

O Virtuoso e a marioneta

O programa em escuta percorre a transformação da concepção do piano e do intérprete, da subjectividade romântica ao anti-romantismo stravinskiano, evidenciando no repertório dos séculos XIX e XX as possibilidades do instrumento e o virtuosismo do instrumentista – na escrita polifónica e orquestral, na melodia acompanhada e na exploração da elementar natureza percussiva do instrumento.

Escritas em 1861 e publicadas no ano seguinte, as magistrais *Variações e Fuga sobre um tema de Handel*, op. 24, de **Johannes Brahms** (Hamburgo, 1833 – Viena, 1897), emergem na plena maturidade de construção do instrumento e dos recursos técnicos e expressivos do piano romântico, designadamente, com os desenvolvimentos que lhe trouxeram Chopin (1810-1849), Schumann (1810-1856) ou Liszt (1811-1886). Sem renunciar ao seu tempo, Brahms parte, em todo o caso, de um tema de Handel (1685-1759), retirado do segundo caderno das *Suites de pièces de Clavecin*, HWV 434 (1733), coroando a obra com o rigor da Fuga, forma estrita que declinou no seu uso a partir do Barroco.

Singularizado por Heinrich Schenker como “o último dos grandes mestres da arte alemã dos sons”¹, Brahms confronta-se com uma tradição que, no género, inclui incontornáveis obras-primas como as *Variações Goldberg* de Bach, publicadas em 1741, ou as igualmente monumentais *Variações Diabelli* de Beethoven, publicadas em 1823. Brahms aborda o género nas *Variações sobre um tema de Schumann*

(op. 9, 1854), nas *Variações sobre uma melodia húngara* (op. 21 n.º 2, 1853-56) e nas *Variações sobre um tema original* (op. 21 n.º 1, 1857). É, pois, com a experiência de uma significativa bagagem que o compositor prisma em 25 variações um tema melodicamente e harmonicamente sóbrio, fazendo culminar numa extensa fuga um virtuosismo que é tanto composicional, na panóplia de recriações do tema, como performativo, na exigência que coloca no instrumentista.

Articulando de modo superior a repetição e a diferença – dicotomia que, sendo particularmente marcada no género em questão, é ao mesmo tempo uma condição da música tonal e da percepção –, Brahms ora coloca nas partes interiores a melodia (var. 7, 9, 12), ou a dispersa pelos registos (var. 10); ora adensa o tema em *nuances* ornamentais harmónicas ou melódicas (2, 9, 20), apresentando-o também na tónica menor (5, 6, 13) ou na tonalidade relativa menor (21); ora o plasma em transparentes texturas com carácter distendido (3, 5, 11, 12, 16, 17, 22), ora em intensas passagens de bravura (4, 14, 15, 24, 25). Se o fechamento da obra poderia eventualmente ser uma recapitulação do tema, Brahms multiplica-o, variado, numa magistral fuga – forma sinónima de racionalidade no desenho, que, não obstante a disciplina da escrita, emerge com uma particular força expressiva servida por uma exigente panóplia de recursos técnicos (notas dobradas, oitavas, saltos).

Num interlúdio entre o piano orquestral de Brahms e o pianismo percussivo e anti-romântico de Stravinski, **Fryderyk Chopin** (Zelazowa-Wola, 1810 – Paris, 1849) é convo-

¹ Schenker, Heinrich (1912). *Beethovens Neunte Sinfonie*. Viena/Leipzig: Universal Edition (U. E. n.º 3499).

cado em duas páginas que evidenciam a singular identidade do compositor – o *Nocturno em Si maior* op. 9 n.º 3 e, em transcrição, o segundo andamento (*Larghetto*) do *Concerto para piano* op. 21.

O nocturno, género definido mais por um carácter do que por uma forma, embora associado a obras anteriores (e.g., *Nutturno* K. 286, de Mozart), ganha a sua expressão no piano do século XIX através de John Field (1782-1837), que Chopin conhece e admira. Chopin compôs 21 nocturnos (incluindo aqueles publicados postumamente), escritos entre 1827 e 1846, que percorrem a sua actividade composicional (do opus 9 ao opus 62). Encontramos aí predominantemente uma melodia expressiva com acompanhamento arpejado, frequentemente com uma forma ABA (o final retoma o tema inicial).

O opus 9 é um conjunto de três nocturnos publicado em 1832, incluindo o celebrado *Nocturno em Mi bemol maior*, n.º 2. Com a indicação incomum de *scherzando*, o *Nocturno* op. 9 n.º 3 inicia com um lirismo leve, profusamente ornamentado na melodia cromática. Contrastando com a secção inicial (retomada no final), a secção central (*Agitato*) é mais dramática, em modo menor, ritmicamente marcada, com o desfasamento originado por uma subdivisão ternária na mão esquerda e binária na mão direita.

