



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

A Improvisação na Génese de Formas Musicais para Instrumentos de Tecla

Dário Cristiano Leitão Garcia Toscano Cunha

Mestrado em Performance
Área de especialização em Piano

Trabalho efectuado sob a orientação do
Professor Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Setembro 2011

Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

A Improvisação na Génese de Formas Musicais Para Instrumentos de Tecla

Dário Cristiano Leitão Garcia Toscano Cunha

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Performance, realizada sob a orientação científica do Prof. Paulo Sérgio Guimarães Álvares, Professor Coordenador Convidado do Departamento de Piano da Escola Superior de Artes Aplicada do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Setembro 2011

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Paulo Sérgio Guimarães Álvares, por todo o apoio prestado.

Ao Prof. Dr. José Filomeno Martins Raimundo, pela disponibilidade constante e pelo seu optimismo contagiante.

À Prof.^a Belarmina de Fátima Filipe, pela tradução do resumo para inglês.

Ao meu pai, Prof. Victor Manuel Toscano Cunha, pela supervisão e contributo indispensável na concepção deste trabalho.

Resumo

O núcleo de concepção desta dissertação baseia-se na problemática do contributo da improvisação na criação e concepção de formas musicais para instrumentos de tecla. Apesar de parecer à partida uma fórmula axiomática, a verdade é que a análise desta foi, até hoje, a meu ver, bastante superficial, especialmente no que toca à organização de ideias e teses apropriadas.

A minha investigação levou-me a uma organização historicista da evolução desta relação intrínseca - improvisação/composição. Tem como ponto de partida a Escola de cravo francesa no séc. XVII e séc. XVIII, e termina Béla Bartók - grande responsável pelo universalismo do folclore musical - passando por alguns dos compositores e obras que, no meu entender, são mais representativos, no que a esta temática concerne.

A escolha deste tema foi concomitante com o plano traçado para o recital final, o que definiu antecipadamente os pontos de análise atravessados ao longo da dissertação. Não é, por essa mesma razão, uma análise exaustiva sobre o tema, mas mais um suplemento teórico de apoio à parte prática deste projecto. O resultado final torna-se assim, penso, a semente de uma investigação mais extensiva sobre o assunto.

Abstract

This dissertation deals with the question of improvisation and its role in the creativeness and rise of composition for keyboards and it is focused on the development and evolution of the connection - improvisation versus composition.

When we think at this axiom, it no longer seems to be self-evident, since ideas and thoughts are at random in the state of art and seem not to fit properly.

The present study goes back to the French Harpsichord school, in the XVII and XVIII centuries, and closes with Béla Bartok, responsible for the universality of folk music. Some other representative composers and works are also studied to target the aims of a practical project.

The analysis done in this dissertation is neither comprehensive or exhaustive. It has to be seen as a theoretical approach to the concert to be given in the end.

Índice geral

Introdução	-----	1
1. A improvisação na escola de cravo francesa no séc. XVII e séc. XVIII	-----	3
1.1 O Prelúdio sem métrica	-----	3
1.1.1 Principais compositores e especificidades	-----	4
1.1.2 Reflexão sobre a análise	-----	9
2. A Fantasia (livre)	-----	10
2.1 O fantasista Carl Phillip Emanuel Bach	-----	11
2.2 O fantasista Wolfgang Amadeus Mozart	-----	15
3. A cadência de concerto para piano	-----	17
3.1 L. van Beethoven Op. W. A. Mozart	-----	18
4. O papel da Improvisação na obra de Chopin - Conquistando novas paisagens sonoras	-----	20
4.1 O Impromptu de Chopin	-----	21
5. Liszt - Improvisação e virtuosismo	-----	24
5.1 Transcrição e Paráfrase	-----	25

6. A Improvisação na música para piano de Béla Bartók	-----	27
6.1 O folclore húngaro e outras influências	-----	27
6.2 Improvisações sobre canções populares húngaras	-----	29
Conclusão	-----	34
Bibliografia	-----	36

Índice de figuras

Fig.1 - Exemplo de notação de um prelúdio sem métrica por L. Couperin	-----	4
Fig.2 - <i>Toccata</i> nº 1 de Froberger/ <i>Prelude à l'imitation de Mr Froberger</i>	-----	5
Fig.3 - 1º exemplo de ligaduras	-----	6
Fig.4 - 2º exemplo de ligaduras	-----	6
Fig.5 - 3º exemplo de ligaduras	-----	6
Fig.6 - Excerto de um prelúdio de d'Anglebert	-----	7
Fig.7 - Excerto do 5º Prelúdio para cravo de F. Couperin	-----	8
Fig.8 - Página de título da 1ª edição da 2ª parte do tratado de C.P.E. Bach	-----	11
Fig.9 - Excerto da Fantasia Cromática de J.S. Bach	-----	13
Fig.10 - Excerto da Fantasia em Fá# menor de C.P.E.Bach	-----	13
Fig.11 - Excerto da Fantasia K.475 de Mozart	-----	15
Fig.12 - Excerto da Fantasia K.397 de Mozart	-----	16
Fig.13 - Final da Fantasia K.397 de Mozart	-----	16
Fig.14 - Excerto da cadência composta por Beethoven para o Concerto nº 20 de Mozart	-----	18
Fig.15 - Início do Impromptu nº1 op. 29 de Chopin	-----	21

Fig.16 - Excerto do Impromptu nº2 op. 36 de Chopin	-----	22
Fig.17 - Início do Impromptu nº 3 op. 51 de Chopin	-----	23
Fig.18 - Início da <i>Fantaisie- Impromptu</i> op. 66 de Chopin	-----	23
Fig.19 - Capa de uma gravação áudio da ópera “ <i>Rigoletto</i> ” de Verdi	-----	25
Fig.20 - Excerto da Paráfrase de <i>Rigoletto</i> de F. Liszt	-----	26
Fig.21 - Béla Bartók e Zoltán Kodály	-----	28
Fig.22 - Início da 1ª Improvisação de Bartók	-----	29
Fig.23 - Início da 2ª Improvisação de Bartók	-----	30
Fig.24 - Excerto da 3ª Improvisação de Bartók	-----	30
Fig.25 - Início da 4ª Improvisação de Bartók	-----	31
Fig.26 - Final da 5ª Improvisação de Bartók	-----	31
Fig.27 - Início da 6ª Improvisação de Bartók	-----	32
Fig.28 - Final da 7ª Improvisação de Bartók	-----	32
Fig.29 - Final da 8ª Improvisação de Bartók	-----	33

Introdução

O conceito, ou acto de improvisação sempre esteve, em certa medida, ligado à arte da composição. Apesar dessa simbiose não ser sempre evidente na análise de uma obra escrita, em que os elementos do discurso musical são determinados o mais precisamente possível segundo a notação musical convencionada, o afastamento destes dois actos - compor/improvisar - é francamente reduzido nas obras em que a ideia conceptual é precisamente a da improvisação. É, portanto, possível encontrar obras compostas no estilo de improvisações, assim como também se pode observar o fenómeno oposto em improvisações delineadas com propriedades de formas musicais fixas.

A improvisação foi e continua a ser uma das práticas musicais mais comuns, e especificamente na música erudita para teclado, esteve muito presente no período barroco através de, por exemplo, a resolução e interpretação do baixo contínuo, e também nas cadências dos concertos para piano nos períodos clássico e romântico. Apesar de ser considerado um acto espontâneo, nos casos anteriormente referidos, assim como noutros, a improvisação é canalizada e delineada por um ou mais pressupostos musicais. No caso das cadências, por exemplo, a improvisação é baseada nos temas e ideias musicais apresentados no andamento ou obra a ser executada (como é evidente nas cadências que foram notadas e preservadas em suporte físico pelos próprios compositores e até por alguns intérpretes). O outro exemplo, a resolução do baixo contínuo, é uma forma de acompanhamento em que apenas a sequência harmónica era definida por uma linha melódica no baixo (executada pela mão esquerda e/ou violoncelo ou viola da gamba) e um sistema de cifras que definia a harmonia a ser completada pela mão direita cabendo ao executante um papel importante já que lhe era permitido improvisar.

É um dado adquirido e documentado que muitos dos grandes compositores de toda a história da música eram também exímios improvisadores. Torna-se, por esse facto, subjacente a

ideia de que a arte da composição pode ser fortemente apoiada por uma aptidão natural para a improvisação. Segundo C.P.E. Bach:

“É muito possível que alguém tenha estudado composição com grande sucesso (...) sem ter qualquer aptidão para a improvisação. Mas por outro lado, um bom futuro em composição pode ser seguramente previsto para alguém que consiga improvisar, providenciando que escreva abundantemente e que não comece demasiado tarde.”(C.P.E.BACH, 1753)¹

Por razões óbvias, os momentos de improvisação de compositores como L.Couperin, J.S.Bach, W.A. Mozart, F. Chopin, F.Liszt, entre outros, não chegaram até nós. É por essa efemeridade do próprio acto de improvisar que este se torna um tópico tão difícil para investigação. O maior suporte para análise deste assunto é a codificação do elemento sonoro nestas obras em que é evidente a intenção de transmitir a ideia de criação de música no momento da performance.

Com razão Arnold Hauser escreve que *“...o acaso somente favorece aqueles que para ele estão preparados”*.

