



SOBRE A PERFORMANCE

O ponto de vista da musicologia¹

JOHN RINK

University of Cambridge
jsr50@cam.ac.uk

¹ Uma versão anterior desse ensaio foi publicada em *Psychology of Music* 31 (2003), 303–23; a versão usada neste artigo foi adaptada e atualizada pelo autor. O texto foi traduzido para o português por Pedro Sperandio. A revisão foi realizada pelo Prof. Mário Videira.

RESUMO

Este artigo examina uma série de abordagens musicológicas em relação à *performance* musical. Aborda-se, primeiramente, o lugar da música erudita ocidental no âmbito do mundo da *performance* em geral; em seguida, consideram-se os meios retrospectivos pelos quais os musicólogos investigaram *performances* individuais e as diversas questões relacionadas. Em seguida, a discussão se volta para a aplicação prática da pesquisa à *performance*. Um estudo de caso do *Noturno em Mi bemol maior Op. 9 No. 2* de Chopin demonstra como as lacunas entre a pesquisa e a prática podem ser preenchidas de modo a realçar o momento de verdade que cada *performance* representa. A ênfase é colocada sobre a necessidade tanto de uma mediação como de uma compreensão contextualizada do que quer que seja que a investigação histórica, analítica, bem como outros modos de pesquisa, possam oferecer ao intérprete.

PALAVRAS-CHAVE: Chopin; variantes composicionais; musicologia histórica; análise musical; práticas interpretativas; “conceito de obra”.

IN RESPECT OF PERFORMANCE: THE VIEW FROM MUSICOLOGY

ABSTRACT

This article surveys a range of musicological approaches to musical performance. It first addresses the place of Western art music within the world of performance at large; it then considers the retrospective means by which musicologists have investigated individual performances and the manifold issues related to them. The discussion turns thereafter to the practical application of research to performance. A case study of Chopin's *Nocturne in E-flat major Op. 9 No. 2* demonstrates how the gaps between research and practice might be bridged to enhance the moment of truth that each performance represents. Emphasis is placed on the need for both mediation and a contextualized understanding of whatever it is that historical, analytical and other modes of research might offer the performer.

KEYWORDS: Chopin, compositional variants, historical musicology, music analysis, performance practice, 'work concept'

O MUNDO DA PERFORMANCE

O ato de fazer música não apenas é uma “atividade humana virtualmente universal”, mas “ao longo dos tempos e das civilizações do mundo é a experiência musical real, direta e ao vivo [...] que parece ter sido integral à [...] cultura humana” (DUNSBY, 2000, p. 346). Estas referências à universalidade e às civilizações do mundo são salutares, na medida que os acadêmicos passam a reconhecer cada vez mais a necessidade de uma perspectiva global no estudo da *performance* musical, independentemente do foco individual de suas iniciativas de pesquisa (e, como irei argumentar, a especificidade é, ao mesmo tempo, desejável e inevitável). A pesquisa etnomusicológica serve como um modelo útil, com sua atenção tipicamente voltada à *performance* como evento e processo, em oposição às

considerações isoladas sobre “a música” e suas respectivas práticas interpretativas, típicas dos trabalhos musicológicos mais tradicionais.

Porém, apesar de a musicologia poder alegar ser uma “disciplina abrangente”, a arte musical ocidental tradicionalmente tem estado (e, em certa medida, continua) firmemente posicionada “no centro” (NETTL, 1999, p. 301). Ao me focar nesse centro, desejo evitar os problemas que têm perseguido as pesquisas musicológicas do passado tomando o caminho de maior resistência; resistindo a quaisquer suposições de que a música ocidental seja fundamentalmente superior às outras músicas; resistindo a uma divisão estrita entre tradições escritas e orais (por mais sofisticado que seja, nosso sistema de notação musical não consegue capturar todos os elementos de uma

performance); resistindo à distinção dominante entre composição e improvisação²; e resistindo àquela duradoura noção de obra musical que ignora o fato de que a música surge a partir da *performance*, e dela depende. Nicholas Cook encorajava os musicólogos não apenas a lembrar que “música é uma arte da *performance*”, mas também a dissolver “qualquer distinção estável” entre *performances* e obras, pensando, ao invés disso, “num número ilimitado de instanciações ontologicamente equivalentes, todas elas existentes sobre um mesmo plano ‘horizontal’”³. Retornarei a estes pontos mais tarde, após fazer um levantamento das maneiras pelas quais a musicologia tem investigado a *performance* até a presente data.

O QUE ACONTECEU?

Conforme indiquei acima, os musicólogos se concentram tipicamente e de maneira retrospectiva nos atos individuais de *performance*, no que está por trás destes, e nos contextos ou circunstâncias particulares que os cercam⁴. No âmbito de qualquer musicologia da *performance* ocorre uma tensão inevitável entre generalidade e especificidade, dada a vasta gama de tipos de *performance* e as questões que aí intervêm e que surgem a partir daí, exigindo certa atomização de maneira a sustentar um enfoque inteligível acerca do assunto em questão. Paradoxalmente, tanto os pontos de vista mais próximos quanto os mais periféricos podem ser necessários, se

2 Carl Dahlhaus (1979, p. 9-23) afirma em seu ensaio “Was heißt Improvisation?”, que estas [distinções] existem em um *continuum*; para discussão cf. John Rink (2000, p. 117-21).

3 Cf. Cook (2001, § 7, 16 e 17). O autor (Cook, 2001, § 2) também lamenta a separação entre música e *performance* na musicologia, notando que “a linguagem nos leva a construir o processo de *performance* como suplementar ao produto que o ocasiona ou no qual ele resulta; é isso que nos leva a falar bastante naturalmente sobre música ‘e’ sua *performance*.”

