



Chopin e a Modernidade **por Francisco Monteiro¹**

Elementos de modernidade na compreensão da obra de Chopin²

Introdução

A música de Chopin marcou fortemente toda a vida musical dos séculos XIX e XX. Falar sobre a modernidade em Chopin no final do séc. XX é, a meu ver, importante para uma crítica ainda necessária dos mitos que se foram criando à volta desta personagem: o mito do virtuose e, por outro lado, o mito do artista fraco, doente, nocturno. Assim, a música de Chopin assume uma relevância maior não só pela sua qualidade intrínseca, mas também pelo seu valor histórico. Pretendo, neste pequeno texto, mostrar alguns aspectos da vasta obra de Chopin que tenham esta dupla importância. Assim será dada uma contribuição para uma interpretação consciente da sua obra.

Modernidade

Neste estudo o termo modernidade é encarado não como situação histórica delimitada — o modernismo Português, ou Francês, do início do séc. XX — mas como atitude. Atitude que nasce de uma vontade de estar consciente do seu tempo, de impor essa consciência à sua obra, de contrapor essa obra ao passado: velho, antiquado, formalizante, académico. Em suma, protagonizar a mudança. Esta ideia do novo, do moderno, batida e repetida no séc. XX é, na verdade uma das mais fortes heranças do séc. XIX: o jovem Delacroix, Wagner, o Liszt da *Sonata* ou da *Góndola Fúnebre*, Baudelaire, Zola, marcaram esta ideia de modernidade e até — alguns casos — sobre ela escreveram. A modernidade e o novo, em termos musicais, implicam os seguintes pontos:

1. A descoberta do "outro" em termos sociais e culturais, no uso de *formas e escalas da tradição popular*, de várias nacionalidades, até de outros povos não europeus, fora do estrito âmbito da música dita clássica;
2. A renovação, até à saturação, do sistema tonal, resultando no séc. XX nas diversas formas de atonalidade;
3. A experimentação de novas sonoridades, de novos sons, de novas estruturas, até de novas atitudes de interacção com o público;
4. Um espírito racional e/ou mecânico aplicado à arte e à música sobre diversas formas: pela renovação e invenção dos instrumentos, pelo uso do número e das suas relações, pela repetição obsessiva — mecânica — de elementos simples e identificáveis.
5. A ânsia pela diferença, pelo "novo", pelo "moderno", "até dele desesperar" como nos diz Adorno.

Chopin desenvolveu vertentes que de alguma forma vão ao encontro dos pontos aqui focados, inovando em termos de infra-estruturas e estruturas musicais, no uso das formas já existentes, na sua ligação com o público, enfim na precisão e envolvimento intelectual com que temperou o seus dois ofícios de compositor e de intérprete.

I – As infra-estruturas

Chopin cultivou intensivamente formas então em voga nos salões Europeus: a Mazurka, a Valsa, a Polonaise, elevaram-se a um nível bem superior ao da mera música de circunstância (*gebrauchsmusik*), música de dança e de salão. No que se refere às Mazurkas, o ouvinte é levado a participar de um ambiente musical rico que envolve a melodia, a harmonia e os ritmos de dança, mas que é, por vezes fortemente marcado por uma estranheza em termos harmónicos.

De facto, Chopin nem sempre usa a tonalidade como nós a conhecemos da tradição clássica, mas usa outras escalas bem próximas da sua própria tradição Polaca.

¹ Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, Portugal.

Fonte: <http://www.geocities.com/franciscomonteir/index.html>

² Comunicação apresentada na *Primeira Conferência da EPTA - Portugal*, 19 de Março de 1999, Universidade de Aveiro.

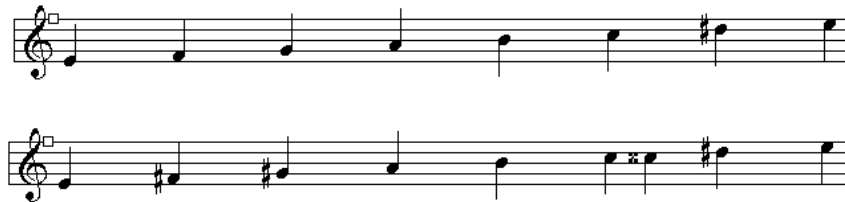
Assim, na 4ª Mazurka op. 24 (n.º 17), em *sib* menor, numa parte central, encontramos uma escala constituída pelas notas:



Neste exemplo — assim como noutros semelhantes — não devemos cair na vulgaridade de simplesmente olhar para a armação de clave para distinguir a infra-estrutura — a escala — que lhe está na base. Devemos compreender o que realmente está escrito, aplicando princípios melódicos e harmónicos na análise da infra-estrutura musical. Na verdade, a passagem começa e termina em fá, a harmonia tende nitidamente para uma cadência perfeita em fá. Assim, devemos entender a escala e o modo correspondente começando em fá e não em *sib*. O aparecimento do sol natural na segunda parte desta passagem dá-nos a sensação de picardia, de modulação à fórmula maior da mesma escala.

