

Uma performance sob a ótica boulangieriana

Jessé Máximo Pereira¹

Introdução

Juliette Nadia Boulanger nasceu em Paris, no dia 16 de setembro de 1887, dentro de uma família de músicos. Seu pai, Ernest Boulanger (1815-1900), foi um compositor ganhador do Prix de Rome² em 1836, que terminou sua longa carreira musical como professor de canto do Conservatório de Paris e sua mãe, Raissa Myschetsky, nascida na Rússia e de família aristocrática, foi uma destacada cantora. Por conseguinte, a vida de Boulanger foi sempre cercada de um ambiente artístico favorável, tendo acesso a compositores importantes como Charles Gounod (1818-1893) e Gabriel Fauré (1845-1924). A atuação musical de Boulanger possui várias facetas, sendo a principal delas a prática do ensino de música, pela qual é considerada uma das grandes professoras do século XX. Entre seus alunos, estão consagrados compositores e intérpretes, como Aaron Copland, Elliot Carter, Walter Piston, Jean Françaix, Dinu Lipatti, Igor Markevitch, Virgil Thomson, Astor Piazzolla, dentre outros. Cláudio Santoro, Almeida Prado e Raul do Valle são os compositores brasileiros que estudaram com ela.

Boulanger tinha também uma vocação para a composição musical. Seus estudos no Conservatório de Paris foram recompensados com primeiros lugares em harmonia, contraponto, órgão, fuga e acompanhamento ao piano e, além disso, ela alcançou a etapa final do Prix de Rome por três anos consecutivos (1907-1909) e sua melhor posição foi um segundo lugar em 1908, com sua cantata *La Sirène*, escrita em 30 de junho daquele ano. Sua participação na etapa final quase foi impedida porque ela escreveu na etapa preliminar uma fuga instrumental, ao invés de uma fuga vocal como requerido, causando controvérsias entre o júri do concurso. Ela parou de compor em 1923 e esse abandono do trabalho criativo foi devido a vários fatores, como a morte de seu mentor Raoul Pugno³ (1852-1913) e de sua irmã mais nova Lili Boulanger⁴ (1893-1918), a geralmente desinteressada e insensível resposta crítica à sua música e, talvez o mais importante deles, a atitude altamente autocrítica para a sua própria música, pois dizia que ela não tinha algo novo para dizer. Na esfera da regência, Nadia Boulanger destacou-se como a primeira mulher a reger, em 1937, para a Sociedade da *Royal Philharmonic* (Inglaterra) em 126 anos de existência da orquestra. Até o final da década de 1930, ela já tinha se tornado uma das poucas mulheres a reger algumas das principais orquestras da Europa e dos EUA, como a Sinfônica Nacional de Washington, a Filarmônica de Nova York e as orquestras de Boston e da Philadelphia.

¹Natural do Rio de Janeiro, graduado em Viola na Unirio em 2008, mestre pela Musikhochschule Karlsruhe (Alemanha), onde estudou na classe do Professor Johannes Lüthy; atualmente doutorando em Música na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sob orientação do Professor Emerson de Biaggi.

²Concurso de composição organizado pela Academia de Belas Artes de Paris que oferecia ao ganhador uma bolsa de estudos de dois anos em Roma.

³Pianista, organista, professor e compositor francês famoso por suas performances dos concertos para piano de W. A. Mozart e F. Chopin.

⁴Em 1913, tornou-se a primeira mulher ganhadora do Prix de Rome, com sua cantata *Faust et Hélène*. Era considerada por Nadia uma promissora compositora, mas faleceu prematuramente aos 24 anos de idade devido a uma doença crônica.

Em evidência no presente estudo, o lado de Boulanger voltado para o seu entendimento sobre performance é um dos menos discutidos, se comparado com aqueles já citados acima. Em uma consulta ao catálogo de trabalhos, artigos e teses sobre ela, podemos observar, sobretudo, um número maior de publicações sobre sua atuação na área da educação musical. (LAEDERICH, 2007, p 455-467). Não obstante, Boulanger também era reconhecida como uma talentosa intérprete. Com apenas 9 anos de idade, começou a estudar órgão no Conservatório de Paris e teve como seus principais orientadores Louis Vierne (1870-1937) e Alexandre Guilmant (1837-1911). Em 1900, iniciou seus estudos de acompanhamento ao piano com Paul Vidal (1863-1931). Seu talento aliado a rigorosa disciplina que herdou de sua mãe, fez com que ela obtivesse premiações em órgão e acompanhamento ao piano, no ano de 1904. Sua primeira remuneração como organista profissional foi obtida no mesmo ano, por ocasião de sua apresentação no *Trocadero Palace*, em Paris, com a presença do então presidente da República Francesa, Émile Loubet. Um ano antes, porém, Boulanger tornou-se organista assistente de Fauré na *Eglise de la Madeleine*.

Interpretar versus transmitir

Do latim *interpretari*, interpretar significa determinar precisamente o sentido de um texto ou de algo que está oculto. No âmbito das artes, a palavra tem sua específica definição. Por exemplo, no teatro e no cinema ela se refere a representação ou ao desempenho de um papel. Na música, diz respeito ao ato de cantar ou executar uma obra musical. Uma outra concepção de “interpretar” talvez seja a mais prejudicial sob a ótica boulangeriana: a de julgar, pois isso implica, de alguma forma, a aplicação de perspectivas subjetivas. Segundo Fogel,

Interpretar, todo interpretar é sempre um *apropriar*. Apropriar, porém, não deve ser entendido no sentido subjetivista, que habitual e imediatamente nos é sugerido. Ou seja, interpretar, à medida que é apropriar, não é, por parte de algum sujeito-intérprete (eu), impor, imprimir ao interpretado, ao *objeto*, a sua vontade, isto é, a formação, os conhecimentos, os desejos, valores caprichos e idiossincrasias de seu *interior*, de sua subjetividade, modelando assim o interpretado, o objeto, à sua imagem e semelhança e, assim, tudo nivelando, achatando, igualando ao seu *eu*, à sua vontade (FOGEL, 2011, p.115).