O improviso nunca é puro. O artista nunca pode “fugir” à sua escola, ao seu tempo, à sua técnica, ao instrumento que executa. Quero dizer que há sempre condicionamentos e que, assim, já nada se inventa. O que se faz é de forma nova, até irreverente, deambulando por caminhos, às vezes, ínvios. Na verdade o artista é, de sua natureza um provocador (no sentido literal: PROVOCA DOR). Toda a obra de arte é um desafio e sendo assim o homem e a obra estão frente a frente em que um cria e a outra é criada; insofismável é que eles procuram a fusão de forma que cada um perpassa o outro, num êxtase que se situa para além do real concreto e se alcandora a mundos ignotos que pela sua estranheza provocam o outro, aquele que se delicia com a obra produzida e que, também ele, está eivado de um conjunto de valores, que nem sempre coincidem com os do produtor.

Não há portanto o que se possa chamar de improviso puro. Só os grandes se atrevem a improvisar, mas todos sabemos que para estarem onde estão, para que a sociedade lhes aceite e aplauda as suas catarses instantâneas, ele teve já de percorrer um longo e árduo caminho. O grande improvisador, a bem dizer, nunca encontra o outro desprevenido. Este já está à espera da deambulação e das viagens panorâmicas e é nesta expectativa que ele une o original com a novidade. Ambos conseguem assim aquela simbiose perfeita que enriquece até ao limite do gosto e possibilita um juízo estético reflectinte.

Ninguém se pode arvorar o direito de querer para si todo o prazer da contemplação estética de uma obra de arte: nem o artista quando cria ou improvisa, nem o beneficiado com a beleza da obra. O gosto é sempre repartido.

¹ C.P.E.Bach em *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) - p.430

1. A improvisação na escola de cravo francesa no séc. XVII e séc. XVIII

A escola de cravo francesa foi buscar muita influência ao alaúde, que foi o instrumento mais popular da renascença e início do período barroco. Muitos dos efeitos executados tipicamente pelos alaudistas passaram directamente para o cravo como formas de arpejar, ornamentos, etc. Com o alaúde a cair em desuso, o cravo ganhou cada vez mais protagonismo, principalmente nas cânticas visto ser um instrumento ideal para ambientes mais pequenos. Este facto conferiu à imagem do cravo um símbolo de *status* social. Sendo o cravo um instrumento de teclado, a evolução das técnicas de composição e de execução foram influenciados até um certo ponto, a partir do qual o cravo ganhou uma individualidade e uma especificidade muito própria. Ainda assim é muito evidente nas obras e tratados que chegaram até nós essa “contaminação” da arte de tocar e compor para cravo pelo alaúde.

A improvisação, que sempre esteve muito presente no alaúde, não foi excepção nesta transferência de hábitos para a escola de cravo em França. Praticamente todos os compositores para cravo no período barroco eram também improvisadores/intérpretes e esse facto é muito evidente em formas de composição específicas como o Prelúdio.

1.1 O Prelúdio sem métrica

Nunca a liberdade rítmica foi tão proeminente como nos “*preludes sans mesure*”, um género musical único da escola de cravo francesa no séc. XVII e XVIII.

Os primeiros Prelúdios eram composições para alaúde na era da renascença. Eram improvisações livres que serviam como breves introduções de peças maiores e andamentos mais complexos. Os alaudistas também usavam os prelúdios para testar o instrumento, a afinação e a acústica da sala antes da *performance*. Este género, de entre as outras influências, passou directamente para o cravo. Também aqui os executantes usavam os prelúdios para testar o instrumento, que por vezes não conheciam, agilizar e aquecer os dedos e também para introduzir o público na tonalidade e no universo musical da peça que lhe seguiria. Os compositores, que eram também intérpretes das suas próprias obras, tinham por hábito improvisar estes prelúdios no momento do recital. Ainda assim chegou até nós, por meio de manuscritos, um grande número de prelúdios que serviriam para outros executantes das suas obras que não teriam as aptidões necessárias para realizar um prelúdio improvisado com a qualidade exigida. Desta forma essa qualidade estaria garantida.

Existem perto de 50 obras do estilo sendo as duas maiores fontes o Manuscrito de *Bauyn*, arquivado na Biblioteca Nacional de Paris e o Manuscrito de *Parville* que se encontra Universidade da Califórnia em Berkeley.

Ainda assim, estes manuscritos deixavam ao intérprete uma grande liberdade de execução, com a ausência de figuração rítmica e a indefinição de um compasso.

1.1.1 Principais compositores e especificidades

Jacques Champion de Chambonnières (1602-1673) é conhecido como o fundador da escola de compositores para cravo francesa. Apesar de não existir nenhum prelúdio que lhe seja directamente atribuído², foi professor e influência fundamental de alguns dos mais importantes compositores para cravo no séc. XVII como Froberger, Jean-Henri d'Anglebert e Louis Couperin. Cerca de 150 obras de sua autoria sobrevivem até hoje em manuscritos sendo que ele próprio editou 60 nos dois volumes de *Les pieces de clavecin* em 1670.

Louis Couperin (1626-1661) é considerado o mais notável compositor deste género. Nos prelúdios que lhe são atribuídos encontra-se uma forma de composição, de criação sua, exclusivamente em notação de semibreves (Fig.1), e em termos de substância musical muito próximos das *Toccatas* de Froberger (1616-1667) incluindo um prelúdio que é especificamente distinguido como “*a la manière de Froberger*”. Davitt Moroney fala em três problemas básicos: “...São prelúdios, são “sem métrica”, e são franceses.”³ - e estes prelúdios eram de facto tão problemáticos no séc. XVII como o são agora.

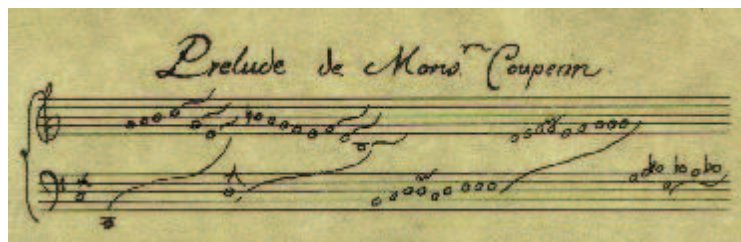


Fig.1 - Exemplo da notação de um prelúdio sem métrica por L. Couperin

É fácil cair no erro de pensar que não existe qualquer regularidade rítmica nestas obras e isso obriga a que o executante/intérprete se concentre na diferença entre escrita sem métrica e performance sem métrica. Torna-se obviamente necessário, implícita ou explicitamente, algum tipo de moldura rítmica para o executante e para o ouvinte.

A música para teclado no período barroco divide-se em várias categorias, sendo a dança a mais importante. Com excepção da *Allemande* (lenta), derivam maioritariamente de acentos e figurações rítmicas muito específicas que pelo seu inerente determinismo se tornam falaciosos como base para a criação deste tipo de prelúdios. Outras categorias são o contraponto, as variações, o *Tombeau* - que consiste numa obra musical com o objectivo de celebrar a morte de alguém - e a *Toccat*a. Estes dois últimos géneros correspondem a andamentos lentos como a *Allemande*. Sendo mais flexíveis em termos de ritmo e construção formal manipulam ao máximo a inflexibilidade de dinâmica do cravo. Estes géneros derivam de andamentos de abertura: Uma suíte inicia-se com uma *Allemande* ou um prelúdio. E a *Toccat*a deriva da palavra *tocare* como tocar e experimentar o teclado. As partes centrais presentes nalguns prelúdios em ritmo ternário ou composto derivam obviamente do ritmo de dança, assim como nas *Toccat*as também se alternava o estilo livre em compasso binário com secções mais rítmicas em compasso ternário ou

² nove prelúdios anónimos encontrados no Manuscrito de *Bauyn* poderão ser de sua autoria.

³ Davitt Moroney em *Early Music* - p. 143

composto. A métrica dupla é mais neutra em termos de acentos a daí mais influenciável para os prelúdios. Esta influência é bem visível nos prelúdios de Louis Couperin: A *Toccata* está presente nos prelúdios 1, 3, 6, e 12 sendo as partes livres separadas por momentos métricos e contrapontísticos. O melhor exemplo é o *Prelude a l'imitation de Mr Froberger*⁴ que deriva certamente da primeira *Toccata* de Froberger (Fig. 2). O estilo tombeau-allemande também é visível em Couperin nos prelúdios 2, 4 e 13 com uma abertura mais melódica.



Fig. 2 - *Toccata* n°1 de Froberger (1º sistema) / *Prelude a l'imitation de Mr Froberger* (2º e 3º sistema)

Os elementos mais importantes da notação em semibreve de Couperin, segundo Moroney, são três tipos de ligaduras. Ligaduras que indicam notas presas ou em suspensão visíveis quando notas tocadas em sucessão formam uma harmonia (Fig.3), ou transformando a primeira nota num tempo forte, sendo o resto interpretado como notas de passagem. Outras indicam notas que se juntam com significado ornamental, como autênticos trilos disfarçados, ou com intenções melódicas contrárias as notas presas no baixo (Fig. 4). Outras não estão conectadas a nenhuma nota e indicam separações ou isolamentos de algumas notas (também exemplificado na mão direita no final do sistema da Fig.3). Podem ainda indicar sequências de notas no tempo independentemente do alinhamento vertical. Por vezes aparecem vozes polifônicas e aqui pede-se naturalmente ao intérprete uma execução claramente mais regular em termos rítmicos. No final do excerto apresentado (Fig. 5) as ligaduras clarificam uma sequência harmónica visualmente disfarçada pelo alinhamento vertical. Este exemplo sugere uma forma de arpejar que se pode considerar extremamente elegante.

