. 1962. Reg. nº 25.

RICHT, Alan. *Beethoven, Piano Music*. New York: Vox Productions, Inc, v. V.

SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA. Um pouco da história dos 90 anos da Sociedade de Cultura Artística. Disponível em: [http:// www.culturaartistica.com.br/ histor.htm](http://www.culturaartistica.com.br/histor.htm). Acesso em: 22 de jan. 2002.

SOCIEDADE PHILARMONICA de São Paulo. *O Estado de São Paulo*. Coluna Artes e Artistas, São Paulo, 05. 1940.

SONATAS têm início amanhã. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17.09.1966.

SOCIEDADE Filarmônica de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05.1940. Artes e Artistas.

SONATAS têm início amanhã. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17.09.66.

S.P. Notas de Arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s.d.

UMA DÉCADA sem Fritz Jank. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08.03.1980.

URTUBEY, Paola Suárez. El compositor en Buenos Aires. *La Nacion*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1970. 4ª seccion, p. 1.

VARIAÇÕES de um Quarteto de Cordas. Direção e produção de Ugo Giorgetti. São Paulo: SP Filmes de São Paulo Ltda, 2005. 1 videocassete (45 min).

VERGUEIRO, Carlos. Fritz Jank, grande artista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28.05.1972.

VYGOTSKY, L. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em:
<<http://www.princeton.edu/~gpmenos/biography.html>>. Acesso em 01 de fev. 2006.

_____. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Glenn_Gould>. Acesso em: 15 de set. 2007.