VINÍCIUS BENALIA PENTEADO

CONCERTINO PARA PIANO E ORQUESTRA DE CÂMARA DE LEOŠ JANÁČEK:

Reprodução musical e estudo interpretativo

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

VINÍCIUS BENALIA PENTEADO

CONCERTINO PARA PIANO E ORQUESTRA DE CÂMARA DE LEOŠ JANÁČEK:

Reprodução musical e estudo interpretativo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Bacharel em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Pozzi

São Paulo

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

[Acessar o endereço
http://www3.eca.usp.br/biblioteca/formularios/solicitacao.ficha.catalografica,
preencher todos os campos e colar aqui a ficha catalográfica fornecida pela Biblioteca da ECA-USP. Retirar estas instruções antes da impressão final do presente trabalho.]

RESUMO

PENTEADO, Vinícius Benalia. **Concertino para Piano e Orquestra de Câmara de Leoš Janáček: Reprodução musical e estudo interpretativo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho apresenta um estudo interpretativo sobre o *Concertino* do compositor tcheco Leoš Janáček. Escrita em 1925, a obra se insere em um período de grande inspiração criativa pelo compositor, sendo contemporânea de suas obras maduras de expressão modernista. Para tanto, este estudo alinha-se com a teoria filosófica de Theodor Adorno, em seu conceito de *Reprodução Musical*. Assim, a reflexão empreendida sobre a partitura buscou compreender o material utilizado pelo compositor para a construção do *Concertino*, abordando aspectos formais e estruturais. Desse modo, o trabalho se organizou em duas partes: 1) a delimitação teórico-filosófica da teoria adorniana sobre interpretação musical; e 2) o estudo da obra e a construção de uma performance a partir das indicações anotadas pelo compositor e das gravações de grandes intérpretes de sua obra. Paralelamente, foi realizado o processo de redução da parte instrumental da obra para a formação com dois pianos.

Palavras-chave: Janacek. Música Tcheca. Música do Século XX. Performance Musical.

ABSTRACT

This work presents an analytical and interpretative study of the Concertino by the Czech composer Leoš Janáček. Written in 1925, the work is part of a period of great creative inspiration for the composer, being contemporary with his mature works of modernist expression. Therefore, this study is in line with Theodor Adorno's philosophical theory, in his concept of Musical Reproduction. Thus, the reflection undertaken on the score sought to understand the material used by the composer to build the Concertino, addressing formal and structural aspects. Thus, the work was organized into two parts: 1) the theoretical-philosophical delimitation of the Adornian theory on musical interpretation; and 2) the study of the work and the construction of a performance based on the indications noted by the composer and the recordings of great interpreters of his work. At the same time, the process of reducing the instrumental part of the work to a formation with two pianos was carried out.

Keywords: Janacek. Czech music. Music of the 20th Century. Musical Performance.

SUMÁRIO

RESUMO: 4

INTRODUÇÃO 9

1 – REPRODUÇÃO MUSICAL E O ESTUDO INTERPRETATIVO 11

2. CONCERTINO PARA ORQUESTRA DE CÂMARA: 18

2.11 - PRIMEIRO MOVIMENTO 18

2.2 - SEGUNDO MOVIMENTO 29

2.3 – TERCEIRO MOVIMENTO: 36

2.4 – QUARTO MOVIMENTO: 44

CONCLUSÃO 56

ANEXO – REDUÇÃO DO *CONCERTINO* 60

Introdução

"*On est philologue ou on ne l'est pas*[1]"
Walter Benjamin (1892-1940)

Leoš Janáček[2] (1854-1928), compositor tcheco e um dos precursores do movimento modernista na música, ainda tem seu nome e suas obras relativamente desconhecidos em boa parte das salas de concerto[3], embora sua música o credencie "como uma das mais altas afirmações e um dos valores mais vigorosos do nacionalismo eslavo no panorama da música contemporânea" (MATOS, 1955, p. 335). Suas obras comungam o romantismo do final do século XIX ao espírito modernista do início do século XX. A ópera *Šárka*, *Sonata para piano 1. X. 1905* (1905) são obras que muito bem exemplificam o período romântico do compositor. Em sua fase modernista, Janáček encontrou uma linguagem e forma de estruturar suas ideias muito particulares, o que demonstra a necessidade de maiores estudos sobre sua obra, pois ainda há muito a se apreender de sua música. Nesse sentido, o *Concertino para piano e orquestra de câmara* (1925-1926), é peça chave para demonstrar a originalidade do pensamento musical de Janáček.

O modo como podemos acessar, ou ao menos tentar, as ideias de determinada obra musical é pela interpretação. Assim, ela se mostra como ponto crucial e essencial para o trabalho de músicos que planejam executar peça. Assim, o trabalho parte do conceito de interpretação musical elaborado pelo filósofo Theodor W. Adorno (1903–1969) – tema este nunca completado pelo autor – à luz do *Concertino*, iniciando o estudo necessário para a sua completa interpretação. Adorno foi um filósofo, sociólogo e musicólogo alemão do início do século XX. Desde 1925, o filósofo demonstra interesse pelas questões interpretativas, quando publica o artigo "*Zum Problem der Reproduktion*" [*Acerca do problema da reprodução*], na revista musical vienense *Pult und Taktstock*. Entretanto, Adorno só retornará ao tema a partir de 1946, quando, após um período de intensa produção[4], consegue tempo para o estudo de música e piano. Todavia, este projeto sempre

[1] "Ou somos filólogos ou não somos" diz Benjamin a Adorno na carta datada 23.02.1939 (ADORNO, 2012, p. 435).
[2] [lɛʊs ɲa'naʃɛk] – transcrição fonética.
[3] Quando comparados com outros nomes do modernismo musical, como: Arnold Schönberg, Serguei Prokófiev, Alban Berg, entre outros.
[4] Entre os anos 1940-1945, Adorno completa a *Dialética do Esclarecimento*, a parte da *Filosofia da Nova Música* dedicada a Schönberg, o livro *Composing for the films* [*Compondo para os filmes*], escrito a quatro mãos com Hanns Eisler (1892-1962) e boa parte do livro *Minima Moralia*.

se vê interrompido e retomado até o ano de 1959, data de suas últimas anotações sobre este tema[5].

Assim, a pesquisa será estruturada da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresentaremos o conceito de *Reprodução Musical*, presente no livro *Towards a Theory of Musical Reproduction*. O conceito abrange dois momentos cruciais: a *interpretação* e a *performance*. De início, serão distinguidos e definidos os termos mencionados para que seja possível aprofundar o estudo do conceito de *reprodução musical*, entendido como a "realização sonora de uma obra musical, com base em sua partitura, a qual, por sua vez, representa algo como a "imagem do som". Em seguida, situaremos o compositor no período histórico no qual ele estava imerso para realizar uma análise estrutural[6] da obra de Janáček, junto com o estudo interpretativo das suas instruções notadas pela partitura. Para tanto, serão abordadas questões referentes à escrita como questões de regência e liderança da construção interpretativa da obra, aqui repousados sobre a figura do pianista.

Por fim, todos os textos traduzidos são aqui de nossa autoria e são acompanhados de suas versões originais nas notas de rodapé.

[5] Em 1954, Adorno, Steuermann e Kolisch fazem uma palestra sobre "*Nova Música e Interpretação*" [*New Music and Interpretation*]. É curioso que nenhum desses três autores chegou a sistematizar e concluir suas teorias sobre interpretação musical. Tudo o que restou foram esboços e transcrições de algumas das palestras proferidas sobre o assunto, a partir das quais podemos deduzir as linhas gerais de suas concepções acerca do tema. O estudo aqui proposto busca contribuir para o debate em torno das questões postas pelo problema da interpretação musical.

[6] A análise estrutural é aqui baseada no artigo de Tomi Mäkelä: "*Orchestration and form in Leos Janáček's Concertino: An analysis of intratextual interaction*".

1 – Reprodução Musical e o Estudo Interpretativo

Historicamente, o campo de pesquisa sobre interpretação musical foi muito pouco desenvolvido quando comparado historicamente às teorias composicionais (ou seja, às pesquisas da harmonia e de contraponto)[7]. Para Adorno, isso fez com que o campo da interpretação musical ficasse restrito

> a descrever as convenções de seu tempo respectivo, formulando regras tradicionais de experiência e de codificações de julgamentos do gosto, ou tratados técnicos nas performances vocais e instrumentais. Seu verdadeiro propósito, o determinar como as obras devem ser interpretadas, não foi concluído[8] (ADORNO, 2006, p. 163).

No início do século XX – período em que tanto Janáček quanto Adorno estão inseridos - essa discussão foi pautada, em grande parte, pelo avanço das ferramentas de reprodução técnica. Como se sabe, o campo das ciências humanas foi intensamente influenciado pelas consequências do desenvolvimento da maquinaria industrial e da reprodutibilidade técnica. Desse modo, vê-se no debate teórico a falta de uma definição, bem como da delimitação concreta do emprego de alguns termos centrais associados a essa prática, tais como: *reprodução*, *interpretação* e *performance*.

De início, o termo "interpretação" se refere ao procedimento de decodificação de elementos gráficos já fixados em uma forma escrita, ou seja, se refere a uma interpretação de uma *obra* cuja autonomia já esteja assegurada por sua forma de transmissão. Em outras palavras, a interpretação implica a existência da composição musical enquanto *obra autônoma*. No contexto em questão:

> [...] "interpretar" implica, portanto, uma espécie de musicologia aplicada, na qual o acesso à "verdade" da obra não acontece espontaneamente via intuição direta, mas sim através de uma postura refletida e ponderada, estando sempre acompanhada por informações adicionais (KUEHN, 2010, p. 5-6).

Entretanto, a relação do intérprete com a composição contém um grande problema: nenhuma partitura consegue fornecer indubitavelmente "regras" claras para sua interpretação, nem mesmo as de obras contemporâneas, conhecidas pela intensa marcação dos interesses do compositor. Existe sempre um elemento "experimental" e até

[7] Pensa-se na tradição alemã sobre o tema, onde podemos recorrer a "Richard Wagner (*Über das Dirigieren*, 1953 [1869]), Heinrich Schenker (*The art of performance*, 2002 [1911]), Arnold Schönberg (diversos ensaios, reunidos na coletânea intitulada *Style and Idea*, 1984), Rudolf Kolisch (uma entrevista e dois ensaios, reunidos em *Zur Theorie der musikalischen Aufführung*, 1983), Frederick Dorian (*The history of music in performance*, 1942)" (KUEHN, 2010, p. 6)

[8] *"It was restricted to describing the conventions of its respective time, formulating traditional rules of experience and codifying judgements of taste, or to technical treatises on vocal and instrumental performance. Its real purpose, to determine how rendition relates to the works, was not fulfilled*".

mesmo improvisatório por trás de toda apresentação. Como bem afirma Frederick Dorian (1902-1991):

> Claro, grandes compositores transformaram soberbamente suas ideias em partituras, fazendo o melhor uso possível da notação musical. Mas é essa mesma notação que é imperfeita e que continuará assim para sempre, apesar de contribuições notáveis para seu aprimoramento. Existem certas intangibilidades que não podem ser expressas por nosso método de escrever música – elementos musicais vitais incapazes de serem fixados pelas marcas e símbolos da notação. Consequentemente, as partituras são incompletas ao representarem as intenções do compositor. Nenhuma partitura, escrita em manuscrito e publicada em editoras, pode oferecer informação completa para seu intérprete[9] (DORIAN, 1942, p. 28).

A performance, por outro lado, é vista como a "experiência viva, o *hic et nunc*[10] do palco, à gestualidade e a aspectos corporais do músico intérprete com relação ao modo e aos meios de sua apresentação com o instrumento" (KUEHN, 2012, p. 16).

Para uma execução coerente de uma obra, mostra-se a necessidade de uma atenção pormenorizada do intérprete ao seu material utilizado pelo compositor. Pois a "interpretação musical é inseparável da crítica[11]" (ADORNO, 2006, p. 214). Para ser possível uma interpretação coerente, ou seja, que se aproxime as intenções deixadas pelo compositor – provenientes do próprio texto musical ou através de pesquisa musicológica – é necessário um entendimento profundo na imanência da obra, um entendimento que "é nada menos do que uma imersão crítica no texto musical em si, cuja expectativa é encontrar um contexto significativo[12]" (ADORNO, 2006, p. 205). Nesse sentido, uma análise performática é o complemento do decifrar das instruções enigmáticas do compositor realizado pela interpretação, pois é somente a partir dela que é possível trazer à tona o gesto musical enclausurado pela partitura.

---

[9] "*Of course, great composers have superbly transformed their ideas into scores, making the best possible use of musical notation. But it is this very notation that is imperfect and may remain so forever, notwithstanding remarkable contributions to its improvement. There are certain intangibles that cannot be expressed by our method of writing music – vital musical elements incapable of being fixed by the marks and symbols of notation. Consequently, score scripts are incomplete in representing the composers' intentions. No score, as written in manuscript and published in print, can offer complete information for its interpreter*".

[10] Do latim: o "aqui e agora" da obra de arte. Walter Benjamin (1892-1940) se utiliza da mesma expressão para definir a *aura* em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica.

[11] "*Musical interpretation is inseparable from critique*". Crítica deve ser aqui entendida como o "conhecimento da obra de arte"; a crítica é o autoconhecimento da obra; "na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra" (BENJAMIN, 1993, p. 74).

[12] "*Insight, rather, is nothing other than a critical immersion in the text itself, one whose only expectation is to find a meaningful context*".

Para este fim, Adorno cunha o termo *reprodução musical*[13]. Segundo Kuehn este termo pode ser definido como "a realização sonora de uma obra musical, com base em sua partitura, a qual, por sua vez, representa algo como a 'imagem do som' (KUEHN, 2010, p. 11). Na teoria de Adorno, este conceito envolve os conceitos de *interpretação* e *performance*, demonstrando a importância da *reprodução musical* para poder compreender a parte empírica e teórica das obras musicais em determinado momento histórico. A sua concepção se situa em uma tradição de pensamento sobre a música que busca desenvolver a maneira pela qual essa *reprodução* deveria se realizar. Sua teoria é situada da seguinte forma:

> 1) que a leitura de uma obra musical é uma interpretação; 2) que a interpretação implica certa liberdade, cujos limites de autonomia ainda precisam ser definidos; 3) que o conceito de "reprodução musical" envolve, de maneira indissociável, o intérprete, a obra e sua interpretação; 4) que o executante de uma obra musical é, além de intérprete, um 'imitador' [*Nachbildner*]; 5) que a reprodução musical proporciona plenitude; e 6) que a reprodução musical envolve também aspectos de integralidade humana, ou seja, questões de ordem ética, política e social. Tudo isso – vale ser reiterado – "como teoria não poderia penetrar o que se funde indissoluvelmente em sua forma" (KUEHN, 2010, p. 11).

Nesse sentido, a partir do estudo do *Concertino*, percebe-se como é extremamente laborioso destrinchar as anotações musicais as intenções do compositor. Pode-se entender que a tarefa do intérprete é, "somente ler o texto [*Text*] de forma exata e torná-lo audível, 'realizar' [...] os resultados de nossa leitura[14]" (KOLISCH, 2009, p. 204). Entretanto tal

[13] A discussão sobre interpretação musical no início do século XX foi pautada, em grande parte, pelo avanço das ferramentas de reprodução técnica. O campo das ciências humanas foi intensamente influenciado pelas consequências do desenvolvimento da maquinaria industrial e da reprodutibilidade técnica. Um exemplo notável pode ser encontrado no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, que busca elaborar teses sobre o futuro da arte nesse cenário. Como se sabe, o principal conceito empregado por Benjamin neste ensaio é o da *aura* e, mais precisamente, o momento de sua destruição: o "desencantamento das obras de arte" (BENJAMIN, 2016, p. 187-188), que provocaria uma superação do caráter aurático antes presente. Este conceito pode ser definido da seguinte forma: "Em suma, o que é a aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho" (BENJAMIN, 2012, p. 184). Embora Adorno concorde com o diagnóstico do fim da *aura*, ele argumenta que a forma material das obras não é idêntica a esse elemento mágico que se encerra. O próprio cumprimento das leis formais autônomas seria o responsável pelo desaparecimento aurático; a apreensão profunda de suas regras e atenção minuciosa a elas, provocaria e faria com que o ouvinte se aproximasse do "estado de liberdade". Desse modo, a *"reprodução técnica"* de interpretações musicais faria com que a obra musical perdesse muito de seu potencial intratextual. As gravações eliminariam, junto com a *aura*, o colorido, o contraste e as constituições internas da própria música, resultando em uma impossibilidade do ouvinte - e também do intérprete - penetrar além do material sensível sonoro. Afinal, usar de "dispositivos mecânicos elimina imediatamente todo problema" (SCHÖNBERG, 1984, p. 322). Por outro lado, a noção de *reprodução musical*, que Adorno utiliza para tratar da *performance*, tem incorporada exatamente o que se perde na gravação: a *aura*, o *hic et nunc* da obra de arte.

[14] "*The musical thought is put down, or is 'objectivated' in the text. Our task, thus, would only be to read the text exactly and to make audible, 'to realize', as I call it, the results of our reading*".

tarefa nunca é tão simples quanto se apresenta. A partitura, em especial a da obra em questão, apresenta certas contradições em sua forma de escrever que deixam questões difíceis para o intérprete resolver. Percebe-se que o intérprete está em meio a um jogo entre *liberdade* e *restrição*: *liberdade*, pois a obra nunca havia se apresentado nesse tempo, no momento presente, sua configuração é historicamente contingenciada; *restrição*, pois a partitura, sendo enigmática, força o intérprete a tentar esclarecê-la, lutando contra sua escrita, de difícil elucidação. E tais características, como já dito, não se perdem com a notação cada vez mais precisa dos elementos musicais, pois, quanto "mais exatas as indicações de performance se tornam, mais imperfeitas [elas são]" (SCHÖNBERG, 1984, p. 319). Portanto, a interpretação se mostra necessária para "conectar o vão entre as ideias do autor e o ouvido contemporâneo, os poderes assimilativos do ouvinte no tempo em questão" (SCHÖNBERG, 1984, p. 328).

Afinal, o princípio fundamental de qualquer realização musical é ser capaz de fazer o ouvinte apreender a ideia que o compositor objetivou na partitura, "completo em cada detalhe de conteúdo e *construção*" (SCHÖNBERG, 1984, p. 320). Afinal, em sua perspectiva, as formas, em arte, e especialmente na música, buscam a compreensibilidade. Portanto, resta "organizar essa forma para que ela se torne uma mensagem compreensível 'a quem possa interessar'" (SCHÖNBERG, 1984, p. 215). Assim,

> O princípio mais elevado de toda a ***reprodução musical*** deve ser que aquilo que o compositor escreveu é feito para ser tocado de tal forma que cada nota possa ser escutada nitidamente, e de que todos os sons, sejam eles sucessivos ou simultâneos, estejam em um profundo relacionamento com cada um deles, e que nenhuma parte ofusca a outra, mas, pelo contrário, fornece sua contribuição reforçando que todos eles se sobressaem claramente um do outro[15] (SCHÖNBERG, 1984, p. 319, grifos nossos).

Portanto, para a interpretação de um compositor tão peculiar e com um estilo tão abrupto como Janáček, todos esses problemas se agravam. Seu uso da tonalidade, derivado da linguagem falada[16], mostra-se extremamente particular e contingenciado a sua nação. Sobre isso, diz Adorno:

> Naquelas esferas em que a tendência evolutiva da música ocidental Não se impôs completamente, como em alguns territórios agrários da Europa Meridional e Orienta, pode ser empregado sem desonra, até o passado mais recente, um material tonal. Basta pensar na arte de caráter regional, mas

[15] "*The highest principle for all* ***reproduction of music*** *would have to be that what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard, and that all the sounds, whether successive or simultaneous, are in such relationship to each other that no part at any moment obscures another, but, on the contrary, makes its contribution towards ensuring that they all stand out clearly from one another*".
[16] O compositor até mesmo possuía uma "propensão para inventar palavras completamente novas" (NOVAK, 1992, p. 1263).

> grandiosa em sua coerência, de Janáček, e também em boa parte da música de Bartók, que, com toda a sua inclinação ao folclore, representava simultaneamente parte da grande música europeia mais avançada (ADORNO, 1974, p. 37-8).

Da linguagem, Janáček acreditava que a "melodia falada" era o caminho para determinar os sentimentos mais íntimos dos falantes – bem como dos ouvintes, pois se "a melodia falada é a flor do nenúfar, ainda assim ela brota e floresce e bebe das raízes, que vagam nas águas da mente"[17] (ZEMANOVÁ, 2002, p. xv). Como bem diz Guy Erismann, suas obras são "fotografias sonoras". Janáček "recusou dogmas e sistemas argumentando que privilegiava as variações de linguagem e os ruídos da vida, exprimindo uma verdade profunda e vivida, em vez das variações musicais equacionadas em sistema – coisa que para ele era mero artifício"[18].

Na linha de pensamento proposta por Adorno, vemos que a interpretação de obras tende para a sua resolução definitiva; porém, a insuficiência dessa tarefa mantêm em aberto o espaço para novas criações artísticas. Estas são inevitavelmente marcadas pelo tempo histórico à qual o intérprete se encontra[19].

Portanto, o músico, nessa perspectiva, se confronta com a dialética entre seguir fielmente as instruções marcadas pelo compositor e a apresentar sua liberdade subjetiva do processo. Rudolf Kolisch[20] defendia uma total opacidade do sujeito em relação às obras, um "bom 'executor' ou 'executante' deve servir à obra e não vice-versa" (KUEHN, 2010, p. 13). A teoria de Kolisch pode até mesmo eliminar esse lado da *reprodução*, provocando uma inversão do papel do intérprete em seu relacionamento com a obra. Ou seja, aqui, ao invés de produzir subjetividades por meio de seu tocar, a performance

---

[17] "*If speech melody is the flower of the water-lily, it nevertheless bud and blossoms and drinks from the roots, which wander in the waters of the mind*".

[18] Disponível em: http://culturafm.cmais.com.br/leos-janacek-e-a-melodia-da-fala.

[19] "De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se funde indissoluvelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como homem íntegro" (ADORNO apud KUEHN, 2010, p. 9).

[20] Rudolf Kolisch (1896-1978), violinista e líder de grupos camerísticos como o "*Quarteto Kolisch*" e "*Quarteto Pro Arte"*, foi figura proeminente no debate interpretativo do século XX. Em decorrência da Segunda Guerra, entre 1939 e 1941, Kolisch teve que abandonar suas turnês pela Europa, assumindo a posição de refugiado. Nessa situação e a convite do compositor e amigo Hanns Eisler (1898-1962), o violinista proferiu três cursos na cidade de Nova York que abordavam a problemática do intérprete: "*Performance Musical: A Realização do Sentido Musical*" (1939), "*Como Ensaiar e Tocar Música de Câmara*" (1940), e "*Workshop para Tocar em Grupo: Pequenas e Grandes Formações*. Neles enfatiza como as questões que são abordadas se referem não a problemas específicos de interpretação, mas sim para questões gerais, demonstrando o desejo de Kolisch para estabelecer uma teoria geral de performance musical.

articula o "sentido da obra ao invés de enunciar sua fachada tonal, narrando-a subjetivamente" (TRIPPETT, 2009, p. 230). O que está em jogo aqui, portanto, é a capacidade intelectual do intérprete de entender a obra e isso é o que define o "julgamento" da performance: o entendimento correto – ou não – de sua estrutura. Essa distinção se dá entre uma "'bela' *performance* das coerências superficiais, e uma *performance* 'objetiva' que articula as relações das partes motívicas e do todo estrutural, tornando audível o processo dialético da integração" (TRIPPETT, 2009, p. 230-231).

Para Kolisch, a análise e a *performance* da obra efetuadas pelo intérprete devem ter, como fim último, o objetivo de exprimir as ideias musicais fixadas pela notação. Sendo assim, ele faz uma crítica ao ensino musical que delimita como fim último a execução técnica: neste caso, sua tarefa estaria limitada a "construir virtuosos instrumentais e não músicos" (KOLISCH, 2009, p. 202). Nesse sentido, o estudo técnico deveria ser apenas um meio para a expressão de seu sentido estritamente musical. Ou seja: os problemas da interpretação são aqui direcionados à obra que expressa apenas seu conteúdo apenas por meios musicais (KOLISCH, 2009, p. 203). Portanto, em sua visão, a música deve ser concebida a partir da ideia de *construção* e não dos "efeitos de sua execução".

Ao tratar da expressão de um sentido musical fixado pela notação, Kolisch não se refere a nenhum tipo de conteúdo extramusical, mas a algo só poderia ser dito através da música: "Música não significa nada mais do que música. *É uma linguagem própria*" (KOLISCH, 2009, p. 203). Em síntese, para a expressão do sentido musical, o músico deve interpretar a partitura. Desse modo, Kolisch afirma:

> Nós temos que decidir se algo como a interpretação correta realmente existe! Em outras palavras, seriam as indicações fornecidas pela partitura suficientemente precisas para garantir um 'correto'; ou seja, uma única interpretação? Minha resposta é SIM"[21] (KOLISCH, 2009, p. 205).

Como se vê, Kolisch defende enfaticamente a existência de uma interpretação *correta* e, portanto, *objetiva* da obra musical. Por outro lado, aquilo que seria uma interpretação *subjetiva* – que usa "categorias como sentir, instinto, gosto, sentimento" – é excluída da sua teoria, pois transformaria a *performance* em uma expressão da personalidade do intérprete, ao invés de buscar realizar "os conteúdos objetivos do texto" (KOLISCH, 2009, p. 205).

[21] "*Before we answer this question, we have to decide whether such a thing as right interpretation exists at all! In other words, are the indications given through a score precise enough to guarantee a right; that means, only one interpretation? My answer is, YES*".

A noção de expressão musical é entendida por Kolisch como sendo a elaboração dos elementos musicais no interior mesmo da obra. Desse modo, cada fenômeno contido na peça deve exercer uma função para que seja possível compreender o pensamento que o compositor racionalizou na partitura (KOLISCH, 2009, p. 206). E isso só se efetuará por meio de uma análise rigorosa da formação musical, podendo assim apreender sua função e seu sentido. Seguindo nessa linha, seria possível afirmar que "interpretar" um compositor significaria "aprender a ler o seu texto", utilizando somente elementos musicais[22].

Adorno, seguindo essa linha, afirma que a verdadeira reprodução "'é o *raio-x* da obra', uma metáfora para iluminar clinicamente uma total compreensão da música, tornando a obra *visível* no mesmo sentido que a nova tecnologia da câmera pode revelar 'o inconsciente óptico'" (TRIPPETT, 2009, p. 229). Nesse sentido, a "interpretação objetiva" seria aquela capaz de evidenciar todos os aspectos estruturais e coerentes de uma obra, que residiriam por debaixo de "toda superfície sonora sensível", através da articulação mesma do som, relacionando dialeticamente a *parte constitutiva* e o *todo coeso* (ADORNO, 2006, p. 1).

Nesse sentido, toda interpretação deve buscar apreender em definitivo a interpretação última da obra musical. Portanto, um estudo interpretativo deve ter como objetivo fornecer ao leitor/músico opções interpretativas e discussões subsequentes a elas, ou seja, iniciar o minucioso trabalho de destrinchar o verdadeiro sentido musical ali escrito por Janáček. Para tanto, entende-se aqui como estudo interpretativo a análise em forma de texto das intenções do compositor e como elas foram interpretadas ou resolvidas por outros músicos.co

[22] Schönberg não simpatiza totalmente com essas concepções. Embora afirme que muitos artistas por volta do final do século XIX e início do século XX ultrapassaram os limites de exibição "do poder de emoção que eram capaz de sentir; artistas que consideraram que as obras de arte foram criadas apenas para poderem se expor para o seu público"; em suma, "que seriam mais importantes do que a obra, do que o compositor" (SCHÖNBERG, 1984, p. 319), Schönberg também alerta para o perigo de ambos os extremos. Assim, sobre a teoria de Kolisch, ele diz: "Você acha que saber disso tem alguma utilidade? Não consigo imaginar [...], mas as qualidades estéticas não se revelam a partir daí [...]. Nunca é demais alertar para que não se superestimem essas análises, pois elas conduzem justamente àquilo contra o que eu sempre combati: ao conhecimento de como [aquilo] é feito". (SCHÖNBERG apud TRIPPETT, 2009, p. 228).

2. Concertino para Orquestra de Câmara:

Leoš Eugen Janáček (1854-1928) foi um compositor tcheco, teórico musical, publicitário e professor. Foi fortemente inspirado pela música folclórica da Morávia e outras eslavas, usando-as para criar um estilo musical original e, principalmente em suas obras mais tardias, moderno. Até 1895 dedicou-se principalmente à pesquisa folclórica e sua produção musical inicial foi influenciada por contemporâneos como Antonín Dvořák (1841-1904). Seus trabalhos posteriores e maduros incorporam seus estudos anteriores de música folclórica nacional em uma síntese moderna e altamente original, como bem podemos perceber na obra em questão, em seu *Concertino* (1925-1926).

Janáček buscava uso mais abrangente dos recursos musicais. Suas óperas, em particular, utilizavam de linhas melódicas derivadas da "fala" – mencionado acima, material folclórico e tradicional, junto com um complexo argumento musical modal. As obras de Janáček ainda são executadas regularmente em todo o mundo e geralmente são consideradas populares entre o público.

Em seus últimos anos, o compositor escreve diversas obras marcantes do início do século XX, incluindo a obra em questão deste trabalho. A estreia mundial do Concertino lírico de Janáček para piano, dois violinos, viola, clarinete, trompa e fagote ocorreu em Brno em 16 de fevereiro de 1926. Escrita nos primeiros meses de 1925, Janáček pretendia de fato escrever um concerto para piano, mas o seu desenvolvimento acabou resultando em um concerto de câmara,

2.11 - Primeiro Movimento

a) Estrutura formal:

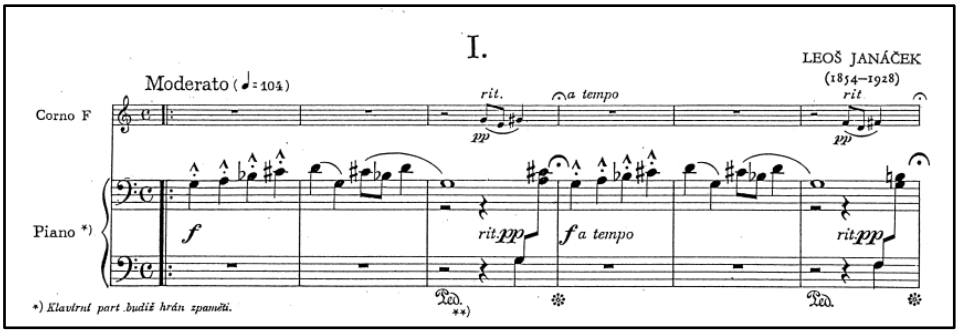
> "*Primeiro movimento. Em um dia de primavera, impedimos que um ouriço chegasse ao seu covil coberto de folhas secas e velhas tílias. Ele estava zangado, mas trabalhou em vão. Ele não conseguiu entender. Assim, minha trompa também não conseguiu nada mais do que um único motivo mal-humorado. O ouriço deveria ter ficado nas patas traseiras e cantado uma canção triste? No momento em que ele esticou o nariz, foi forçado a puxá-lo para dentro novamente".*
>
> Janáček, 1927.

O primeiro movimento do *Concertino* é um duo entre o piano (solista) e a trompa (orquestra). Nele, vemos estabelecido logo de início a estrutura de um diálogo assimétrico, com o piano prevalecendo enquanto instrumento concertista. O movimento se inicia com a indicação de *Moderato*, ocorrendo, em seu desenvolver, diversas mudanças de andamento[23].

Nos primeiros compassos, temos a exposição em *forte* do primeiro sujeito, cujo centro se firma na nota sol. Ela já nos indica o modo de interação entre os instrumentos que estará presente por todo o decorrer da obra. O último motivo desse primeiro tema (dó sustenido – si bemol – ré – sol) é repetido pela trompa e logo em seguida pelo piano, o que faz com que o sujeito "seja liquidado dentro de sua própria exposição"[24] (MÄKELÄ, 2011, p. 500). Neste processo, existe uma contração do motivo: piano faz quatro notas do motivo, a trompa três e por fim o piano termina com apenas duas notas. Reforçando esse movimento, Janáček escreve *ritardando* e as últimas notas são tocadas em *pianíssimo*, chegando a um vazio sonoro proposto pela fermata, que não repousa sobre alguma nota, mas sim entre os compassos – um vazio da exposição motívica do movimento.

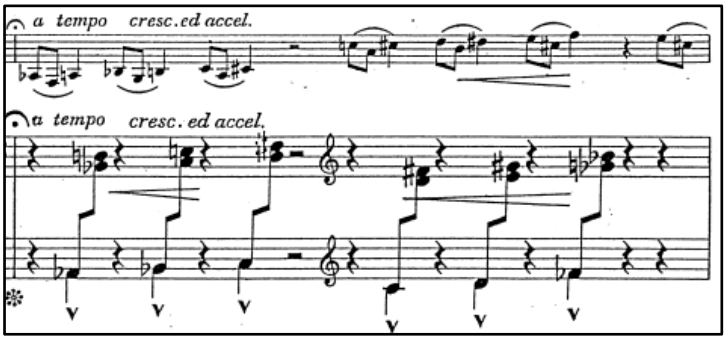
[23] *Più mosso*, compasso 11 - *Meno mosso*, compasso 25 - *Più mosso rubato*, compasso 38 - *Um poco più mosso*, compasso 41 - *Vivo*, compasso 66 e de volta ao *Moderato* no compasso 70. A fórmula de compasso do movimento é 4/4, havendo algumas alterações pelo caminho, para 6/4 no compasso 38, 4/4 no compasso 54, 3/4 no compasso 56, 2/4 no compasso 58, 3/4 no compasso 64, 6/4 no compasso 66, 4/4 no compasso 70, 6/4 no compasso 74 e por fim 4/4 no compasso 77.

[24] "*So that the the subject is liquidated even within its exposition*".



Exemplo 1: Primeiros compassos do Concertino. Centro em Sol

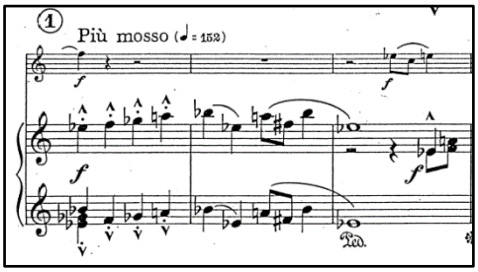
Nesse motivo, percebe-se que a linha da trompa responde com um motivo de terça descendente e terça maior ascendente, ou também como um movimento de segunda menor ascendente (transposto: dó – lá – dó sustenido). Por todo o movimento ela repetirá esse motivo, realizando pequenas mudanças intervalares, mas sempre mantendo o desenho melódico. Ao fim dessa exposição, temos uma transição para repetir a apresentação inicial. Nele, vemos como a trompa se desenvolve a partir desse motivo dissolvido.[25]



Exemplo 2 – Compasso 10. Transição para o *Più mosso.*

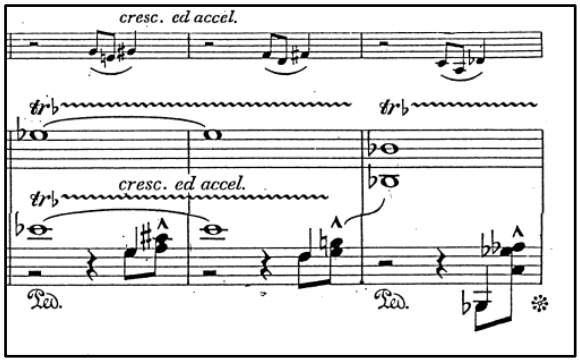
A partir desse compasso, Janáček apresenta novamente, mas em *Più mosso*, o sujeito inicial, mas na tonalidade de mi bemol menor e com a dinâmica *forte* por todos os três compassos, retirando a dissolução gradual e calma apresentada no início.

[25] Como bem aponta Mäkelä, (2006, p. 501), a semelhança com o segundo concerto de Brahms é bastante relevante, pois este utiliza o mesmo motivo de uma segunda ascendente com uma terça descendente. Relação trompa como orquestra, piano concertante.



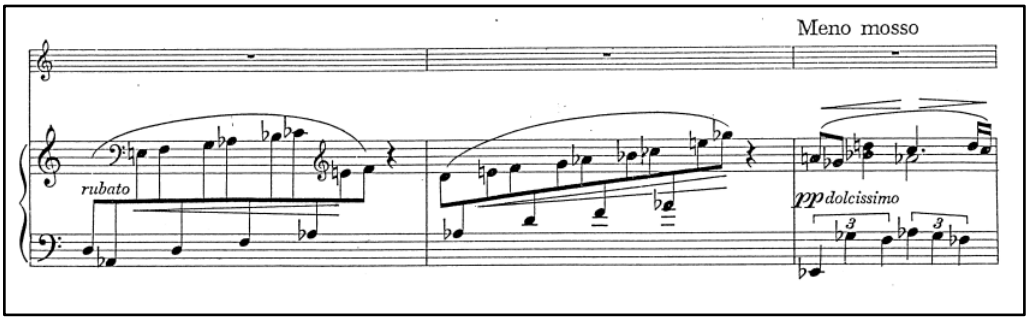
Exemplo 3 – Reexposição em mi bemol menor.

No compasso 20 é apresentada uma nova textura pelo piano: um longo trinado agora dialoga com a trompa, preparando a *cadenza*[26] em rubato do piano dos próximos dois compassos.



Exemplo 4 – Nova textura com trinados.

Ao fim desse trecho, no compasso 23, temos uma figura de colcheias em quiálteras, realizando a transição para o segundo sujeito.

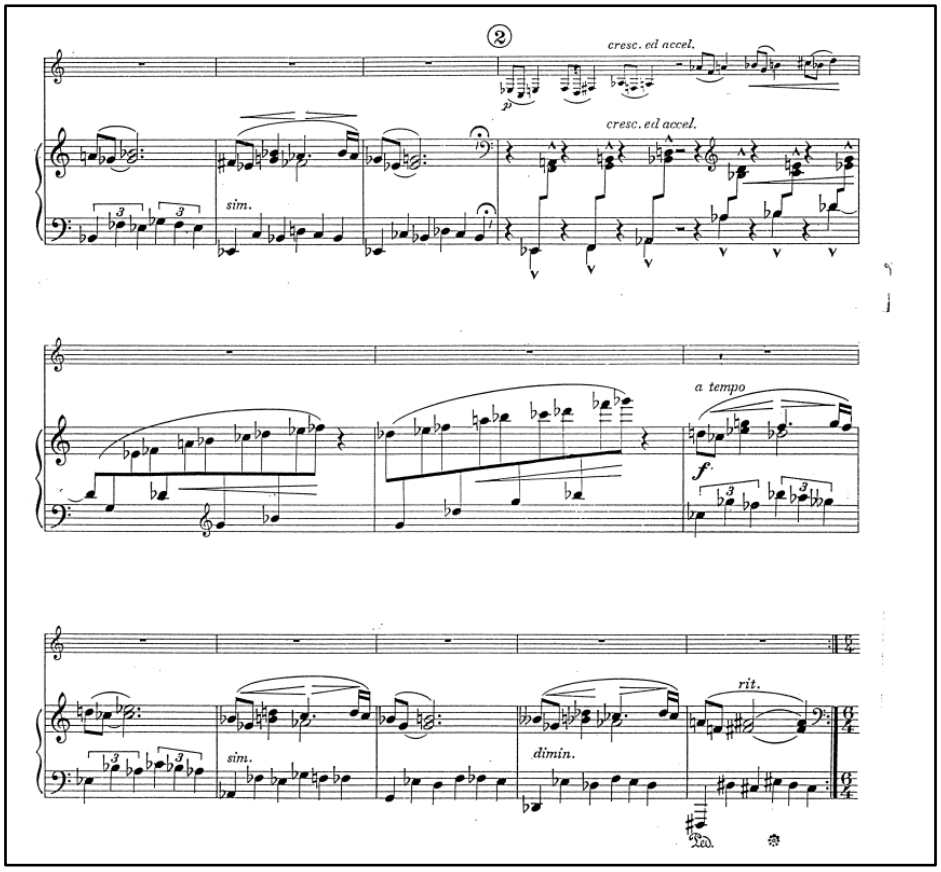


Exemplo 5 – Compassos 23-25. Transição para o segundo sujeito

Nesse segundo sujeito, realizado pelo piano em *pianíssimo dolcissimo*, vemos uma elaboração do motivo inicial, mas agora em um ambiente mais harmônico e

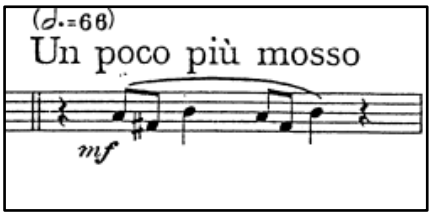
[26] *Cadenza* é uma passagem virtuosística, frequentemente baseada motivos e sujeitos já apresentados na obra. Cadência, por outro lado, é um tipo específico de intervalo cuja função é finalizar uma frase, seção ou obra musical.

contrapontístico. As suas últimas notas - lá – sol bemol – si bemol – ligam esse segundo sujeito com o primeiro, desenvolvendo o material motívico já introduzido. Este sujeito será intercalado com o mesmo diálogo da trompa com o piano, repetindo a figura ascendente das colcheias para ser apresentado novamente, mas agora na dinâmica *forte*.