⁴ Integrado no Manuscrito de *Parville*



Fig. 3 - 1º exemplo de ligaduras



Fig. 4 - 2º exemplo de ligaduras

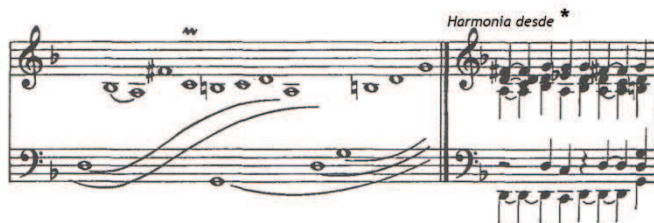
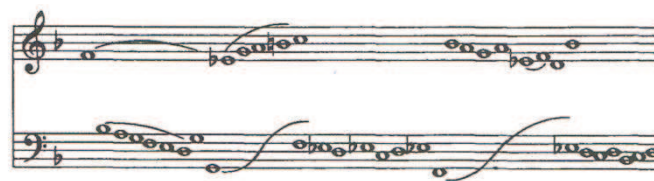


Fig. 5 - 3º exemplo de ligaduras

São 16 os prelúdios atribuídos a L. Couperin, sendo 14 encontrados no manuscrito de *Bauyn* e 2 no manuscrito de *Parville*.

Nicolas Lebégue (1631-1702) foi o primeiro a tentar editar estas obras com uma notação mais ortodoxa. Com o aumento da impressão de música para teclado desde 1670, alguns compositores começaram a experimentar novas formas de notação para ajudar os executantes na interpretação destes prelúdios. Lebégue foi o primeiro e ele próprio descreve no prefácio do seu primeiro livro de suites *Les pièces de clavecin* (1676) a grande dificuldade em notar estes prelúdios de uma maneira inteligível sem destruir a natureza musical específica de “*cette metode de preluder*”. Ele tentou usar para este fim figuras rítmicas misturadas e barras de compasso ao contrário do uso exclusivo de semibreves por L. Couperin. As suas experiências no

entanto não tiveram grande sucesso, não tendo sido adoptadas por outros compositores e foram abandonadas. Por essa razão, ele já não incluiu prelúdios sem métrica no seu segundo livro de suites uma década depois.

São-lhe atribuídos 4 prelúdios encontrados no manuscrito de *Bauyn*.

Jean-Henry d'Anglebert (1629-1691) é considerado o segundo compositor mais importante deste género. Incluiu 3 dos seus prelúdios, apresentados numa notação mais clara do que o uso exclusivo de semibreves, na sua publicação de peças para cravo em 1689. Estes prelúdios, mais um em Dó Maior, sobreviveram notados exclusivamente em semibreves e encontram-se na Biblioteca Nacional de Paris. Pensa-se ainda que 3 dos prelúdios anónimos no manuscrito de *Parville*, agrupados e sem servirem de início de nenhuma outra peça, são também dele pois contém notas específicas do seu estilo.

A sua solução aparece como a mais aceitável de todos os compositores para resolver o problema do balanço entre a coerência da notação e a neutralidade rítmica. A fluidez musical visível é elegante como a de Louis Couperin mas não é bloqueada pelas barras de compasso de Lebégue. As semibreves são usadas como notação básica, mas fragmentos melódicos importantes e algumas notas de passagem são identificadas com colcheias. Usa a convenção do tempo regular da esquerda para a direita e algumas barras verticais mas apenas para indicar o final de um parágrafo musical (Fig.6).

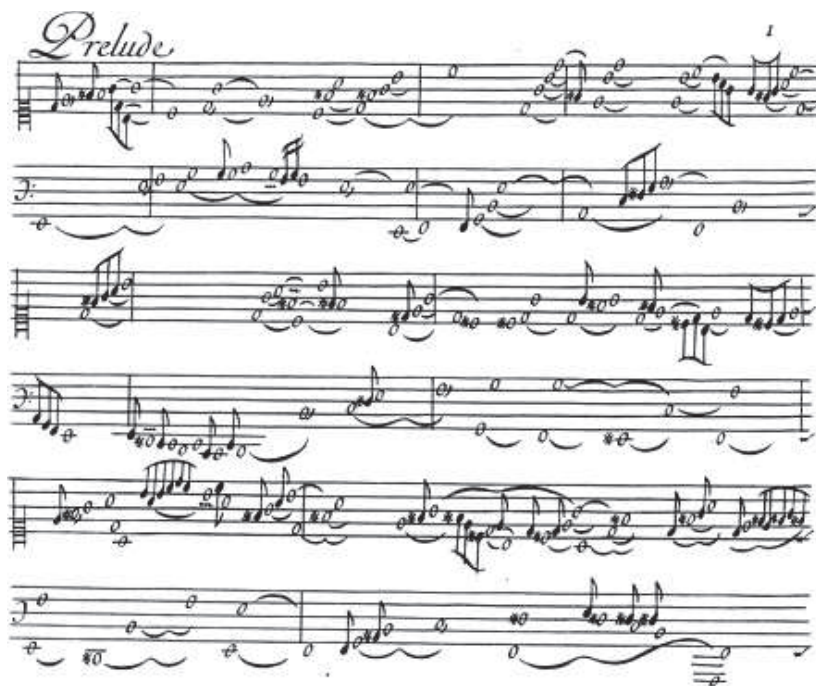


Fig. 6 - Excerto de um prelúdio de d'Anglebert

É necessário ter em conta que esta notação não é mais métrica que a de L. Couperin. Simplesmente usa notas brancas para definir harmonias e notas pretas para passagens melódicas, recorrendo a semicolcheias para distinguir notas ornamentais. Este tipo de notação faz paralelo à usada nas *Toccatas* de compositores italianos onde notas mais curtas não implicam maior velocidade, mas servem sim para distinguir passagens harmónicas de melódicas.

A solução de d'Anlegbert foi amplamente aceite e conseqüentemente adoptada por compositores como Louis Marchand, Louis-Nicolas Clérambault e Jean-Philippe Rameau.

São-lhe atribuídos 4 prelúdios encontrados também no manuscrito de *Bauyn* na sua notação original.

François Couperin (1668-1733) imprimiu 8 prelúdios no seu *L'art de toucher le clavecin* (1716) numa escrita completamente métrica mas com um aviso de que os prelúdios têm um estilo específico e padronizado de execução.

Como nota introdutória refere que a utilidade dos prelúdios é a de anunciar agradavelmente a tonalidade das peças que se seguem, e também de preparar os dedos para o teclado em que se vai tocar.

Ele próprio faz nota de que poucos executantes conseguem improvisar pelos ambientes tonais com a extrema subtilidade que era especialidade do seu tio Louis Couperin, com modulações contínuas e interrompidas, expressadas em conjunção com fraseados extremamente elegantes. Aqueles que executam estes prelúdios não-improvisados devem executá-los de forma livre e de estilo fácil, sem restringir em demasia ao ritmo exacto, como ele próprio explica na edição dos seus prelúdios. Podemos até sugerir que a Música, assim como na poesia, tem a sua prosa e os seus versos.

Numa altura em que os prelúdios compostos com semibreves estavam praticamente extintos, foi necessário apresentar estes prelúdios numa notação convencional (Fig. 7), com indicações para se tocar com discrição de uma maneira ritmicamente livre.



Fig. 7 - Excerto do 5º prelúdio para cravo de F. Couperin

Alguns editores chegavam ao ponto de tomar o passo algo severo de excluir os prelúdios nas reedições dos livros de peças para cravo. Este facto é um exemplo claro de que a grande maioria não os compreendia nem conseguiam lidar com a idiosincrasia da notação.

1.1.2 Reflexão sobre a análise

Apesar de estas obras terem sido compostas originalmente para o cravo, uma atenção cuidadosa destes prelúdios nas suas notações originais, traz uma compreensão e liberdade musical inexistente em qualquer outra música. Estes prelúdios contêm uma riqueza de informação fortemente instrutiva sobre detalhes de articulação, harmonia, formas de arpejar ou de resolver um trilo, respiração e suspensão. Isto gera efeitos muito saudáveis quando aplicado a peças mais convencionais.

2. A Fantasia (livre)

A Fantasia para teclado, assim como o prelúdio, teve os seus antecedentes também no alaúde. Eram um género favorito dos alaudistas por não serem simplesmente transcrições de música vocal.

O fenómeno do género Fantasia no alaúde teve especial relevo em Itália com compositores como Francesco de Milano (1497-1543), em Espanha com o vihuelista Luís de Milan (1500-1561) e na Inglaterra com John Dowland (1563-1626).

