

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSIAS MATSCHULAT

**UMA COMPARAÇÃO ENTRE AS DUAS GRAVAÇÕES DO  
*CRAVO BEM-TEMPERADO* DE J. S. BACH POR ANDRÁS SCHIFF**

TESE DE DOUTORADO

PORTO ALEGRE

2015

JOSIAS MATSCHULAT

**UMA COMPARAÇÃO ENTRE AS DUAS GRAVAÇÕES DO  
*CRAVO BEM-TEMPERADO* DE J. S. BACH POR ANDRÁS SCHIFF**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de “Doutor em Música” – Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling

PORTO ALEGRE

2015

### CIP - Catalogação na Publicação

Matschulat, Josias

Uma comparação entre as duas gravações do Cravo Bem-Temperado de J. S. Bach por Andrés Schiff / Josias Matschulat. -- 2015.  
118 f.

Orientadora: Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Autenticidade. 2. Performance Historicamente Informada. 3. Piano. 4. Retórica. I. Gerling, Cristina Maria Pavan Capparelli, orient. II. Título.



ATA 11/2015

DEFESA DE TESE DE DOUTORADO Nº 71

Aos dezoito dias do mês de setembro do ano de dois mil e quinze, às quinze horas na Sala Armando Albuquerque, deste Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, reuniu-se, em sessão pública, a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação deste Programa para a defesa pública da Tese de Doutorado de **JOSIAS MATSCHULAT** intitulada “András Schiff e as gravações do Cravo Bem-Temperado de J. S. Bach: uma comparação”, apresentada como um dos requisitos ao Título de Doutor em Música, Área de Concentração Práticas Interpretativas. Os trabalhos foram presididos pela Profª. Drª. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling, orientadora do doutorando. Após concluída a defesa nas suas etapas de apresentação e arguição, os examinadores reuniram-se para o julgamento e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Prof. Dr. Marcelo Oliveira Verzoni (UFRJ), Conceito..... APROVADO., Prof. Dr. Pablo da Silva Gusmão (UFSM), Conceito..... APROVADO....., Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling (UFRGS), Conceito..... APROVADO..... Dessa forma, e de acordo com o Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi o candidato..... APROVADO..... no exame e apresentação da Tese a que se submeteu. O candidato terá, a partir desta data, o prazo de quinze dias corridos para entregar a versão final de sua Tese de Doutorado à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, sendo a homologação da versão final da Tese por essa Comissão requisito indispensável para obtenção do Título. A Profª. Drª. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling, na condição de presidente da Banca Examinadora, agradeceu aos professores que a integraram a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão. E, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada, será assinada por todos os integrantes da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Marcelo Oliveira Verzoni (UFRJ)

Prof. Dr. Pablo da Silva Gusmão (UFSM)

Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling (UFRGS)

Profª. Drª. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (UFRGS), Presidente

## RESUMO

MATSCHULAT, Josias. **Uma comparação entre as duas gravações do *Cravo Bem-Temperado de J. S. Bach por Andrés Schiff***. 2015. 118 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

Este trabalho compara as duas gravações realizadas pelo pianista Andrés Schiff em 1984 e 2011, respectivamente, do *Cravo Bem-Temperado* de J. S. Bach, e discute as entrevistas concedidas pelo pianista à imprensa especializada, nas quais ele expõe sua abordagem com relação à interpretação da música de J. S. Bach. O objetivo do trabalho é corroborar a hipótese de que o pianista adota, na sua gravação mais recente, uma abordagem mais próxima ao estilo de performance da música barroca denominado *estilo retórico*, conforme proposto por Haynes (2007) e Golomb (2004; 2008). Conclui-se, através da análise das gravações e das entrevistas supracitadas, que Schiff adota princípios do estilo retórico na sua execução, além de reconhecer implicitamente, nas suas entrevistas, a relevância dos princípios retóricos para a execução da música de Bach. Também são discutidos os argumentos do pianista a favor do uso do piano como instrumento apropriado para a execução da música de Bach e da rejeição do uso do pedal de sustentação deste instrumento, e a relação de Schiff com o movimento da Performance Historicamente Informada.

**Palavras-chave:** Autenticidade. Performance Historicamente Informada. Piano. Retórica.

## ABSTRACT

MATSCHULAT, Josias. **Uma comparação entre as duas gravações do *Cravo Bem-Temperado de J. S. Bach por Andrés Schiff***. 2015. 118 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

This paper compares the two recordings made by the pianist Andrés Schiff in 1984 and 2011, respectively, of the First Book of The Well-Tempered Clavier by J. S. Bach, and discusses the interviews granted by the pianist to the specialized press where he exposes his approach to the interpretation of Bach's music. The paper aims to support the hypothesis that the pianist adopts in his latest recording an approach called *Rhetorical Style* by Haynes (2007) and Golomb (2004; 2008) which, according to the authors, is closer to the Baroque Music performance style. By analyzing the aforementioned recordings and interviews, it is concluded that Schiff adopts principles of the Rhetorical Style in his performance, and also implicitly acknowledges in his interviews the relevance of rhetorical principles for the execution of Bach's music. Also discussed are the pianist's arguments in favor of using the piano as an appropriate instrument for the execution of Bach's music and against the use of the instrument's sustain pedal, in addition to Schiff's relationship with the Historically Informed Performance movement.

**Keywords:** Authenticity. Historically Informed Performance. Piano. Rhetoric.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Versão anterior do Prelúdio em Dó Maior do CBT, conforme consta no Clavier Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. ....	18
Figura 2 – Prelúdio nº 6 em modo frígio, da coleção Ariadne Musica de J. C. F. Fischer. ....	18
Figura 3 – Figura musical do <i>Passus duriusculus</i> , conforme executado por Schiff na entrevista com Arik Vardi. ....	51
Figura 4 – Transcrição aproximada da execução do sujeito da Fuga em Si bemol maior, na entrevista com Stuart Isacoff, ilustrando a possibilidade de articulação variada. ....	51
Figura 5 – Uso do pedal no início do Prelúdio em Dó maior em 1984. ....	66
Figura 6 – Contorno dinâmico da figuração arpejada do Prelúdio em Dó maior, c. 1. ....	66
Figura 7 – Prelúdio em Dó maior, cc. 11-12, com cesura executada por Schiff em 2011. ....	67
Figura 8 – Prelúdio em Dó sustenido maior, cc. 1-7, conforme executado por Schiff em 1984. ....	68
Figura 9 – Prelúdio em Dó sustenido maior, c. 1-7, conforme executado por Schiff em 2011. ....	68
Figura 10 – Execução dos cc. 63-68 do Prelúdio em Dó sustenido maior em 2011. ....	69
Figura 11 – Execução dos cc. 25-26 em 1984. ....	71
Figura 12 – Espectrograma, Schiff 2011, c. 1. ....	71
Figura 13 – Agrupamento de gestos no tema do Prelúdio em Dó sustenido menor, cc. 1-2a (m.d.). As ligaduras representam o agrupamento realizado em 2011, e não estão no texto. ....	72
Figura 14 – <i>Esquerda</i> : ornamentação do c. 2. <i>Direita</i> : realização em 1984 e 2011. ....	73
Figura 15 – <i>Esquerda</i> : apojatura do c. 4 (m.d.). <i>Direita</i> : realização por Schiff 1984 e 2011. ....	73
Figura 16 – Realização dos cc. 5-6 em 1984 e 2011; dinâmicas apenas em 2011. ....	74
Figura 17 – <i>Direita</i> : c. 12 (m.d.). <i>Esquerda</i> : Execução em 1984. ....	74
Figura 18 – <i>Esquerda</i> : c. 34. <i>Direita</i> : realização do arpejo do 2º tempo em 1984 e 2011. ....	74
Figura 19 – <i>Direita</i> : c. 14. <i>Esquerda</i> : realização por Schiff 1984. ....	75
Figura 20 – Arpejos, conforme explicado no Livro de Andreas Bach. ....	75
Figura 21 – <i>Esquerda</i> : c. 20 (m.e.). <i>Direita</i> : realização em 2011. ....	76
Figura 22 – Contorno dinâmico do primeiro sujeito. ....	76
Figura 23 – Duas formas de articulação do terceiro sujeito em Schiff 2011. ....	77
Figura 24 – Realização do c. 26 por Schiff 2011, com provável digitação utilizada. ....	77
Figura 25 – Reentrada dos sujeitos nos cc. 73-76a (m.e.). ....	80

Figura 26 – Transcrição da execução do c. 20 do Prelúdio em Ré maior em 2011. ....	82
Figura 27 – Cc. 29-30 do Prelúdio em Ré maior. O quadro tracejado indica o ponto enfatizado por Schiff em 2011 através de um pequeno atraso no tempo. ....	82
Figura 28 – Transcrição aproximada da execução do c. 33 do Prelúdio em Ré maior. Superior: 1984; inferior: 2011.....	83
Figura 29 – Transcrições das execuções das gravações dos cc. 34b-35 do Prelúdio em Ré maior. Superior: 1984; inferior: 2011.....	83
Figura 30 – Transcrições aproximadas das execuções dos cc. 1-2 da Fuga em Ré maior. Superior: 1984; inferior: 2011.....	84
Figura 31 – Acorde do c. 11 da Fuga em Ré maior, conforme executado em 1984. ....	85
Figura 32 – Transcrições aproximadas das execuções do acorde do 4º tempo do c. 22 da Fuga em Ré maior. À esquerda: 2011; à direita, 1984.....	85
Figura 33 – Transcrição da execução dos cc. 25-27 da Fuga em Ré maior em 2011.....	86
Figura 34 – Voz superior dos compassos 1-3a.....	87
Figura 35 – Prelúdio em Mi bemol menor, cc. 3b-4a. Superior: texto original; inferior: execução por Schiff 2011. ....	87
Figura 36 – Execução dos cc. 15b-16a por Schiff 2011. ....	89
Figura 37 – Prelúdio em Mi bemol menor, cc. 28-29a. Superior: texto; no meio: execução por Schiff 1984; inferior: execução por Schiff 2011.....	89
Figura 38 – Prelúdio em Mi bemol menor, último compasso. À esquerda: texto; à direita, execução de Schiff em 1984. ....	90
Figura 39 – Atraso no ataque da mão direita no c. 15 por Schiff em 2011.....	92
Figura 40 – Articulação dos cc. 1-2. Superior: 1984; inferior: 2011.....	92
Figura 41 – Realização dos cc. 3-4 por Schiff. Superior: 1984; inferior: 2011. ....	93
Figura 42 – Transcrição da execução do c. 13 (m. d.) em 1984 e 2011. ....	93
Figura 43 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 1-3a da Fuga em Mi menor. Em 1986 as notas sob a ligadura são executadas em legato; em 2011 não são totalmente ligadas, mas em tenuto.....	94
Figura 44 – Transcrições das execuções da mão esquerda do c.15 da Fuga em Mi menor. a) 1984 (articulação de duas notas); b) 2011 (staccato). ....	94
Figura 45 – Fuga em Mi menor, c. 24, m. d.....	95
Figura 46 – Transcrição da execução do sujeito (cc. 1-4) da Fuga em Fá Maior em Schiff 1984.....	95



Figura 47 – Transcrição da execução do sujeito (cc. 1-4) da Fuga em Fá Maior em Schiff 2011. ....	96
Figura 48 – Trinado do c. 7, m.e., Fuga em Fá maior. Texto original à esquerda; execução à direita. ....	96
Figura 49 – Transcrições da execução dos cc. 56-59 (m.e.); à esquerda: 1984; à direita: 2011. ....	98
Figura 50 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 2-3 em 2011. ....	99
Figura 51 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 6b-8 (m.e.) por Schiff 2011 (as vírgulas indicam que a linha do baixo não é ligada). ....	99
Figura 52 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 16-17a em 2011. ....	100
Figura 53 – Transcrição da execução dos cc. 1b-2 (m.d.). Superior: 1984; inferior: 2011. ..	101
Figura 54 – Início do Prelúdio em Si bemol menor, com pedalização de Schiff em 1984. ...	102
Figura 55 – Transcrição da execução do início do Prelúdio em Si bemol em 2011. ....	103
Figura 56 - Prelúdio em Si bemol menor, cc. 19-20, mostrando articulação da voz superior. ....	103
Figura 57 – Transcrições das execuções do c. 1 da Fuga em Si menor. À esquerda: 1984; à direita: 2011. ....	105
Figura 58 – Transcrições da execução do c. 3 da Fuga em Si menor. Superior: 1984; inferior: 2011. ....	105
Figura 59 – Transcrição da execução do trinado do c. 6 em Schiff 2011. ....	105
Figura 60 – Transcrição da execução dos cc. 17b-18 em Schiff 2011. ....	106
Figura 61 – Fuga em Dó sustenido menor, cc. 55-58a, com digitação sugerida por Schiff. .	112
Figura 62 – Fuga em Sol sustenido menor, cc. 1-3a (m.e.), com digitação sugerida por Schiff. ....	112
Figura 63 – Prelúdio em Si bemol menor, cc. 11b-12, com digitação sugerida por Schiff. ..	112

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Dó maior. ....	65
Gráfico 2 – Visualização de forma de onda das gravações do Prelúdio em Dó maior. Superior: 1984; inferior: 2011. ....	67
Gráfico 3 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Dó sustenido maior. ....	69
Gráfico 4 – Variação de andamento das gravações do Prelúdio em Dó sustenido menor. ....	70
Gráfico 5 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Dó sustenido menor. ....	78
Gráfico 6 – Variação de intensidade nas gravações da Fuga em Dó sustenido menor. ....	79
Gráfico 7 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Ré maior. ....	81
Gráfico 8 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Ré maior. ....	84
Gráfico 9 – Espectrogramas das execuções do primeiro compasso do Prelúdio em Mi bemol menor nas versões de 1984 (superior) e 2011 (inferior). ....	86
Gráfico 10 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Mi maior. ....	91
Gráfico 11 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Mi menor. ....	94
Gráfico 12 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Fá maior. ....	97
Gráfico 13 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Fá menor. ....	98
Gráfico 14 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Lá maior. ....	101
Gráfico 15 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Si bemol menor. ....	102
Gráfico 16 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Si menor. ....	104
Gráfico 17 – Forma de onda das gravações da Fuga em Si menor. Superior: 1984; inferior: 2011. ....	106

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CBT – O Cravo Bem-Temperado (de J. S. Bach)

c. / cc. – Compasso / compassos

DB Mus. ms. – Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Seção de música do Arquivo Mendelssohn na Biblioteca do Estado de Berlim), sigla de acordo com o padrão RISM para indicação de bibliotecas e coleções com fontes das obras de J. S. Bach

HIP – [Movimento da] Performance Historicamente Informada (do inglês, *Historically Informed Performance*).

J. S. Bach – Johann Sebastian Bach (1685-1750)

m. d. – Mão direita

m. e. – Mão esquerda

## SUMÁRIO

<b>1 Introdução .....</b>	<b>12</b>
1.1 O Cravo Bem-Temperado de J. S. Bach .....	14
1.2 Estrutura do trabalho e metodologia de análise .....	19
<b>2 Fundamentação teórica .....</b>	<b>20</b>
2.1 A questão da autenticidade .....	21
2.1.1 Os tipos de autenticidade .....	24
2.2 A questão do instrumento .....	27
2.2.1 O instrumento apropriado para executar o Cravo Bem-Temperado .....	31
2.3 O papel da retórica na música barroca .....	32
2.3.2 Abordagens do estudo moderno da retórica na música barroca .....	33
2.3.3 Retórica e performance .....	35
2.4 A busca por autenticidade na abordagem retórica .....	41
<b>3 Discussão sobre as entrevistas de Andrés Schiff .....</b>	<b>43</b>
3.1 Schiff e a Performance Historicamente Informada .....	46
3.2 Andrés Schiff e a questão do estilo .....	48
3.3 Andrés Schiff e o problema do instrumento .....	52
3.3.1 A questão do uso do pedal de acordo com Schiff .....	57
<b>4 Análise das gravações .....</b>	<b>63</b>
4.1 Observações gerais .....	63
4.2 Prelúdio em Dó maior, BWV 846 .....	65
4.3 Prelúdio em Dó sustenido maior, BWV 848 .....	68
4.4 Prelúdio em Dó sustenido menor, BWV 849 .....	69
4.5 Fuga em Dó sustenido menor, BWV 849 .....	76
4.6 Prelúdio em Ré maior, BWV 850 .....	81
4.7 Fuga em Ré maior, BWV 850 .....	84
4.8 Prelúdio em Mi bemol menor, BWV 853 .....	86
4.9 Prelúdio em Mi maior, BWV 854 .....	90
4.10 Fuga em Mi menor, BWV 855 .....	93
4.11 Fuga em Fá maior, BWV 856 .....	95
4.12 Prelúdio em Fá menor, BWV 857 .....	98
4.13 Prelúdio em Lá maior, BWV 864 .....	100

4.14 Prelúdio em Si bemol menor, BWV 867 .....	102
4.15 Fuga em Si menor, BWV 869 .....	103
<b>5 Conclusão.....</b>	<b>108</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>113</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em uma comparação de peças selecionadas das duas gravações feitas por András Schiff do *Cravo Bem-Temperado* (doravante CBT) de J. S. Bach, amparada por uma análise de cinco entrevistas concedidas pelo pianista entre os anos de 2001 e 2013. As duas gravações foram realizadas em 1984 e em 2011, respectivamente.

András Schiff é um pianista húngaro, nascido em 1953, que obteve reconhecimento internacional a partir da década de 1980. Nesta época, o pianista gravou uma série de coleções de obras de J. S. Bach, entre elas as *Suites Inglesas*, as *Partitas*, as *Invenções* e *Sinfonias*, as *Variações Goldberg*, e o CBT. A partir da década de 2000, Schiff se propôs a gravar parte deste repertório. Embora haja diversos casos na discografia da música de tradição europeia de intérpretes que gravaram pela segunda vez uma mesma obra ou um mesmo repertório, o caso de Schiff emerge de forma diferenciada pelo fato que ele, além de ter concedido diversas entrevistas nas quais ele fala sobre seu trabalho e suas opções interpretativas, seus novos registros da música de Bach apresentarem um diferencial explícito, que é o fato de Schiff executá-la deliberadamente sem o uso do pedal. Como parte do reconhecimento que o pianista tem obtido com respeito a suas interpretações da música de Bach ao piano, a editora Henle Verlag publicou em 2007 uma edição do CBT com as sugestões de dedilhado de András Schiff.

As entrevistas consultadas para este trabalho são:

- A. Uma entrevista em inglês com Stuart Isacoff em Novembro de 2012, Nova Iorque, realizada por ocasião do lançamento da regravação do CBT.
- B. Uma entrevista em inglês, incompleta, sem as falas do entrevistador, publicada pela série *Perspectives* do Carnegie Hall em 27 de Abril de 2012.
- C. Uma entrevista em inglês, com o pianista israelense Arie Vardi, em um programa educacional israelense chamado *Intermezzo with Arik*. A data de publicação do vídeo é 9 de Junho de 2013.
- D. Uma entrevista em inglês, com Fred Child; datada em 14 de Janeiro de 2013.
- E. Uma entrevista em alemão realizada em 2001, traduzida para o inglês pela revista *Fidelio*.

O objetivo do trabalho consiste em avaliar as mudanças de concepção musico-interpretativas que podem ser observadas na segunda gravação em relação à primeira, sob a ótica de determinados problemas comumente abordados no contexto do movimento da

Performance Historicamente Informada (doravante HIP). Embora András Schiff certamente não possa ser enquadrado no movimento HIP<sup>1</sup>, a influência das ideias proveniente deste movimento é claramente notada em algumas opiniões declaradas pelo pianista em suas entrevistas, e em sua abordagem interpretativa da música de Bach.

Os problemas acima citados se resumem em dois tópicos que constituem os eixos teóricos deste trabalho: a *autenticidade*, especialmente no que diz respeito à escolha do instrumento, e o papel da *retórica clássica* na performance. Ambas as questões serão discutidas na sua relação com a execução da música para teclado de J. S. Bach.

O problema da autenticidade na performance será abordado neste estudo pelo fato de ser esta uma questão frequentemente discutida nas entrevistas de András Schiff. A discussão sobre autenticidade foi levantada no século XX a partir do surgimento do movimento HIP, que defende que a performance da música antiga contemple as práticas e sonoridades “originais”, por considerar que estes fatores estão imbuídos nas intenções dos compositores da época. Isto implica na utilização de instrumentos de época, de convenções de estilo e performance da época da composição e da inserção do repertório dentro de um contexto similar àquele das primeiras performances das obras.

Schiff e seus entrevistadores também discutem se o piano moderno seria um instrumento apropriado para executar a música de Bach. Além disso, nas suas gravações e performances mais recentes Schiff tem defendido e optado pela execução da música de Bach sem o uso do pedal do piano. Seu argumento se baseia no fato de o pedal de sustentação ser um dispositivo ausente nos instrumentos antigos,<sup>2</sup> razão pela qual ele não deve ser utilizado. O discurso de Schiff em defesa do piano moderno, ao mesmo tempo em que defende uma forma de interpretação historicamente “autêntica”, apresenta uma aparente contradição, e isto será discutido neste trabalho.

A questão da retórica será abordada de acordo com a proposta de Uri Golomb (2004 e 2008), que considera a existência de duas abordagens dominantes no estudo da aplicação dos princípios retóricos na música barroca: a “retórica-como-semântica” e a “retórica-como-

---

<sup>1</sup> O próprio András Schiff admite, em uma de suas entrevistas, o fato de não pertencer a este movimento, e inclusive de ter tido no passado uma atitude cética em relação a ele.

<sup>2</sup> De acordo com Rowland (1993), no decorrer do séc. XVII foram fabricados cravos com pedais ou alavancas de joelho, no lugar de alavancas manuais, que permitiam alterar a sonoridade do instrumento, mas nenhum com um dispositivo que permitisse impedir o abafamento das cordas. Os primeiros instrumentos dos quais se tem conhecimento que dispunham de dispositivos deste último tipo são dois pianofortes Silbermann da década de 1740, que apresentavam alavancas manuais com essa função. Contudo, a função deste dispositivo aparentemente era permitir que o piano soasse como um dulcimer. Posteriormente, sabe-se que Mozart dispunha de um instrumento com um dispositivo semelhante acionado pelo joelho. O pedal de sustentação, como conhecido hoje, só se tornou comum nos pianos a partir da década de 1800 ou 1810.

discurso”. A primeira abordagem surgiu no século XIX e focalizou os aspectos composicionais da música, em especial a decodificação hermenêutica de figuras musicais baseado na forma com que se relacionam com o texto na música vocal sacra ou litúrgica. A segunda abordagem ganhou proeminência com a ascensão do movimento HIP; os proponentes desta abordagem focalizaram a performance musical, aplicando à execução da música barroca princípios relacionados à oratória e buscando amparo teórico nos diversos tratados escritos durante o período barroco, criando assim o que Haynes (2007) chama de *estilo retórico* ou *estilo eloquente*.

As duas hipóteses que defendo neste trabalho são: (1) que Andrés Schiff reconhece a retórica como princípio fundamental para a interpretação da música de J. S. Bach, e (2) que as gravações mais recentes de Andrés Schiff se aproximam mais do estilo retórico que as suas gravações mais antigas, especialmente no que diz respeito à articulação das figuras musicais e à preferência pela clareza polifônica.

### 1.1 O Cravo Bem-Temperado de J. S. Bach

A escolha pelas gravações do CBT como objeto de estudo do presente trabalho se deve principalmente a duas razões: a primeira é que a gravação de 2011 do CBT foi a que levou Andrés Schiff a conceder o maior número de entrevistas sobre a sua abordagem quanto à execução da música de Bach. A segunda razão é que o CBT é uma obra multifacetada, que apresenta considerável variedade estilística, oferecendo assim possibilidades múltiplas de análise.

O CBT é, provavelmente, a obra para teclado mais conhecida e executada de J. S. Bach. Consiste em um livro<sup>3</sup> com 24 pares de *Prelúdios e Fugas*, sendo que cada par de peças está em uma tonalidade distinta. Assim, o CBT abrange todas as tonalidades maiores e menores, desde Dó maior até Si menor.

Embora a música de J. S. Bach tenha permanecido consideravelmente desconhecida até 1829, quando Felix Mendelssohn (1809-1847) dirigiu a primeira execução pública da *Paixão*

---

<sup>3</sup> Reconhece-se o fato que Bach compôs uma segunda coleção de 24 prelúdios e fugas que, tradicionalmente, também é denominada “O Cravo Bem-Temperado”. Assim sendo, convencionou-se distinguir as duas coleções como “Livro I” e “Livro II”, ou “Parte I” e “Parte II”. Embora haja considerável discussão a respeito da pertinência deste título, estudiosos como David Ledbetter (2002), David Schulenberg (2006) e Yo Tomita (2008) assumem este título em seus textos. De acordo com Schulenberg (p. 241), o principal manuscrito do Livro II, que é o comumente denominado “autógrafo de Londres”, não contém todas as peças, e não apresenta um título coletivo. Além disso, Ledbetter (p. 9) afirma que a maior parte dos manuscritos antigos apresenta o título “O Cravo Bem-Temperado, Livro II” ou alguma variante deste, o que leva o autor a conjecturar que o próprio Bach considerou a obra como um novo “Cravo Bem-Temperado”. Não obstante, no presente trabalho utilizarei o título “O Cravo Bem Temperado” para me referir exclusivamente à obra anterior.



*Segundo São Mateus* após a morte de Bach, sabe-se que o CBT, bem como outras obras de Bach, era estudado e admirado no círculo de amadores e profissionais do norte da Alemanha, salientando-se entre esses familiares do próprio Mendelssohn. Deve-se esta circulação do CBT ao fato de que C. P. E. Bach, que sabia da importância da obra de seu pai, a disponibilizava entre interessados, e também ao bibliotecário real de Viena, o conde Gottfried van Swieten, que recebia a elite musical de Viena em sua casa e, segundo Mozart, lá “não se tocava nada além de Händel e Bach” (CRAMER, 2000, 4º parágrafo). Foi por meio do conde van Swieten que Haydn e Mozart tomaram conhecimento do CBT, bem como receberam encomendas para transcrever determinados Prelúdios e Fugas para quartetos de cordas. No caso de Mozart, a influência sobre seu estilo é sensível e concreta a partir de 1782. Beethoven estudou o CBT quando jovem, enquanto aluno de Christian Gottlob Neefe, que mantinha contato com C. P. E. Bach e possuía uma cópia do CBT. O reconhecimento da obra de Bach nesse círculo musical é evidenciado por um artigo de 1783 da *Cramers Magazin der Musik* que dizia que a prova do talento extraordinário do jovem Beethoven era que “ele toca grande parte do CBT de Sebastian Bach, que Mr. Neefe colocou em suas mãos. Qualquer um que conheça esta coleção de prelúdios e fugas [...] saberá o que isto significa” (CRAMER, 2000, 2º parágrafo).

Posteriormente, diversos compositores se apropriaram da ideia de perpassar todas as tonalidades para suas próprias coleções. Alguns exemplos relevantes são os 24 Prelúdios Op. 67 (1815) de Johann Nepomuk Hummel; os 24 Prelúdios Op. 28 (1839) de Frédéric Chopin, em todas as tonalidades maiores e menores; os 24 Prelúdios e Fugas (1938) de Vsevolod Zaderatsky; o *Ludus Tonalis* (1942) de Paul Hindemith, que são compostos de 24 fugas; e os 24 Prelúdios (1933) e os 24 Prelúdios e Fugas (1951) de Dmitri Shostakovich.

A página de rosto do manuscrito autógrafo do CBT apresenta inúmeras informações relevantes para a compreensão do propósito e contexto da composição da obra:

O Teclado Bem-Temperado, ou Prelúdios e Fugas em todos os tons e semitons, tanto com a terça maior, ou Do Re Mi, e com a terça menor, ou Re Mi Fa. Para o uso e aperfeiçoamento do aprendiz musical ansioso por aprender, e para o deleite singular daqueles já qualificados nesta disciplina composto e apresentado por Johann Sebastian Bach enquanto Mestre de Capela do Príncipe de Anhalt-Köthen, e diretor de sua camerata musical. No ano 1722.

O título, “*Das Wohltemperierte Clavier*”, comumente traduzido para o português como “O Cravo Bem-Temperado”, é melhor traduzido como “O Teclado Bem-Temperado”<sup>4</sup>. De acordo com Apel (1972, p. 3), o termo *Clavier* foi utilizado até cerca 1770 como designação genérica para todos os instrumentos de teclado disponíveis na época, e tem sua origem no latim *clavis*, que significa “chave”. Apel sublinha que, apesar da invenção do pianoforte um pouco depois de 1700, o termo não incluiu este instrumento até que ele se tornou amplamente conhecido, isto é, a partir de 1770. No século XIX, o termo *Klavier* passou a designar exclusivamente o piano, dado o desuso do cravo, do clavicórdio e demais instrumentos similares. Portanto, o termo *Clavier* no título do Cravo Bem-Temperado é uma referência a todos os instrumentos de teclado disponíveis na época, e provavelmente indica que Bach não intencionara que a obra tivesse sua execução restringida a um instrumento em particular. Apel afirma ainda que

na música antiga o órgão, o cravo e o clavicórdio não eram vistos como instrumentos que requeriam uma abordagem particular ou uma técnica composicional que fosse peculiar e compatível com cada um deles (1972, p. 5).

Embora a partir do século XVI tenham começado a aparecer designações específicas de instrumentação, especialmente em obras para órgão ou cravo, as designações coletivas ainda eram comuns, aceitas e intercambiáveis.

A indicação “Prelúdios e Fugas” especifica os gêneros composicionais encontrados na coleção: os *prelúdios* como peças de maior variedade estilística, e as *fugas* como demonstrações estritamente polifônicas.

A seguir, o texto da página de rosto indica que a coleção se compõe de peças que perpassam todas as tonalidades maiores e menores. A formulação utilizada por Bach, “em todos os tons e semitons, tanto com a terça maior, ou Do Re Mi e com a terça menor, ou Re Mi Fa” já era um tanto antiquada na sua época; outras cópias manuscritas já apresentam formulações mais modernas, como “em todos os tons maiores e menores”. Bach ressalta a relevância de sua obra utilizando uma nomenclatura antiga, que remonta à tradição modal renascentista: a expressão *tons* e *semitons* tem um sentido geográfico em relação ao teclado, sendo que os *tons*

---

<sup>4</sup> Cravo, no idioma alemão, seria denominado, como no italiano, por *Cembalo*.

(teclas brancas, no piano moderno) são as notas dos *modos*, e os *semitons* (teclas pretas) são os acidentes necessários para a *musica ficta*.<sup>5</sup>

A expressão “para o uso e aperfeiçoamento do aprendiz musical ansioso por aprender” nos apresenta o propósito primário da obra, o qual está diretamente relacionado ao programa educacional de J. S. Bach. O compositor pertencia a uma tradição na qual um dos meios predominantes de aprendizado musical consistia na cópia de repertório circulante. Confirma-se isto pela existência de uma série de outros manuscritos, completos ou incompletos, do CBT feitos por alunos de Bach. Para Bach, a atual discriminação do ensino de composição, técnica instrumental e improvisação lhe teria parecido uma aberração, uma divisão artificial dos elementos constituintes do ensino musical. Ledbetter (2002, p. 138) enfatiza que, nessa época, os alunos buscavam o mestre para “aprender tudo dele: afinar e manter o instrumento, notação musical e cópia, técnica, improvisação e composição. Essas coisas eram todas partes de uma unidade”. O aluno que recebesse o CBT para copiar e tocar teria sido encorajado e ensinado a compor obras equivalentes.

Ainda, a expressão “para o deleite singular daqueles já qualificados nesta disciplina” revela um pouco mais sobre as intenções de Bach: não apenas de oferecer exercícios de ordem composicional e técnico-instrumental, mas verdadeiras peças, que pudessem ser esteticamente apreciadas. E esse propósito do CBT tem sido mantido até hoje, constituindo uma das bases da formação de pianistas, cravistas e organistas, e como a principal referência do estudo do contraponto tonal.

A principal fonte do CBT é o manuscrito autógrafo de 1722, que apresenta a página de rosto anteriormente mencionada. Complementando este manuscrito, existem cópias de alunos e pessoas próximas a J. S. Bach. Além disso, existem alguns manuscritos com versões mais antigas das peças, sendo o principal deles o *Clavier-Büchlein* [Pequeno livro] dedicado ao filho mais velho do compositor, Wilhelm Friedemann Bach. O *Clavier-Büchlein* apresenta versões anteriores de 11 dos 12 primeiros Prelúdios (excluindo-se o Prelúdio em Mi bemol maior), o que nos permite observar muitos traços relevantes do sistema pedagógico de Bach, bem como de seu processo composicional. O famoso Prelúdio em Dó maior, por exemplo, está presente no *Clavier-Büchlein* em uma forma anterior (Figura 1), muito semelhante à sua forma final, porém a partir do compasso 7 o compositor anotou apenas a redução harmônica da peça.

---

<sup>5</sup> *Musica ficta* é um termo utilizado na música europeia dos séculos XII ao XVII, especialmente a música vocal, para designar alterações de alturas (acidentes), introduzidas pelos músicos no decorrer da execução de uma peça musical, que não eram especificadas no texto.

Figura 1 – Versão anterior do Prelúdio em Dó Maior do CBT, conforme consta no Clavier Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach.

O CBT foi a primeira tentativa bem-sucedida de compor peças em todas as tonalidades maiores e menores, de acordo com a concepção moderna do sistema tonal. Antes do CBT, compositores compuseram obras com peças que se estendiam a diversas tonalidades, mas em geral elas estavam mais atreladas a uma concepção modal, ou seja, de *modos transpostos*.

A coleção *Ariadne Musica* (1702) de J. C. F. Fischer (1656-1742), uma coleção de 20 Prelúdios e Fugas em várias tonalidades maiores e menores, antecede o CBT e, talvez tenha inspirado J. S. Bach quanto à ideia de compor uma coleção de peças em todas as tonalidades. No entanto, as peças da coleção de Fischer baseiam-se em estruturas modais; por exemplo, o par de nº 6 (ver Figura 2) está expressamente escrito em modo frígio; outras peças da coleção, embora indicadas como escritas em tons maiores ou menores, apresentam um caráter fortemente modal.

Figura 2 – Prelúdio nº 6 em modo frígio, da coleção *Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer.

Coleções anteriores que perpassam todas as tonalidades, ou a maioria delas, incluem várias coleções para alaúde dos séculos XVI e XVII: os 24 pares de *passamezzos* e *saltarellos*

(1567) de Giacomo Gorzanis e a *Guitarra espanhola* (1596) de Joan Carles y Amat foram escritos em tablatura e compostos com o propósito didático de mostrar as possibilidades de transposição de acompanhamento de canções. A coleção de trinta Prelúdios para alaúde, em todos os tons maiores e menores (com algumas tonalidades duplicadas), foi composta por John Wilson, provavelmente composta na década de 1640, utilizando a notação em pentagrama, e já apresentam uma concepção mais próxima do tonalismo.

## 1.2 Estrutura do trabalho e metodologia de análise

O presente trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo apresento a fundamentação teórica com base nas fontes bibliográficas consultadas, dividida em duas partes: na primeira discuto a questão da autenticidade na performance, e na segunda apresento a fundamentação teórica sobre o papel da retórica clássica na performance da música barroca. No segundo capítulo, discutirei as entrevistas dadas por Andrés Schiff, com base nos princípios apresentados no primeiro capítulo. E, no terceiro capítulo, apresentarei a análise das gravações de algumas peças do CBT feitas por Schiff.

As análises das gravações foram realizadas com o auxílio do software *Sonic Visualiser*. Este programa também foi utilizado para gerar os gráficos de forma de onda e os espectrogramas presentes no trabalho, e para a extração dos dados de variação de andamento e dinâmica, os quais foram posteriormente ajustados com o auxílio das ferramentas *Dyn-a-matic* e *Tap Snap*, disponíveis na página web do projeto *Mazurka*. A confecção dos gráficos a partir destes dados foi feita no software *Microsoft Excel*.

As citações de textos em língua estrangeira serão apresentadas em tradução para o vernáculo. As traduções são de minha responsabilidade.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Atualmente, há um consenso entre diversos autores de que o movimento HIP teve uma forte influência sobre a corrente interpretativa dominante<sup>6</sup>, e que este é o principal benefício obtido pelo movimento. John Butt afirma:

O verdadeiro benefício da PHI foi o fato que mesmo os melhores intérpretes tiveram que repensar por completo suas estratégias interpretativas, e isso desafiou a expressividade considerada “natural” da corrente interpretativa dominante (2004, p. 8).