Nadia Boulanger defendia um ponto de vista semelhante ao de Fogel, pois ela pensava que, quando o intérprete assumia o comando de uma performance, o espetáculo se tornava desequilibrado. De acordo com ela, “houve uma época na qual a obra musical era abandonada ao vandalismo dos intérpretes” (apud MONSAINGEON, 1988, p.95, tradução nossa)⁵, no sentido de uma ação deliberada que desfigura a ideia original do compositor. Era um ganho para o intérprete, todavia uma perda para a obra. Diante disso, ela sempre preferiu usar a palavra transmitir, ao invés de interpretar. Um dos significados da palavra transmitir é deixar transparecer algo e, de fato, ela considerava que o papel do artista é lançar luz sobre uma obra. Iluminá-la sem lançar mão de meios novos e inesperados para tal fim. Pelo contrário, o artista deve receber o maior elogio quando se torna invisível diante da obra. Boulanger compreendia que qualquer obra de arte, seja ela uma pintura, escultura ou composição musical, é superior ao observador ou ao artista que a interpreta. Uma execução perfeita, em sua opinião, é aquela em que também o criador da obra fica em segundo plano. “Essencialmente, uma interpretação sublime é aquela que me faz esquecer do compositor, esquecer do intérprete e esquecer de

⁵“There was a period when the work was abandoned to the vandalism of interpreters.” (apud MONSAINGEON, 1988, p.95).

mim mesma; eu esqueço tudo, exceto a obra de arte. ” (apud MONSAINGNEON, 1988, p. 95, tradução nossa).⁶

Filosofia Estrutural e *La Grande Ligne*

No início do século XX, houve um movimento de artistas franceses que rejeitava a ênfase na subjetividade e nas efêmeras emoções, que caracterizaram o Romantismo tardio. O movimento tinha como objetivos recuperar a ordem e a razão, que eram atributos associados por eles a tradição francesa e se posicionar contra a emanção do Simbolismo e da esgotada estética alemã expressionista. Esse *retour à l'ordre*, cujas consequências foram novas obras na literatura, música e *design*, foi fortalecido pelo sentimento nacionalista do pós-primeira guerra e pelo senso de degradação do ser humano. A ênfase na ordem e na clareza, assim como o compromisso com a integridade e autossuficiência da forma eram características da estética emergente. *Architectures* (1921), dos desenhistas franceses Louis Suë (1875-1968) e André Mare (1885-1932) e *Eupalinos, ou l'architecte* (1921), do poeta francês Paul Valéry (1871-1945), são obras emblemáticas dessa tendência estética que ressalta as formas e dá significado aos elementos estruturais estáveis. É nesse contexto que o neoclassicismo musical se revelou na década de 1920 e entre suas características principais estava o desenvolvimento de uma versão sonora do ideal arquitetônico.

A aplicação dos princípios da arquitetura na música foi representada por conceitos básicos da pedagogia de Boulanger. O mais importante deles foi “la grande ligne”, um termo que ela usou para descrever o desenvolvimento estrutural da obra ao longo do tempo. Boulanger começou a usá-lo também para se referir a autêntica linha que surge da integração do conteúdo e forma. Isto se tornou uma marca registrada para o restante de sua carreira. Contudo, a ideia da *grande ligne* exige mais do que repetição para se tornar um efetivo conceito de ensino. A necessidade de argumentação levou Boulanger a propor que este conceito poderia ser aplicado nos exemplos de obras-primas do passado e nas análises que visavam demonstrar a relação de unidades menores com a ampla continuidade representada pela *grande ligne*.

Nadia Boulanger dizia a seus alunos que em uma boa performance, dois aspectos básicos da música deveriam ser compreendidos: forma e estrutura.

Geralmente, o que está faltando na performance é o estabelecimento das *grandes lignes* e ainda que é o essencial, é o que deve ser mais perfeito. Portanto, encontrar os grandes elementos da arquitetura, dar a eles todo o seu valor e prestar atenção ao movimento harmônico (apud BROOKS, 2013, p. 78, tradução nossa).⁷

Boulanger também relacionava suas ideias com alguns conceitos filosóficos discutidos à época. Em particular, com aqueles que traziam visões de tempo e percepção. A obra *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)⁸, do filósofo francês Henri Bergson, esteve no cerne das discussões sobre a estética musical por muitos anos. Nela, ele propõe uma divisão da consciência em intelecto, uma tendência pragmática preocupada com observações exteriores, e intuição, um

⁶“A sublime interpretation, is essentially one which makes me forget the composer, forget the interpreter, forget myself; I forget everything except the masterpiece.” (MONSAINGNEON, 1988, p. 95).

⁷“What is usually missing in performance is the establishment of the *grandes lignes* and yet that is the essential thing, it's that which should be most perfect. So find the great elements of the architecture, give them all their value, and pay attention to the harmonic movement.” (apud BROOKS, 2013, p. 78).