4 Os títulos desta seção e da próxima, respectivamente, evitam a problemática dicotomia entre pesquisa “pura” e “aplicada”, que é às vezes empregada.

quisermos que uma pesquisa musicológica possa ser aplicada à prática e que possa reivindicar alguma viabilidade musical: um enfoque muito limitado nos resultados particulares dessa pesquisa e uma concomitante falta de atenção ao contexto e à síntese podem vir a distorcer ou causar parcialidade à concepção e realização da *performance*.

A pesquisa psicologicamente orientada no âmbito da musicologia talvez se preste mais prontamente a uma generalização através de uma variedade de meios de *performance* e idiomas presentes na música ocidental, do que a uma generalização através de campos de pesquisa globalmente mais definidos. Não explorarei esse domínio aqui, concentrando-me em vez disso na musicologia histórica, à qual Nettl (1999, p. 303) outra se referiu como “musicologia’ *par excellence*”. O estudo da *performance* no âmbito da musicologia histórica não deve se restringir a investigações na área de práticas interpretativas, tais como estas são tradicionalmente compreendidas, isto é, “todos os aspectos da maneira pela qual a música é e tem sido executada” (DUNSBY 2000, p. 349). Há muito mais coisas

em jogo, e a ampliação gradual dos estudos históricos da *performance* deve ser genuinamente bem-acolhida, justamente no momento em que as barreiras que cercam a música ocidental estão ruindo, indefesas.

De fato, a variedade de tópicos e modos de investigação que preocupam os historiadores da *performance* está se tornando cada vez mais vasta. Inúmeras fontes de informação garantem um estudo minucioso, incluindo:

1. instrumentos remanescentes
2. material iconográfico
3. registros históricos dos mais variados tipos (ex. contas domésticas, extratos postais, contratos, etc.)
4. fontes literárias, tais como: escritos críticos, cartas e diários
5. tratados práticos e livros de instrução
6. tratados teóricos
7. partituras, incluindo manuscritos autógrafos e de copistas, impressões originais e subsequentes de primeiras edições, e todas as edições posteriores
8. gravações de áudio e vídeo.

A partir destes materiais, pode-se buscar um conhecimento aprofundado sobre questões de interpretação e estilo em relação aos seguintes aspectos:

1. notação (a qual, como afirmei anteriormente, é incompleta e pode ser incompreensível)
2. articulação
3. inflexão melódica
4. acentuação
5. tempo e alteração rítmica
6. outros aspectos da técnica, relacionados à estrutura física dos instrumentos e a questões de produção instrumental e vocal
7. ornamentações improvisadas
8. improvisação de maneira geral, incluindo acompanhamento de baixo-contínuo⁵.
4. escuta
5. recursos financeiros (ex. Quanto ganharam os músicos? Quais eram suas condições profissionais? Quanto o público pagou para assistir ao concerto, e o que isso significou para eles do ponto de vista financeiro?)
6. mecenato
7. instituições de ensino e as práticas de professores específicos
8. edição musical (é preciso saber qual repertório estava disponível, onde e quando, e quem teve acesso a ele e o executou)
9. outras formas de publicação (ex. jornais, revistas, livros, métodos, etc)

Pode-se propor ainda uma outra lista de questões relacionadas à performance e que convidam à atenção do pesquisador de musicologia histórica, incluindo o que Lawson e Stowell⁶ se referem como “condições e práticas”, entre eles:

1. registro, afinação e temperamento
2. formação (i.e. solo *versus* música de câmara)
3. local de apresentação e programação
10. *performance* em domicílio ou em algum outro lugar privado (em oposição aos locais públicos em geral)
11. questões de gênero e sexualidade
12. a relação entre música “popular” e “artística” (uma distinção que possui uma legitimidade relativa, por vezes baseada em barreiras artificiais, como se pode observar no caso da música para piano do século XIX).

As investigações detalhadas de cada

5 Naturalmente, esta e as demais listas deste artigo poderiam ser ampliadas: cf. Kerman (1985) e Lawson & Stowell (1999).

6 Cf. Capítulo 4 de Lawson & Stowell (1999).

uma dessas evidências – ao longo de uma enorme gama de períodos cronológicos e tipos de *performance* – resultaram em um monumental *corpus* de conhecimento acadêmico que continua a crescer e florescer. Paralelamente a isto, há progressos recentes, tais como a análise de *performance*, que constitui uma maneira diferente de determinar “o que aconteceu”, tanto em performances gravadas quanto ao vivo. Tal análise, que é de natureza essencialmente descritiva, pode também lançar mão de dados capturados através de meios tecnológicos envolvendo oscilações de andamento e dinâmica, técnicas espectrográficas e assim por diante. Essa abordagem tem estado muito em evidência em textos analíticos recentes, bem como na literatura psicológica⁷. Outras inovações incluem estudos longitudinais de *performance* e pesquisas sobre prática em conjun-

to⁸. Cook⁹ encorajou a “integração de som, palavra e imagem” no estudo da *performance*, possivelmente explorando tecnologias de hipermídia. Mais recentemente, um centro de pesquisa inteiro foi fundado com o intuito de explorar o fazer musical ao vivo e, particularmente, como a música “toma forma” durante a *performance*¹⁰. Esta é uma das muitas e ambiciosas iniciativas recentes na nova área dos estudos de *performance*.

E DEPOIS?

Outros caminhos para se prosseguir podem também ser encontrados ao reavaliar a potencial aplicação da pesquisa musicológica a novas atividades de *performance* musical. Aplicar os frutos de tal pesquisa diretamente à *performance* não é uma tarefa simples, e as inúmeras

7 Para exemplos de “análise de performance”, cf. os projetos empreendidos no Centro de Pesquisas AHRC para a História e Análise da Música Gravada (CHARM) descritos no site: www.charm.kcl.ac.uk.

