

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

**A INFLUÊNCIA DAS PEÇAS DE CARÁTER DO ROMANTISMO
EM OBRAS PARA PIANO DE CARLOS GOMES,
LEOPOLDO MIGUÉZ, HENRIQUE OSWALD,
ALEXANDRE LEVY E ALBERTO NEPOMUCENO**

ANA PAULA DA MATTA MACHADO AVVAD

RIO DE JANEIRO, 2009

ANA PAULA DA MATTA MACHADO AVVAD

A INFLUÊNCIA DAS PEÇAS DE CARÁTER DO ROMANTISMO
EM OBRAS PARA PIANO DE CARLOS GOMES,
LEOPOLDO MIGUÉZ, HENRIQUE OSWALD,
ALEXANDRE LEVY E ALBERTO NEPOMUCENO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da U.F.E.R.J., como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Paulo Sampaio.

Rio de Janeiro

2009

A963 Avvad, Ana Paula da Matta Machado.
A influência das peças de caráter do Romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno / Ana Paula da Matta Machado Avvad, 2009. 278f.

Orientador: Luiz Paulo Sampaio.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Romantismo na música – Brasil. 2. Música para piano – Europa – Sec. XIX – Influências. 3. Música para piano – Brasil – Sec. XIX. 4. Compositores brasileiros – Sec. XIX. I. Sampaio, Luiz Paulo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.90340981

Aos meus pais, Maria Aparecida e Miguel Avvad, aos meus irmãos Elyzabeth e Elias Miguel, à minha filha Luisa e ao meu marido Ricardo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Luiz Paulo Sampaio, pelo empenho e dedicação com que me guiou durante toda a pesquisa.

À Professora Doutora Daniele Pistone, que me co-orientou no tempo em que realizei meu estágio de doutorando na Université de Paris –IV, Sorbonne.

À CAPES, por todo suporte financeiro dado durante o curso.

À Professora Doutora Ingrid Barancoski, pela amizade sincera e pelo apoio sempre presente.

À Professora e musicóloga Salomea Gandelman, pelos valiosos aconselhamentos e gentil empréstimo dos livros.

Ao Professor Doutor Ricardo Tacuchian, pelas preciosas orientações dadas em toda minha vida acadêmica.

Ao Professor Doutor Caio Senna, pela revisão minuciosa da análise das peças.

Ao querido amigo José Hue, por toda atenção que sempre me dedicou.

Ao querido amigo José Staneck, pela digitalização das imagens, tornando esta tese mais bonita.

À minha tia, Professora Doutora Mirian Therezinha da Matta Machado, que, com seu exemplo, muito me incentivou a fazer o Doutorado.

RESUMO

A presente tese mostra a influência das peças características do romantismo europeu em obras para piano de alguns dos principais compositores românticos brasileiros, notadamente, Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Através de um estudo dos seus elementos estruturais, faz-se uma análise comparativa entre a produção musical romântica brasileira e a européia, traçando um paralelo entre ambas, a fim de ressaltar suas semelhanças e divergências dentro do contexto do movimento musical romântico do século XIX.

Palavras-chave: Romantismo, Análise comparativa, Piano

ABSTRACT

This thesis shows the influence of European romantic pieces in works for piano by some of the main Brazilian romantic composers, particularly Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy and Alberto Nepomuceno. Through a study of their structural elements, a comparative analysis is made between the Brazilian and the European musical pieces, drawing a parallel to show the similarities and the divergences within the context of the romantic musical movement of the Nineteenth Century.

Keywords: Romanticism, Comparative analysis, Piano

PRÉCIS

Cette recherche montre l'influence des pièces caractéristiques du romantisme européen dans les oeuvres pour le piano de quelques de plus importants compositeurs romantiques brésiliens, notamment, Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. A travers d'une étude des ses éléments structurels, on fait une analyse comparative entre la production musicale romantique brésilienne et européenne, en faisant un parallèle entre les deux, à fin de souligner les ressemblances et les divergences dans le contexte du mouvement musical romantique du XIX^{ème} siècle.