⁸Ensaio sobre os dados imediatos da consciência (1889).

profundo caráter capaz de experimentar realidades que não são possíveis em uma investigação empírica. Cada partição é caracterizada por seu próprio modo de compreender o tempo: o intelecto pelo matemático tempo e a intuição pela *durée*⁹, que significa o tempo da consciência. Boulanger, regularmente, citava em suas aulas passagens de Bergson e explorava as aplicações musicais de sua obra. Era significativa para ela também as reações às ideias bergsonianas do músico e filósofo Gabriel Marcel e de seu antigo colega de classe, o compositor Charles Koechlin. Adotando concepções musicais enquanto forma sonora em movimento, ambos estenderam os conceitos bergsonianos de tempo. Marcel concordou que a música não poderia ser circunscrita a momentos desconexos e Koechlin trouxe novamente elementos de espaço em um conceito de tempo musical baseado na *durée*.¹⁰

Um dos significativos eventos musicais que aconteciam em Paris no início da década de 1930, era o curso de interpretação conduzido por Alfred Cortot (1877-1962) na *École Normale de Musique*. Cortot defendia que performance, acima de tudo, era uma questão poética. Ainda que criada com interesses exclusivos nas relações formais e padrões sonoros, a base de toda a música era a emoção. Considerado o “poeta do piano” (LEFÉBURE, 1939, p. 903-906), buscava na música sempre o pitoresco, o patético e o romântico. Por isso, é especialmente reconhecido por suas interpretações de obras do período romântico. Em junho de 1936, Boulanger, que também foi professora na *École Normale*, substituiu Cortot em uma de suas *masterclasses*. Aproveitando essa lacuna sobre questões estéticas causada pela preferência de Cortot pelo repertório romântico, ela pôs em destaque na sua aula algumas obras de Mozart. Sobre a performance de um aluno, ela observa: “O essencial na linha desse concerto é prosseguir em grandes blocos e, acima de tudo, não prosseguir por frases curtas.” (apud BROOKS, 2013, p. 78, tradução nossa).¹¹ Boulanger destacava uma performance que valorizasse unidades mais longas como uma atitude da fidelidade do artista frente a obra. Diferentemente da fragmentação produzida pelo foco nas narrativas pontuais, a atenção a *grande ligne* era o caminho para a coerência musical. Ela afirma:

A obra, longa ou curta, revela-se entre dois pontos fixos: através da análise, através da intuição [...] mostrar imagens parciais de um todo não permite a compreensão desse todo, enquanto uma mediana, mas fiel reprodução de uma obra de arte nos permite compreendê-la melhor do que a original exibida em fragmentos. (apud BROOKS, 2013, p. 100, tradução nossa).¹²

⁹*Durée* se refere também aos estados interpenetrantes, ao invés de sucessivos, que Bergson comparou com as notas de uma melodia que são percebidas pela consciência como um desenvolvimento contínuo. Era também o local da energia criativa e, regularmente, ele usava imagens musicais para descrever suas qualidades.

¹⁰ Para mais informações sobre questões filosóficas à época, ver Jeanice Brooks, *The musical work of Nadia Boulanger: performing past and future between the wars*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 17-124 e Brian Stimpson, « Nadia Boulanger et le monde littéraire » *Nadia Boulanger et Lili Boulanger : Témoignages et études*, editado por Alexandra Laederich (Lyons : Symétrie, 2007), 139-156.

¹¹“The essential thing in the line of this concerto is to proceed in large blocks, and above all not to proceed by short phrases.” (apud BROOKS, 2013, p. 78).

¹²“The work, long or short, unfolds between two fixed points: through analysis, through intuition [...] showing partial images of a whole does not permit comprehension of that whole, while a poor but faithful reproduction of a work of art allows us to understand the work better than would the original displayed in fragments.” (apud BROOKS, 2013, p. 100).

Análise e Performance

A relação da análise com a *performance* tem gerado um grande interesse entre os pesquisadores. No Brasil, é cada vez maior o número de trabalhos acadêmicos que destacam a mostra de sugestões interpretativas, tendo suas decisões fundamentadas em análise dirigida para o intérprete. Alguns autores veem a análise como um suporte para uma boa performance. Gubernikoff (1996, p. 136) afirma que a questão da análise musical é central em toda discussão sobre pesquisa em música. Segundo Corrêa, o processo analítico pode ser compreendido em duas etapas básicas: a identificação dos variados materiais que compõem a obra e a forma com que eles se interligam fazendo com que a obra seja melhor entendida:

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global (CORRÊA, 2006, p. 33).

Boulanger usou frequentemente a música de Fauré para explicar de que maneira processos musicais curtos e médios devem estar subordinados a objetivos mais amplos e como a coerência resulta da exigência de proporção e ordem em um nível estrutural:

Analise uma obra-prima como o primeiro movimento do Quinteto de Fauré. De um lado ao outro, o uso de volumes alterna com tamanha harmonia que no início a deliberada e magnífica organização parece ser óbvia [...] há linhas menores, a princípio, não notadas, que prolongam e aguçam o sentido. Por um lado, no fim há apenas uma forma muito simples e ininterrupta; por outro lado, uma infinidade de detalhes que regulados de acordo com o grupo inteiro, formam um todo perfeito (apud BROOKS, 2013, p. 46, tradução nossa).¹³

Nas análises de Boulanger, essa “forma muito simples e ininterrupta” da essência das obras-primas é representada de diversas formas. Em suas cópias das cantatas de Bach há amplas anotações e a *grande ligne*, às vezes, aparece como uma literal linha horizontal, com seções de um movimento sendo representadas por proporcionais curvas acima e abaixo. Em outros casos, as seções são organizadas em um eixo vertical. Boulanger aplicou os mesmos métodos na sua interpretação do *Requiem* de Fauré, Op. 48, uma peça que obteria uma importância icônica em sua vida. Em 1922, ela publicou um artigo dedicado a Fauré na *La Revue musicale*, onde afirma que o *Requiem* não foi apenas uma das melhores obras do compositor, mas uma das maiores obras de todos os tempos. “Não há nada que seja maior, nada que seja mais puro, nada que seja mais definitivo.” (apud BROOKS, 2013, p. 48, tradução nossa).¹⁴ A clareza do esquema representada pelos desenhos poderia ser usada para sustentar a seguinte argumentação sobre a obra: “tecido musical, sua

¹³“Analyze a masterpiece like the first movement of Fauré’s quintet. From one column to another, the play of volumes alternates with such harmony that at first the deliberate and magnificent regulation seems to be obvious [...] there are smaller lines, at first unnoticed, which prolong and sharpen the sense – And on one hand, in the end there is nothing but a very simple, uninterrupted form; on the other, an infinity of details that, regulated according to the entire group, each forma a perfect whole.” (apud BROOKS, 2013, p. 46).