Nicholas Cook enfatiza que, embora os esforços do movimento HIP tenham gerado inicialmente uma polarização entre seus proponentes e a corrente principal, o “resultado final foi um processo de hibridização, com a oposição anterior entre os proponentes da HIP e a corrente principal sendo substituída por um ambiente de performance mais diversificado” (2013, p. 28). Para Leech-Wilkinson, um dos aspectos mais fascinantes do movimento HIP consiste no fato que esta tenha sido, provavelmente,

a primeira ocasião na história da música que uma mudança de estilo tenha sido intencionalmente manufaturada por *performers* e amplamente adotada. De fato, ela foi tão bem-sucedida que veio a dominar várias gerações de músicos em um repertório cada vez mais amplo (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 4, ¶47).

Para Charles Rosen (2000), o movimento HIP

tomou o caráter de uma cruzada [...] O sucesso desse espírito de cruzada é inegável: ele pode ser mensurado pela medida na qual ela impôs uma nova ortodoxia. Nos dias de nossa inocência, o que nós queríamos era uma performance tecnicamente perfeita, efetiva, bela, comovente, e inclusive, para os mais idealistas, fiel à obra ou às intenções do compositor. A fidelidade já não é suficiente: uma performance precisa ser *autêntica* (2000, pp. 201-202, grifo meu).

---

<sup>6</sup> Traduzo o termo *mainstream* do inglês para “corrente dominante” ou “corrente principal”. Este termo é amplamente utilizado na literatura sobre a prática de performance para designar o grupo majoritário de intérpretes que se mantém ligados à tradição interpretativa do instrumento proveniente do Romantismo.

## 2.1 A questão da autenticidade

O forte apelo da “autenticidade” feito pelo movimento HIP impôs sobre os intérpretes da corrente dominante a responsabilidade de adotar princípios interpretativos mais objetivos e historicamente coerentes para a interpretação da música do passado. O movimento HIP acumulou uma bagagem significativa de conhecimento histórico-interpretativo (e musicológico, embora os musicólogos protestem quanto ao uso deste termo)<sup>7</sup>, e os intérpretes da corrente principal se viram obrigados a considerar esse corpo teórico construído pelo movimento.

Para Dreyfus, a ideologia estética do movimento HIP “depende de uma compreensão peculiar da prática de performance” que consiste em “um conjunto de regras que garante o comportamento musical correto” (1983, p. 318, grifo meu). O autor segue assim:

Visto de fora [do movimento] da Música Antiga, as regras surgem como um código secreto e poderoso, um corpo concreto embora inescrutável de conhecimento, que garante a correta interpretação. Como tal, elas exercem enorme influência sobre os músicos da corrente principal, os quais gostariam nada mais que pôr suas mãos no código e descobrir a aterrorizante verdade. [...] Ao adquirir as regras, parece (especialmente aquelas que lidam com questões periféricas sem importância, como a ornamentação) que esses músicos serão capazes de tomar um confortável caminho intermediário: manter os seus instrumentos modernos, manter os seus pontos de vista sobre fraseado e articulação, e evitar assim críticas por parte do crescente número de adeptos da Música Antiga. Contudo, por mais que eles tentem, algo está sempre errado: as regras não funcionam bem em instrumentos modernos e muitas vezes parecem contraditórias e não-intuitivas (pp. 318-319).

Pode-se observar um certo apelo de ordem moral nas pressuposições dos adeptos do movimento da Música Antiga (mas não todos).<sup>8</sup> O diagnóstico de Dreyfus é extremamente pertinente, embora sua proposição a respeito dos instrumentos modernos possa gerar polêmica, o que de fato ocorre. Abordarei o problema dos instrumentos mais adiante.

---

<sup>7</sup> Dreyfus (1983, pp. 311-312) enfatiza que a Musicologia não costuma ter uma relação muito amistosa com o movimento HIP, e que este movimento está em conflito com os “objetivos implícitos da musicologia pós-guerra: acumular, venerar e (eventualmente) embalsamar a herança cultural Europeia” (p. 311). O autor lembra que os musicólogos costumam repreender os adeptos da Música Antiga “por sua erudição inadequada” (p. 311), que se fundamenta predominantemente em uma leitura ingênua dos documentos e tratados da época (p. 312).

<sup>8</sup> Segundo Butt (2004, p. 25): “Nikolaus Harnoncourt, cuja carreira no movimento HIP encontra-se entre as mais longevas e distintas, tem constantemente procurado se distanciar do termo ‘autenticidade’, ao considerar fraudulentas quaisquer reivindicações de exatidão e genuinidade em performance histórica”.

Essa ideia de haver uma forma “correta” de executar nos remete ao problema da “autenticidade”. Este é considerado hoje um termo significativamente desgastado, conforme esclarece Fabian (2001, p. 153):

Durante a década de 1980, deu-se significativa atenção aos vários aspectos [da] complexa ideia [de autenticidade na performance], e por volta dos anos 1990 o termo veio a ser desacreditado. Hoje em dia, é mais comum falarmos sobre “Performances Historicamente Informadas”, evitando assim qualquer referência à autenticidade.

No entanto, entendo que vale a pena resgatar e resumir aqui um pouco da discussão sobre o termo, pois acredito que ele representa uma ideia que permeou a nossa compreensão atual sobre como devemos interpretar e executar a música antiga, e que é relevante para nossa compreensão da posição de András Schiff.

Há inúmeras formas de introduzir o termo “autenticidade”, e em *Authenticities*, Peter Kivy (1995) nos oferece uma reflexão profunda nos diversos significados que o termo pode apresentar. Mas acredito que a melhor forma de apresentar a questão aqui é sugerida por Taruskin (1995, pp. 353-354), numa forma que tornará evidente a conexão do problema da autenticidade com o tema do presente trabalho. Para Taruskin, a música ocidental, nos seus primórdios, era algo que era simplesmente *realizado*, e que a música “evoluiu” para uma arte em um processo que perpassa quatro estágios. O primeiro estágio foi o da *literacia*, que tomou lugar há alguns séculos, no qual foi concebida uma forma de escrever a música, o que possibilitou que a música apresentasse uma forma física independente daqueles que a criaram. O segundo estágio foi o da *imprensa*, no qual a reprodução dos artefatos concebidos no estágio anterior se tornou fácil e economicamente viável. Neste estágio, o texto tornou-se objeto de comercialização e contemplação, e surgiu um público de colecionadores dispostos a comprar, vender e contemplar tais artefatos. O terceiro estágio foi da *canonização*, no qual a música deixou definitivamente de ser considerada primariamente como objeto de realização, e passou a ser considerada como objeto de contemplação; e neste estágio, concebeu-se a ideia de um cânon de obras “clássicas”. Por fim, o último estágio foi o estágio da *gravação*, no qual “surgiu uma categoria totalmente nova de ‘coisa-musical’, e com ela surgiram novas categorias totalmente novas de contempladores-de-música passivos que poderiam consumir música sem a necessidade de nenhum tipo de habilidade de execução [musical]” (p. 354). E, para Taruskin, o aparecimento das gravações permitiu o surgimento da ideia de uma “performance definitiva”, uma que seria plenamente equivalente à obra executada.



Portanto, para Taruskin, a ideia de autenticidade é uma noção recente e moderna. O problema é que “existe uma vasta distância conceitual que separa nossas atuais atitudes musicais daquelas que reinaram no tempo em que grande parte da música que nós executávamos era nova” (p. 354).<sup>9</sup>

O sociólogo Antoine Hennion salienta o “moderno paradoxo” que existe na relação do movimento HIP com a moderna tecnologia de gravação:

O paradoxo moderno aqui é que o retorno em massa para os instrumentos antes esquecidos se deve em grande parte ao silêncio do seu principal mediador: o disco. O uso extensivo de técnicas de gravação modernas foi o fator preponderante que permitiu que a música barroca viesse a falar novamente. A história da música tem sido capaz de reconstruir seu passado – e assim pensar sobre seu presente – apenas no momento em que ela possuiu um número suficiente de arquivos de áudio fidedignos sobre os quais escrevê-la (1997, p. 420).

Rosen expõe o problema das gravações da seguinte maneira:

A gravação [...] aspira ser algo que ela não é: um recital, um concerto, ou uma performance ao vivo privativa. [...] Nós precisamos fingir que a performance foi espontânea, que a música veio diretamente do coração do compositor e do intérprete: os aparatos de gravação e os microfones são apenas registradores passivos da experiência. O que nós exigimos da gravação é fidelidade e autenticidade – [...] autenticidade que garante que a performance não foi adulterada e deformada em nenhum aspecto.

E para Leech-Wilkinson, “a função da gravação é soar, tanto quanto possível, como uma performance ao vivo” (2009, cap. 2, ¶21).

Tanto Taruskin como Rosen veem o movimento HIP como uma iniciativa estimulada pelo surgimento, aprimoramento e popularização da tecnologia de gravação. Por meio de uma gravação é possível fazer da performance uma fonte documental, e inclusive estudá-la e submetê-la a escrutínio (que é justamente o que farei neste trabalho). Contudo, deve-se

---

<sup>9</sup> Taruskin se refere ao fato que, até o término do século XVIII, a execução e apreciação de repertório contemporâneo era dominante, de forma que a apreciação de repertórios antigos era bastante incomum, restringida a nichos de pessoas interessadas. Haynes (2007, p. 72) comenta que no século XVIII uma peça já poderia ser classificada como “música antiga” tendo sido composta pelo menos 20 anos antes, enquanto que nós, hoje, consideramos a música de cem anos atrás como “moderna”!

reconhecer de antemão as dificuldades conceituais e filosóficas que são impostas pela suposta equivalência da gravação como registro fidedigno de uma performance.<sup>10</sup>

A principal crítica de Taruskin a respeito do movimento HIP é que, o que o movimento chama de “autêntico” e “histórico” é, de fato, o *moderno*. De acordo com o autor, os proponentes do movimento confundem autenticidade com historicidade, e utilizam as evidências documentais históricas como apoio para um estilo que reflete o gosto musical de nossos dias, e não o gosto da época na qual a obra foi escrita ou primeiramente executada.<sup>11</sup> Schulenberg (1990, p. 473) reconhece a fragilidade deste conceito de autenticidade, mas rejeita em parte o argumento de Taruskin:

[...] de fato, é fácil demonstrar que performances historicamente-informadas refletem o gosto tanto quanto performance não-informadas. Mas para mim isso parece irrelevante. Há gostos na história e também na crítica, mas este fator isolado não invalida interpretações históricas ou críticas.

Para Schulenberg e outros autores, mesmo que uma performance realmente “autêntica” no sentido histórico seja inalcançável, a busca pelas práticas, sonoridades e intenções originais tem o potencial de enriquecer a performance e a apreciação da música de épocas passadas.

### 2.1.1 Os tipos de autenticidade

Kivy (1995), ao tratar do problema da autenticidade na execução (ou interpretação) de obras musicais (ou seja, música que está fixada em um texto), afirma que existem quatro tipos de autenticidade possíveis, mas que é impossível adotar todos os quatro tipos ao mesmo tempo. Os quatro tipos são:

- Autenticidade como *intenção*, pela qual uma performance autêntica é aquela que é fiel às supostas intenções do compositor da obra;
- Autenticidade como *som*, pela qual uma performance autêntica é aquela da qual se ouve a mesma sucessão de sons físicos que tenha sido presumivelmente ouvida na primeira performance da obra;
- Autenticidade como *prática*, pela qual uma performance autêntica é aquela que restaura as práticas e convenções de performance que presumivelmente eram comuns na época em que a obra foi escrita;

<sup>10</sup> Tais dificuldades são sucintamente exploradas por Leech-Wilkinson (2009, cap. 2, ¶11-20).

<sup>11</sup> O argumento de Taruskin é amplamente desenvolvido em *Text and Act* (1995).

- *A outra autenticidade, ou a autenticidade pessoal.*

Para Kivy, o que é geralmente considerado como uma *performance autêntica* é a performance que apresenta o segundo tipo de autenticidade, ou seja, autenticidade como som (1995, p. 47). Outros, em contrapartida, afirmam que o real objetivo de uma performance historicamente informada é restaurar a prática de performance da época na qual a obra foi composta, o que presumivelmente tem o potencial de restaurar também a autenticidade sônica da obra. De qualquer forma, a ideia de autenticidade sônica é muito recorrente, e apresenta uma série de pressupostos questionáveis, especialmente a ideia de que o “som original” será ouvido pelos ouvintes modernos da mesma forma como os ouvintes que ouviram a “performance original” a ouviram (Kivy, 1995, pp. 74-75).

Rosen, por outro lado, considera que as intenções do compositor são mais importantes, e ele critica a abordagem dos defensores da HIP no que diz respeito à sua busca por autenticidade de som e/ou prática. Sobre a primeira, ele escreve:

[A busca por autenticidade] não indaga o que o compositor desejou, mas apenas o que ele obteve. Intenções são irrelevantes. (Alguns intérpretes da Música Antiga agora reivindicam o retorno ao estudo das intenções, mas a concentração ainda está no que é realmente ouvido.) Nós não tentamos mais inferir o que Bach teria desejado; ao invés disso, nós determinamos como [suas obras] foram tocadas enquanto ele estava vivo, em que estilo, com quais instrumentos, e quantos deles estavam lá na sua orquestra (2000, p. 202).

Haynes argumenta:

Rosen parece pensar que Bach não obteve o que ele quis. [...] Isso pode ser porque ele é um pianista, e ele pensa que o que Bach realmente quis era o piano – o piano moderno, igual ao seu (2007, p. 87).

A questão se um compositor (especialmente compositores anteriores ao Romantismo) obteve ou não o que desejou é discutida por Kivy (1995, pp. 25-27) e Butt (2004, pp. 76-78). O argumento de Kivy é que as intenções do compositor devem ser compreendidas de acordo com o seu condicionamento em relação ao contexto em que viveu. Desta forma, se um compositor não quis escrever para um determinado instrumento que já estava disponível na época, devemos respeitar tal intenção, mas se o compositor não quis escrever para um instrumento que *não estava disponível* para ele, devemos considerar a possibilidade de que o compositor pudesse desejá-lo caso o instrumento viesse a estar disponível para ele, se tal instrumento tivesse a

capacidade de projetar satisfatoriamente (ou até de forma superior aos instrumentos efetivamente disponíveis) os atributos estéticos da obra.

Para Butt, o argumento de que Bach, se estivesse vivo hoje, desejaria ouvir suas obras sendo tocadas em um instrumento moderno, não faz sentido:

A clareza lógica deste argumento esconde algumas pressuposições cruciais: especificamente, que Bach, estivesse ele vivo hoje, ainda seria um compositor [...], que, se ele ainda fosse um compositor, ele ainda estaria preocupado com as obras que ele escreveu há 250 anos, e que, estando ele impressionado pelas possibilidades oferecidas pelos instrumentos modernos, ele ainda estaria escrevendo ou executando o mesmo tipo de música (BUTT, 2004, p. 77).

Para Butt (p. 77), o fato de muitos de nós preferirmos ouvir a música de Bach em um piano moderno deve-se ao nosso condicionamento, isto é, ao fato de estarmos acostumados com o piano moderno. Desta forma, se alguém, hoje, vem a acostumar-se com o cravo como instrumento para a execução da música de Bach, tal pessoa já não vai mais preferir ouvir a música de Bach tocada em um piano, mas sim em um cravo. Tal é a pressuposição de Haynes ao afirmar que Rosen acha que Bach quis um piano, e não os instrumentos dos quais ele dispunha.

Schulenberg (2006, p. 9) aponta o fato que “hoje em dia nenhum intérprete ou estudioso reputado argumenta que simplesmente usar um instrumento antigo ou uma suposta cópia dele [...] possa garantir a autenticidade”, e também que poucos realmente acreditam na possibilidade de “reproduzir as intenções concernentes à performance de uma obra em particular, especialmente quando não está claro se [Bach] teve alguma intenção específica mesmo sobre algo tão fundamental como [o instrumento]”.

A tensão entre autenticidade de intenção e as autenticidades de som e de prática – usando a terminologia de Kivy – poderia estar relacionada à ideia de *Werktreue* (fidelidade à obra). Para Haynes, *Werktreue* consiste em uma extensão “do respeito ao compositor como um grande artista” à obra por ele composta, e afirma que “ao redor [da ideia da] *Werktreue* orbitam uma série de dogmas familiares a respeito da música Clássica, tais como a intocabilidade,<sup>12</sup> o

---

<sup>12</sup> Haynes define *intocabilidade* como “uma obrigação de transmitir – literalmente – as intenções de um compositor sem alterar nem mesmo o menor dos detalhes” (2007, p. 93). Para Haynes, a ideia de intocabilidade não era forte no período Barroco. Goehr (1992, p. 224), de quem Haynes toma o conceito, aponta que a intocabilidade começou a se tornar proeminente foi no período Clássico, quando compositores como Haydn e Beethoven passaram a exigir de seus editores que não alterassem nenhum dos detalhes presentes nos seus manuscritos, assim assumindo um novo patamar de autoridade sobre suas composições.

imperativo da Urtext ('se não está explicitado, está proibido') e fetichismo textual" (2007, pp. 89-90). Ainda segundo o autor, o conceito de *Werktreue* faz com que o texto de uma obra musical seja considerado e reverenciado como a única autoridade para a interpretação da obra, de forma que questões extrínsecas ao texto – como o contexto e estilo musical da época – sejam sistematicamente ignoradas.

Em contrapartida, Badura-Skoda afirma que

Em debates sobre interpretações modernas da música do século XVIII, o problema frequentemente se resume a, se os intérpretes e seus críticos estão confundindo *Werktreue* (uma interpretação fidedigna da obra) com *Buchstabentreue* (uma aderência literal ao texto). (1994, p. 56)

Badura-Skoda sugere, implicitamente, que pode haver uma solução para a tensão entre a autenticidade de intenção e as outras duas autenticidades discutidas. Desta forma, uma autenticidade de intenção (*Werktreue*) não implica, necessariamente, a exclusão de uma autenticidade de prática ou de som. Golomb (2004, p. 21) aponta que o conceito de *Werktreue* tem servido como um termo genérico que abrange inúmeras ideologias divergentes que dizem respeito à relação entre o texto musical e a performance em si.

A discussão sobre a questão da intenção do compositor é muito mais ampla do que isso que foi dito aqui, mas o propósito desse breve resumo é o de situar o trabalho de Andrés Schiff no contexto dessa discussão. As afirmações públicas de Andrés Schiff demonstram uma forte inclinação do intérprete ao tipo de autenticidade que Kivy chamou de *autenticidade de intenção*.

## 2.2 A questão do instrumento

A questão do instrumento é fundamental para o problema da autenticidade, visto que é o aspecto mais concreto e imediatamente reconhecido da prática de performance de Música Antiga. Se, como afirmou Schulenberg (2006, p. 9), ninguém pode afirmar que o simples uso de um instrumento de época torna autêntica a execução, a influência de certa forma moralista do movimento HIP teve um forte efeito na prática musical da música dos séculos XVII e XVIII no decorrer das últimas décadas, de forma que uma performance em um instrumento não-autêntico (como o piano, por exemplo) é imediatamente reconhecida como inautêntica. Novas gravações da música de Bach ao piano têm se tornado cada vez mais raras, em contraste com o aumento da popularidade do cravo (Schulenberg 2006, p. 9).

No século XIX os músicos se apropriaram da música de Bach, interpretando-a segundo a cosmovisão e os padrões estéticos correntes. Consequentemente, a música de Bach passou a

ser executada em instrumentos modernos e com uma nova concepção estilística. Esta prática, que se manteve dominante até meados do século XX, está arraigada no ideal romântico de Bach, que o transformou em um gênio e sua música em monumento, e pressupõe a superioridade dos instrumentos modernos sobre os antigos, além de estar fundamentada nos ideais da *Werktreue* e da música absoluta.

Rosen afirma que existe uma “distinção fundamental entre música que demanda uma reconstituição do estilo original de performance com instrumentos originais, e música que é suscetível à reinterpretação por meio de diferentes estilos e sons” (ROSEN, 2000, p. 205). Brown é ainda mais explícito:

A verdade – embora possa parecer controverso dizê-lo agora – é que é mais aceitável tocar a música de Bach em instrumentos modernos que a música de Rameau, a respeito do que se pode argumentar que as sonoridades autênticas e as antigas técnicas de execução são menos importantes em um do que no outro, e que, portanto, a natureza essencial da música de Bach pode emergir em uma performance que traduza o original em termos modernos (BROWN, 1988 *apud* ROSEN, 2000, p. 205).

John Eliot Gardiner também afirma que “a música de Bach é incrivelmente robusta e parece suportar todo tipo de tratamento: veja quão incrivelmente esclarecedores foram algumas das gravações de Glenn Gould. Bach emerge de forma reconhecível até mesmo no sintetizador Moog” (SHERMAN, 2003, p. 372).

Esta concepção contrasta fortemente com o entendimento dos proponentes da HIP, de que a música de uma determinada época é melhor projetada em instrumentos contemporâneos a ela, visto que, como coloca Schulenberg (2006, p. 12), ela pressupõe as qualidades de um instrumento da época, não de um instrumento atual.

Walls (2002, p. 24) resume o problema do instrumento da seguinte forma:

O interesse em instrumentos de Período tem sido motivado por uma convicção de que a música de épocas anteriores é melhor oferecida por meio da recriação dos timbres instrumentais previstos pelo compositor (até o ponto em que eles podem ser estabelecidos). Evidentemente, há um ponto de vista alternativo, colocado da forma mais eloquente na década de 1870 por Philipp Spitta, que proclamou que o pianoforte moderno “pairava na mente de Bach”. Spitta, sendo incapaz de apreciar a beleza de um bom cravo alemão do séc. XVIII (e talvez impedido de ouvir um instrumento desse tipo sendo tocado), estava

convencido que a concepção intelectual de Bach estava à frente da tecnologia de construção de instrumentos – em outras palavras, que suas obras se firmaram apenas no momento em que um instrumento digno delas foi desenvolvido.

Pessoas como Rosen, Brown e Gardiner são acusados por alguns autores de defender uma concepção formalista da Música: “É palpável a presença da Música Absoluta nessas palavras: que Bach pensou em ‘música pura’ ao invés de música produzida pelo mundo real no qual ele viveu” (HAYNES, 2007, p. 87). Cabe esclarecer que, historicamente, o termo “música absoluta” foi utilizado mais especificamente para se referir à música instrumental, desassociada de elementos “extramusicais” (PEDERSON, 2009). Assim, o uso que Haynes faz do termo aqui pode ser entendido como uma referência à concepção *formalista* da música: segundo Nicholas Cook, ainda hoje, muitas discussões musicológicas “tem sido emolduradas dentro de uma concepção da obra musical como sendo a base ontológica da cultura musical”, a qual incorpora duas ideias proeminentes: “primeiro, que a obra musical é uma entidade abstrata e permanente, concebida de uma forma mais ou menos platônica; e segundo, que ela está fundamentada na notação” (2013, p. 13). Tanto Haynes como outros autores envolvidos no movimento HIP defendem que as composições do período Barroco são indissociáveis de seus contextos de performance.

No entanto, pode-se argumentar que Bach de fato não pensou em um instrumento específico ao compor determinadas peças. Especialmente quanto ao CBT, Ledbetter afirma que “o argumento sobre os instrumentos é na verdade um produto da moderna vida de concerto, e é alienada ao modo de pensar de Bach. O propósito [do CBT] não foi o de fornecer repertório para este ou aquele instrumento” (2002, p. 34). Libin argumenta, de forma mais abrangente, que

antes de 1800, grande parte da música era tocada em diferentes instrumentos, de forma intercambiável, sem nenhuma preocupação quanto aos modernos preceitos de autenticidade ou fidelidade às intenções do compositor. Com frequência, os compositores parecem não ter tido nenhum instrumento específico em mente para suas obras, antes estavam contentes em ter suas obras executadas, com os devidos ajustes, em qualquer tipo [de instrumento] disponível (LIBIN, 1994, p. 1).

Os defensores da autenticidade sonora costumam argumentar que os instrumentos de época são mais apropriados ao estilo da época, e que os instrumentos modernos<sup>13</sup> são incapazes de projetar tais estilos satisfatoriamente. Dreyfus (1983, p. 318) afirma que “as regras [de interpretação da música antiga] não funcionam bem em instrumentos modernos e muitas vezes parecem contraditórias e não-intuitivas”, se usadas em instrumentos modernos. Da mesma forma, Haynes acredita que o problema da utilização de instrumentos modernos é que eles foram criados para a música da sua época, ou seja, a música do período Romântico. O autor afirma que tais instrumentos facilitam a realização de articulação *legato* e a projeção de longas linhas melódicas, sendo que estas não são características estilísticas próprias da música barroca.

Badura-Skoda adota uma posição pragmática em relação à escolha entre um instrumento de época e um instrumento moderno:

Sob certas circunstâncias, pode ser realmente desejável, e apropriado, fazer uso de um instrumento de época. Em outras ocasiões, contudo, isso pode não ser o mais apropriado. Em um grande auditório, por exemplo, o som de um fortepiano Silbermann ou Stein simplesmente não será forte o suficiente para preencher a sala: um piano moderno é necessário para isso. Mas um bom fortepianista que toca uma sonata de Mozart ou Haydn em um piano moderno, não obstante, irá trazer para sua performance uma interpretação ‘historicamente informada’: os frutos inevitáveis de sua experiência com o fortepiano. Por exemplo, ele irá compreender a necessidade de uma articulação vívida e de um andamento não-muito-lento, e irá incorporar este discernimento em suas performances independentemente das circunstâncias momentâneas. (1994, pp. 56-57).

Contudo, é fato que a natureza do piano moderno está muito mais distante da natureza dos instrumentos disponíveis na época de J. S. Bach do que de um fortepiano<sup>14</sup> e, portanto, a relação entre o piano e instrumentos como o cravo e o clavicórdio não é tão próxima nem tão convincente quanto a relação entre o piano e o fortepiano.

---

<sup>13</sup> Haynes (2007, pp. 156-157) chama nossa atenção para o fato que aquilo que chamamos “instrumento moderno” na realidade não o é necessariamente, mas que o rótulo “instrumento Romântico” seria mais apropriado, já que os instrumentos atualmente utilizados na música de concerto adquiriram suas atuais características já no século XIX. O autor, no entanto, admite que o piano pode, em certo sentido, ser uma exceção à regra; embora as feições do piano moderno já se tenham configurado no final do século XIX, o piano continuou a ser aprimorado no decorrer do séc. XX. Ainda assim, o autor protesta afirmando que “instrumento moderno” seria um rótulo mais apropriado para um sintetizador.

<sup>14</sup> Embora Bach tenha tido contatos eventuais com os primeiros *fortepianos* de Cristofori, não há nenhuma evidência de que Bach tenha composto obras tendo tal instrumento em mente.



### 2.2.1 O instrumento apropriado para executar o Cravo Bem-Temperado

A discussão sobre o instrumento ideal para executar o CBT de Bach abrange uma série de problemas além da relação da obra como um todo com o contexto estilístico da época em que foi composta. Dois dos mencionados problemas são, o significado da palavra *Clavier* que aparece no título da obra, e as distinções de estilo de cada peça que podem ser atribuídas a aspectos idiomáticos de determinados instrumentos.

A palavra *Clavier*, presente no título da obra, é comumente considerado como um termo genérico que designa qualquer instrumento de teclado disponível na época.<sup>15</sup> Schulenberg (2006, p. 203) afirma que a “palavra provavelmente se refere não a um instrumento específico, mas ao teclado em si, afinado de uma forma específica”.<sup>16</sup> Ledbetter discute diversas possibilidades alternativas de interpretação da palavra *Clavier*, sugerindo que Bach poderia ter pensado no cravo, no clavicórdio, na espineta, no órgão, no cravo-alaúde (*Lautenwerk*) ou no fortepiano. Para o autor, os instrumentos mais prováveis são o cravo e o clavicórdio. O contato de Bach com o fortepiano foi muito ocasional e o instrumento ainda estava nas suas fases iniciais de desenvolvimento, de forma que é improvável que Bach tenha composto a obra com tal instrumento em mente. Já o órgão, apesar de ter sido um instrumento importante para Bach, geralmente apresenta o seu uso claramente especificado pelo compositor.

Ledbetter (2002, p. 33) afirma que o tempo em que J. S. Bach viveu foi um período de mudanças significativas nos estilos e gostos musicais, e da mesma forma, um período de muita experimentação no campo dos instrumentos musicais. Por esta razão, o autor reconhece a riqueza do CBT no que diz respeito à diversidade estilística e de referência instrumental, de forma que o CBT dificilmente possa ser associado a um único instrumento ideal que o compositor teria em mente ao escrever as peças.

Além disso, Ledbetter chama a atenção para o fato que, no CBT, todas as peças possuem uma extensão restrita a quatro oitavas, que era uma extensão comum a todos os instrumentos de teclado da época, o que favorece o argumento de que Bach considerou esta coleção como “universal” e com um propósito sobretudo didático.

---

<sup>15</sup> Desta forma, a tradução ideal do título da obra seria “O Teclado Bem-Temperado”.

<sup>16</sup> Ao fazer menção à afinação do instrumento, Schulenberg se refere ao termo “Bem-Temperado” (*wohltemperierte*) que, segundo este e outros autores, sugere que Bach tenha tido uma preferência a um sistema de afinação *temperada* para o teclado. A afinação temperada geralmente se refere ao sistema na qual a oitava é dividida em 12 partes exatamente iguais, mas alguns autores têm sugerido que Bach poderia se referir a qualquer sistema que permitisse a utilização de todas as tonalidades (Schulenberg, 2006, p. 202).

### 2.3 O papel da retórica na música barroca

Haynes, embora apresente a tendência de defender uma abordagem da interpretação da música antiga em instrumentos de época, admite a possibilidade da execução desse repertório em instrumentos modernos. O autor afirma que muitos intérpretes têm encontrado maneiras de “projetar os estilos antigos usando hardware Romântico” (2007, p. 153). Ainda de acordo com o autor,

na música histórica, o *status* do piano moderno sofreu uma mudança drástica no último século. Desde o final da década de 1960, o gosto contemporâneo e a instituição musical toleram o uso do piano para a música retórica apenas se ele é particularmente bem tocado. (Haynes, 2007, p. 157)

Para Haynes, a música dos séculos XVII e XVIII é fortemente baseada nas ideias da oratória clássica, e cunhou assim o termo “música retórica” ou “música eloquente”, os quais, segundo o autor, “expressa[m] a essência do espírito musical anterior à Revolução Romântica” (2007, p. 12). Golomb (2008, p. 1) chama a atenção para o fato que a conexão da música daquele período com a retórica reflete a concepção de muitos músicos do movimento HIP, mas que tal conexão não é comumente reconhecida pelos “de fora”, tais como críticos, ouvintes, intérpretes da corrente principal, filósofos e até mesmo musicólogos, que tendem a reconhecer, nas abordagens do movimento da Música Antiga, apenas aqueles aspectos considerados técnicos da execução musical. Isto se deve, em parte, ao fato que os músicos geralmente não explicitam a conexão da música barroca com a retórica em seus discursos públicos sobre seu fazer musical.

Segundo Sharpe (2000, p. 71), a retórica “é um ramo de estudo que foi em grande parte perdido de vista, mas que durante séculos foi parte fundamental da educação”. A importância da retórica na música barroca é deduzida com base no fato que muitos teóricos deste período falavam da música como um “discurso-em-sons, comparando os atos da composição e da performance com a criação e apresentação da oratória verbal” (Golomb, 2004, p. 85). Quintiliano (35-95), em sua obra *Institutio Oratoria*, definiu a arte da retórica como “‘a habilidade de falar bem’, onde ‘bem’ se refere não apenas à argumentação persuasiva e à arte com estilo, mas implica propósito moral” (KENNEDY, 2001, p. 4). Kennedy afirma que o entendimento moderno acerca da retórica a considera “como uma qualidade inerente ao uso de signos, especialmente signos linguísticos, e na rede de signos que constituem um texto” (p. 6).

Quintiliano organizou a arte da retórica em cinco cânones:

a) *Inventio* (invenção): o processo de criação e desenvolvimento de um argumento;

- b) *Dispositio* (disposição ou organização): o processo de organização e estruturação do discurso;
- c) *Elocutio* ou *Decoratio* (eloquência ou estilo): o processo de definição do estilo do discurso, especialmente quanto à utilização de figuras de linguagem;
- d) *Memoria* (memorização): o estudo de técnicas de memorização do discurso; e
- e) *Pronuntiatio* (apresentação): o estudo de técnicas de apresentação do discurso.

Os músicos e teóricos do período barroco se apropriaram destes cânones da retórica, passando a descrever conceitos, técnicas e estruturas musicais por meio da terminologia da retórica clássica.<sup>17</sup> Assim, o cânnon da invenção (*Inventio*) tratava da criação de materiais temáticos apropriados; o cânnon da organização (*Dispositio*) tratava da organização formal; o cânnon do estilo (*Decoratio*) tratava do uso de figurações ornamentais; e o cânnon da apresentação (*Pronuntiatio*) tratava dos aspectos da performance propriamente dita (GOLOMB, 2004, p. 85).

A diferença entre a música barroca e a música do século XIX, de acordo com Haynes, é que na última os músicos estavam preocupados em gerar *beleza*, enquanto que na primeira os músicos buscavam essencialmente evocar um “humor”, um *afeto*. Harnoncourt (1988), que defendeu o tratamento da música barroca como um tipo de *linguagem*,<sup>18</sup> afirma que “a música barroca quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos representar e suscitar um sentimento geral, um ‘afeto’” (p. 151). Convém notar o paralelo aqui traçado entre a oratória e a música: enquanto o objetivo da primeira era *convencer* a audiência, o objetivo da última era *comover* a audiência; a música era tratada como uma linguagem, porém uma linguagem dos afetos. O compositor e teórico J. D. Heinichen, em 1728, escreveu que “o verdadeiro objetivo da música é ‘mover os sentimentos’” (*apud* DONINGTON, 1982, p. 2).

Assim, a retórica clássica forneceu um rico arcabouço conceitual e terminológico sobre o qual os músicos e teóricos do barroco puderam desenvolver suas ideias musicais.

### 2.3.2 *Abordagens do estudo moderno da retórica na música barroca*

Autores como Hermann Kretzschmar, Arnold Schering, Arnold Schmitz, Hermann Unger e Dietrich Bartel foram os primeiros a reconhecer e estudar a importância da retórica na

---

<sup>17</sup> Harnoncourt (1988, p. 23) afirma que a “relação [da música] com a linguagem sempre permaneceu reconhecível”.

<sup>18</sup> Para considerações a respeito da concepção da Música como linguagem, ver Agawu (2009, pp. 15-39). O autor afirma que a Música e a linguagem apresentam diferenças consideráveis em seus aspectos materiais, comunicativos e metalinguísticos, embora apresentem certas afinidades que tornam a Música análoga à linguagem verbal em certos aspectos.

música barroca e procurar “decifrar e interpretar a linguagem da música barroca” (Bartel, 1997, p. vii). O fundamento desta compreensão da música barroca análoga à linguagem está no fato que, na transição da música medieval para a música renascentista, houve uma mudança do foco teórico-especulativo da primeira para um foco antropológico e linguístico na segunda:

O foco cosmológico da *musica* revelado nas abstrações numerológicas da *musica theoretica* se deslocou para um foco antropológico revelado nas forças retóricas da *musica poetica*. Isto ocorreu, na Renascença, de forma paralela ao deslocamento da ênfase do *quadrivium* matemático para o *trivium* linguístico (BARTEL, 1997, p. 19).

O termo *musica poetica* foi cunhado por Joachim Burmeister no século XVI, para se referir ao estudo das relações da composição musical com a retórica clássica. Bukofzer (1947, p. 388) enfatiza que “a doutrina dos afetos e das figuras [musicais] estava ligada aos aspectos técnicos do fazer musical”. Este estudo ocorreu a partir da apropriação, por parte dos músicos renascentistas, dos textos clássicos sobre retórica, especialmente Quintiliano. O desenvolvimento destas relações culminou na chamada *seconda pratica*, ou *stilo moderno*. Esta última expressão foi utilizada pela primeira vez por Giulio Caccini na sua obra *Le nuove musiche*, de 1602, designando um estilo no qual a monodia acompanhada substituíra a antiga polifonia, conferindo maior importância ao texto verbal e tornando o acompanhamento instrumental subserviente a ele. É também a partir daí que começa o uso e desenvolvimento do baixo contínuo.