8 Veja, por exemplo, Goodman (2002, p. 153–67).

9 Cook (2001, § 29).

10 Trata-se do AHRC, Centro de Pesquisa em Performance Musical como Prática Criativa (CMPCP), descrita no site www.cmpcp.ac.uk.

injunções na literatura acadêmica ao longo desses caminhos só têm servido habitualmente para limitar a liberdade dos intérpretes, em vez de libertá-los como seria de se esperar; e, no entanto, [esta aplicação] é perfeitamente factível, dadas as mediações apropriadas. Contudo, frequentemente falta essa mediação. Além disso, existe há muito tempo na musicologia uma suposição implícita, segundo a qual os acadêmicos ocupariam um patamar superior em termos de conhecimento e discernimento, e que os intérpretes que não buscam assimilar avidamente os resultados dessas pesquisas em suas *performances* correriam o risco de se entregar a um fazer musical superficial e desprovido de sentido, que serviria apenas a eles enquanto indivíduos, ao invés de atender a um ideal mais elevado. Tal ponto de vista é insustentável e deve ser abandonado de uma vez por todas.

Um exemplo disto é a busca por uma “autenticidade” quimérica à qual

a musicologia histórica e um bom número de intérpretes se dedicaram por décadas (em parte por razões comerciais); atualmente, um propósito mais típico é a “interpretação historicamente informada”¹¹, ainda que a presença de “informações históricas” na interpretação não garanta sua qualidade e não necessariamente funcione musicalmente, pela razão supracitada. Igualmente, do campo de análise e *performance* originaram-se muitas prescrições doutrinárias, que incitam um mapeamento unilateral desde a análise rigorosa até o ato da *performance*, onde conclusões sincrônicas e analíticas que podem não ter nenhuma relação com a realização temporal da música deveriam, de alguma maneira, ser comunicadas por meio do som. Eu questioneei esta abordagem e propus alternativas, as quais demonstrarei posteriormente.¹²

Musicólogos que trabalham com *performance* precisam reconhecer os múltiplos fatores que estão por trás de uma determinada interpretação e

11 Para discussão cf. Butt (2002).

12 Cf. Rink (1990, p. 319–39) e Rink (2002, p. 35–58).

que lhe atribuem forma. Eles devem resistir à tentação de impor que este fato analítico ou aquele achado histórico deve necessariamente dominar ou até mesmo influenciar a leitura de um intérprete acerca da música em questão. Requer-se compreensão e respeito diante da amplitude e complexidade da concepção musical do intérprete, além da percepção de que a *performance* não é algo que diz respeito a verdades eternas: os intérpretes podem muito bem desejar refletir os frutos de suas próprias investigações musicológicas em suas *performances*, mas não como uma questão de prioridade absoluta.

2.^d NOCTURNE.

Metr. M: ♩ = 152.

Andante.

dolce.
espres.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

f

p

cres.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p

pp

poco rit.

a Tempo.

f

poco rallent.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

a Tempo

f/p

cres.

p

tr.

M. S. 1237



FIGURA 1: Chopin, *Noturno em Mi Bemol Maior Op. 9 No. 2*: Primeira edição francesa, primeira impressão. Paris: Maurice Schlesinger, 1833. Reproduzido com a permissão da Biblioteca da Universidade de Chicago, Special Collections Research Center.

PREENCHENDO LACUNAS

Uma série de excertos do Noturno Op. 9 No. 2¹³ em Mi Bemol Maior de Chopin exemplificará os vários tipos de investigação descritos anteriormente – acerca das fontes, questões de interpretação e estilo, condições e práticas – aludindo também à extensa variedade de fatores que podem intervir numa *performance*. Em seguida, farei breves comentários a respeito de como poderia ser efetuada a mediação entre as descobertas de pesquisas musicológicas e a *performance* propriamente dita, mesmo se a “verdade” que daí resulta for contingente.

Além de um *incipit* escrito à mão por Chopin datado de 1835, não restou nenhum material autógrafo do Noturno em Mi Bemol, peça composta entre 1830 e 1832. Assim como a maior parte da música de Chopin, os Noturnos Op. 9 foram publicados em Paris, Leipzig e Londres em três

primeiras edições muito semelhantes, embora distintas entre si: a versão francesa foi publicada por Maurice Schlesinger (Figura 1) e a alemã, por Kistner no início de 1833, ao passo que Wessel produziu a primeira edição inglesa alguns meses depois. Cada uma delas foi sucessivamente reeditada em impressões subsequentes, contendo, por vezes, “correções” equivocadas e outras emendas; o No. 2 também apareceu em edições separadas, derivadas das versões alemã e inglesa.¹⁴ Todas essas “primeiras edições” demandam atenção acadêmica, e qualquer intérprete que se interesse pelas complexidades relacionadas às fontes que cercam as composições de Chopin encontrará, nestas edições e em outras semelhantes, uma série de evidências acerca da evolução das concepções do compositor.

Dezenas de novas edições da música de Chopin surgiram após o momento decisivo marcado pelas leis de direitos autorais, na França em 1859

13 Seleccionei esta obra pelo fato de ela se apresentar num vasto âmbito de bibliografia relevante, e também porque já a executei em algumas das versões abaixo descritas.