¹⁴“There are none that are greater, none that are purer, none that are more definitive.” (apud BROOKS, 2013, p. 48).

arquitetura, sua razão e sua ordem são as causas essenciais de sua soberana beleza.” (apud BROOKS, 2013, p. 51, tradução nossa).¹⁵

De acordo com Boulanger, diferentemente de outros compositores que tratam a harmonia como uma fonte de colorido tímbrico, Fauré a tratava como um elemento de *design*. As modulações sutis e originais que ele empregava, assim como as principais divisões formais estão sujeitas a linha longa. Como um exemplo, ela citou o *Allegro Moderato* do segundo Quinteto, uma obra que ela mais tarde descreveria como uma obra-prima em sua integração de forma e conteúdo. Em 1925, Boulanger fez algumas apresentações públicas no *Houston's Rice Institute*, nos Estados Unidos, que foram publicadas nos anos seguintes como Palestras sobre a Música Moderna. Naquela ocasião, explicou para o público que Fauré lidava com a harmonia de uma forma que, embora um movimento fosse na forma sonata, suas seções criavam a impressão de uma linha melódica simples e ininterrupta. A mesma abordagem analítica Boulanger aplicava a nova música. Em uma de suas palestras nos Estados Unidos, ela afirmou que as obras do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) devem ser compreendidas essencialmente como música de linha e mostrava como a dissonância que perturbou a muitos ouvintes era, como em Bach, uma consequência do desenvolvimento linear, de modo que tentar compreendê-la através de convencionais análises harmônicas eram equivocadas.

Desde os tempos de Haydn e Mozart, nossos ouvidos têm sido treinados para escutar praticamente em apenas uma direção, ou seja, verticalmente e, como consequência, nós temos mais ou menos perdido a arte de escutar a música contrapontística, de seguir linhas ao invés de acordes. Mesmo Bach, nós escutamos harmonicamente e somos tentados a prestar mais atenção ao que acontece verticalmente do que aos contornos de sua melodia (apud BROOKS, 2013, p. 56, tradução nossa).¹⁶

Boulanger descreveu as harmonias que naturalmente surgem da conjunção de linhas de Bach como sendo de importância secundária.

Na música de Stravinsky, nós não somos apenas confrontados pelo contraponto, mas pelo contraponto cujas concordâncias verticais são novas e que, sendo novas, naturalmente chamam nossa atenção a elas de modo que nós perdemos a visão das linhas que as produziram e que deveriam ser nossas principais referências. [...] Para apreciar tal música, é óbvio que nós devemos estabelecer novos hábitos de escuta, readquirir um novo senso de antigos valores lineares que são o orgulho da Renascença e a glória de Bach (apud BROOKS, 2013, p. 56-57, tradução nossa).¹⁷

Para ela, a música de Stravinsky, assim como a de Bach e Fauré, é caracterizada pela integração de movimentos contrapontísticos com grandes formas.

15“Musical wave, its architecture, its reason and its order, are the essential causes of its sovereign beauty.” (apud BROOKS, 2013, p. 51).

16“Ever since the days of Haydn and Mozart, our ears have been trained to hear practically in but one direction, that is, vertically and, in consequence, we have more or less lost the art of listening to contrapuntal music, of following lines rather than chords. Even Bach we hear harmonically and are tempted to pay more attention to the vertical concordance, than we do to the contours of his melodies.” (apud BROOKS, 2013, p. 56).

17“In Stravinsky's music, we are not only confronted by counterpoint, but by counterpoint whose vertical concordances are new and which, being new, naturally draw our attention so forcibly to them that we lose sight of the lines which produces them and which ought to be our chief concern. [...] To appreciate such music, it is obvious that we must establish new habits of hearing, re-acquire a new sense of the old linear values, which were the pride of the Renaissance and the glory of Bach.” (apud BROOKS, 2013, p. 56-57).

O resultado dos estudos das obras de ambos os compositores é similar. Usando o mesmo método analítico para obras de épocas distintas, Boulanger buscou estabelecer a coerência estrutural como marca das obras-primas e a *grande ligne* como o princípio que conecta a diversidade histórica dos estilos musicais.

Stravinsky e Performance Geometric

A relação de Nadia Boulanger com Stravinsky começa de forma curiosa e indireta, pois este nasceu em Oranienbaum, Rússia, mesma cidade onde também nasceu a mãe de Nadia Boulanger. Após o sucesso de seus três primeiros balés, a saber, *O Pássaro de Fogo* (1910), *Petrushka* (1911) e a *A Sagração da Primavera* (1913), era uma questão de tempo para que ele e Nadia Boulanger se encontrassem, uma vez que ela era sempre muita informada do que acontecia no mundo musical. É interessante notar que uma das primeiras publicações dela sobre Stravinsky demonstra o quão importante ele tinha se tornado. Comentando sobre as obras *O Pássaro de Fogo* e *Fogos de Artifício* (1908), executadas no dia 26 de janeiro de 1919, em um concerto em Paris, ela diz: “Stravinsky, com sua ousadia de inovadores e extraordinária virtuosidade orquestral, traduz o mais espontâneo movimento, aquilo que mais se aproxima do estado primitivo...” (apud KENDALL, 1976, p. 22, tradução nossa).¹⁸

Eles começaram um diálogo próximo em 1929. Nas últimas semanas do mês de setembro daquele ano, Nadia Boulanger se retirou para sua casa de verão em Gargenville, França, para ter alguns momentos de descanso. Como acontecia em todo o verão, desde 1921, ela passou mais uma temporada ensinando no Conservatório Americano de Fontainebleau e o ano acadêmico seguinte seria excepcionalmente ocupado, pois ela aceitou lecionar os cursos de história da música na *École Normale*, após o falecimento de Paul Dukas (1865-1935)¹⁹. Boulanger, portanto, aproveitou a oportunidade para se recolher em Gargenville, preparar suas aulas, receber amigos e dar aulas para alguns estudantes convidados por ela durante aquele período. No meio dessas atividades, ela recebeu uma carta de Igor Stravinsky. Ele procurava alguém para supervisionar a educação musical de seu filho, Soulima, então com dezoito anos. Boulanger aceitou a posição e logo se iniciou um íntimo e duradouro diálogo com a família Stravinsky e, conseqüentemente, com o círculo criativo do próprio compositor.