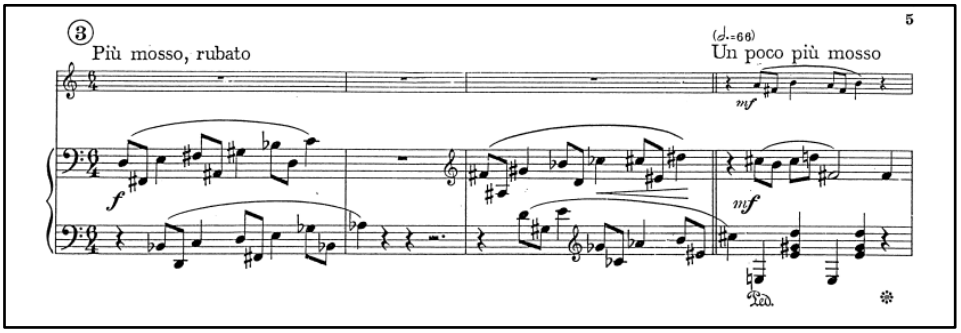
Exemplo 6 – Compassos 26-37. Exposição do segundo sujeito

No compasso 38, temos o início da seção de desenvolvimento em *Più mosso, rubato*, com o piano trabalhando o material da exposição. No compasso 41, a linha da trompa executa pela primeira vez seu desenho melódico de forma extensa - agora por quatro tempos - e junto com o piano. A trompa, porém, executa o motivo de forma alterada, terça menor e quarta, sendo agora seu contorno melódico superior o de uma segunda maior (ré – si - mi).



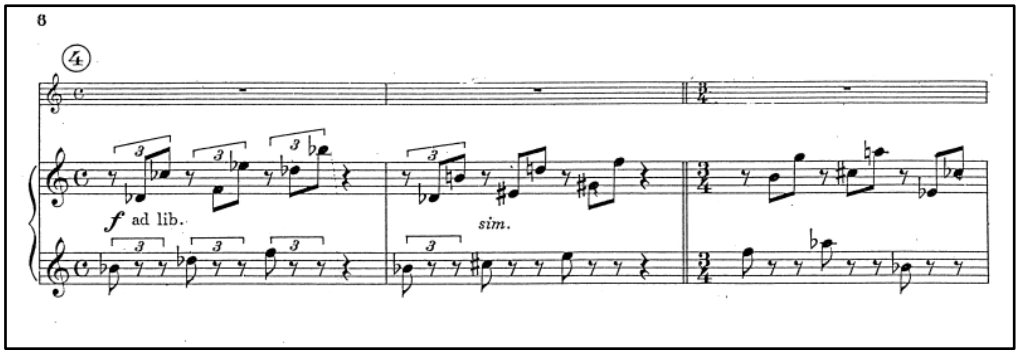
Exemplo 7 –Motivo desenvolvido da trompa.

Essa forma será repetida quatro vezes, sendo interrompida três vezes a cada dois compassos, pelo piano sozinho, sempre repetindo a mesma textura do compasso 38.



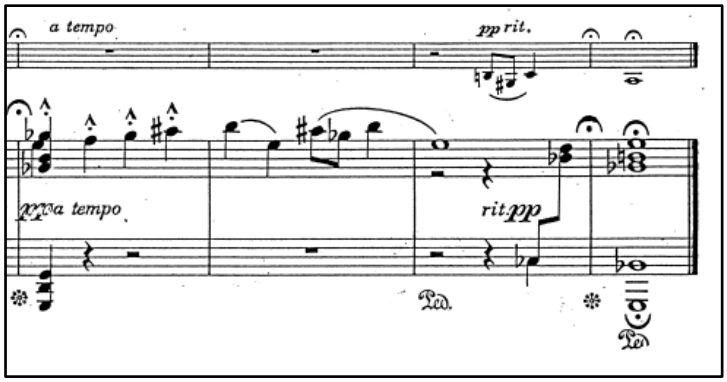
Exemplo 8 – Compassos 38-41. Transição para terceiro tema.

No compasso 54, inicia-se uma *cadenza* que desenvolve os contornos motívicos, retornando ao desenho melódico de segunda menor, mas agora distanciadas pela textura da escrita, representada por um salto de sexta descendente.



Exemplo 9 – Compassos 54-56. *Cadenza* com motivo de segunda menor.

Ao fim da *cadenza*, o piano reexpõe o segundo sujeito para, em seguida, também reexpor o primeiro sujeito. Isso monta a forma do movimento de maneira simétrica, uma tradicional forma sonata – exposição, desenvolvimento e reexposição. Nos últimos compassos, Janacek usa dos materiais já apresentados para terminar em uma cadência e sol menor.



Exemplo 10 - Compassos 83-86

b) Considerações sobre a performance do primeiro movimento:

O piano é "sem dúvida líder temático, formal e organizador do movimento, com a trompa servindo como uma sombra temática"[27] (MÄKELÄ, 2006, p. 502). A grande particularidade desse movimento é a forma como Janáček constrói, com economia de temas, sujeitos e motivos, não uma pequena sonata para trompa e piano, mas a estrutura em miniatura de um concerto para piano e orquestra[28].

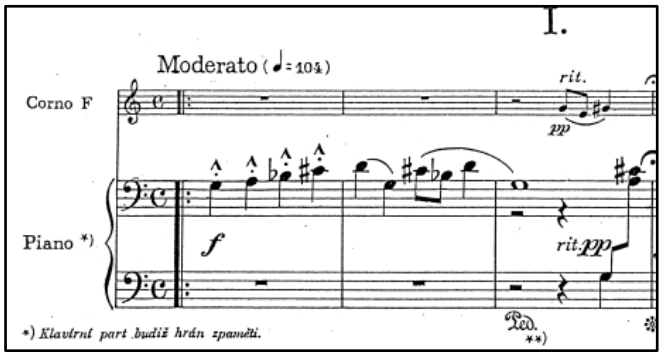
Para tanto, o início do *Concertino* exige um caráter afirmativo, sendo usualmente tocado de maneira bastante articulada. Entretanto, existe certa tendência de antecipar o *ritardando* do fim da frase, como podemos ouvir na gravação de Sviatoslav Richter, de 02/08/1980. Vale ressaltar que, de início, o primeiro sujeito sempre termina de forma branda com a dinâmica de *pianíssimo* e *ritardando*. Richter, além de realizar o *Moderato* em um andamento consideravelmente mais lento, ainda ameniza sua exposição ao compartilhar aos três compassos o *ritardando*.

Cada uma das notas da escala inicial possui acentos e *staccatos*, o que enfatiza a intenção do compositor de apresentá-las de maneira muito articulada. O pianista deve ter em mente que se trata de uma entrada concertante, sendo que a trompa responderá de maneira bastante econômica. A sua entrada, já imersa no *ritardando*, ameniza e diminui bastante o andamento inicialmente apresentado, sendo seguido de uma fermata entre os compassos. A indicação do compositor não é clara sobre a intenção da *fermata*. Na gravação de András Schiff, podemos ouvir que o *rit.* escrito obtêm maior força a partir dessa *fermata*, sendo realizada apenas uma ligeira respiração para a continuação da

[27] "*The pianist is no doubt the thematic, formal, and constellational leader of the movement, the horn serving as its thematic shadow*".

[28] A orquestra é entendida aqui posição que a trompa assume no movimento. Vale ressaltar que a obra utiliza de uma formação de câmara, ou seja, com menos instrumentos. Esse movimento perpassa diversas obras do compositor, pois, em suas mãos, o *Concerto* se torna um *Concertino*, a *Sinfonia* uma *Sinfonieta*.

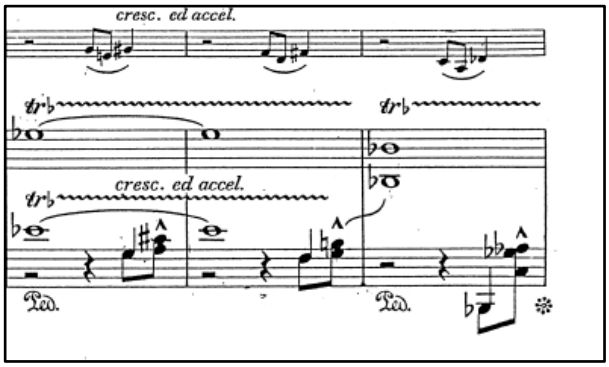
música. Com isso, Janáček consegue apresentar o sujeito e, a partir dele mesmo, dissolvê-lo nos primeiros compassos, derivando o núcleo motívico que será parte fundamental de todo o movimento. Tendo isso em mente, sugere-se ao intérprete que diminua bastante o andamento neste terceiro compasso. A intenção latente do compositor é quebrar a exposição afirmativa e certa de si dos dois primeiros compassos e fazer um jogo de retomada desse caráter – que ocorrerá algumas vezes -, sendo sempre novamente dissolvido.



Exemplo 11 – Articulação das primeiras notas do movimento.

Esse desenho melódico será interrompido por um diálogo entre a trompa e o piano, ambos em *crescendo* e *acelerando*. O compositor utiliza de forma extensa os motivos presentes no terceiro compasso do movimento. Deve-se aumentar a tensão – devido a sua repetição incessante – e ao mesmo tempo preparar a chegada do *Più mosso*, em outra harmonia, mas com o mesmo motivo. Agora, entretanto, Janáček não utiliza da *fermata* ao fim da exposição, o que demonstra que o intérprete deve modificar os contornos do trecho. Desse modo, sugere-se aos pianistas executá-lo com um caráter agressivo, para enfim chegar ao ponto culminante dessa primeira parte. Pois, como se vê, essa estrutura se mantém até o compasso 20, onde vemos o início da textura com trinados que levará até as colcheias em rubato no compasso 23 – resultado de toda a insistência motívica. Neste trecho, sugere-se que a trompa obtenha maior predominância, se tornando o fio condutor do *accelerando*. Aqui, Richter enfatiza as notas graves do motivo, realizadas pela mão esquerda. Pelas indicações do compositor, vemos a marcação de semínimas, o que indica uma prevalência da nota em relação às demais. Sugere-se aos intérpretes que os acentos e primeiros tempos sejam bastante enfatizados, a fim de deixar claro o diálogo entre os instrumentos, como para preparar a próxima seção. Além disso, essa nova textura faz com que o piano adquira maior independência em relação ao que foi previamente exposto, preparando o terreno para aqueles compassos em *rubato*. Desse modo, o pianista

deve ter consciência disso para realizar essa mudança de relação, deixando claro o aspecto concertante do trecho.



Exemplo 12 - Trilos dos compassos 20-23.

Nos compassos 23 e 24, que realizam a transição, temos a continuidade do *crescendo* e *accelerando*, mas com a liberdade do *rubato*. Assim, o intérprete pode diferenciar os dois compassos, deslocando a aceleração dentro da figura, ou seja, modificar a estrutura de tempo nessas duas figuras ascendentes, que são praticamente idênticas (com exceção das duas últimas colcheias). Além disso, o piano atua como solista, sem o acompanhamento da trompa. Sugere-se que o intérprete inicie o primeiro compasso lento e que vá aos poucos ganhando velocidade. No compasso seguinte, deve-se então começar rápido e diminuir a velocidade, fazendo com que a chegada no segundo sujeito seja mais tranquila e orgânica.

A partir do *Meno Mosso*, Janáček trabalha o motivo apresentado melhor desenvolvendo o ambiente harmônico. O segundo sujeito é apresentado em *pianíssimo*, com variações de segundas menores. Mudando a textura anterior, agora o sujeito consiste em "dois níveis diferentes, a mão direita e o acompanhamento 'romântico' da mão esquerda"[29] (MÄKETÄ, 2006, p. 501). Neste trecho, o pianista pode enfatizar esse movimento melódico particular, deixando a mão esquerda o mais piano possível para proporcionar um equilíbrio sonoro coerente. Além disso, quebrando a tradicional expectativa da frase, Janáček escreve um crescendo do segundo para o terceiro tempo, em um movimento melódico descendente – o que levaria, sem a notação, o pianista a decrescer. Com isso, sugere-se ao intérprete que não cresça de fato pela indicação escrita, para não sugerir ao ouvinte a escrita de um acento, mas que mantenha a dinâmica em relação às notas anteriores da frase. Isso será suficiente para a manutenção das intenções ali fixadas pelo compositor. O que se segue, ao fim da exposição desse segundo sujeito,

[29] "*Unlike before, the subject consists of two different levels, the right and the accompanying ('romantic') left hand*".

é a intervenção, de maneira praticamente idêntica, dos motivos iniciais entre a trompa e o piano que levarão novamente ao mesmo desenho das colcheias em quiálteras. Entretanto, após esses compassos, o sujeito é agora reapresentado em *forte*, para encerrar a seção. Ao fim, o compositor coloca uma barra de repetição, marcando o trecho como a exposição dessa *forma sonata*.

O desenvolvimento se apresenta em *Più mosso, rubato*. Em *forte*, o trecho exige maior energia do intérprete. A mesma estrutura da seção inicial será mantida, que sempre manterá o mesmo desenho melódico de segundas, sendo interrompido por um desenho ascendente de colcheias. De início, nos primeiros três compassos dessa seção, o intérprete crescerá do *forte* para o *mezzoforte*. Sugere-se realizar o crescendo de forma não exagerada, para não ser demasiado abrupto com o que se segue, mas ainda mantendo clara a mudança inesperada de dinâmica. Par isso, o pianista pode respirar junto com o trompista , facilitando a entrada do músico e evidenciando as indicações do compositor. A partir do quarto compasso da seção, Janáček coloca a marcação *Un poco più mosso*. Essa indicação deve levar o pianista a melhor aproveitar o caráter mais melódico e animado do trecho, que contará com a trompa repetindo o mesmo desenho motívico. Para esse desenvolvimento, sugere-se executar as repetições sempre da mesma forma, permitindo apenas que a harmonia as diferencie. Como bem se nota, todo o movimento possui essa característica, portanto, a intenção da obra demonstra um caráter obstinado do mesmo material sendo dito de diversas formas.

O trecho levará para a *cadenza* em tercinas. Para o pianista, sugere-se destacar cada uma das notas e enfatizar o intervalo de segunda ascendente entre a primeira e a última nota. Além disso, é essencial manter sua regularidade rítmica, para que o *accelerando* apresentado na metade do trecho seja realizado de maneira bastante clara e consciente. A *cadenza* levará para a retomada da ideia em *mezzoforte* agora em *fortíssimo*, fechando o clímax da obra em um *Vivo*, que deve ser tocado de maneira festiva: é a conclusão derradeira daquilo que quis ser dito desde o início do movimento.

Após os quatro compassos do *Vivo*, temos a volta ao *Tempo primo* com o segundo sujeito. Sugere-se tocá-lo como uma rememoração daquilo que já foi apresentado, seguindo as dinâmicas do compositor: *mezzoforte* e *piano*. Deve-se, portanto, realizar um *diminuendo* para o *Vivo* final da obra, onde o piano faz o desenho melódico da trompa em *fortíssimo*. Esses três últimos compassos são a última afirmação do desenho melódico, portanto, devem ser tocados de maneira intensa e clara, diminuindo o andamento para enfatizar o fim dessa primeira parte.

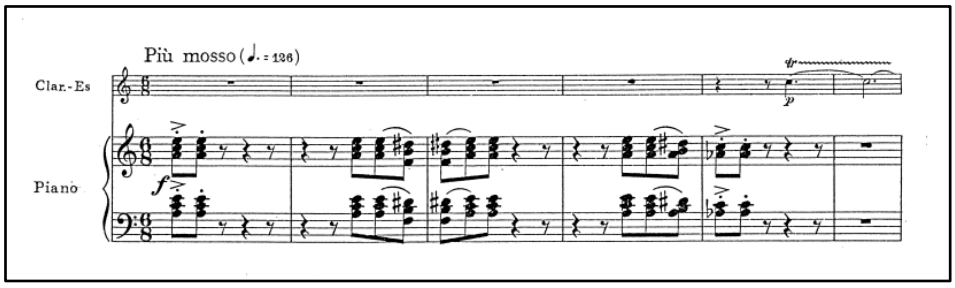
O *Vivo* final realiza a transição para a exposição do primeiro tema de toda a peça. Os intérpretes devem, ao notar as dinâmicas escritas - que decrescem de forma acentuada -, diferenciar os *ritardandos* em *pianíssimo*. Para tanto, deve-se dosar o quão lento eles serão realizados, para que o *ritardando* seja gradativamente aumentado, e para que o último tenha o maior tempo, marcando o fim do movimento. Sugere-se uma respiração conjunta com a trompa para que o acorde final seja tocado junto pelos intérpretes.

2.2 - Segundo movimento

a) Estrutura formal:

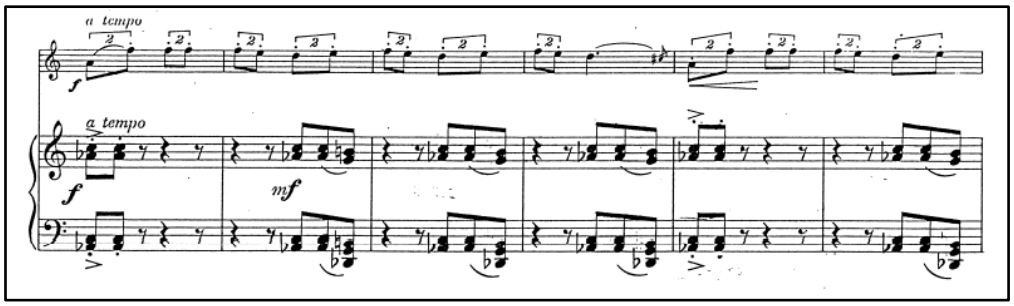
> "*Segundo movimento. O esquilo estava tagarelando (enquanto pulava) de árvore em árvore entre os galhos. Mas uma vez na gaiola, ela guinchou como meu clarinete, mas mesmo assim, para grande deleite das crianças, ela girou e dançou em círculos".*
>
> Janáček, 1927.

O segundo movimento do concertino realiza um duo entre piano e clarinete em *Eb*, a requinta. Aqui, portanto, é mantida a relação de diálogo entre o piano e um outro instrumento, porém, diferentemente do primeiro movimento, o clarinete possui maior autonomia motívica, com um caráter melódico, que, inicialmente, é contrário ao do piano. Enquanto o pianista toca acordes fechados em *forte*, o clarinete interrompe essa exposição com um *trillo* em *piano*.



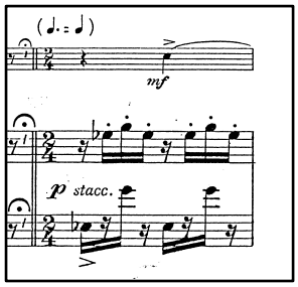
Exemplo 13 – Exposição do primeiro sujeito.

Um segundo tema é introduzido pelo clarinete no compasso 25, ainda sobre o acompanhamento do piano em acordes.



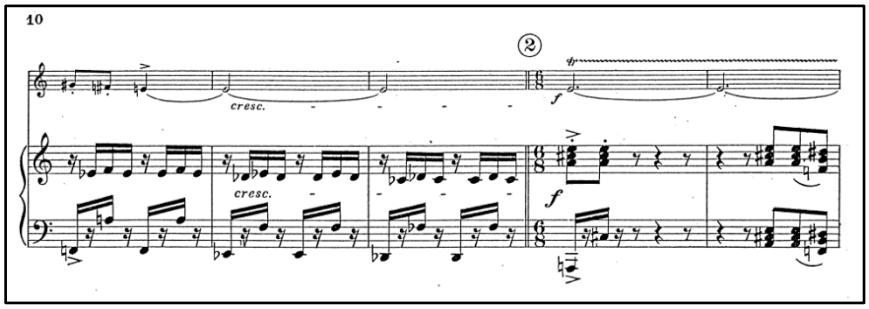
Exemplo 14 – Exposição do segundo sujeito.

No compasso 36, essa linha melódica tocada pelo clarinete escapará da influência do primeiro sujeito, mudando a textura do diálogo entre os instrumentos, com o clarinete tocando sua linha em uma dinâmica *mezzoforte* enquanto o piano o acompanha na dinâmica *piano* e *staccato*.



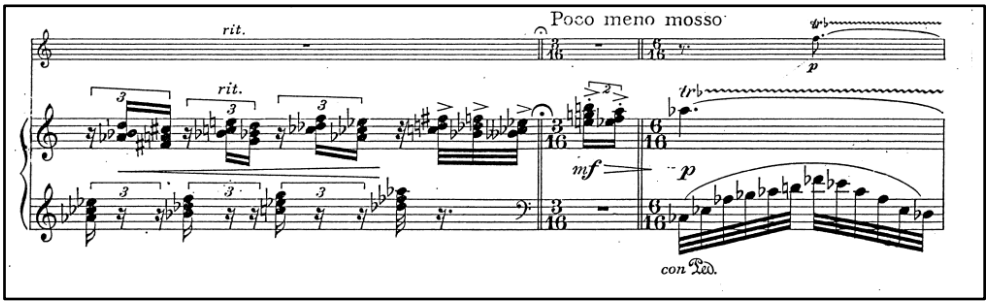
Exemplo 15 – Mudança de textura do segundo sujeito.

No compasso 47 temos uma transição retornando ao primeiro sujeito, onde o trillo do clarinete e os acordes do piano serão executados juntos. Isso se manterá por quatro compassos, onde se fecha a ideia para que a música retome ao segundo sujeito a partir do compasso 54.



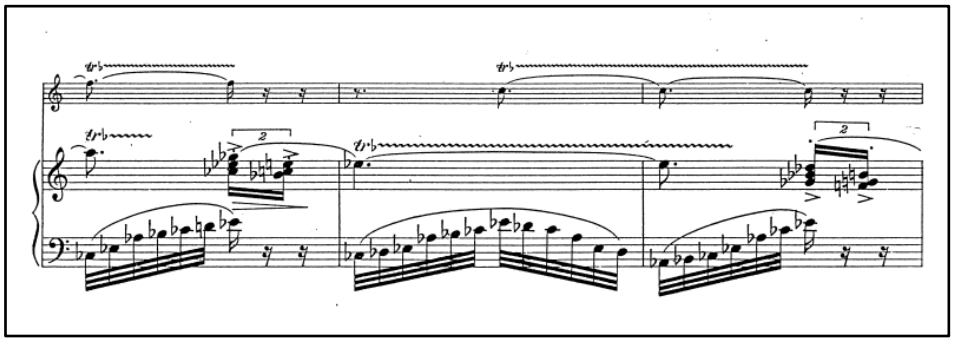
Exemplo 16 – Transição para o primeiro sujeito.

Esse processo se repetirá até o compasso 69, onde uma *cadenza* feita pelo piano levará o movimento para uma nova seção no compasso 75. Nessa *cadenza*, o trabalho melódico dos acordes iniciais (segundas descendentes) é trabalhado exaustivamente em *fortíssimo*, com uma densa harmonia cromática. O *rit.* no último compasso prepara a mudança de andamento da nova seção.



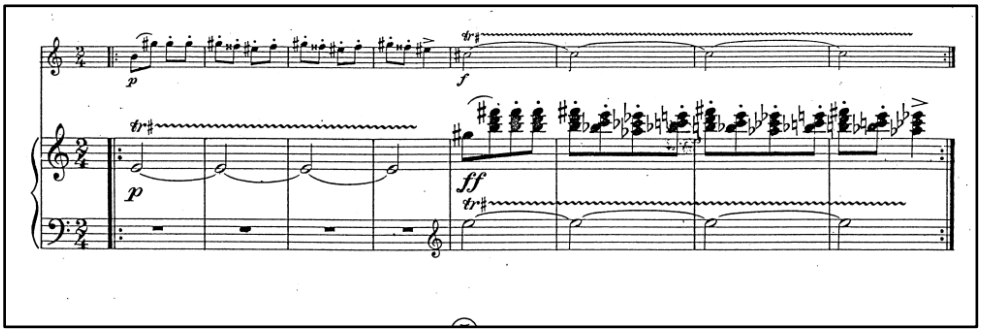
Exemplo 17 – Fim da *cadenza* e início da nova seção.

Na seção em *Poco meno mosso*, ambos os instrumentos interagem em seus *trillos*, acompanhados por *arpeggios* na mão esquerda do piano. Essa estrutura se repetirá por duas páginas da obra. As figuras do piano e clarinete serão continuamente interrompidas por dois acordes em duínas (material este já antecipado no compasso em 3/16 demonstrado na figura acima).



Exemplo 18 – Textura de *arpeggios* e trinados.

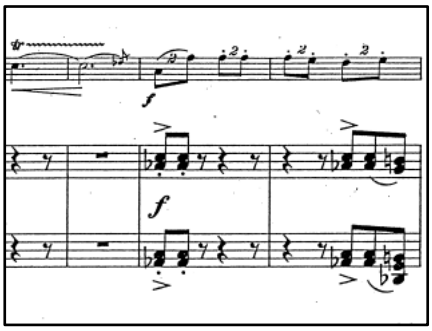
No compasso 108, temos uma variação do segundo sujeito, agora acompanhado pelo trillo do piano.



Exemplo 19 – Variação do segundo sujeito agora acompanhado pelo trillo do piano.

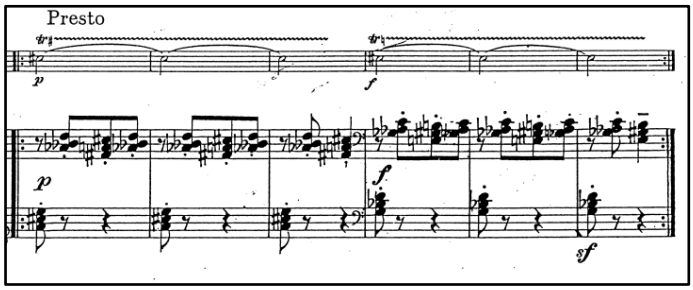
Em seguida, essa dinâmica é seguida por uma recapitulação sintética, que antecede a coda, onde o segundo sujeito substitui os trinados de clarinete, como no

primeiro movimento. O verdadeiro segundo sujeito, com acompanhamento original, aparece no compasso 149.



Exemplo 20 – Recapitulação do segundo sujeito.

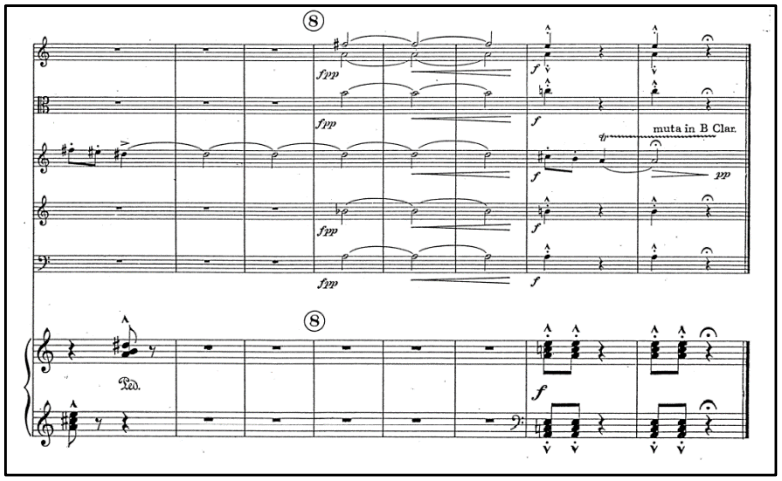
A tendência à compressão se repete na coda em *presto*, que começa com o contraste do trinado do clarinete e dos acordes "melódicos" do piano, apresentando quase todos os materiais do movimento em seis compassos.



Exemplo 21 – Transição para a coda.

A transição para o próximo movimento é interessante por duas razões. Ela apresenta o resto dos instrumentos - dois violinos, viola e fagote nos compassos 174-176 - e porque eles são inicialmente utilizados para compor junto com o som do clarinete, produzindo assim um aumento gradual na intensidade melódica, e depois para acentuar os primeiros tempos (MÄKELÄ, 2011, p. 504)[30].

[30] "*As a constellation, the transition to the next movement is highly interesting for two reasons. One, it introduces the rest of the instruments - two violins, viola, and bassoon (bars 174-176). Two, the instruments are used first to augment the sound of the clarinet, thus producing a gradual increase in melodic intensity, then to accentuate first beats*"



Exemplo 22 – Introdução do grupo completo na coda.

b) Considerações sobre a performance:

Em *Più mosso*, o pianista executa acordes em *staccatos*. Com essa textura deve-se realizar um pequeno desenho melódico de segundas[31], enquanto o clarinete faz longos trillos desacompanhado. Essa estrutura se repetirá várias vezes por todo o movimento; de início, será repetida quatro vezes. Sugere-se, portanto, ao pianista que equilibre os acordes a fim de salientar a soprano – a nota superior -, responsável pelo intervalo melódico. A marcação do compositor indica estabilidade em relação à dinâmica, portanto, o intérprete não deve crescer durante o compasso em que realiza a articulação.

Essa estrutura se manterá por toda a primeira página do movimento, até o momento em que o clarinete tem em seu trinado um *crescendo* e *ritardando*, que preparam o ambiente para a frase musical que será executada pelo instrumento, nos compassos 23 e 24. Em *stacatto*, a linha do clarinete será acompanhada pelo piano com a mesma figuração de antes. Sua linha utiliza motivos do primeiro tema, sugerindo "claramente uma melodia de dança" (MÄKELÄ, 2011, p. 502)[32]. Sempre no segundo tempo, o pianista pontua com seus acordes enquanto o clarinetista deve continuar impassível, apresentando a frase da maneira mais articulada possível e, em relação à dinâmica, sobressaindo-se ao piano.

A partir do compasso 36, esse segundo sujeito escapa definitivamente da influência do piano, ocupando uma maior prevalência na posição hierárquica em relação ao instrumento. Desse modo, o pianista deve ter consciência disso e executar sua textura

[31] A justificativa para essa sugestão interpretativa decorre da presença em toda a obra desse desenho de segundas. Como veremos mais à frente, em todos os movimentos o compositor trabalha com este material.
[32] "*The melodic line of the clarinet clearly suggests a dance tune*".

de maneira a acompanhar a melodia realizada pelo clarinetista. Para o pianista, sugere-se manter-se bastante atento às marcações de articulação efetuadas pelo compositor; elas enriquecem o diálogo entre os instrumentos. São pontuações em determinadas mudanças de harmonia, ou deslocamento da ênfase de dinâmica das notas, importantes para a *reprodução* fiel do texto musical.

No compasso 46, uma transição leva os instrumentos de volta à textura do primeiro sujeito, com o trillo no clarinete e os acordes no piano. Após quatro compassos, retorna-se à textura do segundo sujeito, com a mesma hierarquia. Esse processo se repetirá até o compasso 68. Nele, o pianista tocará uma *cadenza* em *ad libitum rubato*, com acordes realizando o desenho de segundas menores, todos em alturas muito próximas, o que dificulta sua execução. Sugere-se ao intérprete que os toque de maneira mais destacada possível, para permitir que cada um deles seja ouvido de maneira bastante clara. No último compasso da *cadenza*, Janáček indica um *ritardando* e modifica a fórmula de compasso. Deve-se tomar cuidado para não ignorar essas indicações de tempo, pois elas preparam a entrada da nova seção em *Poco meno mosso*. Além disso, ao fim do compasso 73, a figura de semicolcheias em tercinas é substituída por fusas; mudança rítmica que deve ser demonstrada pelo pianista – divisões em tercinas, duínas e fusas. Richter segue à risca o *fortíssimo* escrito pelo compositor, executando a *cadenza* da maneira mais impetuosa possível, arrefecendo apenas na transição das fórmulas de compasso, ou seja, do fim do compasso 73 ao 74.

Essa pequena *cadenza* deve preparar o terreno para a seção seguinte, em *Poco meno mosso*. Nela, vemos juntos os dois motivos do movimento. Entretanto, os acordes são agora tocados de forma *arpeggiada* – são espaçados pelos temos do compasso -, enquanto os trillos adquirem maior predominância. Sugere-se, portanto, o seguinte equilíbrio: a mão esquerda do pianista deve fornecer a base para a sua mão direita e o clarinetista, ou seja, os *arpeggios* devem ser tocados na dinâmica *piano*, para fortalecer a posição estrutural dos trinados junto com o clarinete. Nessa seção, "os acordes do primeiro sujeito estão integrados nesse novo caráter rítmico e melódico"[33] (MÄKELÄ, 2011, p. 503). O pianista executa arpejos não convencionais na mão esquerda, que fornecem a base harmônica para este trecho longo e bastante repetitivo – essa mesma textura se repetirá 12 vezes, mudando a dinâmica e a harmonia, com os instrumentos fazendo a mesma linha. András Schiff, em sua gravação, fortalece a sugestão

[33] "*In this middle section the chords of the first subject are integrated into this new rhythmic and melodic character*".

interpretativa proposta ao fornecer maior ênfase aos trinados que aos *arpeggios* da mão esquerda.

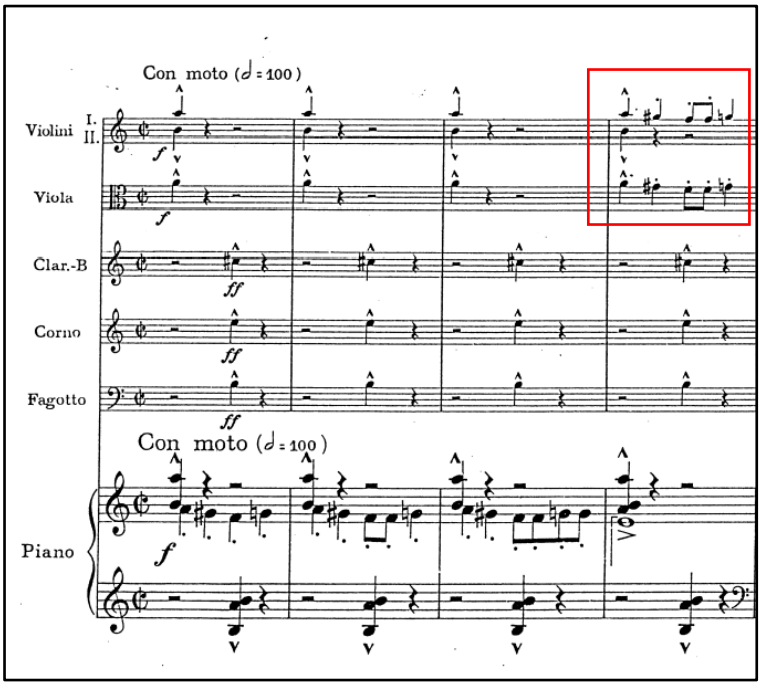
Ao fim do trecho, é retornado conjuntamente o segundo sujeito com o trinado no andamento *presto*: de início ambos com a dinâmica *piano* para, em seguida, crescerem para a dinâmica *fortíssimo*. Aqui inicia-se a preparação para a entrada do resto do grupo. Logo em seguida, o pianista e o clarinetista dialogam por 7 compassos o mesmo motivo. Deve-se utilizar a repetição incessante para crescer e terminar com a culminação da entrada do restante dos instrumentos. Estes devem compor ao som do clarinete, aumentando sua densidade e pontuarem junto com o pianista nos dois últimos compassos. Ao pianista sugere-se aproveitar os compassos de pausa para preparar o grupo para a entrada. Os acordes do piano devem ser então enfáticos, na dinâmica *forte* e bastante articulados. O clarinete será o responsável por terminar o movimento, tocando trinados e decrescendo para a dinâmica *piano*. Janáček não escreve nenhuma indicação de andamento, portanto, não se deve *rallentar*, mas apenas fechar as ideias trabalhadas no movimento.

2.3 – Terceiro Movimento:

a) Estrutura formal:

> *"Terceiro Movimento. Com uma expressão intimidadora, os estúpidos olhos esbugalhados da coruja-das-torres, da coruja-do-mato e de outros pássaros noturnos críticos encaram as cordas do piano".*
>
> Janáček, 1927.

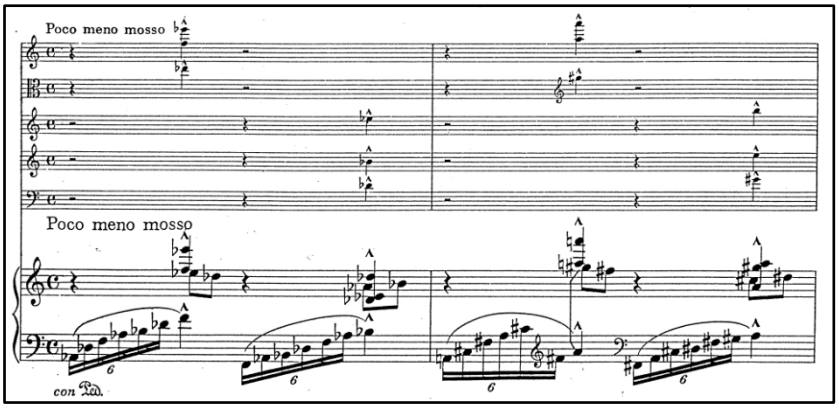
No terceiro movimento, temos pela primeira vez a presença de todos os instrumentos da formação de câmara. Entretanto, o diálogo entre o piano e o restante dos instrumentos muda de textura: aqui, os instrumentos reafirmam a posição de solista do piano. Logo de início, vemos a textura que será trabalhada por todo o movimento. A abertura conta com a pequena orquestra reforçando os acordes de piano. As cordas, no quarto compasso, reproduzem em resposta o movimento melódico do piano:



Exemplo 23 – Primeiros compassos do terceiro movimento.

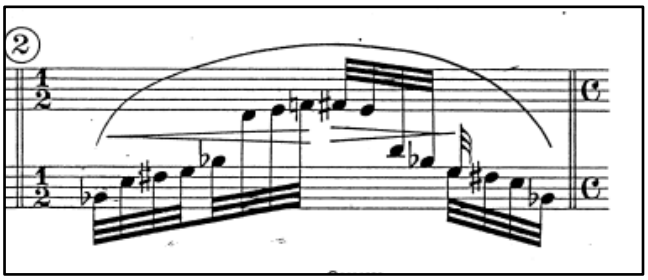
No compasso 25, temos uma mudança de caráter e andamento do movimento. Os acordes são mantidos, porém temporalmente deslocados – agora são tocados no segundo e quarto tempos. Além disso, o pianista toca *arpeggios* com a mão esquerda, fazendo com

que o trecho apresente uma base harmônica melhor definida e nele, deixa de ocorrer a resposta das cordas.



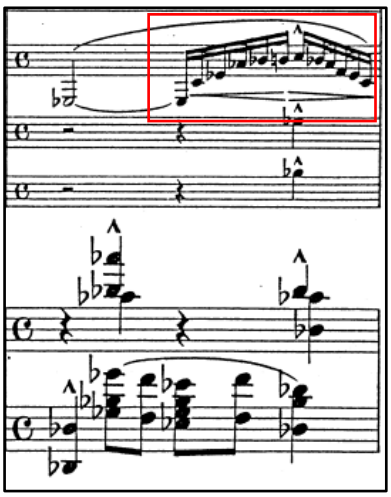
Exemplo 24 – Mudança de textura e andamento.

Ao fim dessa apresentação, o piano terá no compasso 30, uma nova figura na fórmula de compasso ½ - esse novo motivo, elaborado a partir desses arpeggios, será logo em seguida assumido pelo clarinete.