Consiste numa composição musical com forma livre, ou seja, em que predomina a imaginação e a “fantasia” ao invés de um esqueleto formal predefinido. Também eram geralmente improvisadas, sempre obedecendo às regras tonais inerentes à época: o executante/improvisador ou compositor tinha liberdade formal para demonstrar as suas capacidades técnicas, virtuosismo e o seu domínio dos conhecimentos de harmonia.

As Fantasias para teclado tornaram-se comuns a partir do XVI mas principalmente no séc. XVII e XVIII na Inglaterra na Alemanha e na França. Apesar de também ser explorado noutros instrumentos é no teclado (no cravo e no órgão) que este género irá florescer com maior proeminência.

Na Alemanha torna-se ainda mais importante e logo demonstra elementos de textura contrapontística, que se encontravam também de forma evidente no prelúdio, combinando elementos de *Toccata* e de Recitativo.

É necessário ter em conta, no entanto, que apesar soarem improvisatórias, as influências incidentes nos compositores e conseqüentemente nas suas obras acabaram sempre por delinear alguma lógica formal na sua construção. A forma Sonata, a Invenção e a *Toccata* são alguns exemplos de contornos perfeitamente observáveis na análise de algumas Fantasias.

É um género que pela sua própria natureza se torna difícil de definir de forma abrangente. Tantos foram os compositores que tiraram partido desta ideia de “fantasiar”, ora com extemporizações momentâneas ora com a sua codificação meticulosa e reflectida em suporte físico, e tão distinta e única a sua exploração individual que se pode dizer que a Fantasia é mais que um género: é uma onipotência musical que por ser desenvolvida de forma independente por cada fantasista, se torna inexorável.

2.1 O fantasista Carl Phillip Emanuel Bach

“As fantasias de Carl Phillip Emanuel Bach são paisagens harmónicas de génio!”(RICHARDS, 2001)⁵

Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788) foi o segundo filho de Johann Sebastian Bach (1685-1750) no seu casamento com a sua prima Maria Barbara Bach (1684-1720). Foi um importantíssimo compositor de transição entre o período barroco e o período clássico. Mesmo depois de se ter formado em direito abandonou a perspectiva dessa carreira para se dedicar exclusivamente à música.

O seu trabalho, onde se inclui o seu “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*”(1753) - Tratado sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla (Fig. 8) - teve uma influência fundamental nos compositores do período clássico: entre outros, W.A.Mozart, que disse “...Ele é o pai, nós somos os filhos.”, J.Haydn chamava-lhe a “escola das escolas” e L. van Beethoven chegou a aconselhar jovem Karl Czerny, seu aluno, a procurar o tratado de C.P.E. Bach. O seu tratado é de facto essencial para quem deseja compreender o estilo e a interpretação da música para teclado no séc. XVIII. É extensamente compreensivo em temas como o baixo contínuo, acompanhamento, ornamentação, dedilhação, onde encorajava o uso dos polegares e se tornou o padrão para as técnicas de dedilhação no teclado, e ainda a improvisação.



Fig. 8 - Página de título da primeira edição da 2ª parte do tratado de C.P.E. Bach

⁵ Citado por Mathew Head em *Review: The free fantasia and the musical picturesque* (2003) p. 285

É nesse último capítulo do seu tratado que C.P.E. Bach define e esclarece o que é uma “Fantasia Livre”.

“Uma fantasia diz-se livre quando não tem métrica e atravessa mais tonalidades do que é costume noutras peças, que são compostas ou improvisadas com métrica.”
(C.P.E. Bach, 1753)⁶

Isto requer um conhecimento e uma compreensão profunda de harmonia assim como um talento e aptidão natural para improvisar.

Entre os pontos mais importantes ele destaca a necessidade de estabelecer uma tonalidade inicial que será também aquela em que se irá finalizar a fantasia. Quando se tem pouco tempo para a extemporização, o executante não deve viajar por tonalidades muito remotas por se poder tornar mais complicado voltar à origem. Essa tonalidade, segundo C.P.E.B. deve ser mantida durante algum tempo no início para que o ouvinte fique devidamente orientado e inserido no universo musical que se apresenta, assim como deve ser prolongada quando se aproxima do final para preparar o ouvinte e reavivar a sua memória auditiva.

Ele defende que os instrumentos mais aptos para este propósito são o Clavicórdio e o Piano-forte. As razões para esta afirmação são o facto de a afinação do órgão raramente estar bem temperada e também a tentativa de evitar a insusceptibilidade tímbrica e de dinâmica do cravo.

O argumento distintivo entre o prelúdio e a fantasia livre consiste no facto da construção do primeiro ser determinada pela natureza e pelo material da peça prefaciada, preparando o ouvinte para o que o sucede. É por isso, segundo C.P.E.B., mais limitado que a fantasia, onde nada mais é exigido além da demonstração de capacidades técnicas, virtuosísticas e de conhecimento e compreensão de harmonia por parte do intérprete/executante.

Nas fantasias que deixou escritas, apesar de livres e com o objectivo claro de transmitir a ideia da criação da música *in loco*, são observáveis algumas influências externas. A influência do seu pai, J.S. Bach, é a mais evidente e ele próprio afirma que não teve outro professor de música a não ser o próprio pai. Mas a disseminação da música vocal e para teclado italiana do início do séc. XVII, como C. Monteverdi e Frescobaldi, na Alemanha, tem também uma influência observável na música de C.P.E.B.. A simulação de recitativos acompanhados, também encontrados na notável Fantasia Cromática e Fuga de J.S. Bach (Fig.9), fazem valer o seu propósito da “declamação através de música puramente instrumental” com uma referência clara ao movimento *Sturm und Drang*. Movimento este com o qual ele teve contacto ao assistir durante vários anos a récitas na *Opera Haus* de Frederico ‘o Grande’ em Berlim.

⁶ C.P.E. Bach em *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) - p.430



Fig. 9 - Excerto da Fantasia Cromática de J.S. Bach

Esta dialéctica entre os estilos vocal e instrumental é um dos motores de criação das Fantasias de C.P.E.B. e um exemplo daquilo que ele chama “ a beleza da variedade”.

Annete Richards, tendo como referência o artigo de Matthew Head sobre “*The free Fantasia and the Musical Picturesque*” de A. Richards, relaciona as fantasias livres, assim como algumas obras de Haydn e Beethoven, com a estética *Picturesque*, uma categoria que, mediando o sublime e o belo, encorajava a fragmentação, a ruptura, o contraste e a variedade no final do séc. XVIII. Estas ideias são bem aceites quando se faz uma sobreposição com as fantasias livres que C.P.E.B. deixou editadas. As suas técnicas de modulação ora envolventes ora graduais, saltos tonais para tonalidades tanto próximas como distantes são comparáveis à passagem por uma paisagem pitoresca (Fig. 10).



Fig. 10 - Excerto da Fantasia em Fá # menor de C.P.E. Bach

Nos momentos em que o percurso da modulação não é claro, com o objectivo de criar alguma desorientação, este “passeio” musical cria uma sensação de dúvida no ouvinte. Estes momentos são bastantes usuais nas fantasias de C.P.E.B.. Ainda assim, a forma destas Fantasias mais “aventureiras” tende a ser bastante disciplinada: Ora dividida em três partes, em que a parte central usufrui de barras de compasso; ora em forma Rondo mas com o tema principal apresentado em diferentes tonalidades.

A Fantasias livres de C.P.E.B. revelam uma grande mestria no uso dos materiais musicais, do instrumento e na forma de afectar o público com esta nova fragmentação do discurso musical. A manipulação retórica dos sentimentos e da expectativa é crucial para a sua ideia de improvisação que tem como propósito deter o controlo total sobre os sentimentos de quem ouve.

2.2 O fantasista Wolfgang Amadeus Mozart

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (1756-1791) nascido em Salzburg na Áustria, insere-se indubitavelmente entre os maiores, mais prolíferos e influentes génios de toda a história da música.

A improvisação teve em Mozart um papel muito importante no seu desenvolvimento como músico e compositor. É sabido que improvisava regularmente ao teclado, criando momentaneamente Fugas e Variações, e terá até improvisado uma Sonata inteira como descreve numa carta de 23 de Outubro de 1777 dirigida ao seu pai.

De entre uma quase incomensurável panóplia de composições que deixou, encontram-se também algumas do género Fantasia.

Consideradas duas obras-primas do género, são a Fantasia em Dó menor K. 475 e Fantasia em Ré menor K. 397.

Apesar da grande influência que C.P.E.B. teve em muitos compositores de período clássico, Mozart não demonstra um grande interesse no seu conceito de Fantasia Livre, especialmente na K. 475, que foi composta como introdução da sua Sonata K. 457 na mesma tonalidade.

Esta Fantasia K. 475 é delineada de forma evidentemente clássica, no que diz respeito à estruturação motivicó-melódica, além do facto de fazer usufruto da definição de compasso durante praticamente toda a obra (excepção feita ao momento cadencial no final do Allegro na transição para o Andantino central - Fig. 11)



Fig. 11 - Excerto da Fantasia K. 475 de Mozart

A Fantasia K. 397 em Ré menor, já se pode considerar um pouco mais próxima daquilo que C.P.E.B. defende no seu tratado. Contém vários momentos sem compasso definido, apresentados em forma de cadência, e uma concepção mais livre e fragmentada (Fig. 12).