Durante cinquenta anos, a família Stravinsky trocou correspondências com Nadia Boulanger e há cerca de cento e quarenta cartas endereçadas a ela pela família direta dele: sua esposa Catherine, sua mãe Anna e seus filhos Théodore e Soulima. Os assuntos dessas correspondências são de natureza tanto pessoal quanto profissional. Expressando sua alegria após receber um convite do Papa João XVIII para reger sua própria Missa na Capela Sistina, ele escreveu para Boulanger: “Serei honrado pelo Papa. Imagina meu orgulho.” (apud MONSAINGNEON, 1988, p. 83, tradução nossa).²⁰ Em momentos de angústia, também se lembrava dela. Pouco antes de sua morte, ele voltou para Rússia para alguns concertos, mas antes passou em Paris e relatou para Boulanger que “meu ânimo diz que eu devo ir, mas eu estou com medo.” (apud MONSAINGNEON, 1988, p. 83, tradução nossa).²¹ Havia cinquenta anos que ele tinha saído da Rússia e temia reestabelecer contato após tanto tempo. Stravinsky regularmente fornecia seus manuscritos para ela

¹⁸“Stravinsky, with the boldness of innovators and extraordinary orchestral virtuosity, translates the most spontaneous movement, that which brings nature closest to the primitive state...” (apud KENDALL, 1976, p. 22).

¹⁹Foi um compositor, professor e crítico musical francês.

²⁰“Going to be ennobled by the Holy Father. Imagine my pride.” (apud MONSAINGNEON, 1985, p. 83).

²¹“ My mind tells me that I must go, but I’m frightened.” (apud MONSAINGNEON, 1988, p. 83).

examinar e a familiaridade entre eles resultou em um importante projeto: a revisão editorial e análise da obra *Sinfonia dos Salmos* (1930).

Um estilo de performance se projeta a partir das alegações de Stravinsky: o moderno *geometric* estilo de performance, caracterizado por regulares linhas e formas, contrastando com o estilo *vitalist* das performances do século XIX, ou seja, baseado nas emoções. Fink (1999, p. 308) observa que “ a prática de performance geométrica traz consigo uma autoconsciente ideologia estilística baseada no metronômico e inflexível tempo e no horror do *rubato* excessivo. ”²² Ele acrescenta:

O ideal artista modernista [ou seja, aquele que apresenta estritamente a música ‘moderna’] é um executor que voluntariamente oculta sua personalidade e não acrescenta nada às intenções do compositor. O executor ignora espúrias sugestões emocionais ou ‘espirituais’, mantém o elemento cênico e programático firmemente em seu lugar e permanece distante de todas as hermenêuticas, preferindo basear as decisões de performance nas considerações puramente musicais e essenciais (FINK, 1999, p. 309, tradução nossa).²³

Em suas obras *Chroniques de ma vie* (1935) e *Poétique musicale* (baseada em palestras de 1939-40 e publicada em 1942), Stravinsky enfatiza o comportamento puramente musical que nitidamente excluía as associações literárias e subjetividade do artista defendidas pelas observações de Cortot. Ele afirmou que sua música não necessitava tanto de interpretação poética quanto de pretensões criativas do artista, mas, acima de tudo, de uma precisa execução. Em conversas com o escritor e seu amigo íntimo Robert Craft a respeito de uma boa execução somente ter possibilidade de ser executada em um andamento, ele afirma:

Acho que toda composição musical deve necessariamente possuir seu andamento (pulsção) único: a variedade de *tempi* (andamentos) vem dos executantes que muitas vezes não estão bastante familiarizados com as composições que executam, o têm interesse pessoal em interpretá-las de uma certa maneira (STRAVINSKI e KRAFT, 2010, p. 97).

Quando questionado sobre o que considerava como os principais problemas na execução de sua música, mais uma vez ele citou a questão do ritmo:

A marcação dos tempos é o item principal. Uma peça minha pode sobreviver a quase tudo, exceto a um andamento errado ou inseguro. E não só na minha música, naturalmente. Que importa se os trinados, os ornamentos e os próprios instrumentos estejam todos corretos na execução de um concerto de Bach, se o andamento é absurdo? (STRAVINSKI e KRAFT, 2010, p. 98)

Boulanger acompanhava as publicações de Stravinsky e, frequentemente, as citava em suas aulas e palestras. Segundo Potter (apud BARANCOSKI, 2017, p. 287), “o ensino de Boulanger se baseava no estudo das obras-primas dos grandes mestres, onde as cantatas de Bach e as obras de Stravinsky estavam sempre presentes nas aulas de análise”.

22 “Geometric performing practice brings with it a self-consciously objective stylistic ideology based on metronomic, unyielding tempos and a horror of excessive rubato” (FINK, 1999, p. 299-362).

23 “The ideal modernist performer [i.e. one who performs strictly notated 'modern' music] is an executor who voluntarily submerges his or her personality and adds nothing to the composer's intentions. The executor ignores spurious emotional or 'spiritual' promptings, keeps the scenic or programmatic element firmly in its place, and remains aloof from all hermeneutics, preferring to base performance decisions on purely musical, purely material considerations” (FINK, 1999, p. 309).