A ênfase no texto e no caráter proposicional da música levou os músicos a estabelecerem relações mais explícitas da música com a retórica clássica, e assim os músicos e teóricos da época passaram a aplicar de forma quase direta os conceitos da retórica e sua terminologia à música. A aplicação destes conceitos se deu de forma progressiva: primeiro, na música vocal, na qual o acompanhamento musical acompanhava o texto através do uso de figuras musicais e lhe conferia um afeto específico. Depois, tais figuras passaram a ser utilizadas também na música instrumental. Além disso, os conceitos estruturais do discurso da retórica relacionados ao cânon da organização (*Dispositio*) – *exordium*, *narratio*, *confirmatio* e *peroratio* – também passaram a ser aplicados à música, e esta relação se tornou mais explícita conforme se dava o desenvolvimento da harmonia tonal.

A implicação mais imediata da retórica na música é que as técnicas e figuras musicais utilizadas na composição remetem, de forma intrínseca, a significados extramusicais. Tal concepção levou os teóricos do século XX a compilarem uma *Figurenlehre* – uma teoria das

figuras musicais. O texto mais abrangente acerca deste assunto é o livro *Musica Poetica* de Dietrich Bartel (1997): o autor organizou as figuras musicais do barroco alemão de forma a abranger em um único material todas os significados de figuras e técnicas musicais específicas dadas por antigos tratados e teóricos.

Golomb (2008) chama esta abordagem de “retórica-como-semântica” [*rhetoric-as-semantic*] pois que na música apresenta um caráter linguístico e hermenêutico. Neste contexto, sua aplicação direta é geralmente direcionada para a decodificação das figuras musicais na música vocal. Assim, a música instrumental é interpretada com base em possíveis relações semânticas com a música vocal, i.e., a busca por figuras ou elementos musicais em comum.

### 2.3.3 *Retórica e performance*

A abordagem tradicional, hermenêutica, dos estudos da retórica na música barroca feitos no século XX, com frequência focalizou o processo composicional, deixando de lado as questões relacionadas à execução. Tais estudos sempre tiveram como objeto o texto musical, o produto do processo composicional, tendo como foco os cânones da invenção (*Inventio*), organização (*Dispositio*) e estilo (*Elocutio*). Não obstante, sendo este último o cânon que trata a respeito da utilização das figuras de linguagem (e, no caso da música, das figuras musicais), devemos lembrar que os músicos dos séculos XVII e XVIII lidavam com um amplo leque de habilidades musicais, e sua prática de performance incluía a improvisação, principalmente na forma de ornamentação. Assim, a colocação de figuras musicais não fazia parte apenas da composição, mas também da arte de execução ou performance.

Golomb enfatiza que esta abordagem da retórica musical surgiu ao mesmo tempo em que emergiu uma demanda por uma “objetividade austera e refreada na performance da música barroca” e “às vezes defendida pelas mesmas pessoas” (2008, p. 2). O resultado foi a insurgência de um estilo “mecânico” de performance da música barroca, em meados do século XX. Para os defensores deste estilo de performance (como Rosalyn Tureck e Glenn Gould), o significado da música está contido nela mesma, de forma que não é necessário nem desejável que o intérprete contribua ativamente para a exposição dos aspectos expressivos da música. Glenn Gould afirmou certa vez que este paradigma de execução é uma questão de “retidão moral, no sentido litúrgico” (Em: COTT, 1984, p. 63).

Golomb (2008, p. 4), no entanto, aponta um problema nesta abordagem da retórica, que é o fato que a maioria das figuras citadas nos tratados barrocos “designam técnicas musicais como o *fauxbordon*, a repetição, o cromatismo ou a imitação; com poucas exceções, elas não tinham o propósito de comunicar significados extramusicais” (2008, p. 4). Naturalmente, resta

a pergunta: por que os tratados do período barroco rotulam técnicas musicais com terminologia da retórica? A razão mais provável é que a terminologia da retórica era a que estava mais diretamente acessível aos teóricos, lembrando que na época o estudo da retórica estava incluso no *trivium* medieval (juntamente com a lógica e a gramática), constituindo parte essencial da educação de todo músico. Joshua Rifkin, em sua entrevista com Bernard Sherman,<sup>19</sup> discute estas questões da seguinte forma:

Antes de tudo, a retórica tem quase nada a ver com conteúdo e significado. O uso de termos retóricos na teoria da música era simplesmente uma forma de rotular nas composições certas técnicas para as quais não havia uma terminologia comumente aceita. Isto é óbvio ao lermos os tratados. A assim chamada ‘teoria composicional’ até o século XVI tardio era, na realidade, nada mais que instrução em contraponto, preocupada com as relações das notas umas com as outras [...]. O que nunca é abordado na literatura teórica daquele tempo é como as peças [musicais] de fato se comportam, mesmo em termos descritivos simples tais como ‘aquí há um pouco de imitação, ali há homofonia, ali a linha vai para cima e a linha vai para baixo’. Agora, o primeiro importante tratado musical a olhar para a retórica, *Musica Poetica* [1606] de Joachim Burmeister, toma o louvável empreendimento de tentar explicar o que realmente acontece na superfície das peças musicais com termos descritivos. Na falta de uma terminologia da música, semelhante à terminologia técnica que nós temos hoje, ele simplesmente busca a disciplina irmã que já possui uma terminologia desenvolvida para descrever fenômenos superficiais em um meio performático, e esta disciplina é a retórica (SHERMAN, 2003, pp. 383-384).

Sharpe (2000, pp. 72-73), no entanto, defende que os músicos do período barroco de fato pensavam na música em termos dos conceitos apresentados pela retórica, visto que a retórica era uma disciplina amplamente difundida na época. Para o autor, embora os paralelos entre a música e a oratória não sejam exatos (e os próprios tratados da época divergem na forma em que aplicam a terminologia da retórica às figuras e estruturas musicais), eles apresentam suficiente proximidade a ponto de sugerir que, no barroco, as ideias musicais tenham sido inspiradas pela retórica. O autor reconhece que há um “ceticismo generalizado” quanto a isso, tendo em conta que, no decorrer do desenvolvimento da teoria musical, muitas técnicas antes

---

<sup>19</sup> Esta entrevista está disponível em <http://www.bsherman.net/rifkin.html> (acesso em 20/07/2015).

classificadas em termos retóricos passaram a ter classificações propriamente musicais. No entanto, a possibilidade de que a retórica tenha servido como arcabouço conceitual para os músicos do barroco, e não apenas como simples fonte terminológica, é razoável e não deve ser descartada.

De qualquer maneira, ao mesmo tempo em que Rifkin, Golomb e outros autores reconhecem a fragilidade da retórica-como-semântica, especialmente quando aplicada à música instrumental, eles reconhecem a utilidade dos conceitos da retórica para a performance da música barroca. Schulenberg (1990, p. 62) afirma que “algo pode ser ganho a partir da analogia puramente formal entre a retórica e a música para teclado de Bach”. Assim, surge com o movimento HIP uma abordagem para a retórica musical que Golomb denomina “retórica-como-discurso” [*rhetoric-as-speech*].

A abordagem da retórica-como-discurso forneceu uma contrapartida à interpretação fortemente hermenêutica e simbólica da retórica-como-semântica. De acordo com Golomb (2008, pp. 3-4), muitos músicos e teóricos rejeitaram as proposições da retórica como significado, embora reconheçam a pertinência e a difusão das ideias da retórica na música dos séculos XVI ao XVIII, buscando assim uma abordagem mais pragmática que rejeite os fortes simbolismos propostos pela abordagem anterior.

Golomb afirma que a ideia básica da retórica-como-discurso é que a música segue os padrões da fala e, portanto, deve ser articulada de forma apropriada. Assim, a retórica passa a estar relacionada mais com técnicas expressivas e a projeção musical do que com simbolismos. O autor explica que o foco desta abordagem está nas pequenas figuras da superfície, em oposição aos processos de maior escala. No entanto, ele alerta que esta abordagem centrada na retórica-como-discurso não deve ser confundida com aquelas formas de execução da música barroca (e da música de J. S. Bach em especial) que se tornaram comuns na metade do século XX que valorizam uma articulação incisiva das notas e uma clara separação das figuras, mas que ao mesmo tempo são caracterizadas por “andamentos e dinâmicas rígidos, timbres sem variedade, e uma realização literalista e mecânica dos ornamentos”, o que o autor chama de “estilo de ‘máquina de costura’” (2008, p. 5). Em contraste, os intérpretes “retóricos” procuram mais variedade e flexibilidade.

Realizar ‘pequenas *figuras* na superfície’ não é apenas uma questão de separá-las; cada figura deve ser moldada de forma independente, e o executante deve fazer com que os ouvintes tenham consciência da sua relação (similaridade, contraste, diálogo) com outras figuras que aparecem antes, depois ou (em

texturas polifônicas) juntamente a ela. Ao invés de uma longa linha *sostenuto*, moldada quase exclusivamente pela dinâmica, as performances retóricas buscam um contorno individual das figuras, frases e de cada nota em particular por meio da modificação da dinâmica, da articulação e da métrica, dentre outros fatores (GOLOMB, 2008, p. 5).

Esta abordagem da retórica musical, a retórica-como-discurso, está fortemente fundamentada na sua relação com a execução *vocal*, com o *canto*. John Butt (1990, pp. 12-15) demonstra que os tratados barrocos apresentam instruções frequentes para que os instrumentistas imitem os cantores. Telemann escreveu que “o canto é o mais fundamental da música em todas as coisas” (MATTHESON, 1731 p. 170 *apud* BUTT, 1990, p. 10), e C. P. E. Bach (1753, pp. 136-137) recomenda que as melodias instrumentais sejam cantadas pelo intérprete antes de executá-las no instrumento, para que ele possa descobrir a forma mais apropriada de tocá-las. Mesmo J. S. Bach, na folha de rosto das *Invenções* e *Sinfonias*, indica que estas peças servem ao propósito de cultivar no estudante um “estilo cantabile de execução”. Contudo, Butt é enfático ao afirmar que não devemos interpretar esta ênfase dada ao canto no período barroco de acordo com a moderna técnica do canto:

“É muito fácil interpretar a exortação de Bach ao estilo ‘cantabile’ dentro dos padrões da técnica de canto moderna, em outras palavras um estilo de legato intenso com uma enorme extensão dinâmica e ainda ampliada por vibrato. Ao examinar o estilo de canto na época de Bach, nós devemos talvez começar com o que é mais óbvio [...]. A primeira característica indispensável do canto que o distingue de outras formas de performance musical é o texto” (BUTT, 1990, p. 12).

Nas páginas seguintes, Butt apresenta diversos exemplos de instruções específicas fornecidas pelos diversos tratados do período barroco, direcionadas tanto a instrumentistas quanto a cantores, que enfatizam a articulação, a métrica e a clara pronúncia das palavras. Assim, os músicos e teóricos da época enfatizavam a necessidade de que os instrumentistas tivessem o mesmo cuidado com a articulação musical que os cantores.

“Nós devemos, portanto, ser cautelosos ao assumir que o ‘cantabile’ na música de Bach se refere a um legato contínuo. A importância das palavras e a acentuação ‘gramática’ da música sugere que a *clareza* é talvez o principal componente do estilo [cantabile de Bach]” (BUTT, 1990, p. 15, grifo do autor).



Butt (p. 25) também aponta vários indícios de que a música instrumental de Bach deveria ser articulada da mesma forma que a música vocal. Em primeiro lugar, o autor demonstra que Bach frequentemente colocava ligaduras nas partes vocais para indicar as posições das sílabas no texto, de forma que os copistas pudessem posicionar corretamente o texto nas cópias das partituras. Geralmente as partes instrumentais que dobravam as partes vocais recebiam as mesmas ligaduras, executando assim o mesmo tipo de articulação que as vozes. E, em trechos instrumentais, muitas vezes é mantida a mesma articulação, o que sugere que Bach pensava na articulação da execução instrumental com os mesmos princípios da articulação vocal. Butt também observa que os músicos formados na tradição luterana costumavam apresentar considerável flexibilidade quanto às suas habilidades de cantar e tocar instrumentos. O autor conta que os músicos da *Thomaskirche*<sup>20</sup> com frequência trocavam seus postos musicais, ora assumindo partes vocais no coro, ora assumindo partes instrumentais como violinos, violas ou violoncelos (1990, pp. 35-36).

É importante notar que a abordagem da retórica-como-discurso não elimina a importância das *figuras* musicais; antes, ela remove o fardo da interpretação hermenêutica herdado pela retórica-como-semântica, e enfatiza a articulação das figuras, sendo assim uma abordagem mais voltada à performance. Evidentemente, muitos intérpretes e estudiosos não rejeitam por completo as interpretações hermenêuticas da retórica-como-semântica, em especial com relação a certas figuras para as quais a tradição acumulou forte significação.

Então, quais são as características de uma performance “retórica”? De acordo com Golomb (2004, pp. 85-86), “se a música é semelhante à retórica, então sua performance precisa ser inflexionada de modo semelhante a um discurso”. Para o autor, a implicação mais direta desta concepção é que uma performance retórica deve enfatizar os pequenos detalhes da frase, i.e., as células e gestos motivicos que a constituem, ao invés de projetar longas linhas em *sostenuto*, sem nenhuma inflexão. A ideia por trás disto é que o discurso demanda clareza de pontuação e pronúncia. Portanto, uma performance retórica é *articulada*.

[A música de Bach] tende a ser articulada em pequenas partículas motivicas, ao invés de cair em longos períodos de melodias contínuas e ininterruptas [e] mudanças graduais de dinâmica, como é grande parte da música posterior. (SCHULENBERG, 1990, p. 463).

---

<sup>20</sup> A *Tomaskirche* (Igreja de São Tomás), em Leipzig, é uma das instituições nas quais Bach prestou seus serviços litúrgicos desde 1723 até a sua morte.

Ao mesmo tempo, uma performance retórica evidencia os contrastes entre diferentes seções ou movimentos de uma mesma obra, dado que cada movimento apresenta um *afeto* distinto. Assim, uma performance retórica “dá atenção às tensões internas [e] aos contrastes entre e dentro dos movimentos” (Golomb, 2004, p. 118).

A performance retórica também enfatiza a regularidade métrica, ou seja, a alternância de tempos fortes e fracos, e a flexibilidade rítmica. Para Gustav Leonhardt, um destacado cravista e regente, a música barroca é “mais como a fala, o que significa que é como uma onda, que constantemente se eleva e se afrouxa mesmo dentro de uma mesma frase” (em SHERMAN 1997, p. 196 *apud* GOLOMB, 2004, p. 86). Golomb também deixa implícito que a flexibilidade requerida por uma performance de música barroca é diferente da flexibilidade requerida pela música do século XIX, na qual se enfatiza a manutenção de longas linhas e, portanto, o uso de *rubato* em larga escala; para o autor, mudanças de pulsação (ou andamento) não fazem parte da oratória.

A dinâmica também requer um tratamento semelhante àquele dado ao tempo, visando evitar inflexões dinâmicas de larga escala ou fortes contrastes de intensidade; antes, o tratamento da dinâmica deve ser focalizado no âmbito da frase e dos gestos locais, de forma a agrupar as notas em unidades de menor ou maior extensão (DONINGTON, 1982, p. 30). Harnoncourt (1988, p. 60) afirma que as dinâmicas, em seu sentido moderno, não eram críticas visto que as dinâmicas do período barroco eram as mesmas da linguagem verbal, e que elas operavam no âmbito das sílabas e palavras individuais.

A questão do agrupamento das notas é de fundamental importância para a abordagem da retórica-como-discurso na performance da música barroca. Como vimos acima, este entendimento está fundamentado não apenas na relação da melodia instrumental com a melodia vocal e a apresentação do texto, mas também na concepção da elaboração melódica com base em técnicas de ornamentação. Assim, o cânon retórico da apresentação (*Pronuntiatio*) tem uma estreita ligação com o cânon da eloquência (*Elocutio*), o que é evidente nos tratados da época. Donington (1982, p. 30) afirma que a necessidade do correto agrupamento e separação das notas era totalmente reconhecida no período barroco:

Frescobaldi em 1615-1616 nos instruiu a fazer uma pausa nos lugares apropriados, ‘porque uma pausa assim previne a confusão entre uma passagem e outra’. [...] Couperin em 1716 relacionou o fraseado e a articulação ao dedilhado, visto que ‘certa melodia produz... um efeito diferente’. Quantz em 1752 nos aconselhou a ‘evitar, com igual cuidado, separar o que pertence à mesma coisa, e juntar o que se trata de algo além de uma ideia única e deve,

portanto, ser separado’; também a ‘executar o *Cantabile* como um bom cantor o executa’ (DONINGTON, 1982, p. 30).

Donington chama a atenção ainda ao fato que Marpurg em 1755 descreveu o movimento de separar as notas como um “movimento ordinário, o que [era] sempre compreendido”, mas “nunca indicado”.

De forma semelhante, Butt (1990, p. 164) afirma que as indicações de articulação feitas por Bach estão intimamente ligadas ao nível ornamental da composição – o *Decoratio*, o cânon da retórica que trata das figuras de linguagem – e não ao seu nível estrutural. De especial relevância para nós é a forma como Bach trata os símbolos de articulação nas obras didáticas para teclado. Butt (pp. 164-165) demonstra que sinais de articulação são mais frequentemente encontrados em pequenas peças didáticas que apresentam algum aspecto em particular de ornamentação ou técnica instrumental, como nos cadernos de Anna Magdalena Bach e Wilhelm Friedemann Bach, e que tais indicações geralmente indicam figuras ornamentais comuns como a *messanza*, o *grosso* e a *tirata*.<sup>21</sup> De acordo com Butt (p. 165), “todas essas indicações não são exaustivas e apresentam uma função mnemônica de recordar o executante sobre a importância e hierarquia da diminuição, e também de encorajar a expressão”. Assim, os sinais de articulação presentes nas obras didáticas explicitam formas de articulação convencionais que, em peças que não apresentam caráter didático, devem ser aplicadas de forma semelhante aos mesmos tipos de figuras.

#### 2.4 A busca por autenticidade na abordagem retórica

Para Golomb (2004, p. 90), a apropriação da retórica por parte do movimento HIP está relacionada ao fenômeno da “busca por permissão” e a “recusa em confiar nas intuições musicais sem suporte documental”. Para o autor, a abordagem da retórica-como-semântica provou ser uma fonte útil de autoridade.

No entanto, Golomb nota que os constructos epistemológicos comuns do movimento HIP são constituídos por uma “ideologia de performance orientada-pelo-material, focalizando na filologia, instrumentação e técnica” (p. 2004, 123). Como vimos anteriormente, este fato caracteriza a impressão exteriorizada que se tem deste movimento, sendo, portanto, o aspecto mais sujeito a críticas. Taruskin, em especial, critica a ideia de autenticidade associada a estes aspectos.

---

<sup>21</sup> *Messanza*, *grosso* e *tirata* são figuras de quatro notas rápidas. Ver Bartel, 1997.

Embora o termo “autenticidade” tenha perdido o crédito, a opinião de Schulenberg (1990) é de que não há problema no seu uso para descrever “uma performance que apresenta uma possível leitura do texto, tendo em consideração tudo o que se sabe sobre este texto – não apenas a leitura do texto em si, mas também as convenções que governavam sua interpretação no tempo em que a obra foi composta ou publicada” (p. 467), ao mesmo tempo que se reconhece que, no futuro, essa performance poderá não mais ser considerada autêntica. Ainda assim, o autor afirma que ele seria “relutante em proclamar qualquer performance em sua íntegra como autêntica” (p. 471).

Para Schulenberg, o ponto chave de uma interpretação autêntica da música barroca – em especial a música instrumental de Bach – é a articulação de figuras ou gestos curtos. O autor reconcilia assim a retórica-como-semântica (implícito em suas referências à *alegoria musical*) e a retórica-como-discurso: para ele, todo o enfoque da música barroca está nas unidades motívicas de curta duração, seja do ponto de vista hermenêutico (as figuras musicais como alegorias) ou do ponto de vista performático (a articulação de cada uma delas por separado, como na linguagem verbal). O autor também enfatiza que a abordagem retórica na performance da música barroca difere significativamente da tradição pianística (pp. 469-470).

[Autenticidade na performance] está preocupada sobretudo com o que nós denominamos aspectos expressivos da música. Expressão pode envolver as tensões estruturais de uma obra, assim como os significados semânticos que podem estar agregados a determinados signos ou símbolos musicais, mas eu não penso que a autenticidade na performance está envolvida diretamente nessas variáveis ou modos de expressão; antes, ela parece entrar em cena em outras duas [variáveis]: as inter-relações e referências cruzadas que existem entre peças, e no caráter que as peças recebem da natureza peculiar da continuidade musical de um momento ou nota para o próximo. Expressão, seja qual for o sentido no qual a consideramos, é um aspecto importante da música e da história da música; os historiadores da música podem aprender alguma coisa sobre isso a partir de boas performances que empregam práticas de performance histórica autênticas. (SCHULENBERG, 1990, pp. 475-476)

Como veremos no capítulo seguinte, Andrés Schiff articula ambos os aspectos da retórica barroca – retórica-como-semântica e retórica-como-discurso – nas suas entrevistas, aplica-os na performance da música barroca, e demonstra como o senso estético da música desse período pode ser projetado no piano moderno.

### 3 DISCUSSÃO SOBRE AS ENTREVISTAS DE ANDRÁS SCHIFF

Primeiro surge a ideia, e então a técnica. E não ao contrário! Hoje, o conceito de técnica é continuamente mal compreendido. O que é hoje descrito como técnica é, na realidade, mera mecânica. Mecânica é algo como um motor, como uma máquina. Técnica é algo muito mais refinado, algo que humanos desenvolvem.

*András Schiff, em entrevista para a revista Fidelio.*

Neste capítulo discutirei alguns tópicos abordados nas entrevistas concedidas por András Schiff. O pianista apresenta suas opiniões a respeito do instrumento apropriado para tocar a música de Bach, os elementos chave para compreender esta música e o uso do pedal do piano. Boa parte destas entrevistas foi realizada após o lançamento de sua gravação de 2011 do CBT e, portanto, apresenta informações relevantes para a compreensão das escolhas interpretativas do pianista.

O desejo de András Schiff de gravar novamente peças que ele já havia gravado anteriormente pode residir em vários fatores. Um deles poderia ser a ideia de uma “performance definitiva”, como sugerida por Taruskin:

A existência de gravações musicais permanentes tornou possível a ideia de uma performance definitiva, uma que é totalmente equivalente à obra que é executada (1995, p. 354).

Embora a ideia de uma “performance definitiva” seja, em sua maior parte, estranha ao pensamento de Schiff, acredito que dificilmente um intérprete possa ser inocentado a este respeito, pois a reivindicação de autenticidade é uma ferramenta comumente usada para conferir relevância à interpretação de uma obra. Taruskin também torna evidente a associação que esta ideia – que está no centro da noção de autenticidade – pode ter com fatores mercadológicos, afirmando que “tal performance (nós estamos persuadidos) reifica totalmente a obra, colocando-a de forma tangível em nossas mãos em troca de dinheiro” (1995, p. 354). Naturalmente, András Schiff tem a música como profissão, e a realização de gravações é uma atividade inerente a muitos intérpretes. Embora não seja possível avaliar o quão central esta questão se apresenta nas motivações de Schiff, certamente não é uma questão meramente periférica. Podemos observar, a propósito, que as novas gravações de Schiff foram feitas com uma gravadora diferente da primeira.

Outro possível fator pode ser uma mudança de concepção com respeito à obra gravada, ou da abordagem com relação ao estilo da obra. Assim como o autor de um texto pode, após alguns anos de tê-lo publicado, relê-lo sentindo uma forte estranheza quanto ao que está ali escrito, quase sentindo como se o que estivesse ali escrito não tivesse sido escrito por ele mesmo. Nós, músicos, podemos sentir a mesma coisa, e creio que é o que Andrés Schiff sente por suas primeiras gravações, embora ele não o reconheça abertamente. Em uma de suas entrevistas, o pianista revela que, ao ouvir suas gravações da década de 1980, ele “encontra um certo toque sentimental, que [ele] não considerava sentimental naquele tempo”. O pianista, em uma de suas entrevistas, afirma o seguinte:

Muitos dos meus amigos, e inclusive eu mesmo, notamos que eu estou tocando estas peças de uma forma não drasticamente diferente de 25 anos atrás. Mas não é a mesma coisa. Você enxerga um horizonte mais amplo ali, então é um trabalho contínuo; e eu, nestes 25 anos que se passaram, percebo que cheguei na estação seguinte. E espero que ainda haja muitas pela frente, porque, quanto mais eu vivo – e eu tenho sorte em estar com boa saúde – eu quero continuar a explorar os mistérios desta música.

Pode-se observar no trabalho e nas entrevistas de Schiff que ele é um artista que apresenta uma certa postura crítica diante do fazer musical. Assim, Schiff é um artista que se mantém em um processo de constante reflexão a respeito de sua prática, buscando cada vez mais se aproximar de uma interpretação “autêntica” – no que diz respeito às práticas e às intenções – e, ao mesmo tempo, reconhecendo que tal performance “autêntica” é inalcançável.

Embora o pianista reconheça a influência do movimento HIP sobre seu pensamento musical, ele destaca duas influências importantes na sua juventude que, segundo Schiff, foram fundamentais para a sua atual compreensão e sua postura com relação à música. A primeira delas é a do músico inglês George Malcolm (1917-1997):

Na Hungria, eu tive a sorte de ter uma educação muito boa; mas no que diz respeito a Bach, estudar com George Malcolm – o que ocorreu de forma inteiramente fortuita – teve a maior influência sobre mim. Porque a arte de estimular a música e o estilo barrocos em geral não existia então na Hungria. É claro que Bach era parte do nosso estudo – esse é o caso em todos os lugares; mas em praticamente todas as escolas de música do mundo, se ensina aos alunos, hoje, exatamente da forma como se ensinava há cem anos. Quase nada mudou aí. E isso é ruim, porque isso petrificou um pouco.

Malcolm, que foi um músico multifacetado – “pianista, organista, compositor, cravista e regente”<sup>22</sup> –, foi caracterizado por Schiff como um “músico universal”, e afirma que ele o ensinou a refletir sobre a execução da música de Bach:

[...] este músico fantástico chamado George Malcolm, [...] era mais conhecido como um cravista. Mas ele era muito mais que um cravista; ele era um músico universal em um sentido renascentista; ele tocava todos os instrumentos de teclado igualmente bem, incluindo o órgão. Ele era um regente excelente, ele era um maestro coral maravilhoso, ele podia compor, ele podia improvisar, ele podia tocar o baixo contínuo. Então, aquele tipo de músico sobre o qual você lê, pessoas como aquelas no século XVIII quando Bach concorreu a um emprego na igreja de São Tomé em Leipzig, e lá, nós sabemos quais eram os requisitos, que eram requisitos similares [às habilidades de Malcolm]. Mas hoje nós somos tão especializados!

Schiff valoriza o fato que Malcolm era um músico multifacetado, e assim ele critica o fato de que os músicos hoje são excessivamente especializados em habilidades específicas. E um dos tópicos frequentes nos discursos de Andrés Schiff é a sua crítica constante quanto à forma “mecanizada” dos alunos de estudarem os instrumentos, o que demonstra a falta de reflexão da maioria dos músicos sobre o que fazem.

Então George Malcolm me ensinou muitas coisas a respeito de Bach, muitas coisas sobre as quais eu nunca tinha ouvido na Hungria [...]. E ele, como cravista, me disse: ‘Sabe, você deve certamente aprender a tocar o cravo, e como tocar o clavicórdio; mas você realmente pode tocar isto no piano moderno. O piano moderno apresenta possibilidades fantásticas de cor, de dinâmicas, de volume, mas você não deve abusar delas, e você deve aprender muito sobre estilo’. Então, ele me mostrou todos estes tratados do século XVIII, sobretudo o maravilhoso livro de C. P. E. Bach. E isto tem sido inestimável para mim.

É em Malcolm que encontramos o germe da atual atitude de Andrés Schiff quanto ao instrumento na execução da música de Bach. Para Malcolm, a escolha do instrumento não era

---

<sup>22</sup> De acordo com a Wikipedia em língua inglesa, sob o verbete “George Malcolm (musician)”. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Malcolm\\_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Malcolm_(musician)), acesso em 30/08/2015.

o mais importante – o que está em contraste com o que é ensinado pelo movimento HIP –, e sim o *estilo*.

A segunda influência citada por Schiff é o fato de sua formação ter sido conduzida principalmente por compositores.

Eu também aprendi muito sobre Bach de [György] Kurtág, e de meus outros professores, Pál Kadosa e o Professor Ferenc Rados.<sup>23</sup> E além disso, eu fui beneficiado pelo fato que Kadosa e Kurtág eram, sobretudo, compositores. Meu desenvolvimento foi moldado mais por compositores que por pianistas. E é esta a razão – mesmo que, infelizmente, eu não seja um compositor, para isto eu não tenho talento – uma ‘antena’ para pensar musicalmente como um compositor.

De forma implícita, Schiff parece considerar que uma formação multifacetada, que inclui todos os domínios do fazer musical, é fundamental para que alguém se torne um bom músico, com capacidade de reflexão sobre seu fazer artístico.

### 3.1 Schiff e a Performance Historicamente Informada

Schiff afirma em uma de suas entrevistas: “Eu costumava ser um tanto ignorante sobre [o movimento HIP], mas agora eu sou um pouco mais objetivo, de forma que há muito a aprender desse movimento”. Assim, é evidente que Schiff não se considera parte do movimento HIP. Além disso, o fato de optar por tocar a música de Bach utilizando o piano moderno, por si só, já o exclui deste grupo, que é caracterizado pelas performances com instrumentos históricos.

Contudo, isso não significa que as performances de András Schiff não sejam *historicamente informadas*. Também é evidente que o pianista baseia suas determinações interpretativas em informações históricas e documentais. Acredito que o cerne da questão é que András Schiff é um dos intérpretes que conseguiu, de forma significativamente satisfatória, trazer a informação histórica para a execução do piano moderno, e isto certamente é, em parte, um legado da influência de George Malcolm sobre o pianista. Schiff considera úteis as contribuições do movimento HIP na medida em que esclarecem convenções relacionadas a aspectos estilísticos da prática musical da época e da música de Bach, embora o pianista rejeite a ideia de autenticidade sonora que possa ser imposta pelo movimento.

---

<sup>23</sup> György Kurtág (1926-) é um compositor húngaro. Pál Kadosa (1903-1983) foi um pianista e compositor húngaro. Ferenc Rados (1934-) é um pianista húngaro.



De acordo com o pianista, a beleza da música de Bach está “na liberdade que ela nos concede”, já que Bach inseriu raras indicações nas suas partituras além das próprias notas:

Uma partitura de Bach é quase uma “tabula rasa” – e ainda assim cheia de espírito. Bach raramente fornece instruções; ele não especifica nada quanto a andamento, dinâmica, fraseado, articulação, acentuação. Apenas as notas estão lá – mas há intermináveis possibilidades quanto à forma como nós as fazemos soar. Embora dentro de certos limites [*framework*].

Apesar das “intermináveis possibilidades”, a interpretação da música de Bach deve levar em consideração os aspectos estilísticos e convencionais da época. A este respeito, Schiff direciona uma crítica ao pianista Glenn Gould:

Glenn Gould, por exemplo, a quem eu admiro muito em relação a outras coisas, porque ele é um intérprete brilhante, com muita frequência está fora desses limites [*framework*], na minha opinião, porque ele considera que Bach constitui material abstrato. Na minha opinião, Bach não é abstrato, mas uma figura histórica. Ele vem de uma determinada época e de uma região geográfica relativamente bem definida – Alemanha, ou melhor, Turíngia e Saxônia – e ele é muito Protestante.

Segundo Schiff, o problema das interpretações de Glenn Gould da música de Bach reside no fato que Gould desconsidera o aspecto histórico do compositor. De acordo com Jeremy Siepmann (1990, p. 25), esta negação do Bach histórico é intencional, e é justamente o que tornou as interpretações de Gould tão refrescantes. Siepmann afirma que

o tipo de beleza que [Glenn Gould] procurou transmitir era o símbolo de uma ordem perfeita (portanto, supra-humana), um tipo de visão utópica da beleza da qual [...] todos instintos básicos humanos foram expurgados e que encontra sua expressão mais perfeita na igualdade interminável da polifonia pura [...]. A fim de focar as mentes de seus ouvintes na natureza transcendente, idealizada da música, ele passou, cada vez mais, a enfatizar a *estrutura* às expensas da *expressão*, como convencionalmente entendida (p. 26, grifos meus).

Isto está em franco contraste com a ideologia do movimento HIP, que considera os compositores do período barroco como figuras históricas e sua música como *expressão* da época. Aqui, Schiff está plenamente de acordo com o movimento, corroborando a hipótese de

que o movimento exerceu influência sobre ele. De qualquer forma, Schiff parece reconhecer que a atitude de Glenn Gould é intencional, afirmando em entrevista que “Gould nos está provocando” com suas interpretações excêntricas, distintas de todas as demais.

### 3.2 András Schiff e a questão do estilo

Em suas entrevistas, o pianista indica vários itens da música de Bach que, segundo ele, servem de subsídio para a correta compreensão dessa música. Dentre os aspectos mencionados enumero os seguintes: (1) a música sacra vocal, (2) o idioma alemão, (3) a música de dança, e (4) os estilos característicos de outras regiões, em especial o estilo Italiano e o estilo Francês.

Sugiro com base nos dois primeiros itens mencionados acima que Schiff reconhece o papel da retórica na música de Bach, mesmo que de forma implícita. Além disso, Schiff parece empregar um pouco de ambas as abordagens retóricas anteriormente apresentadas: a retórica-como-semântica e a retórica-como-discurso. Quando Schiff é indagado por Isacoff a respeito do caminho para penetrar na música de Bach, o pianista afirma:

Eu penso que é a música da Igreja Protestante, e o coral protestante, e as cantatas, e a linguagem. Sim ela é universal [...] mas Bach não falou nenhum outro idioma além do alemão, talvez latim [...]. De qualquer forma, seu idioma era o alemão, e todos seus Corais estão em alemão, então, você não precisa ser alemão, mas não faz mal nenhum tornar-se familiarizado com o idioma, porque ele também dita o subir e o descer [rise and fall] da música.

Para Schiff, a *música vocal* de Bach é a principal fonte de subsídios para a interpretação apropriada da sua música instrumental. Vários aspectos relevantes são citados aqui pelo pianista, e, como já foi dito acima, tanto a retórica-como-semântica e a retórica-como-discurso estão representados.

Em primeiro lugar, Schiff destaca a música litúrgica – o coral protestante e as cantatas. Devemos lembrar que grande parte dos estudos que tratam das relações semânticas das figuras musicais com o texto na música de Bach baseiam-se nas suas cantatas. Tais obras apresentam significativa riqueza hermenêutica, já que foram compostas com o fim de perpassarem toda o ciclo litúrgico da Igreja Protestante.

Um pouco adiante na mesma entrevista, Schiff compara as interpretações de Edwin Fischer e Glenn Gould, corroborando o que foi dito anteriormente pelo pianista:

Você me perguntou há alguns minutos, quais são as principais influências para Bach, ou a chave para a música de Bach, e eu disse que é a cantata, e a tradição vocal, e o idioma alemão, e eu vejo isso muito fortemente representado em Fischer. E, também, a espiritualidade de sua execução [...]. Ok, a música é subjetiva, mas não é tão subjetiva. Se nós estamos falando sobre uma crucificação, é uma crucificação; não é uma piada em uma cafeteria.

É significativo que Schiff destaque a “espiritualidade” da execução de Fischer. Para compreender o significado disto, podemos realizar uma rápida comparação entre as versões de Fischer e Gould do Prelúdio em Mi bemol menor, BWV 853, que foi especificamente citado por Schiff. Ledbetter (2002, p. 178) afirma que este Prelúdio apresenta o caráter de um *tombeau*, sugerindo a possibilidade de que este Prelúdio houvesse sido composto em homenagem à falecida esposa de Bach, Maria Barbara. Fischer a executa com sobriedade e austeridade, com bastante uso de pedal. Gould, por sua vez, executa a peça de forma extremamente articulada, com os acordes da mão esquerda quase em *staccato* e a melodia da mão direita com pontuação dupla (o que, de acordo com Ledbetter, arruína a expressão desta peça).