Fig. 12 - Excerto da Fantasia K. 397 de Mozart

Uma curiosidade sobre esta obra é que ela foi deixada incompleta na sua primeira edição em 1804, onde terminava de forma suspensiva no acorde de sétima da dominante, dez compassos antes da versão que é editada até hoje. Isto sugere que também esta Fantasia teria sido composta como introdução para uma Sonata. Os últimos dez compassos foram acrescentados provavelmente por August Eberhard Muller (1767-1817) que era um dos editores da *Breitkoffh & Hartel* e grande admirador de Mozart (Fig. 13). Existem mais duas fantasias incompletas (K. 383c e K. 396⁷) e um Prelúdio e Fuga em Dó Maior K. 394/383a em que o Prelúdio é denominado pelo próprio W.A.Mozart como Fantasia.

Fig. 13 - Final da Fantasia K. 397 de Mozart

⁷ Mozart deixou apenas um fragmento manuscrito de 28 compassos que seriam originalmente para piano e violino. Foi completada, entre outras obras, por Maximilian Stadler (1748-1833) a pedido de Constanze Mozart de quem foi conselheiro após a morte de W.A.Mozart.

3. A cadência de concerto para piano

A presença deste capítulo nesta dissertação, não sendo a Cadência objectivamente um género ou uma forma musical, deve-se a que o seu conceito surge de uma derivação paralela à dos outros exemplos aqui analisados.

A cadência é um momento improvisado normalmente indicado na partitura com o símbolo de “*fermata*”. Deve ter sempre como base os temas, motivos ou padrões melódico-rítmicos da obra ou andamento em causa. Pode-se considerar uma elaboração pessoal e com liberdade formal sobre o material usado na concepção do que foi previamente executado. Digo pessoal porque cabia ao executante a criação e realização dessa mesma cadência, apesar de muitos compositores terem deixado escritas cadências para os seus concertos, assim como outros deixaram o seu próprio testemunho escrito para concertos de outros compositores.

Está presente tanto na música instrumental como vocal, apesar de no período barroco se defender que na música vocal, assim como nos instrumentos de sopro, a cadência deveria ser executada com um só fôlego. Nos instrumentos de cordas e teclas essa restrição não se impunha. Um exemplo claro da extensão que alguns intérpretes/compositores impunham nas cadências das suas obras é a cadência executada no cravo que J.S.Bach deixou escrita para o seu 5º Concerto Brandemburguês. Ainda no período barroco, o momento mais habitual para uma extemporização deste estilo seria entre andamentos, iniciada no último acorde do primeiro, que constituía normalmente uma cadência frígia e conseqüentemente suspensiva.

Sendo que no Classicismo a tendência era cada vez maior para a demonstração de virtuosismo, os compositores deixavam cada vez menos espaço para a liberdade de execução e interpretação e a Cadência era o momento em que se permitia a improvisação nas obras compostas. Aliás, exceptuando *appoggiaturas* na música vocal, as Cadências finais e algumas *fermatas* com a exigência de ser embelezadas e ornamentadas, nenhuma alteração ou ornamentação extra era recomendada ou até permitida em compositores como Haydn, Mozart ou Beethoven.

O conceito de cadência assim como o hábito de as escrever estão aliados a uma série de questões retóricas: o seu carácter improvisatório deve ser entendido como um momento integral do texto? Poder-se-á imaginar uma cadência perfeita sem a qual a obra perde parte da sua substância? Quando Mozart escreve uma cadência, ela pode ser de certa forma dispensável enquanto o resto da obra composta não o é? O que deve ser esperado de um intérprete actual quando confrontado com o vazio após uma *fermata*?

Uma coisa é certa: uma cadência é um momento de retórica partilhada entre o compositor e o intérprete. Uma intersecção entre as leis que governam a obra composta e as de delineiam a *performance*.

3.1 L. van Beethoven Op. W. A. Mozart

Um bom exemplo da “intersecção” entre compositores no que diz respeito a cadências de concerto para Piano são as duas extraordinárias cadências que Beethoven deixou escritas por volta de 1809 para o Concerto nº 20 em Ré menor K. 466 de W.A.Mozart: uma para o 1º Andamento e outra para o Rondó final. As cadências terão sido supostamente compostas para um aluno seu, Ferdinand Ries, em cuja posse esteve o próprio manuscrito. A Primeira edição da cadência para o primeiro andamento foi editada em 1836 pela *Wiener Zeitschrift für Kunst*, enquanto a segunda só foi dada a conhecer em 1864 aquando da impressão da obra completa de Beethoven pela editora *Breitkopf & Härtel*.

A cadência referente ao primeiro andamento, sendo a mais extensa e mais complexa, não é de todo uma cadência no sentido “Mozarteano”. Contém obviamente a continuidade do discurso de Mozart, mas do ponto de vista analítico observam-se os ecos de como este concerto terá reverberado nos ouvidos de Beethoven. É bastante claro que Beethoven absorveu e recriou como seu, o discurso musical da obra de Mozart. Apesar de num certo ponto de vista parecer uma (re)criação analítica, ela foi escrita para ser tocada e reificar o que de outro modo se manteria abstruso. A trajectória tonal é arrojada e viola a convenção clássica, como o aparecimento de um dos temas na tonalidade de si menor, bastante remota neste caso (visível a partir do 8º compasso do excerto apresentado na Fig. 14).

Fig. 14 - Excerto da Cadência composta por Beethoven para o Concerto nº 20 de Mozart

Tendo isto em conta, subentende-se algum confronto metafísico entre os dois. Numa cadência clássica existia uma certa confiança na sensibilidade do intérprete alinhada com a

pretensão de que este iria sustentar a voz do compositor. Mas neste caso pode-se retirar mais essência de Beethoven que do próprio Mozart.

“...- o concerto percebido pelos ouvidos afectados de um compositor cujo estilo foi forjado no legado Mozarteano que tinha, mesmo em 1790, alcançado proporções míticas.” (KRAMER: 1991)⁸

Este aparecimento do segundo tema do concerto na tonalidade de si menor é ilustrativo de como esta cadência não obedece às regras convencionais, sendo esta uma tonalidade implausível tanto no próprio concerto como numa cadência “Mozarteana”. Outros exemplos desta desobediência são as técnicas quase percussivas de Beethoven assim como o uso excessivo de trilos no final da cadência. Todo o estilo pianístico e a própria abordagem instrumental apresentados nesta composição são completamente incoerentes com o que era pretendido por Mozart. Tal incoerência é representativa de uma demarcação clara de território por Beethoven e repudia a noção clássica de como se elabora uma cadência, noção essa que era demonstrada realçando a estrutura da peça.

⁸ Richard Kramer em *Cadenza Contra Text: Mozart in Beethoven's Hands* - p. 128

4. Papel da improvisação na obra de Chopin - conquistando novas paisagens sonoras

Frédéric François Chopin (1810-1849) foi um dos compositores mais notórios para Piano em toda a história da música assim como um dos grandes pianistas do período Romântico. Nasceu em Zelazowa Wola, na Polónia mas aos 20 anos de idade partiu para dar concertos pela Europa Ocidental acabando por se estabelecer em Paris onde fez carreira e se enalteceu como pianista, compositor e também como professor. Foi um grande inovador no que toca aos arquétipos clássicos de harmonia e forma e também criador de novas formas. (ex. a Balada)

A improvisação teve de facto um grande papel na vida de Chopin. Era praticamente o motor da sua inspiração. Ele revia constantemente, até de forma obsessiva, as suas composições e chegava a efectuar alterações mesmo depois de ter enviado o manuscrito final ao editor, muitas vezes por alterações improvisadas que ele próprio efectuava nos seus recitais. Este aspecto é a origem da confusão que sempre se gerou com as edições das suas obras. Pode-se até conjecturar que parte da sua obra foram improvisações passadas para o papel.

Relatos dispersos de ouvintes que foram presenteados com as suas extemporizações em primeira mão descrevem que ele nunca retirava uma única frase de outro compositor nem mesmo das suas próprias obras. Concordavam até que algumas das suas mais belas composições eram apenas ecos das suas improvisações. Como resultado deste tipo de abordagem à composição, a forma, estrutura e detalhes de uma peça estariam já definidos *in intellectu* antes do acto de a transportar para o papel. Dito pela própria George Sand, que foi companheira de Chopin entre 1837 e 1847: “a criação chegava ao seu piano, de forma súbita, completa e sublime.”

Tendo em conta que a composição e a improvisação estão acopladas uma à outra, é aceitável que Chopin mantivesse essa ligação ao interpretar as suas próprias obras. Para ele a música não era estática por essa razão não se continha no que tocava a alterar ou acrescentar ornamentações nem tinha por hábito repetir as interpretações das suas próprias composições.

4.1 O Impromptu de Chopin

O género Impromptu tem uma raiz conceptual bastante próxima da fantasia. É uma forma livre composta com carácter improvisatório que teve como instrumento de eleição o Piano.