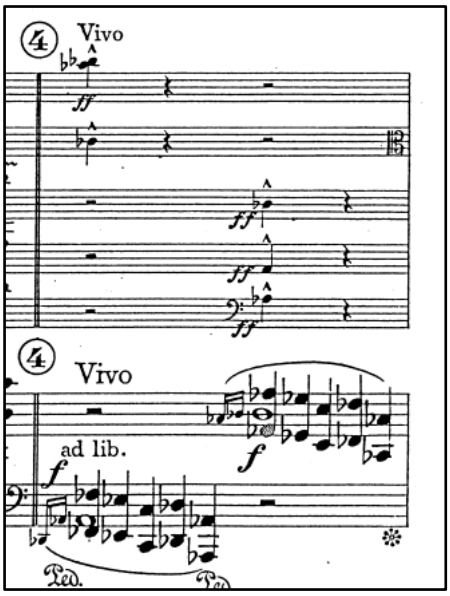
Exemplo 25 – Motivo do compasso 30.

Após 6 compassos, muda-se novamente a textura do movimento. No compasso 31, o piano elabora o motivo de quatro notas iniciais em *legato*, fornecendo maior lirismo ao trecho. Junto com isso, o clarinete adquire maior independência e desenvolve a linha apresentada pelo piano nos compassos anteriores.



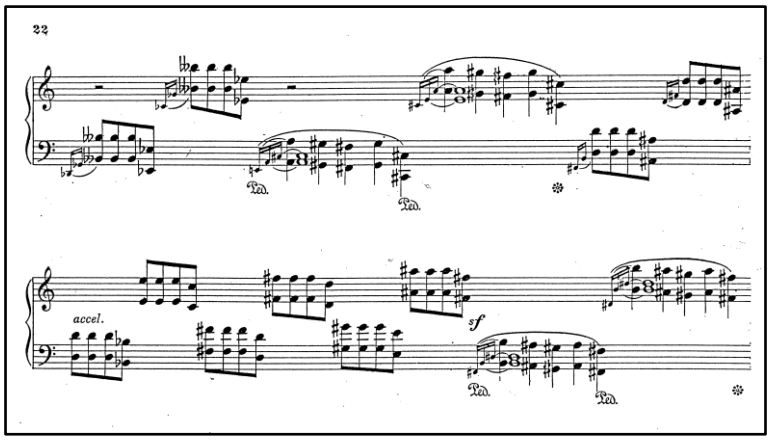
Exemplo 26 - Maior independência do clarinete e nova melodia no piano.

Essa estrutura se manterá até o compasso 53, quando o piano começa sua principal *cadenza* – maior tanto em número de compassos como em importância estrutural -, compatível com o grupo completo de instrumentos.



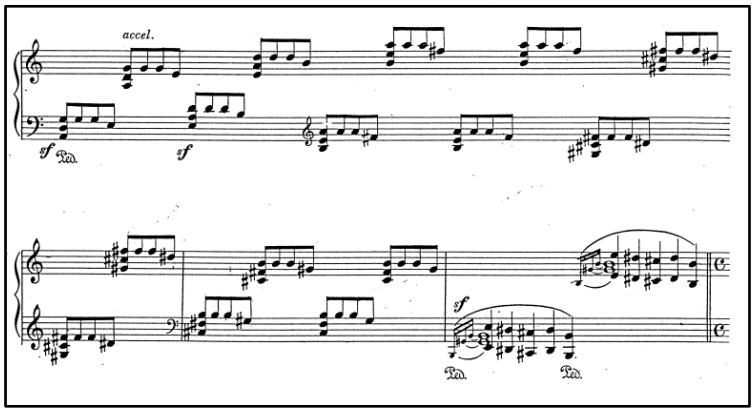
Exemplo 27 – Início da *cadenza*.

A *cadenza* se inicia com a seguinte estrutura: dois grupos de cinco semínimas e dois grupos de colcheias. Esse padrão ocorre duas vezes, com Janáček colocando cinco grupos de colcheias para serem intermediadas pelos dois grupos de semínima. A estrutura motívica é derivada do desenho melódico executado pela mão esquerda, como apresentado no exemplo 24.



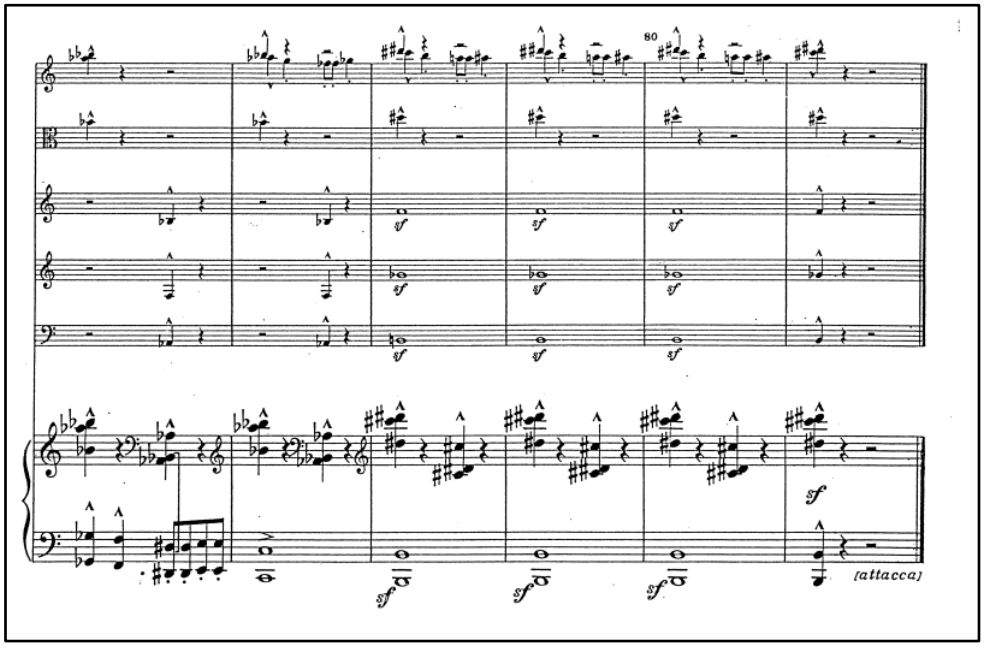
Exemplo 28 – Motivos expostos na *cadenza*.

Em seguida, os grupos de colcheias adquirem maior independência e realizam um *accelerando* para o término do trecho, com o retorno das figuras em semínimas.



Exemplo 29 – Fim da *cadenza*.

O movimento termina então com uma recapitulação do primeiro sujeito, com a diferença de uma pequena extensão motívica do segundo violino nos últimos compassos, que realiza quatro vezes a seguinte linha: primeiro - lá bemol – sol – fá bemol – sol bemol -, e depois três vezes - dó sustenido – si – lá – lá sustenido. É o único movimento em que o compositor coloca a indicação de *attacca*, o que reforça a interpretação de que os dois movimentos finais do *Concertino* são ligados.



Exemplo 30 – Fim do terceiro movimento e *attacca*.

b) Considerações sobre a performance:

Neste movimento, o pianista tem a possibilidade de se colocar tanto como solista e como regente, pois resta a ele a obrigação de unificar o grupo. No geral, como já fora afirmado, os instrumentos apenas reforçam a estrutura solista do piano. De início, sugere-se que a orquestra enfatize bastante os acordes no primeiro e terceiro tempo – apresentando de forma definitiva a chegada de todos os instrumentos. Na gravação de Schiff, o timbre dos acordes tocados pelo piano se mesclam inteiramente com a orquestra, criando uma sonoridade unificada com o grupo. O pianista tcheco Ivan Klánský, em sua gravação, deixa os acordes do piano em uma dinâmica inferior à orquestral, para que a sonoridade desta prevaleça, mas mantendo a linha do piano bastante clara. Em relação ao ao grupo, portanto, sugere-se ao pianista que unifique os ataques dos acordes da orquestra de câmara, para que eles tenham a mesma velocidade e precisão. Deve assumir, portanto, a figura de regente do grupo; ele deve estabelecer a duração do ataque e a maneira de

como serão realizados pelos instrumentistas. Além disso, a indicação das entradas é importante, em especial nas seções onde o andamento se altera

Junto com o caráter percussivo desses acordes, o pianista toca uma linha melódica cromática – sempre estruturada a partir de segundas. Essa linha deve ser tocada de forma bem destacada e presente para que o diálogo entre o piano e as cordas, no quarto compasso, fique bastante claro.

Klánský toca toda essa passagem com o tempo consideravelmente mais lento quando comparado às indicações do compositor[34]. Isso faz com que cada nota possua um peso maior, enaltecendo os ataques de cada uma das figuras. Sugere-se aos músicos que não percam essa característica, enquanto ainda são fiéis ao andamento proposto por Janáček. Schiff se aproxima mais das marcações da partitura, o que deixa todos esses compassos iniciais menos arrastados.

Com a chegada do *Poco meno mosso*, nova seção variando os materiais iniciais, o caráter da peça muda e os acordes passam a ter uma célula musical de uma segunda descendente. Sugere-se ao pianista enfatizá-la, para que seu caráter melódico seja bem evidenciado. A mão esquerda do piano, agora *arpeggiada*, deve ser tocada de maneira leve, deixando apenas a harmonia como base para a melodia fragmentada realizada pela mão direita. Voltando ao aspecto do tempo, Klánský parece manter o andamento, causando a impressão de que se trata de um trecho mais rápido do que o anterior, em decorrência da sextina de semicolcheias. Isso, portanto, vai contra às marcações do compositor. Richter e Schiff mudam o andamento de maneira perceptível e tocam a chegada aos acordes com maior liberdade de tempo, permitindo a realização de um toque mais suave e menos percussivo. Além disso, tal liberdade permite aos instrumentos de sopro chegarem juntos ao piano no ataque e que consigam realizá-lo de maneira mais suave. Vale ressaltar aqui a velocidade da produção da nota pelo piano em relação aos instrumentos de sopro: sugere-se que o pianista olhe para o grupo e conduza esse tempo de maneira clara, utilizando de sua cabeça para bem demarcar os tempos. A textura organizada pelo Janáček coloca as cordas no agudo e os sopros em uma região média-aguda. Sugere-se ao regente que equilibre as dinâmicas dos grupos, pois os violinos na região escrita tendem a soar muito mais do que o resto dos instrumentos.

Esse trecho será interrompido por um compasso de fusas. O pianista pode tocá-lo da maneira mais suave possível, fazendo com que apenas a harmonia da linha prevaleça e

[34] Janáček sugere o andamento *Con moto*, com a marcação da mínima como100.

não as notas individuas. Janáček não coloca indicação de dinâmica nesse trecho – na verdade, em todo movimento o compositor usa com muita economia marcações de dinâmica -, portanto cabe ao pianista, atuando como condutor do grupo, a decisão sobre elas. No compasso 31, a mão esquerda realiza em oitavas o desenho melódico do movimento, acompanhada sempre pelos acordes, mas agora por um desenho ascendente e descendente do clarinete. Desse modo, ao rememorar o compasso em 1/2 de fusas realizado pelo piano, o clarinetista deve se projetar e adquirir maior protagonismo, adensando a estrutura polifônica do trecho[35]. Ao pianista, sugere-se que toque todo o trecho de maneira triunfal e afirmativa. No compasso 45, Janáček coloca o trecho com o andamento *lento* e em *pianíssimo*. Servindo como uma espécie de conclusão e transição para a *cadenza*, temos em seus dois primeiros compassos a linha do clarinete conduzindo o trecho. Depois, será retomada a estrutura já estabelecida no compasso 31, mas que agora deve ser tocada como rememoração – as indicações do compositor: *pianíssimo lento* são a base para essa imagem - até os dois compassos antes da *cadenza*, onde existe um crescendo, e *rit*. para um forte em *Vivo*. Para esses compassos, sugere-se ao pianista que não abuse do pedal; que o utilize apenas para enaltecer os sons do acorde e a linha melódica em *legato*. O clarinetista será o responsável por iniciar o adensamento da textura para o crescendo, preparando a mudança de andamento e a chegada bastante triunfal do piano em oitavas. O clarinetista pode ser conduzido pelo pianista para bem executar o crescendo dos acordes enquanto os demais instrumentos realizam o *ritenuto*. Para isso, sugere-se ao pianista que reja o tempo com uma de suas mãos para garantir que os ataques e os tempos estejam juntos.

A partir da *cadenza*, o pianista possui maior liberdade rítmica e de tempo. Janáček escreve semínimas e colcheias, demonstrando uma estrutura rítmica pensada pelo compositor. Entretanto, os pianistas aqui mencionados tocam o trecho com maior liberdade, em especial a linha em semínimas, enfatizando a primeira nota do grupo de cinco e fechando de maneira bastante clara os grupos das notas. Klánský, por exemplo, finaliza a frase com um decrescendo e *ritardando*, preparando para a entrada do próximo grupo. Essa nuance é bem-vinda e faz com que a *cadenza* não se torne exaustiva, pois sua estrutura e textura se manterá de maneira semelhante e com a dinâmica *forte* por todos os seus compassos.

[35] Essa dinâmica cria uma unidade com a dinâmica e a textura trabalhadas no segundo movimento, em especial o protagonismo do clarinete com seus trinados.

Para o fim da *cadenza*, o *accelerando* deve ser exagerado até o último grupo das semínimas. Sugere-se ao pianista que o utilize como maneira de aumentar a tensão para o retorno dos instrumentistas no compasso 55 do movimento. O clímax da peça ocorre não na *cadenza*, mas sim no fim do movimento. Portanto, o pianista, atuando como organizador e regente do grupo, deve ter em mente isso para organicamente preparar o ponto culminante.

O retorno do grupo camerístico apresenta as cordas em uma região aguda, dando bastante evidência para os instrumentos. Eles não devem, entretanto, exagerar e passar da dinâmica *forte* sugerida pelo compositor. As colcheias em tercinas realizadas pelo piano nesses três compassos do *Più mosso* devem fortalecer a ideia de movimento, pois o retorno do primeiro sujeito será logo acompanhando por um *accelerando*. Existe um contraste rítmico marcado pela textura do piano É curioso notar que essa indicação do compositor não é categoricamente respeitada pelos intérpretes aqui mencionados. Schiff realiza um pequeno *accelerando* apenas nos últimos compassos do movimento, numa espécie de preparação culminante para o quarto movimento. Todavia, não se deve acelerar de maneira desmesurada até o fim do movimento, mas sim utilizar a marcação como uma preparação de fato para o próximo movimento.

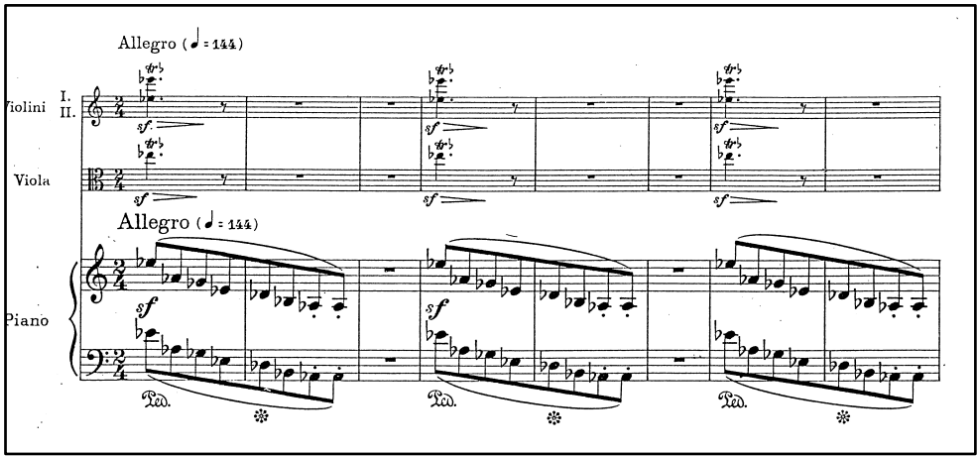
Por fim, nos últimos 5 compassos, o segundo violino reassume o protagonismo motívico, devendo evidenciar a linha cromática enquanto os demais instrumentos apenas realizam o acompanhamento.

2.4 – Quarto Movimento:

a) Estrutura formal:

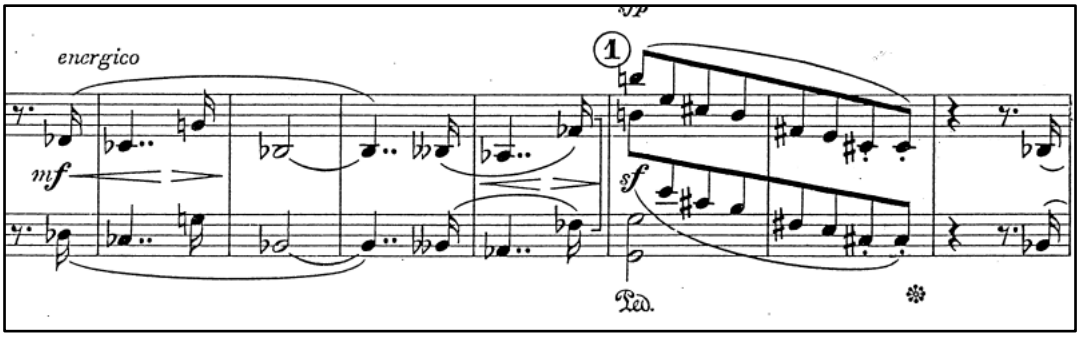
> "*Quarto Movimento. Nele, todos ficam sentados discutindo a nova moeda, exatamente como num conto de fadas. E o piano? Alguém tem que ser o organizador".*
>
> Janáček, 1927.

O último movimento segue a estrutura iniciada no anterior: até o compasso 39, temos toda a formação camerística acompanhando o pianista. O piano apresenta a ideia que estará presente por todo o movimento enquanto os restantes dos instrumentos apenas acentuam o primeiro tempo da figura tocada pelo pianista. Nesses dois compassos, vemos a linha de colcheias descendentes e uma articulação para as quatro últimas notas. Essas duas células do motivo serão trabalhadas e apresentadas exaustivamente até o fim da obra.



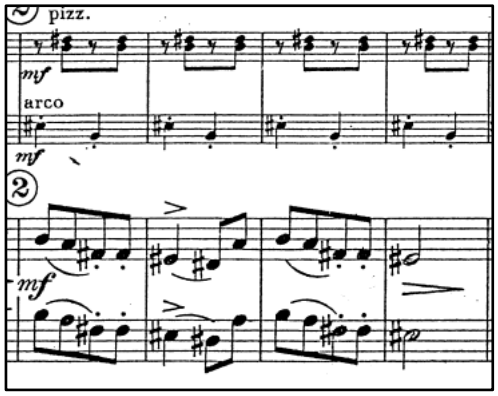
Exemplo 31 – Início do quarto movimento.

Após a apresentação do início, Janáček utiliza o quarto compasso de pausa para a apresentação do segundo sujeito do movimento, que agora começa a se intercalar com a figura descendente previamente introduzida.



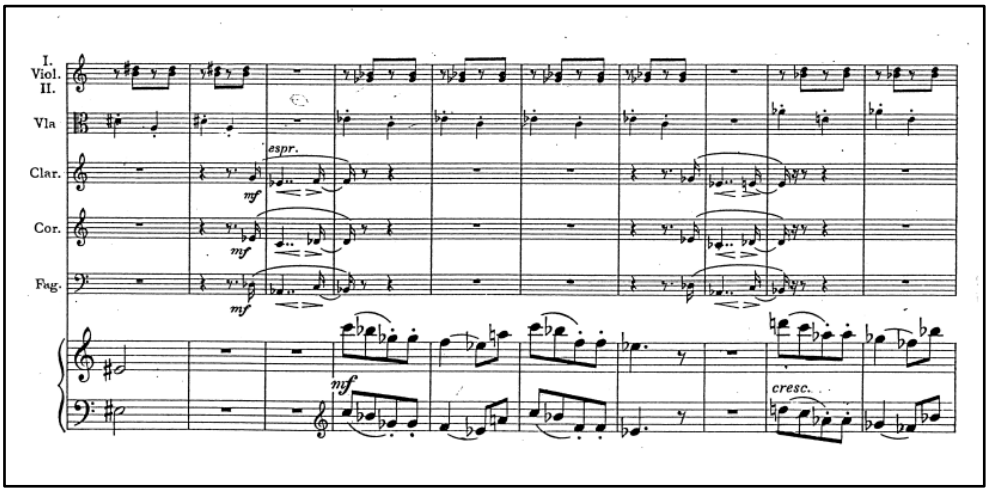
Exemplo 32 – Introdução do segundo motivo.

A partir do compasso 39, a textura é alterada com as cordas acompanhando em *pizzicato* o motivo derivado da figura de colcheias, tocado pela linha do piano.



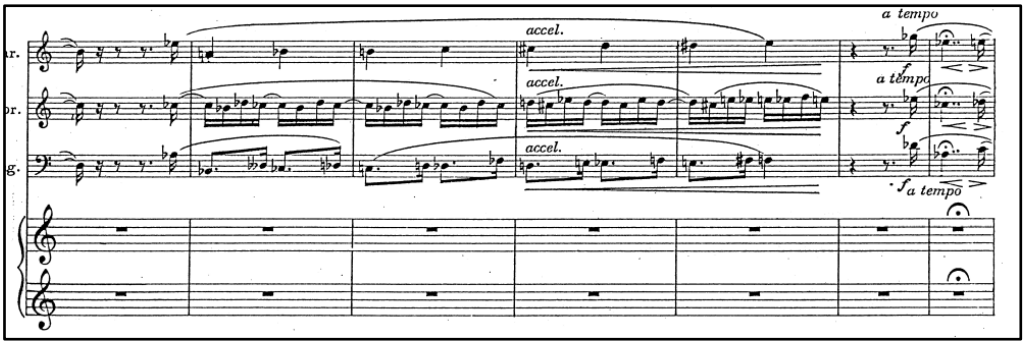
Exemplo 33 – Mudança de textura.

Neste trecho, eles serão interrompidos quatro vezes pelos sopros, que reprisam o sujeito *energico* dos compassos 9 ao 13, apresentado inicialmente pelo piano.



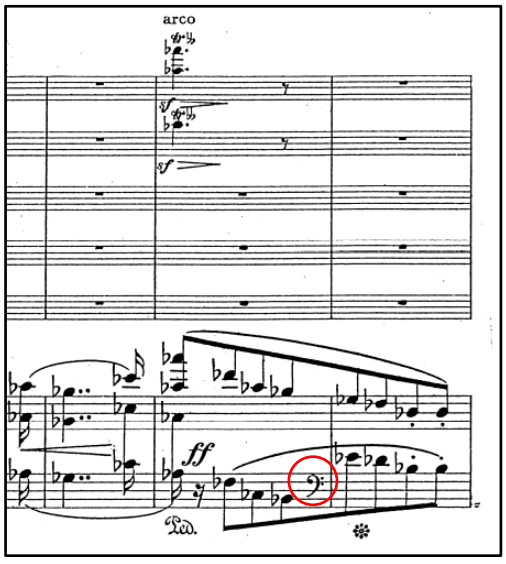
Exemplo 34 – Interrupção dos sopros.

A última interrupção, no compasso 64, é então expandida em um maior desenvolvimento, de agora oito compassos, que chegarão a um clímax para então retornar à estrutura prévia. Todo esse trecho é derivado do exemplo presente na figura 29.



Exemplo 35 – Desenvolvimento da interrupção.

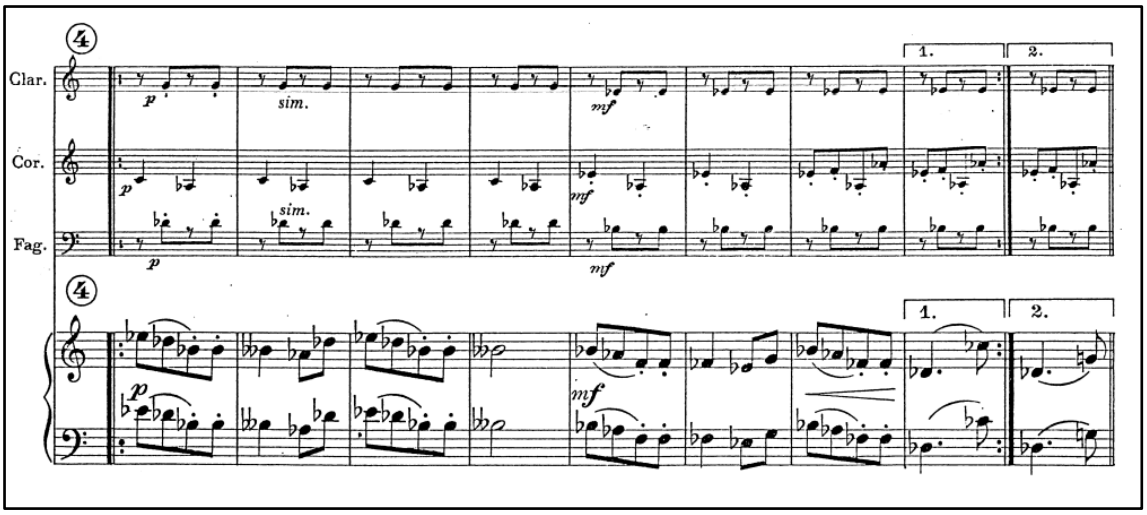
No compasso 74, existe uma dúvida a respeito da notação do compositor. Nele, a linha do piano apresenta em oitavas o segundo sujeito. Sempre que ele aparece, a mão esquerda está em uníssono com a direita. Aqui, porém, temos uma modificação: enquanto as notas da mão direita são lá bemol e sol bemol, a mão esquerda toca fá bemol e mi bemol. A harmonia resultante da combinação é coerente com desenvolvimento da peça, porém todas as outras vezes que esse sujeito é apresentado, ele o é em uníssono com as duas mãos. Os intérpretes aqui mencionados executam o trecho como se a mão esquerda tivesse retornado à clave de fá. Deve-se redobrar a atenção para esses compassos[36].



Exemplo 36 – Compassos 74-76.

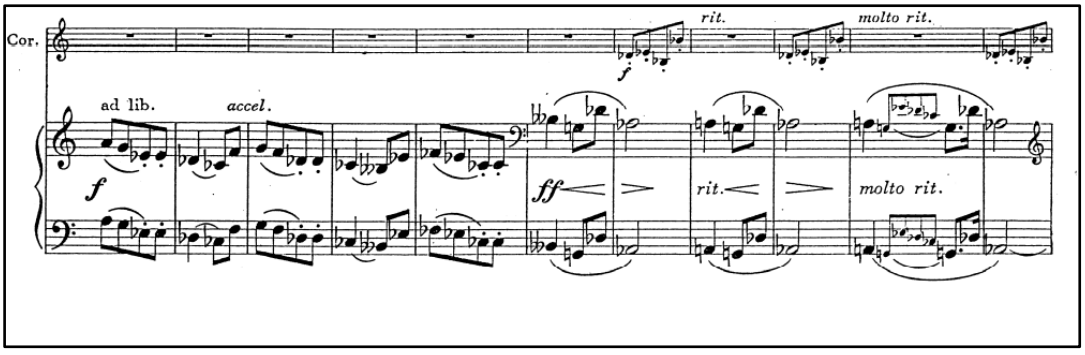
[36] Para sanar a dúvida, seria necessário acessar os manuscritos do compositor, tarefa não empreendida por este trabalho em razão da comunicação não bem estabelecida com o acervo Leoš Janáček.

Após uma repetição da textura dos compassos 39 nos sete compassos seguintes, acompanhamento das cordas é substituído pelos sopros nos compassos 78-86.



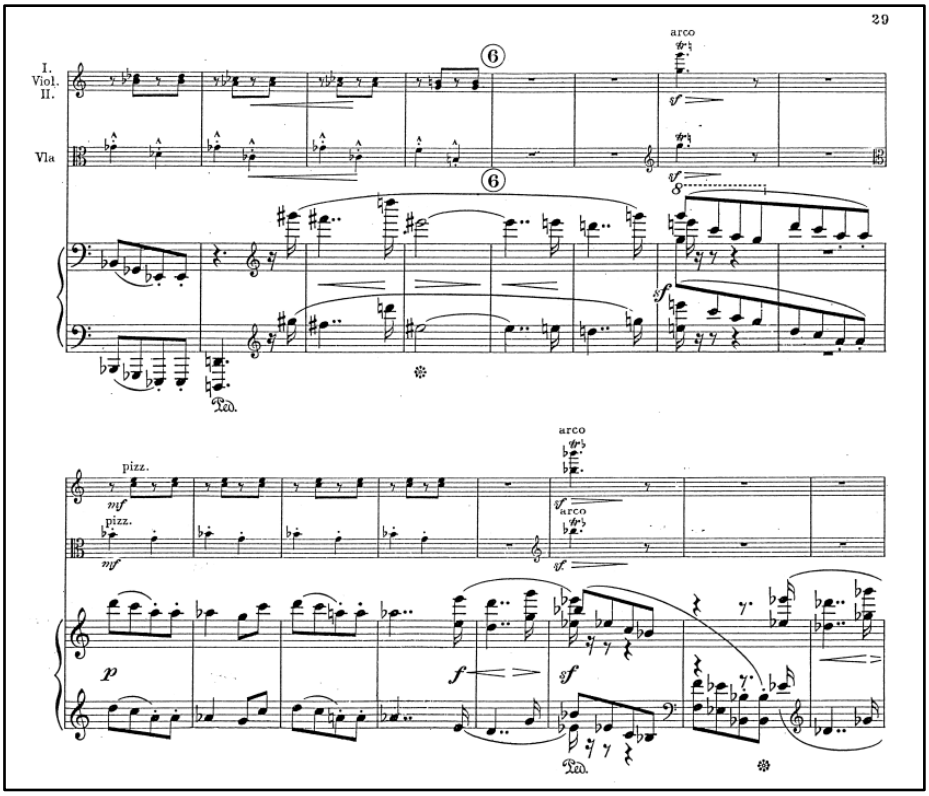
Exemplo 37 – Acompanhamento feito pelos sopros.

Um solo de piano prepara um diálogo rápido entre o instrumento e a trompa nos compassos 92 ao 96. Vemos aqui uma textura que rememora a interação do primeiro movimento. A trompa sempre realiza sua exposição motívica após o término da parte do piano, porém com maior independência em comparação com sua aparição no primeiro movimento.



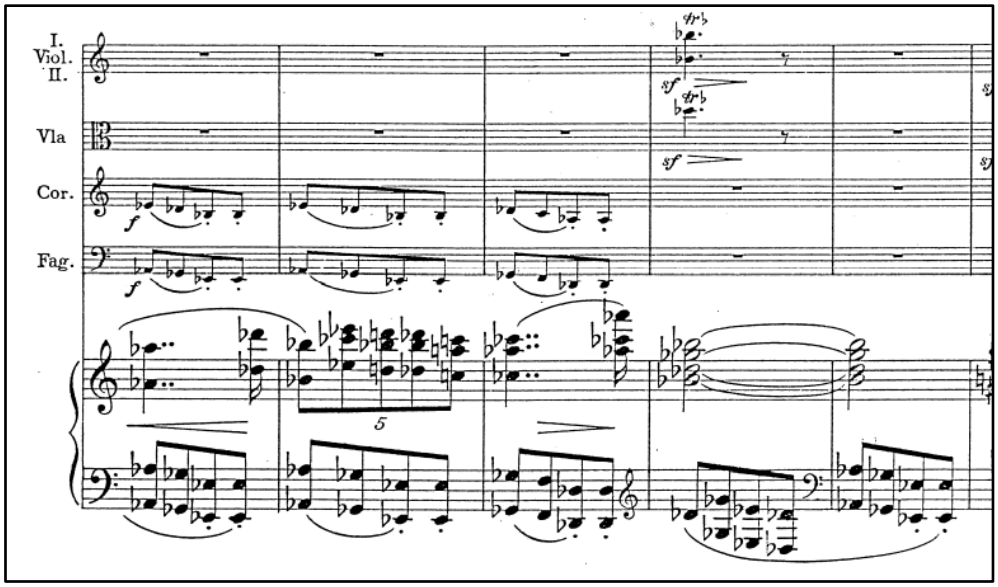
Exemplo 38 – Diálogo entre o piano e a trompa.

Em seguida, volta a textura do compasso 39 até o compasso 112, onde começa um novo desenvolvimento dos materiais já apresentados.



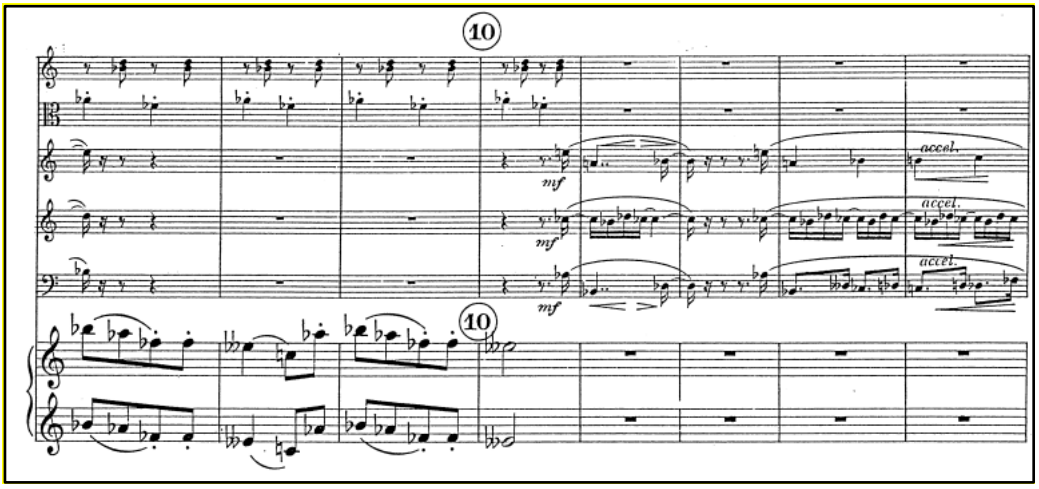
Exemplo 39 – Desenvolvimento dos materiais.

No compasso 136, vemos o piano iniciando uma linha melódica maior na mão direta, enquanto a mão esquerda a acompanha com o motivo de quatro notas inicial (aqui: lá bemol – sol bemol – mi bemol). Esse momento se adensa pela intervenção do fagote e da trompa, que se somam a mesma ideia da mão esquerda do piano, em uníssono com a mão esquerda do piano.



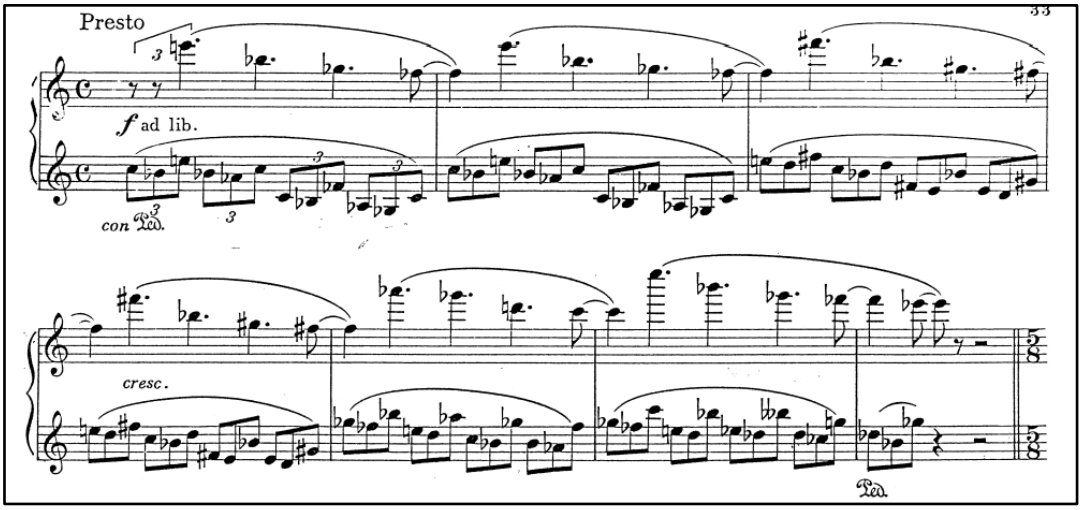
Exemplo 40 – Desenvolvimento do motivo.

Até o compasso 178 o trecho utiliza exaustivamente os dois motivos apresentados. No compasso 179, se inicia uma recapitulação da interrupção dos compassos 39 e seguintes, mas aqui os sopros entram mais cedo do que antes, executando novamente a longa linha em *accelerando*.



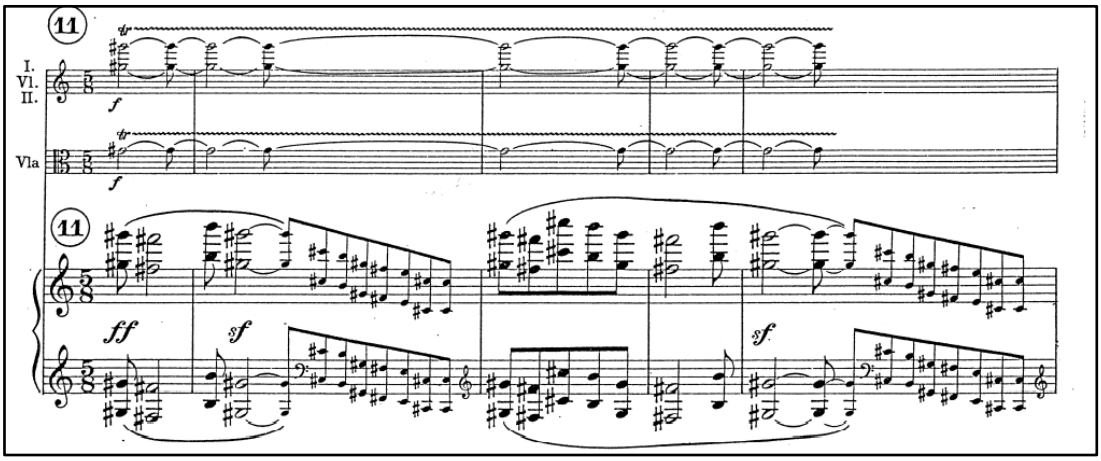
Exemplo 41 – Segunda aparição do *accelerando* dos sopros.

O solo dos sopros prepara a *cadenza* do piano. Ela inicia uma extensa *coda* composta por três tipos de textura e orquestração e quatro seções formais. A primeira seção é um desenvolvimento dos materiais do movimento pelo piano sozinho em *presto*.



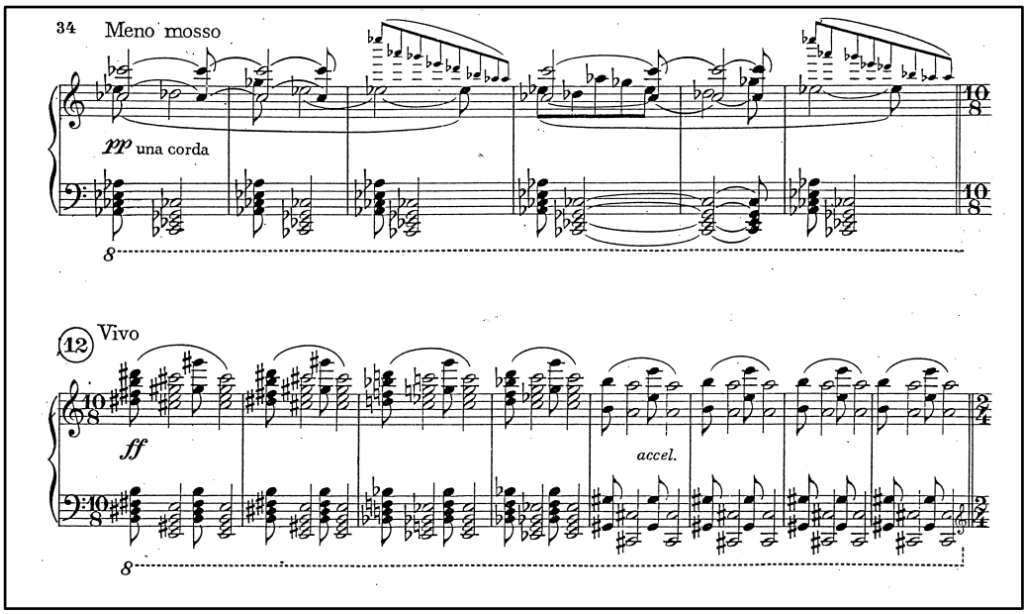
Exemplo 42 – Primeira seção da coda.