Pesquisas de Kimberly Francis demonstram como Boulanger e Stravinsky trabalharam juntos na década anterior a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Stravinsky contava com a experiência de Boulanger para publicar sua música e confiava nos esforços e contatos dela para gerar encomendas e performances. Em troca, Boulanger ganhou a aprovação do compositor em seu ensino e usou seu acesso privilegiado a ele para reforçar sua autoridade como pedagoga e porta-voz da nova música. (apud BROOKS, 2013, p. 111-112, tradução nossa).²⁴

Na verdade, a fidelidade de Boulanger a música de Stravinsky foi uma das razões pelas quais ele a escolheu como mentora de seu filho. Ele não o deixaria sob a tutela de alguém que tivesse uma abordagem que não admirava e Boulanger era a escolha perfeita para sua visão de *geometric performance*.

Aspectos Técnicos

Tendências e ideologias importantes na prática da performance podem ainda ser ilustradas pelo contraste entre as ênfases de Cortot na poesia e de Boulanger na estrutura. Abordagens flexíveis do tempo, frequentes mudanças de dinâmica e o uso contínuo de recursos formais, como *portamento*, *rubato* e deslocamento melódico demonstram um estilo definido pelo enfático contraste expressivo e pela atenção a nuance local cultivado pela maioria dos grandes músicos do final do século XIX e início do século XX. Alguns especialistas afirmam que uma investigação da obra de Boulanger pode esclarecer o contexto das afirmações de Stravinsky e expor alguns dos mecanismos pelos quais a máxima deste compositor alcançou uma influência considerável.

Para ilustrar o estilo modernista de performance, Richard Taruskin analisou uma performance da Sonata para dois pianos em Ré Maior K 448, de W.A. Mozart, executada em 1936 por Nadia Boulanger e Clifford Curzon²⁵, que foi aluno dela na *École Normale* em 1930-31. No compasso 9, a interpretação das semicolcheias de maneira austera indica que eles têm o cuidado para não as executar de forma precipitada com o tempo (ver figura 1).



FIGURA 1 – Sonata para dois pianos em Ré Maior K 448, de W.A. Mozart, mvt. 1, c. 7–10.

24“Stravinsky drew on Boulanger’s expertise to bring his music to publication, and relief on her efforts and contacts to generate commissions and performances; in exchange, gained the composer’s imprimatur on her teaching, and used her privileged access to Stravinsky to bolster her authority as pedagogue and spokesperson for new music.” (apud BROOKS, 2013, p. 111-112).

25MOZART, W. A. *Sonata para dois pianos em Ré Maior, K. 448*. Concerto na Union Interalliée, Paris, 19 de maio 1936, transmitido pela Rádio Paris. Disponível em: <https://soundcloud.com/cambridge-university-press-academic-books/01-boulanger-curzon-mozart>. Acesso em: 12 de jan. 2018.

A partir do compasso 34 (figura 2), o segundo piano expõe o segundo tema em lá maior que é repetido em forma de cânone entre os dois pianos a partir do compasso 42 (ver figura 2). Aqui, Boulanger e Curzon não param antes de iniciar a seção e conduzem a passagem completa no mesmo tempo do primeiro tema. Não há deslocamento melódico na primeira intervenção e o contraponto da segunda é especialmente audível. Os artistas evitam tanto o que Fink chamou de técnicas de expressivo *rubato*, que são contínuas mudanças de tempo e dinâmica, quanto do que ele denominou de estrutural *rubato*, que é o uso da mudança de tempo para articular divisões formais.

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata for Two Pianos in D Major, K. 448, specifically measures 32 through 47. The score is written for two pianos, with each piano part consisting of a treble and a bass clef. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into three systems. The first system, starting at measure 32, shows the beginning of the second theme. The right-hand part features a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of *p*. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 38, continues the theme with a dynamic marking of *mf*. The third system, starting at measure 43, shows the continuation of the theme with a dynamic marking of *mf* and trills (tr) in both hands.

Figura 2. Sonata para dois pianos em Ré Maior K 448, de W.A. Mozart, mvt. 1, c. 32–47.

“Marie-Blanche de Polignac ficou admirada com o ritmo implacável de Boulanger após ouvir uma apresentação das cantatas de Bach. Lennox Berkeley se impressionou com sua habilidade para manter o impulso contínuo em tempos lentos”

(apud BROOKS, 2013, p. 89, tradução nossa).²⁶ Outros fatores são relevantes, como a preferência por leves e transparentes timbres. Esses elementos não criam uma impressão vazia por causa do ímpeto gerado por sua abordagem do tempo e do ritmo. A combinação de leveza e movimento se tornou a marca do estilo modernista de *performance*.

A performance de Boulanger nas obras de compositores românticos, como Schumann, era mais elástica do que nas obras de Mozart e Bach (assim como em Schubert; Boulanger considerava Schubert e Beethoven com clássicos). Pausas retóricas são comuns e o estrutural *rubato* às vezes aparece. É importante destacar que, embora considerasse o estilo teatral de performance do final do período romântico inadequado para obras mais antigas e modernas, ela advertiu para o perigo de uma reação exagerada que tiraria toda “liberdade” das interpretações de Bach e Debussy. Ela não discutia a eliminação de gestos expressivos, mas sim os elementos interpretativos atrelados na concepção estrutural da obra, como mudanças de tempo e dinâmica.

²⁶“Marie-Blanche de Polignac confided her admiration of Boulanger’s ‘rythme implacable’; Lennox Berkeley was particularly impressed with her ability to maintain forward impulse in slow tempi.” (apud BROOKS, 2013 p. 89).



Figura 3. Sonata para dois pianos em Ré Maior K 448, de W.A. Mozart, mvt. 2, c. 1–12.

Essa “liberdade” foi reivindicada até mesmo por Stravinsky. Questionado por Kraft se seria mais fácil distorcer por má interpretação uma peça do período clássico do que uma do período romântico, ele responde:

Isso depende [...] dos tipos e graus de execução [...]. A peça “romântica” exige sempre uma execução “perfeita”. Entende-se por “perfeita”, inspirada – mais do que estrita, ou correta. De fato, consideráveis flutuações de andamento são possíveis numa peça “romântica”. E a própria “liberdade” deve ser veiculada pelo executante de uma peça “romântica.” Mas será que o inverso de tudo isso não se aplica ao chamado “clássico”? Talvez, embora a questão de grau seja importante, porque as características de cada categoria se aplicam em alguns pontos a ambas. Por exemplo, quando um regente estraga uma peça minha deixando de transmitir uma sugestão de “liberdade” e “atmosfera”, ele que não me venha dizer que estas coisas estão associadas exclusivamente a outro tipo de música” (STRAVINSKY e KRAFT, 2010, p. 97).