Foi especialmente desenvolvido pelos compositores da primeira geração do Romantismo como Franz Schubert, que compôs dois grupos de quatro Impromptus - D. 899 e D. 935; Robert Schumann, que compôs os Impromptu op. 5 - sobre um tema de Clara Wieck; Franz Liszt, compôs o *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*, S. 150, uma *Valse-impromptu* S. 213 e um outro em Fá # Maior S. 191; Alexander Scriabin compôs 9 Impromptus catalogados como Op. 2, 7, 10, 12 e 14; e Jean Sibelius deixou também seis Impromptus para Piano Op. 5.

Chopin deixou também 3 obras do género - Op. 28 e Lá b Maior, Op. 46 e Fá # Maior e Op. 51 em Sol b Maior - e ainda uma *Fantaisie-Impromptu* em Dó # menor Op. Posth. 66.

Não terá sido fácil para Chopin escrever os seus Impromptus da forma livre e sem as restrições que lhe são características. Por isso, mesmo com toda a liberdade subjacente de uma improvisação, com padrões livres e completamente originais, estas obras de Chopin têm uma estrutura bastante definida.

O Impromptu nº 1 em Lá b Maior Op. 29, foi composto e 1837. É dividido em três partes estando a parte central na tonalidade de Fá menor. Com carácter não motivico, mas com uma direcção melódica diluída pelas tercinas fluentes e arabescos quase constantes na mão direita que transmitem a sensação de movimento perpétuo (Fig. 15). A parte central em Fá menor é contrastante tanto em termos harmónicos como rítmicos: com métrica dupla e com uma melodia mais alargada que lhe dão um carácter nobre. Retoma o tema alegre do início e termina com uma pequena coda e uma sequência de acordes repetida até se extinguirem e termina em *pianissimo*.

Allegro assai quasi presto.

Fig. 15 - Início do Impromptu nº1 Op. 29 de Chopin

O Impromptu nº 2 em Fá # Maior Op. 36, foi composto em 1839. Neste Impromptu em particular a simetria e a *limpidezza* características do primeiro são postas em segundo plano dando lugar a uma maior intensidade emocional. Começa quase em género de Nocturno. Evolui para uma “cavalgada” que é explícita no ritmo galopante da mão esquerda, em crescendo contínuo que termina numa modulação extremamente ambígua. Culmina na recapitulação do primeiro tema em Fá Maior (Fig. 16) e só depois retorna à tonalidade inicial de Fá # Maior. Aqui a mão direita explode numa corrida frenética em fusas enquanto a mão esquerda relata a melodia e cria ecos das harmonias anteriores que vai desembocar numa coda estruturada em acordes terminando com duas oitavas em fortíssimo súbito. É sem dúvida uma obra mais irregular onde se observam constantes mudanças de humor.

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Impromptu No. 2, Op. 36. The first system shows a galloping bass line in the left hand and a melodic line in the right hand, with a 'dim.' marking. The second system features a 'rall.' section with a 'p' dynamic and a 'a tempo.' section with a 'p' dynamic. The third system shows a 'pp' dynamic and a 'coda' marking.

Fig. 16 - Excerto do Impromptu nº 2 Op. 36 de Chopin

O Impromptu nº 3 Op. 51 em Sol b Maior, apesar de ter sido o último a ser composto foi a terceiro a ser publicado em 1843. Não é talvez de carácter tão espontâneo como os outros. Tem os desenhos em tercinas na mão direita que caracterizam o primeiro (Fig. 17) e é também tripartido. Tem uma parte central em Mí menor com características mais melódicas em que o protagonismo passa para a mão esquerda. Denota-se neste uma grande liberdade modulatória assim como a constituição de padrões bastante complexos.

Fig. 17 - Início do Impromptu nº 3 Op. 51 de Chopin

A *Fantaisie-Impromptu* em Dó # menor Op. 66 foi originalmente composta em 1834 mas publicada apenas em 1855 pelo dedicatário Julian Fontana. É um Impromptu no verdadeiro sentido da palavra sendo que a denominação de Fantasia foi imposta por Fontana. A grande dificuldade desta obra é maioritariamente rítmica. A fluidez quase ornamental e evolutiva está também na primeira parte da obra (Fig. 18) contrastando com a parte central de carácter mais melódico. Alguns aspectos desta obra são curiosamente semelhantes com a Sonata Op. 27 nº 2 de L. van Beethoven - também conhecida como “Sonata ao luar” (nome dado pelo poeta Ludwig Rallstab) - por também estar em Dó # menor, a semelhança no início abrupto e movimentado da mão direita com o terceiro andamento da Sonata: *presto agitato*. E ainda pela parte central partilhar a tonalidade de Ré b Maior com o segundo andamento da Sonata de Beethoven: *Allegretto*. Talvez também aqui se pudesse atribuir a descrição de F. Liszt atribuída a esta particular Sonata de Beethoven: “...uma flor entre dois abismos.”

Fig. 18 - Início da *Fantaisie-Impromptu* Op. 66 de Chopin

5. Franz Liszt - Improvisação e Virtuosismo

Franz Liszt (1811-1886) foi um notável compositor, pianista virtuoso, professor e maestro húngaro. As suas elevadíssimas capacidades técnicas e virtuosísticas foram as principais razões da sua fama que percorreu toda a Europa e, tal como Chopin, aproveitava-se das suas aptidões naturais para improvisar momentos inteiros nos seus recitais. Foi aluno de Karl Czerny, que por sua vez tinha sido aluno de Beethoven, e de Antonio Salieri.

Liszt fica também para a história como o maior divulgador de música orquestral e operática de sempre. Numa época em que os sistemas de gravação não eram mais que uma utopia, Liszt ganhou o hábito de improvisar e transcrever para o piano obras orquestrais de Beethoven, Verdi, Rossini, Wagner, entre outros. Percorrendo a Europa em *tournee*, numa fase em que surgiu aquilo a que Heinrich Heine denominou “Lisztomania”⁹, esta era a sua forma de dar a conhecer estas obras, especialmente a públicos que não teriam facilmente acesso às suas apresentações originais.

Liszt era sem dúvida um intrépido transcritor e sempre disposto a compor com base em temas de outros compositores, sem nunca se preocupar com que a sua própria reputação fosse suplantada pela deles. A sua técnica fenomenal e a sua própria personalidade musical era fortemente imposta nessas obras, e em muitas delas a invenção harmónica, textual e de perfil técnico-pianístico, transcendia o material original. Jacques Drillon comenta que as transcrições de Liszt reinventam surpreendentemente os meios de expressão em que as obras originais foram compostas, mas por outro lado expressam a busca de um diálogo com os seus antecessores e a necessidade de uma referência histórica no acto de criar. De facto muito poucos pianistas do seu tempo estavam tão ligados aos seus antecessores como Liszt. Entre o repertório que executava regularmente encontram-se: Sonatas de Scarlatti, Suítes de Händel, as Variações Goldeberg de J.S.Bach, várias Sonatas de Beethoven e concertos de Bach, Beethoven, Chopin, Hummel, Mendelssohn entre outros.

⁹ Heine usou pela primeira vez o termo *Lisztomania* no suplemento de um jornal parisiense a 25 de Abril de 1844

5.1 Transcrição e Paráfrase

O acto de transcrever consiste no fundo em passar informação idêntica de um papel para outro e o grande interesse, neste caso, é precisamente esse. Liszt descobriu deste modo uma excelente oportunidade de estudar a textura e o colorido orquestral no Piano.

Pelo facto de a transcrição remeter a um transporte literal de informação, ela é por vezes invalidada mas servia, além do intuito de divulgação inerente em Liszt, como uma forma de estudo da composição alheia.

Entre outras, Liszt transcreveu as nove sinfonias de Beethoven e a Sinfonia Fantástica de Berlioz.

Situado entre a transcrição e a paráfrase, encontra-se o “arranjo”, que é o uso não necessariamente literal da obra alheia. Mantém-se a estrutura e a forma original da peça mas muda-se o seu involucro.

A Paráfrase altera necessariamente a forma daquilo em que se baseia. É por isso uma nova composição em que melodias provenientes de outras obras ganham uma nova estrutura, ambientação sonora e harmonia usada por vezes, e muito claramente em Liszt, como veículo para um virtuosismo expressivo. Um exemplo proeminente da forma de parafrasear de Liszt é a **Paráfrase de Rigoletto de Verdi**, que ele constrói baseando-se na temática de um dos momentos mais dramáticos da ópera de Giuseppe Verdi, **Rigoletto**.



Fig. 19 - Capa de uma gravação áudio da Ópera “Rigoletto” de Verdi

Liszt usa o famoso quarteto, “Bella figlia dell’amore” que faz parte do último acto da ópera, em que o Duque de Mântua está a cortejar Maddalena enquanto Rigoletto e a sua filha Gilda, que está loucamente apaixonada pelo duque, observam (Fig. 19). Liszt manipula astutamente os temas do quarteto sem perder de vista as emoções em causa assim como toda a riqueza melódica de Verdi. Ele usa uma fórmula comum nas suas paráfrases de Verdi, consistindo numa introdução e uma coda que servem como moldura da cena, também estas baseadas nos materiais temáticos em questão. De entre toda a mestria de Liszt nas suas paráfrases, a característica que mais sobressai é a sua extraordinária capacidade de introduzir o virtuosismo e lirismo típicos da linguagem lisztiana sem nunca desrespeitar a música original, mas pelo contrário enaltecê-la de uma forma muito bem adaptada à sonoridade e expressividade do piano (Fig. 20).