14 Para detalhes cf. Grabowski & Rink (2010).

e na Alemanha em 1879; particularmente notáveis e ainda em circulação até os dias de hoje são as assim chamadas edições “Paderewski”, a “Henle Urtext”, a “Wydanie Narodowe” (Edição Nacional Polonesa) e “*The Complete Chopin – A New Critical Edition*”.¹⁵ O uso amplamente difundido da edição Paderewski por pianistas modernos pode parecer lamentável ao se comparar o fraseado nos compassos de abertura do Op.9 No. 2 àquele da primeira edição Francesa,¹⁶ que conta com ligaduras muito mais curtas ao invés dos gestos com menor riqueza de detalhes impostos pela edição Paderewski (estendendo-se, por exemplo, da anacruse inicial à penúltima nota da mão direita no compasso 1 e, de maneira semelhante, da última nota da mão direita do compasso 2 até a nota

final do compasso 3; cf. Figura 1). A Edição Henle Urtext é mais confiável, embora ocorra no compasso 16 uma mudança no ritmo das *fioriture*: ao invés das semi-colcheias de Chopin (que evocam uma flexibilidade rítmica improvisatória – cf. Figura 1), a edição adota as fusas matematicamente “corretas”. As semi-colcheias foram preservadas na Edição Nacional Polonesa, mas em sua seção de Comentários Críticos há uma referência errônea às supostas fusas na primeira Edição Alemã, quando na verdade a primeira impressão de Kistner, datada de 1833, apresenta as mesmas semi-colcheias também encontradas nas versões de Schlesinger e Wessel. Somente na segunda impressão de Kistner (publicada antes de 1841) aparece o ritmo “incorreto”, juntamente com o símbolo de terci-

15 Os Noturnos foram publicados da seguinte maneira: Edição Paderewski, ed. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski e Jozef Turczynski (Cracóvia: PWM, 1951); Henle Urtext, ed. Ewald Zimmermann (Munich: Henle, 1980); Wiener Urtext, ed. Jan Ekier (Vienna and Mainz: Schott/Universal Edition, 1980); Wydanie Narodowe, ed. Jan Ekier and Pawel Kaminski (Cracóvia: PWM, 1995).

16 A presença de Chopin em Paris e, portanto, o fato dele estar apto a participar na correção das versões e impressões originais francesas atribui a essas edições uma autoridade ausente nas versões inglesas e alemãs, as quais eram preparadas sem intervenções recorrentes por parte do compositor.

na “3” adicionado às notas 14-16 da mão direita.¹⁷

A Edição Nacional Polonesa também descreve erroneamente o ritmo do primeiro tempo do compasso 24, no qual as primeiras edições francesa e inglesa apresentam um ponto de aumento na terceira nota da mão direita desse compasso, um dó#3 (cf. Figura 1), enquanto a primeira edição alemã, tal como publicada originalmente, não conta com nenhum ponto de aumento (o que não faz sentido do ponto de vista rítmico), embora a edição polonesa comente exatamente o contrário. Na segunda impressão de Kistner, contudo, adiciona-se um ponto – indubitavelmente sem a autorização de Chopin – à quarta nota da mão direita, um dó natural3, à qual a maioria dos pianistas está acostumada e, além disso, é como aparece editado na Henle Urtext. O efeito na *performance* é completamente diferente: enquanto esta última versão

é suficientemente lógica, o ritmo da Edição Schlesinger imbui a descida melódica de uma parada intencional, uma qualidade enfática característica do estilo *bel canto*, o favorito de Chopin e no qual esse Noturno tão claramente se inspira.

O dedilhado na primeira Edição Francesa lança ainda mais luz à estética da *performance* chopiniana, na medida que as repetições anotadas para o dedo 5 e os agrupamentos 4-5/5-4 nos compassos 26–28 obrigam os dedos a soltar as teclas precisamente em determinados momentos e assim, através da rearticulação, atribuem uma inflexão sutil a notas significativas do ponto de vista expressivo. Um estudo detalhado do dedilhado, articulação, dinâmica e de outras glosas anotadas a lápis nas partituras de seus alunos Jane Stirling e Camille Dubois, bem como nas de sua irmã Ludwika Jedrzejewicz e de seu amigo violoncelista Auguste

17 Cf. Grabowski & Rink (2010, p. 58). Os responsáveis pela Edição Nacional Polonesa aparentemente utilizaram não a primeira, mas a segunda impressão de Kistner para confeccionar a sua própria.

Franchomme, também se mostra esclarecedor.¹⁸ Por exemplo, uma ligação foi adicionada (provavelmente por Chopin) entre o arpejo da mão direita que precede o primeiro tempo do compasso 13 e a nota da mão esquerda no tempo forte, com o objetivo de produzir um ataque simultâneo de ambas as mãos na cabeça do tempo – uma maneira de articulação do século XVIII usada com o intuito de evitar o brilhantismo típico das práticas interpretativas vigentes no século XIX. O que está em jogo aqui é o efeito expressivo da música, corporificado em minúcias de notação cuja influência potencial na *performance* não poderia ser maior.

É em parte por esta razão que a escolha de um texto editado tem tantas

consequências para a *performance*. Não obstante, somente a fidelidade aos aspectos individuais acima descritos serão, em si, insuficientes para recriar a estética original da música, isto é, se este for realmente o objetivo. Porém, uma falta de fidelidade a esses aspectos não necessariamente a destruirá.¹⁹ É preciso haver não apenas contextualização e síntese, deve-se ainda ter em mente a abordagem idiossincrática de Chopin (em suas execuções e no seu ensino, ele não se submetia nem a regras, nem a sistemas), bem como as filosofias editoriais vigentes naquela época, conforme as quais o texto impresso carecia da autoridade suprema que se lhe atribui atualmente, com erros flagrantes de natureza variada que não

18 Para um agrupamento dessas glosas, cf. Eigeldinger (1986) e (2000). Em seu artigo “Présence de Thomas D. A. Tellefsen dans le corpus annoté des oeuvres de Chopin (exemplaire Stirling),” Eigeldinger (1998, p. 260) observa que algumas anotações nas partituras de Stirling podem ser atribuídas ao pupilo de Chopin, Thomas Tellefsen (embora possivelmente não seja o caso do Op. 9 No. 2).