Na segunda seção, trinados de cordas acompanham o piano enquanto este rememora o motivo das colcheias descendentes na métrica 5/8.



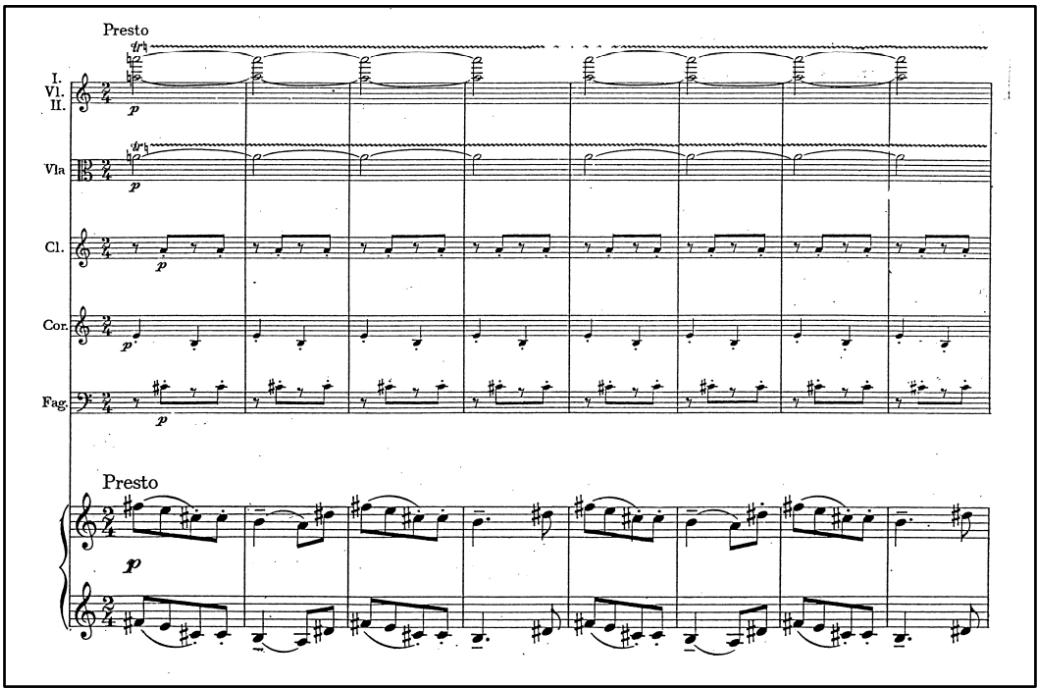
Exemplo 43 – Segunda seção da coda.

Em seguida, no compasso 214 temos novamente apenas o piano, mas agora em *meno mosso*. Aqui é apresentado novamente a ideia da segunda seção, porém utilizando da região grave do piano na dinâmica *pianíssimo*.



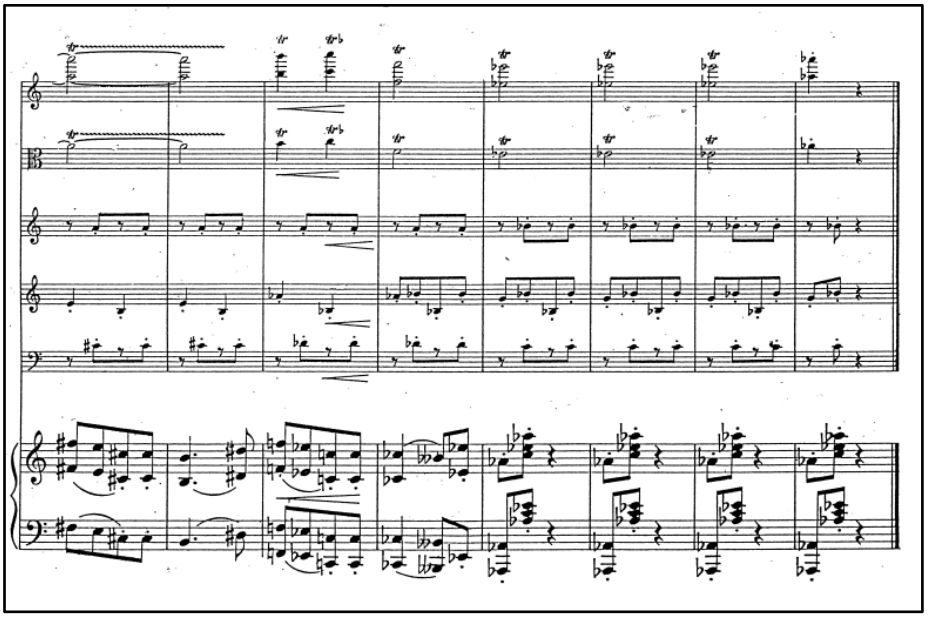
Exemplo 44 – Mudança de textura da de segunda seção da coda.

Na terceira e última seção, a orquestra completa participa de uma textura estável de três níveis. As cordas tocam trinados, os sopros a estrutura de acompanhamento do compasso 77 e o piano reassume o papel melódico principal. Apenas o motivo de quatro colcheias - principal do movimento - é repetido aqui.



Exemplo 45 – Quarta seção da coda.

Nos últimos quatro compassos, a linha do piano toca acordes de lá bemol maior enquanto os demais instrumentos continuam com a mesma textura.



Exemplo 46 – Fim do quarto movimento.

b) Considerações sobre a performance:

Logo nos primeiros compassos, o piano apresenta as ideias musicais que serão desenvolvidas por todo o movimento. O *sforzando* inicial deve ser tocado de maneira a ligar o fim do terceiro movimento e o início deste. Entretanto, sugere-se que não exagere e não continue de maneira literal na dinâmica do movimento anterior. Além disso, a linha das colcheias descendentes podem ser tocadas em um decrescendo, terminando de maneira mais articulada e seca e evidenciando os dois motivos já apresentados nela. Essa sugestão é fortalecida pela marcação de pedal do compositor, que o retira a partir do segundo compasso da linha. Sempre junto com essa figura, as cordas realizarão trinados em decrescendo. Janáček alterna entre escrever *decrescendo* e *sforzando piano*, criando certa ambiguidade interpretativa nas cordas. Entretanto, sugere-se que simplesmente se mantenha a mesma interpretação dos outros trinados. É ainda importante ressaltar o uso do silêncio pelo compositor, que sempre ao fim da descida melódica deixa um compasso inteiro de pausa.

Ainda neste primeiro trecho, temos o segundo sujeito realizado apenas pelo piano. Marcado como *energico*, esse motivo irrompe no nono compasso, quebrando o silêncio que ocorre três vezes após a linha descendente das colcheias. Klánský toca cada nota do

trecho com bastante ênfase, indo além do *mezzoforte* sugerido pelo compositor, o que fortalece a mudança de caráter exigida pelo motivo.

No compasso 39, temos a apresentação do segundo sujeito derivado das colcheias. Ele será acompanhado incialmente pelas cordas em *pizzicato*, de maneira bem leve e articulada. Sugere-se que a parte do piano seja tocada respeitando e enaltecendo as articulações sugeridas pelo compositor, evidenciando o aspecto gracioso e dançante do teórico. Os sopros irão interromper o movimento com o sujeito *energico.* Deve-se unificar essa intervenção da mesma maneira que da apresentação do piano nos compassos 9 ao 13. Essa mesma relação irá se manter até o compasso 64, onde os sopros realizam um maior desenvolvimento desse segundo motivo. Nele, ocorre um *crescendo* junto com um *accelerando*. Sugere-se ao pianista conduzir esse *acelerando* regendo, para que ele seja realizado de maneira uniforme e gradual. Aproveitando os compassos em pausas, pode-se reger com as duas mãos esses compassos para o retorno do andamento na fermata nos compassos 68 e 69. A trompa conduzirá o trecho ao executar as semicolcheias, então sua linha deve estar obter maior predominância, auxiliando os outros instrumentistas. Esse *crescendo* deve levar até a fermata do compasso 69, quando então será retomado o segundo sujeito.

Uma mudança da textura ocorre no compasso 78, quando os sopros passam a realizar o acompanhamento junto com o piano. Eles não devem pesar demais as notas, indicadas na dinâmica *piano* e depois *mezzoforte*, para que o andamento não se arraste nem que se perca o caráter.

Logo após, no compasso 87, o pianista e o trompista executam um trecho em *ad libitum* e em *accelerando*. As indicações sugerem certa ambiguidade, mas deve-se utilizá-las para criar certa incerteza no tempo. Schiff utiliza do acelerando para que os *ritardandos* dos compassos seguintes sejam melhor enfatizados. Klánský, por outro lado, ignora a marcação do compositor e só realiza a diminuição de andamento. O trecho pode ser tocado de maneira bem caricaturada, com o pianista conduzindo a trompa para o andamento almejado do *accelerando* e do *ritardando* e *molto ritardando* ali marcados. Em *fortíssimo*, cada nota deve ser tocada com bastante peso e, em especial a trompa, articulada – a diminuição do andamento facilita essa indicação.

No compasso 95, quatro notas são escritas de forma ornamentada. O pianista deve redobrar a atenção para o sol ligado, mantendo-o soando para a finalização do compasso seguinte. O que se tem em sequência é novamente a mesma estrutura do compasso 39. Porém, a partir do compasso 110, o motivo das colcheias descendentes retornará

interligado com o segundo sujeito *energico* de maneira gradual e insistente, preparando a mudança textural dos próximos compassos. Sugere-se utilizar esse trecho como maneira de tensionar e aumentar a expectativa para o trecho seguinte; Janáček repete seis vezes a estrutura até a chegada do *expressivo* no compasso 134.

A partir dele, muda-se o ambiente da peça, com agora a mão direita do piano realizando um contorno melódico a partir dos motivos já introduzidos. O compositor não sugere nenhuma mudança de andamento, entretanto certa mudança de caráter é bem-vinda– tanto de tempo como de dinâmica -, para que seja melhor explorada a indicação do *expressivo*. As quintinas escritas no trecho são geralmente tocadas de maneira mais rítmicas e precisas, o que pode ser contra a intenção pretendida do compositor em suas marcações. Aqui, o pianista deve realizar maiores flexibilizações do tempo, porém não de maneira exaustiva para não deixar muito confuso o andamento. A linha do piano conduz de maneira definitiva o trecho, então cabe a ele a tarefa de deixar coerente as propostas interpretativas.

Após esse trecho, se inicia a *cadenza* em *presto* e *ad libitum*. A mão esquerda do pianista executa tercinas de colcheias enquanto a mão direita toca semínimas tercinadas pontuadas na última colcheia na figura da mão esquerda. Com isso, deve-se tomar cuidado para não deslocar o acento das quiálteras, sujando as indicações rítmicas da peça. Desse modo, os primeiros tempos da mão esquerda podem ser acentuados, organizando a estrutura de tempo proposta. No quarto compasso da primeira seção da coda, Janáček indica um *crescendo*. Sugere-se ao intérprete que reduza a dinâmica ao chegar no compasso, para então realizar esse crescendo de maneira mais expressiva para o *fortíssimo*.

Na segunda seção, o piano executa o motivo das colcheias em oitavas, sendo acompanhado pelas cordas com um trinado. O pianista pode soar mais a mão direita em relação à esquerda, para não deixar o trecho exageradamente pesado. As *apoggiatura*s, que completam a apresentação das colcheias descendentes, estão escritas além do 5/8. Schiff, Richter e Klánský não as tocam dentro da métrica do compasso; desse modo, sugere-se que o pianista conduza com a cabeça o fim e a chegada no próximo compasso para as cordas. Como a linha delas é estática, tal abordagem funciona e auxilia o grupo. A mesma figura vai se repetir ainda por mais 14 compassos; nos próximos 6 compassos, o pianista tocará na dinâmica *pianíssimo* e em *una corda*, usando da região grave do piano. Em *meno mosso*, o trecho pede por um toque mais delicado e suave, justamente por explorar os extremos do piano. Isso aumenta o contraste com os 8 compassos

seguintes, em *Vivo* e *fortíssimo*. O *accelerando* escrito nos últimos compassos deve preparar o andamento para o *presto* que vem no compasso seguinte.

Por fim, na terceira e última seção da coda o segundo motivo retorna e é tocado duas vezes por completo: a primeira em *piano* e a segunda em *forte* em três oitavas. Deve-se manter a leveza e o caráter dançante, mesmo com o aumento da dinâmica e com a chegada da dinâmica *forte*. Sugere-se ao pianista que olhe para os integrantes para que – que tocam na segunda colcheia do segundo tempo – todos os músicos terminem junto o movimento, que acaba semitom acima.

Conclusão

A interpretação de obras musicais mostra-se extremamente complexa, abrangendo elementos de difícil compreensão e maturação, tal como pudemos observar nos ensaios e fragmentos de Schönberg, Kolisch e Adorno a respeito do tema.

Como fora apresentado, Kolisch entende que tanto aspectos objetivos quanto subjetivos (ou seja, expressivos) teriam suas condições dadas pelos elementos musicais reificados na partitura. Por outro lado, Schönberg defende ainda a posição de que existem elementos enigmáticos a serem confrontados pelo futuro intérprete, reivindicando uma zona de indeterminação (e, portanto, de liberdade). A partir disso, a obra seria responsável por fornecer a "energia" para exigir uma nova *reprodução musical*, em decorrência da sua não estaticidade, ou seja, da modificação constituinte que a história provoca no interior da obra musical.

De acordo com a concepção adorniana, essa constante movimentação que decorre da relação entre a partitura e a música, acaba por provocar uma contradição fundamental, a saber, o fixar de algo que não é fixável. Todavia, vimos que essa contradição não deve ser evitada, mas tornada consciente, a fim de desenvolvê-la para um outro estágio mais definitivo. Mediante essa ideia, Adorno consegue enxergar a possibilidade do fim da obra, do fim da contradição que a engendra e, logo, da sua necessidade de existir. Sendo assim, a *reprodução musical* deve buscar resolver os problemas com os quais se confronta e que a estimulam. Vale lembrar que para o filósofo a "arte apresenta para a humanidade o sonho de sua derrocada para que ela desperte, torne-se senhora de si mesma e sobreviva" (ADORNO, 2021, p. 262-263).

Conforme apresentado, percebemos como a obra de Leoš Janáček ainda é oculta e apresenta enormes distâncias para sua interpretação. Sua obra, extremamente ligada às canções folclóricas tchecas, faz com que seu estilo permanece extremamente individual e original. Entretanto, como grande nome da música eslava, seu nome não deve permanecer oculto. E o único modo de reconstruir e se aproximar de seu modo de fazer musical é "pela análise" (ADORNO, 2006, p. 199). O processo crítico:

> [...] ao qual esse movimento interpretativo acaba chegando é o desdobramento objetivo da dialética travada na obra: a interpretação musical é inseparável da crítica. Esta forma de relatividade dialética não significa uma igualdade de

> pontos de vista, mas sim o instrumento de sua abolição[37] (ADORNO, 2006, p. 214).

Desse modo, o estudo aqui apresentado buscou expor os materiais e métodos empreendidos por Leoš Janáček para então propor alternativas aos problemas ali descritos pela partitura musical. Pois, sua produção camerística é bem menor, "à altura, entretanto, dos demais gêneros, caracterizando-se, tais como as outras obras, por uma personalidade marcante e completa ausência de artifícios, qualidades estas que, segundo a observação de Rose Newmarch, têm dificultado uma maior popularidade de sua obra" (MATOS, 1955 p. 337)

Como pode-se notar, enigmas presentes em sua música são resolvidos de formas distintas pelos intérpretes mencionados: Richter, Schiff e Klánský, o que enriquece ao mesmo tempo que torna mais complexa a tarefa interpretativa que os músicos enfrentam ao buscar reproduzir uma obra. Sendo assim, a *reprodução musical* deve buscar resolver os problemas com os quais se confronta e que a estimulam. E, ao seguir esse caminho, demonstra como que "a natureza mais íntima da verdadeira interpretação é a de contribuir para a morte de seu objeto" (ADORNO, 2006, p. 210), ou seja, para a resolução definitiva da obra musical.

[37] "*The critical process to which that interpretational movement ultimately amounts is the objective unfolding of the dialectic locked within the work: musical interpretation is inseparable from critique. This manner of dialectical relativity does not mean an equality of views, but is rather the instrument of their abolition. True interpretation is a strictly predefined idea, but one that, for the sake of the antinomic essence of all musical works of art, cannot be realized itself*".

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música.** Trad. Magda França. Perspectiva: São Paulo, 1975.

_____. **Towards a Theory of Music Reproduction**. Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity, 2006.

_____. **Correspondência 1928-1940, Adorno – Benjamin**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.

_____. **Quasi una fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

_____. **Introdução à Sociologia da Música**. Trad. Fernando R. De Moraes Barros. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

_____. ***Sem diretriz* - Parva aesthetica**. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet; Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

KOLISCH, Rudolf. How to Rehearse and Play Chamber Music (1940). *MusikTheorie:* Zeitschrift für Musikwissenschaft, v. 24, n. 3, p. 207-209, 2009.

_____. The Realization of Musical Meaning (1939). *MusikTheorie:* Zeitschrift für Musikwissenschaft, v. 24, n. 3, p. 201-207, 2009.

KUEHN, Frank Michael Carlos. *A teoria da Reprodução Musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense:* uma introdução. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MÄKELÄ, Tomi. **Orchestration and form in Leos Janáček's Concertino: An analysis of intratextual interaction**. In: Tarasti, Eero. Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2011. https://doi.org/10.1515/9783110885187

MATOS, O. N. de. Leos Janacek. **Revista de História**, *[S. l.]*, v. 10, n. 21-22, p. 335-338, 1955. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v10i21-22p335-338. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/36452. Acesso em: 27 set. 2022.

SCHÖNBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Style and Idea**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

TRIPPETT, David. **The Composer´s Rainbow: Rudolf Kolisch and the Limits of Rationalization**. *MusikTheorie:* Zeitschrift für Musikwissenschaft, v. 24, n. 3, p. 228-237, 2009.

ZEMANOVÁ, Mirka. **Janáček a composer's life.** Londres: John Murray, 2002.

GRAVAÇÕES

RICHTER ARCHIVES, VOL.20. Janacek – Concertino para Piano e Orquestra de Câmara Leoš Janáček**.** Doremi Records. Disponível em: https://music.apple.com/us/album/richter-archives-vol-20-jan%C3%A1%C4%8Dek hindemith-live/1232441704. Acesso em 16 nov.2022.

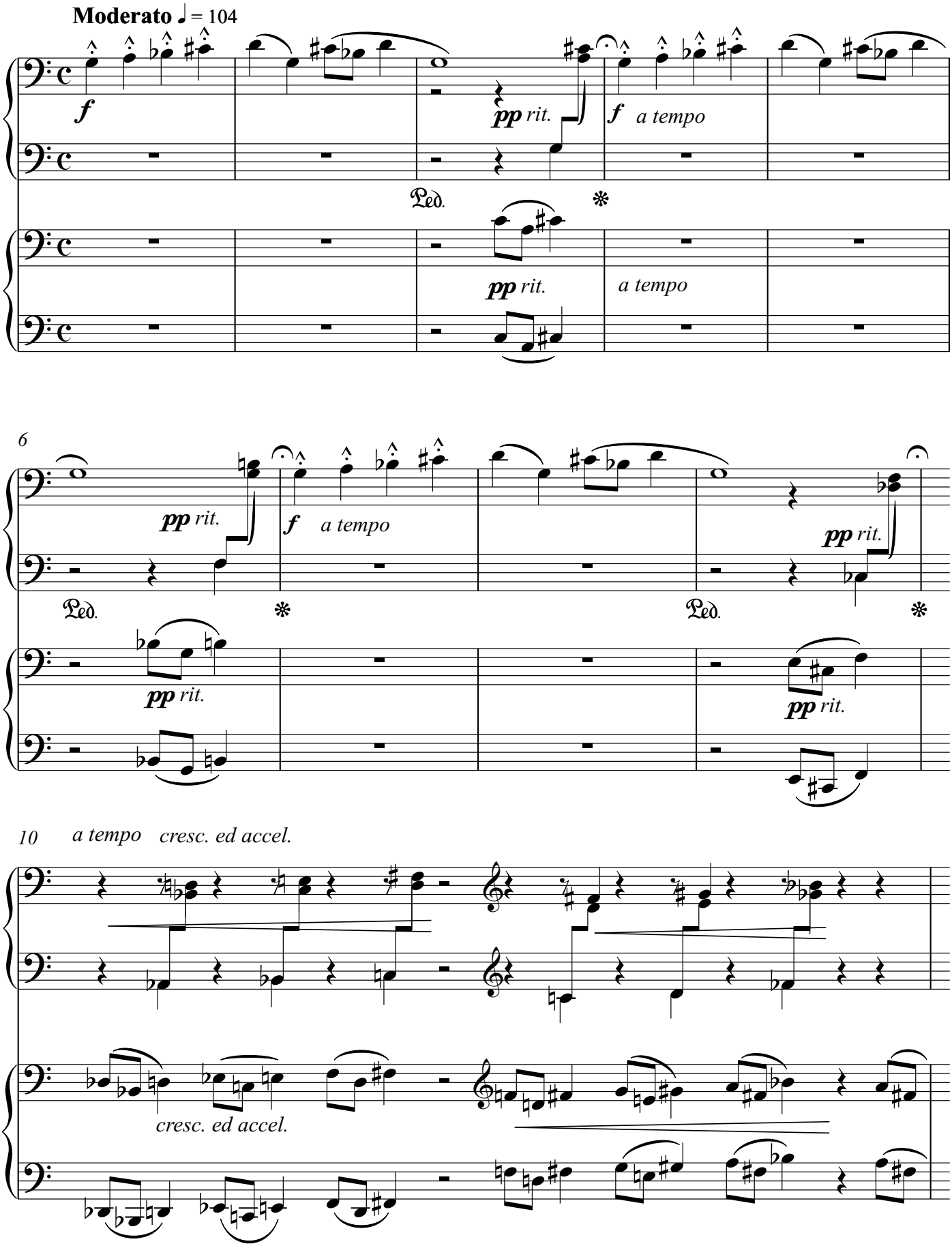
VIOLIN SONATA; ON AN OVERGROWN PATH. Concertino para Piano e Orquestra de Câmara de Leoš Janáček; András Schiff, pianista; Klaus Thunemann, fagotista; Elmar Schmid, clarinetista; Radovan Vlatkovic, trompista; Miroslav Sehnoutka, violista; Jiří Panocha, violinista. ℗ The Decca Record Company Limited, 1993. Disponível em: https://open.spotify.com/album/2aoRMcWlMyoTunhph2cEOC. Acesso em 16 nov.2022.

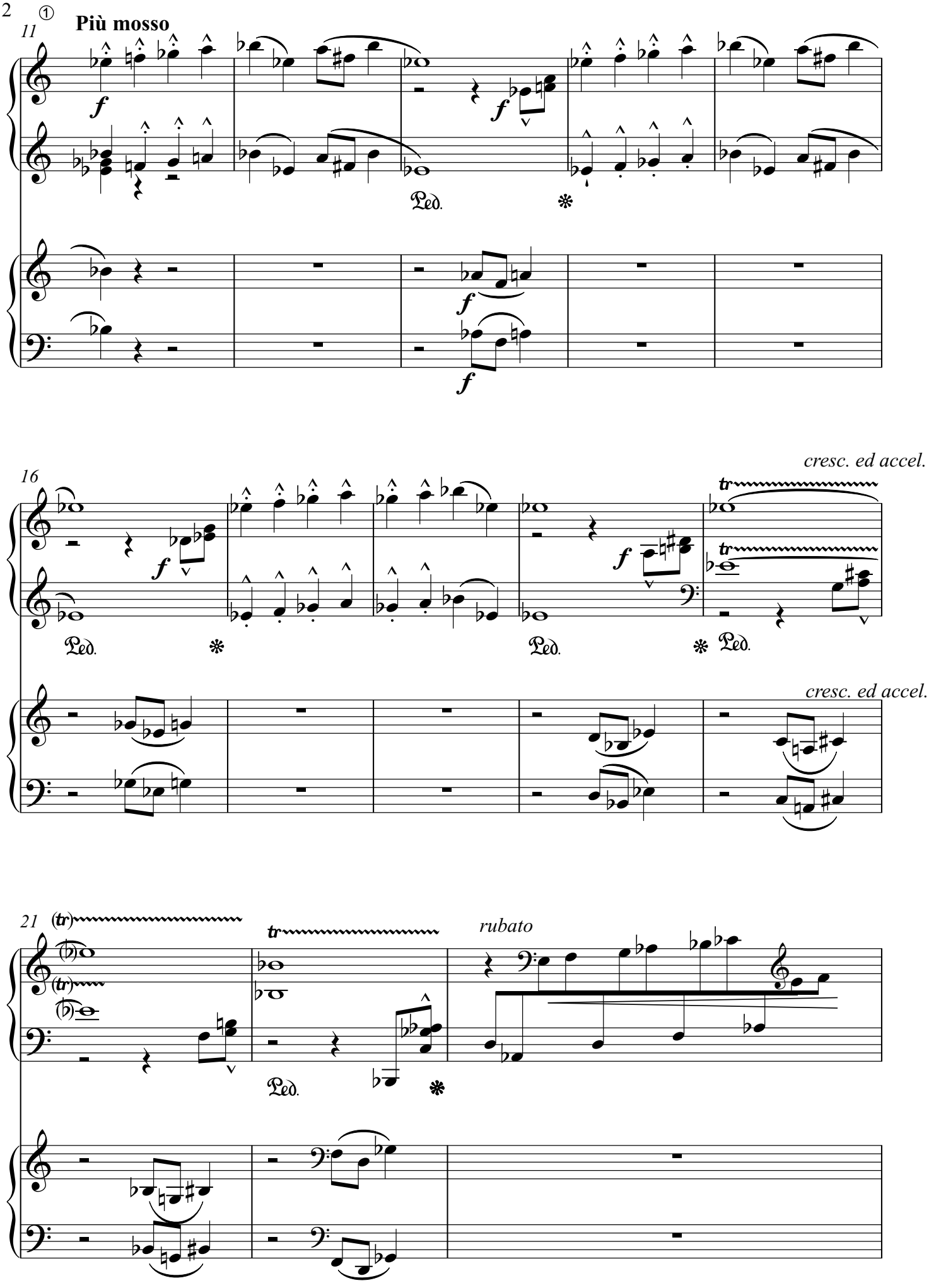
LEOS JANACEK: CONCERTINO, POHÁDKA, MLÁDÍ & CAPRICCIO. Concerinto para Piano e Orquestra de Câmara de Leoš Janáček. Ivan Klánský, pianista; Quinteto de Soprs de Praga. Praga Digitals, 1999. Disponível em: https://www.deezer.com/pt/album/286393832. Acesso em 16 nov.2022.

Anexo – Redução do *Concertino*

Concertino

Leoš Janáček (1854-1928)




①
Più mosso
11
f
Ped.
16
cresc. ed accel.
tr
21
(tr)
rubato

Meno mosso

24

pp dolcissimo

27

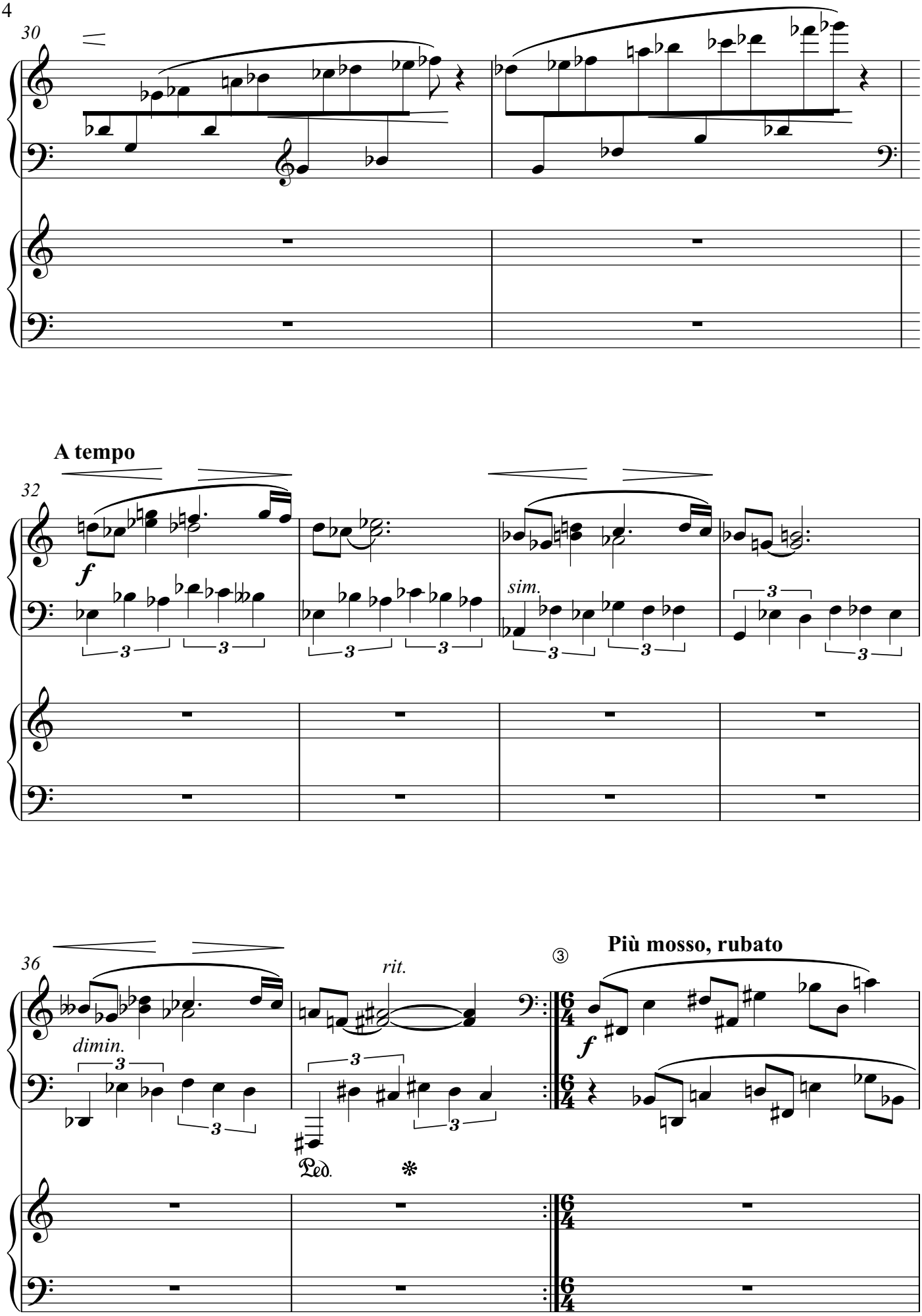
sim.

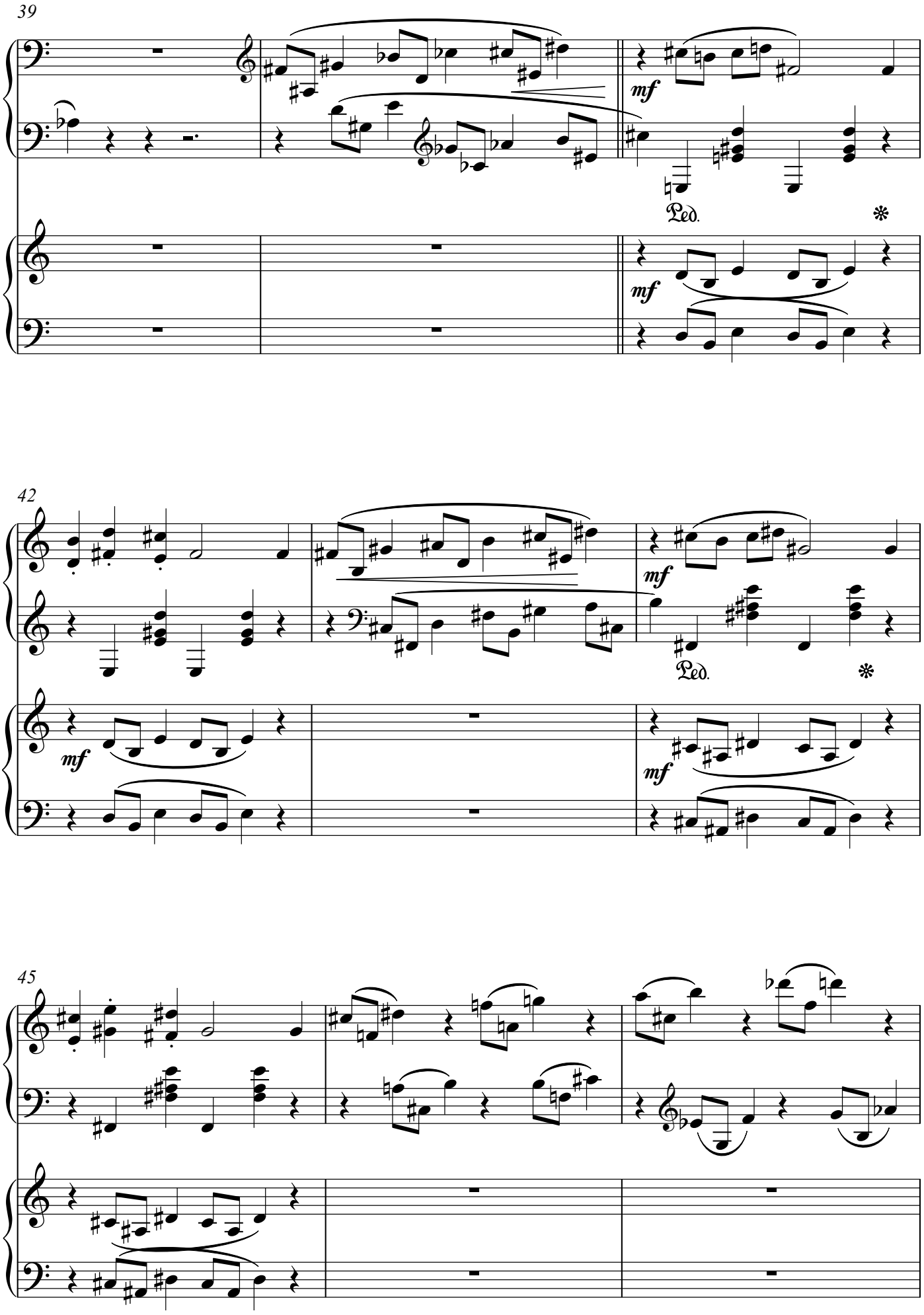
29

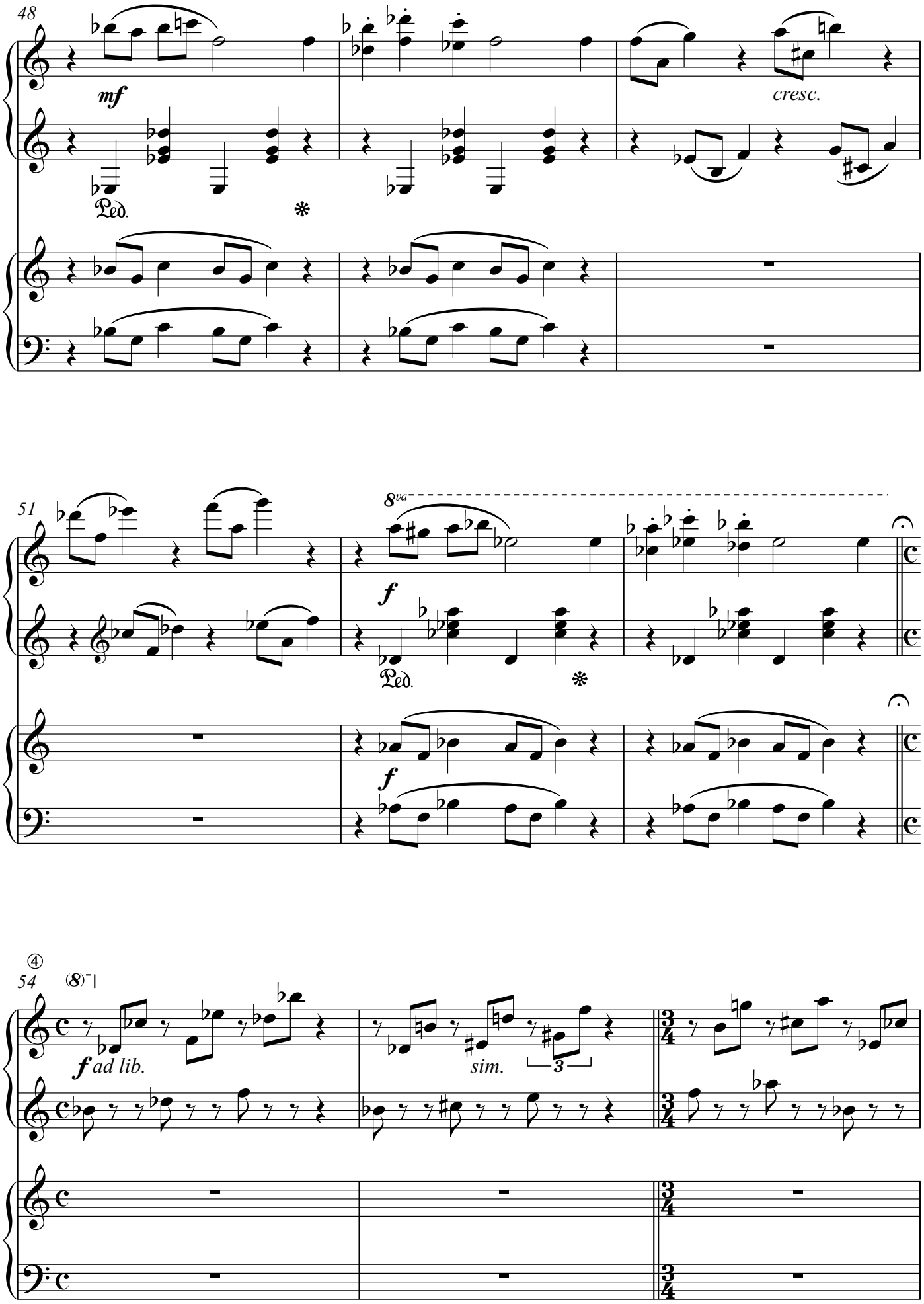
cresc. ed accel.