A referência de Schiff à crucificação talvez não seja uma referência específica aos Prelúdios por ele citados aqui – em Mi bemol, em Si bemol menor e em Fá sustenido menor do segundo livro do CBT –, já que em nenhum deles encontramos figuras que se relacionam obviamente com a ideia da crucificação, como o quiasmo<sup>24</sup>. Contudo, podemos tomar como exemplo adicional a Fuga em Si menor, BWV 869, também citada por Schiff, que apresenta a figura do quiasmo implícita no sujeito. Nesta peça, novamente a interpretação de Fischer apresenta uma dose significativa de sobriedade, enquanto que a versão de Gould é extremamente rápida e articulada.

Considerando o caráter das gravações de Fischer, especialmente em contraste com as gravações de Gould, torna-se difícil pensar na alusão à “espiritualidade” em termos de uma abordagem retórica da execução. Em um nível imediato, a ideia da espiritualidade não parece estar de fato relacionada a uma atitude retórica com relação à música: a execução de Fischer valoriza as longas linhas melódicas em um estilo *cantabile e legato* e gradações de longo prazo da dinâmica. Não obstante, as gravações de Schiff apresentam características divergentes quanto à articulação, ao tempo e à dinâmica. Assim, talvez podemos interpretar a alusão à

---

<sup>24</sup> Quiasmo (do latim *chiasmus*) é uma figura musical com um intervalo de segunda descendente, seguido por um intervalo ascendente de maior tamanho, e mais um intervalo de segunda descendente. O contorno melódico resultante se assemelha à letra grega  $\chi$  (*chi*), e comumente simboliza ou sublinha a ideia da crucificação.

espiritualidade como um fator primeiramente semântico, isto é, que Schiff vê em Fischer uma percepção apropriada do caráter sobretudo religioso das obras de Bach.

Schiff, no entanto, diz que nem toda a música de Bach é religiosa, reconhecendo outras interfaces como as danças e o folclore. Para Schiff, uma das características fundamentais da obra instrumental de Bach é a forma como diversos estilos e gêneros dialogam na sua música.

Veja o *Quodlibet*, a última variação das Variações Goldberg, na qual [Bach] está usando uma canção folclórica alemã [...] Tais canções folclóricas eram obviamente conhecidas pelas pessoas daquele tempo. Elas não são conhecidas hoje. Assim, as pessoas estão ouvindo as Variações Goldberg e elas pensam que estão ouvindo algo santo e sagrado, o que de certa forma o é, partes [da obra]. E novamente o secular ... quando você ouve a 25ª variação, então novamente você está na Paixão segundo São Mateus ... [Schiff executa um trecho da 25ª variação das *Variações Goldberg*] ... e então você ouve isto ... [Schiff executa um trecho do *Quodlibet*] ... isto: *Kraut und Rüben haben mich fahrtrügen!* Repolhos e nabos me fazem ir para longe! Então, isto não é exatamente sacro!

Schiff então comenta a questão do humor na música, e sua presença nos compositores clássicos – Mozart, Haydn e Beethoven – assim como sua ausência nos compositores posteriores ao classicismo. Para Schiff, o humor e o diálogo do secular com o sagrado na música instrumental de Bach é fundamental, e esta característica deve ser plenamente compreendida para que se possa interpretar a música de Bach de forma apropriada.

A influência dos gêneros e estilos nacionais – italiano, francês e inglês – também é citada por Schiff como um fator determinante. O entrevistador Arik Vardi, perguntou a Schiff como podemos saber o caráter de uma peça de Bach, e ouviu a seguinte resposta:

Nós temos que procurar modelos, que [Bach] nos dá em suas cantatas, e na Paixão segundo São Mateus, e na Paixão segundo São João, as quais contêm texto. E eu penso que esta é a deixa. E também a música de dança. Muito [da música de Bach] é música de dança. Mesmo na Paixão segundo São Mateus, quando você tem uma aria ... [Schiff executa um trecho da aria *Buß und Reu*<sup>25</sup>] ... esta é uma dança, mas é um texto bastante trágico.

---

<sup>25</sup> “Arrependimento e remorso”.

A figura do *passus duriusculus* (Figura 3), uma linha melódica cromática ascendente ou descendente (Bartel, 1997, p. 357), é citada por Schiff. Segundo ele, esta figura musical representa algo penoso, como Jesus Cristo carregando a sua cruz.

Figura 3 – Figura musical do *Passus duriusculus*, conforme executado por Schiff na entrevista com Arik Vardi.



Schiff afirma que Bach era como uma “esponja”: dispunha de uma capacidade ímpar de absorver materiais, estilos e técnicas musicais. Para o pianista, é necessário conhecer as relações de intertextualidade na música de Bach para que se possa interpretá-la apropriadamente. Ele afirma: “você reconhece certos tipos e caracteres por meio da experiência, mas para isso não há atalhos, então, [a pessoa] que toca uma peça de Bach e não conhece mais nada, me desculpe, não há maneira de contornar isso”. Como visto no capítulo anterior, uma das características essenciais da música barroca é o uso alegórico de figuras musicais e as frequentes analogias a estilos nacionais e gêneros de dança.

Schiff ainda aborda rapidamente a questão da articulação variada como algo que ele aprendeu do movimento HIP. Ele dá como exemplo o sujeito da Fuga em Si bemol maior, tocando-a três vezes, cada uma com um tipo de articulação diferente. A primeira execução é lenta e totalmente ligada (o que para Schiff não faz sentido); a segunda execução é rápida e totalmente em *staccato* (o que ele considera “feio” – uma aparente referência à execução de Glenn Gould); e por último uma execução em andamento moderado e com articulação variada, conforme transcrito na Figura 4.

Figura 4 – Transcrição aproximada da execução do sujeito da Fuga em Si bemol maior, na entrevista com Stuart Isacoff, ilustrando a possibilidade de articulação variada.



Para Schiff, esta última forma de articulação faz jus à estrutura fraseológica do tema: “você tem uma sentença curta, outra sentença curta, e então uma sentença longa”. Além disso, o uso do termo *sentença* remete à concepção retórica de Harnoncourt (1988) de que a música barroca é constituída de *proposições*, como vimos no capítulo anterior. Assim, a referência de Schiff à articulação variada confirma a influência das ideias do movimento HIP sobre a sua

interpretação, e fornece um indício persuasivo de que ele reconhece e aplica os princípios retóricos à sua execução, tanto a retórica-como-semântica quanto a retórica-como-discurso.

Schiff também destaca a importância do idioma alemão na interpretação da música de Bach. Isto pode ser entendido tanto na sua relação hermenêutica com a música vocal (relacionado à retórica-como-semântica), como na sua influência prosódica sobre a música instrumental (relacionado à retórica-como-discurso). A título de exemplo, podemos lembrar aqui de Couperin, que associou a forma peculiar de notação da música instrumental francesa (referindo-se às *notes inégales*)<sup>26</sup> ao fato que a escrita no idioma francês não corresponde exatamente à forma como se fala:

Na minha opinião, há falhas em nossa forma de escrever a música, o que corresponde à forma na qual nós escrevemos nosso idioma. O fato é que nós escrevemos uma coisa diferente da forma na qual nós a executamos; e esta é a causa pela qual os estrangeiros não tocam nossa música tão bem quanto nós tocamos as suas. Os Italianos, ao contrário, escrevem sua música nos valores de tempo reais nos quais eles querem que sua música seja tocada (COUPERIN, 1933 [1717], p. 23).

Embora o argumento de Couperin resida em uma analogia entre linguagem e música baseada em semelhanças possivelmente fortuitas, pode-se considerar também o fato que as características prosódicas do idioma têm influência sobre a música – como uma espécie de “sotaque” – e aparentemente Schiff se refere também a este aspecto ao enfatizar a importância do idioma alemão na música de J. S. Bach e na sua execução.

### 3.3 András Schiff e o problema do instrumento

O problema do instrumento é central na discussão a respeito da interpretação de András Schiff, visto que ele sustenta um discurso aparentemente contraditório: por um lado, defende uma concepção historicamente informada da música de J. S. Bach, e por outro, defende o uso do piano para executá-la.

Para Schiff, a palavra *Clavier* é utilizada como um termo coletivo, o que está de acordo com as afirmações de Schulenberg (1992) e Ledbetter (2002). Em uma de suas entrevistas, o

---

<sup>26</sup> *Notes inégales* (“notas desiguais”) se refere a uma prática de performance, prevalente na França nos séculos XVII e XVIII, na qual sucessões de notas escritas com os mesmos valores eram executadas com durações diferentes, geralmente intercalando notas longas e curtas. Esta prática é, de certa forma, análoga às *swung notes*, que são características ao Jazz.

pianista discute algumas possibilidades de instrumentos específicos que poderiam ser utilizados para executar as peças do CBT. Em primeiro lugar, ele fala do clavicórdio; embora este tenha sido, segundo Schiff, o instrumento favorito de Bach, o clavicórdio não é um instrumento prático, devido ao seu pequeno volume de som. Depois, Schiff fala do cravo, segundo ele um “instrumento mais público, e certamente maravilhoso para certas peças”, citando as *Variações Goldberg* e o *Concerto Italiano*. Schiff ainda cita o órgão como possibilidade de execução, mas afirma que a única peça do CBT que ele acredita que tenha sido escrita especificamente para o órgão é a Fuga em Lá menor (BWV 865).

O cravo é o instrumento mais comumente associado ao CBT. Contudo, Schiff defende que o cravo não é um instrumento apropriado para executar toda a obra, devido à sua incapacidade de realizar inflexões dinâmicas. Devemos lembrar que Schiff não é o primeiro a pensar desta forma; J. N. Forkel,<sup>27</sup> o primeiro biógrafo de J. S. Bach, registra que o compositor considerava o cravo um instrumento versátil, porém “sem alma” – embora Ledbetter (2002, p. 13) considere a possibilidade de que isto não reflita necessariamente o pensamento de Bach, mas sim o do seu biógrafo. Couperin, em seu *L’Art de toucher Le Clavecin* (1716), também reconhece o fato que muitos consideram o cravo um instrumento “sem alma”, mas ele mesmo afirma que a expressividade neste instrumento pode ser obtida através do manuseio apropriado das inflexões de tempo:

O sentimento ou ‘alma’, o efeito expressivo, ao qual me refiro, é devido à *cèssation* e à *suspension* dos sons, feitos no momento correto e de acordo com o caráter requerido pelas melodias [...]. Estes dois *agrémens*, pelo seu contraste, deixam o ouvido em suspenso, de forma que nos casos em que instrumentos de cordas aumentariam seu volume de som, a suspensão (pequeno retardo) dos sons no cravo parece (por meio de um efeito contrário) produzir no ouvido o resultado esperado e desejado (COUPERIN, 1933 [1717], p. 14).

Contudo, de acordo com Schiff, esse tipo de artifício não é apropriado para a música de J. S. Bach, já que causaria uma distorção rítmica na música. O uso de inflexões de tempo para

---

<sup>27</sup> Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) foi um músico e teorista que contribuiu significativamente para a divulgação da pessoa e obra de J. S. Bach, tendo publicado em 1802 a primeira biografia do compositor. Esta biografia é considerada um importante documento histórico, já que Forkel teve acesso a informações de pessoas que tiveram contato direto com Bach, entre elas C. P. E. Bach, seu filho, e J. S. Altnickol, genro e copista do compositor.

obter a expressividade no cravo, conforme sugerido por Couperin, pode ser considerado um artifício muito mais idiomático da música deste compositor do que na música de Bach ou de outros compositores alemães do barroco (por esta razão, a pianista Rosalyn Tureck afirma que nunca tocaria a música de Couperin ao piano, e ainda sugere que Bach não teria ficado tão satisfeito quanto Couperin a respeito desta ênfase no cravo<sup>28</sup>).

Assim, de acordo com Schiff, se há um instrumento ideal para tocar a música para teclado de Bach, este é o piano:

**Isacoff:** Vamos falar sobre o elefante na sala, que é tocar Bach em um piano moderno. Você gostaria de compartilhar suas ideias sobre isso?

**Schiff:** Aquele é o elefante! [apontando para o piano] Bem, aquilo certamente é um elefante, mas é um elefante muito útil, porque ele pode fazer muitas coisas. [...] Eu ainda acho que este elefante é o único que pode, de alguma forma – se você souber usá-lo bem – fazer justiça a todas estas obras. Você não pode tocar todos os Prelúdios e Fugas no clavicórdio; certamente não no cravo, como muitos fazem.

Como já vimos, o argumento de Schiff em favor da plausibilidade do piano como instrumento ideal para a música de Bach é o da flexibilidade dinâmica do instrumento – a possibilidade do piano de realizar as inflexões dinâmicas que são desejáveis para uma execução que aparente “musical”. Schiff expande seu argumento utilizando um exemplo:

Nós temos todas essas apojeturas: [Schiff executa um trecho do Prelúdio em Fá menor do segundo livro do CBT ao piano]. Vocês vêem, a segunda nota tem que ser [mais suave] [...] Estou certo de que vocês são todos musicais nesta sala. Se eu pedir a vocês que cantem uma apojetura, vocês cantarão [assim:] [cantando uma apojetura, de forma que a primeira nota soe mais forte que a segunda]... *sos-pi-ri, sos-pi-ri*. A segunda sílaba é mais suave que a primeira. Se não for assim, é não-musical!

Para Schiff, é importante que a segunda nota das apojeturas seja executada com menor intensidade que a primeira. No cravo, sendo a manipulação de dinâmica uma impossibilidade, o intérprete teria que lançar mão do uso de inflexões de tempo, o que, segundo Schiff, causaria uma distorção rítmica se feito na música de Bach.

---

<sup>28</sup> Em TURECK, Rosalyn. **Bach—Piano, Harpsichord or Clavichord?**.



E o cravo é incapaz de fazer isso, simplesmente não é possível. Você tem de fazer grandes alterações agógicas. E eu penso que isso distorce a música. Quero dizer, isso se torna em algo como um ritmo búlgaro, porque se eu toco ... [toca um trecho do Prelúdio em Fá menor do segundo livro do CBT ao piano, usando inflexões de tempo em vez de dinâmica] ... E isso é o que os cravistas tendem a fazer, porque de outra forma não há possibilidade de fazer com que a segunda nota soe mais suave. Portanto, eu acho que estas peças com caráter muito vocal não são apropriadas para o cravo.

Convém observar que, novamente, Schiff se refere ao caráter *vocal* das peças para teclado de Bach. Para ele, isto define o caráter e até mesmo o instrumento apropriado para executar estas peças.

Em uma das entrevistas, Schiff afirma que, para realizar uma *performance* completa dos 48 Prelúdios e Fugas utilizando os instrumentos da época mais idiomáticos para cada uma das peças, precisaríamos de pelo menos três instrumentos: o clavicórdio, o cravo e o órgão. Isto porque várias peças do CBT apresentam um idioma que remete nitidamente a um desses instrumentos. Ele cita como exemplo o Prelúdio em Ré maior do segundo livro do CBT, dizendo que pode ouvi-lo sendo executado em um cravo com dois manuais.

Por outro lado, se pensarmos em termos de autenticidade de prática (usando a terminologia de Kivy, 1995), temos que levar em conta também o ambiente ou propósito para o qual Bach compôs esta obra. Diversos autores concordam com o fato que o CBT foi composto com propósitos didáticos e para ser executado em um ambiente privativo, assim como grande parte da música para teclado de Bach.

Rosen enfatiza que a “privacidade fundamental [da música para teclado de Bach] é uma fonte da grandeza do estilo de teclado de Bach; ele foi um compositor essencialmente reservado” (2000, p. 28). Esta afirmação está de acordo com a ideia de que o instrumento preferido de Bach era o clavicórdio, e pode ser usado como argumento para a objeção de que o piano moderno não é um instrumento apropriado para sua música. O piano moderno surgiu, entre outras razões, em função da demanda dos compositores e intérpretes românticos por um instrumento público, com suficiente potência sonora para ser ouvido em grandes salas por um grande número de pessoas. Antes do surgimento do piano, “não havia recitais em qualquer sentido da palavra” (ROSEN, 2000, p. 28).

Schiff reconhece essa tensão causada tanto pelo caráter público moderno quanto pela tendência de tocar a obra de Bach em grandes espaços públicos:

Obviamente, se você toca [os Concertos de Bach] no *Avery Fisher Hall*, isso é diferente do *Kaffee Zimmermann* onde Bach tocou para talvez vinte pessoas. [...] Nós estamos usando instrumentos modernos, e ainda assim eu penso que o espírito tem que ser o mesmo. [...] Eu quero dizer também que é errado pensar que, em uma sala grande, você precisa produzir mais volume. Você deve, sim, focalizar melhor, sim, certamente articular melhor, de forma que as pessoas ouvirão você. Se você me perguntar, [eu digo que] idealmente eu não tocaria nestas grandes salas; eu nunca me sinto incrivelmente confortável nelas. [...] Há uma intimidade da música que é perdida se nós a tocamos para duas ou três mil pessoas. E aí, qual é a resposta? Então, você pode às vezes tocar para duas ou três mil pessoas, mas tenha em vista que você deve ir tocar em salas mais íntimas [...] O que há de errado com isso? Tocar para apenas umas cem pessoas! E vocês estarão bem próximos, e então será um encontro bastante reservado.

András Schiff diz que, mesmo sendo executada numa grande sala de concerto, a música para teclado de Bach precisa preservar o mesmo “espírito”. Para Schiff, a música para teclado de Bach apresenta um aspecto intimista, que é perdido quando esta música é executada nas salas de concerto modernas. Esta ideia vai ao encontro do que foi dito por Charles Rosen: que a grandeza da música para teclado de Bach reside na sua privacidade.

Contudo, na opinião de Schiff, o piano moderno em si não apresenta um impedimento real para que se obtenha a intimidade e a privacidade requeridas pela música para teclado de Bach. Antes, este objetivo é alcançado se tivermos em mente o caráter destas obras e utilizarmos o instrumento de forma apropriada, isto é, com a devida consciência estilística, seja em uma sala de concerto grande ou pequena. Isto está de acordo com o que afirma Haynes:

o que nós temos descoberto é que a autenticidade não é um produto do instrumento que está sendo tocado, mas do senso de estilo do músico. Naturalmente, o estilo se origina da cabeça do intérprete (e/ou no coração). É ali que ocorre a ‘restauração’ musical. (HAYNES, 2007, p. 153)

O que se pode inferir a partir das declarações de Schiff é que, para ele, a música de Bach não precisa necessariamente ser executada em instrumentos de época. Não obstante, Schiff parece considerar de fundamental importância que o intérprete de Bach tenha familiaridade com os instrumentos de época, com os estilos, convenções e a cultura da época, de forma que todas estas coisas sirvam de subsídio para a interpretação. Além disso, para Schiff, o piano se

apresenta como o melhor instrumento para executar a música para teclado de Bach, em virtude principalmente do aspecto vocal destas peças, que demanda a possibilidade de realização de inflexões dinâmicas.

### 3.3.1 *A questão do uso do pedal de acordo com Schiff*

Se, para Schiff, o piano é o instrumento que melhor faz justiça a estas obras, o pedal<sup>29</sup> do piano é o mecanismo que pode causar a maior ruína. Assim, Schiff se tornou conhecido pelo fato de, na última década, executar as obras de Bach sem o uso do pedal. O pianista trabalha com dois argumentos para lidar com a questão do uso do pedal. O primeiro argumento é de natureza histórica; o segundo de natureza musical-estilística. O primeiro, e o mais imediato, é que o pedal não existia nos instrumentos da época de Bach, e, portanto, não deve ser utilizado. O pianista afirma: “Certamente, em todos aqueles instrumentos que Bach tinha à sua disposição, o pedal de sustentação não existia. É uma invenção muito mais tardia”.

Em outra entrevista, Schiff afirma:

Eu realmente tenho familiaridade com os outros instrumentos do tempo de Bach, com o clavicórdio, com o cravo, com o órgão. Nenhum destes instrumentos possuía o pedal de sustentação, o pedal direito do piano, que é um dispositivo maravilhoso, [assim] ele não tem nenhuma relevância em Bach. Portanto, eu não quero ser dogmático, mas em respeito a ele e aos instrumentos daquele tempo, eu procuro tocar toda a música para teclado de Bach sem o pedal.

Não obstante, o argumento de Schiff de que os instrumentos da época de Bach não apresentavam o pedal de sustentação pode ser considerado, em si mesmo, problemático. Poder-se-ia argumentar que, enquanto Schiff previamente defende o uso de um instrumento “não-autêntico” – o piano – para executar a música de Bach, se contradiz ao rejeitar o uso do pedal com base no argumento histórico. Assim, se Schiff afirma que o pedal “não tem nenhuma relevância em Bach”, poderíamos dizer, com base na mesma lógica, que o piano não tem nenhuma relevância em Bach.

Podemos nos aprofundar um pouco mais no argumento ao considerar a relação do pedal de sustentação com o piano. Segundo Schulenberg (2006, p. 17), “alguns pianistas argumentam que o uso do pedal de sustentação é essencial à verdadeira natureza do instrumento”. Como

---

<sup>29</sup> Se refere ao pedal de sustentação, que é o pedal direito do piano, o que é assumido daqui em diante no texto.

também afirmou o pianista Anton Rubinstein: “o pedal é a alma do piano” (Em: BANOWETZ & MANN, 2003, p. xi). Assim, tocar ao piano sem o uso do pedal seria como usar o instrumento sem aquilo que consiste no seu traço mais característico.

Contudo, Schulenberg (p. 17) aponta o fato que a pedalização em legato, geralmente comparada ao vibrato dos instrumentos de cordas, “é uma inovação da metade do século XIX em diante”, e que “sua adequação em Mozart, Beethoven, e mesmo Chopin é passível de questionamento”. Portanto, há uma mudança de paradigma musical que orientou uma mudança de paradigma do uso do pedal de sustentação. Rowland (1993, p. 110) demonstra que, enquanto que a pedalização no final do século XVIII era voltada principalmente à geração de efeitos, o que é evidente, por exemplo, na forma como Beethoven indicou o uso do pedal nas suas obras. A partir do século XIX, com o florescimento do Romantismo musical, houve uma mudança de ênfase, quando os pianistas passaram a buscar uma sonoridade *cantabile* para o piano. Uma técnica que decorre de forma imediata desta mudança de paradigma é a técnica do “pedal sincopado”, que permite a obtenção de um *legato* perfeito.

O segundo argumento de Schiff é, que ele não utiliza o pedal para executar a música de Bach porque o pedal tem o potencial de aniquilar a clareza polifônica da música, conforme ele explica em uma de suas entrevistas:

Você pode causar terrível dano [à música usando o pedal], destruindo o timbre da condução vocal, destruindo a clareza do contraponto. A clareza é essencial nessa música. Você não pode tocar como se você estivesse com a boca cheia. Você tem que falar claramente, articular, senão não vou entender você.

Torna-se clara nestas palavras, embora de forma implícita, a relação da técnica para a execução da música de Bach com o estilo retórico de execução. A ênfase de Andrés Schiff na “clareza do contraponto”, em “falar claramente” e “articular” estabelece esta relação. Da mesma forma, a ideia de que a música precisa ser “entendida” (“senão não vou entender você”) tem forte ligação com a ideia da música como discurso.

Schiff, então, reclama que certos pianistas (que ele não denomina) o têm acusado de “ousar” tocar a música de Bach sem pedal, e ele refuta dizendo que estes mesmos pianistas não seguem as indicações de pedalização dadas por Beethoven:

Então você toma a música de Beethoven, o primeiro compositor que realmente usa o pedal de sustentação – criativamente – na sonata *Waldstein*, no começo do último movimento. Vocês sabem, isto tudo está sob um único pedal ...

[Schiff toca um trecho do movimento citado] ... Sim, está borrado! E então?  
É isto que ele queria!

Então, Schiff evidencia o contraste entre a pedalização solicitada por Beethoven e a forma tradicionalmente ensinada hoje de usar o pedal:

Quando você tem aulas de piano, seu professor de piano o ensina assim: ‘quando você usar o pedal, você troca o pedal a cada harmonia’. É isto que nos ensinam, não é? E se você não fizer assim, você leva um tapa na cabeça, ou na mão, ou seja lá onde for. Mas não é isso que Beethoven queria. Então, por que nós não o levamos a sério?

Assim, Schiff enfatiza na entrevista que ele não está insistindo em uma mera questão mecânica ou de simples realização técnico-instrumental, mas em uma questão de autenticidade de intenção. Ele argumenta a respeito dos instrumentos do tempo de Beethoven, o pianoforte, com fundamento na sua própria experiência com estes instrumentos:

Então, eu conheço os argumentos [que] a oposição traz: ‘os pianos do tempo de Beethoven eram diferentes’. Então eu pergunto a eles: ‘você já tocou no piano de Beethoven?’ [Eles respondem:] ‘Não’. [E eu respondo:] ‘Bem, eu já!’. E ele de fato tem um timbre diferente. Mas no que diz respeito à questão, de manter o pedal por harmonias [diferentes], ali também fica borrado!

E Schiff também esclarece a importância que a correta pedalização do início do movimento final da Sonata *Waldstein* tem com relação ao discurso musical:

E então – isto é muito importante – que, depois desta sonoridade borrada, Beethoven diz, como vocês sabem: [Schiff executa a passagem seguinte, sem pedal]. E aqui, então, não há pedal. Então isto é um som borrado em oposição a um som seco; *secco* e *non-secco* [...]. Portanto, [a questão é] por que usar pedal em Bach, e porque usar pedal em Beethoven quando ele solicita que se faça isso. Eu tomo isso com muita seriedade; penso que não é uma questão de [livre] escolha.

Assim, o efeito da pedalização instruído por Beethoven está relacionado a um efeito retórico no discurso musical, o qual é anulado se a intenção do compositor não for considerada à risca. Da mesma forma, para Schiff, a textura predominantemente polifônica da música de Bach requer uma clareza sonora que torna o uso do pedal normalmente indesejável. Para Schiff,

o importante é que se execute a música “sem arruinar a polifonia, sem arruinar a transparência e a condução das vozes”, chegando a admitir que não há problema em utilizar “um pedal discreto”.

Portanto, entendo que o argumento de Schiff contra o uso do pedal de sustentação na execução da música para teclado de Bach está baseado principalmente numa concepção de autenticidade de *intenção*, em certa medida de autenticidade de *prática*, e que rejeita a autenticidade de *som*. Isto também parece implícito quando o pianista afirma que devemos procurar manter o caráter intimista da música de Bach, como vimos anteriormente. Assim, o primeiro argumento do pianista – de que o pedal de sustentação não estava presente nos instrumentos da época de Bach – deve ser entendido como um argumento subsidiário.

É importante notar que Schiff se opõe especificamente à forma de pedalização Romântica, criticando severamente em suas entrevistas aqueles que utilizam o dispositivo para obter articulação *legato*, que segundo Schiff, é herança daquele “estilo glorioso do século XIX de tocar piano, de fato com *um monte* de pedal, [em que] eles realmente tocavam tudo em *legato*”. E é exatamente neste trecho da entrevista, e em oposição a esta noção de pedalização na música de Bach, que Schiff efetua a conexão do tema com a influência que o movimento HIP teve sobre ele e sobre sua compreensão a respeito das possibilidades de articulação variada (o que já vimos anteriormente). Assim, acredito que o fato de Schiff rejeitar o uso do pedal está ligado a uma concepção retórica da música de Bach.

Transcrevo abaixo um trecho da entrevista de Andrés Schiff com Arie Vardi, no qual o entrevistador sugere que Schiff execute o Prelúdio em Mi bemol menor, BWV 853, utilizando o pedal do piano:

**Vardi:** Ok! E que tal o Prelúdio em Mi bemol menor?

**Schiff:** O Prelúdio em Mi bemol [menor], eu posso tocar sem o pedal [...]

**Vardi:** Andrés [...], não fica mais bonito com pedal? Você não poderia tocar para mim com pedal? Só um experimento!

**Schiff:** Sim, mas ... [Schiff toca o início da peça com pedal] ... Eu não gosto!

**Vardi:** Eu adoro ele com pedal! Ouça!

**Schiff:** De qualquer forma, eu toco com muito pouco pedal.

**Vardi:** Ok! Mas o som do piano sem pedal é um pouco seco.

**Schiff:** Depende de como você toca!

**Vardi:** Certamente! Agora, eu admito, quando você toca sem pedal, eu não sinto falta de nada.

**Schiff:** Eu realmente não quero criar um problema a partir disso. Se eu toco com ou sem pedal, isto não deve ser anunciado. A questão é como a música soa. E se você tocar com um pedal discreto, sem arruinar a polifonia, sem arruinar a transparência e a condução das vozes, ótimo.

De fato, Arie Vardi – conhecido professor de piano em Israel e na Alemanha – parece realmente preferir a peça mencionada sendo executada com uso abundante de pedal, como pode ser constatado em um vídeo no qual ele executa esta mesma peça.<sup>30</sup> Portanto, há um choque de concepções de estilo evidenciado nesta entrevista: uma concepção herdada do Romantismo (que valoriza a articulação *legato* e as nuances de sonoridade e dinâmica), e uma concepção alinhada ao estilo retórico (que valoriza a clareza e articulação do discurso musical).

Quando Schiff afirma que o elemento mais importante para a execução da música de Bach é a clareza, Arie Vardi reconhece que esta clareza “é obtida por si mesma” no cravo, e que “cada cravista apresenta clareza, enquanto que os pianistas não necessariamente”. Schulenberg (2006, p. 16), que não rejeita a possibilidade do uso do piano moderno para a execução da música de Bach, aborda a questão do uso desse instrumento e da pedalização de forma muito instrutiva:

Em princípio o piano moderno pode fazer quase tudo que um cravo e um clavicórdio podem fazer. [...] Os maiores problemas para os pianistas que tocam Bach surgem não do instrumento em si, mas de hábitos trazidos de outros repertórios – por exemplo, o *horror vacui* inculcado em muitos executantes desde cedo através da insistência na pedalização em *legato* em música dos séculos XIX e XX. Esta pedalização, e o descuido concomitante com as ligaduras na música do século XVIII – as quais implicam certo grau de *non-legato* depois da ligadura e em notas não-ligadas – desencorajam o pianista de usar os silêncios finamente afiados que são um dos recursos mais valiosos dos cravistas modernos.

Portanto, se para Schiff o piano apresenta características que o tornam especialmente apropriado para a execução da música de Bach, no que diz respeito à clareza deve haver um esforço adicional, especialmente no que diz respeito ao cuidado com as articulações e com o uso do pedal:

---

<sup>30</sup> Vídeo disponível em: <https://youtu.be/MDM7F5kIv9g>, acesso em 30/08/2015.

Uma abordagem articulada e não-pedalizada ao piano moderno não precisa ser seca nem percussiva, mas ela requer a colocação de certo grau de peso em cada nota e que se dê a mesma atenção a cada ataque e cada soltura, assim como o faz um bom organista ou cravista. (SCHULENBERG, 2006, p. 17, grifo do autor)

Considero que esta é precisamente a atitude de Andrés Schiff frente à música de Bach.

Assim, voltando à citação do início do capítulo: para Schiff, a questão primordial não é o elemento mecânico em si (o uso do pedal, ou mesmo a forma de articulação), mas a concepção que, precedendo a técnica, a define e esclarece, juntamente a seu elemento mecânico. Contudo, acredito que não devemos esquecer do fato que o pedal é considerado por muitos como a *alma* do piano, no sentido em que a sonoridade possibilitada por esse dispositivo é extremamente característica do instrumento. As implicações práticas disso, como percebidas nas gravações de Andrés Schiff, serão comentadas no capítulo seguinte e na conclusão deste trabalho.



## 4 ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES

Este capítulo é iniciado com algumas observações gerais sobre as gravações do CBT feitas por Andrés Schiff. A seguir, abordarei de forma individualizada as gravações de algumas peças do primeiro livro do CBT.<sup>31</sup> A extensão das análises individuais será variável; algumas peças recebem comentários breves sobre aspectos gerais que diferenciam as duas versões, enquanto que outras – especialmente a análise das gravações do Prelúdio e Fuga em Dó sustenido menor – recebem análises mais pormenorizadas. Esta decisão foi tomada pelo fato que uma análise pormenorizada de todas as peças se tornaria repetitiva, já que os princípios que governam tanto as diferenças como as semelhanças entre as duas versões, ao serem observados em uma peça, são aplicáveis nas demais.

### 4.1 Observações gerais

A primeira gravação foi realizada entre 1984 e 1985 em Londres, sendo que os discos referentes a cada livro do CBT foram gravados e lançados separadamente. O primeiro livro foi gravado no mês de setembro de 1984 e os discos lançados no ano 1986, enquanto que o segundo livro foi gravado no mês de agosto de 1985 e os discos lançados no ano 1987, ambos pelo selo Decca Music. A distância de praticamente um ano entre as gravações dos dois livros explica a sutil diferença de sonoridade que existe entre as suas gravações.

Tabela 1 – Informações de produção das gravações do Livro I do CBT por Andrés Schiff.

Ano	Local	Produção
1984	Walthamstow Assembly Hall, Londres	Michael Haas (produção); John Pellowe (mixagem)
2011	Auditorio Radiotelevisione Svizzera, Lugano	Manfred Eicher (produção); Stephan Schellmann (mixagem)

A segunda gravação foi realizada do mês de agosto de 2011 na Suíça, e os discos foram lançados em 2012 pelo selo ECM Records. Esta gravação apresenta maior definição das frequências fundamentais e maior riqueza de harmônicos, enquanto que a primeira gravação apresenta maior quantidade de ruído. Além disso, as duas gravações da coleção apresentam um nível relativamente alto de reverberação acústica, o que gerou algumas críticas negativas (que podem ser encontradas em diversos sites da Internet). Apesar da reverberação, a articulação das

---

<sup>31</sup> Ver nota de número 3 (p. 13).

notas é suficientemente audível e pode ser facilmente apreciada, especialmente na segunda gravação.

No que diz respeito aos aspectos musicais e interpretativos, em geral as duas gravações conservam mais semelhanças do que diferenças, à exceção de poucas peças nas quais observam-se modificações mais acentuadas nas suas concepções.

No entanto, algumas diferenças podem ser destacadas. A principal delas é o fato que Schiff, na versão de 2011, não utiliza nenhum dos pedais do piano (com exceção da Fuga em Lá menor, BWV 865, na qual o pianista utiliza o pedal tonal nos últimos compassos). Em contrapartida, na versão de 1984, Schiff utiliza o pedal em graus variados, de acordo com o caráter da peça. Em Prelúdios lentos, como os Prelúdios em Mi bemol menor, Fá menor e Si bemol menor, ou em Prelúdios com temas arpejados, como os Prelúdios em Dó maior e em Dó sustenido maior, o pianista utiliza o pedal de forma relativamente abundante com o propósito de obter uma sonoridade ininterrupta, ou um *legato de pedal*. Já em Prelúdios rápidos, como os Prelúdios em Ré maior, Fá maior e Lá menor, o uso do pedal é imperceptível através da escuta. Entre estes dois polos, como foi dito acima, há graus variados de utilização. Nas fugas, de modo geral o uso do pedal é feito com contenção.

A ausência do pedal na versão de 2011 faz com que ela apresente uma definição excepcional, e a polifonia é discernida com muita clareza. Isto não quer dizer que na versão mais antiga Andrés Schiff não dispusesse dessa clareza; mas presumo apenas que o fato do pianista negar o uso do pedal faz com que ele busque de forma mais deliberada uma maior clareza no seu toque. Contudo, esta possibilidade não deve ser forçosamente considerada, pois boa parte da definição sonora adicional que se percebe na versão mais recente decorre de fatores tecnológicos relacionados a técnicas e equipamentos de gravação.

Um efeito colateral da ausência do pedal na versão de 2011 é o menor aproveitamento das possibilidades de ressonância do piano. Isto é especialmente perceptível em muitos dos acordes presentes no final das peças do CBT, especialmente aqueles que Schiff executa em dinâmica forte. Nestes casos, os acordes soam “secos” e sem ressonância, o que também resulta em um decaimento mais rápido do som. Para compensar este efeito, Schiff eventualmente executa estes acordes ainda mais fortes, fazendo com que soem “endurecidos”. Isto fica evidente quando tais trechos são comparados entre as duas gravações; na versão de 1984/1985, Schiff sempre utiliza o pedal nestes acordes, tornando-os mais ressonantes. Pode-se cogitar ainda a possibilidade de que o nível relativamente alto de reverberação tenha sido incorporado à gravação de 2011 como forma de camuflar a falta de ressonância e a “secura” decorrentes da ausência de pedalização.