19 A esta luz é interessante considerar a performance de Shura Cherkassky do Prelúdio em mi menor de Chopin Op. 28 No. 4 (Decca 433 653-2) datada de 1975; embora Cherkassky toque notas erradas em uma passagem e use um *rubato* aparentemente inautêntico, bem como uma articulação “incorreta” de alguns ornamentos, sua execução (ao vivo) é extremamente comovente. Para discussão cf. Rink (2001, p. 441).

necessariamente ofendiam ou preocupavam os compositores e intérpretes. Naturalmente, seria aconselhável aos intérpretes modernos o uso do melhor texto possível, por mais esquivos que estes possam vir a ser no caso de Chopin. Mas eles não devem confiar cegamente nesses textos. É essencial ponderar as alternativas e determinar o que funciona melhor no contexto e em cada ocasião de *performance*, de acordo com a escolha de preceitos estéticos do intérprete e quaisquer outras considerações às quais ele deseje obedecer.

Uma das críticas que manifestei sobre a literatura acerca de análise-

e-performance tem sua origem no fato de que ela geralmente subtrai aos intérpretes a prerrogativa de tomar decisões, forçando-os, em vez disso, a seguir sobretudo questões estruturais (indiferente de como estas sejam definidas) ao invés de uma “forma” mais dinâmica, à qual tenho continuamente me referido em meus escritos nesta área durante os últimos vinte anos.²⁰ Compare, por exemplo, os gráficos de plano intermediário do Op. 9 No. 2 na Figura 2, publicados respectivamente por Heinrich Schenker no segundo anuário *Meisterwerk*²¹ e em um ensaio de minha autoria.²²

20 Para maiores discussões, cf. Rink (2002)

21 Schenker (1996); o gráfico da figura 2a aparece à página 5.

22 Rink (1999); o gráfico na figura 2b aparece à página 119.

Chopin, Nocturne Op.9 Nº 2

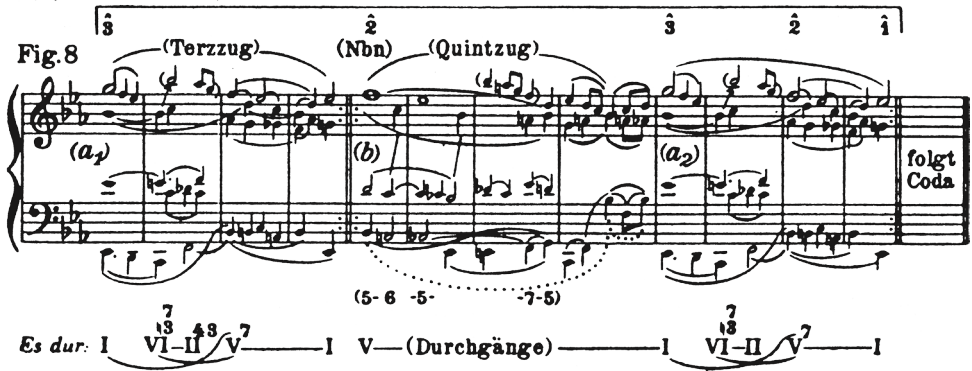


FIGURA 2A: Diagrama de plano intermediário de Schenker do Noturno Op. 9 No. 2 de Chopin. Reproduzido com a permissão da Cambridge University Press.

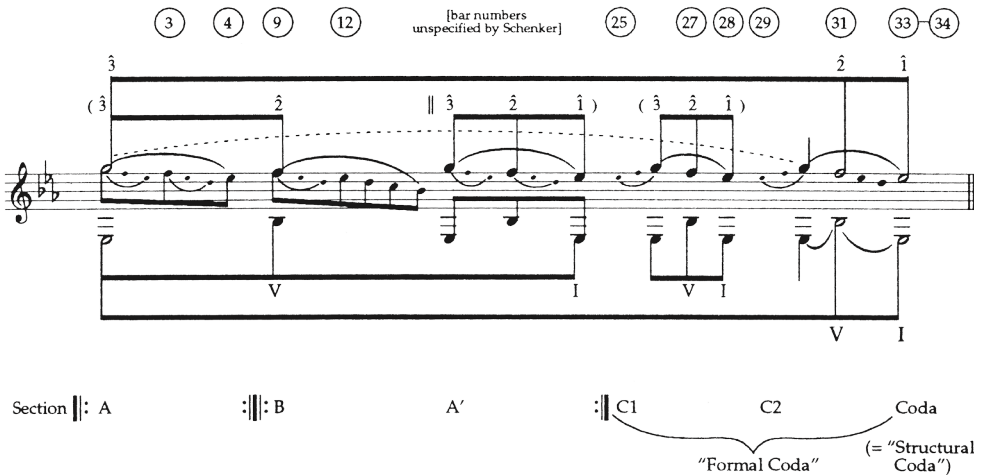


FIGURA 2B: Diagrama de plano intermediário do Noturno Op. 9 No. 2 de Chopin. Reproduzido com a permissão da Cambridge University Press.

No gráfico de Schenker (Figura 2a), não é atribuído conteúdo algum aos últimos 10 compassos; as palavras “folgt Coda” (segue-se a Coda) indicam que a passagem não possui importância estrutural, pelo menos nesse nível analítico. Se interpretado literalmente, tal diagrama pode dar origem a uma *performance* desprovida de direção, até mesmo desprovida de propósito, carente de uma trajetória em larga-escala ou um gesto mais amplo como o implícito em minha adaptação (Figura 2b). Sem dúvida, meu gráfico não é de maneira alguma suficiente para constituir a base de uma concepção interpretativa; mas ao menos ele tem o potencial de conduzir a uma interpretação mais coerente e equilibrada – contanto, obviamente, que o pianista não tente fazer uma tradução direta deste ou de outros gráficos similares para os termos da *performance*, mas sim, pro-

cure inferir a partir daí os “insights” especificamente musicais que estão latentes. Mais uma vez, é preciso que haja aqui inferência ou mediação.