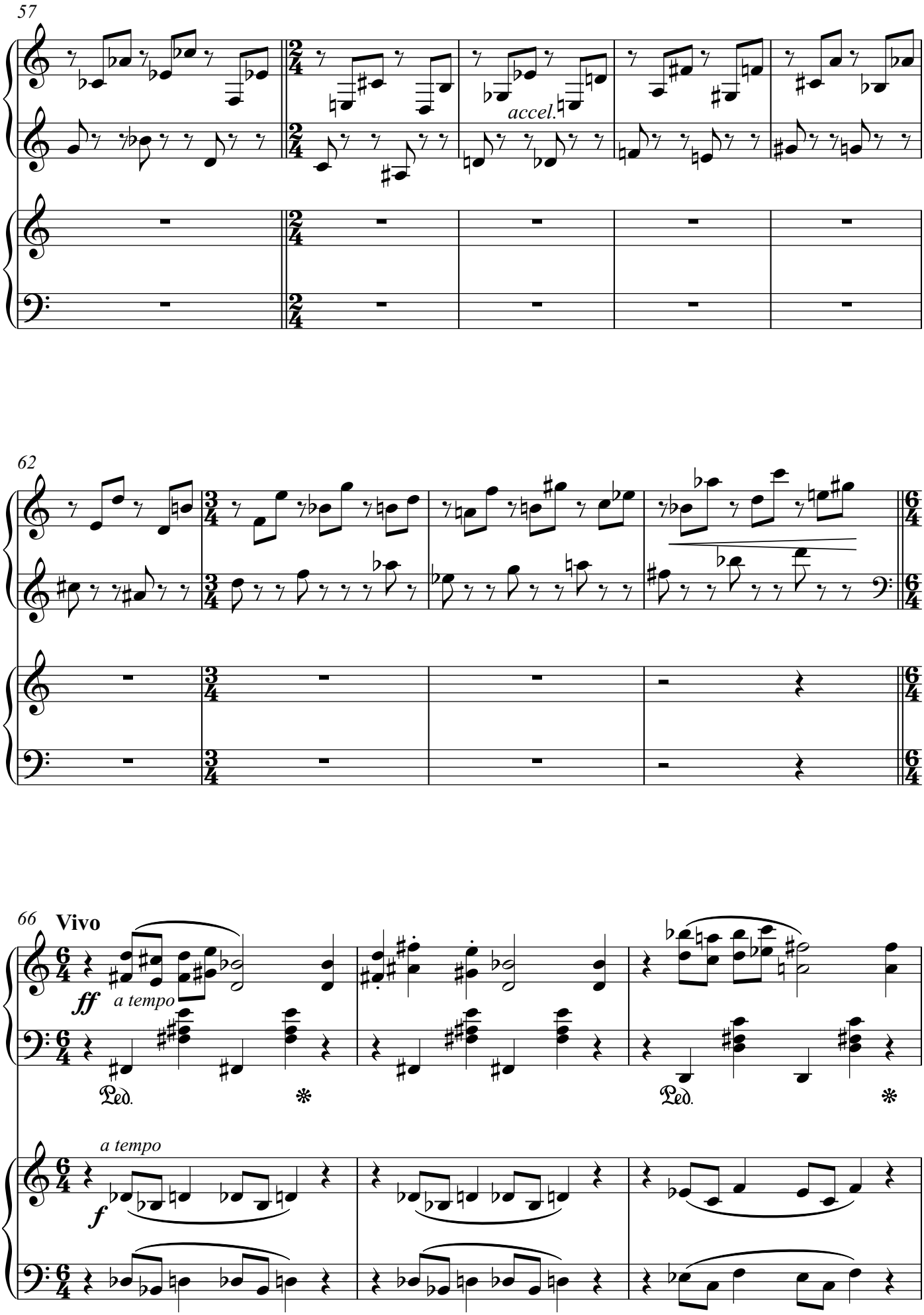
p

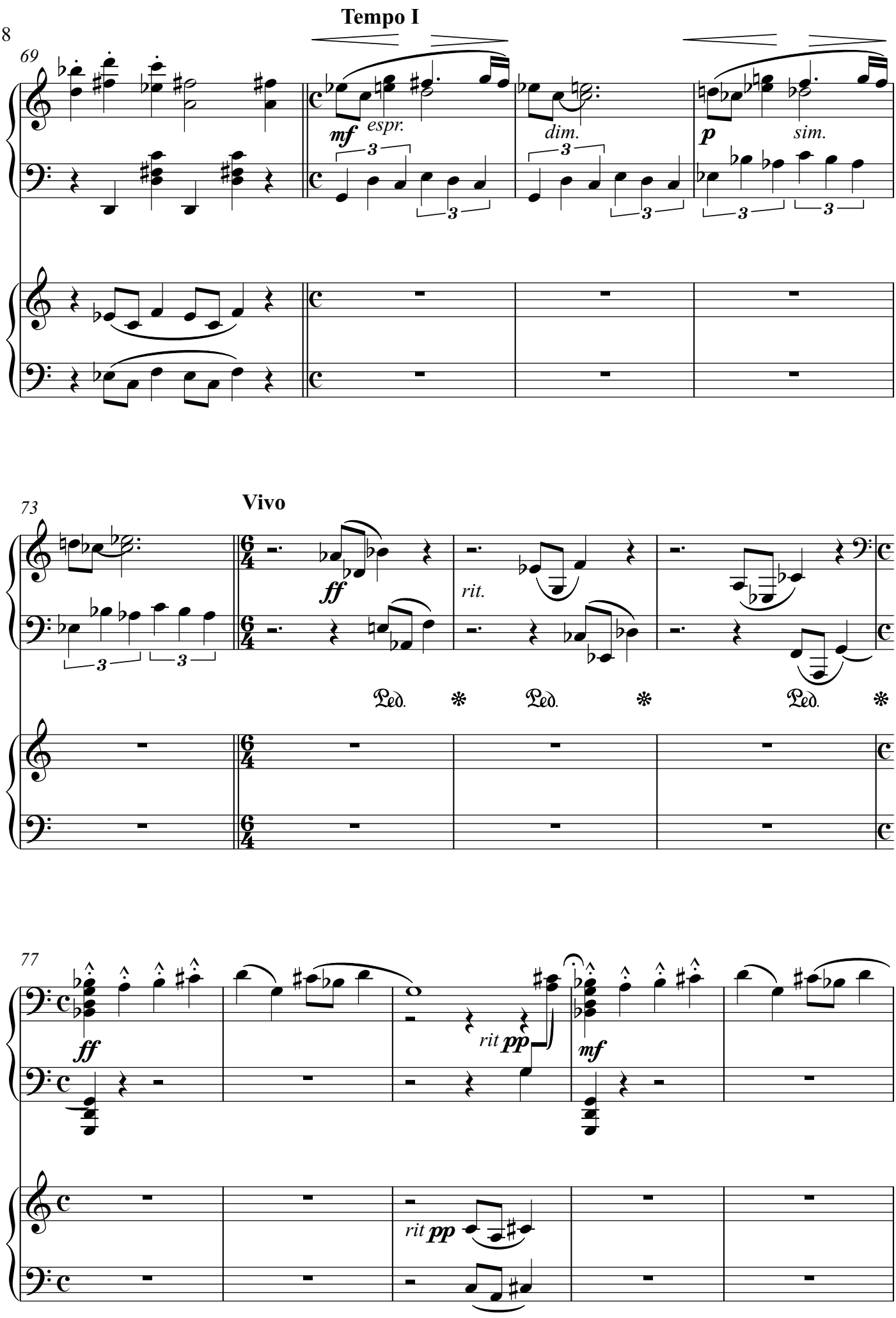
cresc. ed accel.

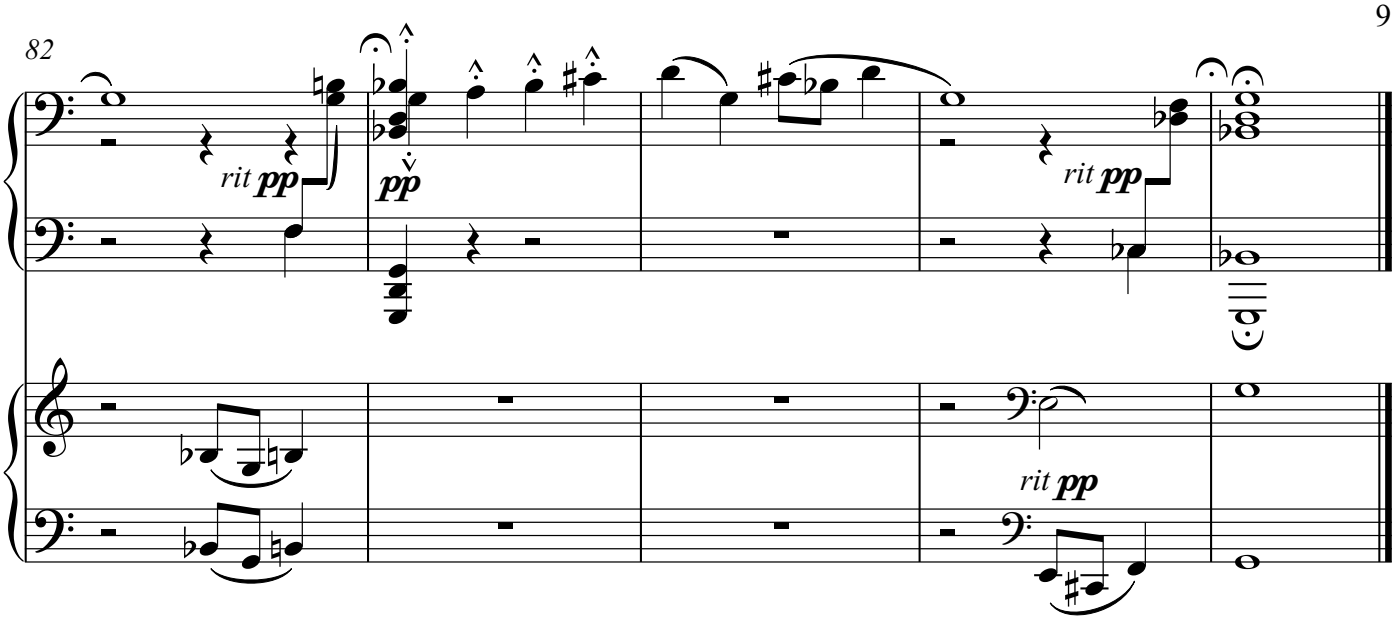

30
A tempo
32
f
sim.
36
dimin.
rit.
Più mosso, rubato
③
f
Ped.
*


39
mf
Ped.
mf
42
mf
Ped.
mf
mf
45

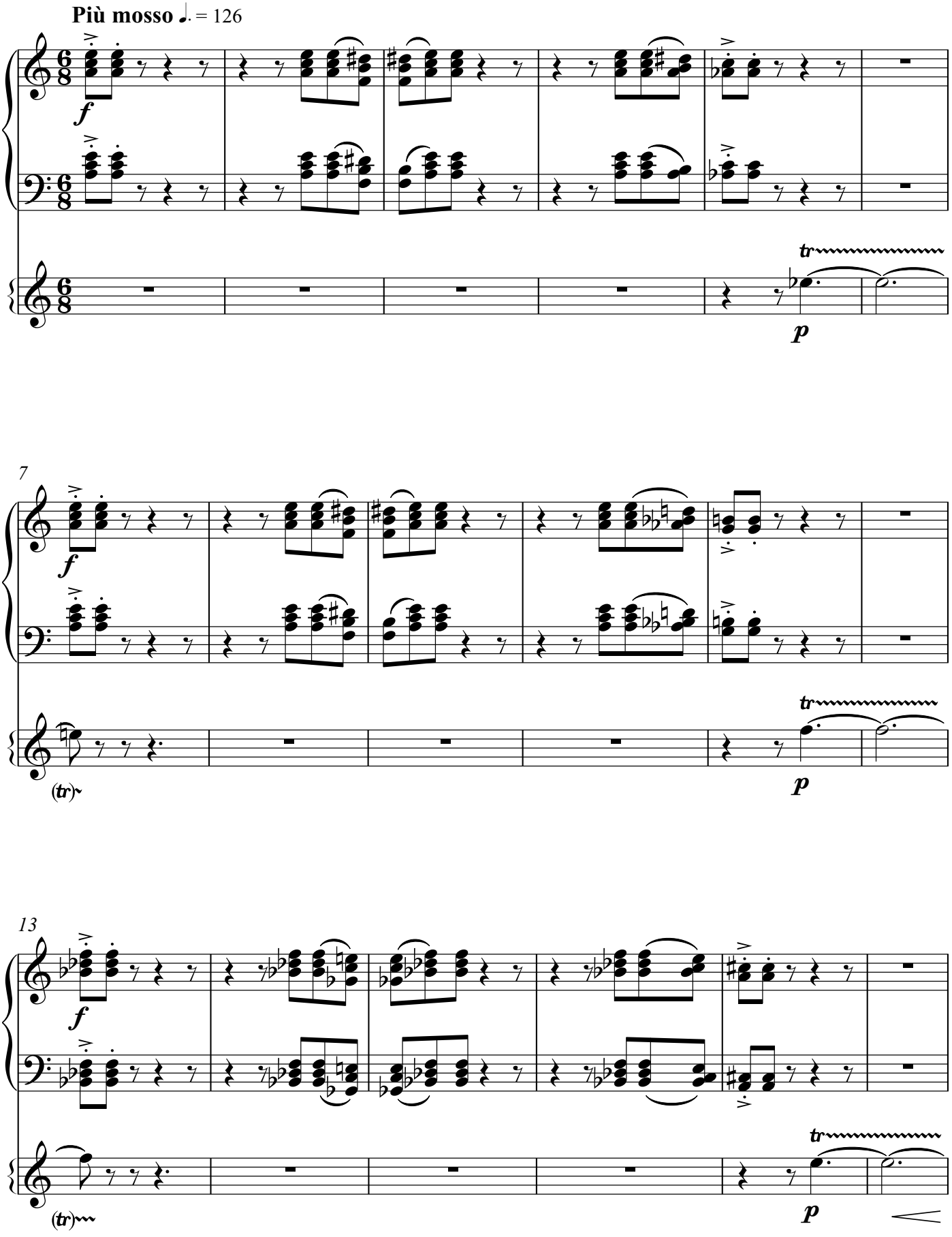

48
mf
Ped.
cresc.
51
8va
f
Ped.
f
54
(8)
f ad lib.
sim.
3
4
3
4

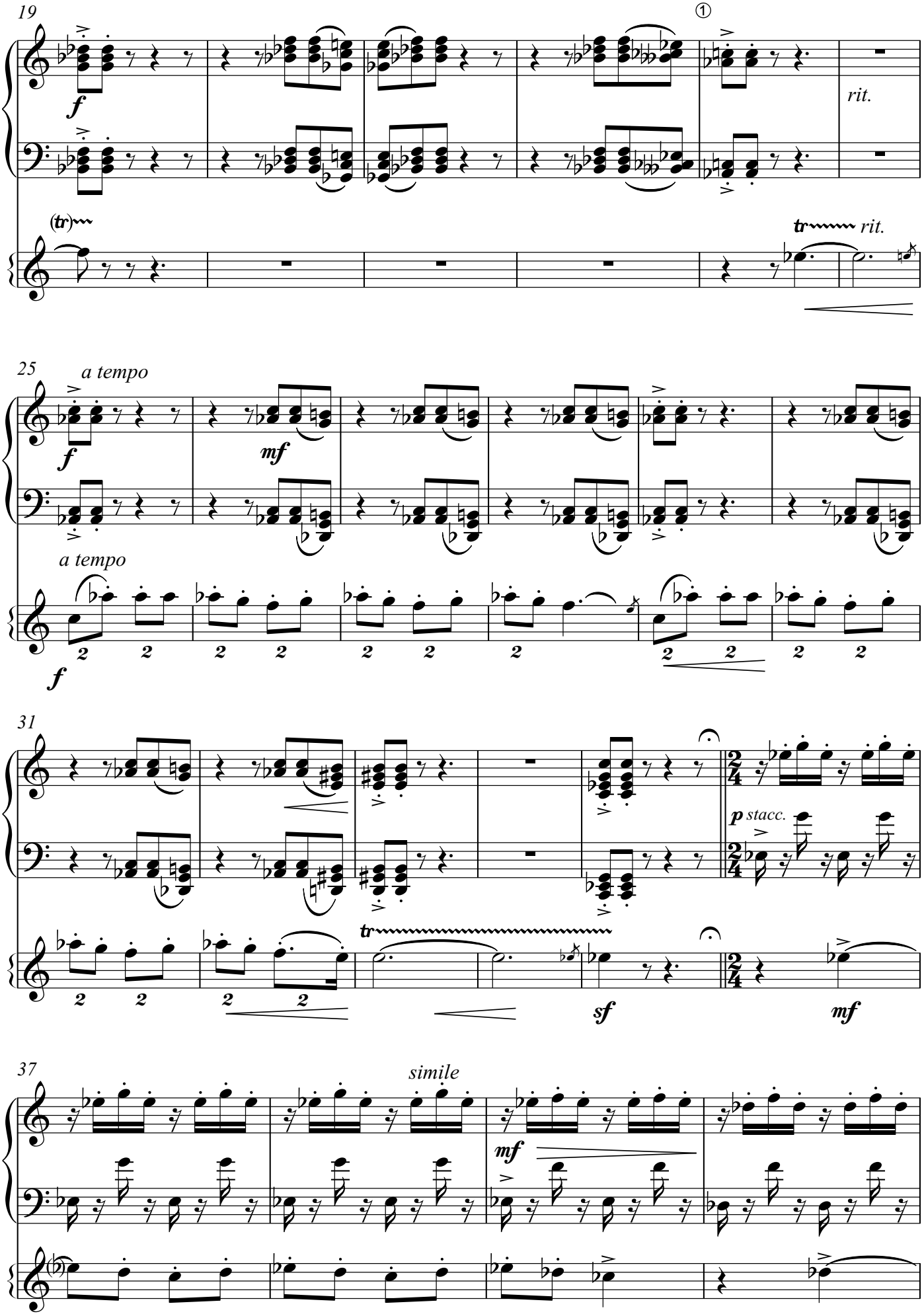

57
accel.
62
66
Vivo
ff
a tempo
Ped.
a tempo
f

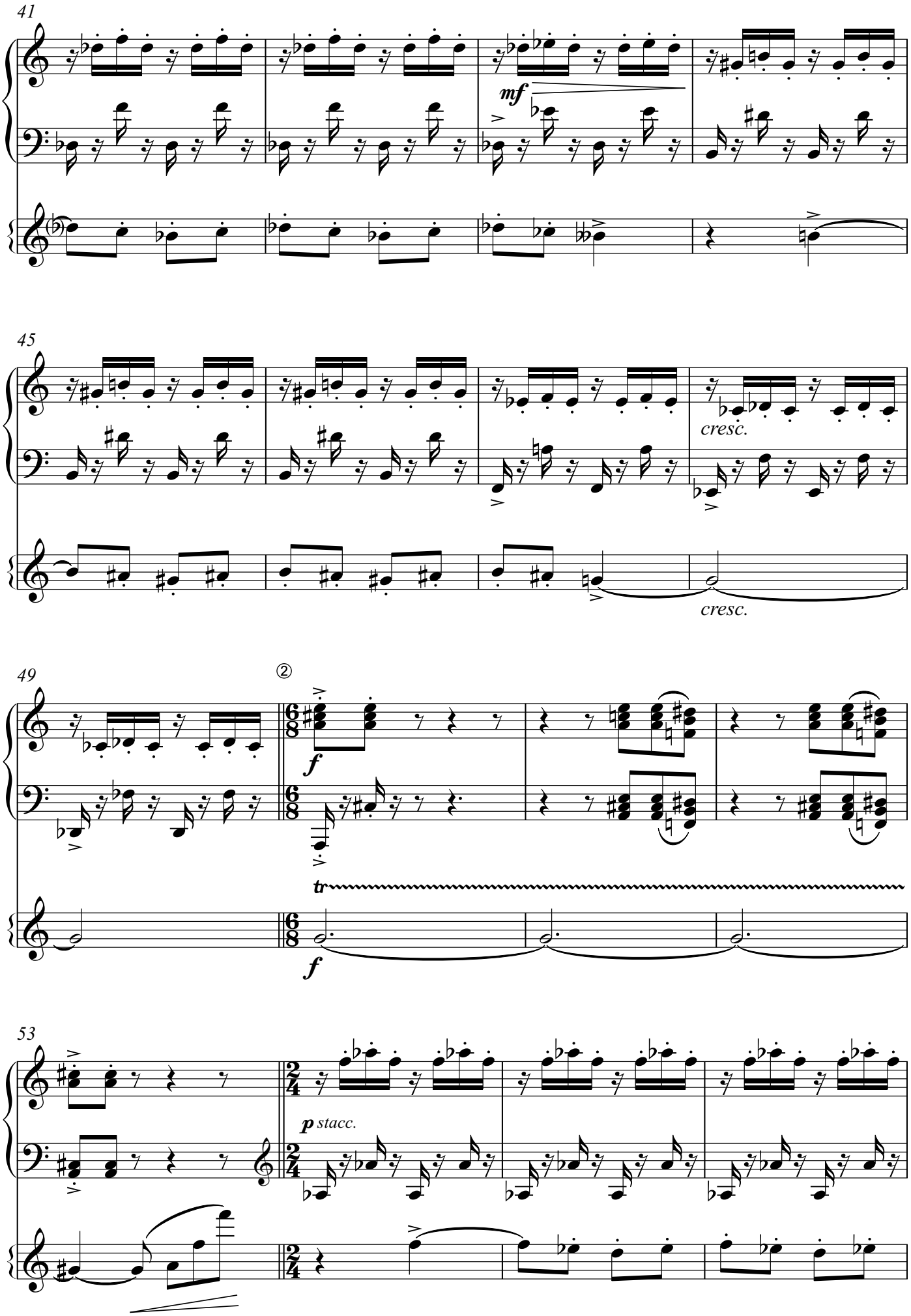

Tempo I
69
mf
espr.
dim.
p
sim.
73
Vivo
ff
rit.
Ped.
Ped.
Ped.
77
ff
rit pp
mf
rit pp

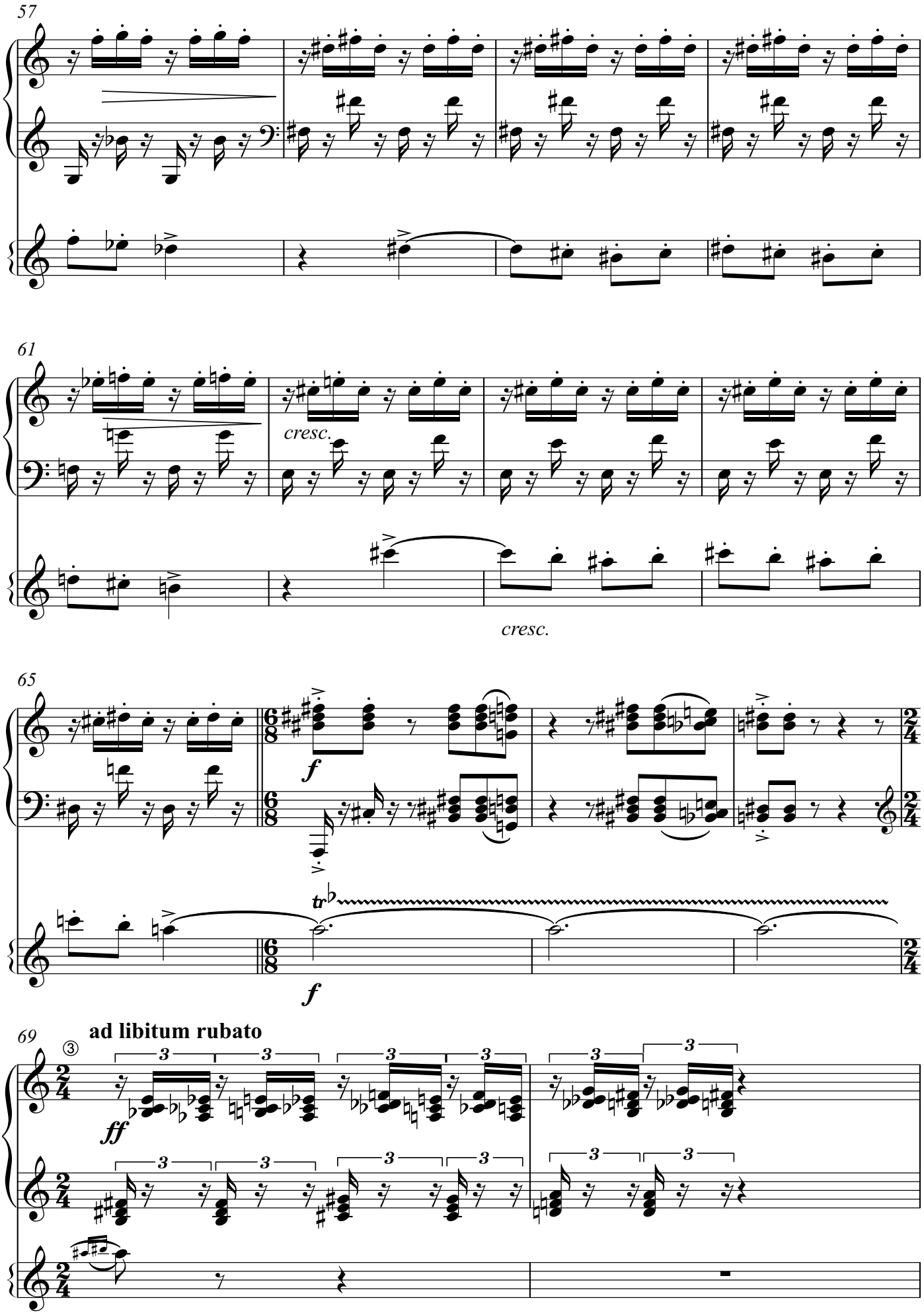

82
rit pp
pp
rit pp
rit pp

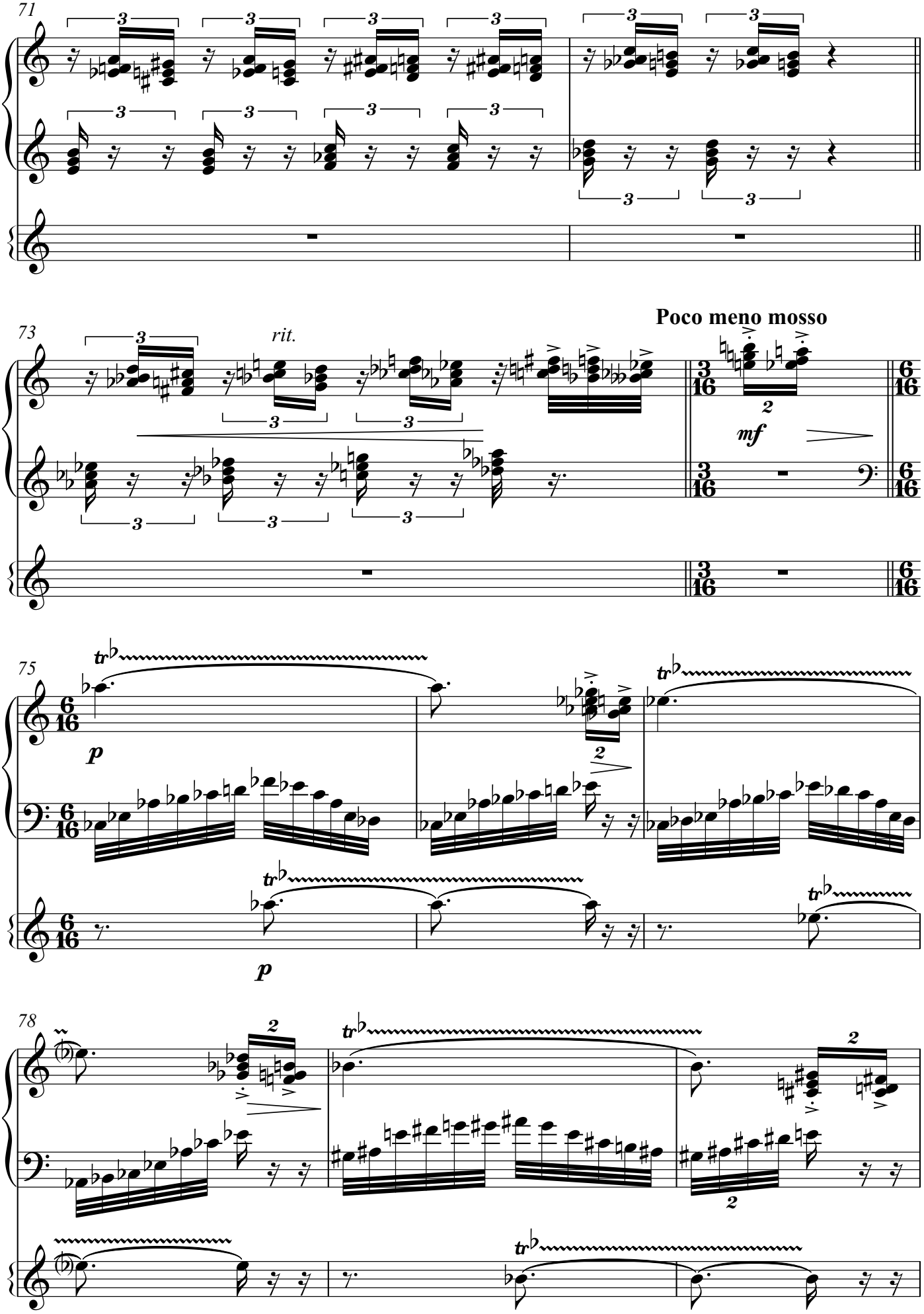
II.

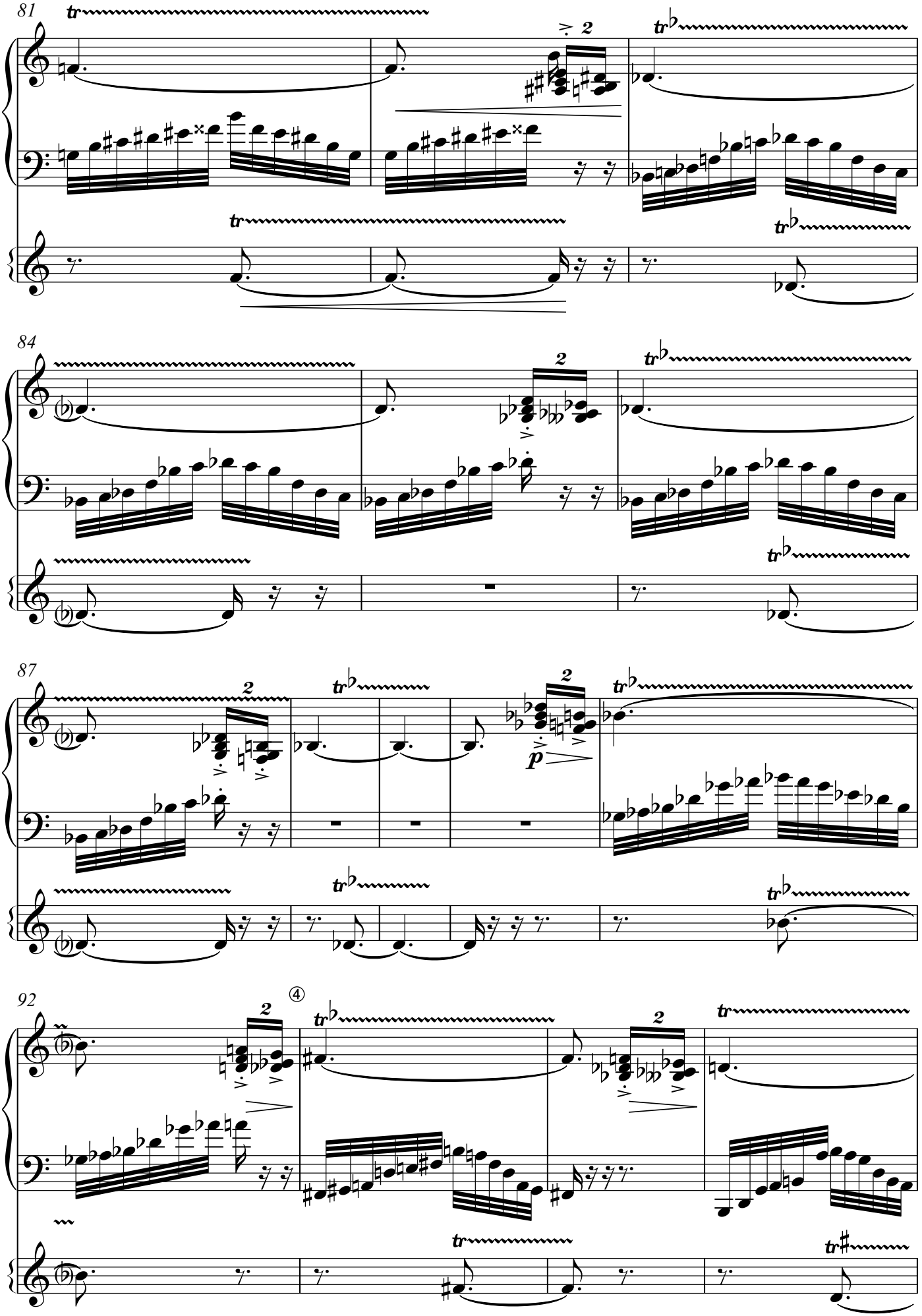


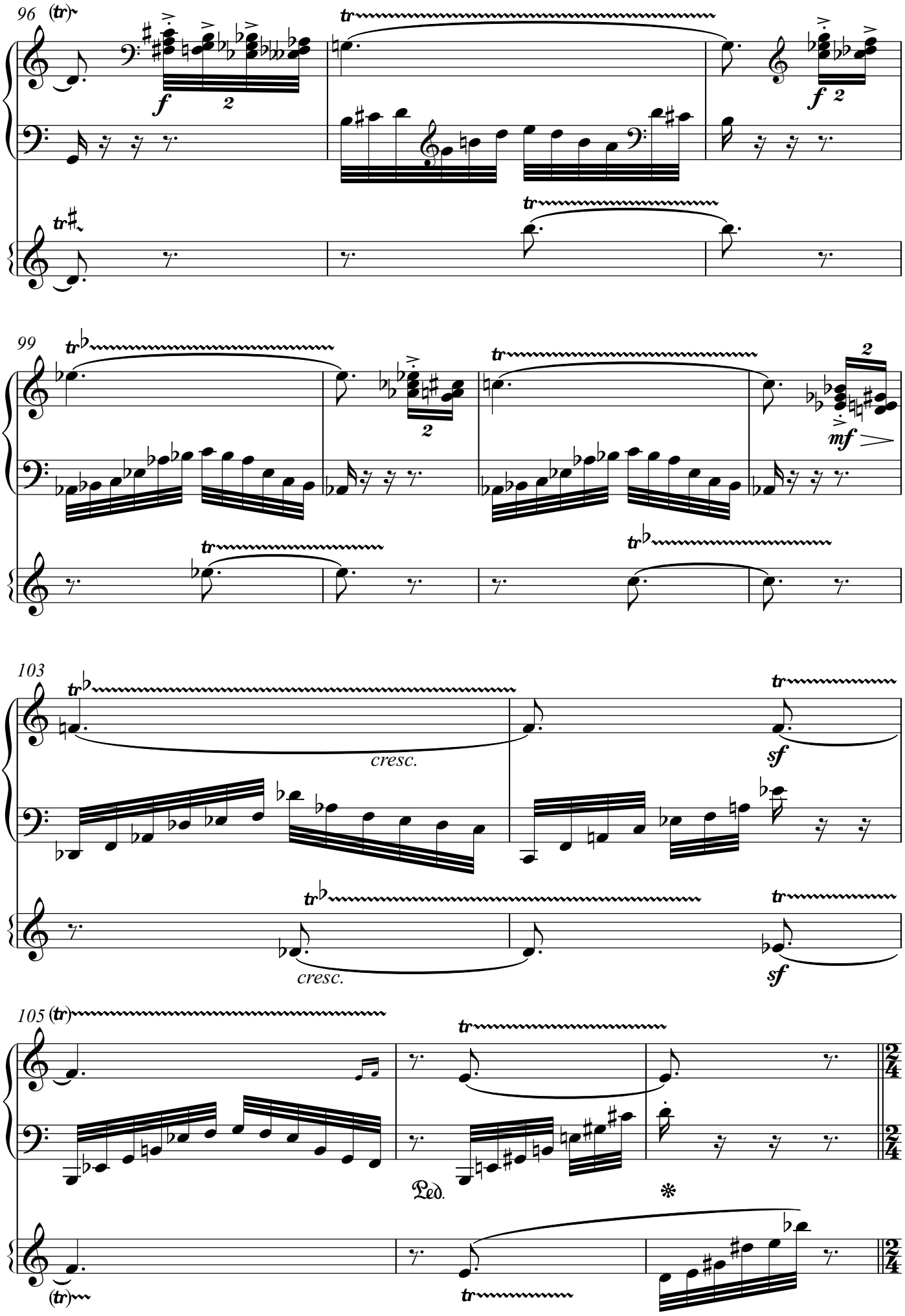

19
①
f
rit.
(tr)
tr
rit.
25
a tempo
f
mf
a tempo
f
31
p stacc.
tr
sf
mf
37
simile
mf

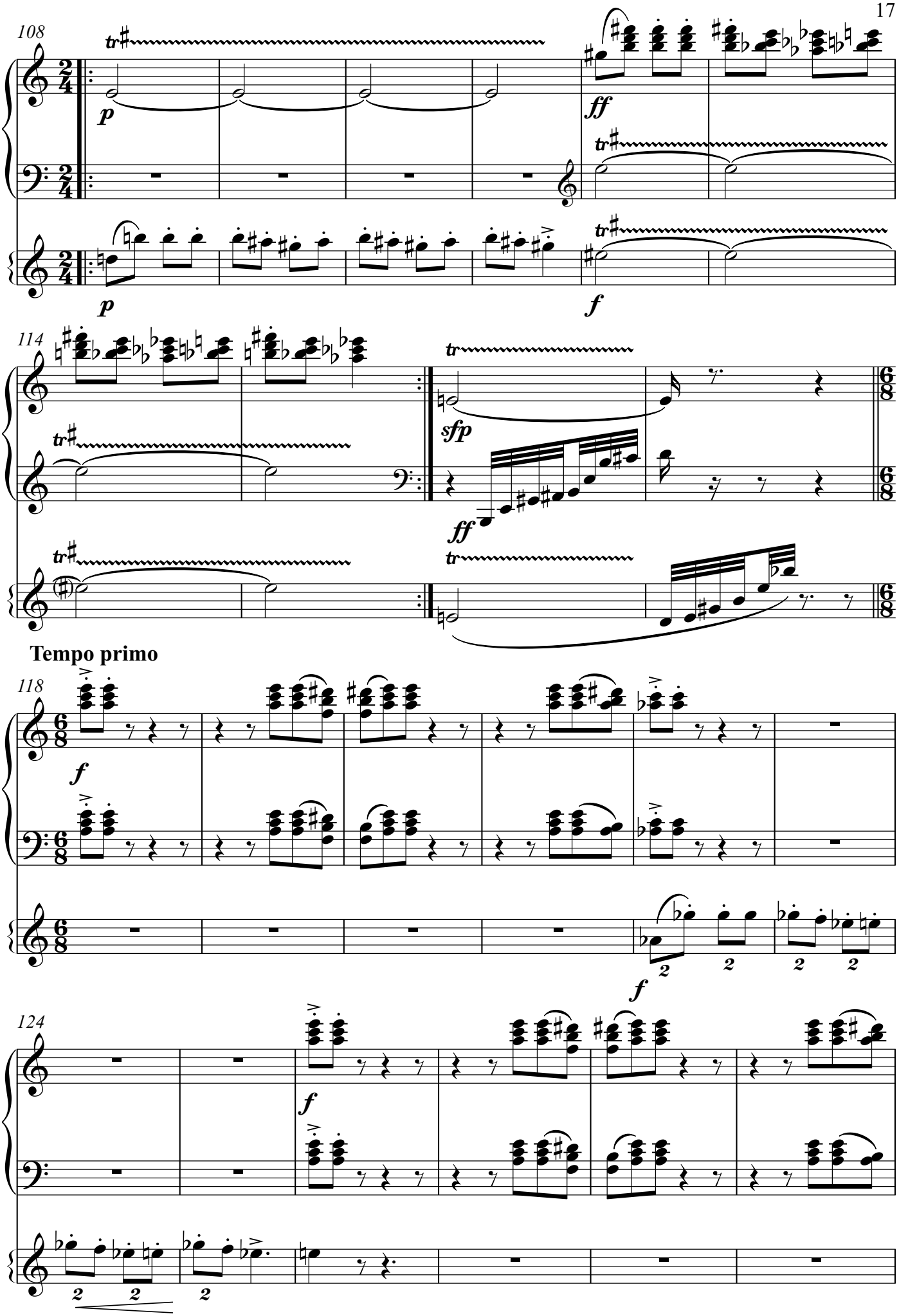

41
mf
45
cresc.
cresc.
49
②
f
tr
f
53
p stacc.