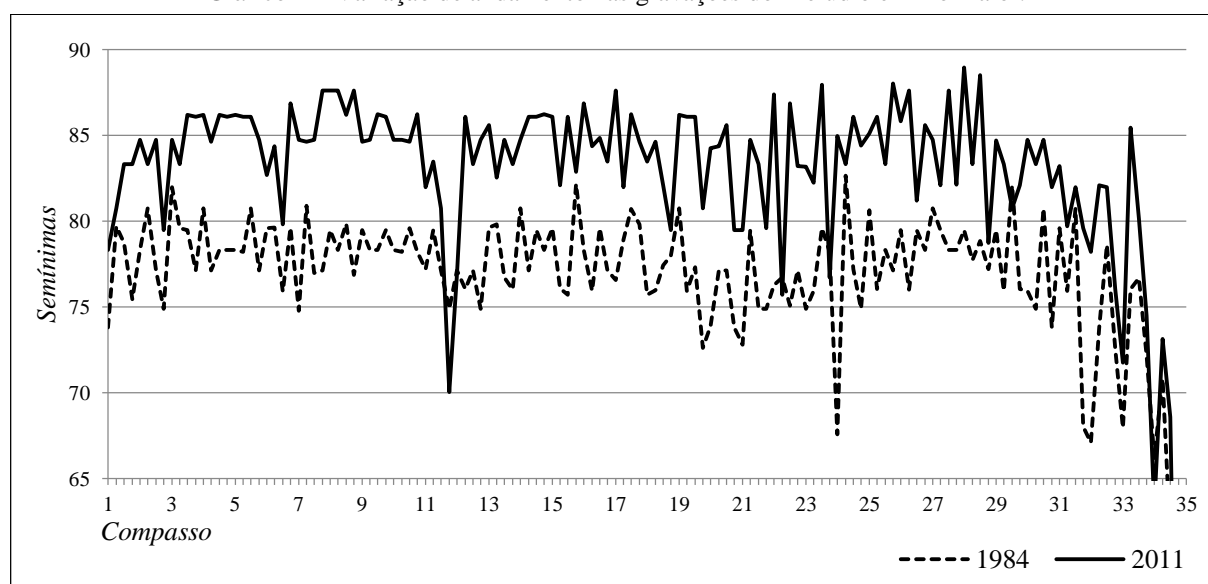
Constata-se um aumento nos andamentos de parcela considerável das peças na gravação de 2011 em relação à de 1984/1985. Penso que isto pode estar relacionado a dois fatores. Primeiro, é possível que isto ocorra como forma de compensação pela ausência do pedal, já que um andamento mais rápido pode facilitar a condução das vozes e a manutenção do senso de continuidade musical. Contudo, uma segunda possibilidade é que Schiff opte deliberadamente por andamentos mais rápidos como resultado de uma abordagem de execução mais retórica. Esta última hipótese é corroborada ainda pela constatação, na versão de 2011, de um maior grau de variação de andamento na maior parte das peças, ocasionado pela forma como Schiff articula de forma mais distinta as diferentes figuras no decorrer do discurso musical.

#### 4.2 Prelúdio em Dó maior, BWV 846

A interpretação de Schiff deste Prelúdio caracteriza-se por uma certa homogeneidade e pela ausência de significativas variações de tempo. Não obstante, o pianista procura valorizar os aspectos polifônicos da peça, evidenciando as diferentes vozes que subjazem à sua textura arpejada principalmente através do uso da dinâmica.

A diferença mais imediatamente perceptível entre as duas versões deste Prelúdio está no andamento, que é mais rápido na versão de 2011. Na versão mais antiga, o andamento médio é de 77 pulsos por minuto; na mais recente, 84.

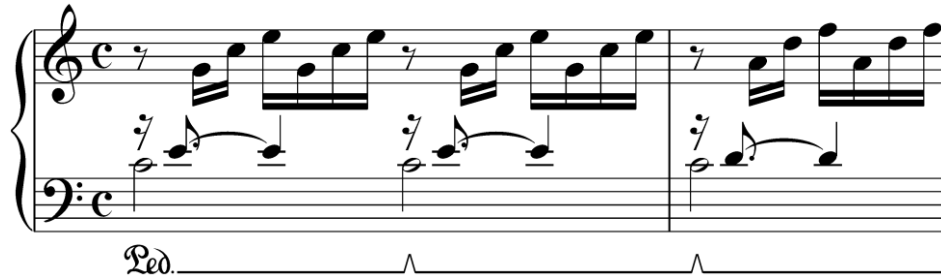
Gráfico 1 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Dó maior.



Na versão de 1984 Schiff parece utilizar o pedal de forma sincopada, realizando trocas a cada meio compasso, já que não há interrupções do som. As trocas são geralmente realizadas juntamente com o ataque do baixo ou, eventualmente, com um atraso de uma semicolcheia em

trechos mais fortes, como exemplificado na Figura 5. As exceções são os compassos 23, 33 e 34, nos quais o pianista não utiliza o pedal.

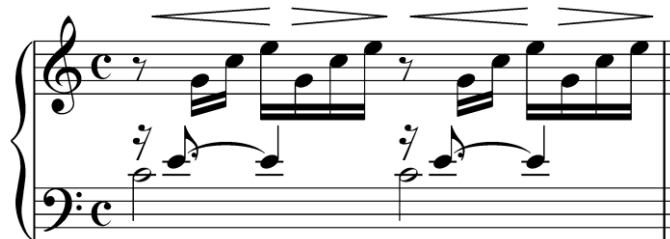
Figura 5 – Uso do pedal no início do Prelúdio em Dó maior em 1984.



A concepção de Schiff quanto ao agrupamento das figuras musicais é similar nas duas gravações. Tanto na versão de 1984 quanto na 2011, o pianista claramente articula cada figuração arpejada como um gesto expressivo distinto. É na forma como estes gestos são projetados que as duas versões se diferenciam. Enquanto que na versão mais antiga Schiff distingue os gestos por meio de contornos de dinâmica, na versão mais recente o pianista tira maior proveito da manipulação do tempo e da articulação.

Na versão de 1984, a figuração arpejada é moldada por um contorno de dinâmica conforme mostrado na Figura 6. Em termos de manipulação de tempo, a execução do pianista tende à uniformidade das semicolcheias, apresentando um caráter austero, livre de manipulações microtemporais perceptíveis.

Figura 6 – Contorno dinâmico da figuração arpejada do Prelúdio em Dó maior, c. 1.



A versão de 2011, por sua vez, apresenta um tratamento da dinâmica menos variado, sendo que a projeção do gesto arpejado é realizada mais através da manipulação do tempo que da manipulação da dinâmica. Especialmente no início da peça, pode-se perceber que Schiff retarda sutilmente o ataque da segunda nota da figuração em relação à primeira, e também retarda o ataque da primeira nota do gesto seguinte. É como se os *crescendi* e *diminuendi* da versão de 1984 fossem substituídos por *accelerandi* e *ritardandi*. No entanto, a figuração

arpejada torna-se menos aparente no decorrer da execução, passando a ser diluída em gestos de maior duração.

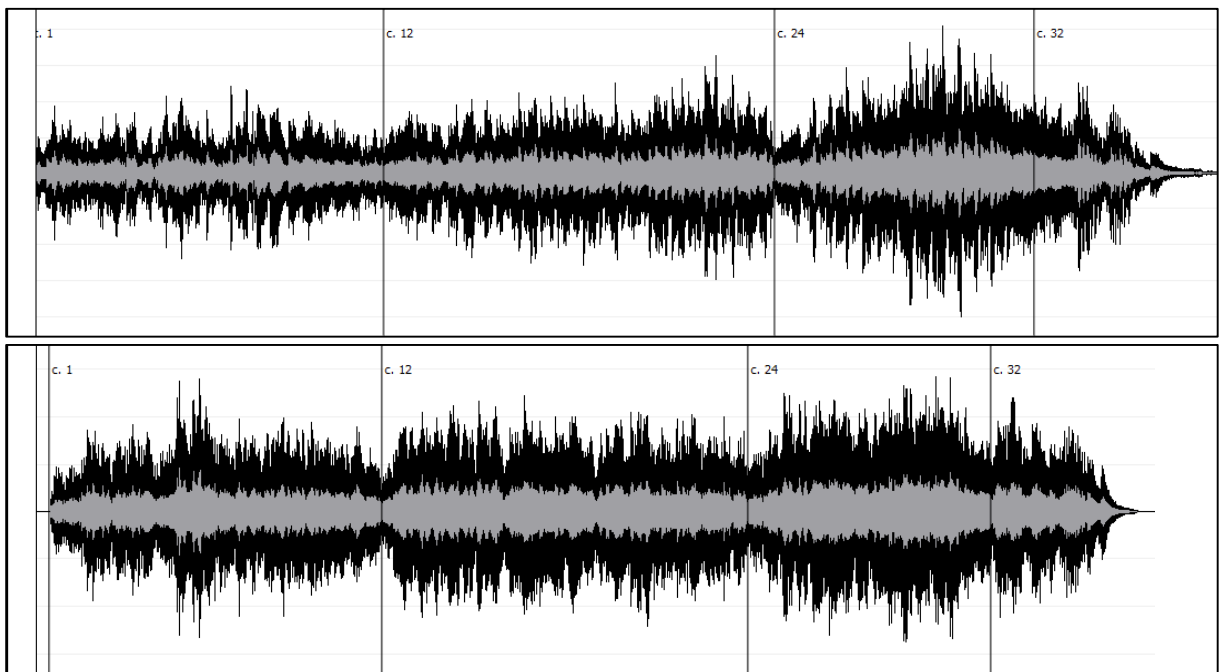
Na versão de 2011, Schiff realiza uma espera no final do compasso 11, com duração de aproximadamente 10 milésimos de segundo, antes de entrar no compasso seguinte, conforme Figura 7. O propósito, provavelmente, é salienta expressivamente a entrada do acorde de sétima diminuta do compasso 12. Na versão de 1984 a passagem é executada sem nenhuma interrupção.

Figura 7 – Prelúdio em Dó maior, cc. 11-12, com cesura executada por Schiff em 2011.



Além destes aspectos de abrangência local, pode-se observar no Gráfico 2 que Schiff, na versão de 1984, explora de forma mais enfática os contornos dinâmicos de longo prazo. Há um crescimento especialmente visível no trecho da nota pedal de dominante (cc. 24-31), que inicia com *piano subito*, gerando um contraste de dinâmica com a seção anterior. Já na versão de 2011, a dinâmica é mais constante.

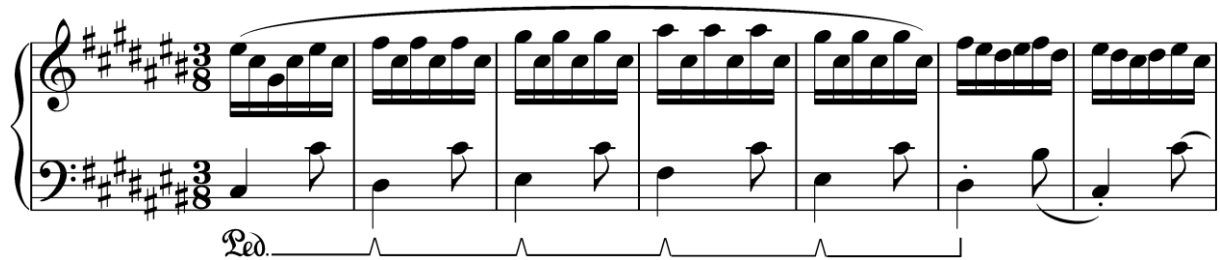
Gráfico 2 – Visualização de forma de onda das gravações do Prelúdio em Dó maior. Superior: 1984; inferior: 2011.



### 4.3 Prelúdio em Dó sustenido maior, BWV 848

A execução de Schiff do Prelúdio em Dó sustenido maior (BWV 848), na primeira gravação, é significativamente pedalizada. Nos trechos nos quais aparece o tema principal em arpejos (compassos 1-5, 9-13 e trechos semelhantes), o pianista utiliza uma pedalização sincopada, realizando trocas de pedal a cada compasso, conforme mostrado na Figura 8. A linha do baixo torna-se ligada até o início do compasso 6, no qual Schiff altera a articulação, conferindo uma pontuação cadencial distinta aos compassos 6 e 7.

Figura 8 – Prelúdio em Dó sustenido maior, cc. 1-7, conforme executado por Schiff em 1984.



Na versão de 2011, a ausência do pedal exige um tratamento distinto da articulação e do fraseado, conforme observado na Figura 9. A linha do baixo não é ligada, mas executada com notas curtas. Um detalhe a ser observado na comparação entre as duas versões é que, na primeira, a execução da mão direita enfatiza o fraseado longo, enquanto que na segunda versão, o pianista projeta os gestos de compasso, isto sem deixar de dar a devida pontuação à frase de sete compassos através do baixo.

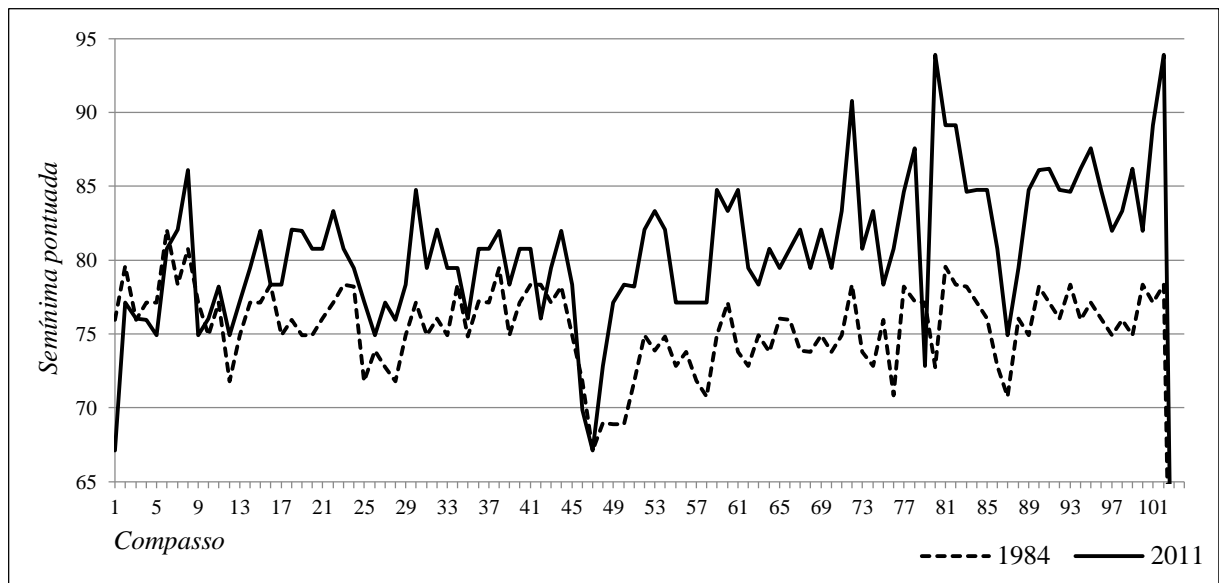
Figura 9 – Prelúdio em Dó sustenido maior, c. 1-7, conforme executado por Schiff em 2011.



Em termos de andamento, as duas versões iniciam no mesmo andamento. No entanto, na versão de 1984 Schiff mantém o mesmo andamento de maneira absolutamente controlada, enquanto que na versão de 2011 ele acelera significativamente em direção ao final da peça (a partir do compasso 73). Esta aceleração confere ao trecho respectivo um senso de virtuosismo que não ocorre na versão mais antiga.

Os perfis de variação de andamento podem ser observados no Gráfico 3.

Gráfico 3 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Dó sustenido maior.



Além da estabilidade do andamento, Schiff também mantém, na versão de 1984, um nível de dinâmica mais ou menos constante na seção que inicia no compasso 63. Um aspecto distintivo da versão mais recente é que, neste trecho, o pianista confere maior ênfase aos acentos métricos, além de caracterizar melhor as vozes por meio de formas de ataque distintas, enquanto que na versão de 1984 o pianista salienta apenas a linha superior (i.e., a primeira nota de cada compasso na mão direita). Por exemplo, no trecho contido entre os compassos 63 e 73, Schiff em 2011 destaca por meio de leves acentos e de articulação *staccato* a voz interna, como ilustrado na Figura 10.

Figura 10 – Execução dos cc. 63-68 do Prelúdio em Dó sustenido maior em 2011.



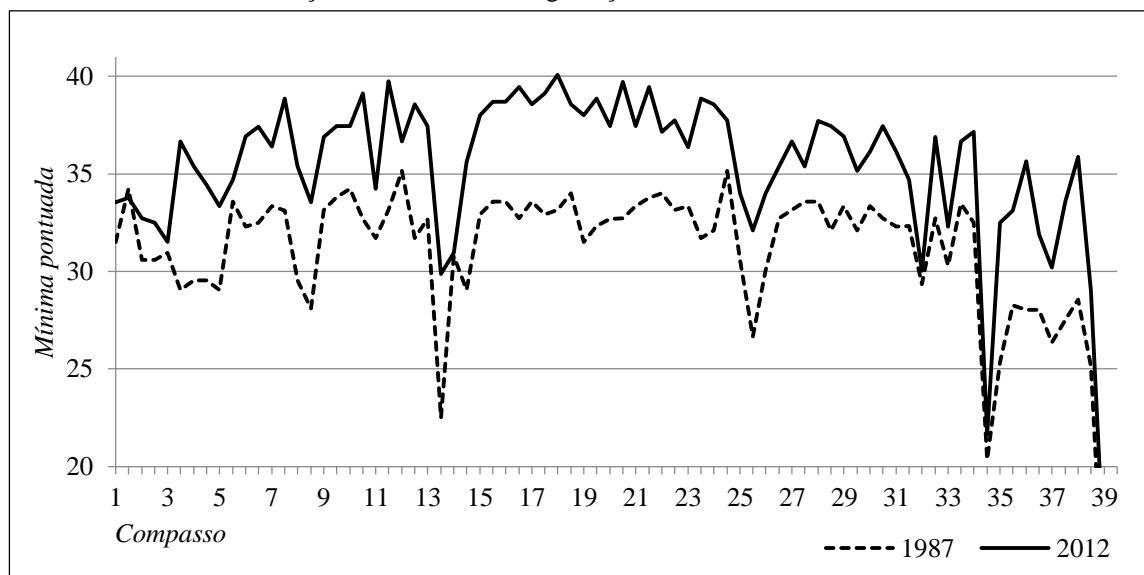
O acorde final da peça é arpejado nas duas versões, embora na versão de 1984 Schiff execute um arpejo rápido, e na versão de 2011 o arpejo é um pouco mais lento.

#### 4.4 Prelúdio em Dó sustenido menor, BWV 849

A segunda gravação apresenta andamento médio de 36 pulsos por minuto (considerando a mínima pontuada como unidade de tempo), que é um pouco mais rápido que a primeira

gravação, com andamento médio de 32 pulsos por minuto. Observamos os perfis de variação do andamento de ambas as gravações no Gráfico 4.

Gráfico 4 – Variação de andamento das gravações do Prelúdio em Dó sustenido menor.



Embora a diferença entre os andamentos das duas gravações não seja substancial, a segunda gravação parece soar significativamente mais rápida devido aos padrões de microvariações temporais utilizados pelo pianista, o que analisaremos a seguir.

No Gráfico 4 também observamos que o contorno das variações de andamento evidencia certas pontuações que claramente estabelecem delimitações formais. Em ambas as gravações estas delimitações se encontram nos mesmos lugares: a primeira no c. 14, na modulação para o V grau; e a segunda no c. 35, onde há uma cadência deceptiva. Pode-se também observar no gráfico que, na gravação de 2011, o trecho compreendido entre os cc. 36 e 24, o qual consiste em uma série de encadeamentos modulantes, é executado de forma mais movida que o restante da peça. E, entre os cc. 25 e 26, há uma depressão saliente que encerra este trecho. Contudo, esta redução no andamento não ocorre devido a uma delimitação formal, mas sim como efeito de um gesto expressivo que encerra o trecho modulatório. Note-se ainda que este gesto expressivo é mais amplo em 1984 que em 2011: na primeira gravação ele é obtido principalmente através de uma expansão agógica (ou uma redução significativa e localizada no andamento, conforme indicado na Figura 11 pelas expressões *rall.* e *a tempo*), enquanto que em 2011, ao invés de simplesmente reduzir o andamento, o pianista faz uso de rubato para obter o efeito expressivo.



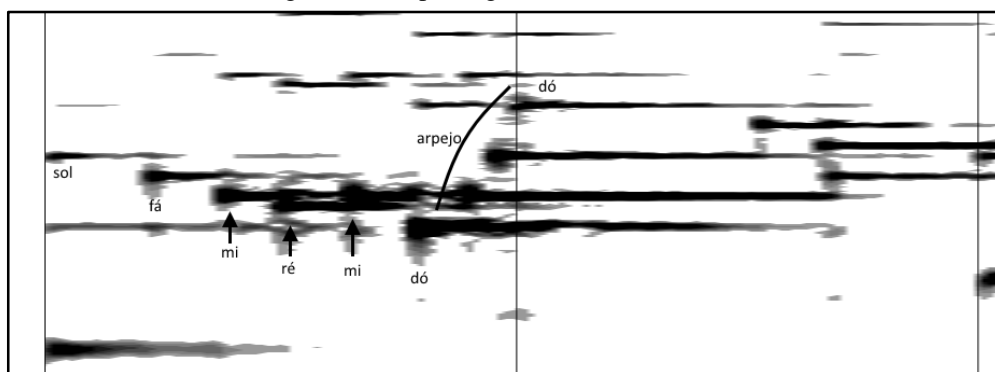
Figura 11 – Execução dos cc. 25-26 em 1984.



As microvariações temporais constituem-se em um aspecto diferenciador das duas gravações. Em 1984, Schiff executa as colcheias do tema principal de maneira regular, praticamente sem rubato. Esta forma de realização deste motivo, que é reiterado no decorrer de toda a peça, é mantida em praticamente todas as instâncias do mesmo. Em contrapartida, em 2011 o pianista faz uso de um tipo de variação temporal pela qual a primeira nota do motivo é prolongada, e as demais notas são encurtadas. Este padrão de rubato é mantido em praticamente todas as instâncias do motivo, embora a proporção do prolongamento da primeira nota varie de acordo com a necessidade expressiva. Este prolongamento pode ser reconhecido no espectrograma da Figura 12, no qual pode-se observar o maior distanciamento entre os ataques das duas primeiras notas (*sol#-fá#*) em relação às notas que se sucedem (*fá#-mi-ré#-mi-dó#*).

Como observei anteriormente, essa forma de rubato faz com que o andamento pareça mais rápido do que, de fato, o é. Se o pianista executasse todas as colcheias no mesmo andamento daquelas mais curtas (*mi-ré#-mi-dó#*), o andamento médio seria de 45 pulsos por minuto, bem acima do andamento médio calculado de 36 pulsos por minuto. Também na Figura 12 pode-se observar que o pianista alarga o tempo para executar o arpejo do segundo tempo do c. 1, fazendo com que a sexta colcheia também seja um pouco prolongada, considerando o espaço de tempo entre o ataque desta colcheia e da última nota do arpejo (*dó-dó*).

Figura 12 – Espectrograma, Schiff 2011, c. 1.



O resultado das microvariações temporais descritas acima revelam-se na escolha de gestos musicais mais curtos. Enquanto que em 1984 Schiff parece procurar projetar as longas frases que estão presentes no Prelúdio, em 2011 o pianista confere maior importância a gestos mais localizados, como mostrado na Figura 13. Esta última forma de execução está mais de acordo com a abordagem retórica que a primeira. Observe-se ainda que o pianista realiza esses gestos somente através da manipulação do tempo, e não por meio da articulação de notas, visto que toda a linha melódica dos cc. 1-2a é realizada em articulação legato. Isto permite a articulação dos gestos sem que se perca o caráter *arioso* da peça.

Figura 13 – Agrupamento de gestos no tema do Prelúdio em Dó sustenido menor, cc. 1-2a (m.d.). As ligaduras representam o agrupamento realizado em 2011, e não estão no texto.



O estilo *arioso*, neste Prelúdio, é combinado com um padrão rítmico subjacente de *siciliana*, ou uma *giga* de andamento lento (Schulenberg 2006, p. 214; Ledbetter 2002, p. 159). Ao prolongar a primeira nota e encurtar as demais, Schiff faz com que o padrão rítmico da *siciliana* seja absorvido pelo motivo de seis colcheias. Além disso, conforme afirma Schulenberg, uma execução mais movida desta peça tem o potencial de permitir que o padrão rítmico de dança seja mais claramente sentido. Bach comumente combinava gêneros díspares (como uma ária religiosa e um movimento de dança) em uma única peça, e acredito que Schiff também tenha tido isto em mente ao realizar sua segunda gravação do Prelúdio em Dó sustenido menor.

Em 2011 Schiff antecipa quase todas as notas do baixo, recurso que ele tende a utilizar com frequência nos Prelúdios mais lentos ou em estilo *arioso*.<sup>32</sup> Em contrapartida, em 1984 Schiff utiliza esta técnica com muito menos frequência e de forma significativamente mais sutil.

Em geral, Schiff executa as ornamentações desta peça de forma similar nas duas gravações. A ornamentação do c. 2, constituído de uma apojatura seguida de trinado do c. 2, é executada conforme indicado na Figura 14. A transcrição em semicolcheias é aproximada, visto

<sup>32</sup> O atraso da mão direita em relação à mão esquerda foi considerado como um maneirismo pianístico do séc. XIX e início do séc. XX; contudo, de acordo com Costa (2012, p. 51), certos teóricos do séc. XIX reconheciam esta técnica e relacionavam-na a um retardo utilizado especialmente por Couperin, no qual a mão direita somente era resolvida depois do ataque do baixo. Recentemente, esta técnica tem sido novamente aceita, tanto para a interpretação da música do século XIX como da música de períodos anteriores.

que em ambas as gravações o trinado termina um pouco antes da quinta colcheia. Quanto à mão esquerda, em ambas as gravações a nota *sol* é antecipada em relação ao ataque da mão direita, sendo que em Schiff 2011 esta antecipação é mais aparente, com espaço de aproximadamente 160 milissegundos entre as duas mãos, e em 1984 o espaço é de apenas aproximadamente 80 milissegundos. A execução do trinado do c. 8 é similar, com as seguintes diferenças: em 1984 o ornamento contém dez notas ao invés de oito, e neste compasso é nesta primeira gravação que Schiff atrasa o baixo de forma mais saliente, enquanto que em 2011 o pianista parece buscar a manutenção do fluxo musical.

Figura 14 – *Esquerda*: ornamentação do c. 2. *Direita*: realização em 1984 e 2011.



Os arpejos do segundo tempo do c. 1 (m.d.) e do segundo tempo do c. 2 (m.e.) são realizados de maneira similar (ver Figura 12 acima), sendo que o arpejo da mão esquerda é sutilmente mais articulado e mais lento. Não creio que esta diferença de execução esteja relacionada à diferença de notação do texto, mas a atribuo ao fato que o arpejo da mão esquerda se encontra em um registro mais grave do teclado.

A apoiatura do c. 4 é executada no tempo e com duração de uma semínima. Neste caso, Schiff 2011 realiza o ataque do baixo e da apoiatura precisamente ao mesmo tempo.

Figura 15 – *Esquerda*: apoiatura do c. 4 (m.d.). *Direita*: realização por Schiff 1984 e 2011.



Na sequência dos cc. 5-7, as apoiaturas que aparecem no início de cada compasso (m.d.) são executadas antes do tempo, em ambas as gravações. Enquanto que a primeira apoiatura é executada com maior flexibilidade de tempo, as demais são executadas curtas, como uma acicatura, aproximadamente em tempo de fusa. Além disso, o pianista agrupa a sequência dos cc. 5-7 em gestos anacrústicos (i.e. que começam no segundo tempo do compasso e terminam no primeiro tempo do compasso seguinte), conforme indicado na Figura 16. Este agrupamento fica especialmente perceptível na versão de 2011, sendo que Schiff realiza o contorno dinâmico

indicado na figura. Este agrupamento é também a razão pela qual o pianista diferencia a primeira apojetura (c. 5) das demais (cc. 6 e 7).

Figura 16 – Realização dos cc. 5-6 em 1984 e 2011; dinâmicas apenas em 2011.



Os mordentes, que aparecem nos compassos 8, 11, 14, 15, 16, 20, 22, 23, 24, 26 e 27, são executados de maneira similar: sobre o tempo e com apenas uma alternância de notas. Em 2011 o pianista tende a executar os mordentes com notas mais curtas que em 1984; nesta última, há uma tendência a uma realização um pouco mais “melódica” destes ornamentos.

Uma categoria de ornamentação para qual Schiff lança mão de variedade é o arpejo. Em ambas as gravações, mas não nos mesmos lugares, o pianista preenche alguns arpejos com notas de passagem. Um exemplo deste artifício ocorre no c. 12, no qual o arpejo é preenchido em 1984, conforme transcrito na Figura 17.

Figura 17 – Direita: c. 12 (m.d.). Esquerda: Execução em 1984.



No c. 34, o arpejo de duas notas do segundo tempo na mão direita é preenchido em ambas as gravações, além de ser executado depois do ataque da mão esquerda, como se o arpejo incluísse ambas as mãos. A transcrição da realização deste arpejo está na Figura 18.

Figura 18 – Esquerda: c. 34. Direita: realização do arpejo do 2º tempo em 1984 e 2011.



Outra variedade de execução do arpejo utilizada pelo pianista é a sua execução de cima para baixo, como ocorre em Schiff 1984 no c. 14 (Figura 19).

Figura 19 – *Direita*: c. 14. *Esquerda*: realização por Schiff 1984.



Em nenhum dos casos acima citados há qualquer diferenciação explícita no texto musical quanto à forma de executar o arpejo. Ledbetter enfatiza que a execução de acordes arpejados é “uma parte normal da técnica de execução do cravo que não precisa de símbolo especial” e que, portanto, a existência de um símbolo de arpejo no texto “geralmente significa um efeito deliberado, até mesmo rítmico, ao invés de um simples ‘espalhamento’, e é explicado desta forma em praticamente todas as tabelas de ornamentação que tratam do arpejo” (2002, p. 180). O autor também afirma que nenhuma edição do CBT reflete as diferentes nuances que esse símbolo pode apresentar nos textos manuscritos (p. 181), e que significam diferentes formas de execução do arpejo, conforme ilustrado na Figura 20.

Figura 20 – Arpejos, conforme explicado no Livro de Andreas Bach.



(Fonte: Ledbetter, 2002, p. 180).

No entanto, os símbolos encontrados no manuscrito autógrafo do Prelúdio em Dó sustenido menor não aparentam apresentar nenhuma diferenciação que relacione qualquer um deles com um dos tipos específicos ilustrados na Figura 20. Além disso, os símbolos de arpejo existentes no manuscrito desta peça claramente aparentam terem sido inseridos pelo compositor em uma data posterior, o que indica que o arpejamento de acordes era de fato uma prática comum e que não necessitava de indicações explícitas, e o fato de terem sido inseridos posteriormente sugere que Bach o tenha feito com intenção pedagógica.

Na versão de 2011 Schiff ainda utiliza arpejos em trechos nos quais não há qualquer indicação no texto para a utilização deste ornamento. No segundo tempo do c. 20, o pianista preenche um salto de oitava na mão esquerda com um arpejo, como ilustrado na Figura 21.

Figura 21 – *Esquerda: c. 20 (m.e.). Direita: realização em 2011.*



A finalização do Prelúdio é, em ambas as gravações, realizada com uma diminuição na dinâmica e no andamento, o que serve de transição para a Fuga. Em 1984 Schiff realiza um *rallentando* gradual e intenso a partir da segunda metade do penúltimo compasso, enquanto que em 2011 o pianista reduz o andamento com menor intensidade, mas insere um intervalo de tempo entre o *si#* da melodia e o acorde final. O resultado de ambas as escolhas é convincente; a abordagem da última gravação, no entanto, apresenta a virtude de manter íntegro o caráter relativamente movido do motivo de seis colcheias até o final.

#### 4.5 Fuga em Dó sustenido menor, BWV 849

A distinção mais evidente entre as duas gravações da Fuga em Dó sustenido menor está relacionada ao uso do pedal. Enquanto que em 1984 Schiff utiliza o pedal para manter uma articulação *legato* o tanto quanto possível, em 2011 a ausência de pedalização parece ter obrigado o pianista a optar por certas articulações que estão praticamente ausentes na primeira gravação. Em geral, em 2011 Schiff tende a procurar articular menos as vozes externas (especialmente a voz superior) e articular mais as vozes internas.

Schiff articula o primeiro sujeito por meio do contorno dinâmico ilustrado na Figura 22. O *crescendo* da terceira para a quarta nota é muitas vezes imperceptível, sendo que a terceira nota já é atacada em intensidade superior à segunda. Em alguns casos específicos, há uma diminuição da terceira para quarta nota; tais casos geralmente estão relacionados com o contexto harmônico ou com a entrada de materiais temáticos em outras vozes; um exemplo é a entrada do c. 12.

Figura 22 – Contorno dinâmico do primeiro sujeito.



No contorno dinâmico ilustrado na Figura 22 há um agrupamento implícito de 2 + 3 notas. Em 1984 este agrupamento é projetado em forma de articulação, mas a maior parte das aparições do primeiro sujeito é totalmente ligada. Já em 2011 há mais casos de articulação explícita, e também há várias ocasiões nas quais o pianista articula todas as notas. Exemplos de

articulação de todas as notas ocorrem nos cc. 22 (m. e.), 29 (m. e., voz inferior) e 54 (m. d., voz intermediária). Em todos os casos, a profusão de vozes em movimento dificulta a execução das notas longas do sujeito em legato sem que se recorra ao auxílio do pedal, o qual não é utilizado em 2011.

O segundo sujeito é, em ambas as gravações, executado em legato. Assim como ocorre com o primeiro sujeito, em 2011 há algumas ocasiões nas quais o pianista é obrigado a articular partes do material em virtude da impossibilidade técnica de ligar todas as vozes simultaneamente.

O exemplo mais claro da diferenciação de articulação entre as duas gravações está na realização do terceiro sujeito (c. 49 em diante): em 1984 Schiff geralmente liga as notas repetidas com o pedal, ou quando não o faz, a articulação é sutil; em 2011, contudo, as notas repetidas são sempre articuladas. A Figura 23 mostra duas diferentes formas de articulação utilizadas pelo pianista em 2011; a forma transcrita na parte superior é utilizada em ocasiões nas quais o pianista procura uma sonoridade em caráter *cantabile*, especialmente quando este sujeito se encontra na voz superior.

Figura 23 – Duas formas de articulação do terceiro sujeito em Schiff 2011.



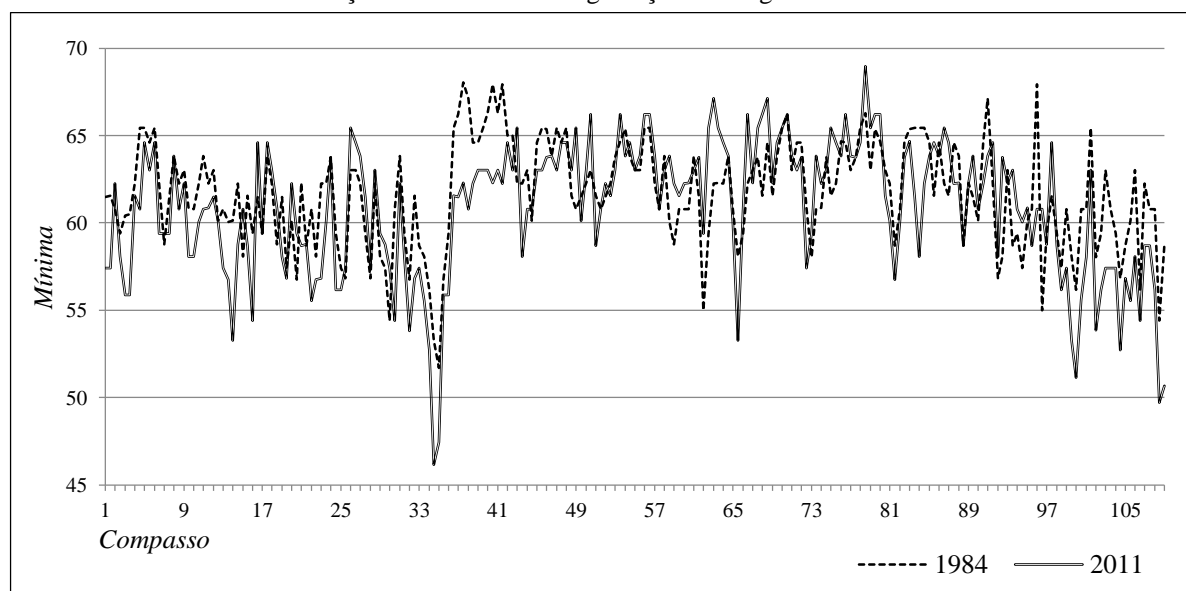
Schiff 2011 realiza o c. 26 com um pequeno rubato, direcionando as colcheias da mão direita para a nota longa do tempo seguinte e separando cada um dos grupos como indicado na Figura 24. Acrescentei ainda à figura a provável digitação utilizada, conforme se pode inferir a partir da articulação; e esta digitação está de acordo com a sugestão do pianista no texto da editora Henle Verlag (2007, p. 18). Em 1984 o pianista mantém o tempo muito estável e liga todas as notas com o auxílio do pedal.

