

Introdução

No início de 1852, dois anos depois da morte de Chopin, surgiu em Paris um livro cujo título é um exemplo de simplicidade, *F. Chopin par F. Liszt*. Esta obra, que no ano anterior tinha sido publicada em fascículos em várias edições da revista *La France Musicale*, era apresentada como um tributo de um músico para outro, ambos amigos. Escrita no estilo empolado, verbalmente exagerado, em uso no séc. XIX, a obra foi posteriormente revista e reeditada em 1879 pela Breitkopf & Härtel numa edição de 312 páginas, também em francês. É esta edição, que acrescenta 106 páginas à original, que serve de base à presente tradução portuguesa.

Chopin e Liszt formaram uma amizade pouco depois da chegada do primeiro a Paris, no outono de 1831. Fizeram parte do mesmo círculo de artistas e amizades durante largos anos e da correspondência que sobrevive de ambos nota-se uma estima e admiração mútuas. Esta amizade foi posteriormente enfraquecida por invejas profissionais e pessoais, as quais envolvem a relação de Liszt com a condessa Marie D'Agoult e, sobretudo, a relação de Chopin com Aurore Dupin, mais conhecida pelo seu *nom de plume* George Sand.

Adicionalmente, após uma crítica escrita por Liszt, publicada na *Revue et Gazette Musicale de Paris* de 2 de maio de 1841, a um concerto realizado por Chopin alguns dias antes, na qual elogia sem

F. CHOPIN POR FRANZ LISZT

reservas as suas criações, mas critica a falta de energia da interpretação e o estado do instrumento em que foi realizada, a relação entre ambos esfria definitivamente.

Por essa altura, também a carreira de Liszt passa a envolver muitas viagens pela Europa para realizar concertos, estando pouco presente em Paris até 1847, ano em que se instala definitivamente em Weimar. Por esta razão, quando Chopin morreu em 1850, Liszt já se encontrava afastado tanto dele como de Paris há vários anos.

Ao saber da morte de Chopin, Liszt ficou, no entanto, muito afetado e teve imediatamente a ideia de escrever um tributo ao seu *ancien ami*. Para o assistir na escrita, enviou um questionário à irmã de Chopin, Ludwika Jędrzejewicz, a fim de obter respostas sobre determinados aspetos da vida do compositor. Esta, quer por manter algum desgosto com Liszt, pelo facto de a morte de Chopin ter sido demasiado recente ou pelo conteúdo do questionário, acaba por não responder sequer à carta do autor.

Assim, Liszt é forçado a escrever a presente obra sem qualquer ajuda da família de Chopin, baseando-se apenas nas memórias da sua convivência com o compositor polaco. Esta circunstância causa alguns problemas à obra e, nomeadamente, o enviesamento e pouca fiabilidade da descrição que Liszt faz da morte de Chopin tem sido apontado por estudiosos¹ como uma limitação do livro.

Outro problema sério que apresenta para o estudioso é que a extensão da contribuição de Liszt para esta obra é, efetivamente,

¹ Vide por exemplo Waters, "Chopin by Liszt", *The Musical Quarterly*, Apr., 1961, Vol. 47, No. 2 (1961), pp. 170-194. Recomenda-se a leitura deste artigo a todos os que queiram saber mais acerca das circunstâncias de escrita desta obra.

INTRODUÇÃO

desconhecida. Com efeito, Liszt, quer para ultrapassar as convenções sociais da época ou por qualquer outro motivo, permitiu que tanto a Condessa D'Agoult, mãe dos seus filhos, como mais tarde a princesa polaca Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, a sua segunda “mulher de destino”, com a qual esteve prestes a casar e com quem Liszt já mantinha uma relação na altura da escrita desta obra, publicassem trabalhos usando o seu nome.

Diz-se da princesa Carolyne, que publicou pelo menos 44 obras em vida, principalmente editadas de forma privada, que escrevia do mesmo modo como falava e que tinha o hábito de, em processo de revisão de uma obra para publicação, ter a tendência para continuar a acrescentar ao texto, sem nunca eliminar nada. O estilo bombástico e empolado que a obra tem é-lhe muitas vezes atribuído. O leitor irá certamente reparar que partes significativas da obra só podem ser compreendidas se se considerar que foram escritas por uma mulher, e polaca de nascimento, e não por Liszt.