Mazurka n.º 47

Igualmente na Mazurka n.º 47 em lá menor (Op. Póstuma n.º 2) encontramos a seguinte escala com algumas variantes:



Na Mazurka seguinte, a n.º 48, toda uma passagem insiste numa escala do tom principal — Fá Maior, mas, sobrepondo-a a uma pedal em *Sib*, torna-a verdadeiramente num modo Lídio transposto:



Trata-se, o que é comum em Chopin e na música tradicional Polaca, de uma imitação de um bordão, feito, por exemplo, por uma gaita de foles, sobre o qual uma melodia (*fujarka*) aparece numa tessitura aguda. Encontramos, assim, semelhanças entre as escalas utilizadas por Chopin e as escalas da música tradicional Polaca.

Gaitas de foles polacas



Torna-se clara uma relação dúbia existente entre a relação Tónica/Dominante/Subdominante, ou a relação entre uma escala e a sua possível forma Plagal. De facto, Chopin alarga o campo expressivo tonal com estas formas Plagais, oriundas da tradição Polaca, criando situações de maior liberdade expressiva em termos simbólicos, harmónicos e formais.

Esta prática não foi nova, aparecendo no classicismo em passagens que remetem para o exotismo da música Húngara e Turca. Mas, em Chopin, trata-se de uma assinatura própria a dizer a sua origem; trata-se também de uma forma expressiva, não de um mero tique de estilo; e trata-se ainda de uma conquista do popular para o âmbito do clássico, transformando e desenvolvendo este estilo de música altamente formalizado, aristocrático e burguês.

II — A harmonia

Mas o interesse de Chopin por um alargamento das infra-estruturas leva-o mais longe, a procurar diferentes harmonias. Por vezes Chopin reinventa as possibilidades harmónicas do sistema tonal, outras cai mesmo num nimbo onde a tensão e a distensão, próprias das cadências da harmonia tradicional, desaparecem e dão origem a formas mais errantes, onde a tensão gera novas tensões.

Por exemplo na Mazurka nº21 (op.30 n.º 4), Chopin gira em torno do acorde da Dominante da Dominante e deixa-nos suspensos durante uma frase inteira, antes de resolver mostrar-nos a tonalidade principal e a tónica.

Mazurka nº 21

#iv² II[#] ii³ v⁷ i

vii D V D v D D t

Algo semelhante acontece na Mazurka nº 17. Num exímio exercício de contraponto, Chopin faz-nos um percurso por inúmeras possibilidades harmónicas, antes de chegar à tónica *sib*. E aqui, mais uma vez, nos faz divagar entre a dominante Fá e a tónica *sib*. No fim desta Mazurka, após uma longa pedal sobre a tónica, e uma "não cadência" picarda entre o III – I graus, termina a Mazurka com um motivo, repetido nas sucessivamente em *sib* (na tonalidade da armação de clave) e, por fim, em Fá, na forma modal.

Mazurka 17

v i

Mazurka 17 - fim

I V iii

I

III — As estruturas

Igualmente esta relação dúbia entre fá e sib encontramos numa das obras mais importantes da literatura pianística: a 2ª sonata. Nesta obra, Chopin demonstra conhecer profundamente o estilo clássico através de um intrincado e profundo desenvolvimento motivico e temático. Ele faz uma sonata de cerca de 20 minutos e resume-a em 4 notas, as primeiras quatro notas da obra.

Estas quatro notas (réb, mi, fá e sib) irão marcar todos os temas do primeiro andamento, do Scherzo e Trio, da marcha fúnebre e do *Finale* em oitavas.

Neste andamento final, Chopin assume outra vez a dualidade modal entre fá-sib. É curioso que Chopin constroi uma escala a partir da própria célula melódica inicial. E esta escala, tal como aparece nos primeiros compassos do *finale* é muito semelhante à escala de tons e meios tons utilizada por Messiaen e outros compositores do séc. XX.