Por essa razão, os intérpretes seriam sábios ao resistirem a qualquer injunção para “ressaltar” sistematicamente os motivos constituintes do Noturno durante a *performance*.²³ Mesmo assim, vale a pena notar um motivo particular de potencial importância a esse respeito – a figuração circular da mão esquerda encontrada ao longo de toda a peça, como mostrada na Figura 3.²⁴ Usado reiteradamente na seção principal da peça (i.e. os vinte e quatro compassos grafados por Schenker), esse padrão retorna em uma forma fragmentada nos compassos 27–28, depois por completo nos compassos 30–32, enquanto a música caminha em direção ao clímax. É possível conceber uma “narrativa” temporal para a *perfor-*

23 Rothstein (1995) defende uma questão similar sobre a *performance* de temas fugais.

24 A Figura 3 é reproduzida a partir de Rink (1999, p. 118). Este tipo de justaposição de passagens similares pode ser um exercício útil para intérpretes, inclusive durante o processo de memorização da música. Para discussão, cf. Rink (2002).

mance desse Noturno, em parte tendo como base essas afirmações motivicas, cujas repetições sucessivas criam uma expectativa de continuidade que se mantém presente nos compassos 31-32, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, destaca justamente o modo dramático através do qual a música foi introduzida nessa expansão culminante. Em outras palavras, uma trajetória em larga-escala se origina e se liga a uma fórmula cadencial aparentemente comum, cuja função é, em todos os sentidos, de fundamental importância.

Section A1 (bars 3-4)

x x x x x x x

Section A2 (bars 7-8)

x x x x x x x *

Section A3 (bars 15-16)

Section A4 (bars 23-24)

Section C1—fragment (bars 27-28)

x * x x x x x *

Section C2 (bars 30-32)

x * x x x x x x x *

FIGURA 3: Motivo de figuração circular no Noturno Op.9 No. 2 de Chopin. Reproduzido com a permissão da Cambridge University Press.

A natureza aparentemente “inocente e inócua” do Noturno também foi notada de maneira mais genérica por Wilhelm von Lenz, aluno ocasional de Chopin, cujas longas considerações datadas de 1872 sobre os ensinamentos de Chopin a respeito desta peça referem-se a “problemas particulares de execução”, frequentemente observados pelo próprio compositor. De acordo com Lenz:

Chopin queria que o baixo fosse estudado separadamente, dividido entre as duas mãos; e cada um dos acordes que seguem os tempos principais marcados pelos baixos no 12/8 deveriam soar como um conjunto de violões. Uma vez que se domina a parte do baixo – com as duas mãos – empregando uma sonoridade plena, mas com dinâmica piano e em tempo estrito, mantendo um andamento allegretto absolutamente estável sem que o 12/8 se reduza a tercinas, aí então pode-se confiar à mão esquerda o acompanhamento tocado dessa maneira, e o tenor é convidado a cantar sua parte na voz superior. A segunda variação deveria ser um Andante; a terceira, um comovente Adagio. O tema e

a segunda variação deveriam ser cantados a plena voz, expressivamente, mas isentos de sentimentalismos. O estilo deve seguir o modelo de [Giuditta] Pasta e a grande Escola Italiana de canto, e o *pathos* deveria se intensificar ao longo das variações (LENZ apud EIGELDINGER, 1986, p. 77)²⁵.

Não apenas a intensificação do “*pathos*” é relevante para a narrativa da *performance* descrita acima, mas também as referências de von Lenz ao “tempo estrito” e a um andamento “absolutamente estável” levantam questões significativas para a interpretação desse Noturno e para a música de Chopin de uma maneira geral. Esses comentários foram publicados numa época em que a estética de *performance* de Chopin estava sendo ameaçada por certas tendências nas práticas interpretativas; em particular, por uma maior flexibilidade de andamento empreendida em prol da expressão, mas potencialmente prejudicial à lógica de pequena e grande escala. Tal flexibilidade era uma

25 Wilhelm von Lenz, “Übersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin,” *Neue Berliner Musikzeitung* 26, no. 36–38 (1872), 297; tradução de Eigeldinger (1986, p. 77).

das principais características de uma “tradição” ostensiva em voga naquela época envolvendo a interpretação da obra de Chopin, e que foi posta em questão por várias pessoas próximas a Chopin – notadamente Lenz, Carl Mikuli e a Princesa Marcelina Czartoryska.²⁶ Mikuli (*apud* EIGELDINGER, 1986, p. 49), por exemplo, afirmava em tom de protesto, que “o metrônomo nunca deixou o piano [de Chopin],” embora isso não signifique que a execução de Chopin fosse rigidamente metronômica: deve-se entender esse comentário de Mikuli em seu contexto polêmico, destinado a combater uma tendência que tanto ele como outros de seus contemporâneos consideravam perniciososa. Muito pelo contrário, sabe-se que Chopin empregava pelo menos três tipos de *rubato* – um inspirado pelo estilo *bel*

canto, outro derivado da música folclórica polonesa, e o terceiro definido em termos de “mudanças passageiras de ritmo relativas ao andamento básico” (EIGELDINGER, 1986, p. 120). Neste Noturno, o significado específico de “poco rubato” no compasso 26 não é desprovido de ambiguidade,²⁷ mas o *rubato* herdado do *bel canto* sem dúvida modelou a concepção de Chopin a respeito de melodia e acompanhamento em geral. O intérprete certamente precisa estar ciente desse tipo de *rubato* – não em uma busca fútil por uma suposta “autenticidade”, mas simplesmente com a finalidade de respeitar o sentido da música. Sem a flexibilidade simbiótica e lógica características da própria execução de Chopin, uma *performance* do Op. 9 No. 2 pode acabar soando tão afetada e antinatural quanto um texto verbal