Apresentada aqui em língua portuguesa, esta obra mantém-se em edição em várias línguas, mesmo decorridos 170 anos desde a sua publicação original. Tal deve-se aos muitos pontos de interesse que a obra contém para o estudioso e interessado em música, pois é uma das poucas janelas para o modo como Chopin vivia e trabalhava, e ilumina, de facto, vários aspetos respeitantes às influências sentidas e à vida criativa do compositor. Adicionalmente, revela também muito sobre o próprio Liszt, pois este nela faz uma evocação sentida dos seus dias de Paris, da sua reação à arte e à personalidade de Chopin.

F. Chopin por Franz Liszt não é, no entanto, uma biografia no sentido que normalmente esperamos de uma obra dessa natureza,

F. CHOPIN POR FRANZ LISZT

nem foi escrita como tal, o que tem causado alguma incompreensão sobre a obra para os que nela pensavam ir encontrar isso mesmo. Ao escrever esta obra, Liszt não tinha a intenção de biografar o seu amigo — pois nem tinha as informações necessárias para o fazer — mas antes de lhe prestar homenagem. É, pois, antes de mais, um tributo sentido de um músico para com outro. Contém as reflexões sentidas de Liszt sobre a arte e a personalidade de Chopin e as suas memórias dos tempos que partilharam, é nesse sentido que deve ser lida e é por isso que mantém interesse para todos os artistas.

Évora, setembro de 2022

esta linguagem contém.

Independentemente da reconhecida popularidade de algumas das produções do mestre, sobre quem queremos falar, aquele cujos sofrimentos o prostraram muito antes do seu fim, é de presumir que daqui a vinte e cinco ou trinta anos, haverá pelas suas obras uma menor superficialidade e ligeireza de apreciação do que agora lhe é atribuída. Os que se ocuparem da história da música farão a sua parte — e ela será grande — em prol daquele que a marcou com um tão raro génio melódico, tão maravilhosas inspirações rítmicas, tão feliz e tão notável enriquecimento do tecido harmónico. Então as suas conquistas serão as preferidas por muitas obras de maior projecção, tantas vezes executadas por grandes orquestras, cantadas vezes sem conta por uma multitude de “*prime donne*”.

O génio de Chopin foi demasiado profundo e elevado — sobretudo demasiado rico — para se poder afirmar logo no início, para não dizer ao primeiro impulso, no vasto domínio da orquestração. As suas ideias musicais foram demasiado amplas, claras e extensas para se repartirem por todas as malhas de uma instrumentação complexa. Se os pedantes o tivessem acusado de não ser polifónico, bem podia rir-se deles, provando-lhes que a polifonia, sendo um dos mais surpreendentes, poderosos, admiráveis, expressivos e majestosos recursos do génio musical, não passa de um expediente, uma forma de expressão, uma das manifestações de estilo na arte; mais usado por um dado autor, mais comum em tal época ou país, de acordo com a necessidade de traduzir esse autor, nessa época e nesse país. Ora, dado que a arte não existe para que os seus recursos sejam usados apenas como recursos e para fazer valer as suas formas enquanto tal, é evidente que o artista não os utiliza, a

não ser quando são úteis ou essenciais à expressão do seu pensamento e das suas emoções. Se a natureza do seu génio e os temas escolhidos não reclamarem estas formas e não sentirem falta destes recursos, o artista deixa-os de lado, tal como deixa em repouso o pífaro e o clarinete—baixo, o bombo ou a viola—de—amor quando não tem o que fazer com eles.