Figura 24 – Realização do c. 26 por Schiff 2011, com provável digitação utilizada.



Em relação à condução do discurso no âmbito geral da peça, podemos observar no Gráfico 5 que os andamentos de ambas as gravações são semelhantes, assim como os seus perfis de variação. Pode-se notar a ocorrência de uma redução significativa do andamento nos cc. 34-35, onde há uma cadência para a relativa maior que pontua a primeira grande seção da fuga e prepara a exposição do segundo sujeito no c. 36. Há uma redução de menor intensidade no c. 65, e embora dificilmente se possa considerar este ponto da peça como uma divisão estrutural, Schiff parece delimitar a partir deste ponto um trecho transicional que prepara a reentrada do primeiro sujeito no c. 73. No final da peça, há uma redução significativa no andamento aproximadamente a partir do c. 102, i.e., logo após o stretto dos cc. 94 a 101 que marca a transição para o trecho final da peça.

Gráfico 5 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Dó sustenido menor.



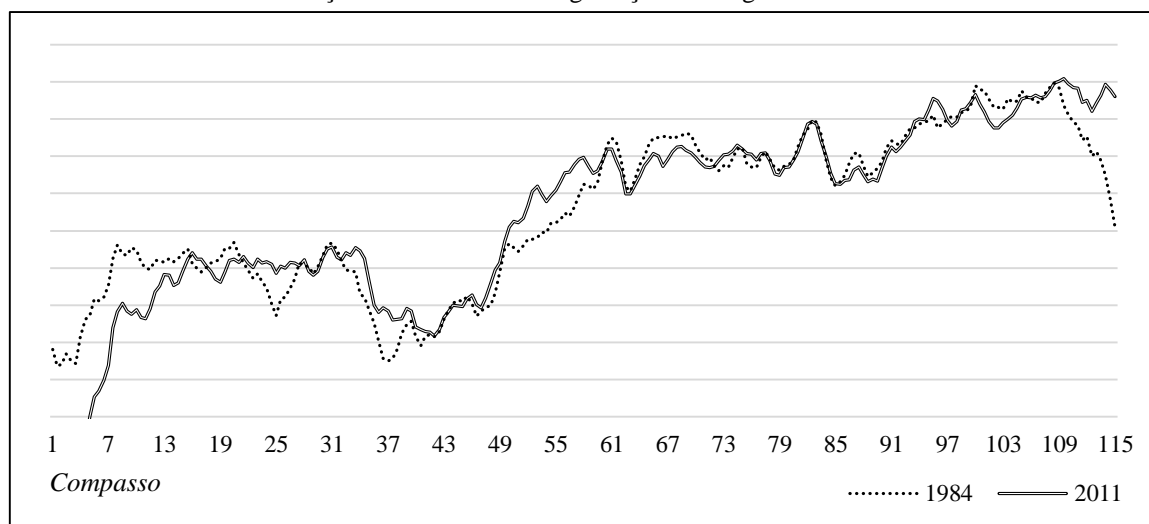
Com exceção das breves mudanças de ordem expressiva, o andamento da execução desta Fuga em ambas as gravações é relativamente estável. O andamento geral é mais rápido que em gravações tradicionais como as de Edwin Fischer, Rosalyn Tureck e Sviatoslav Richter, o que marca uma mudança de concepção na execução das fugas derivadas do *stilo antico* que parte da extrema introspecção Romântica para um caráter mais leve, típico das abordagens modernas da HIP. Ao mesmo tempo, Schiff não perde de vista a sobriedade do caráter desta fuga, adotando um paradigma interpretativo moderado e afastando-se de interpretações de pianistas como Friedrich Gulda e Glenn Gould, que fazem escolhas alternativas de andamento e articulação.

O tratamento da dinâmica também é um pouco diferenciado em ambas as gravações. Em 1984 Schiff lhe confere um tratamento mais gradual e pianístico que em 2011, e também



explora as possibilidades de ressonância do pedal em trechos de maior intensidade. Em contrapartida, a versão de 2011 apresenta um tratamento mais estratificado dos níveis de dinâmica. Pode-se observar no Gráfico 6 que, apesar da semelhança geral entre os perfis de variação de intensidade dinâmica das duas gravações, as mudanças de faixa de dinâmica ocorrem de forma mais imediata em 2011, enquanto que em 1984 estas mudanças apresentam forma mais gradual.

Gráfico 6 – Variação de intensidade nas gravações da Fuga em Dó sustenido menor.



Um exemplo da abordagem observada acima ocorre no final da primeira seção da fuga. Em 1984 Schiff realiza um *decrecendo* que inicia no c. 31 e termina no c. 35, onde ocorre uma tonicização do acorde do tom relativo maior (Mi maior). Além disso, o pianista marca a cadência dos cc. 34-35 através de um sutil *rallentando*. Em 2011, no entanto, não há decréscimo de intensidade nem redução de andamento; o pianista apenas inicia a segunda semínima da mão direita do c. 35 em *piano*, preparando a entrada do segundo sujeito no c. 36.

Nas duas gravações, pode-se notar uma clara e gradual intensificação dinâmica que inicia a partir da exposição do segundo sujeito (c. 36) até o final. Observa-se uma elevação localizada da intensidade dinâmica especialmente a partir da exposição do terceiro sujeito (c. 49): aqui, Schiff, na versão de 2011, destaca consideravelmente o terceiro sujeito na voz do tenor em relação às outras vozes, tocando-o significativamente mais forte; em 1984 o pianista também destaca esta voz, contudo de forma não tão enfática como na gravação mais recente. O efeito é exacerbado pelo fato que a entrada do sujeito é mais articulada em 2011 que em 1984, conforme já foi discutido acima. Em geral, na versão de 2011 o terceiro sujeito tende a ser mais destacado que os demais desde a sua exposição.

Em 2011 Schiff mantém o processo de crescimento de dinâmica que começa no c. 36 até o final, aliando-o a partir do c. 102 com uma redução no andamento, de caráter expressivo; enquanto que em 1984 o pianista decresce nos últimos compassos (cc. 109-115), o que ocorre em virtude da redução na movimentação das vozes. Em 2011, no entanto, a ausência do pedal faz com que o pianista faça uso de ataques fortes para manter o nível de dinâmica; note-se especialmente o seu ataque do último par de notas no c. 115, que nesta gravação é significativamente endurecido, enquanto que em 1984 o pianista torna mais explícita a resolução do acorde através do acabamento da dinâmica. Esta é uma situação que se reitera, nas gravações de Schiff, em outras peças do CBT. Além disso, nas duas gravações, a nota pedal *dó* nas vozes superior e inferior é repetida no penúltimo compasso; este artifício é reconhecido e recomendado por Schiff em suas *Notas para execução* da edição da obra pela Henle Verlag (2007, p. IX):

Instrumentos de teclado – com a exceção do órgão – não podem sustentar notas longas. No momento que uma nota foi tocada, ela começa a desaparecer. Desta forma, é absolutamente legítimo repetir as notas que estão ligadas por vários compassos, se isto servir para prevenir seu desaparecimento.

Em 1984 Schiff parece considerar a reentrada do primeiro sujeito no c. 73 (Figura 25) como um clímax, executando-o com significativa força, e o trata como se ele fosse executado no pedal de um órgão;<sup>33</sup> note-se ainda que esta reentrada coincide aproximadamente com o que seria a seção áurea da Fuga. Na versão de 2011 o pianista é menos enfático na reentrada do c. 73, e em contrapartida ele confere mais saliência à entrada do terceiro sujeito no c. 74.

Figura 25 – Reentrada dos sujeitos nos cc. 73-76a (m.e.).

The image shows a musical score snippet for two subjects. The first subject (1º sujeito) is in the bass clef, and the third subject (3º sujeito) is in the treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first subject starts with a whole note G2, followed by a half note F#2, a quarter note G2, and a quarter note A2. The third subject starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The first subject continues with a half note G2, a half note F#2, a quarter note G2, and a quarter note A2. The third subject continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

Em resumo, em 2011 Schiff aproveita melhor as oportunidades expressivas conferidas pelas diferenças entre cada um dos sujeitos, articulando-os de forma distinta. O fato de haver

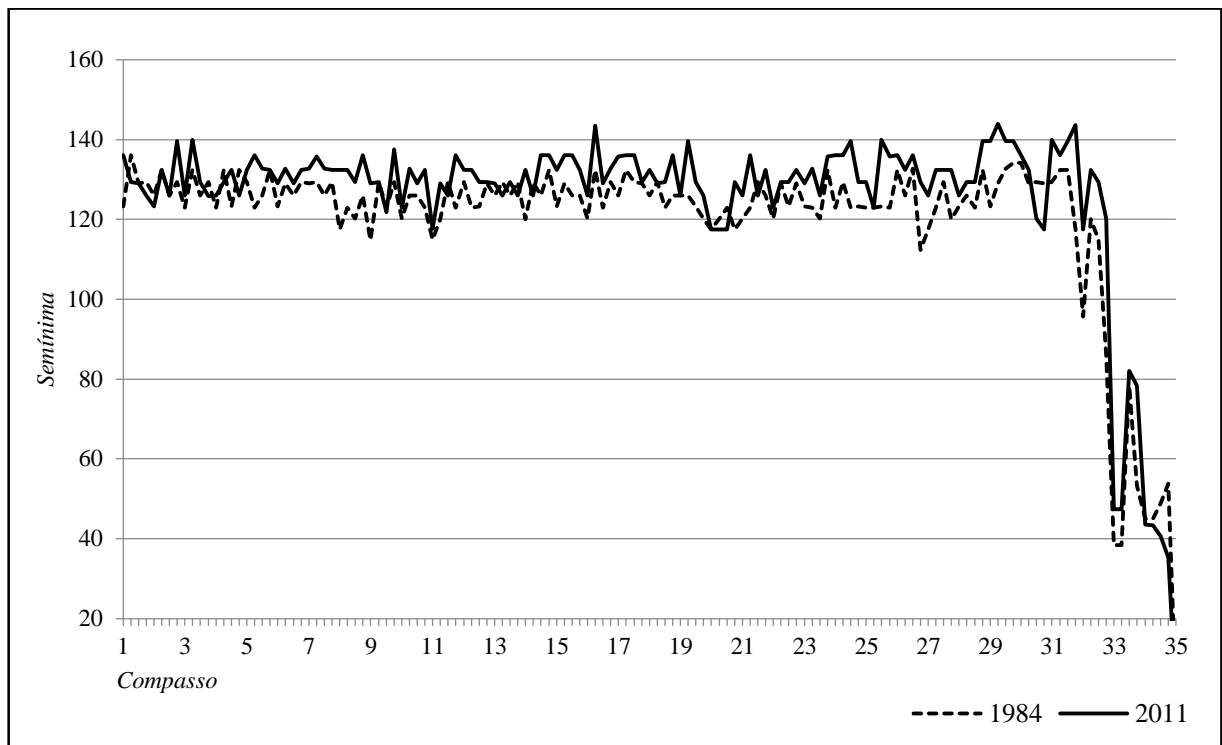
<sup>33</sup> De acordo com Schulenberg (2006, p. 215), duas cópias manuscritas desta Fuga trazem a indicação *Ped.*, o que sugere que a Fuga possa ter sido concebida para o órgão ou para algum outro instrumento com pedaleira, ou ao menos eventualmente executada em tais instrumentos com o uso dos pedais, visto que Ledbetter (2002, p. 168) observa que a autoria desta indicação não pode ser fielmente atribuída ao compositor.

uma ênfase consistente no terceiro sujeito pode estar relacionado ao seu caráter afirmativo, resultante do contorno melódico iniciado em intervalo de quarta ascendente. Em 1984 Schiff procura uma sonoridade mais ligada, pedalizada e ressonante, o que pode ser do agrado de uns e desagradado de outros.

#### 4.6 Prelúdio em Ré maior, BWV 850

Observamos no Gráfico 7 que as duas gravações deste Prelúdio apresentam perfis muito similares quanto à variabilidade do andamento. Em pequenos trechos o pianista acelera ou desacelera mais perceptivelmente na gravação de 2011, como na anacruse do c. 16 e nos cc. 29-32.

Gráfico 7 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Ré maior.



Os tipos de articulação utilizados também apresentam forte semelhança em ambas gravações. O pianista mantém a mão esquerda em *staccato* e a mão direita com articulação *non legato*. Em 2011 Schiff parece articular um pouco menos a mão direita, mas isto pode ser apenas um artefato da gravação. Os contornos de dinâmica também apresentam alto grau de semelhança.

Na versão de 2011, no compasso 20 (Figura 26), onde ocorre a entrada do tema na tonalidade de Sol maior, Schiff enfatiza sutilmente a nota ré do terceiro tempo e toma uma

fração de segundo a mais para atacar a nota. Este gesto salienta o agrupamento das notas da mão direita, em grupos de quatro.

Figura 26 – Transcrição da execução do c. 20 do Prelúdio em Ré maior em 2011.



Também na versão de 2011, o pianista acelera perceptivelmente o andamento nos compassos 29-30 e, para compensar, ele retém o ataque na nota si do quarto tempo do compasso 30, conforme a Figura 27.

Figura 27 – Cc. 29-30 do Prelúdio em Ré maior. O quadro tracejado indica o ponto enfatizado por Schiff em 2011 através de um pequeno atraso no tempo.



Nos três compassos finais deste Prelúdio ocorrem as diferenças mais significativa entre as gravações. Nos compassos 33-34 os acordes arpejados são sustentados com o pedal na versão de 1984, enquanto que na de 2011 todas as notas dos arpejos são articuladas. Além disso, a primeira nota do arpejo do compasso 33, que corresponde ao baixo, é segurada por uma fração de segundo. A Figura 28 apresenta uma transcrição aproximada destes compassos.

Figura 28 – Transcrição aproximada da execução do c. 33 do Prelúdio em Ré maior.  
Superior: 1984; inferior: 2011.

The image displays two musical staves for the piano, representing two different recordings of the same piece. The top staff, labeled 'Superior: 1984', shows a more intricate and ornamented performance of measure 33, with a 'Ped.' (pedal) marking under the bass line. The bottom staff, labeled 'inferior: 2011', shows a simpler and more direct performance of the same measure, with a less complex bass line and no 'Ped.' marking.

Os três acordes finais da peça também são executados de forma diversa e bastante ornamentada, como mostra a transcrição na Figura 29. A versão de 2011 é mais variada e se aproxima mais do estilo retórico, pois trata de forma mais individualizada as diferentes ornamentações aplicadas sobre o texto.

Figura 29 – Transcrições das execuções das gravações dos cc. 34b-35 do Prelúdio em Ré maior.  
Superior: 1984; inferior: 2011.

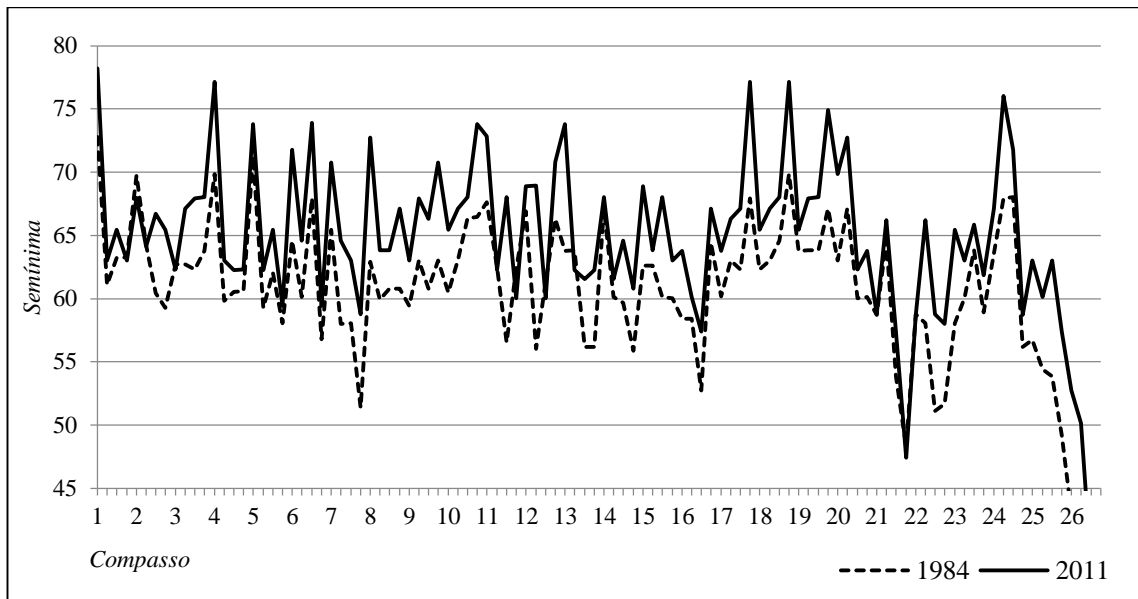
The image displays two musical staves for the piano, representing two different recordings of the same piece. The top staff, labeled 'Superior: 1984', shows a performance of measures 34b-35 with a 'rit.' (ritardando) marking above the treble clef and a 'Ped.' (pedal) marking below the bass clef. The bottom staff, labeled 'inferior: 2011', shows a performance of the same measures with a 'rit.' marking above the treble clef and a 'trill' marking above the treble clef.

Embora as duas gravações do Prelúdio em Ré maior sejam bastante semelhantes, não obstante a mais recente apresenta maior clareza e algumas ênfases em determinadas figuras que aproximam a gravação do estilo retórico.

#### 4.7 Fuga em Ré maior, BWV 850

Observamos no Gráfico 8 que, assim como no Prelúdio, o perfil de variação de andamento é praticamente o mesmo nas duas gravações. O andamento em 1986 é sutilmente mais lento do que em 2011.

Gráfico 8 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Ré maior.

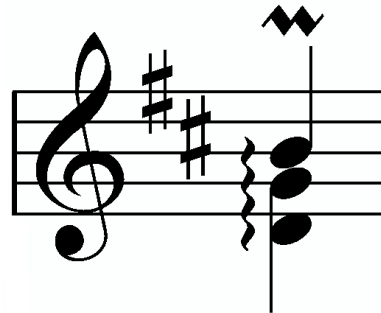


Schiff modificou consideravelmente a articulação desta fuga em 2011 com relação a 1984. Pode-se observar que, na versão de 1984, ele executa o motivo de nota pontuada (c. 1, 3º e 4º tempos) com ligaduras de duas notas, utilizando inclusive o pedal para auxiliar na ligação das notas repetidas. Já em 2011 Schiff destaca todas as notas. Esta última versão do sujeito apresenta um efeito retórico mais enfático que a primeira.

Figura 30 – Transcrições aproximadas das execuções dos cc. 1-2 da Fuga em Ré maior. Superior: 1984; inferior: 2011.

Na versão de 1984, Schiff ornamenta o acorde de sol maior do c. 11 com um trilo e um arpejo, conforme a Figura 31. Na versão mais recente, Schiff abandona a ideia e executa o acorde sem arpejamento e sem ornamentação.

Figura 31 – Acorde do c. 11 da Fuga em Ré maior, conforme executado em 1984.



O ornamento do compasso 22 (4º tempo) é executado de forma ligeiramente diferente nas duas gravações, conforme a Figura 32. Na versão de 2011, Schiff remove a nota inferior *si* do ornamento, e também o executa a tempo, sem a fermata na nota final. O acorde que antecede o ornamento é mais curto em 2011, o que acarreta no encaixe da última fusa da mão esquerda, enquanto que o mesmo acorde em 1984 é executado em semicolcheia, tal como no texto.

Figura 32 – Transcrições aproximadas das execuções do acorde do 4º tempo do c. 22 da Fuga em Ré maior. À esquerda: 2011; à direita, 1984.

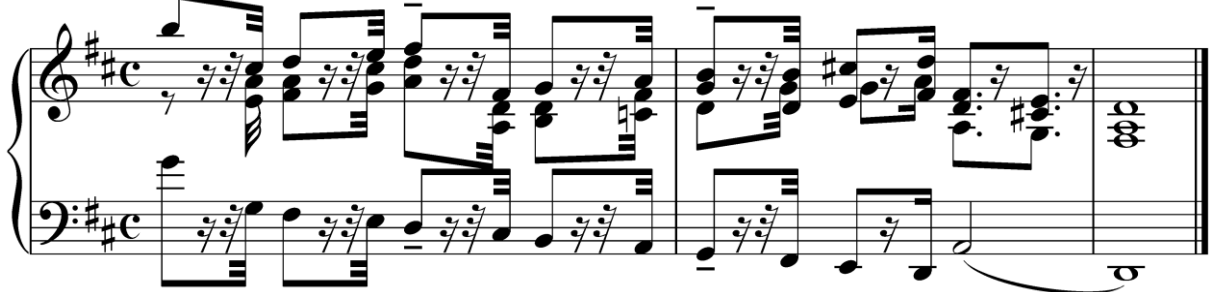


Os acordes do terceiro tempo do compasso 23 e primeiro tempo do compasso 24 são arpejados nas duas gravações, apesar de não haver nenhuma indicação para isso no texto.

Schiff executa os compassos finais da Fuga com superpontuação, com exceção da figura do segundo tempo do compasso 26, conforme ilustrado na Figura 33. A articulação deste trecho está de acordo com o padrão que fora estabelecido no sujeito. Na versão de 1984, ele liga todos os acordes com o auxílio do pedal, enquanto que em 2011 o pianista separa os acordes longos dos acordes curtos, conferindo certa ênfase aos acordes que se encontram sobre os tempos fortes. Observamos ainda que, no terceiro tempo do compasso 26, enquanto que os acordes

finais da mão direita são articulados entre si, a nota do baixo é ligada à nota do compasso seguinte. Esta finalização é executada com pouco *rallentando*.

Figura 33 – Transcrição da execução dos cc. 25-27 da Fuga em Ré maior em 2011.

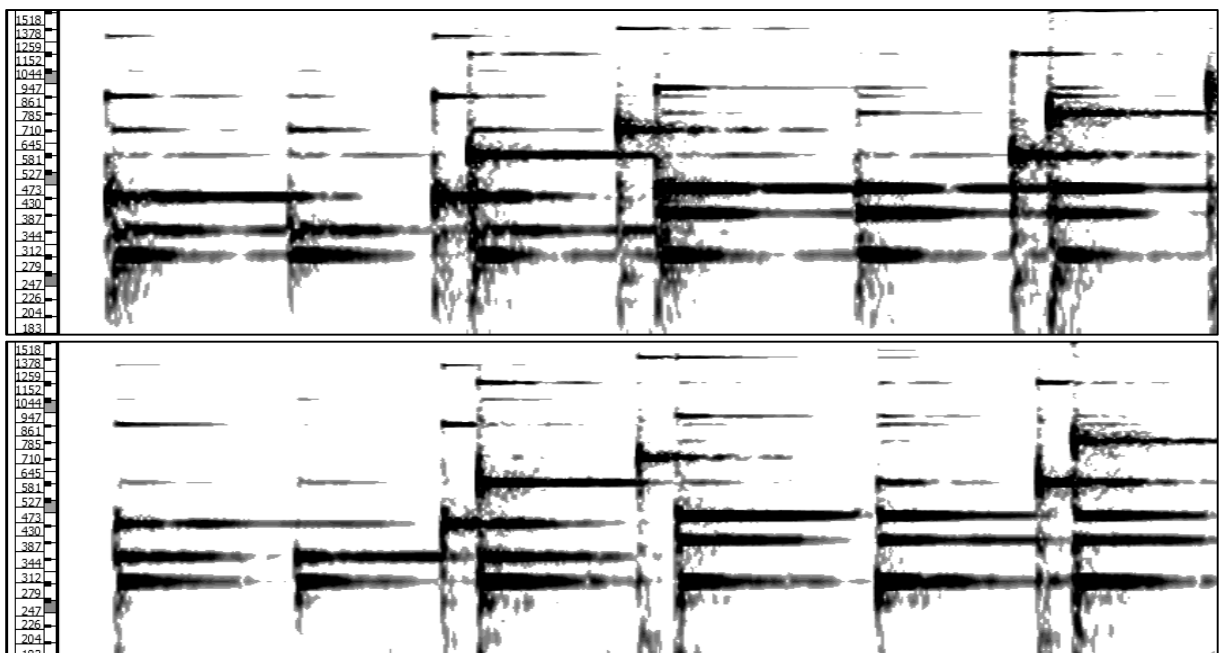


#### 4.8 Prelúdio em Mi bemol menor, BWV 853

Este prelúdio é tradicionalmente executado com uso extensivo do pedal, que ajuda a conferir um caráter *cantabile* à melodia, ao mesmo tempo que permite o legato perfeito dos acordes de acompanhamento. É assim que Schiff o executa na versão de 1984: a pedalização é claramente audível na gravação, e toda a peça é executada em legato.

Desta forma, esta peça apresenta um desafio especial para quem deseja executá-la sem o uso de pedal. Na versão de 2011, Schiff não procura ligar todas as notas, mas faz uso de uma articulação mais destacada, tanto na melodia (especialmente nas células de ritmo pontuado) como no acompanhamento cordal. Assim, Schiff destaca sutilmente cada acorde, o que pode ser visualizado no Gráfico 9.

Gráfico 9 – Espectrogramas das execuções do primeiro compasso do Prelúdio em Mi bemol menor nas versões de 1984 (superior) e 2011 (inferior).





Nas duas gravações, Schiff executa a célula de ritmo pontuada com certa liberdade rítmica, ora pontuando mais, ora pontuando menos, em especial na versão de 2011, o que está de acordo com a tendência geral das gravações das peças do CBT, de que a versão de 1984 apresenta uma maior tendência à regularidade rítmica. Além disso, a colcheia que antecede a semínima pontuada do terceiro tempo é geralmente executada mais curta que a colcheia que a sucede, de forma que o tempo que Schiff toma para executar cada colcheia é proporcional ao tamanho do intervalo. Por exemplo, no primeiro compasso (Figura 34), a colcheia antecedente tem duração de 0,24 segundo, e a colcheia posterior dura 0,27 segundo; e no segundo compasso, as durações são de 0,26 e 0,33 segundo, respectivamente. Assim, os intervalos de maior tamanho (sétima descendente e quinta descendente) são executados com mais demora que os de menor tamanho (quarta ascendente).

Figura 34 – Voz superior dos compassos 1-3a.



As execuções das ornamentações na passagem do compasso 3 para o compasso 4 nas duas gravações apresentam uma pequena diferença entre si. Na versão de 1984, toda a passagem é executada em um fluxo quase contínuo, com apenas uma pequena parada na última nota do compasso 3 (si) e nas duas semicolcheias do compasso 4 (fá-mi). Na versão de 2011, o trinado sobre a nota sol do compasso 4 é claramente isolado das semicolcheias que o sucedem. A mesma diferença no tratamento rítmico dos trinos com relação às notas antecedentes e posteriores ocorre nos compassos 8 e 10.

Figura 35 – Prelúdio em Mi bemol menor, cc. 3b-4a.  
Superior: texto original; inferior: execução por Schiff 2011.



Assim, enquanto que na primeira gravação a execução de Schiff tende a ser mais suave, arredondada ou orgânica no que diz respeito ao tratamento do ritmo, na gravação mais recente

o pianista tende a uma forma de execução mais angular. Isto parece combinar com uma abordagem retórica da execução, na qual as figuras musicais são gesticuladas de forma mais distinta, enquanto que uma execução mais orgânica, na qual as figuras são tratadas de forma mais contínua e entrelaçada, é representativa de uma execução dentro dos padrões do romantismo.

Não obstante, na versão de 2011 Schiff cede a um tratamento mais contínuo entre as semicolcheias e o trinado do início do compasso 12. Isto pode estar relacionado ao fato que a partir do compasso 11 ocorre intensificação rítmica, com uma linha melódica de caráter mais contínuo e com predominância de semicolcheias que interrompe a sucessão de troca de materiais entre as mãos nos compassos 4 a 9. Assim, Schiff opta por enfatizar esta continuidade melódica de forma a gerar um contraste de articulação com relação ao trecho precedente.

Schiff insere algumas apojeturas no decorrer da peça que não estão grafadas no texto. Seguem alguns exemplos. No primeiro tempo do compasso 11, na versão de 1984 a nota lá bequadro na mão esquerda é precedida pela nota si bemol, em tempo de semínima. No primeiro tempo do compasso 15, a nota dó bequadro da mão direita é precedida pela nota ré bemol, nas duas gravações. No compasso 24, a nota fá do segundo tempo na mão direita é precedida pela nota lá bemol, que é repetida, apenas na versão de 1984. Um detalhe importante é que os ornamentos citados dos compassos 11 e 24 aparecem em um dos manuscritos mais antigos da peça,<sup>34</sup> sendo possível que Schiff, em 1984, tenha seguido a sugestão deste texto para a sua execução.

No quarto tempo do compasso 15, Schiff, na versão de 2011, ornamenta a nota sol bemol da mão direita com uma *tierce coulée*,<sup>35</sup> conforme mostrado na Figura 36. Na versão de 1984 este acorde é executado da forma como está escrito, e o trinado que o sucede é executado de forma mais simples, com apenas uma volta.

---

<sup>34</sup> D B Mus. ms. Bach P 402, disponível em <http://www.bach-digital.de/>.

<sup>35</sup> Uma terça preenchida melodicamente, formando um floreio de duas notas em graus conjuntos ascendentes ou descendentes, de acordo com a tabela de ornamentos presente no primeiro livro das *Pieces de Clavecin* de Couperin (1713).

Figura 36 – Execução dos cc. 15b-16a por Schiff 2011.



Um traço característico desde Prelúdio são os acordes arpejados. Em geral eles são executados de forma similar nas duas gravações, com algumas exceções. Os arpejos aparentam ser mais variados na versão de 1984, sendo que esta variação geralmente está associada ao registro e à intensidade harmônica do contexto – por exemplo, os arpejos do primeiro tempo dos compassos 7 e 9 são um pouco mais lentos e fortes que os arpejos dos compassos precedentes. Na versão de 2011, os arpejos tendem a ser mais uniformes, e aparentam ser sonoramente mais bem definidos que na outra versão, embora esta impressão possa ser simplesmente um artefato de gravação.

No compasso 28, na versão de 1984 Schiff executa os arpejos de forma diferenciada, conforme está transcrito na Figura 37. Na gravação mais antiga os acordes são arpejados de maneira mais extravagante; o acorde de mi bemol menor do segundo tempo é executado com um arpejo duplo, primeiro de cima para baixo e depois de baixo para cima, de forma declamada; e o acorde de sétima da dominante é arpejado de forma rápida, de baixo para cima, assim como o primeiro acorde do compasso seguinte. Na gravação mais recente, os arpejos são mais simples e com acentuação na nota final, e o acorde do compasso seguinte não é arpejado, mas apenas a nota inferior é um pouco antecipada.

Figura 37 – Prelúdio em Mi bemol menor, cc. 28-29a. Superior: texto; no meio: execução por Schiff 1984; inferior: execução por Schiff 2011.

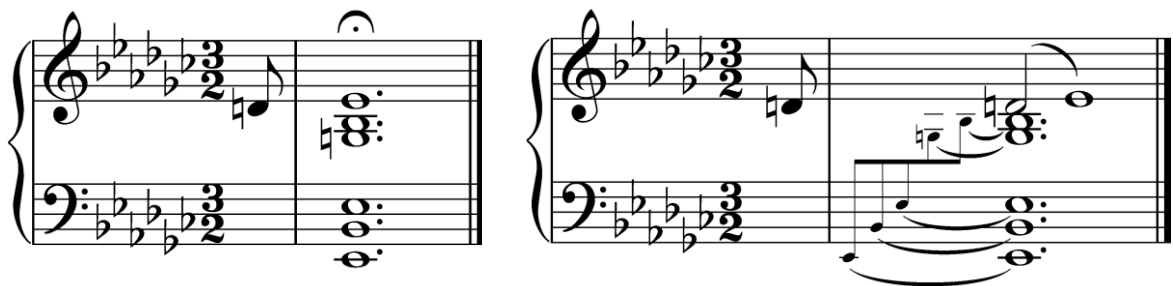
Figura 37 (cont.):



Ledbetter (2002, pp. 180-181) acredita que Bach diferencia em seu manuscrito os arpejos que devem ser executados de baixo para cima com a utilização de um pequeno “gancho” na parte inferior do sinal de arpejamento, enquanto que os sinais sem este “gancho” devem ser arpejados ao contrário. Segundo o autor, esta diferenciação, que é indicada em algumas tabelas de ornamentação da época, pode ser observada no manuscrito desta peça, embora nenhuma edição siga esta evidência. A versão de 1984 de Schiff estaria, portanto, de acordo com esta interpretação, evidentemente tomando certas liberdades adicionais. Contudo, não sabemos se Schiff observou estes detalhes no manuscrito ou se sua execução reflete apenas uma opção pessoal.

Também no final da peça, Schiff executa o último acorde de forma arpejada na versão de 1984. Neste arpejo, o pianista faz um retardo na voz superior. A versão de 2011, por outro lado, é executada exatamente conforme o texto.

Figura 38 – Prelúdio em Mi bemol menor, último compasso.  
À esquerda: texto; à direita, execução de Schiff em 1984.



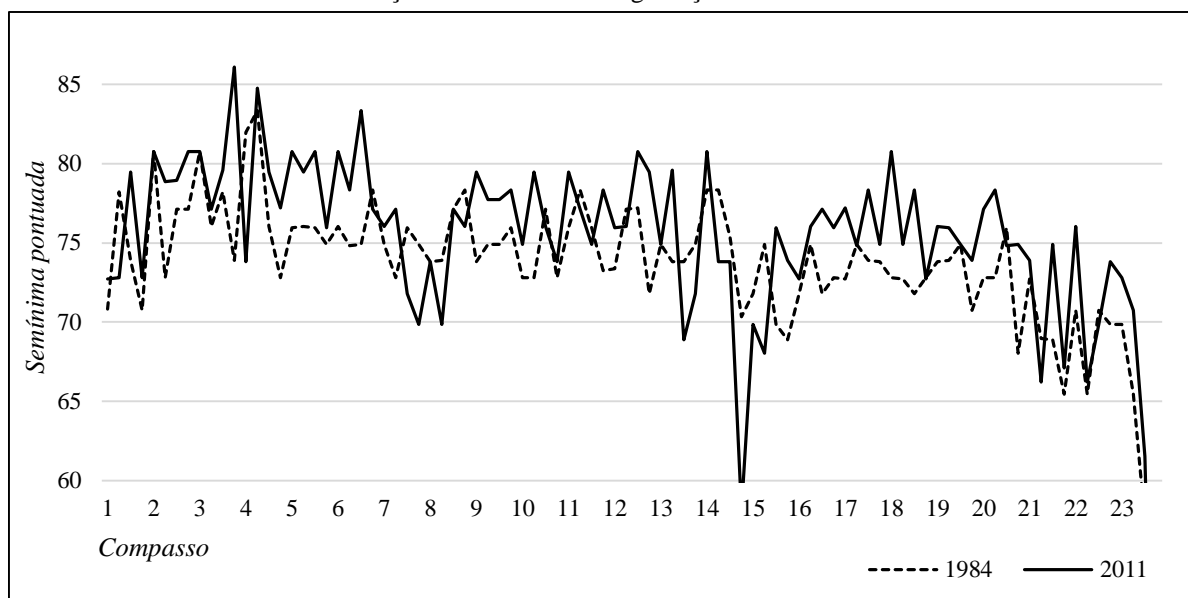
#### 4.9 Prelúdio em Mi maior, BWV 854

Schiff alega que este Prelúdio denota um caráter “pastoral”. Ledbetter (2002, p. 183) afirma o mesmo: para o autor, duas características presentes neste Prelúdio que o identificam com a “linguagem do pastoral” são “a fórmula de compasso [ternária] e a prevalência de notas-pedal”. Schulenberg (2006, p. 221) observa que, além do caráter pastoral, este Prelúdio passa pela tonalidade menor no final da primeira e da última seção, e estes trechos “requerem um andamento moderado para alcançar todo seu potencial expressivo”.