26 Para discussão, cf. Eigeldinger (1993).

27 Segundo Eigeldinger (1986, p. 121) o *poco rubato* se aplica a “uma frase particular de um caráter mais patético – usando as próprias palavras de [Pier Francisco] Tosi.” Cf. também Rink (1999)

declamado em uma língua em que o orador não compreende ou que carrega um sotaque tão pesado que chega a ser quase ininteligível.²⁸

A prosódia “natural” da música, quando interpretada de acordo com a estética temporal de Chopin, vem à tona quando se compara esse primeiro Noturno em Mi bemol com os noturnos de John Field (1812 e 1816), que soam um pouco estáticos e atáxicos por causa das inúmeras finalizações cadenciais e a resultante falta de dinamismo no âmbito do material harmônico e melódico, assim como em sua estrutura de um modo geral.²⁹ Uma comparação com o outro Noturno em Mi bemol de Chopin – o Op. 55 N.º. 2, composto entre 1842–44, possivelmente em resposta à peça homônima anterior – também se mostra instrutiva. Sua maestria em termos de fluidez, flexibilidade e impulso em níveis tanto remotos quanto imediatos parecem criticar, mas também lançar luz sobre a dinâmica interna do Op. 9 N.º.2, mesmo que

sua sofisticação e sutileza ultrapassem as de seu predecessor. O objetivo de tal comparação não é mostrar um progresso composicional ou superioridade, mas sim, ao posicionar uma peça frente a outra, apreciar em sua totalidade justamente o que foi alcançado em cada uma, além de obter maior conhecimento no âmbito da lógica temporal da música e sobre seu ritmo em uma larga escala.

Além da atenção ao contexto histórico e estilístico ser útil nesse aspecto, ela também possibilita que se faça um bom uso das numerosas variantes anotadas a lápis por Chopin em cópias do Noturno pertencentes a seus alunos. Essas variantes – reproduzidas na Wiener Urtext e na Edição Nacional Polonesa, entre outras – englobam desde pequenas notas de passagem cromáticas até ornamentações de tirar o fôlego nos principais pontos cadenciais (incluindo a cadência no compasso 32); sendo que tais figurações situam-se fora do alcance de pianistas amadores que avi-

28 Mikuli (apud EIGELDINGER, 1986, p. 42) nota a insistência de Chopin “na importância do fraseado correto” e sua “analogia adequada” sobre uma recitação desprovida de sentido de um “discurso em uma língua desconhecida, memorizado laboriosamente”.

29 Cf. Rink (1999).

damente tocavam e popularizavam o Noturno. Na opinião de Eigeldinger (1986, p. 152), estas variantes extraordinariamente abundantes podem indicar o desejo de Chopin de que o Op. 9 N.º. 2 se distanciasse do mundo da “música de salão”, bem como dos noturnos de Field, aos quais eram frequentemente relacionados. Elas também refletem a abordagem improvisatória de Chopin, tanto no que diz respeito à composição quanto à *performance*, revelando uma falta de fidelidade ao “conceito de obra” que manteria sua influência por cerca de 150 anos. Os pianistas modernos podem pensar que estas variantes acrescentam à sua execução a espontaneidade e o brilho que as próprias interpretações de Chopin parecem ter tido – mas o melhor seria evitar a abordagem indulgente daqueles que amontoam praticamente todas elas em uma única *performance*. Tal variedade embaraçosa de ornamentações é dificilmente compatível com a postura, a discrição e o refinamento

geralmente associados a Chopin, resultando em uma versão sobrecarregada típica do que há de pior (e não de melhor) no *bel canto*.

Uma abordagem mais sensível a essas variantes e ao Noturno em geral pode ser constatada nas gravações de Raoul Koczalski,³⁰ que estudou com Carl Mikuli, o qual havia sido aluno de Chopin. Suas gravações constituem a herança mais próxima da estética de *performance* de Chopin, a qual procurei descrever aqui. As interpretações de Koczalski são sempre dignas de uma escuta mais detalhada, e ele se mostra particularmente esclarecedor no caso do Op. 9 N.º. 2. Não obstante, há uma certa discrepância entre suas interpretações e as evidências encontradas tanto nas primeiras edições quanto, especialmente, nas cópias do Noturno pertencentes aos alunos de Chopin (por exemplo, ele toca as anacruses arpejadas nos compassos 13 e 21 *antes* da cabeça do compasso, e não no tempo), de modo que algumas das variantes empre-

30 Estas foram feitas em 1925 (Polydor 65786), 1938 (Polydor 62746) e 1948 (MEWA no. 33); as duas primeiras contêm muitas das variantes às quais fez-se referência neste ensaio. Cf. também Koczalski (1909, p. 70–71).

gadas por Koczalski podem não ser originais de Chopin. Além disso, ele toca em um piano moderno em vez de escolher um instrumento vienense ou francês da época de Chopin, nos quais a delicadeza da música e sua clareza cristalina são, talvez, mais facilmente capturadas. Mas de modo algum esses aspectos devem ser encarados como equívocos fatais, pelas razões acima descritas. Com efeito, as interpretações de Koczalski ainda estão entre as mais impressionantes da história das gravações.