Para Boulanger, as obras de Stravinsky tinham o que ela julgava ser essencial para uma boa música: a possibilidade de atender questões relativas a mente e, ao mesmo tempo, tocar o coração. Além disso, tinha um perfeito equilíbrio, algo que ela sempre buscou incutir na música de seus alunos. E na execução das obras dele e de tantos outros compositores, especialmente os da então música do passado e da música nova, ela sempre buscou a conciliação dos princípios da *geometric performance* com a referida “liberdade”.

Intérpretes

Clifford Curzon, como supracitado, foi aluno de Boulanger na *École Normale* em 1930-31. Após seu casamento em 1932, ele retornou para a Inglaterra, onde poucos anos depois sua carreira floresceu e ele era cada vez mais solicitado como solista e recitalista por toda a Europa, particularmente como um intérprete de Mozart. Mesmo enquanto estava em ascensão, ele solicitava a Boulanger aulas sobre obras que estava preparando e pedia a participação dela em seus projetos. Por diversas vezes foi solista sob a direção dela em performances de obras de Mozart e tocaram juntos obras de Bach, Schubert, Schumann, Brahms e Berkeley para dois pianos. Nas aulas, ele era constantemente estimulado a eliminar *rubato*, se concentrar no ritmo e nunca permitir que os esforços para criar uma melodia “cantada” enfraquecesse o impulso contínuo da música ou prejudicasse o contraponto. A trajetória de Curzon é a história da *performance* modernista, uma narrativa da crescente restrição a nuance local e variação de tempo, de maneira que soou novo aos ouvidos acostumados ao estilo romântico tardio.

Dinu Lipatti foi um pianista e compositor que nasceu em Bucareste, na Romênia e desde cedo teve sua educação musical estimulada por seus pais, músicos amadores. O encontro com Boulanger aconteceu em 1935, quando ela assumiu a classe de composição na *École Normale* substituindo o compositor Paul Dukas, falecido naquele ano. A essa altura, com dezoito anos, Lipatti já tinha se apresentado em diversos concertos como solista e recebido diversos prêmios em competições de piano e composição. Em 1937, o ensemble vocal de Boulanger iniciou a produção da primeira gravação comercial da obra de Brahms *Liebeslieder-Walzer, Op. 52*, para quatro vozes e dois pianos e ela convidou Lipatti para acompanhá-la nessa produção. Para preencher o disco, Boulanger incluiu também uma seleção das Valsas op.39 de Brahms na versão para piano a quatro mãos. A energia da interpretação das valsas por Boulanger e Lipatti vem do direcionamento rítmico e do controle do tempo. Seus decididos ataques e leituras rítmicas precisas realçam as complexas interações da frase e ritmo que caracterizam a música de Brahms. Embora tenha mais flexibilidade do que na interpretação de Mozart, nuances de tempo são leves, ao invés de dramáticas, e oportunidades para um tratamento mais sentimental são ignoradas. Para Boulanger, “ele foi um dos maiores pianistas e era a imagem de um músico completo [...] pessoa que amava a vida, que realizou concertos maravilhosos, que fez gravações incomparáveis.” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 76, tradução nossa).²⁷

Ferruccio Busoni foi um compositor e pianista italiano considerado por Boulanger “um gênio.” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 99). Seus pais eram músicos profissionais e ele fez seu primeiro concerto público aos sete anos de idade. Suas performances deixavam Boulanger maravilhada e ávida para descobrir o que ele fazia para que elas parecessem tão impressionantes.

Eu lembro de um concerto quando ele tocou a obra *The Legend of St Francis of Assisi Preaching to the Birds*, de Liszt, de uma maneira que revelou as maiores profundidades da obra; ouvindo-a, eu tentei mensurar o que ele fez para que ela parecesse tão extraordinária. Após a terceira vez que escutei a peça que eu percebi que ele tinha conduzido o incrível *tour de force* dando aos trinados dispersos por toda a página o mesmo número de notas – mas este tipo de feito não importava. Acima de tudo, você sentia uma unidade em suas interpretações (apud MONSAINGEON, 1988, p. 99, tradução nossa).²⁸

27 “[...] he was one of the greatest pianists ever, the very image of a complete musician[...]person who loved the life, who gave his wonderful concerts, who made incomparably beautiful recordings.” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 76).

Para ela, um erro que nunca deve acontecer em uma performance é a adulteração do tempo. É o pulso básico que dá a peça musical sua unidade, seus caracteres essencial e dominante e ele deve ser respeitado mesmo quando outras liberdades são consideradas. Ela relata: “A articulação de Busoni era perfeita e não vinha apenas da surpreendente uniformidade de sua técnica, mas acima de tudo de seu extraordinário senso de ritmo ” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 99, tradução nossa).²⁹

Um dia uma senhora chegou com um charmoso menino, realmente pequeno, ele não tinha nove anos de idade; suas roupas, sua gravatinha, tudo perfeitamente em ordem. Ele sentou ao piano, tocou uma peça de Bach muito bem e então parou: ‘Eu também gostaria que a senhora escutasse uma de minhas composições,’ ele me disse. Uma composição que não era estranha, construída muito inventivamente, incrivelmente enérgica e impositiva! (apud MONSAINGEON, 1988, p. 75, tradução nossa).³⁰