A execução deste Prelúdio é muito semelhante nas duas gravações. O andamento de ambas as gravações é moderado, embora o andamento médio de Schiff 2011 seja sutilmente mais rápido que o de 1984. Os perfis de variação do andamento são os mesmos: em ambas as gravações, há uma pequena e gradual desaceleração do início até ao fim da peça. Em Schiff 1984, a peça inicia em um andamento médio de 76 pulsos por minuto, e termina em aproximadamente 72; em 2011, ela inicia em 78 e termina em 74 (sem considerar os dois compassos finais, nos quais há uma diminuição ainda mais significativa).

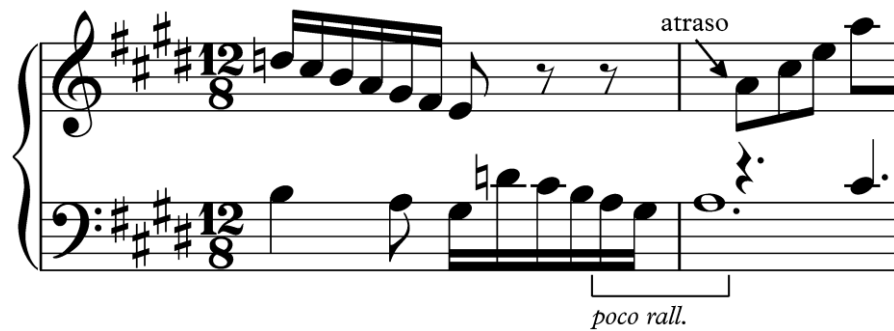
Em 2011 as seções são melhor delimitadas agogicamente que em 1984, conforme pode ser observado no Gráfico 10. A primeira delimitação ocorre no c. 8, onde há uma modulação para a dominante; e a segunda delimitação ocorre no c. 15, onde o tema é reexposto na tonalidade de subdominante.

Gráfico 10 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Mi maior.



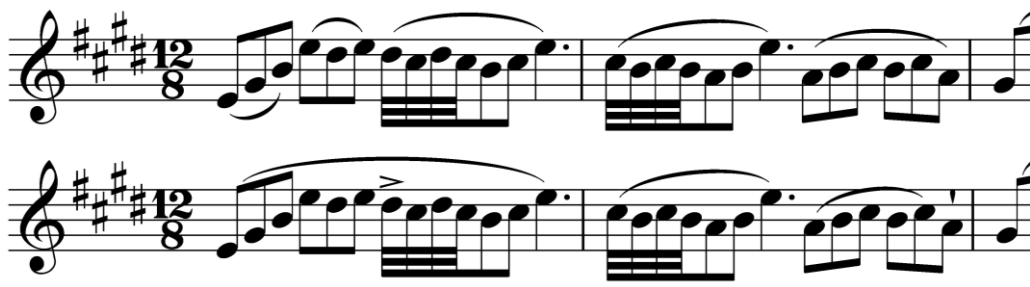
Na depressão que ocorre no c. 14 na versão de 2011, que coincide com o término da seção central da peça, o pianista não executa nenhum *rallentando*, mas toma certo tempo para começar o c. 15. A forma como o pianista toma este tempo merece ser mostrada em detalhe, pois neste trecho a mão esquerda possui uma figuração em semicolcheias que conduz ao início do c. 15. Para não interromper o fluxo desta figuração, Schiff mantém o andamento na mão esquerda até o fim do c. 14, prolonga minimamente as duas últimas semicolcheias e, após tocar o primeiro tempo do c. 15 na mão esquerda, atrasa um pouco o ataque da mão direita, marcando de forma otimizada o início da nova frase. Este artifício está ilustrado na Figura 39. Em contrapartida, Schiff 1984 simplesmente reduz um pouco o andamento, de forma que não ocorre uma delimitação agógica perceptível neste trecho.

Figura 39 – Atraso no ataque da mão direita no c. 15 por Schiff em 2011.



Embora as diferenças na articulação das notas não sejam significativas entre as duas gravações, elas sugerem uma sutil mudança na concepção do pianista na forma de condução das frases. Na Figura 40 podemos observar as diferentes formas de articulação utilizadas pelo pianista na linha melódica dos dois primeiros compassos.

Figura 40 – Articulação dos cc. 1-2. Superior: 1984; inferior: 2011.



Schiff 1984 articula o início do tema em dois grupos de 3 notas. Em 2011, por sua vez, todo o compasso é ligado em um único gesto, embora o ornamento do terceiro tempo seja levemente acentuado. O final do compasso 2 também é articulado de maneiras distintas: enquanto em 1984 as seis colcheias são unidas em *legato*, em 2011 o pianista articula as duas últimas notas. Isto, além de conferir maior variedade ao contorno melódico, faz com que o acabamento da frase seja mais facilmente distinguido.

Nos compassos 3 e 4, a articulação é realizada conforme indicado na Figura 41. Em 2011 Schiff adota maior variedade de padrões de articulação, como se pode observar, por exemplo, na segunda metade do c. 3 (mão direita) e na segunda metade do c. 4 (mão direita). A articulação do primeiro tempo do c. 3 é semelhante, mas em 2011 o pianista toca a terceira nota em *staccato*, enquanto que em 1984 ela é mais prolongada. Schiff também realiza o trinado do c. 4 em 2011 com maior quantidade de notas que em 1984, o que também está transcrito na Figura 41.

Figura 41 – Realização dos cc. 3-4 por Schiff. Superior: 1984; inferior: 2011.

A adoção de maior variedade de articulação e de uma ornamentação mais rica faz com que a versão de 2011 soe mais movida, embora a diferença do andamento propriamente dito seja insignificante em relação à versão de 1984.

Nas duas gravações, Schiff insere uma apojatura antes da nota *lá* no terceiro tempo do compasso 13, conforme mostrado na Figura 42.

Figura 42 – Transcrição da execução do c. 13 (m. d.) em 1984 e 2011.

Nos compassos 1 a 2 e 15 a 16, Schiff repete, no segundo compasso de cada grupo, a nota pedal do baixo. O mesmo ele faz no compasso 23, no qual ele ataca novamente a nota *mi* da voz superior no terceiro tempo.<sup>36</sup>

O acorde final é arpejado na versão de 2011, mas executado como está escrito em 1984.

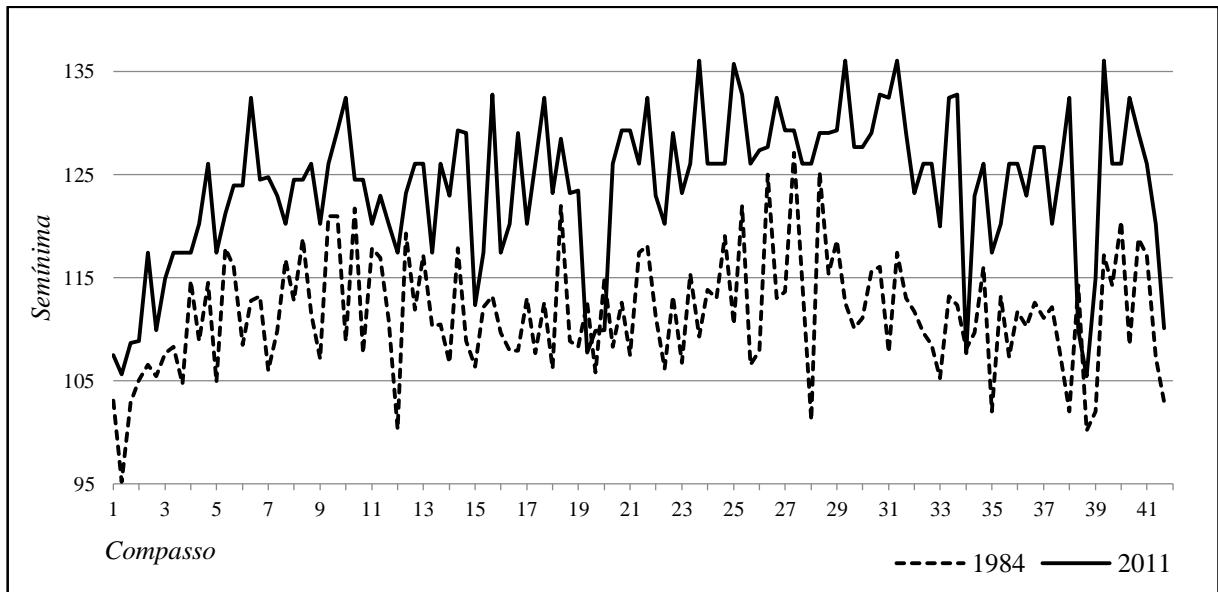
#### 4.10 Fuga em Mi menor, BWV 855

No Gráfico 11 pode-se observar que em 2011 Schiff executa a fuga em um andamento perceptivelmente superior a 1984. Além disso, também há uma oscilação maior no andamento

<sup>36</sup> Para uma discussão a respeito da repetição de notas-pedais, ver a análise da Fuga em Dó sustenido menor.

em 2011, com uma certa elevação da velocidade entre os compassos 20-30, trecho no qual ocorre a reexposição do tema na tonalidade de subdominante.

Gráfico 11 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Mi menor.



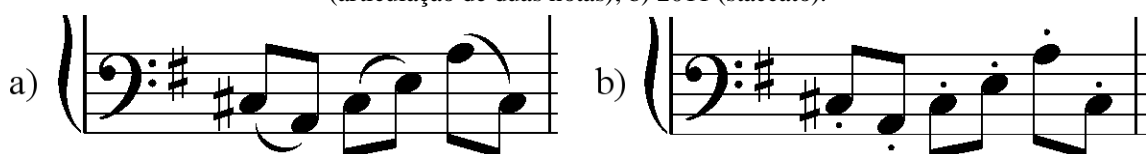
A execução do sujeito é similar em ambas as gravações, conforme pode ser observado na Figura 43. Em 1984 as notas que formam a escala cromática descendente (sob a ligadura) são executadas totalmente em *legato*, enquanto que em 2011 tais notas não são totalmente ligadas e soam em articulação *tenuto*. Esta forma de articulação do sujeito é reiterada em todas as suas instâncias no transcorrer desta peça.

Figura 43 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 1-3a da Fuga em Mi menor. Em 1986 as notas sob a ligadura são executadas em *legato*; em 2011 não são totalmente ligadas, mas em *tenuto*.



Outra diferença notável de articulação ocorre no material temático em colcheias nos cc. 15-18 e cc. 34-37, conforme exemplo da Figura 44. Em 1984 as colcheias são articuladas grupos de duas notas, enquanto que em 2011 elas são todas executadas em articulação *staccato*.

Figura 44 – Transcrições das execuções da mão esquerda do c.15 da Fuga em Mi menor. a) 1984 (articulação de duas notas); b) 2011 (*staccato*).





Algumas figurações soam mais líricas em 1984 do que em 2011, o que é resultante do andamento mais lento da primeira e da execução mais articulada da segunda. Isto ocorre em especial na figuração da mão direita nos compassos 13 e 24 (Figura 45).

Figura 45 – Fuga em Mi menor, c. 24, m. d..



Nos compassos 19 e 38, que servem de ponte para as respectivas reexposições do sujeito, Schiff em 2011 separa com uma cesura bastante saliente o término de cada um dos movimentos escalares descendentes. O efeito resultante incide na entrada bem assinalada da reexposição do sujeito que vem a seguir (cc. 20 e 39 respectivamente).

Em ambas as gravações, o final da fuga é executado a tempo.

#### 4.11 Fuga em Fá maior, BWV 856

As duas versões de Schiff da Fuga em Fá maior demonstram que uma pequena diferenciação na articulação pode conferir um efeito retórico significativo à execução musical de uma peça. Esta Fuga também acompanha de forma clara a tendência mais recente de András Schiff a uma execução mais articulada e com maior ênfase nos gestos de pequena duração se comparado à sua execução nas suas gravações mais antigas.

Na versão de 1984, Schiff liga a anacruse do sujeito à nota seguinte; as três notas do primeiro compasso são executadas em *staccato*, e as notas do segundo compasso são todas ligadas entre si. As colcheias dos compassos 2, 3 e 4 recebem certa acentuação, conferindo a estes compassos um ritmo dátilo, i.e., de caráter mais tético, em oposição ao caráter anacrústico no qual o tema inicia.

Figura 46 – Transcrição da execução do sujeito (cc. 1-4) da Fuga em Fá Maior em Schiff 1984.



Na versão de 2011, as colcheias dos compassos 2-4 deixam de ser ligadas, e recebem apenas uma certa ênfase, um certo apoio na forma de *tenuto*. Com isto, Schiff separa a colcheia do grupo de semicolcheias que se segue. Pode-se perceber também que o pianista enfatiza as

entradas das figurações de semicolcheias, conferindo assim uma nova configuração gestual ao sujeito da fuga.

Figura 47 – Transcrição da execução do sujeito (cc. 1-4) da Fuga em Fá Maior em Schiff 2011.



Pode-se dizer que em 1984 Schiff valoriza o fraseado do sujeito como um todo, enquanto que em 2011 ele valoriza mais os gestos curtos. Desta forma, a execução do sujeito na versão mais recente está mais de acordo com a abordagem retórica da execução. A mesma articulação é observada na terceira entrada do sujeito, no compasso 9.

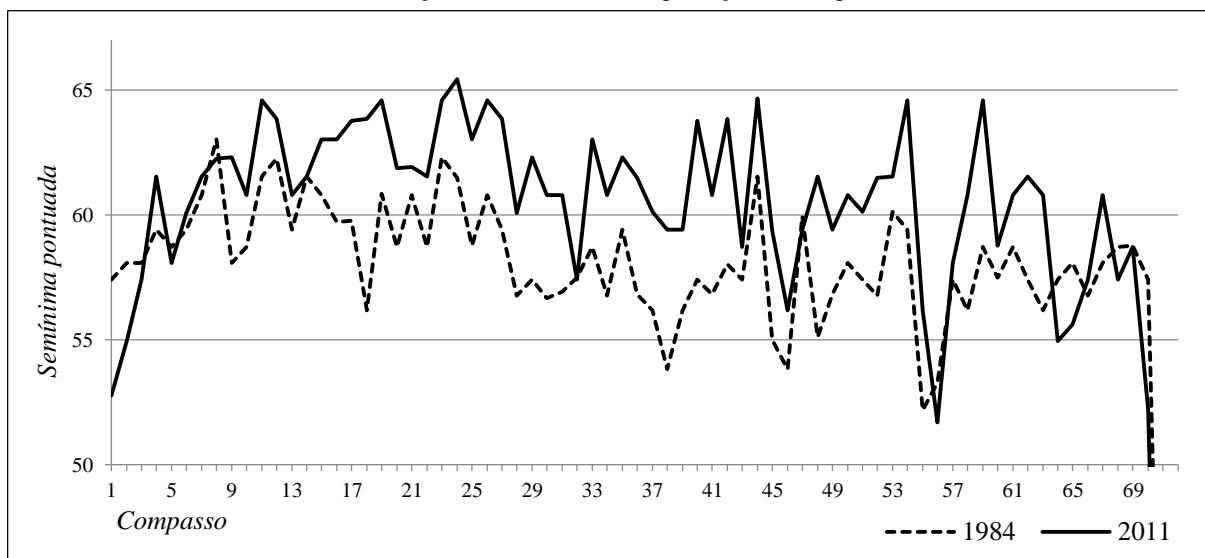
A resposta do sujeito na voz superior, compasso 4, apresenta uma articulação sutilmente modificada: no compasso 7, a colcheia do primeiro tempo é tocada em *staccato*, o que ocorre em ambas as gravações. Não parece haver nenhuma razão com base analítica ou estilística para isso, senão o fato que a colcheia do compasso anterior também deve ser encurtada em virtude da sobreposição da voz inferior, segunda semicolcheia. Schiff executa o trinado da mão esquerda conforme a Figura 48: a nota real é tocada em tempo de colcheia antes da realização do trinado, o qual é feito com uma resolução ao final, sem articulação aparente entre as notas da ornamentação.

Figura 48 – Trinado do c. 7, m.e., Fuga em Fá maior. Texto original à esquerda; execução à direita.



Os andamentos adotados por Schiff são similares no início da peça, porém, na versão de 2011, o pianista acelera o andamento logo a partir da segunda entrada do sujeito na exposição. Também pode-se constatar nessa versão maior grau de variação, com frequentes picos de andamento em vários pontos da peça, nos quais o pianista permite que a música “ande para a frente”, enquanto que na versão de 1984 ele controla o andamento de forma a privilegiar a regularidade.

Gráfico 12 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Fá maior.



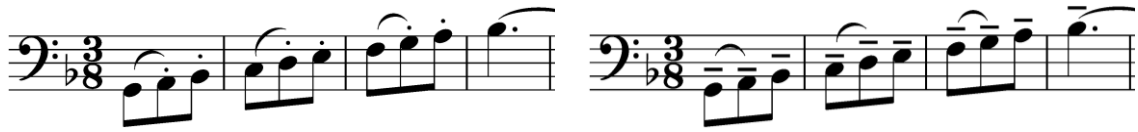
Na versão de 1984 ocorre uma pequena redução no andamento aproximadamente a partir do compasso 26. Isto faz com que o episódio a partir do compasso 31 soe mais dialógico nessa versão que na versão de 2011. Na versão mais recente, o andamento médio é mantido, e em algumas ocasiões as figurações de semicolcheias são levemente aceleradas, de forma que o trecho chega a parecer um pouco apressado se comparado à execução do mesmo trecho na primeira gravação.

Na reexposição que começa no compasso 36, a versão de 1984 é executada de modo mais *cantabile* que em 2011. Schiff não utiliza articulação *legato* para isso, embora pareça haver um certo uso de pedal para obter uma sonoridade um pouco mais ressonante. Em 2011, a articulação é mais destacada.

Na versão de 1984, Schiff começa a utilizar maior quantidade de *legato* nas figurações de semicolcheias mais ou menos a partir da metade da fuga, onde começa o trecho na tonalidade da relativa menor. Entre os compassos 46 (onde há uma reexposição do sujeito) até a cadência do compasso 55 o pianista volta a utilizar uma articulação mais *non legato*, voltando a ligar boa parte das semicolcheias a partir do compasso 56, até o compasso 68. Na versão de 2011, Schiff tende a uma execução mais articulada, embora a partir do compasso 46 o pianista reduza progressivamente a articulação das notas até chegar ao *legato* no compasso 64.

A escala ascendente em colcheias dos compassos 56 a 59 (m.e.) é executada de maneira mais articulada por Schiff em 1984 que em 2011, conforme mostrado na Figura 49. Já a resposta da mão direita nos compassos 60 a 63 é executada de forma articulada em ambas as versões, i.e., com o mesmo tipo de articulação utilizado em 1984 nos compassos 56 a 59.

Figura 49 – Transcrições da execução dos cc. 56-59 (m.e.); à esquerda: 1984; à direita: 2011.



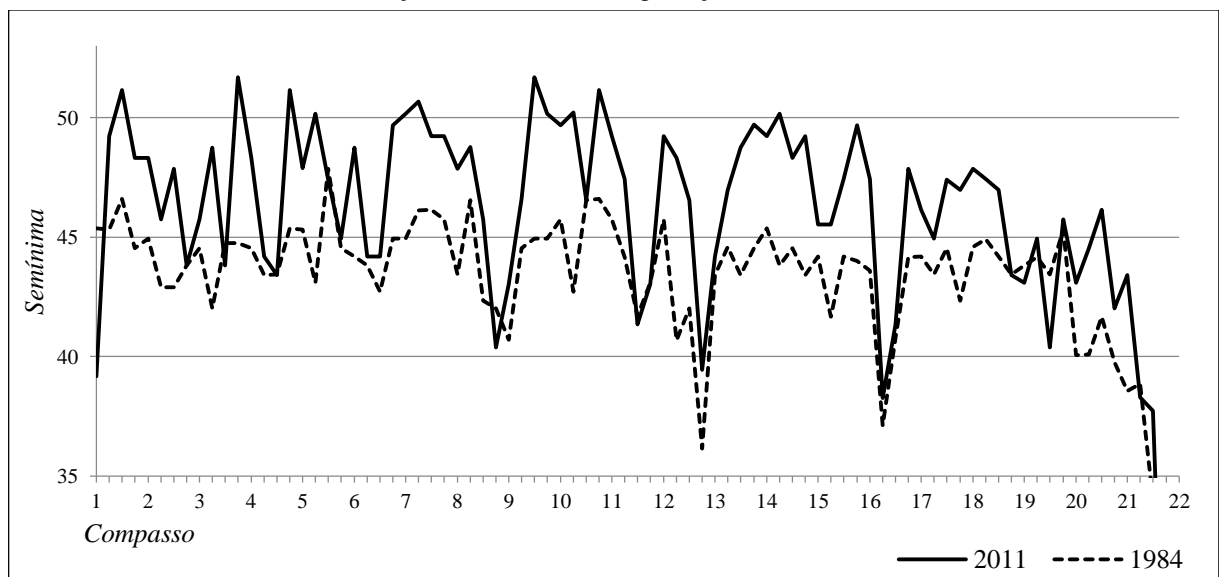
Schiff interpreta, na versão de 2011, a passagem dos compassos 64 a 65 como um gesto cadencial, onde há uma progressão (V7) → IV. Assim, o pianista realiza uma parada no início do compasso 65, sobre a nota *ré* da mão direita. Isto pode ser observado no Gráfico 12 acima. Na versão de 1984, a passagem é executada sem nenhuma interrupção, sendo que há uma pequena parada cadencial no compasso 64 (progressão V7 → I).

Os dois compassos finais da Fuga recebem um pouco de *rallentando* nas duas gravações. Porém, na versão de 2011, Schiff superpontua a figura pontuada do penúltimo compasso, além de articulá-la mais que em 1984.

#### 4.12 Prelúdio em Fá menor, BWV 857

O andamento médio da execução de Schiff deste Prelúdio é um pouco mais rápido em 2011 que em 1984. Contudo, mais relevante é o fato que em 2011 sua execução apresenta mais variação de andamento, enquanto que em 1984 o andamento é mais constante. Isto pode ser observado no Gráfico 13.

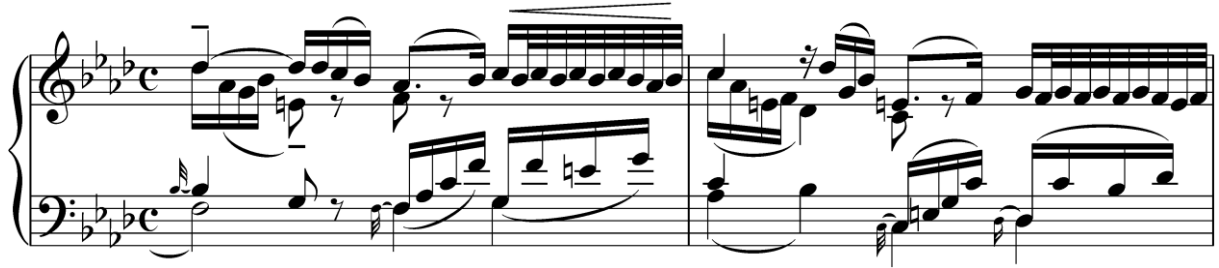
Gráfico 13 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Fá menor.



O maior grau de variação de andamento da versão de 2011 decorre do fato que, nesta versão, Schiff favorece a articulação de cada figuração de quatro semicolcheias distintamente, em detrimento da projeção das linhas de longa duração. Para isso, Schiff utiliza vários artifícios,

os quais podem ser observados na execução dos compassos 2 e 3, conforme transcrito na Figura 50.

Figura 50 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 2-3 em 2011.



Além da separação dos grupos por meio da articulação das notas, um dos artifícios utilizados é o atraso do ataque da primeira nota do grupo de semicolcheias, o que por vezes é combinado com um sutil atraso das vozes superiores com relação ao baixo. Isto ocorre, por exemplo, no primeiro e terceiro tempos do compasso 2 e no terceiro e quarto tempos do compasso seguinte. Outro artifício utilizado pelo pianista é a realização de um pequeno prolongamento da primeira nota do grupo de quatro semicolcheias.

A articulação mais evidente de figuras curtas na versão de 2011 não significa que não haja a projeção de linhas mais longas. Contudo, Schiff nem sempre liga as notas destas linhas, como ocorre, por exemplo, nos compassos 6 a 9 (Figura 51).

Figura 51 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 6b-8 (m.e.) por Schiff 2011 (as vírgulas indicam que a linha do baixo não é ligada).



Na versão de 1984, Schiff projeta de forma mais evidente as linhas longas (como a linha do baixo nos cc. 6b-8), utilizando articulação *legato* e arcos de dinâmica, e a peça como um todo não apresenta interrupções de som perceptíveis, o que sugere que Schiff utilizou o pedal para manter uma sonoridade contínua. Além disso, as semicolcheias são, em geral, executadas com ritmo mais uniforme, de forma que as figuras de quatro semicolcheias não apresentam o mesmo grau de distinção que na versão de 2011. Portanto, na versão mais recente, a execução de Schiff se aproxima mais dos paradigmas do estilo retórico que na versão mais antiga.

Seguem algumas observações quanto a aspectos ou diferenças pontuais entre as duas gravações desta peça. No compasso 3, Schiff adiciona uma terça sobre a nota *lá* da mão

esquerda, conforme indicado na Figura 50 acima. Esta nota adicional não aparece nas edições nem nos manuscritos consultados para este trabalho.

Na versão de 2011, Schiff acrescenta um trinado curto à nota *sol* da mão direita no terceiro tempo do compasso 9. Os ornamentos escritos no compasso 10 são executados em ambas as versões, embora o trinado indicado sobre a nota *si* do terceiro tempo seja executado como um mordente, em velocidade moderada, quase “cantando”.

No compasso 16, Schiff repete no terceiro tempo a nota *dó* do segundo tempo (m.e.), enfatizando a dissonância causada pela suspensão 7-6, conforme transcrito na Figura 52.

Figura 52 – Transcrição aproximada da execução dos cc. 16-17a em 2011.

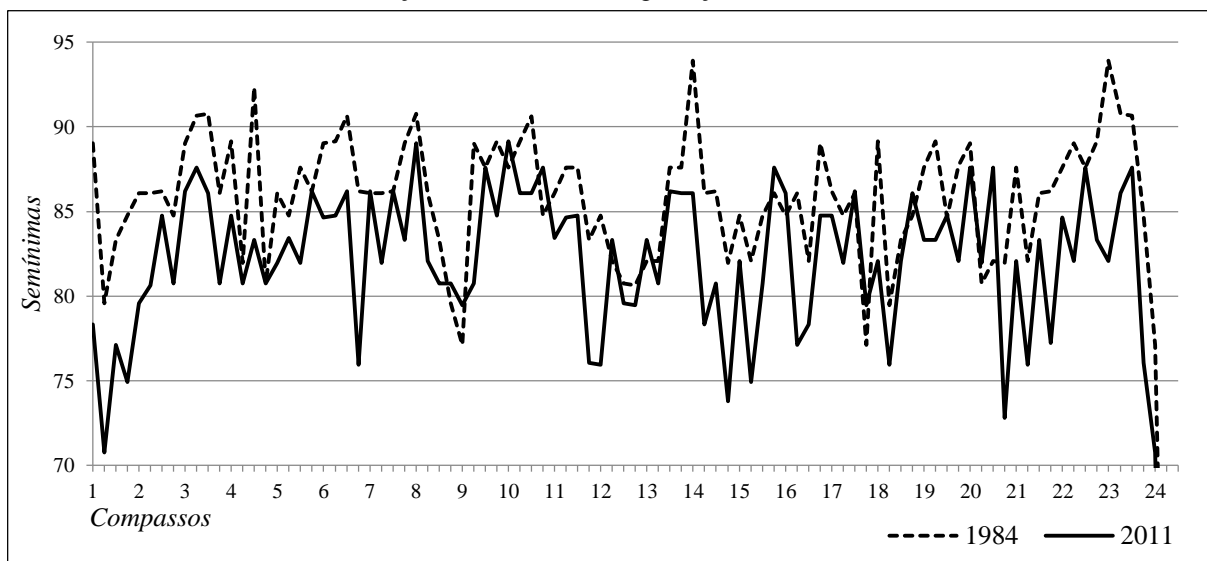


Na versão de 1974, Schiff repete a nota pedal *dó* dos compassos 17 a 21 a cada dois tempos nas duas gravações, para recuperar a sonoridade perdida pelo decaimento natural do som do piano. Em 2011, ele também repete esta nota, porém não a cada dois tempos, mas apenas no primeiro tempo dos compassos 17, 18 e 21, no primeiro e no terceiro tempo do compasso 19, e no terceiro tempo do compasso 20. Assim, na versão mais recente Schiff utiliza a repetição da nota pedal em ocasiões específicas para regular a intensidade da tensão harmônica no decorrer da frase.

#### 4.13 Prelúdio em Lá maior, BWV 864

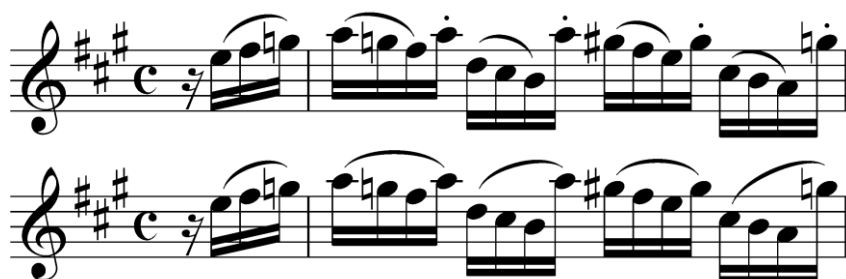
Este Prelúdio é um dos poucos casos no qual Andrés Schiff reduz o andamento na sua gravação mais recente, se comparado à mais antiga, como pode ser observado no Gráfico 14. A diferença é pequena: em 1984 o andamento médio é de 86 pulsos por minuto, e em 2011, 82. Contudo, esta diferença é perceptível no caráter mais “calmo” da versão de 2011.

Gráfico 14 – Variação de andamento nas gravações do Prelúdio em Lá maior.



Outra diferença importante entre as duas gravações está no tratamento da articulação. Novamente, Schiff parece inverter neste caso a tendência geral de suas gravações, adotando uma execução menos articulada, especialmente nas figurações de semicolcheias. Como pode ser observado na transcrição da Figura 53, a versão de 1984 é mais articulada, com uso frequente de *staccato*, enquanto que a versão de 2011 privilegia a articulação em grupos de quatro semicolcheias.

Figura 53 – Transcrição da execução dos cc. 1b-2 (m.d.).  
Superior: 1984; inferior: 2011.

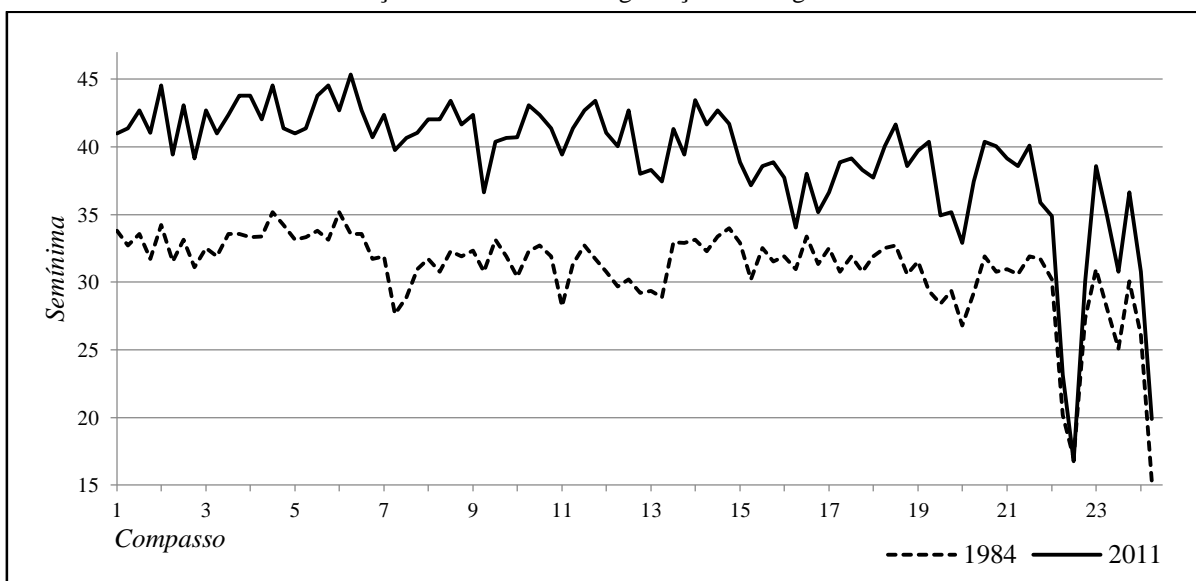


O andamento moderado e a articulação da versão de 2011 favorecem a compreensibilidade das figuras presentes nesta peça. Além disso, nesta última versão Andrés Schiff explora melhor a polifonia, caracterizado de forma distinta cada voz. Isto está de acordo com a sugestão de Ledbetter (2002, p. 214) de que este Prelúdio apresenta o propósito “de cultivar a arte de caracterizar três linhas musicais simultâneas, [que é] um significado adicional do ‘modo *cantabile* de tocar’”. O trecho dos compassos 14 a 17, no qual ocorrem escalas descendentes em contraponto com as apojeturas introduzidas nos compassos 7 e 8, soa mais calmo e o contraponto é mais bem delineado na versão mais recente.

#### 4.14 Prelúdio em Si bemol menor, BWV 867

De todas as peças do CBT, esta é a que apresenta a maior diferença de andamento entre as duas gravações de Andrés Schiff. Como pode ser observado no Gráfico 15, o andamento adotado por Schiff em 2011 é significativamente mais rápido que em 1984, e resulta em uma redução de aproximadamente 19% na duração da peça. Provavelmente, parte da causa do aumento do andamento deve-se à ausência do uso de pedal em 2011, como já foi comentado na introdução deste capítulo.

Gráfico 15 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Si bemol menor.



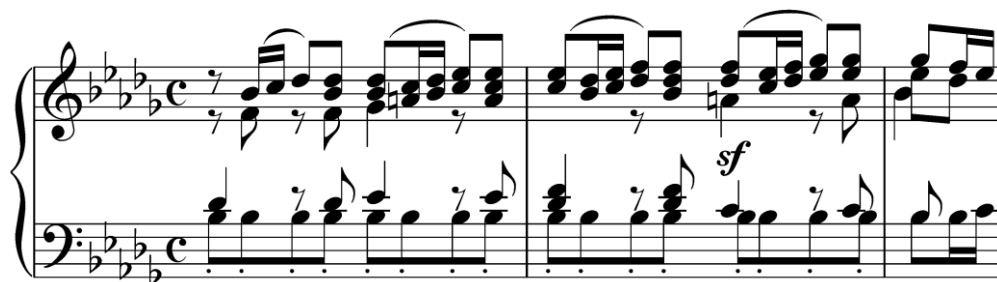
Em 1984 é possível notar claramente o uso do pedal para ligar os acordes e as notas repetidas, com trocas a cada colcheia, conforme indicado na Figura 54.

Figura 54 – Início do Prelúdio em Si bemol menor, com pedalização de Schiff em 1984.

Em contrapartida, na versão de 2011 as notas repetidas são clara e deliberadamente articuladas, e o pianista explora as propriedades expressivas desta forma de articulação de forma bem-sucedida. A Figura 55 apresenta a transcrição da execução dos primeiros dois compassos em 2011.



Figura 55 – Transcrição da execução do início do Prelúdio em Si bemol em 2011.



Na chegada do terceiro tempo do c. 2, na versão de 2011, Schiff enfatiza a harmonia do acorde diminuto atrasando o ataque do acorde do terceiro tempo (ver Figura 55). Este tipo de recurso de manipulação temporal é mais frequentemente empregado na gravação de 2011, pois o andamento mais rápido confere maior flexibilidade na manipulação do “timing” escolhido pelo intérprete.