Emular ativamente o estilo de execução de Koczalski, pelo fato de representar o registro que mais se aproxima da execução do próprio Chopin, é uma questão de escolha individual. É possível que o intérprete deseje emprestar apenas algumas de suas ideias, e prescindir de outras. Igualmente, pode-se ou não tocar as variantes de Chopin; ou empregar apenas um determinado número de marcações dinâmicas provenientes das cópias de seus alunos; ou considerar somente certos aspectos das análises motivicas, harmônicas ou melódicas às quais me referi; ou mesmo buscar inspiração a partir do *rubato* de Chopin e da articulação do século

XVIII, mas evitar os dedilhados do compositor. O mais importante não é a presença ou ausência desses aspectos, mas sim, *como eles são empregados* – e isto não apenas em si e por si mesmos mas, principalmente, no interior da concepção musical como um todo. Para que isso tenha êxito, é necessário o uso de mediações como as descritas anteriormente, de maneira que o intérprete se aproprie desses elementos a serviço da música, tal como ele a entende, em vez de simplesmente trilhar os caminhos já abertos por musicólogos ou outros músicos. Este é o motivo pelo qual muitas interpretações podem vir a fracassar em um ou outro aspecto no teste decisivo de autenticidade, mas ainda assim gerar um resultado satisfatório e inspirador; é também por isso que até mesmo o conhecimento mais vasto pode vir a resultar não em uma verdadeira concepção musical, mas em uma versão de segunda categoria, com um forte sotaque, mais ou menos incompreensível.

MOMENTOS DA VERDADE

Esta discussão apresentou uma série

de perspectivas sobre o Noturno de Chopin com a intenção de demonstrar não apenas o quanto a pesquisa “pura” pode influenciar direta ou indiretamente a interpretação musical, mas também a necessidade de se adotar uma visão global ao interpretar obras particulares. Para este fim, minha apresentação desses vários elementos em sucessão é de certa maneira forjada, uma vez que os intérpretes não constroem uma organizada *mise-en-place* cujos ingredientes individuais são então lançados um por um no óleo incandescente de uma panela. Mesmo que a *performance* de fato apresente certo “aspecto de frigideira” (e ocasionais saltos batismais para dentro do fogo), a fusão dos ingredientes no calor da *performance* é idealmente mais completa, assim como pode ser também a mais resistente ao exame minucioso e à compreensão. A arte envolve a habilidade de transformar a *performance* em algo que represente mais do que somente a soma de suas partes, incluindo as influências da história, da análise e muito mais (além da dimensão técnica, não menos importante e tão frequentemente ignorada na literatura sobre interpretação). A arte

envolve uma visão centrada e periférica ao mesmo tempo, especialmente no momento da verdade decisiva.

As *performances* nunca são definitivas: isto é óbvio. Mas isto tende a ser esquecido pelos musicólogos, que insistem em colocar suas pesquisas em primeiro plano, em detrimento do ato da *performance*. Poder-se-ia muito bem perguntar se poderá haver algum dia uma conciliação entre o rigor exigido pelos acadêmicos em suas pesquisas e a liberdade necessária à prática dos músicos. Talvez tudo o que se pode esperar é uma “flexibilidade por princípio”, ao invés de uma retidão moral (há algo de hipócrita e puritano envolvendo algumas prescrições para *performance* – e também a práxis – em meios acadêmicos de tempos passados). Por outro lado, uma promiscuidade desenfreada é tampouco desejável. As *performances* precisam nos convencer que elas representam a verdade, mesmo se ela é contingente e incompleta. A verdade do momento pode ser inaceitável para o acadêmico, mas ela é tanto uma aspiração quanto um motivo a celebrar quando se trata da *performance* musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTT, John. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

COOK, Nicholas. “Between Process and Product: Music and/as Performance,” *Music Theory Online* 7 (2001). Disponível em: www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/toc.7.2.html. Data de Acesso: 21/01/2011.

DAHLHAUS, Carl. “Was heißt Improvisation?” In: BRINKMANN, Reinhold (Ed.). *Improvisation und neue Musik*. Mainz: Schott, 1979.

DUNSBY, Jonathan. “Performance,” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 19. London: Macmillan, 2000.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Trad. Naomi Shohet. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

_____. *Chopin w oczach swoich uczniów*. Cracóvia: Musica Iagellonica, 2000.

_____. *Esquisses pour une Méthode de Piano*. Paris: Flammarion, 1993.

_____. “Présence de Thomas D. A. Tellefsen dans le corpus annoté des oeuvres de Chopin (exemplaire Stirling),” *Revue de musicologie* v. 83, p. 247-61, 1998.

GOODMAN, Elaine. “Ensemble Performance,” In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GRABOWSKI, Christophe; RINK, John. *Annotated Catalogue of Chopin’s First Editions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

KERMAN, Joseph. *Musicology*. London: Fontana, 1985.

KOCZALSKI, Raoul. *Chopin-Zyklus. Zum hundertsten Geburtstag Frédéric Chopins*. Leipzig: Pabst, 1909.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

NETTL, Bruno, “The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist,” In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

RINK, John. “Analysis and (or?) Performance”. In: RINK, John (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. “Improvisation (19th Century),” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., vol. 12. London: Macmillan, 2000.

_____. “Review of Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*.” *Music Analysis* v. 9, p. 319-39, 1990.

_____. “Structural Momentum and Closure in Chopin’s Nocturne Op. 9, No. 2,” In: SCHACHTER, Carl; SIEGEL, Heidi (Eds). *Schenker Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 109-26.

_____. “The Line of Argument in Chopin’s E Minor Prelude,” *Early Music* v. 29, 2001.

ROTHSTEIN, William. “Analysis and the Act of Performance”. In: RINK, John (Ed.) *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 217–40.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music: A Yearbook*, Vol. II (1926), ed. William Drabkin, trans. Ian Bent et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.