Escrito em 1829, o *Concerto* n.º 2 (cronologicamente, o primeiro dos dois concertos para piano) é aqui apresentado no inspirado segundo andamento – *Larghetto*. Nesta página predilecta do compositor, de acordo com Liszt², o tema introspectivo, retórico e ricamente orna-

mentado adensa-se numa secção central mais dramática, ritmicamente marcada, e regressa no final, dissolvendo-se. Retomando uma tradição que só no século XX a historicização da interpretação tornou suspeita, o pianista apresenta aqui uma transcrição, reclamando para o instrumento não só a expressão, o canto e a subjectividade que eram já do solista, mas também a económica e discreta escrita que no original cabe à orquestra.

No conjunto, o *Nocturno* e o *Larghetto* evidenciam uma das particularidades do estilo de Chopin: o *cantabile*. A vocalidade da linha melódica é, de acordo com o testemunho dos seus alunos, uma constante do ensino do compositor, que recomendava a escuta de cantores italianos e enfatizava a importância de se construir frases longas, ao invés de fragmentar os elementos. Mikuli reporta a este propósito que Chopin comparava com frequência um fraseado incorrecto com a recitação numa língua desconhecida através de um discurso memorizado, em que não se respeita a quantidade das sílabas ou se detém no meio de uma palavra. Em particular, fazendo o paralelo entre os nocturnos de Chopin e os de Field, Mikuli dá conta do género como estudos de sonoridade no ensino do primeiro: “*Os Nocturnos de Field e os seus próprios Nocturnos pertenciam, em certa medida, à categoria dos Estudos. Ao trabalhá-los, o aluno devia familiarizar-se com o legato, aprender a amar e reproduzir o belo som ligado do canto – e isto graças não apenas às explicações do mestre, mas também através da sua imitação, pois Chopin não se cansava de tocar estas obras ao aluno.*”²

2 Eigeldinger, Jean-Jacques (2006). *Chopin vu par ses élèves*. Paris: Fayard.

A obra de **Olga Neuwirth** (Graz, 1968) denota uma distinta concepção do instrumento. Ao invés da configuração hierarquizada melodia/acompanhamento, que numa metáfora visual podíamos tomar como a complementaridade figura/fundo, verificamos a exploração do espaço numa lógica unidimensional em que, retomando a metáfora, o todo se transforma em fundo, ou em figura. Se tal metáfora teria cabimento, desde logo, pelo interesse que Olga Neuwirth manifesta pela pintura, arquitectura e cinema, não seria também despiciente na compreensão da obra em escuta – em *Trurl-Tichy-Tinkle* (2016), a compositora constrói com linhas, pontos e massas sonoras, contrastando registos, ritmos, texturas, figurações (fragmentos lineares, *clusters*, arpejos, notas repetidas), numa montagem que não exclui reminiscências tonais e estilísticas.

Igor Stravinski (Oranienbaum, 1882 – Nova Iorque, 1971) está igualmente distante quer do pianismo romântico, quer da romântica concepção do intérprete – se, por um lado, se verifica um uso percussivo do instrumento, em que a expressividade decorre das *nuances* tímbricas e dinâmicas, mais do que do *cantabile* e do *rubato*, exige-se, por outro lado, expurgar da performance a subjectividade e mediação do músico, transformando o intérprete em executante. Numa aproximação à obra em escuta, dir-se-ia que o músico é comparável a uma marioneta nas mãos do compositor.

Transcritos para piano por Stravinski em 1921, os *Três andamentos de Petrushka* resultam da adaptação (do todo ou partes) de três dos quatro actos do bailado *Petrushka*, escrito em 1911 para os *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, companhia para a qual Stravinski escreve também *O Pássaro de Fogo* (1910) e *A Sagração da Primavera* (1913).

O piano integrava já a instrumentação do bailado, figurando precisamente *Petrushka*, marioneta insuflada de vida que, juntamente com a Bailarina, por quem tem sentimentos não correspondidos, é exibida como atração numa festa pagã de celebração da Primavera (*Maslenitsa*). Tal constitui resumidamente a trama entretecida no bailado original correspondente às partes transcritas. *Dança Russa*, o primeiro andamento da transcrição para piano solo, situa-se no final da primeira actuação do bailado original e representa a dança das marionetas. O segundo andamento, *Na Cela de Petrushka*, recupera o segundo acto do bailado em que o herói procura impressionar a Bailarina, que por ele sente repulsa, crescendo o desespero do protagonista. O terceiro andamento é retirado do quarto acto da obra original, reportando-se à feira popular no final da tarde. O material inicial estabelece um pano de fundo que é repetido e articula algumas das cenas retratadas que se sucedem, tais como um camponês que toca gaita-de-foles e exhibe acrobacias de um urso, ou danças de mascarados e da multidão que se junta a estes.

Dedicada ao pianista Artur Schnabel, *Três andamentos de Petrushka* apresenta formidáveis desafios ao intérprete – acordes massivos (nove notas), em *forte* e num andamento rápido, que alternam com figurações igualmente exigentes no primeiro andamento; arpejos sob várias formas, notas dobradas, mãos alternadas, subtilidades tímbricas e rítmicas no improvisatório segundo andamento; e uma superior resistência e completo domínio de acordes, notas dobradas, saltos e escalas – em suma, toda a técnica – no terceiro andamento. No conjunto, uma obra aliciante para o *virtuoso*, constituindo um dos maiores desafios do repertório pianístico.

ÂNGELO MARTINGO, 2017