The image displays a musical score for a piano paraphrase of Verdi's 'Bella figlia dell'amore'. The score is written for piano and is organized into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line in the right hand with various ornaments and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Performance markings include *sf*, *rit.*, *smorz.*, and *pp*. The second system continues the melodic development with intricate fingerings and dynamic markings like *pp*. The third system concludes with a more complex texture, including a *pp* marking and the instruction *appassionato* at the bottom right. The score is rich in musical detail, including slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Fig. 20 - Excerto da Paráfrase de Rigoletto de F. Liszt

6. A improvisação na música para piano de Béla Bartók

6.1 O folclore húngaro e outras influências

Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro, musicólogo e pianista, foi o principal responsável pelo aumento de interesse na música popular húngara, em conjunto com Zoltán Kodály. Ele assentou a sua obra na tradição musical ocidental, mas devido a este interesse e à sua investigação profunda e extensiva, a sua música foi fortemente influenciada pela cultura popular do seu país. Apesar desse espírito vinculado à música autóctone presente na sua obra, é inexorável a importância fundamental que teve na história da música ocidental do séc. XX.

Foi em 1902, ao assistir à estreia em Budapeste da obra *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss que ficou marcada uma grande mudança na sua carreira como compositor. Este renovado entusiasmo pela composição teve uma importância fulcral numa altura em que os seus esforços se concentravam mais na sua carreira como executante. Isto acontece depois de dois anos sem compor enquanto estudante em Budapeste e esta influência de R. Strauss é mais evidente num Scherzo que orquestrou para a sua Sinfonia em Mi Maior DD68.

A outra grande influência na sua música nesta altura é o crescente sentimento nacionalista pela independência da Hungria, cujo tom se encontra em obras como as *Quatro canções Pósa* (1902), *Quatro peças para piano* (1903), a Sonata para violino (1903) e o Poema Sinfónico *Kossuth* (1903). Até aqui os compositores nacionalistas húngaros usavam canções no estilo popular húngaro mas Bartók, como refere na sua autobiografia, descobriu que estas não eram mais do que canções mais ou menos triviais de compositores populares, não tendo por isso tanto valor no seu entender. Sentiu por isso uma urgência em aprofundar essa questão e em 1905 dá início à sua pesquisa, onde estuda e colecciona música popular húngara até aí desconhecida. É nesta data que entra em contacto com Kodály que tinha acabado de editar o seu primeiro estudo sobre música popular. Esta relação com Kodály é a de maior importância na vida de Bartók como etnomusicólogo e como compositor (Fig. 21). A partir de 1906, Bartók realiza viagens anuais por toda a Hungria concretizando gravações num Fonógrafo de Edison para a sua investigação.

Pelas palavras de Arnold Hauser:

“A descoberta e revalorização da música folclórica húngara empreendidas por Bartók, foram também apenas a expressão das suas próprias intenções artísticas (...). Tanto a selecção que fez das canções de aldeia como a interpretação que deu ao material no decorrer da sua composição são totalmente pessoais e criadoras; presentemente, as pessoas ouvem música folclórica húngara com os seus ouvidos.”
(HAUSER:1959)¹⁰

¹⁰ Arnold Hauser em *Teorias da Arte* (1959). - p.333



Fig. 21 - Béla Bartók (à esquerda) e Zoltán Kodály (à direita)

O resultado deste estudo teve uma influência decisiva na sua obra, pois segundo ele próprio, o libertaram da “tirania” das tonalidades maiores e menores. Ele encontra na maioria dos exemplos colecionados a presença de modos gregos antigos e até de escalas pentatônicas mais primitivas. Também o ritmo é livre e variado com várias mudanças de tempo incluindo autênticos momentos de *rubato* e *giusto*. Percebe então que o vigor destes modos antigos não se tinha de todo perdido apesar de esquecidos, e um novo emprego destes possibilitou novas combinações rítmicas. Também uma nova forma de usar a escala diatônica trouxe liberdade à rigidez das escalas maiores e menores, levando a uma nova concepção da escala cromática, na qual todas as notas são consideradas como tendo igual valor podendo ser usadas de forma livre e independente. A sua curiosidade, por meio de Kodály leva-o também a conhecer a música de Debussy onde ele encontra elementos muito semelhantes à música popular com a qual trabalhou.

Em 1918 tinha já colecionado 2721 canções populares húngaras assim como 3500 da Roménia e 3000 da Eslováquia

6.2 Improvisações sobre canções populares húngaras

A música popular marca presença em praticamente todas as obras de Béla Bartók, começando ainda na primeira década do séc. XX. Por esta altura, ele tinha já passado vários anos a coleccionar melodias populares por toda a Europa de leste. As *Oito improvisações sobre canções populares húngaras* para piano (1920) marcam um ponto importante na sua carreira como compositor, onde ele deixa de pura e simplesmente harmonizar melodias tratando-as como material musical mais maleável. Bartók começa a manipular as melodias, transformando-as e ajustando-as ao seu vocabulário emancipado sem nunca perder de vista o seu espírito original.

Esta obra é a última que Bartók classifica como Opus, e a partir desta data ele passa a tratar a vertente popular e o seu lado mais artístico por igual.

Estas oito improvisações mostram pela primeira vez a verdadeira fertilidade da música popular afastando-a talvez um pouco de outras obras também populares. Isto justifica-se pela manipulação arrojada, harmonias e ritmos verdadeiramente abrasivos que usa na sua construção.

1. *Molto moderato* - A primeira improvisação tem uma forma bastante simples, em que a melodia original é repetida três vezes sem variação praticamente nenhuma e terminando numa *coda*. A melodia é modal, derivando do modo Dórico em Dó, mas é a harmonia que desperta maior interesse pois é formada por díades e tríades que derivam directamente das notas da melodia. A adaptação melódica parte da horizontalidade da melodia que é verticalizada em estruturas/blocos de acompanhamento (Fig. 22).

Fig. 22 - Início da 1ª Improvisação de Bartók

2. *Molto capriccioso* - A segunda improvisação é mais fragmentada que a anterior, plena de ritmos sincopados a mudanças bruscas de tempo (Fig. 23). A melodia, também em modo Dórico, é repetida três vezes como na primeira improvisação mas neste caso com fragmentos no modo Mixolídio e de uma forma geral muito mais dissonante. Os momentos que se podem considerar improvisatórios e até musicalmente excêntricos são os pontos culminantes no final de cada intervenção frásica atingidos com “crescendos” e “acelerandos”.

Fig. 23 - Início da 2ª Improvisação de Bartók

3. *Lento, rubato* - A terceira improvisação - *lento, rubato* - é politonal e com um carácter quase pastoral, com a melodia apresentada de forma declamativa - *quasi parlando*. A adaptação improvisatória da melodia pode considerar-se presente na sua ampliação intervalar em alguns momentos mais dramáticos da peça (Fig. 24).

Fig. 24 - Excerto da 3ª Improvisação de Bartók

4. *Allegretto scherzando* - A quarta improvisação é bastante rápida, quase ao estilo de *Scherzo* e com ostinatos constantes. A adaptação improvisatória, neste caso, é identificável no elemento ornamental da mão direita (Fig. 25). Esta é demonstração de arte de relevo musical é caracterizada por objectos/elementos colocados em oposição a motivos mais planos.



Fig. 25 - Início da 4ª Improvisação de Bartók

5. *Allegro molto* - A quinta improvisação usa a escala pentatónica com harmonias politonais. Nesta improvisação, Bartók usa uma das suas técnicas favoritas que consiste em procedimentos canónicos. Estes podem-se verificar no final da peça que consiste na formulação de um *stretto*¹¹(Fig. 26).



Fig. 26 - Final da 5ª Improvisação de Bartók

¹¹ A definição original de *Stretto* consiste numa secção de fuga, em que o tema principal aparece em todas as vozes em rápida sucessão antes de cada aparição concluir. E geralmente usado no final das obras pelas características expressivas criando a sensação de acumulação de energia.

6. Allegro moderato, molto capriccioso - A sexta improvisação é também pentatônica como a anterior, em que uma mão usa apenas as teclas pretas do piano enquanto a outra usa as teclas brancas criando uma relação harmônica bitonal ríspida entre as duas partes (Fig. 27). Estes podem ser considerados os momentos mais improvisatórios (presentes no início e no fim da peça) por serem construídos sem a presença da melodia.

The image shows a musical score for the beginning of the 6th improvisation by Bartók. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro moderato, molto capriccioso' with a tempo of quarter note = 108. The dynamics are 'mf scherzando'. The second system is marked 'poco rubato fin al segno' with a tempo of quarter note = cca 86. The dynamics are 'p leggiero'. The score features a bitonal texture with one hand playing black keys and the other white keys.

Fig. 27 - Início da 6ª Improvisação de Bartók

7. Sostenuto, rubato - A sétima improvisação usa a técnica de espelho em que as frases no acompanhamento são seguidas pelas suas inversões (Fig. 28). Esta improvisação em particular foi dedicada à memória do compositor Claude Debussy, cuja música teve um efeito e uma influência muito fortes na juventude de Bartók. Foi publicada em separado numa colecção em honra a Debussy como suplemento da revista *La revue musicale* em Dezembro de 1920. Ainda assim é curioso notar que não se encontram neste peça referências a nenhuma obra de Debussy mas apenas uma aproximação a paletas impressionísticas com a pedalização de algumas secções.