Neste Prelúdio, os ataques dissociados entre a mão direita e da mão esquerda são consideravelmente mais frequentes na versão de 2011 que na de 1984, o que ajuda a preencher eventuais lacunas deixadas pela ausência do pedal.

Na segunda metade do compasso 19, Schiff articula a voz superior em grupos de duas notas, conforme ilustrado na Figura 56.

Figura 56 - Prelúdio em Si bemol menor, cc. 19-20, mostrando articulação da voz superior.



Nas duas gravações, o acorde de sétima diminuta, no terceiro tempo do compasso 22 é arpejado e executado em dinâmica forte. A pausa subsequente é realizada de forma enfática, e a entrada do acorde seguinte é feita em dinâmica piano.

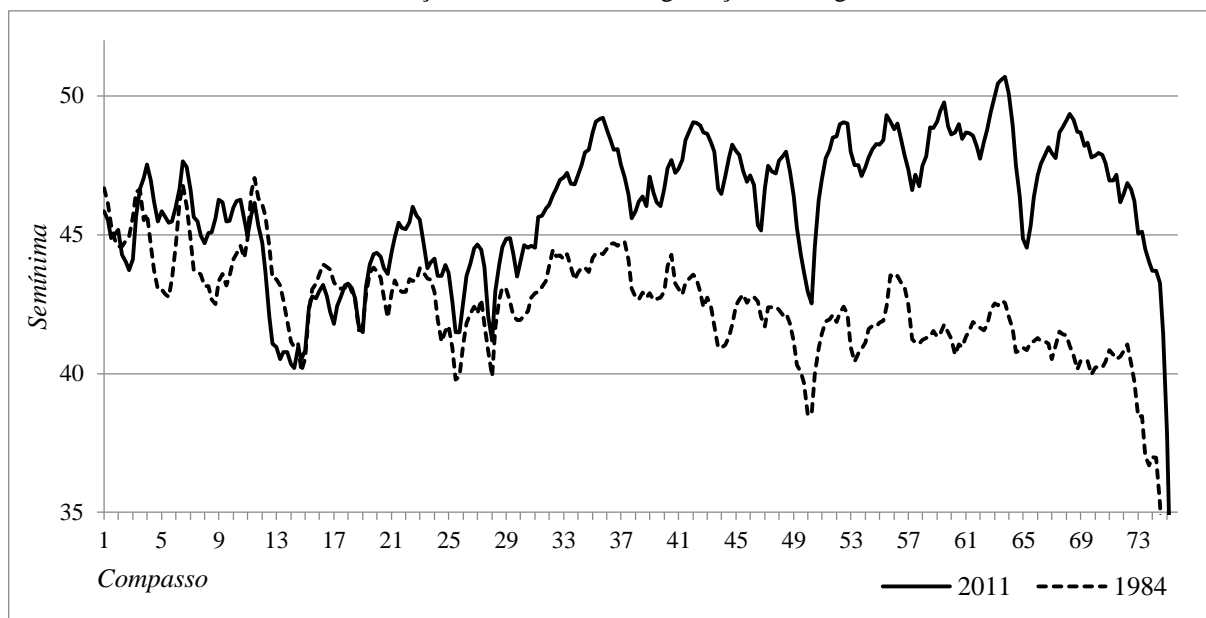
Também nas duas gravações, a nota pedal *si* que é tocada no penúltimo compasso (mão direita) é repetida no segundo tempo do último compasso. O último compasso da peça é realizado com um amplo *rallentando* em 1984, mas significativamente atenuado em 2011.

#### 4.15 Fuga em Si menor, BWV 869

As duas versões da Fuga em Si menor diferem em alguns aspectos relevantes. Começando pelo andamento, é perceptível que na versão de 1984 ocorre uma desaceleração

gradual no decorrer da execução da Fuga, enquanto que em 2011 ocorre praticamente o oposto. Isto pode ser observado no Gráfico 16.

Gráfico 16 – Variação de andamento nas gravações da Fuga em Si menor.



As duas gravações iniciam em andamento similar – a de 2011 sutilmente mais movida que a de 1984 – até a primeira resposta do sujeito na voz do tenor, quando Schiff retarda um pouco na gravação mais antiga, porém acelera na mais recente. Aqui, e no decorrer da fuga, pode-se observar com clareza que Schiff, nas suas gravações mais antigas, tendia a uma execução mais austera e controlada. Em suas interpretações mais recentes o pianista dá preferência a uma execução mais livre, que permite (ou não impede) que a música seja propulsionada.

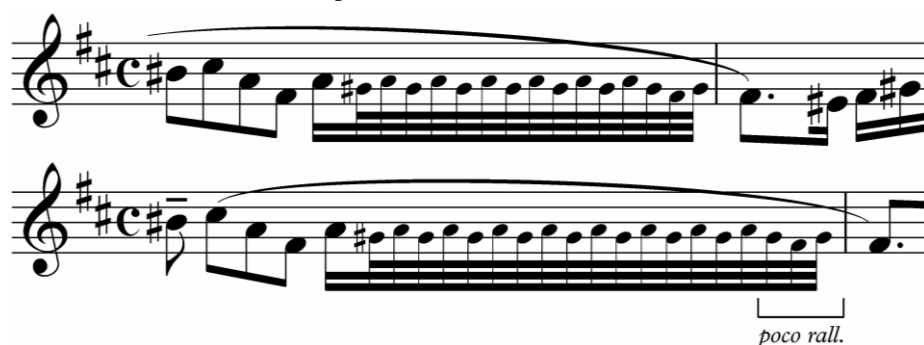
A articulação das notas do sujeito é similar em ambas as gravações, embora Schiff pareça usar o pedal, de maneira extremamente sutil, na primeira gravação. Como já sabemos, na segunda gravação não há uso de pedal. Assim, as separações entre as notas não-ligadas são mais evidentes ou até mesmo enfáticas nessa última gravação. A acentuação métrica é mais projetada na segunda gravação que na primeira, como pode-se perceber no primeiro compasso do sujeito (Figura 57). A execução do sujeito na primeira gravação apresenta um direcionamento mais explícito da frase, com um *crescendo* até a nota mais elevada (o *ré* no quarto tempo do segundo compasso) e um *decrescendo* até o final do sujeito.

Figura 57 – Transcrições das execuções do c. 1 da Fuga em Si menor.  
À esquerda: 1984; à direita: 2011.



O trinado do compasso 3 é executado com mais rapidez (i.e., com maior número de notas) na versão de 2011 que na de 1984, conforme está transcrito na Figura 58. Também em 2011 Schiff retarda um pouco no final do trinado, para marcar com clareza o final da frase e compensar a rapidez das notas anteriores.

Figura 58 – Transcrições da execução do c. 3 da Fuga em Si menor.  
Superior: 1984; inferior: 2011.



Nos trinados dos compassos 6 e 40, Schiff, na versão de 2011, atrasa a resolução em uma fração de segundo, conforme é ilustrado na Figura 59.

Figura 59 – Transcrição da execução do trinado do c. 6 em Schiff 2011.



A partir do compasso 4, no qual ocorre a segunda entrada do sujeito, surge a divergência entre os andamentos das duas versões: a de 1984 reduz o andamento, e a de 2011 o acelera. Como já foi dito acima, nas suas gravações mais recentes Schiff permite que a música flua com mais facilidade ou, talvez se possa dizer, de forma mais orgânica; no caso desta fuga, isso ocorre especialmente nos trechos de maior intensificação contrapontística.

No Gráfico 16 é possível observar que Schiff reduz perceptivelmente o andamento na última entrada do sujeito em ambas as gravações, especialmente no compasso 14, explorando as fortes tensões harmônicas presentes neste compasso. Logo após, Schiff inicia o episódio dos compassos 17 a 20 com *piano subito*, conferindo ao trecho um caráter belíssimo e

diferenciado em relação à exposição recém passada. A clareza da versão de 2011 torna o caráter deste trecho ainda mais singelo, e Schiff explora essa clareza articulando os contornos imitativos da mão esquerda como mostrado na Figura 60. Na segunda frase, ele executa tudo ligado, gerando um contraste sutil entre as duas frases deste episódio.

Figura 60 – Transcrição da execução dos cc. 17b-18 em Schiff 2011.



A passagem da reexposição a seguir para o episódio dos compassos 26 a 29 também é caracterizado pela realização de um *piano subito*, o que confere o mesmo efeito da seção anterior, visto que a do início dessa reexposição (compasso 19) até o fim da ponte dos compassos 24 a 26, Schiff faz um *crescendo*, embora este mais perceptível em 2011 que em 1984. Já no trecho que vai do compasso 30 até o compasso 50, Schiff realiza um grande *crescendo*, acompanhando a intensificação harmônica e polifônica que ocorre nesta seção. Estas variações de dinâmica podem ser observadas no Gráfico 17.

Gráfico 17 – Forma de onda das gravações da Fuga em Si menor. Superior: 1984; inferior: 2011.

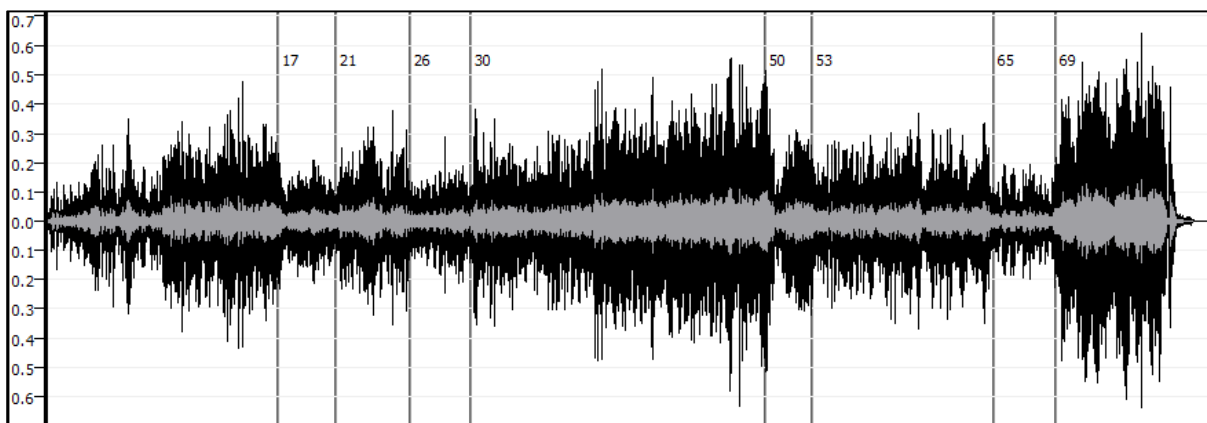
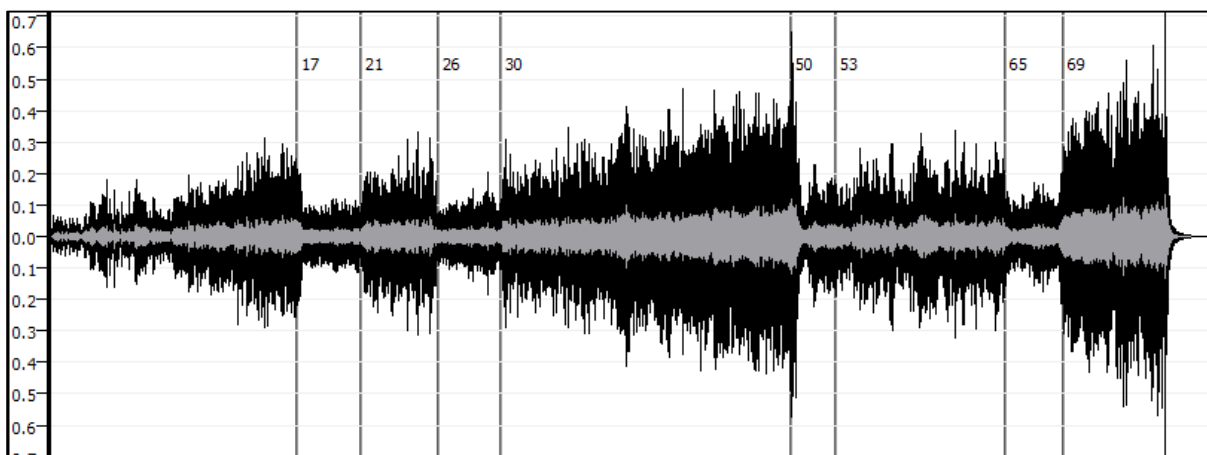


Gráfico 17 (continuação):



No que diz respeito ao andamento, a versão de 1984 se mantém praticamente sem variação significativa, embora seja possível notar uma leve desaceleração. O que é notável nesta versão é a rigorosa manutenção do tempo, inclusive com poucas variações microtemporais. A versão de 2011, por sua vez, apresenta uma aceleração certamente perceptível ao ouvido, e claramente visível no Gráfico 16 (p. 104).

## 5 CONCLUSÃO

Andr s Schiff fala com propriedade sobre suas escolhas interpretativas. Em suas entrevistas, ele demonstra fundamentar sua execu o da música de J. S. Bach em uma concep o histórica do compositor, e demonstra reconhecer, mesmo que implicitamente, os princípios da retórica-como-semântica e da retórica-como-discurso como norteadores da música de Bach e de sua performance.

Os temas tratados por Andr s Schiff em suas entrevistas são também encontrados, de forma sucinta e bem delineada, nos encartes que acompanham os discos do CBT por ele gravados. No encarte de 2012 Schiff trata principalmente da pedaliza o na música de Bach, além de comentar a sua forma de relacionar cada tonalidade a uma cor específica. O pianista deixa claro que esta abordagem serve apenas para sua própria inspira o e não está relacionado a nenhum tipo de sinestesia, tal como acontecia com compositores como Alexander Scriabin (PEACOCK, 1985) e Olivier Messiaen (BERNARD, 1986):

Para mim, a música de Bach não   preto e branco;   cheia de cores. Na minha imagina o, cada tonalidade corresponde a uma cor. O Cravo Bem-Temperado, com seus 24 prelúdios e fugas em todas as tonalidades maiores e menores, oferece uma oportunidade ideal para esta fantasia extravagante. [...]   claro que esta   uma interpreta o muito pessoal e cada um de vocês pode ter uma opinião diferente (SCHIFF, 2012, pp. 45-46).

No mesmo encarte, tratando da questão da pedaliza o, Schiff corrobora tudo o que afirmou em suas entrevistas: primeiro, que os instrumentos da época de Bach não dispunham de pedal de sustenta o, e que o uso deste dispositivo do piano moderno apresenta um risco significativo para a perda da clareza do contraponto e da condu o de vozes, ainda que sem objetar   possibilidade de uso “inteligente e discreto” do pedal (2012, p. 44). Schiff ainda enfatiza que, pelo fato de Bach ter composto para instrumentos de teclado sem pedais, sua música pode ser perfeitamente executada sem ele.

No encarte que acompanha os discos de 2008,<sup>37</sup> Schiff novamente corrobora diversas opiniões que afirmara em suas entrevistas: que o piano   um instrumento apropriado para executar a música de Bach por ser “capaz de cantar e reproduzir a mais intrincada polifonia

---

<sup>37</sup> Os discos das grava es de 1984 e 1985, relançadas em 2008. Não há nenhuma referência quanto   data exata em que Schiff escreveu o texto para este encarte, e não foi possível verificar se o texto já estava presente no primeiro lançamento dos discos ou se foi inserido apenas no lançamento de 2008.

com a máxima clareza em uma sala de concertos de tamanho normal” (2008, p. 19); que o aspecto mais importante para a execução da música de Bach não é o instrumento, mas o estilo; e que, mesmo dentro do arcabouço do estilo apropriado, a música de Bach oferece múltiplas opções de interpretação:

A coisa mais milagrosa a respeito dos Prelúdios e Fugas de Bach é que você *pode* executá-los convincentemente em andamentos diferentes e com diferentes formas de articulação, dinâmica, toque, fraseado – a grandeza da música sempre brilhará (SCHIFF, 2008, p. 19, grifo do autor).

Para Schiff, a clareza das vozes e da polifonia é essencial para a execução da música de Bach, e isto é enfatizado também no encarte de 2008 (p. 19). O pianista enfatiza que a clareza deve ser alcançada por meio da escolha de um andamento apropriado, do cuidado na pedalização, na escolha apropriada de articulação, toque e fraseado, e ainda numa compreensão apropriada de como realizar a ornamentação, o que para o pianista é um “ingrediente importante da interpretação de Bach” (pp. 19-20), comparando-a à ornamentação presente nas artes visuais e na arquitetura do período barroco.

De especial importância nesse encarte é a discussão de Schiff sobre a autenticidade:

Nesta época do ‘fazer musical autêntico’, muitas pessoas consideram que tocar Bach no piano moderno é um pecado mortal. Há outros, contudo, que juram que o piano é o único instrumento que pode fazer total justiça às obras para teclado de Bach. O debate nunca terminará; mas será que não poderíamos fechar o assunto e deixar que os intérpretes ‘autênticos’ e os ‘não-autênticos’ vivam lado a lado em coexistência pacífica?

Aqui, Schiff reconhece explicitamente a complexidade e a relevância do debate a respeito da autenticidade. Como foi exposto no capítulo 3, Schiff se posiciona a favor do uso do piano, embora reconheça a importância de se ter familiaridade com os instrumentos de época para uma execução estilisticamente consciente da música do período. No encarte, Schiff afirma as peças mais expressivas do CBT são “tão repletas de cadências femininas e de apojeturas que elas requerem o som cantante e sensível do clavicórdio, e não o [som] percussivo [do] cravo” (2008, pp. 18-19). E então afirma: “por que não tocar Bach no clavicórdio? Bem, eu o faço, mas não em público”. A conclusão de Schiff é que, na impossibilidade de se usar o clavicórdio para executar a música de Bach em concertos públicos, o piano se apresenta como a alternativa mais apropriada e viável, e não o cravo.

Ainda a respeito da autenticidade, Schiff critica a conhecida afirmação de Wanda Landowska<sup>38</sup> de que ela tocava a música de Bach da forma que ele mesmo o fazia. Schiff afirma: “Com todo o respeito à Sra. Landowska, nós devemos dar-nos conta de que após dois séculos e meio, é praticamente impossível reconstruir [a forma de Bach executar] com completa acurácia” (2008, p. 20). Assim, Schiff se posiciona abertamente ao lado de críticos do movimento HIP, como Charles Rosen e Richard Taruskin que são céticos com respeito ao objetivo dos proponentes da HIP de reconstruir as práticas e sonoridades originais da música do passado. Ao mesmo tempo, Schiff reconhece o valor dos aportes do movimento, especialmente no que tange à consciência estilística.

Quanto às gravações – a de 1984 e a de 2011 –, elas se assemelham em muitos aspectos, e, especialmente nas peças de andamento mais rápido ou de caráter mais vivaz, as diferenças entre as duas interpretações são mínimas. Foi possível concluir que a abordagem e a interpretação de Schiff quanto ao estilo, de um modo geral, permaneceram praticamente as mesmas. No entanto, em peças mais lentas houve certa mudança perceptível de caráter, o que considero ter sido decorrente sobretudo da ausência de pedalização. Especialmente perceptíveis são as diferenças entre os dois registros feitos pelo pianista do Prelúdio em Mi bemol menor, BWV 853, e do Prelúdio em Si bemol menor, BWV 867, visto que ambas as peças apresentam um tratamento cordal com prevalência de notas repetidas. Nestas peças, a versão de 1984 é perceptivelmente mais pedalizada que a de 2011. Além disso, no Prelúdio em Si bemol menor, Schiff adotou um andamento consideravelmente mais rápido em 2011 que em 1984, aparentemente para compensar a ausência da ressonância resultante da pedalização. O efeito desta última versão é uma execução menos “sentimental” (como afirmou o próprio Schiff), porém muito mais “retórica”.

Em se tratando da questão da retórica, atingimos o ponto central deste trabalho, e a conclusão é a que segue. Considerando as semelhanças entre as duas interpretações, pode-se afirmar que Schiff, na sua segunda rendição do CBT, aplicou os princípios da performance retórica de forma mais enfática do que na primeira. Isto pode ser observado principalmente nos seguintes aspectos: o destaque mais explícito de figuras ou gestos musicais de curta duração, e uma menor ênfase no fraseado ou na projeção de longas linhas melódicas; e maior distinção do caráter de diferentes figuras musicais (por exemplo, uma distinção clara entre uma voz que executa uma figuração articulada e outra que executa uma linha em *legato*).

---

<sup>38</sup> Wanda Landowska (1879-1959) foi uma cravista polonesa, considerada uma das pioneiras no uso do cravo no séc. XX.



Também foi constatada uma maior definição na execução das notas em geral, o que pode ser resultante de uma técnica digital mais refinada decorrente da rejeição deliberada do uso do pedal de sustentação. Não obstante, o uso de técnicas e equipamentos de gravação mais modernos, e possivelmente ajustes distintos dos instrumentos utilizado nas gravações, podem ter contribuído de forma significativa para esse resultado.

Embora em muitos aspectos a gravação mais recente possa ser considerada como um aprimoramento da interpretação de Schiff com relação à versão mais antiga, dois elementos se sobressaem como aspectos passíveis de crítica. O primeiro elemento é o ataque por vezes “endurecido” de acordes finais em peças que terminam em uma dinâmica forte. Acordes deste tipo poderiam ser beneficiados pelo uso do pedal de sustentação, de forma a obter uma ressonância adicional no piano que cubra a “dureza” do ataque, o que ocorre nas gravações de 1984. O segundo elemento é a impressão, de certa forma frequente, de que Schiff tende a acelerar o andamento em passagens rápidas de uma forma aparentemente descontrolada. Neste quesito, na versão de 1984 o pianista aparenta ter tido melhor controle do andamento. Contudo, considero importante observar que, embora em algumas ocasiões as “acelerações” pareçam descontroladas, em outras elas são decorrentes da abordagem mais retórica do pianista, que permite que diferentes figuras musicais tenham diferentes perfis no que diz respeito ao “fluir” musical.

Considero valer a pena citar brevemente a edição do CBT pela editora Henle Verlag com as sugestões de dedilhado de András Schiff. Não é do escopo deste comentário apresentar uma análise detalhada das digitações sugeridas pelo pianista, mas dois aspectos relevantes podem ser apontados: primeiro, que as digitações por ele sugeridas às vezes diferem um pouco das digitações por ele utilizadas, como pode ser constatado nos vídeos das entrevistas nas quais ele toca trechos do CBT – naturalmente, é impossível saber o dedilhado utilizado pelo pianista nas gravações. Por se tratarem de execuções ao vivo, é possível que Schiff tenha utilizado digitações mais ou menos aleatórias durante sua execução. Não obstante, e este é o segundo aspecto, as suas sugestões são claramente voltadas para uma execução sem pedal e que não busca uma articulação *legato* contínua. Algumas sugestões orientam a uma articulação separatista, com indicações para dedos repetidos como 1-1 ou 5-5, o que pode ser constatado, por exemplo, em trechos da Fuga em Dó sustenido menor (Figura 61), da Fuga em Sol sustenido menor (Figura 62) e do Prelúdio em Si bemol menor (Figura 63). Além disso, como pode ser observado no exemplo da Figura 62, Schiff parece não evitar o uso do polegar em teclas pretas, o que costuma ser uma regra geral ensinada com respeito à digitação ao piano.

Figura 61 – Fuga em Dó sustenido menor, cc. 55-58a, com digitação sugerida por Schiff.

Figura 62 – Fuga em Sol sustenido menor, cc. 1-3a (m.e.), com digitação sugerida por Schiff.

Figura 63 – Prelúdio em Si bemol menor, cc. 11b-12, com digitação sugerida por Schiff.

Assim, considero que, numa época em que a interpretação da música de Bach tem sido sujeitada aos padrões impostos pelo movimento HIP, Andrés Schiff apresenta uma interpretação que consegue trazer muitos destes padrões ao piano. Como ele mesmo admite, sua interpretação certamente não é “definitiva”, e acredito que os princípios do estilo retórico (HAYNES, 2007 e GOLOMB, 2008) podem ser ainda mais profundamente explorados – ainda que, possivelmente, o piano seja um instrumento de certa forma incapaz de levar tais princípios às suas últimas consequências, considerando que grande parte do seu desenvolvimento se deu com base em padrões estéticos do romantismo. A riqueza das interpretações de Schiff consiste em sua proposta explícita de trazer ao pianismo uma contribuição relevante, baseada em decisões interpretativas fundamentadas em uma reflexão crítica e uma disposição consciente para acolher novas formas de ver a música – um modelo a ser seguido por todos os intérpretes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. 1967. "Bach Defended Against His Devotees". Em: **Prisms**. London: Spearman, 1967, pp. 133-146. Traduzido para o inglês por Samuel e Shierly Weber.
- AGAWU, V. Kofi. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. New York: Oxford University Press, 2009.
- APEL, Willi. **The History of Keyboard Music to 1700**. Tradução para o inglês de Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1972 [1ª ed. em Alemão: 1967].
- BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Berlim, 1753-1762. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BADURA-SKODA, Eva. "Aspects of Performance Practice". Em: MARSHALL, Robert L. (Ed.). **Eighteenth-Century Keyboard Music**. New York: Schirmer Books, 1994, pp. 33-67.
- BANOWETZ, Joseph; MANN, Brian. "Concepts of Piano Pedaling". Em: **The Art of Pedaling: Two Classic Guides**. Mineola: Dover Publications, 2003.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BERNARD, Jonathan W.. "Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music". **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 4, nº 1, 1986, pp. 41-68.
- BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. "Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical". **Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS**, v. 19, nº 32/33, Janeiro a Dezembro de 2008. Pp. 76-99.
- BOWEN, José Antonio. 1996. "Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance". **Journal of Musicological Research**, Vol. 16, 1996, pp. 111-156.
- BOWEN, José Antonio. "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works". Em: COOK, Nicholas (Ed.); EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 424-451.
- BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach**. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
- BUTT, John. **Bach Interpretation: Articulation marks in primary sources of J. S. Bach**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BUTT, John. **Playing with History: The historical approach to musical performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CHIANTORE, Lucca. **História de la técnica pianística**. Madrid: Alianza editorial, 2007.

COOK, Nicholas. "Analysing Performance and Performing Analysis." Em: COOK, Nicholas (Ed.); EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 239-261.

COOK, Nicholas. **Beyond the score: Music as performance**. New York: Oxford University Press, 2013.

COOPER, Peter. **Style in Piano Playing**. Londres: John Calder, 1975.

COSTA, Neal Peres da. **Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing**. New York: Oxford University Press, 2012.

COTT, Jonathan. **Conversations with Glenn Gould**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

COUPERIN, François. **L'Art de toucher le clavecin**. Breitkopf & Härtel, Nr. 5560, 1933 (primeira edição: 1716).

CRAMER, Ortrun. "Beyond Bach: Beethoven's Studies of Bach's Works". **Fidelio Magazine**, Vol. IX, No. 2-3, 2000. Documento eletrônico, disponível em: [www.schillerinstitute.org/fid\\_97-01/002-3bach\\_beethoven.html](http://www.schillerinstitute.org/fid_97-01/002-3bach_beethoven.html) (acesso em 22/06/2014).

DART, Thurston. **Interpretação da Música**. Original em inglês: **The interpretation of music**: 1967. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DAVID, Hans T. (Ed.); MENDEL, Arthur (Ed.). **The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents**. New York: W. W. Norton & Company, 1996.

DONINGTON, Robert. **Style and Performance: A Handbook**. New York: W. W. Norton & Company, 1982.

DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music: New Revised Edition**. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

DREYFUS, Laurence. "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". **The Musical Quarterly**, Vol. 69, n. 3, 1983, pp. 297-322.

FABIAN, Dorottya. "The Meaning of Authenticity and The Early Music movement: A Historical Review". **International Review of the Aesthetic and Sociology of Music**, Vol. 32, n. 2, 2001, pp. 153-167.

FORKEL, Johann Nikolaus. **Johann Sebastian Bach: His Life, Art and Work**. Original em alemão: **Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke**. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. Tradução para o inglês de Charles Sanford Terry. London: Constable and Company, 1920.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music**. New York: Oxford University Press, 1992.

GOLOMB, Uri. **Expression and Meaning in Bach Performance and Reception: An examination of the B minor Mass on record**. Tese de doutorado, Cambridge University, 2004.

GOLOMB, Uri. “Keys to the performance of Baroque Music”. **Goldberg Early Music magazine**, v. 51, 2008, p. 56-67. Documento eletrônico, disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Articles/Rhetorical-Performance-Golomb.pdf> (acesso em 5/1/2015).

HARNONCOURT, Nikolaus. **Music As Speech: Ways to a new understanding of music**. Portland: Amadeus Press, 1988. Traduzido para o inglês por Mary O'Neill. [1ª ed. em alemão: 1982].

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music: A period performer's history of music for the twenty-first century**. New York: Oxford University Press, 2007.

HENNION, Antoine. “Baroque and rock: Music, mediators and musical taste”. **Poetics**, Vol. 24, 1997, pp. 415-435.

JOHNSON, Peter. “The legacy of recordings”. Em: RINK, John (Ed.). **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 197-212.

KENNEDY, George A.. “Historical Survey of Rhetoric”. Em: PORTER, Stanley E. (Ed.). **Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period (330 B.C.—A.D. 400)**. Boston: Brill Academic Publishers, 2001.

KIVY, Peter. **Authenticities: Philosophical reflections on musical performance**. Ithaca & London: Cornell University Press, 1995.

LEDBETTER, David. **Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues**. New Haven: Yale University Press, 2002.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. Londres: CHARM, 2009, cap. 1.2.1, §22. Documento eletrônico, disponível em: <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html> (acesso em 22/06/2014).

LIBIN, Laurence. “The Instruments”. Em: MARSHALL, Robert L. (Ed.). **Eighteenth-Century Keyboard Music**. New York: Schirmer Books, 1994, pp. 1-32.

MAGALHÃES, Homero de. **Bach: Prelúdios e Fugas I**. São Paulo: Novas Metas, 1988.

MARSHALL, Robert L.. **The music of Johann Sebastian Bach**. New York: Schirmer Books, 1989.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos Musicais no Ponteio nº 49 de Camargo Guarnieri: Análise e Comparação de Gravações**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

NEUMANN, Frederick. **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach**. Princeton: Princeton University Press, 1978.

ORNOY, Elitan. “Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances”. **Early Music**, Vol. 34, nº 2, Maio de 2006, pp. 233-247.

PEACOCK, Kenneth. "Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing". **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 2, n° 4, 1985, pp. 483-505.

PEDERSON, Sanna. "Defining the term 'Absolute Music' historically". **Music & Letters**, Vol. 90, n° 2, 2009, pp. 240-262.

RINK, John (Ed.). **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROSEN, Charles. **Critical Entertainments: Music old and new**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

ROSENBLUM, Sandra. "Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present". **Performance Practice Review**, Vol. 6, n. 2, 1993, pp. 158-178.

ROWLAND, David. **A history of pianoforte pedalling**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SCHUBERT, Emery; FABIAN, Dorottya. "An Experimental Investigation of Musical Character Portrayed by Piano Versus Harpsichord Performances of a J. S. Bach Excerpt". In: MACKINLAY, Elizabeth; COLLINS, Denis; OWENS, Samantha (Eds.). **Aesthetics and Experience in Music Performance**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2005, pp. 70-84.

SCHULENBERG, David. "Expression and Authenticity in the Harpsichord Music of J.S. Bach". **The Journal of Musicology**, Vol. 8, n. 4, 1990, pp. 449-476.

SCHULENBERG, David. **The Keyboard Music of J. S. Bach**. New York: Schirmer Books, 1992.

SCHULENBERG, David. "'Musical Allegory' Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque". **The Journal of Musicology**, Vol. 13, n. 2, 1995, pp. 203-239.

SHARPE, R. A.. **Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SHERMAN, Bernard D.. **Inside Early Music: Conversations with Performers**. New York: Oxford University Press, 2003.

SIEPMANN, Jeremy. "Glenn Gould and the Interpreter's Prerogative". **The Musical Times**, Vol. 131, número 1763, Janeiro de 1990, pp. 25-27.

SPITTA, Philipp. **Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany**. Original em alemão: **Johann Sebastian Bach: 1873-1880**. Tradução para o inglês de Clara Bell e J. A. Fuller Maitland. London: Novello and Company, 1899. Em três volumes.

STAUFFER, George B.. **Changing issues of performance practice**. Em: BUTT, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Bach**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act: Essays on music and performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

TOMITA, Yo. **The Well-Tempered Clavier, Part 2 (BWV 870-893)**. Documento eletrônico, disponível em: <http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/Tomita-wtc2.pdf> (acesso em 22/09/2015).

TURECK, Rosalyn. **Bach—Piano, Harpsichord or Clavichord?** Documento eletrônico, disponível em: <http://www.tureckbach.com/publication-documentation/page/piano-harpsichord-or-clavichord> (acesso em 23/08/2015).

WALLS, Peter. “Historical performance and the modern performer”. Em: RINK, John (Ed.). **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 17-34.

WILLIAMS, Peter. **J. S. Bach: A Life in Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WILSON, Nick. **The art of re-enchantment: Making early music in the modern age**. New York: Oxford University Press, 2014.

WOLFF, Christoph. **Johann Sebastian Bach: The Learned Musician**. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

#### **Partituras impressas:**

BACH, Johann Sebastian. “Das Wohltemperierte Klavier, Teil I”. Em: KRILL, Franz (Ed.), **Bach-Gesellschaft Ausgabe**, Vol. 14. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866.

BACH, Johann Sebastian; HEINEMANN, Ernst-Günter von (Ed.); SCHIFF, András (Dig.). **Das Wohltemperierte Klavier, Teil I**. München: G. Henle Verlag, 1997.

BACH, Johann Sebastian; TOMITA, Yo (Ed.); SCHIFF, András (Dig.). **Das Wohltemperierte Klavier, Teil II**. München: G. Henle Verlag, 2007.

#### **Facsimiles de partituras manuscritas:**

D B Mus. ms. Bach P 402 – Manuscrito do primeiro livro do CBT, copiado por Anna Magdalena Bach, Johann Christoph Altnickol e Johann Friedrich Agricola, datado 1755. Disponível em: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00015F3600000000> (acesso em 30/08/2015).

D B Mus. ms. Bach P 415 – Manuscrito autógrafo do primeiro livro do CBT, datado 1722. Disponível em: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000189D400000000> (acesso em 30/08/2015).

**Recursos eletrônicos:**

SCHIFF, András. Entrevista, datado 2001, traduzida do alemão para o inglês pela *Fidelio Magazine*. Arquivo HTML, disponível em: [http://www.schillerinstitute.org/fid\\_02-06/021-2schiff.html](http://www.schillerinstitute.org/fid_02-06/021-2schiff.html).

SCHIFF, András. Entrevista pela série *Perspectives do Carnegie Hall*, datado 27 de Abril de 2012. Arquivo de vídeo, disponível em: <http://youtu.be/3nwoWiR4Z-Y>.

SCHIFF, András; ISACOFF, Stuart. Entrevista, datado Novembro de 2012. Arquivo de vídeo, disponível em: <http://vimeo.com/48549533>.

SCHIFF, András; VARDI, Arie. Entrevista no programa *Intermezzo with Arik*, datado 9 de Junho de 2013, arquivo de vídeo, disponível em: [http://youtu.be/MhDFq\\_MrOeE](http://youtu.be/MhDFq_MrOeE).

SCHIFF, András; CHILD, Fred. Entrevista pela *National Public Radio (NPR)*, 14 de Janeiro de 2013. Arquivo de áudio, disponível em: <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/01/14/169356564/andras-schiffs-well-tempered-guide-to-bach>.

**Registros fonográficos:**

FISCHER, Edwin (intérprete); BACH, Johann Sebastian (compositor). **The Well-Tempered Clavier: 48 Preludes & Fugues**. Remasterizado por EMI Classics, B00002DDV9, 2000, 3 discos CD-ROM (gravação em 1933-36).

GOULD, Glenn (intérprete); BACH, Johann Sebastian (compositor). **The Well-Tempered Clavier I & II**. Remasterizado por Sony Classical, SX4K 60150, 1997, 4 discos CD-ROM (gravação em 1963-71).

SCHIFF, András (intérprete); BACH, Johann Sebastian (compositor). **J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier**. Relançado por Decca Music, 478 0391, 2008, 4 discos CD-ROM (gravação em 1984-85).

SCHIFF, András (intérprete); BACH, Johann Sebastian (compositor). **J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier**. ECM Records, ECM 2270-73, 2012, 4 discos CD-ROM (gravação em 2011).