IV – As formas

Chopin foi um inovador em termos formais, especialmente nas Baladas e nos Scherzos. Estas formas adquiriram com Chopin um estatuto completamente novo para a época; tornaram-se obras de grande fôlego em vez de miniaturas. Aliás, através da sua expansão, Chopin utiliza uma noção nova de trabalho formal. Nas suas Baladas e Scherzos, assim como noutras obras, Chopin aproxima-se de Wagner, de Debussy e de autores mais actuais na forma como ultrapassa o desenvolvimento temático, através da repetição, da relação entre temas afins, e especialmente na inserção de secções distintas, com características distintas. Chopin habilmente insere nestas obras secções que são valsas (1º Scherzo), barcarolas (2ª balada), canções (secções intermédias de Scherzo n.º 2), nocturnos (4ª balada – 2º tema), corais variados (3º Scherzo), utilizando-as de uma forma idiomática e não como consequência do desenvolvimento temático.

Como artista ciente do seu tempo, reconheceu a importância da música programática mas reinventou-a, retirando-lhe o texto literário inicial. Na verdade, as baladas contam a sua própria história, a narração é a narração das ideias musicais,

e estas funcionam como personagens que interagem, que se adaptam ou entram em choque; no fundo são motivos, temas e episódios musicais que resolvem os seus conflitos como se de teatro se tratasse.

V — Conclusão

A obra de Chopin encerra, ainda, pequenos segredos que os intérpretes poderão — e deverão — atender no estudo das mesmas. Esta apresentação mostrou alguns pontos onde Chopin certamente foi um inovador, um precursor das transformações musicais do séc. XIX e da viragem do século e suas consequências ao longo do séc. XX. Faltam, sem dúvida algumas questões fulcrais. Entre elas, parece-me de grande importância o estudo da repetição em Chopin; a repetição, tal como Schubert e Mahler a empregaram abundantemente nas suas obras, como os minimalistas americanos a conceberam e entronizaram: como estrutura, como forma expressiva, como forma inebriadora que tende a envolver o ouvinte na audição.

Sabemos ainda, da importância dada à improvisação na época de Chopin. Delacroix, seu amigo, relata-nos que as suas improvisações "eram bem mais audazes que a sua obra" (escrita). Mas mais interessante será ainda o relato do mesmo Delacroix das palavras de Chopin em 1949:

"Durante o dia falou-se de música e isso animou-o bastante. E eu perguntei-lhe o que estabelecia a lógica na música. Disse-me, então, que apreciava o que em harmonia se chama contraponto; que a fuga seria como a lógica pura na música, e que ser mestre em fuga era a mesma coisa que conhecer os elementos de toda a razão e de toda a consequência musical."

Chopin está longe de ser o artista sombrio que age por puro encanto da inspiração. Ou mesmo o virtuose acrobático, modo de vida, no entanto, que exerceu durante algum tempo. A interpretação pianística muito lucrará com o conhecimento mais preciso e cuidado dos meandros da sua obra e do seu contexto histórico. E, com esse conhecimento, poderá libertar-se de tradições de algumas décadas, de academismos infundados, de mitos que, sob a capa da escola e da tradição, vão marcando erroneamente um estilo imaginário, rígido e opressivo. Melhor que o academismo infundado será, sem dúvida a total liberdade, porventura a libertinagem interpretativa. Melhor ainda será procurar a liberdade no conhecimento da obra, do seu contexto, e a sua relevância na realidade actual.

Francisco Monteiro, Março de 1999

Bibliografia:

CHOPIN, F. (1983)

Briefe, edit. Krystyna Kobylanska, S. Fischer Verlag, Berlin.

DELACROIX, Eugene (1987)

El Puente de La Visión, Antología de los "Diarios", Editorial Tecnos, Madrid.

GROVE (1980)

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, (Stanley Sadie Ed.), Macmillan Publishers Limited, London.

SAMSON, Jim - edit. (1992)

The Cambridge Companion to Chopin, Cambridge University, Press, N.Y.

Partituras de Chopin usadas:

Balladas – Éditions de travail A. Cortot, Salabert, Paris, 1975

Mazurkas – Augener Edition, , Londres, s.d.

Scherzos – Éditions de travail A. Cortot, Salabert, Paris, 1973

Sonatas – Ed. Paderewski, Institut Fryderyka Chopina, Cracóvia, 1979.