The image shows a musical score for the final of the 7th improvisation by Bartók. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Molto tranquillo' with a tempo of quarter note = 60-72. The dynamics are 'f molto espr.'. The second system is marked 'sempre più sostenuto' and 'Lento' with a tempo of quarter note = 66. The dynamics are 'ppp' and 'mp'. The third system is marked 'Più lento' with a tempo of quarter note = 52. The dynamics are 'ppp' and 'poco rall. ppp'. The piece concludes with '(attacca:)'. The score features a 'técnica de espelho' (mirror technique) where phrases in the accompaniment are followed by their inversions.

Fig. 28 - Final da 7ª Improvisação de Bartók

8. *Allegro* - A oitava e última improvisação é construída em forma de variações onde repete três vezes a melodia e termina com uma coda, ecoando de forma expandida a estrutura da primeira improvisação (Fig. 29). A melodia passa por um processo canônico tritonal e é com base no eixo dessa evolução que é construído o final da peça.

The image displays three systems of musical notation for the final of the 8th improvisation by Béla Bartók. The notation is for piano and consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - The first system is marked *al Maestoso* (♩ = 80) and *marcatissimo*. It begins with a *ff* dynamic. The tempo then changes to *poco accelerando*.
 - The second system is marked *al Allegro* (♩ = 118) and *allargando*. It features a *sempre cresc.* marking. The tempo then changes to *a tempo* (♩ = 116).
 - The third system is marked *a tempo* (♩ = 116) and includes *ff* and *briso* markings. The piece concludes with a coda.

Fig. 29 - Final da 8ª Improvisação de Bartók

Depois destas oito improvisações, Bartók fez uma pausa de seis anos durante os quais praticamente não escreveu nada para piano. A partir de 1926, considerado o “ano do piano” de Béla Bartók, começou a compor para o instrumento, em parte para satisfazer as suas necessidades de repertório como concertista.

Conclusão

A influência e até interferência entre compositores e formas de linguagem musical é algo avassaladoramente evidente em qualquer que seja a análise efectuada sobre uma ou várias fases de evolução historicista da música erudita. Esse ponto comum é, mais uma vez, evidenciado na organização de ideias apresentadas nesta dissertação. Por essa mesma razão, e até de forma tautológica, esse facto não é aqui refutado mas antes sublinhado e alicerçado.

A criação momentânea não escapa portanto à alimentação da circunstância. Ainda antes da formalização e concepção racionalizada de uma obra, e por vezes até mesmo sem esse término, a fonte de inspiração é previamente adornada com conhecimento, estudo e compreensão. Não se deve, no entanto, pôr de parte a predisposição para a improvisação. A capacidade de acesso a essa aptidão não pode nem deve ser generalizada, assim como a capacidade de transitar essa informação para a racionalidade de uma obra escrita. Assim, até a própria forma, seja por criação ou evolução da mesma, é moldada por esta derivação.

Torna-se, com base nesta sequência de ideias, curiosa a formalização de uma improvisação, ou seja, o transporte calculado e racional para um formato físico (obra escrita) de algo que efectivamente não o é! Essa tentativa é apenas conseguida de forma coerente por alguns dos maiores génios de toda a história da música.

No meu entender, a maior dificuldade neste caso está na própria indefinição e indeterminação do momento. Sendo que o Ser Humano - Compositor, está confinado a essa realidade são óbvios os obstáculos que se lhe apresentam quando intenciona gravar para o futuro, da forma mais completa e exacta possível, o testemunho de um momento passado ou até inexistente.

Característica mãe das artes performativas é que aperfeiçoam - ou pelo menos tentam - aperfeiçoar a forma. Procuram, de cada vez, superlativar-se. Nenhum verdadeiro artista se fixa a marcar passo sempre na mesma cadência. Todos gostam de ser *Provocadores*, almejam sempre

algo de diferente para melhor: não fogem ao original mas originam outra forma de ler. Como em Monod: a diferença cabe na semelhança. O acaso fica ao lado da necessidade, a improvisação acompanha a matriz.

Assim é improvisação: o princípio da invariância não é incompatível com as alterações que vão ocorrendo no universo. Todo o artista quando cria rompe com o que está conhecido, doutra forma limitar-se-ia a plagiar a nada progrediria. Na hermenêutica da leitura de uma qualquer peça musical, seja para que instrumento for, Hermes (deus dos ladrões) autoriza-se a interpretar e, neste sentido, a poder divergir da matriz de que parte. O próprio autor não se repete: cada vez que se re-presenta na sua peça, re-apresenta-se e reapresenta-a. Obedece mas não é servil.

Termino com Paul Claudel: “Le temps est le sens de la vie”.

Bibliografia

ABBAGNANO, N. - História da Filosofia - vol. VII - edit. Presença - Lisboa, 1969

BACH, Carl - *Essay on the true art of playing keyboard instruments* - William J. Mitchel, W.W. Norton & Company, Inc. - Nova York, 1949

BARROSO, Maria - Ornamentação e improvisação no método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 10 de Maio de 2006. p. 31-40

BJÖRLING, David - *Chopin and de G minor Ballade* - Universidade Técnica de Luleå, 2002

CARPENTER, Alexander - *Bartók Improvisations*. Acedido a 23 de Agosto de 2011 em <http://www.answers.com/topic/improvisations-8-on-hungarian-peasant-songs-for-piano-sz-74-bb-83-op-20#ixzz1VsTBSgTk>

COUPERIN, François - *L'art de toucher le clavecin* - Alfred Publishing Co., Inc., 2ª edição, 1995

CUMMINGS, Robert - *Liszt and improvisation*. Acedido a 3 de Julho de 2011 em <http://www.artsjournal.com/uq/2010/02/liszt-and-improvisation.html>

DAVIDSON, Michael - *"Mozart and the Pianist: a Guide for Performers and Teachers to Mozart's Major Works for Solo Piano"*. 2ª edição, Kahn & Averill - Londres, 2001, p. 232.

DRILLON, Jacques - *Liszt transcripateur/Schubert et l'infini* – ed. ACTES SUD, 2005

GORLIN, Sophia - *W. A. Mozart: Fantasia in D minor for Piano: Paradoxes of Style and Interpretation or Fantasies about the Fantasia*. Acedido a 25 de Junho de 2011 em <http://pianolessonsindianapolis.com/music-criticism/mozart-fantasia-d-minor-piano.htm>

Fantasia. Acedido a 25 de Junho de 2011 em <http://www.englisharticles.info/2011/06/16/fantasia/>

GORGONI, Guido - *"(Pre) caution Improvisation Area": Improvisation and Responsibility in the Practice of the Precautionary Principle* em *Critical Studies in Improvisation*, vol.6, nº 1, 2010

HAUSER, Arnold - *Teoria da Arte*, 2ª edição - ed. Presença/Martins Fontes - Lisboa, 1978

HEAD, Mathew - *Review: The free fantasia and the musical picturesque* em *Music and Letters* (2003) 284-290. Acedido a 20 de Maio de 2011 em <http://ml.oxfordjournals.org/content/84/2/284.extract>

HIRSCH, Paul - *"A Mozart Problem."* em *Music and Letters* 25, 4, 1944 . p. 209-212

HUNEKER, James - *Chopin: the man and his music* - New York: Charles Scribner's Sons, 1900. p. 238-242

- KALLBERG, Jeffrey - *Chopin and the aesthetic of the sketch: a new prelude in Eb minor?* em *Early Music* vol. 29 no. 3 (August 2001). Acedido a 25 de Junho de 2011 em <http://em.oxfordjournals.org/>
- KOMLÓS, Katalin - "THE CAMBRIDGE COMPANION TO MOZART," Ed. SIMON P. KEEFE (CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2003). p.215-226.
- KRAMER, Richard - *Cadenza Contra Text: Mozart in Beethoven's Hands* em *19th-Century Music*, Vol. 15, No. 2 - University of California Press, 1991
- LASSONDE, Julie - *Thoughts on an improvisation* em *Critical studies in improvisation*, vol.6, nº 1, 2010
- MANDERSON, Desmond - *The fission between and within law and music* em *Critical studies in Improvisation*, vol. 6, nº 1, 2010
- MONOD, Jacques - *O acaso e a necessidade* - trad. Alice Sampaio, 2ª ed. Mem Martins : Europa-América, 1982
- MORONEY, Davitt - *The performance of unmeasured harpsichord preludes* em *Early Music* vol.4, nº 2, Abril de 1976
- RICHARDS, Annette - *The free fantasia and the musical picturesque* - Cambridge University Press, 2006. p. 20-26
- ROCHA, Fernando - *A improvisação na música indeterminada* - Escola de Música da UFMG, 2011, p. 11-19
- SADIE, Julie - *Companion to baroque music* - Oxford University Press, 1998
- SUCHOFF, Benjamin - *Béla Bartók Essays* - Londres: Ed. Faber and Faber, 1976. p. 409-410
- TROEGER, Richard - *Metre in unmeasured preludes.* em *Early Music* vol.11, nº 3, Julho de 1983