O que testemunha o génio do artista não é, decerto, o emprego de alguns efeitos mais complexos do que outros. O seu génio revela-se no sentimento que o faz cantar; mede-se pela sua nobreza, encontra-se, efetivamente, numa união tão perfeita do sentimento e da forma que o acolhe que não é possível imaginar um sem o outro — pois um é o revestimento natural e a espontânea irradiação do outro. A melhor prova de que os pensamentos de Chopin poderiam facilmente adequar-se à orquestra é a facilidade com que para ela transpôs os mais belos e mais notáveis desses pensamentos. Portanto, se nunca abordou a música sinfónica sob nenhuma das suas manifestações foi porque não o quis. Não foi nem modéstia exacerbada nem desdém mal dirigido, foi a nítida e evidente consciência da forma que melhor se adequava ao seu sentimento. Essa consciência é um dos atributos mais importantes de qualquer génio artístico, especialmente na música.

Ao dedicar-se em exclusividade ao piano, Chopin deu provas de uma das mais preciosas qualidades num grande compositor e, certamente, uma das mais raras num compositor comum: a apreciação justa da forma que lhe possibilita atingir a excelência. No entanto, este facto, ao qual damos muito mérito, prejudica a importância do seu prestígio. Dificilmente outra pessoa, possuindo faculdades harmónicas e melódicas tão elevadas, teria resistido às

CARÁTER GERAL DAS OBRAS DE CHOPIN

tentações oferecidas pelo canto do arco, pela languidez da flauta, o troar da orquestra e os sons surdos do trompete. Obstinamo-nos em crer ainda na única mensageira da velha deusa, por cujos surpreendentes favores pelejamos. Que refletida convicção não lhe terá faltado para se limitar a uma área aparentemente mais árida, determinado a fazer eclodir nela, pelo fruto do seu gênio e do seu trabalho, os resultados que, aparentemente, pareceriam reclamar mais terreno, para poderem florescer completamente? Que acuidade intuitiva não revela esta opção quando, arrancando certos efeitos de orquestra do seu domínio habitual, toda a espuma do ruído se veio quebrar a seus pés, para depois os transplantar para uma esfera mais restrita, porém mais idealizada? Que confiante percepção das potencialidades do seu instrumento terá presidido a esta voluntária renúncia, de um empirismo tão claro que qualquer outro teria considerado absurdo arrebatrar tão elevados pensamentos aos seus intérpretes habituais! Admiramos, pois, sinceramente, este cuidado com o belo em si que fez Chopin desdenhar a inclinação comum de dividir entre uma centena de músicos cada pedacinho melódico e lhe permitiu engrandecer os recursos da arte, ensinando a concentrá-los numa forma mais limitada!

Longe de ambicionar o estrépito da orquestra, Chopin contentou-se em ver o seu pensamento integralmente reproduzido no marfim do piano, atingindo o seu objetivo de evitar perdas de energia, sem as pretensões dos efeitos de conjunto e da pena do decorador. Ainda não apreciamos inteiramente o valor deste traçado delicado, habituados, como estamos, a considerar como compositores dignos de grande nome, somente aqueles que nos deixaram pelo menos uma meia-dúzia de óperas, outros tantos oratórios e umas

quantas sinfonias, pois exigimos que cada músico faça de tudo, ou até um pouco mais. Esta forma de avaliar o génio, que na sua essência é uma qualidade, pela quantidade e extensão das suas obras, por muito disseminada que esteja, é muito pouco adequada!

Ninguém quererá contestar a árdua glória e a superioridade do canto épico, que exhibe ostensivamente as suas magníficas criações. Contudo, é nossa intenção atribuir à música o proporcional valor material dos outros ramos das belas-artes, como a pintura, por exemplo, em que uma tela de vinte polegadas quadradas, como a *Visão de Ezequiel* ou *O Cemitério de Ruysdaël*, se consideram entre as obras-primas, avaliadas por um preço mais elevado do que quadros de grandes dimensões, ainda que tenham sido pintados por um Rubens ou um Tintoretto.

Na literatura, será La Rochefoucauld um escritor menos reconhecido por ter sintetizado em máximas os seus pensamentos? Serão Uhland e Petöfi poetas nacionais inferiores por não terem ido além da poesia lírica e das baladas? Não deve Petrarca o seu triunfo aos Sonetos? E, de entre os que citam tantas vezes as suas rimas suaves, quantos saberão da existência do seu poema sobre África?