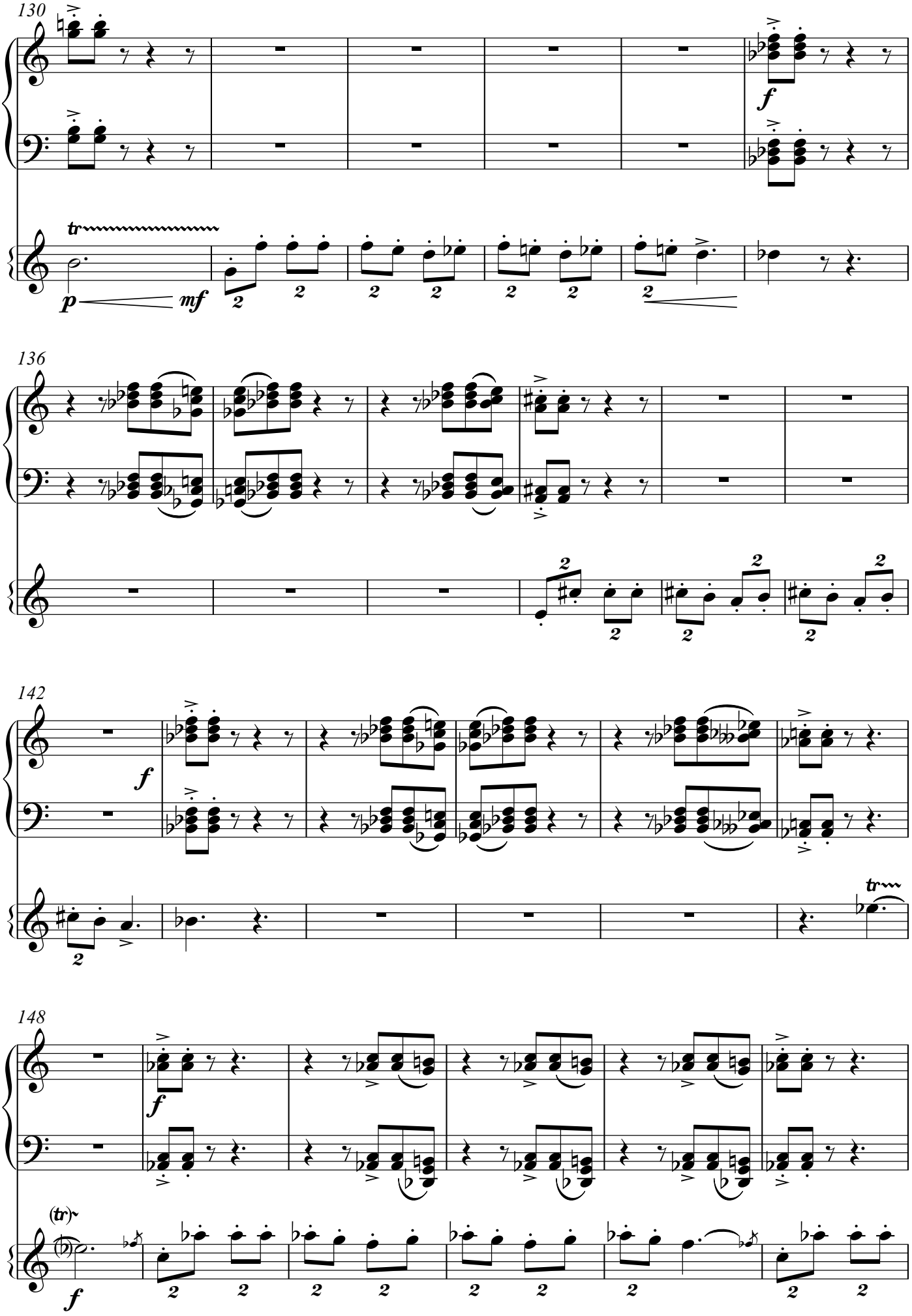

57
61
cresc.
cresc.
65
f
tr
f
69
ad libitum rubato
ff

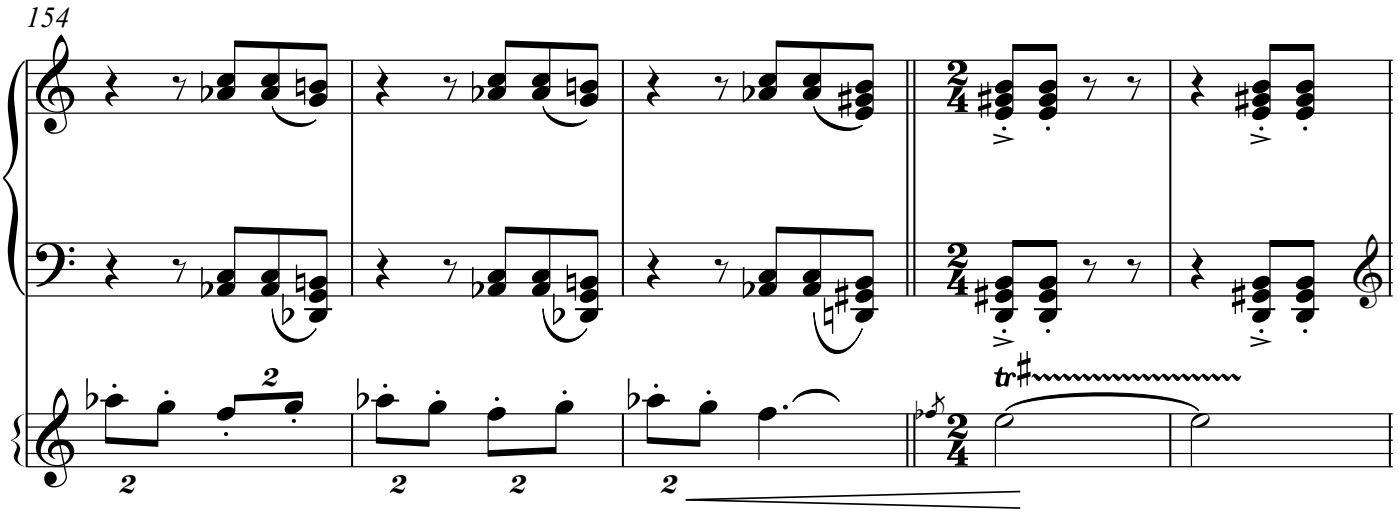

71
73
rit.
Poco meno mosso
mf
75
p
tr
78

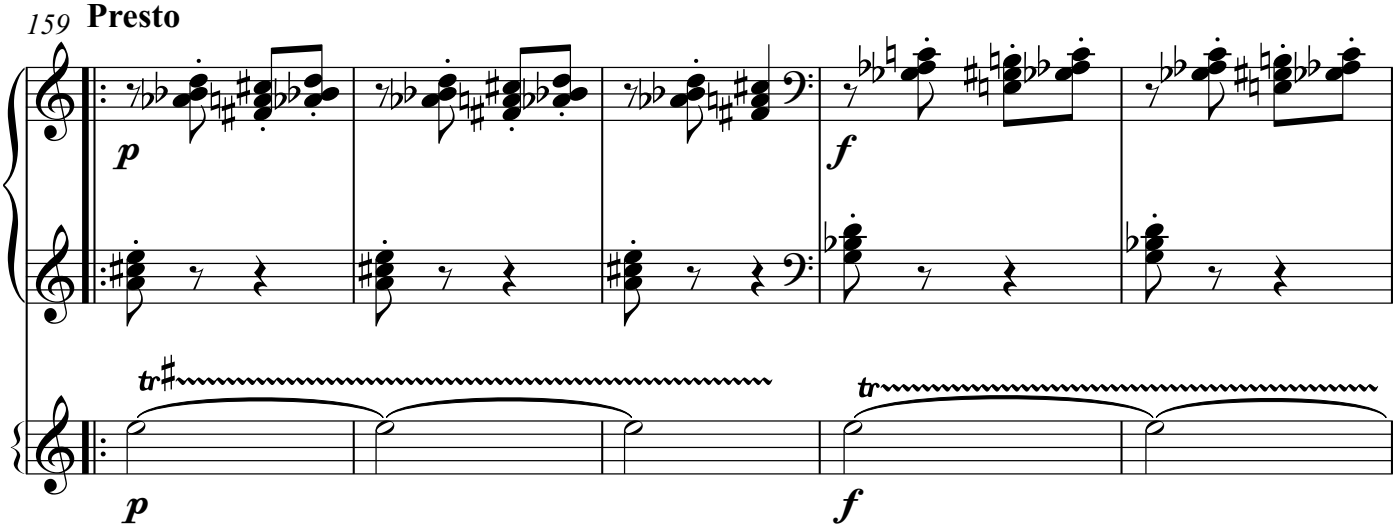

81
84
87
92

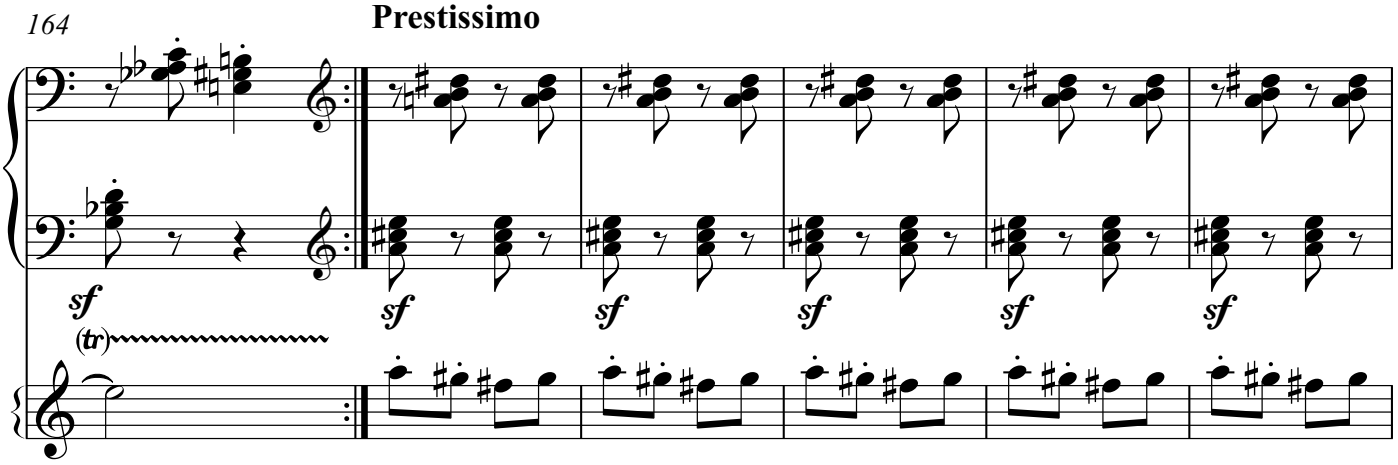

96
99
103
105
cresc.
cresc.
Ped.
*

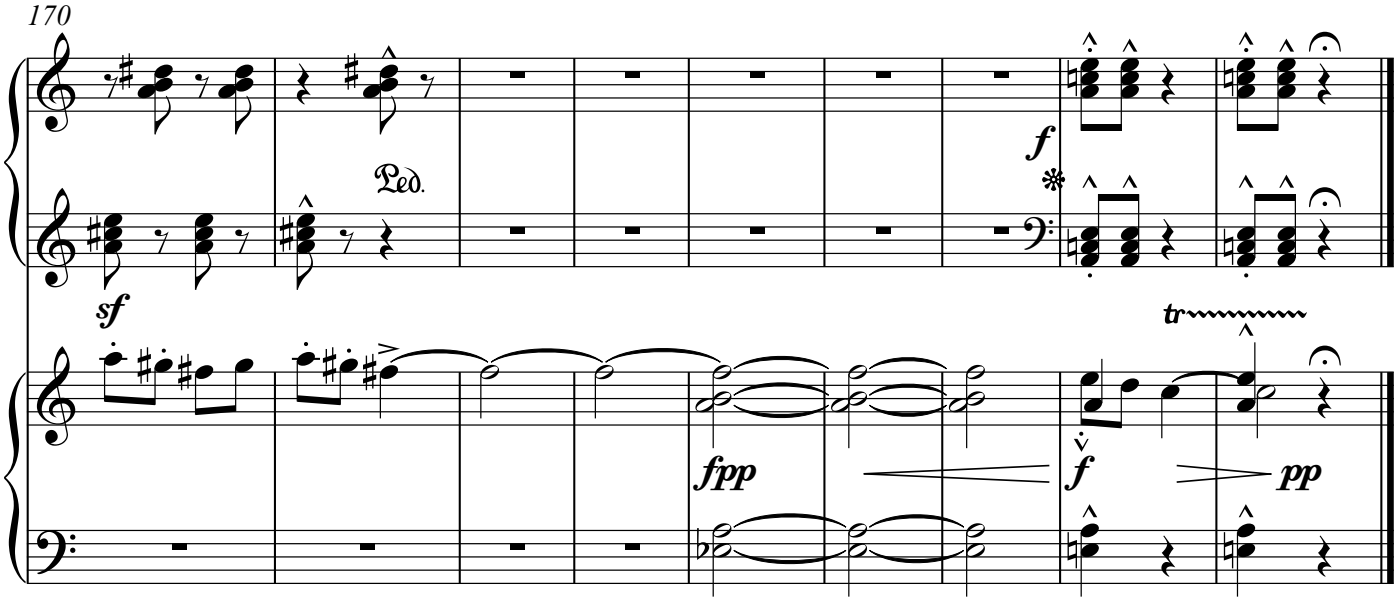

108
p
ff
p
f
114
sfp
ff
Tempo primo
118
f
f
124
f


130
f
tr
p
mf
136
142
f
tr
148
f
(tr)
f

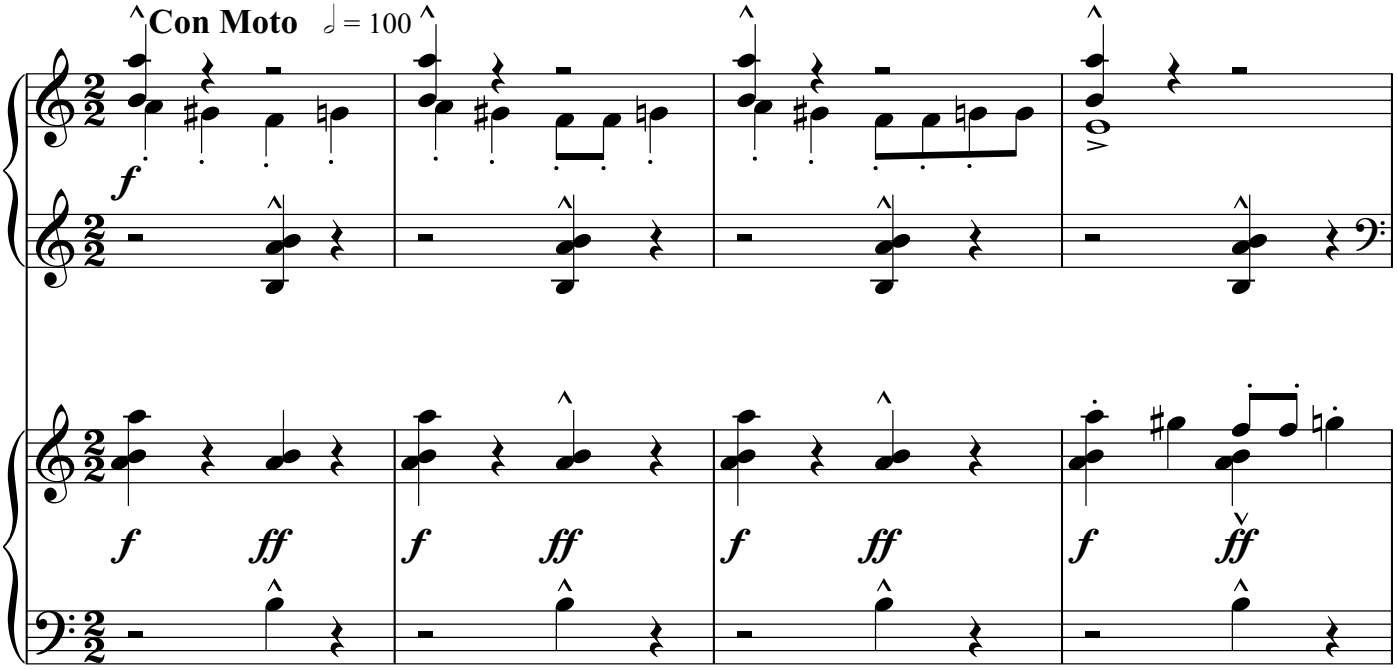

154

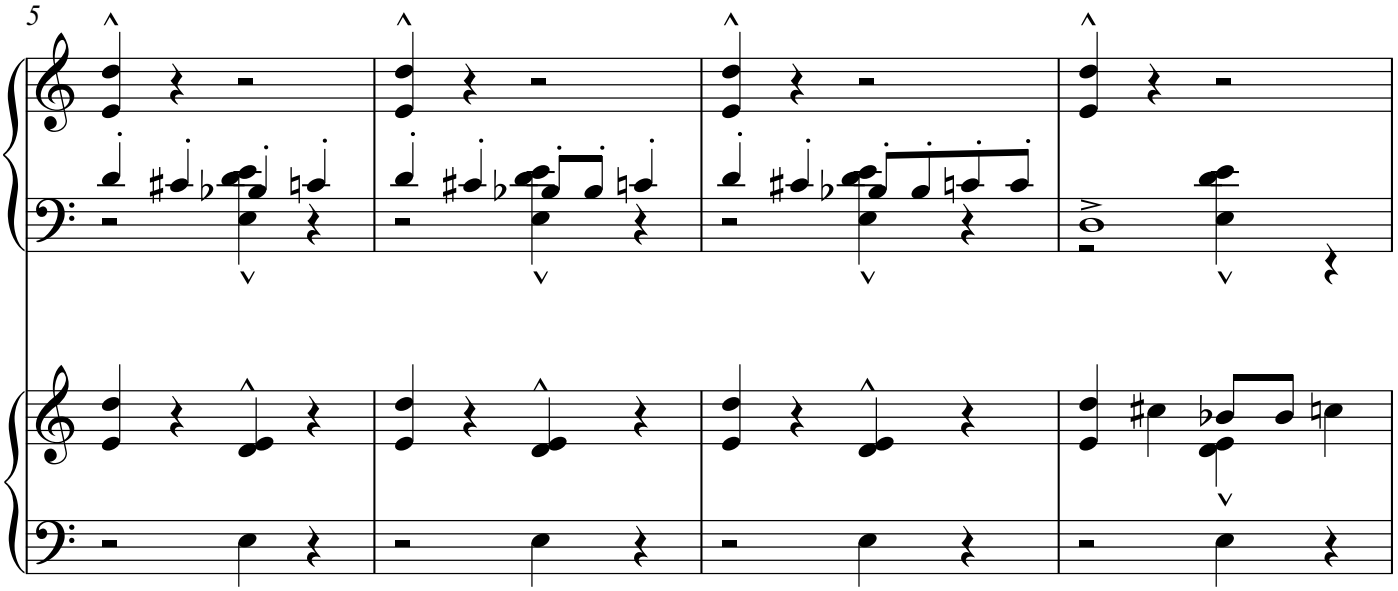

159
Presto

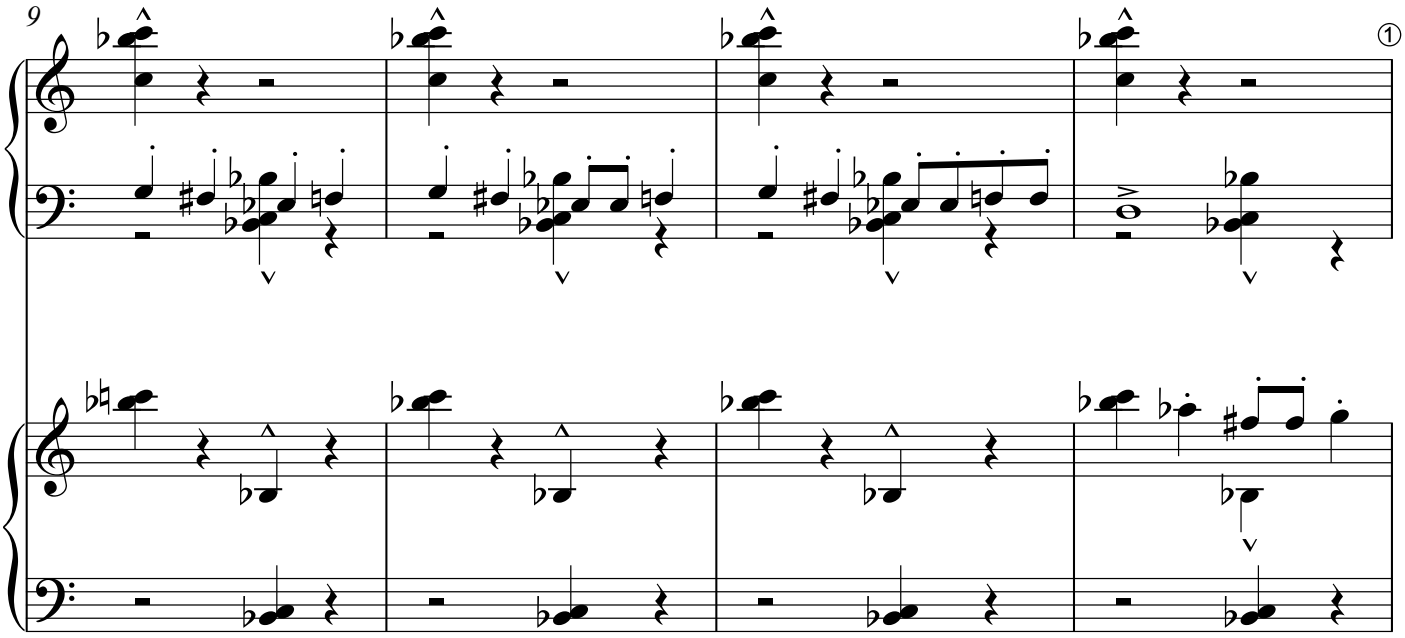

164
Prestissimo

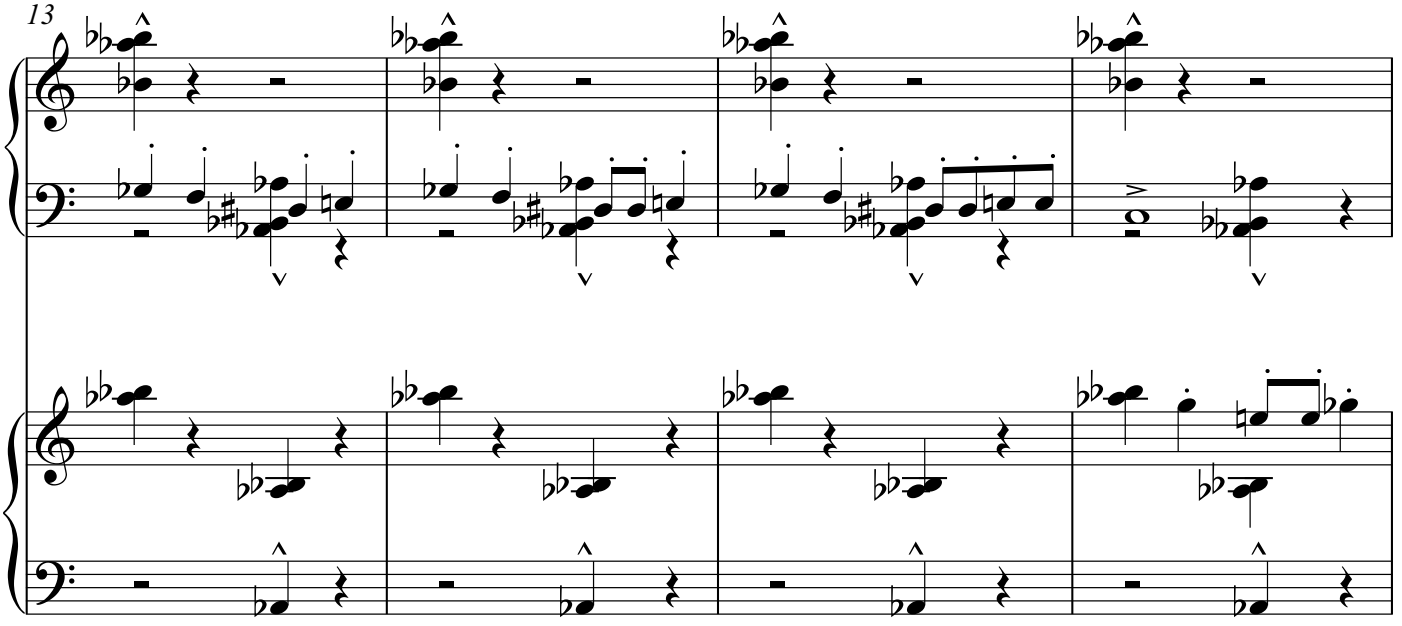

170
Ped.
sf
f
fpp
f
tr
pp

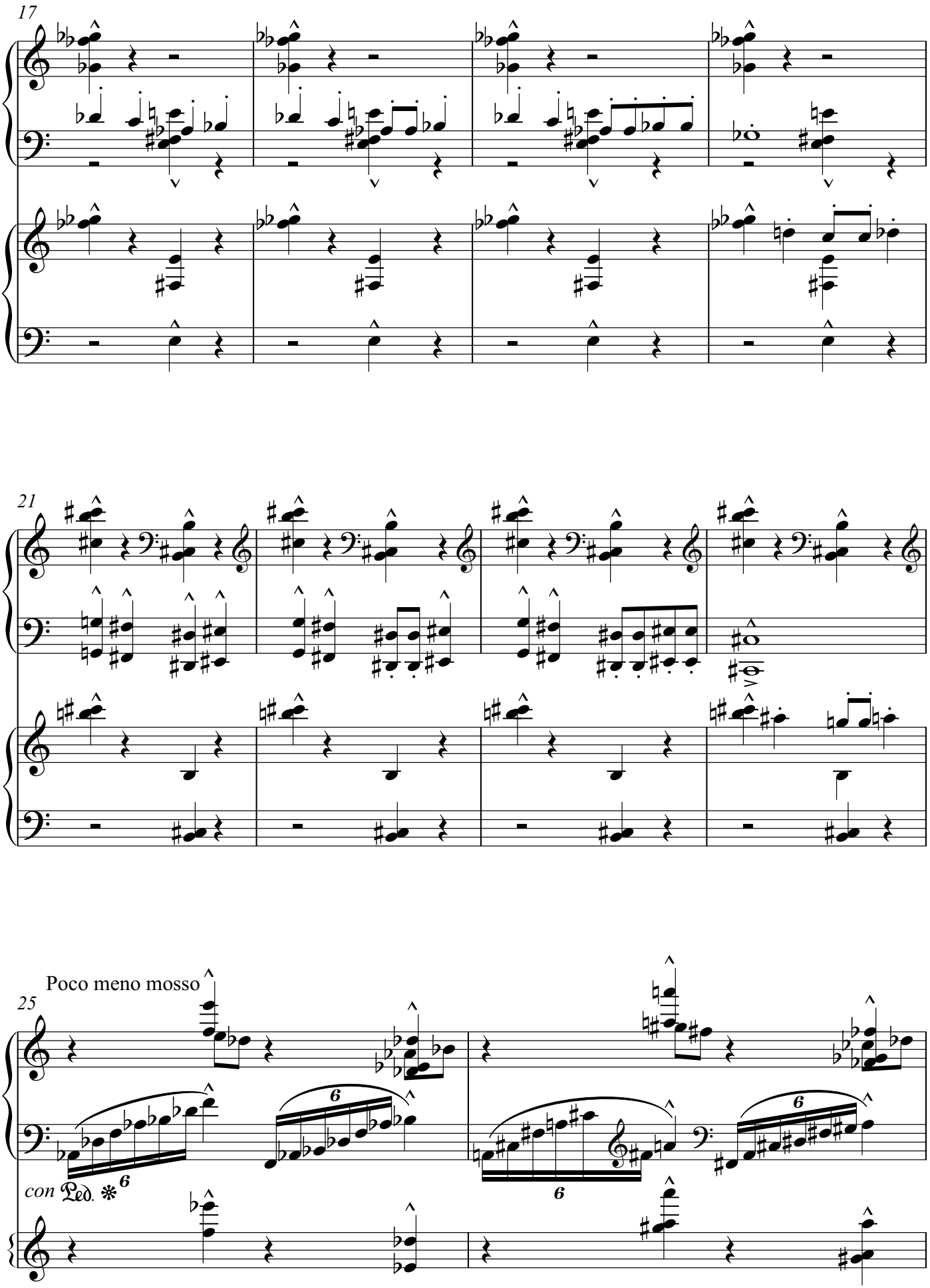
III.



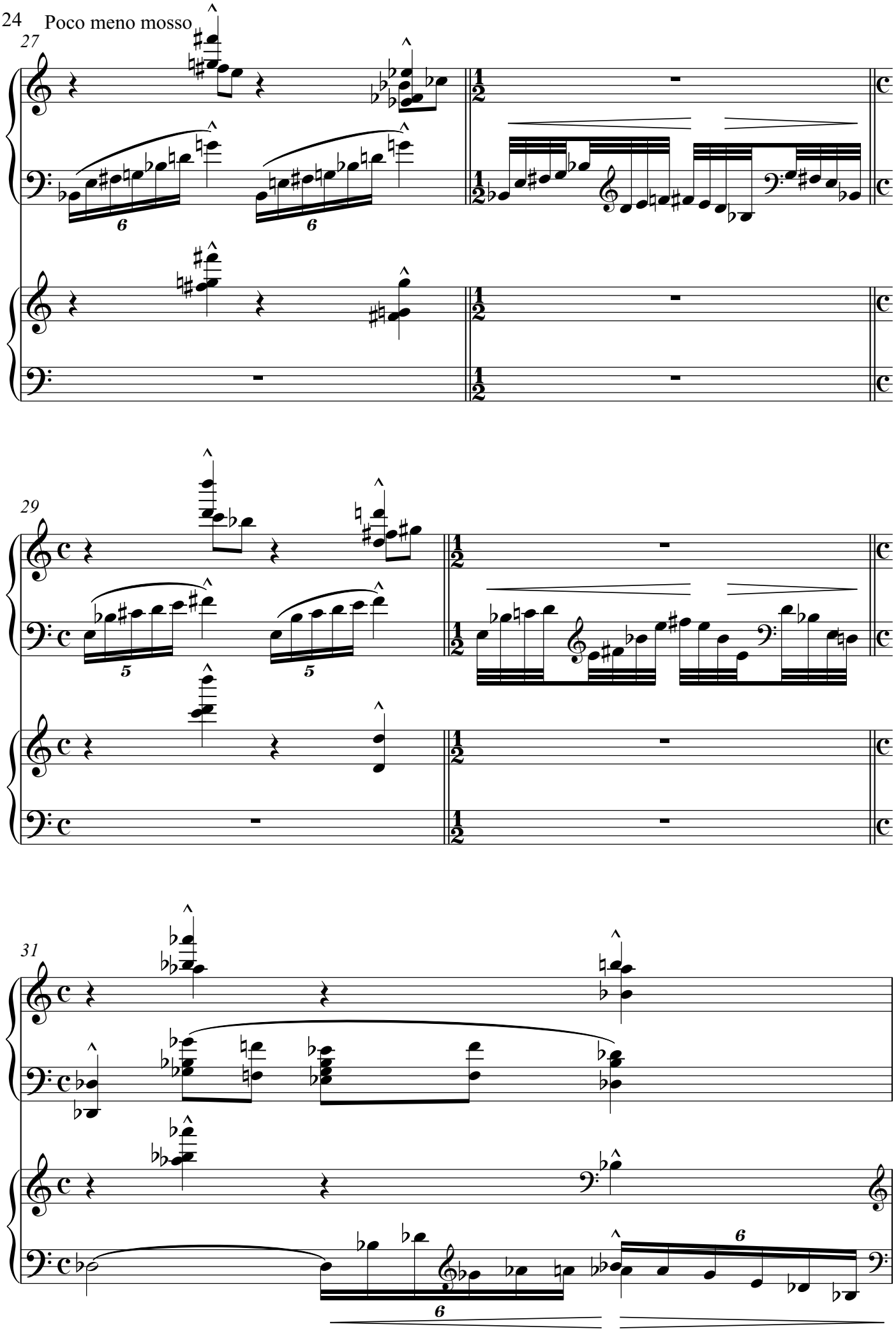


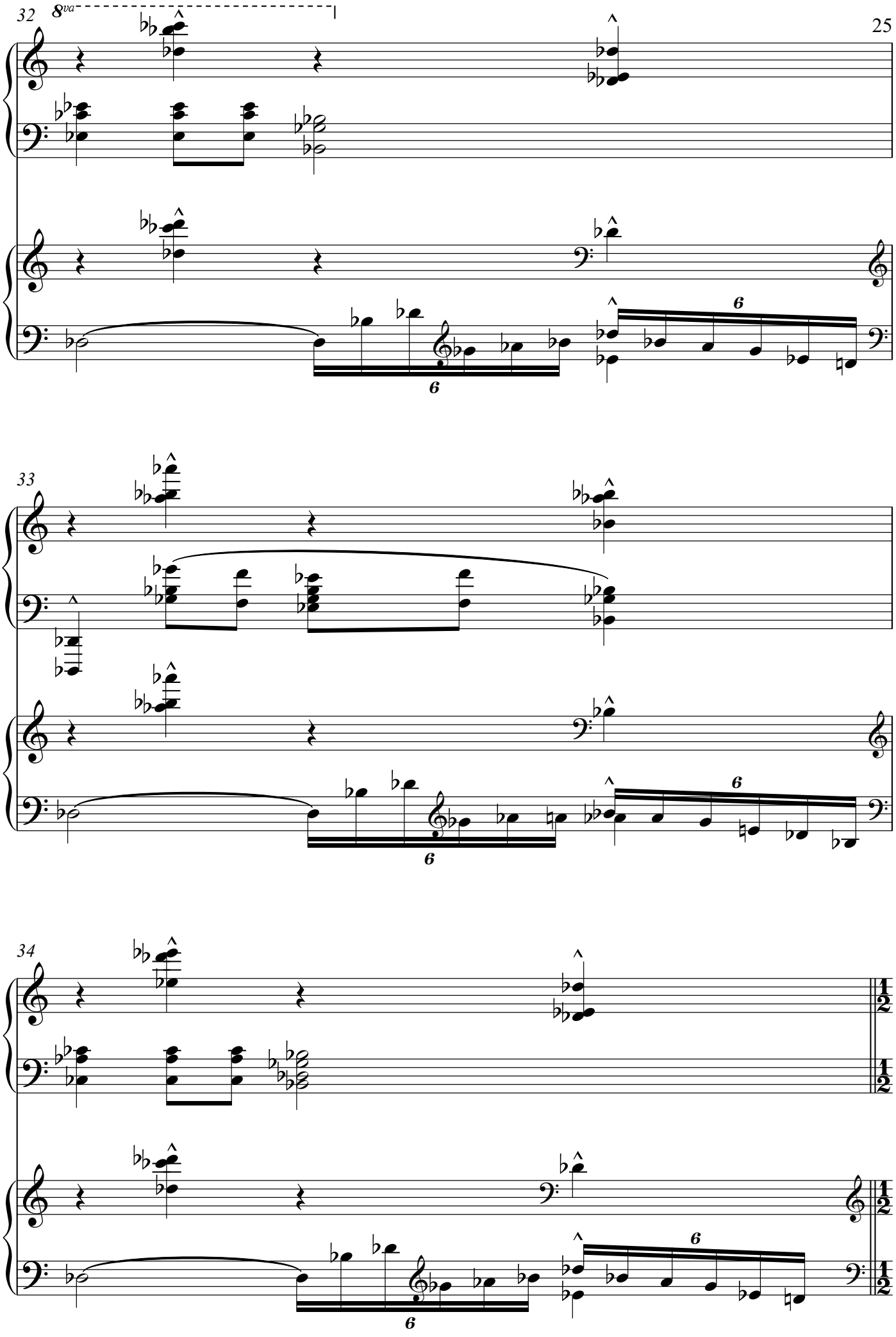

9
①

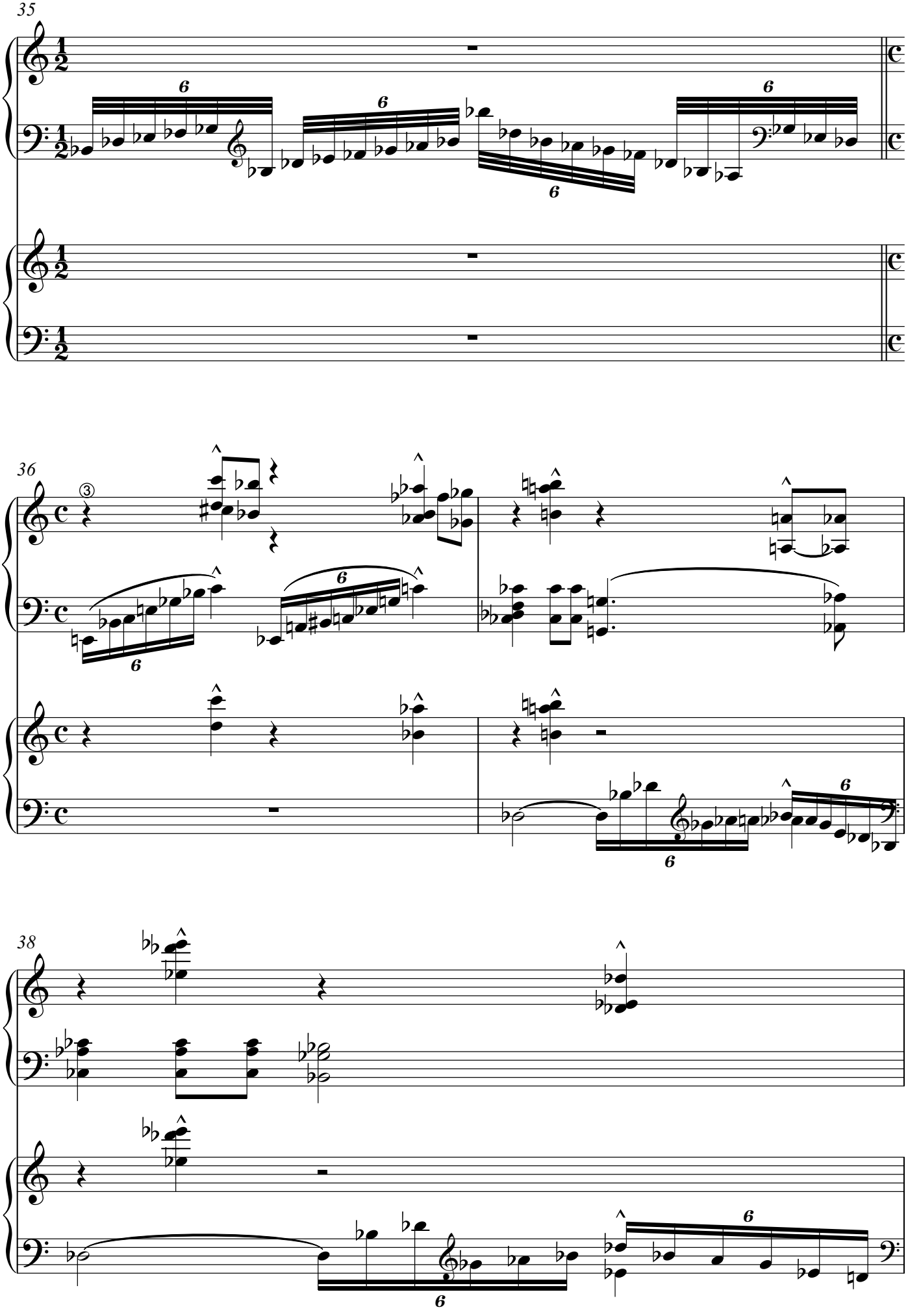

13

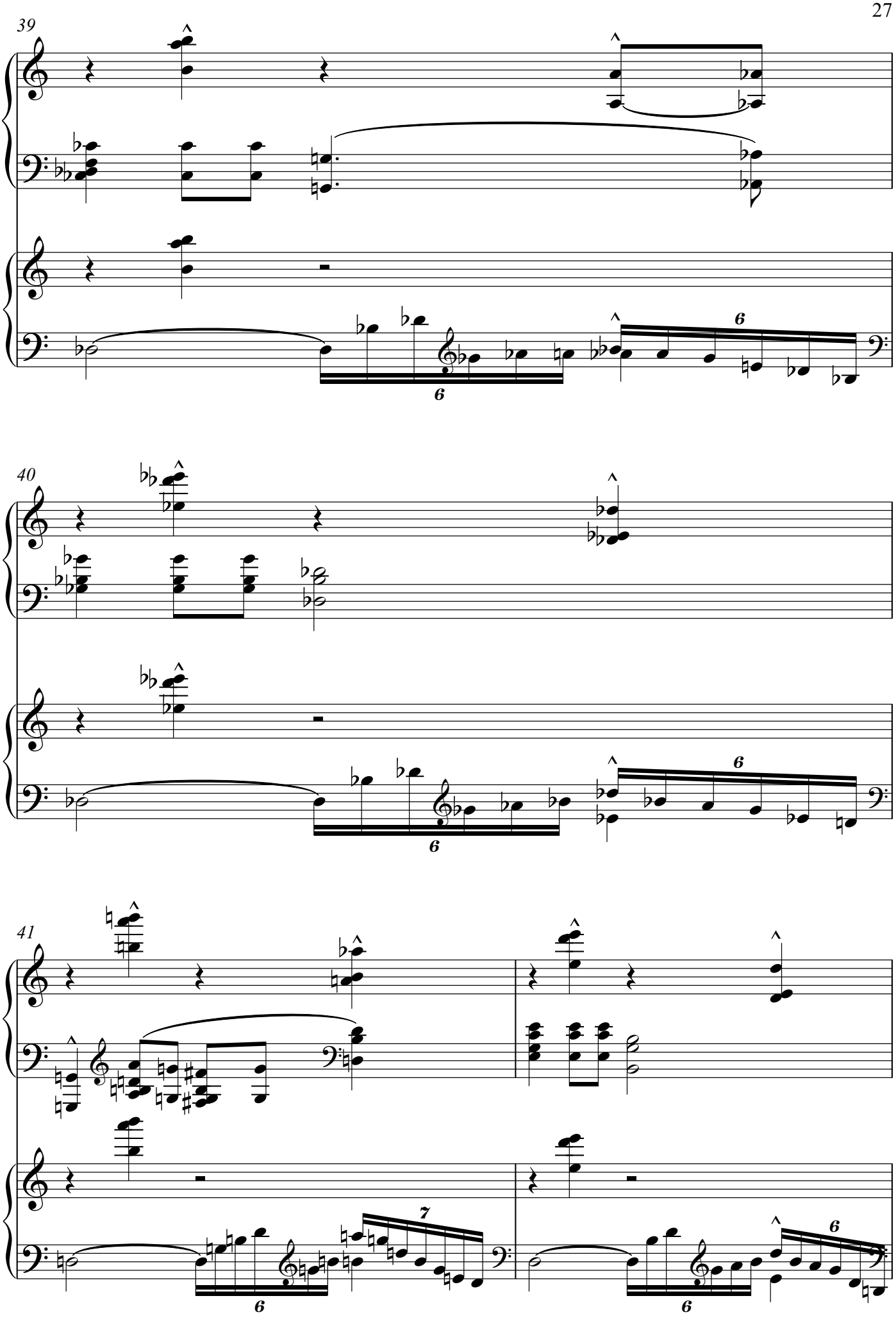

17
21
Poco meno mosso
25
con Ped.