Era Emile Naoumoff, “um dos presentes da minha velhice”, disse Boulanger. (apud MONSAINGEON, 1988, p. 75, tradução nossa).³¹ Nascido em Sofia, Bulgária, se revelou um menino prodígio aos cinco anos de idade, se dedicando ao piano e a composição. Com oito anos de idade, conheceu Boulanger e foi seu discípulo até a morte dela, em 1979. Em 1996, ele criou sua Academia de Verão no *Chateau de Rangiport*, em Gargenville, no intuito de oferecer uma versão compacta do que ele aprendeu com ela:

Adquirir um conhecimento íntimo de uma peça, ganhar real habilidade em contraponto, ter atenção especial às vozes internas, evitar acentos nos primeiros tempos, etc. Sem imitá-la, tento manter-me fiel ao seu espírito quando propago os preceitos de ser um músico e as regras do pensamento interpretativo (NAOUMOFF e MARTIN, 2015, p. 157, tradução nossa).³²

É natural que seus alunos o vejam como um representante do legado pedagógico de Boulanger. Métodos fundamentados na filosofia de ensino dela são também encontrados no pensamento de Naoumoff, como procurar oferecer a eles as ferramentas necessárias para um auto aprendizado, como elaborar perguntas relevantes ao invés de recorrer a respostas pré-fabricadas. Além disso, ele afirma:

28 “I recall a concert when he played Liszt’s ‘The Legend of St Francis of Assisi Preaching to the Birds’ in a way that revealed the greatest depths in the work; listening to it, I tried to pin down what he did that made it seem so extraordinary. It wasn’t until I had heard it three times that I realized he had managed the incredible *tour de force* of giving to the trills scattered all over the page the same number of notes – but this kind of feat didn’t matter. Above all, you sensed a unity in his interpretations.” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 99).

29 “Busoni’s articulations was perfect, and came not only from the astonishing evenness of his technique, but above all from his prodigious sense of rhythm.” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 99).

30 “One day a lady arrived with a charming little boy, really little, he wasn’t nine; his outfit, his little tie, everything perfectly in order. He sat down at the piano, played a piece of Bach very nicely and then stopped: ‘I would also like you to hear one of my compositions,’ he said to me. A composition that wasn’t at all freakish, put together very inventively, unbelievably energetic and authoritative!” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 75).

31 “[...] is one of the gifts of my old age.” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 75).

32 “Acquiring an intimate knowledge of a piece, gaining true contrapuntal proficiency, paying special attention to inner voices, avoiding accents on downbeats, etc. Without imitating her, I try to keep true to her spirit when promulgating the precepts of being a musician, and the rules of interpretative reflection.” (NAOUMOFF e MARTIN, 2015, p. 157).

Os alunos precisam saber ouvir criticamente o que estão fazendo; conceber dedilhados ergonômicos por conta própria; gerenciar seus gestos, fraseado, direção e extensão da linha (“*la grande ligne*”), respiração e senso de pulso; permitir o tempo e espaço adequados entre as notas, para que a vida interior escondida invisivelmente possa florescer; entender quando e onde expressar, estruturalmente, um sensível toque e um sutil rubato... sem mencionar como ouvir simultaneamente a harmonia e o contraponto (NAOUMOFF e MARTIN, 2015, p. 157, tradução nossa).³³

Coda

As atividades de Boulanger das décadas de 1920 e 1930 foram influentes no desenvolvimento de uma abordagem de performance estreitamente ligada tanto a composição do neoclassicismo quanto a análise estrutural da música, salientando elementos que se tornariam privilegiados e cada vez mais enfatizados na posterior performance modernista. Enquanto ela estimulava esse estilo de performance estrutural em relação ao que era novidade, também era ativa em defender sua aplicação na música do passado distante.

Referências

- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1927.
- BROOKS, Jeanice. *The musical work of Nadia Boulanger: performing past and future between the wars*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. *O sentido da análise musical*. Revista Opus nº12, 2006, p. 33-53.
- FINK, Robert. “‘Rigorous ($\text{♩} = 126$): ‘The Rite of Spring’ and the Forging of a Modernist Performing Style” *Journal of the American Musicological Society* 52, 1999.
- FOGEL, Gilvan. “Vida, realidade, interpretação”. In: FAGUNDES, Igor (org.). *Permanecer silêncio: Manuel Antonio de Castro e o humano como obra*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.
- GUBERNIKOFF, Carole. *Um painel de análise musical*. In: Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM, Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 1996, p. 136-140.
- KENDALL, Allan. *The Tender Tyrant – Nadia Boulanger – A Life Devoted to Music*. Wilton, CT: Lyceum Books, 1977.
- LAEDERICH, Alexandra. *Bibliographie – Nadia Boulanger*. In: *Nadia Boulanger et Lili Boulanger: Témoignages et études*. Lyon: Symétrie, 2007.
- LEFÉBURE, Yvonne. “Cortot, le poète du clavier”, *Revue internationale de musique* I, nº5-6, 1939.
- MONSAINGEON, Bruno. *Mademoiselle – conversations with Nadia Boulanger*. MARSACK, Robyn (Trad.). Boston, EUA: Northeastern University Press, 1988.
- NAOUMOFF, Emile e MARTIN, Gregory. *My Chronicles with Nadia Boulanger*. Disponível em: <https://www.emilenaoumoff.com/>. Acesso em: 23 de jan. 2018.

³³“Students need to know how to listen critically to what they are doing; to devise fingerings on their own; to manage their gestures, phrasing, direction and scope of line (“*la grande ligne*”), breathing, and sense of pulse; to allow the proper time and space between notes, so that the inner life invisibly nested there can flourish; to understand when and where to express an architecturally sensitive touch and a subtle *rubato*... not to mention how to simultaneously hear both harmony and counterpoint.” (NAOUMOFF e MARTIN, 2015, p. 157).

POTTER, Caroline. Nadia Boulanger (1887-1979): The Teacher in the Marketplace. In: TIBOT, Michael (Ed.). *The Business of Music*. Liverpool music symposium 2. Liverpool: Liverpool University Press, 2002. p.152-170.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