Estamos certos de que brevemente veremos desaparecer os preconceitos com que ainda se debate o artista que produziu exclusivamente canções (*lieder*), como Franz Schubert ou Robert Franz, e a sua suposta inferioridade como compositor relativamente a um outro que tenha composto óperas, mas com melodias tão insípidas que nos abstermos de citar! Também na música se acabará por ter sobretudo em conta, na apreciação das diferentes composições, a eloquência e o talento com que se expressam os pensamentos e os sentimentos do poeta, quaisquer que sejam os meios utilizados e a

forma de os interpretar!

Ora, não se conseguiria estudar e analisar com o cuidado devido as obras de Chopin sem aí encontrar pérolas de outra estirpe, sentimentos revelados de um modo completamente novo, formas de uma contextura harmónica tão original quanto sábia. Na sua obra, a audácia tem sempre justificação; a riqueza, a exuberância até, não excluem a clareza; a singularidade não degenera em bizzarria, o aprimoramento não é desordenado e o luxo da ornamentação não sobrecarrega a elegância das linhas condutoras. Nas suas melhores obras abundam combinações que marcam uma época no tratamento do estilo musical: ousadas, brilhantes, sedutoras, estas combinações disfarçam a sua profundidade sob tamanha graça, a sua habilidade sob tanto charme, que é a custo que nos conseguimos abstrair do seu sedutor enleio para poder julgar friamente o seu valor teórico. Já pressentido por muitos mestres, far-se-á ainda mais reconhecer quando vier o tempo em que se faça um exame consciencioso dos préstimos de Chopin à música.

É a ele que devemos a extensão dos acordes, quer sejam notas agregadas, quer sejam arpejos, quer sejam acordes *en batterie*, as sinuosidades cromáticas e inarmónicas que as suas páginas tão bem ilustram; os pequenos grupos de notas sobrepostas, deslizando, quais gotículas de uma rosa matizada, sobre a figura melódica. A este género de composição — cujo modelo só tinha sido apreendido nas variações da velha e reputada escola italiana de canto — Chopin trouxe o imprevisto e a diversidade que a voz humana não comportava e que era até então copiada servilmente pelo piano, em embelezamentos estereotipados e monótonos. Inventou admiráveis progressões harmónicas, através das quais dotou de um carácter sério

até aquelas páginas que, dada a superficialidade do tema, não pareciam ter importância.

Mas que importância tem o tema? Não é a ideia que dele fazemos brotar, a emoção que nele fazemos vibrar, que o eleva, o enobrece e o engrandece? Quanta melancolia, subtileza, sagacidade, quanta arte, sobretudo, naquelas obras-primas de La Fontaine cujos temas são tão familiares e os títulos são tão modestos! Os *Estudos* e os *Prelúdios* também o são; contudo, as peças de Chopin que tratam estes temas não deixarão de ser formas de perfeição, num género por si criado e que resulta, como todas as suas obras, da inspiração do seu génio poético. Os seus *Estudos*, escritos quase em primeiro lugar, estão impregnados de um vigor juvenil que se apaga nalgumas das suas obras subsequentes — mais elaboradas, acabadas e combinadas — para se perder, por assim dizer, nas suas últimas produções, de uma sensibilidade mais requintada, por muito tempo vista como exacerbada e, por isso mesmo, artificial. Chega-se, no entanto, à conclusão que esta subtileza no tratamento das nuances, este excessivo cuidado no emprego de matizes mais delicados e de contrastes mais suaves, não tem senão uma falsa semelhança com as afetações de um esgotamento nervoso. Ao examiná-los mais de perto reconhecemos neles a clarividência — muitas vezes a intuição do sentimento e do pensamento — que escapa completamente ao comum dos mortais, como escapam à vista comum, todas as gradações e transições de cores, de uma beleza indizível, na maravilhosa harmonia da natureza!

Se quiséssemos falar aqui do desenvolvimento da escola de música para piano, dissecaríamos páginas maravilhosas que possibilitam um riquíssimo leque de comentários. Em primeiro lugar,