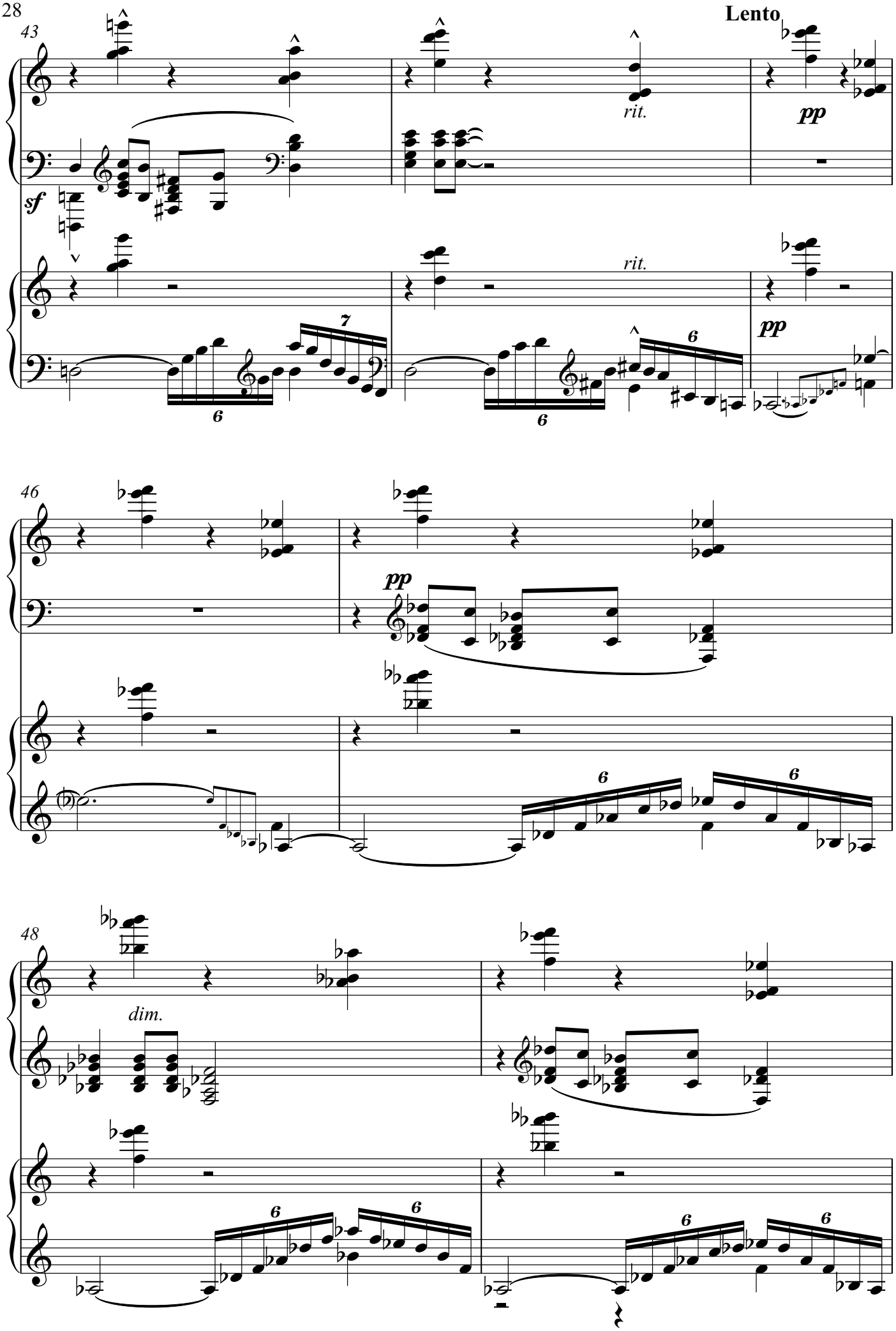
Poco meno mosso

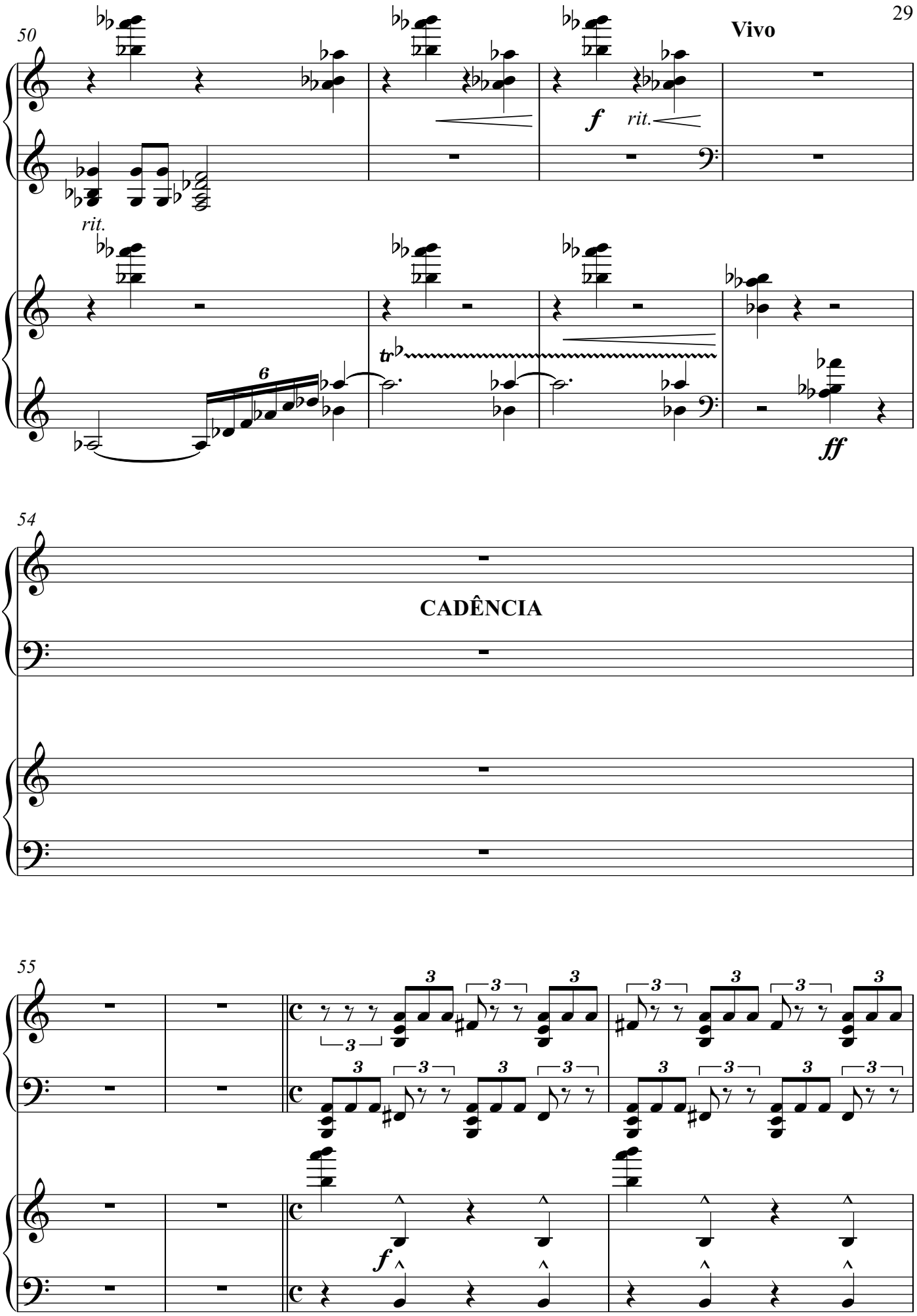


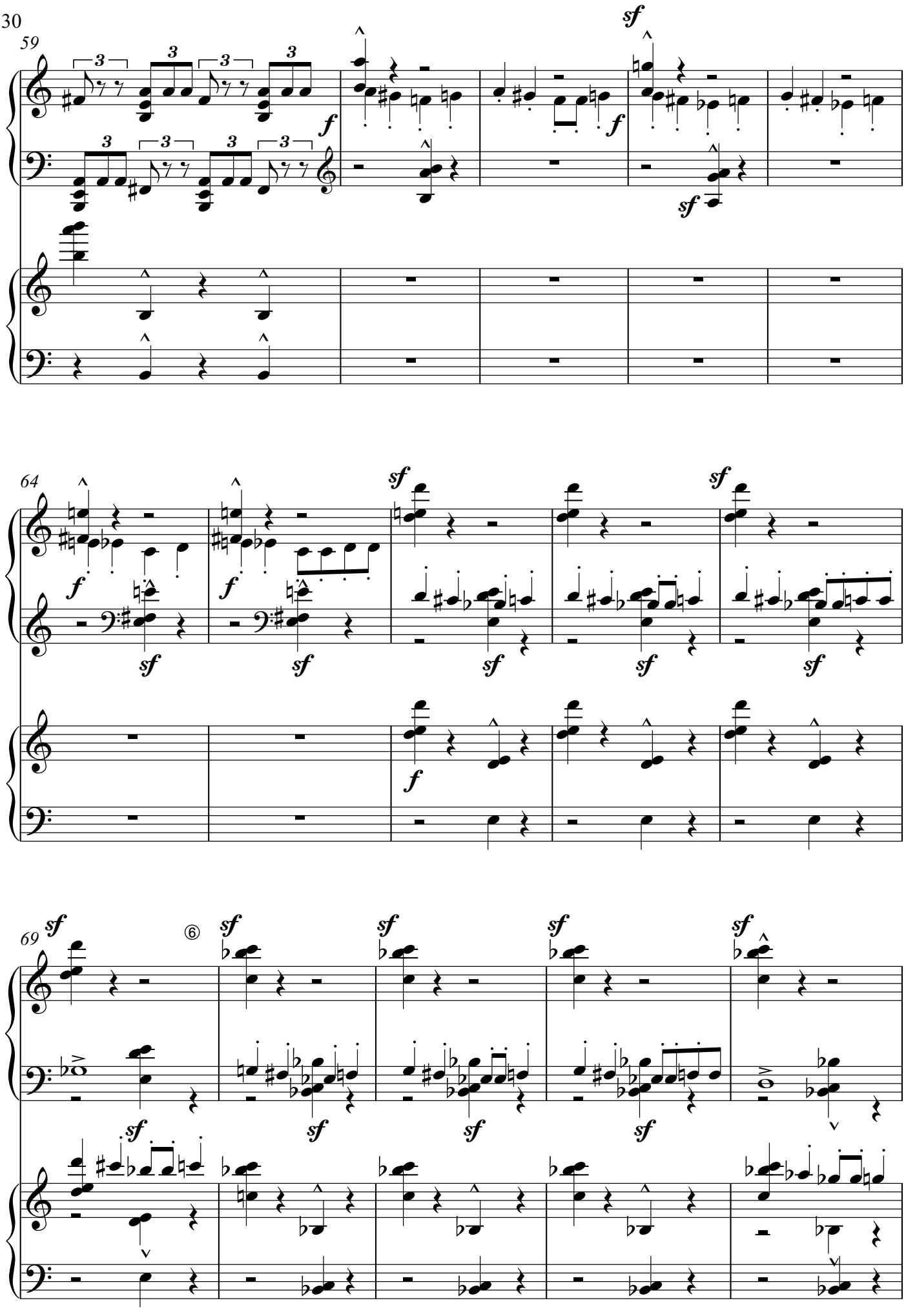

32
8va
33
34
6
6
6
6
6
6
1/2
1/2
1/2
1/2


35
36
38

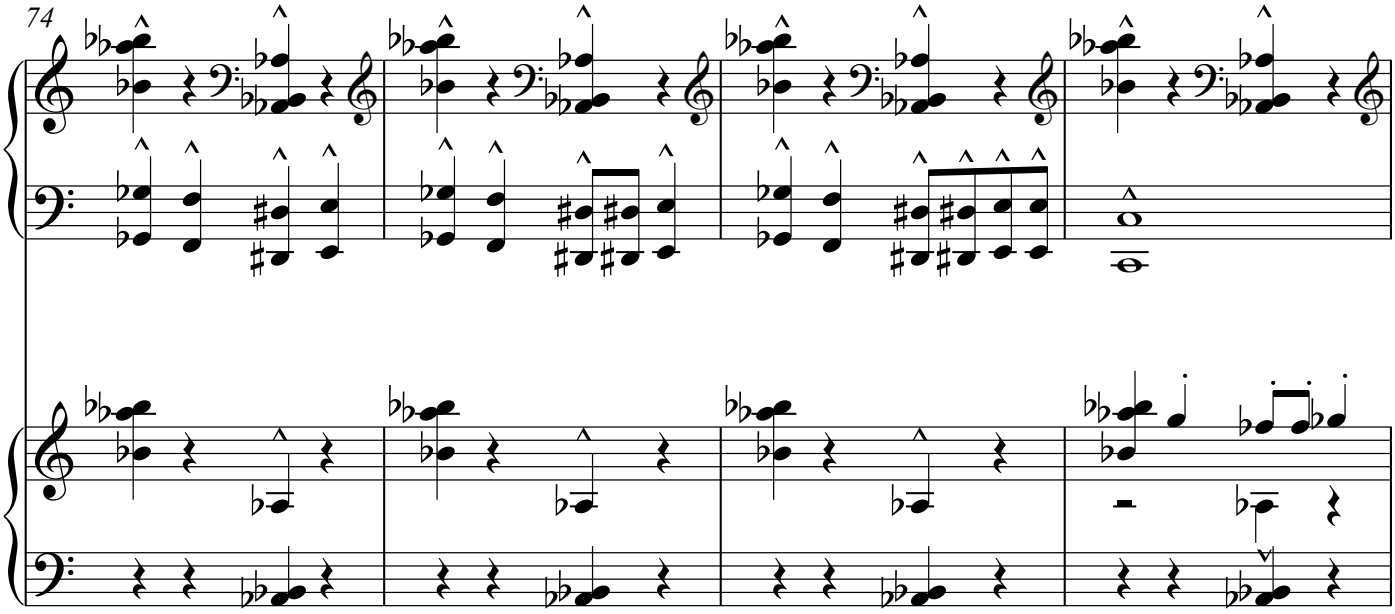

39
40
41


Lento
43
sf
rit.
pp
rit.
pp
46
pp
48
dim.

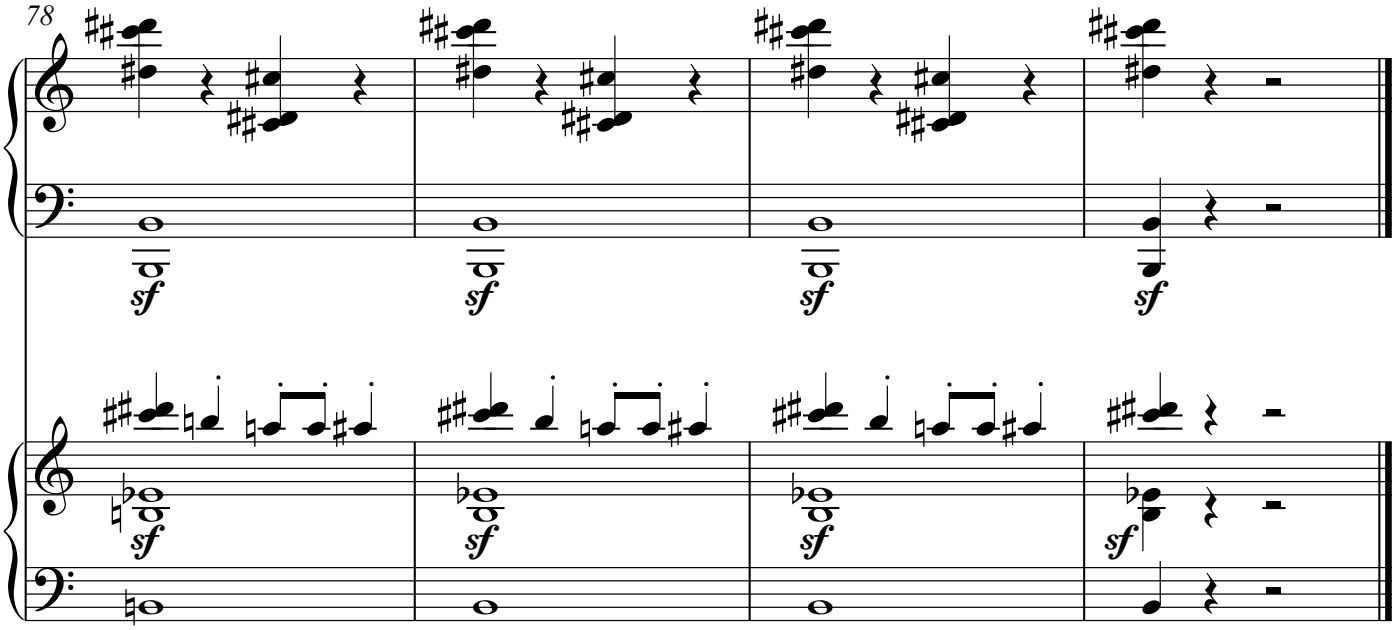

50
Vivo
f
rit.
rit.
6
tr
ff
54
CADÊNCIA
55
3
f


59
64
69
⑥

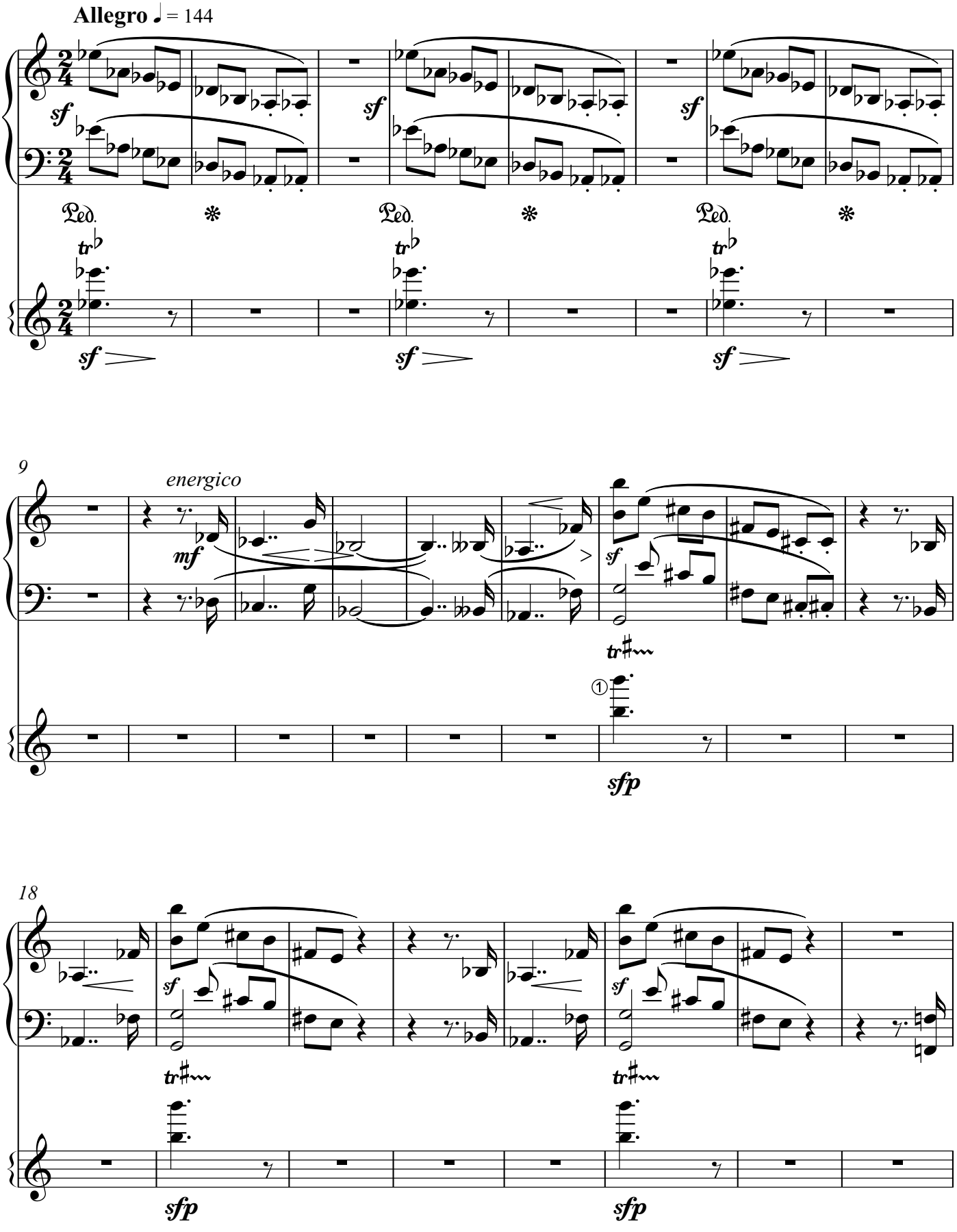
74

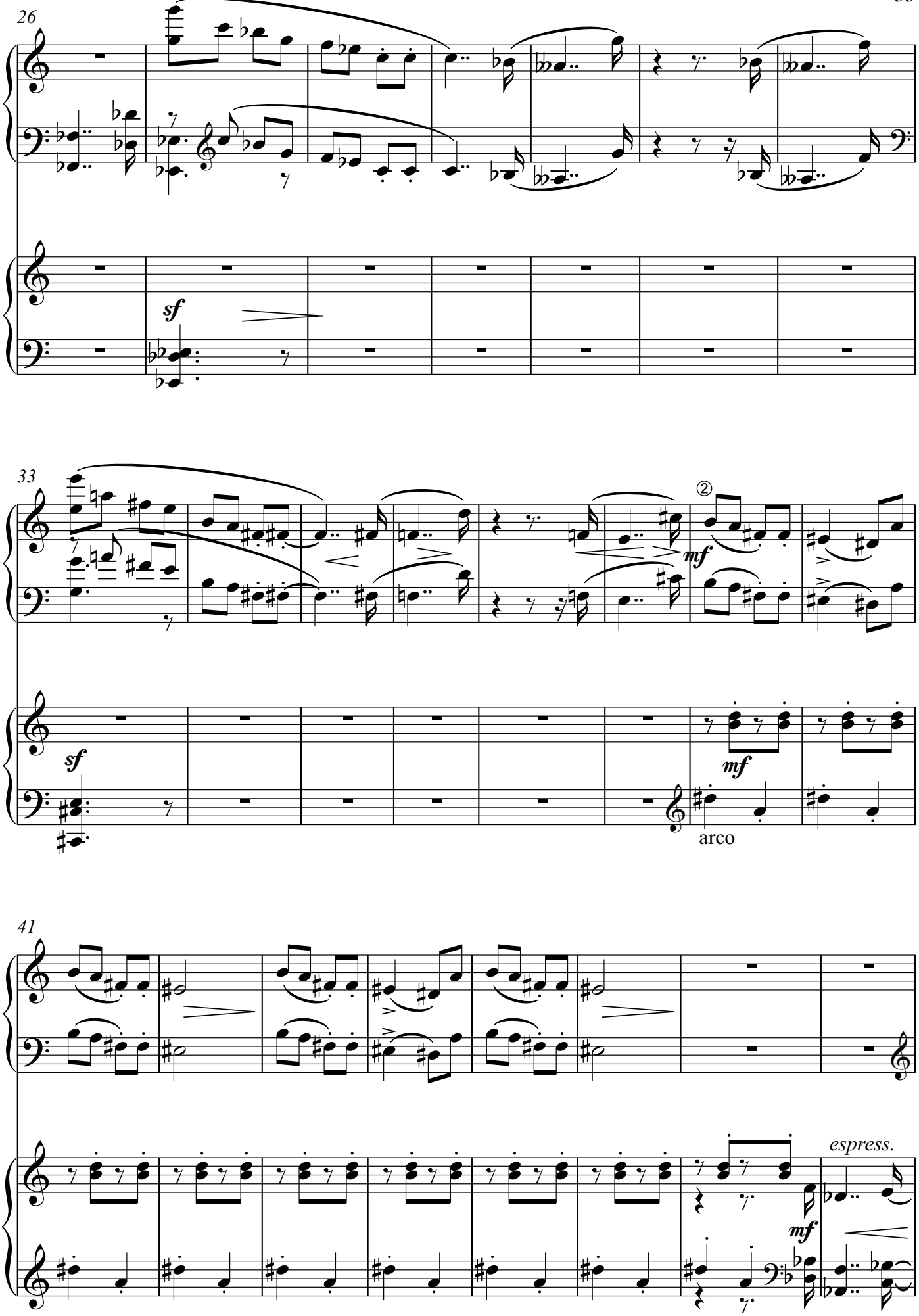


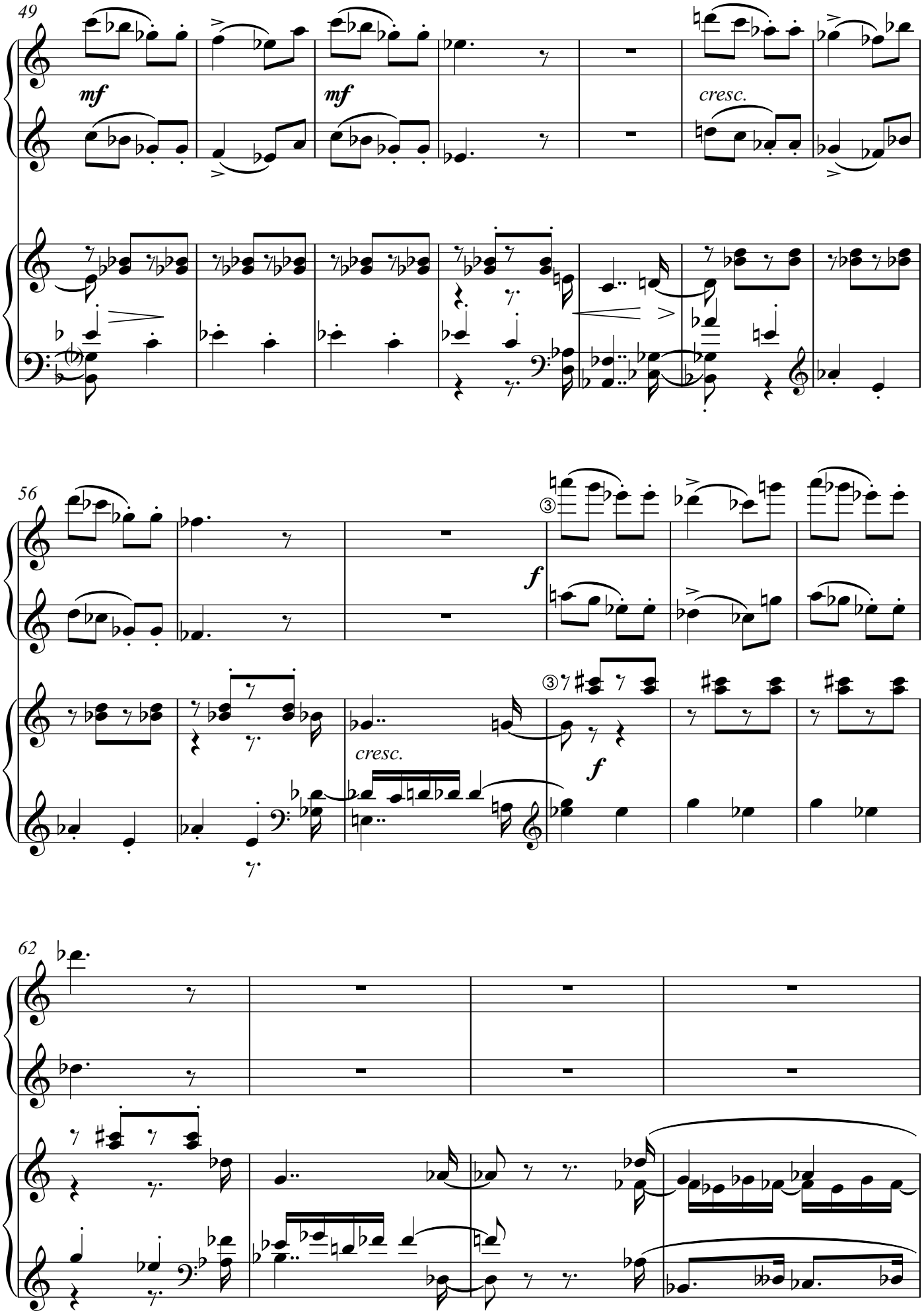
78

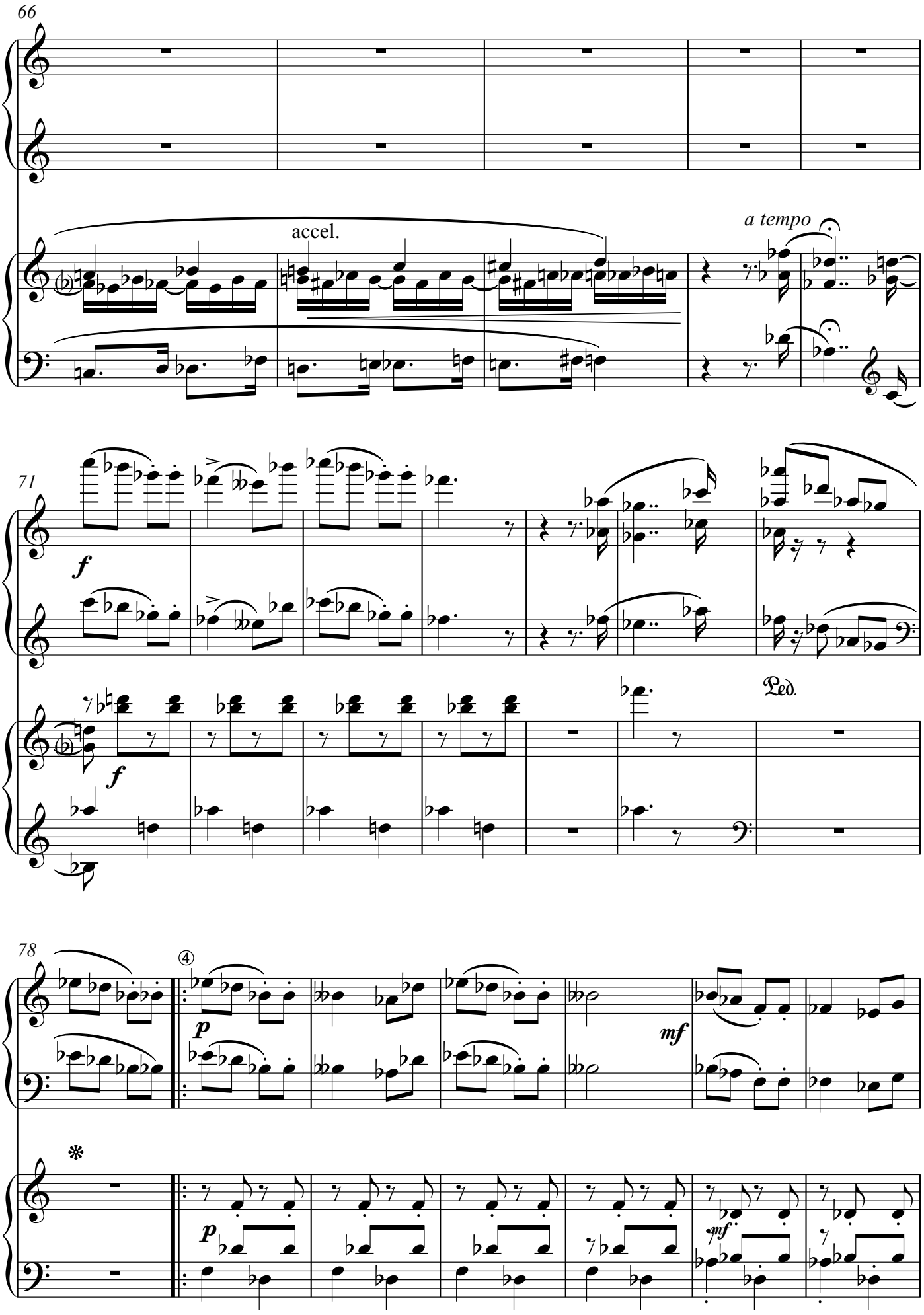


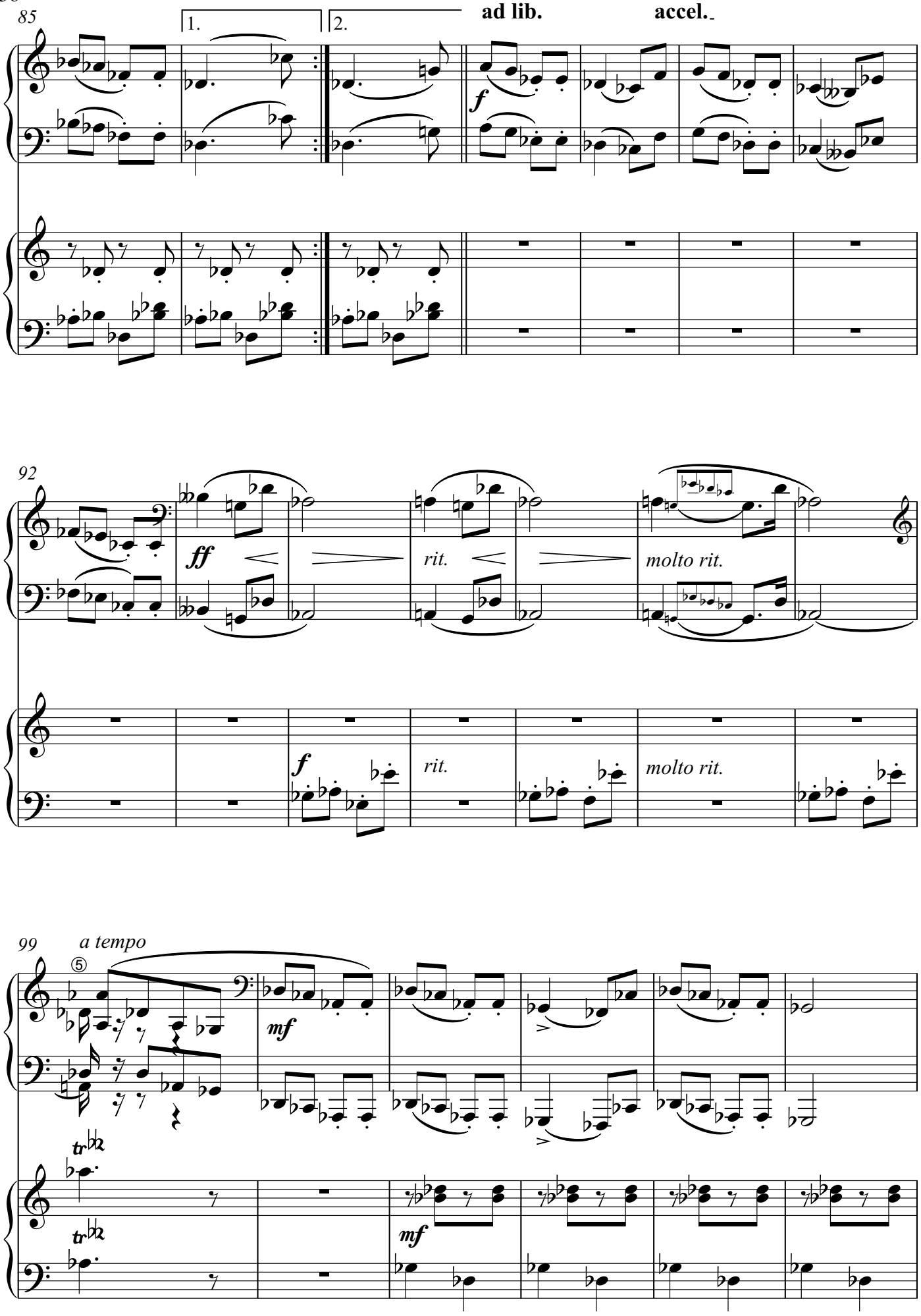
IV.

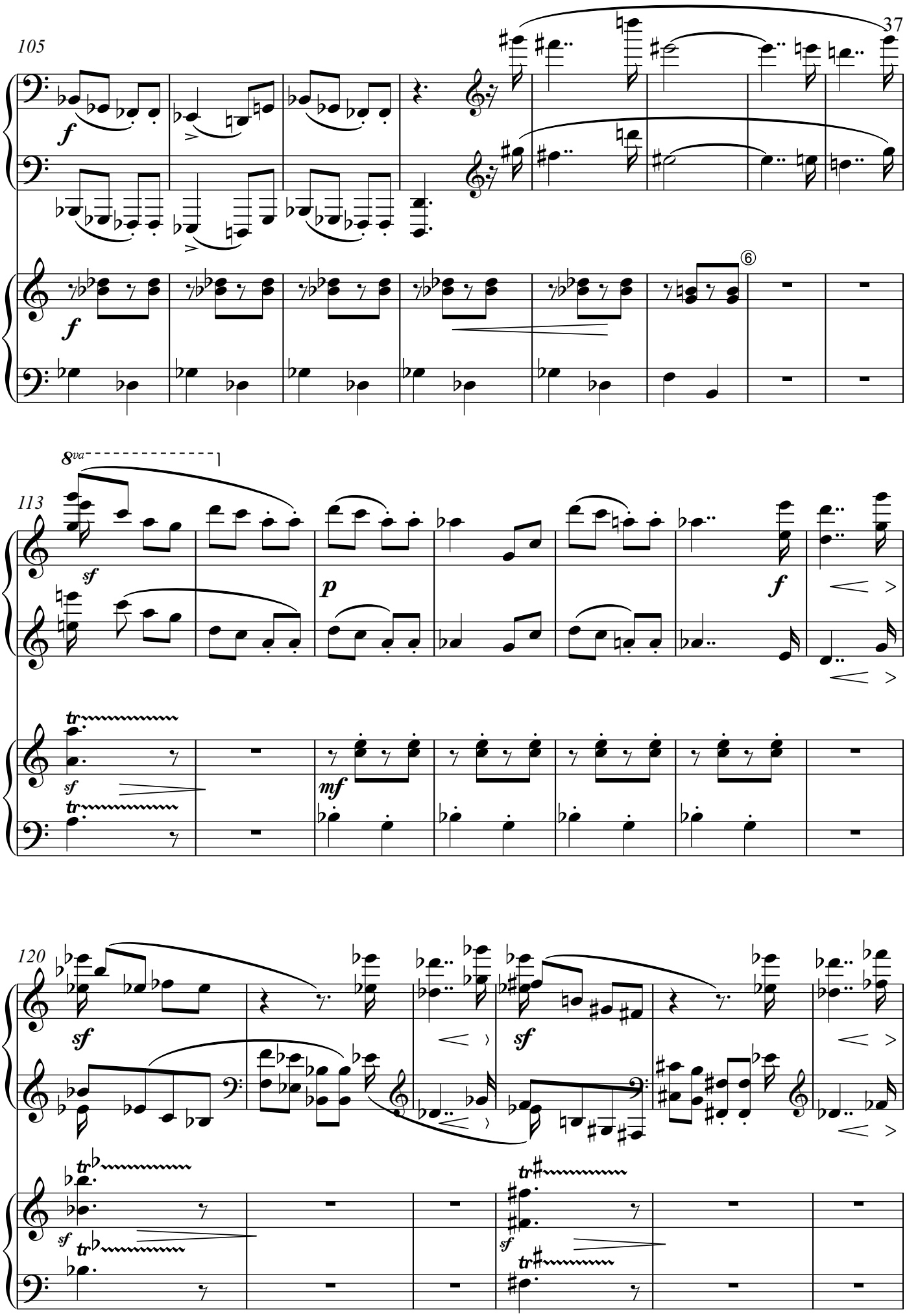


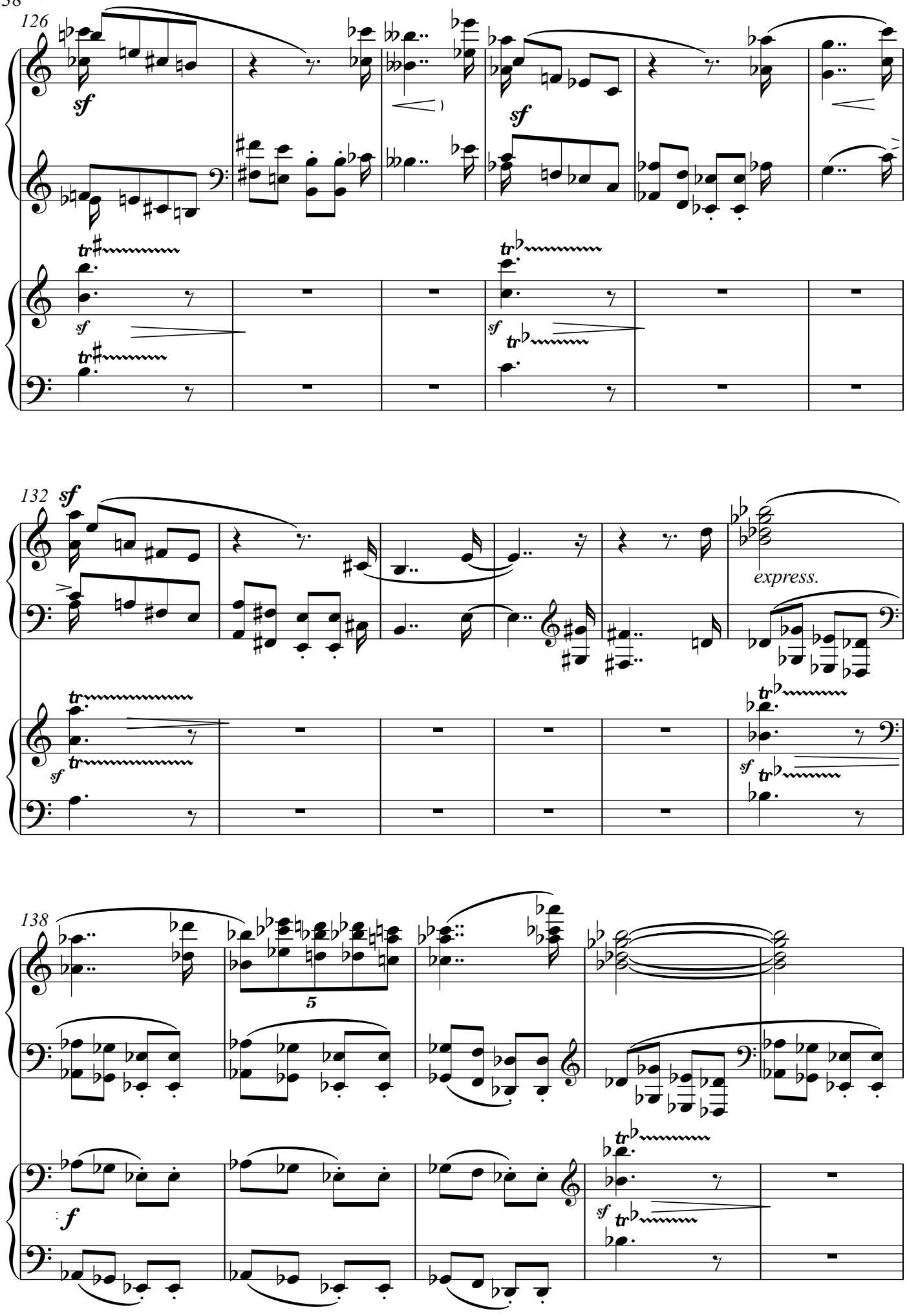

26
sf
33
sf
②
mf
mf
arco
41
espress.
mf

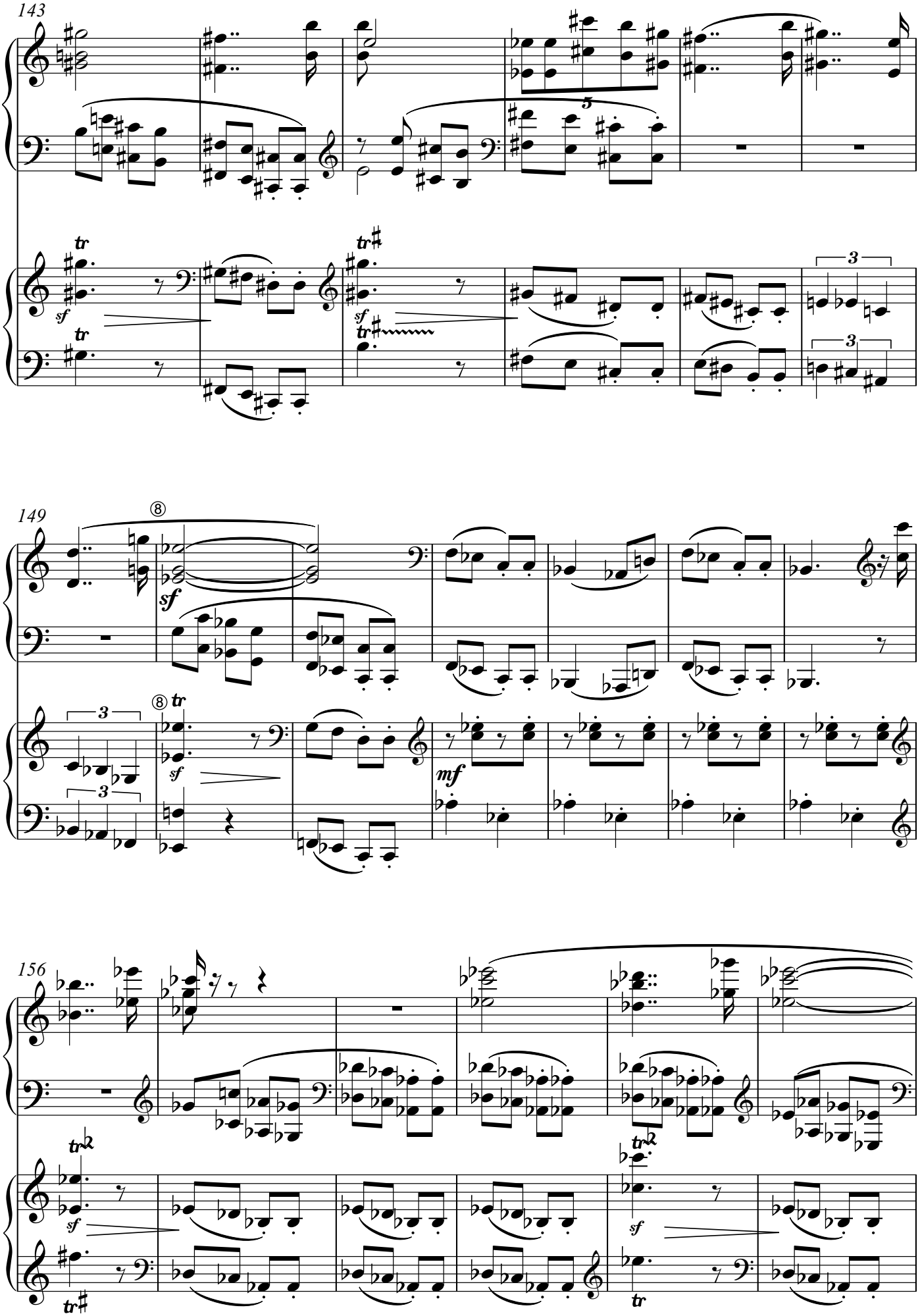

49
mf
mf
cresc.
56
f
cresc.
f
62

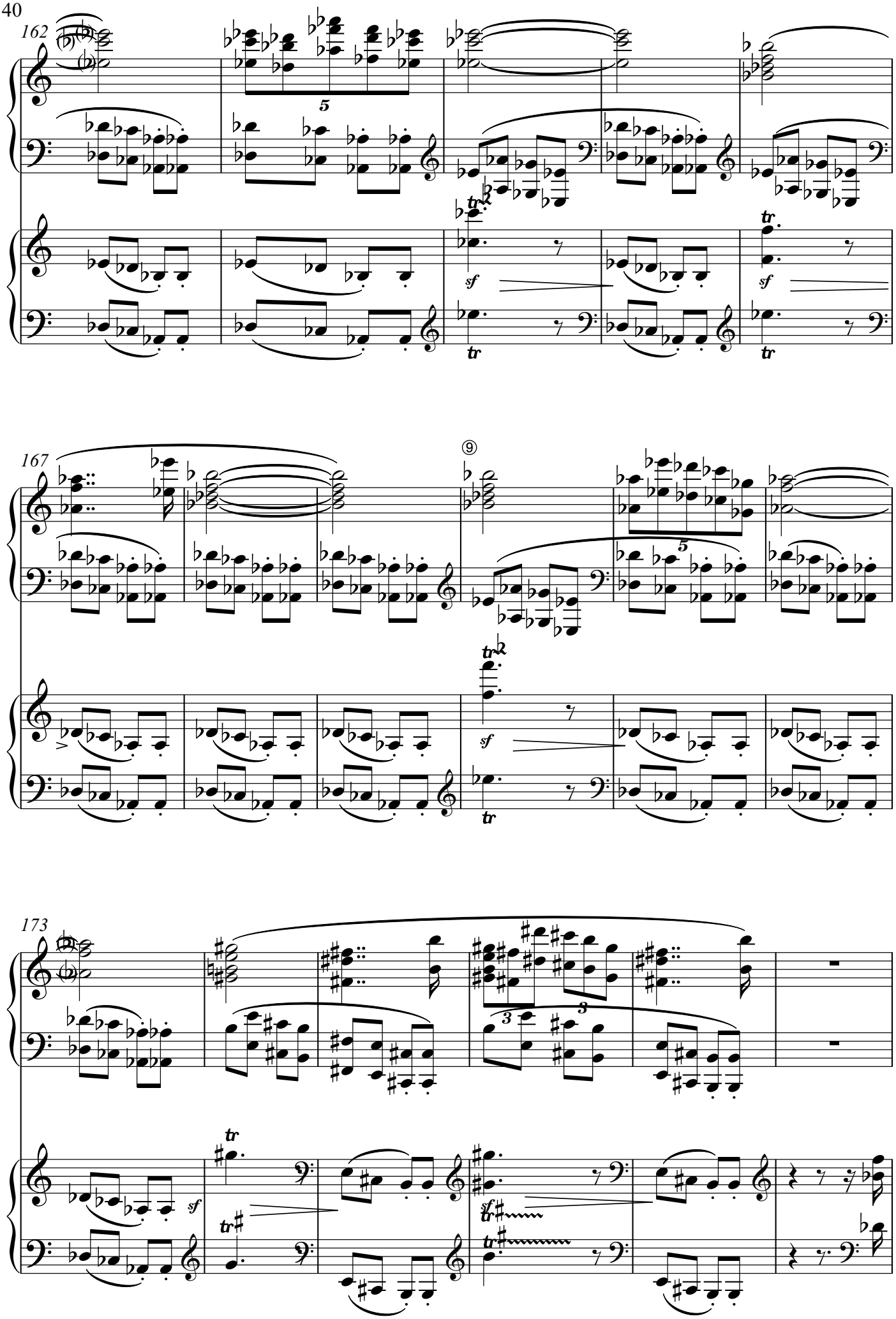

66
accel.
a tempo
71
f
f
Ped.
78
④
p
mf
*
p
mf

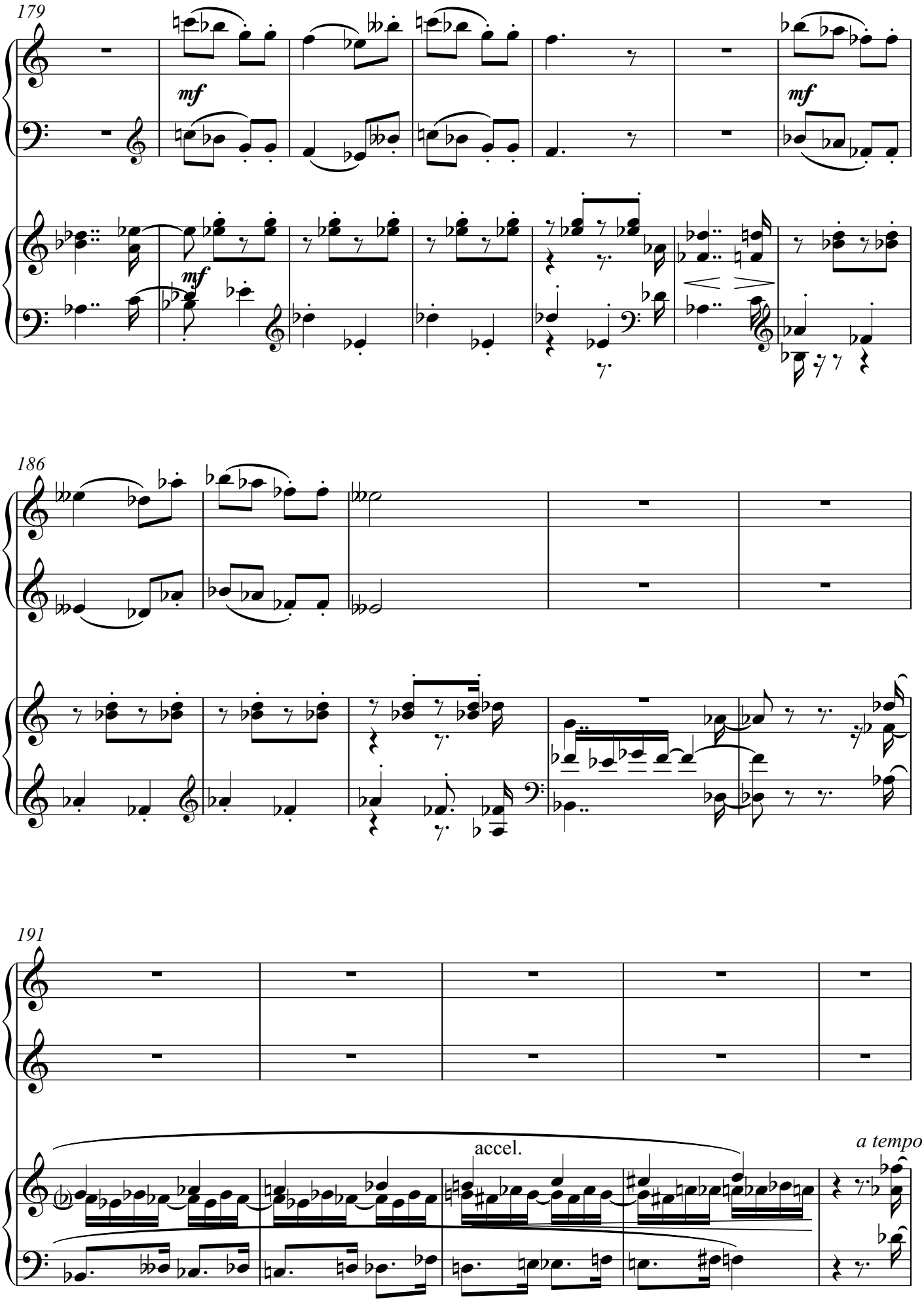

85
1.
2.
ad lib.
accel.
f
92
ff
rit.
molto rit.
f
rit.
molto rit.
99
a tempo
mf
mf


105
f
f
⑥
8va
113
sf
p
f
tr
sf
mf
120
sf
sf
tr
sf
tr
sf
tr


126
sf
sf
tr
sf
tr
sf
tr
132
sf
express.
sf
tr
sf
tr
138
5
f
sf
tr


143
149
156


162
167
⑨
173


179
mf
mf
mf
186
191
accel.
a tempo

196

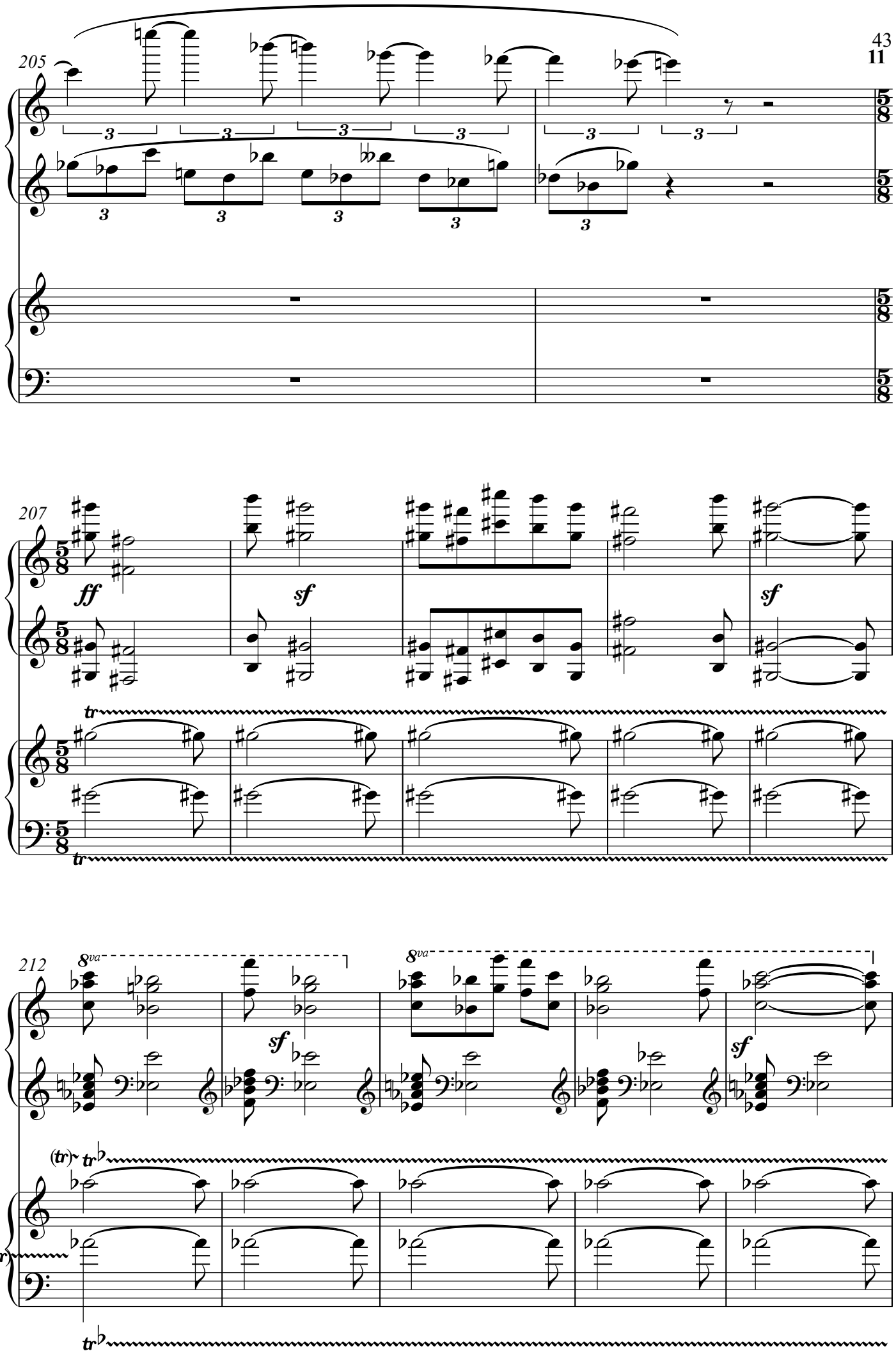
Presto

f ad lib.

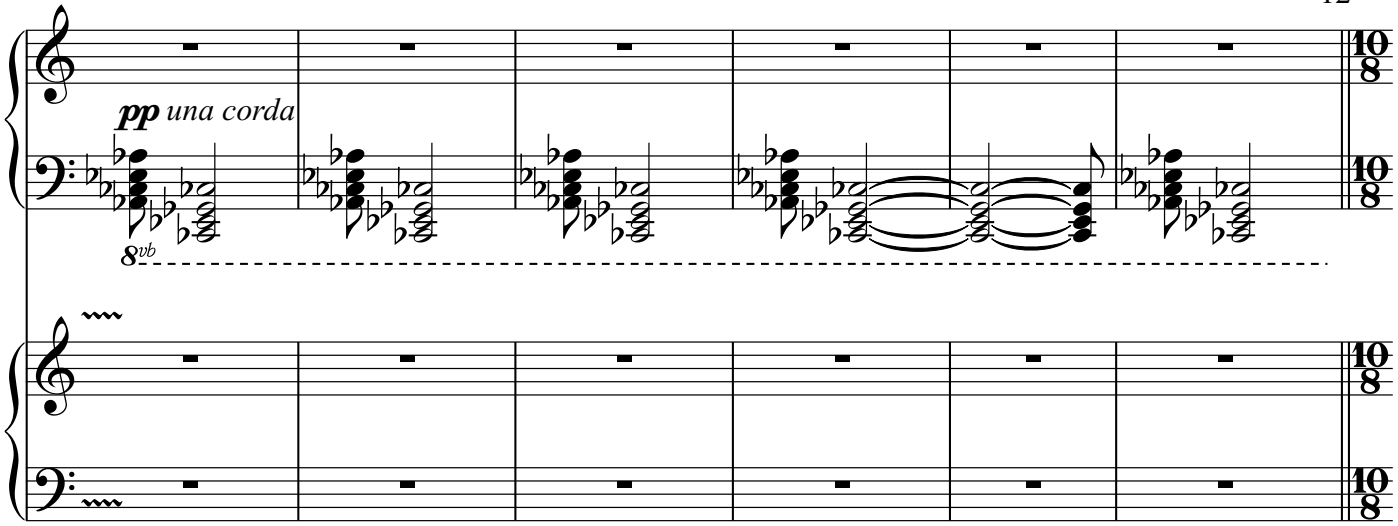
201

203

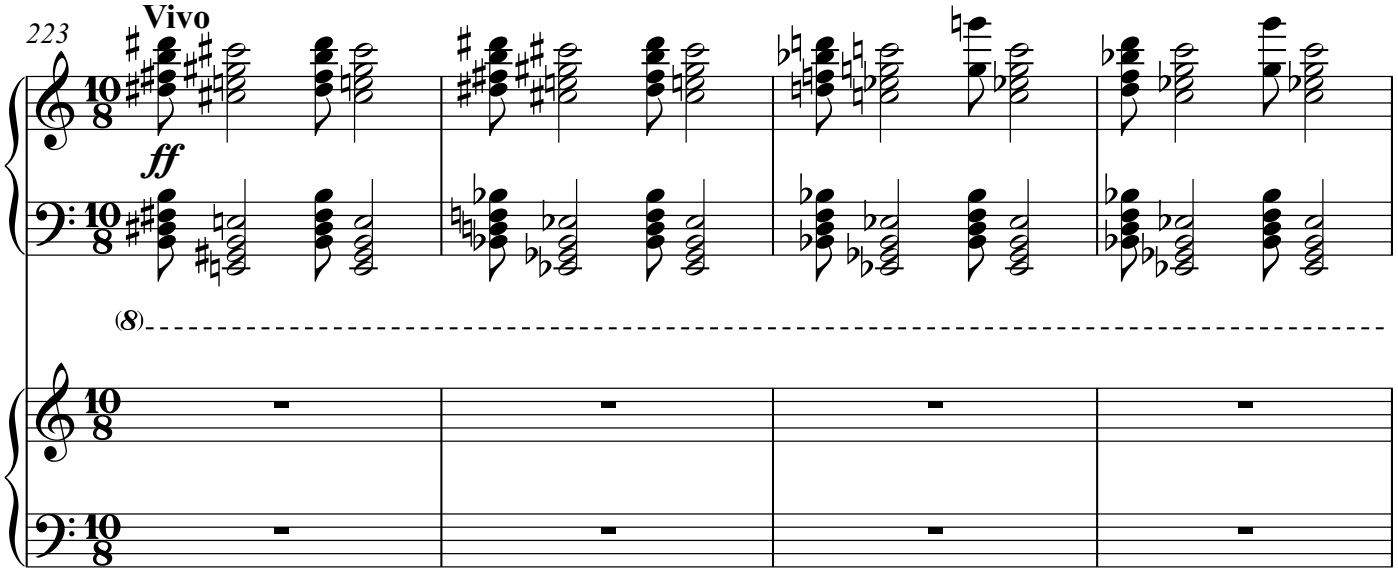
cresc.


205
207
212
ff
sf
tr
8va

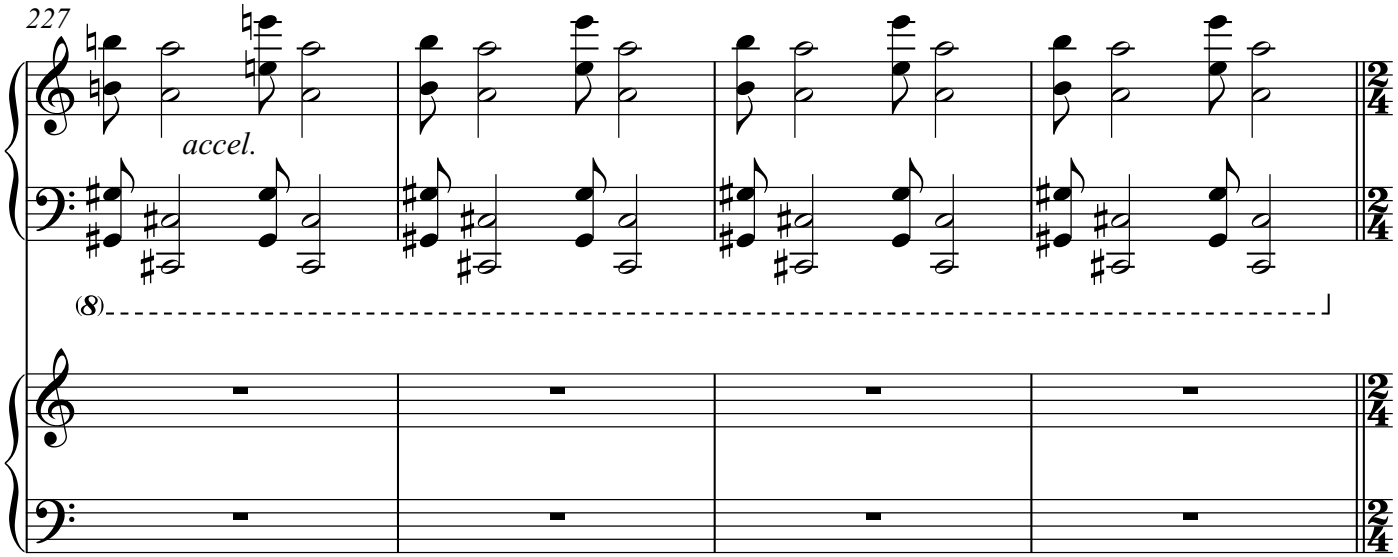
217 **Meno mosso**



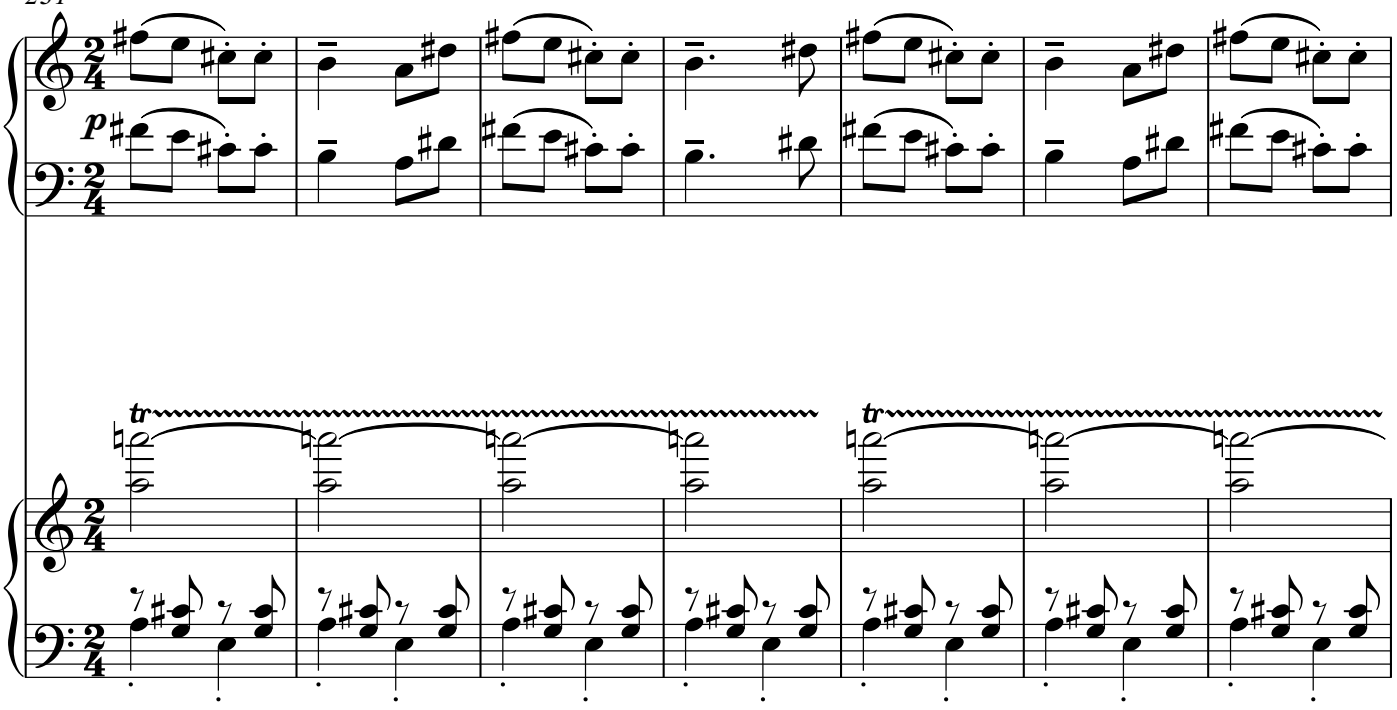
223 **Vivo**



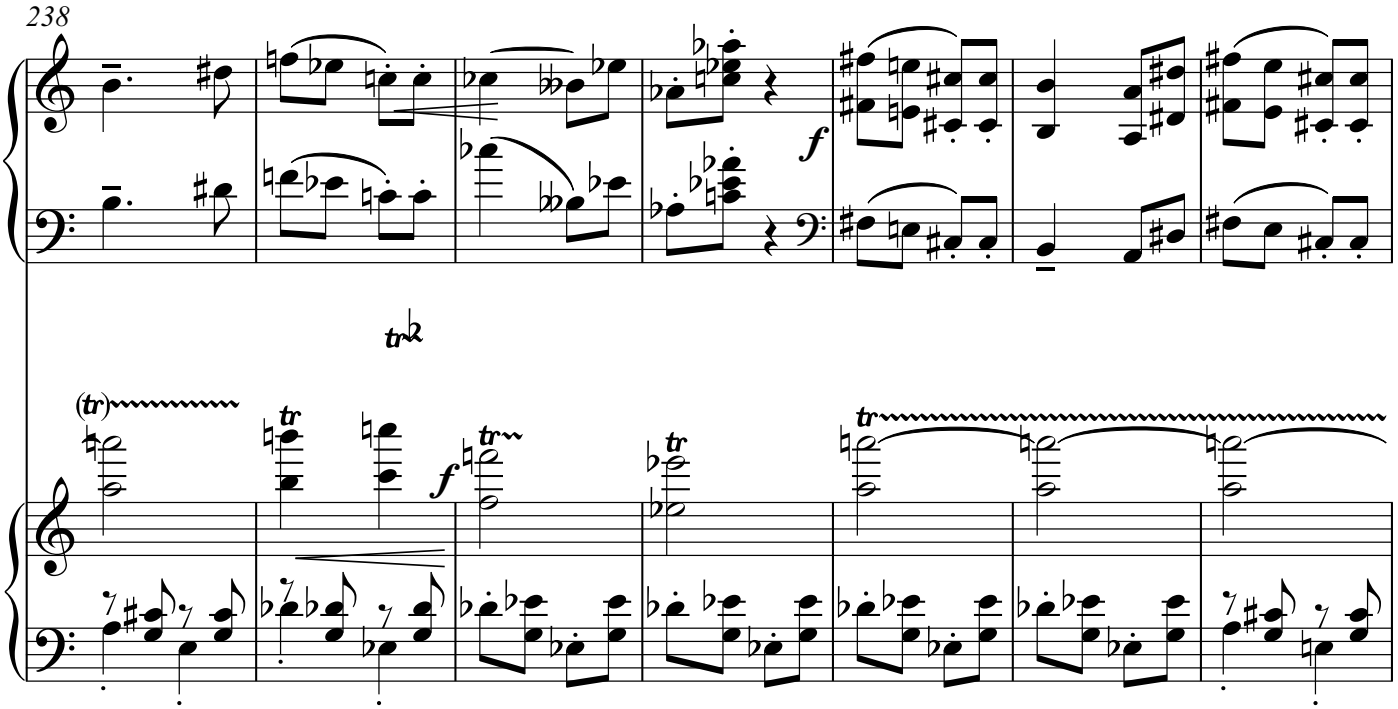
227



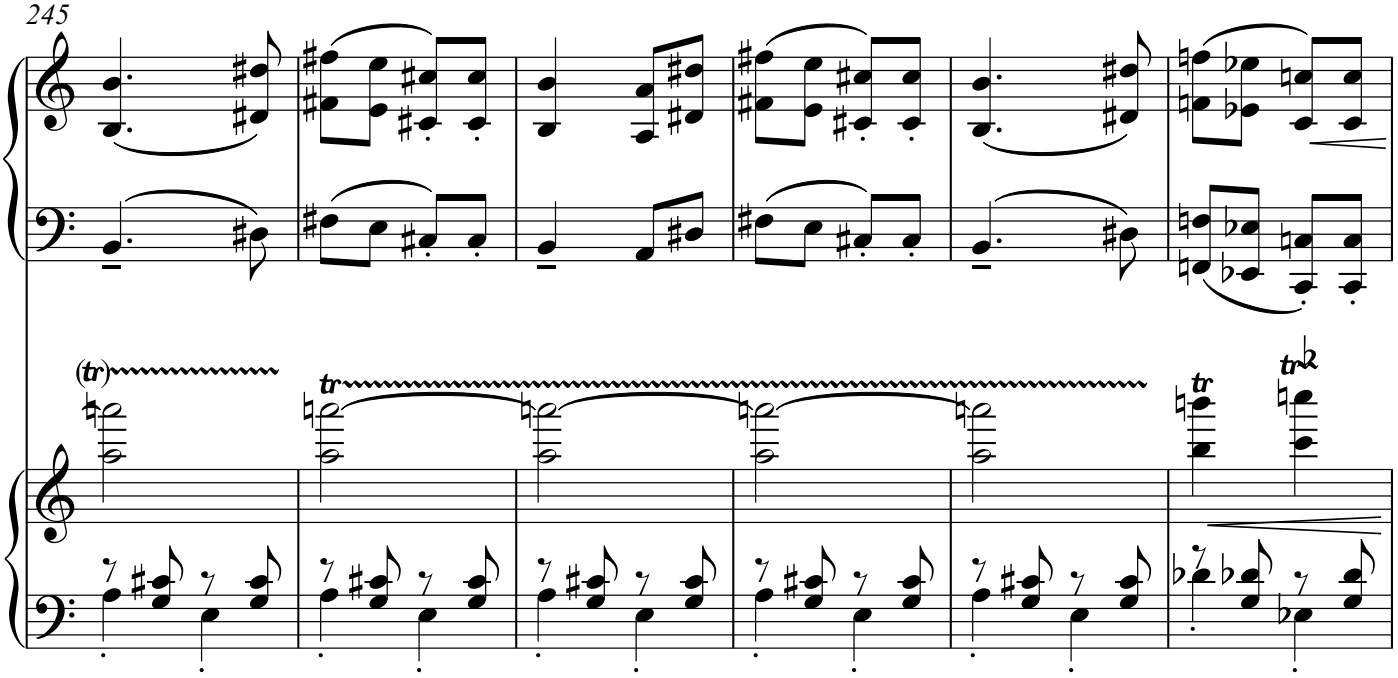
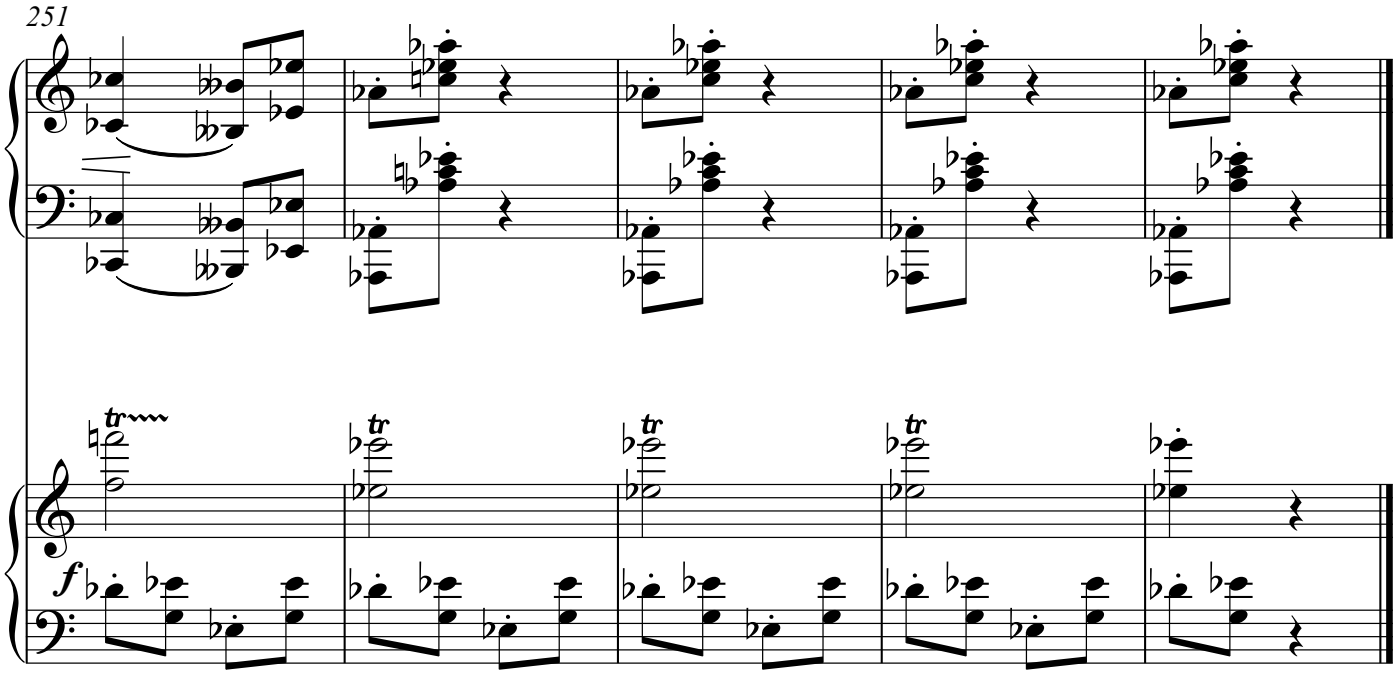
231 **Presto**



238



245



251