Mots-clefs : Romantisme, Analise comparative, Piano

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1 - Schubert, F. Improviso Op. 90 N. 3, compassos 1-6.....	94
Exemplo Musical 2 - Schumann, R. Fantasiestücke Op.12, compassos 1-4	95
Exemplo Musical 3 - Chopin, F. Estudo Op. 25 N. 2, compassos 1-6.....	96
Exemplo Musical 4 - Chopin, F. Prelúdio de Op. 28 N. 19, compassos 25-34.....	98
Exemplo Musical 5 - Schumann, R. Davidsbündlertänze, Dança N. 6, compassos 1-8	99
Exemplo Musical 6 - Brahms, J. Sonata N. 5, compassos 144-146	103
Exemplo Musical 7 - Chopin, F. Prelúdio Op. 45, compassos 1-2.....	104
Exemplo Musical 8 - Schumann, R. Davidsbündlertänze, Dança N. 8, compassos 1-8.....	108
Exemplo Musical 9 - Schumann, R. Davidsbündlertänze, Dança N.17, compassos 1-11.....	109
Exemplo Musical 10 - Schumann, R. Papillons, Op. 2, compassos 1-8	110
Exemplo Musical 11 - Schumann, R. Davidsbündlertänze, Dança N. 3, compassos 6-18	110
Exemplo Musical 12 - Liszt, F. Rapsódia Húngara N. 10, compassos 89-93.....	112
Exemplo Musical 13 - Gomes, C. Mormorio, compassos 1-5.....	118
Exemplo Musical 14 - Chopin, F. Estudo Op. 25 N. 1, compassos 1-4.....	119
Exemplo Musical 15 - Gomes, C. Mormorio, compassos 81-84.....	119
Exemplo Musical 16 - Schumann, R. Fantasiestücke Op. 12, compassos 16-18.....	120
Exemplo Musical 17 - Gomes, C. Mormorio, compassos 7-9.....	121
Exemplo Musical 18 - Gomes, C. Mormorio, compassos 64-65.....	121
Exemplo Musical 19 - Gomes, C. Mormorio, compassos 69-74.....	122
Exemplo Musical 20 - Gomes, C. Mormorio, compassos 102-104.....	122
Exemplo Musical 21 - Chopin, F. Balada N. 1 Op. 23 compassos 1-3.....	123
Exemplo Musical 22 - Chopin, F. Prelúdio N. 6, compassos 9-15.....	124
Exemplo Musical 23 - Gomes, C. A Cayumba, compassos 1-3.....	125

Exemplo Musical 24 - Gomes, C. A Cayumba, compassos 4-9.....	127
Exemplo Musical 25 - Chopin, F. Polonaise Op. 26 N. 2, compassos 9-12.....	127
Exemplo Musical 26 - Gomes, C. A Cayumba, compassos 8-11.....	128
Exemplo Musical 27 - Gomes, C. A Cayumba, compassos 30-34.....	128
Exemplo Musical 28 - Chopin, F. Rondó Op. 16, compassos 371-376.....	129
Exemplo Musical 29 - Gomes, C. A Cayumba, compassos 58-63.....	129
Exemplo Musical 30 - Miguéz, L. Noturno Op. 20, N.1, compassos 1-8.....	131
Exemplo Musical 31 - Scriabin, A. Prelúdio Op. 16 N. 4, compassos 1-3.....	132
Exemplo Musical 32 - Miguéz, L. Noturno Op. 20 N.1, compassos 9-14.....	133
Exemplo Musical 33 - Chopin, F. Noturno Op. 48 N. 2, compassos 3-8.....	133
Exemplo Musical 34 - Chopin, F. Noturno Op. 72 N. 1, compassos 1-5.....	134
Exemplo Musical 35 - Liszt, F. Anées de Pélerinage, I, “Valée d’Obermann”, compassos 1-12....	135
Exemplo Musical 36 - Miguéz, L. Noturno, compassos 27-28.....	136
Exemplo Musical 37 - Chopin, F. Prelúdio N. 4, compassos 11-12.....	136
Exemplo Musical 38 - Chopin, F. Prelúdio N. 23, compasso 1.....	137
Exemplo Musical 39 - Miguéz, L. Noturno Op. 20 N. 1, compassos 57-58.....	137
Exemplo Musical 40 - Chopin, F. Prelúdio N. 4 compassos 8-9.....	137
Exemplo Musical 41 - Miguéz, L. Noturno Op. 20 N.1, compassos 32-37.....	138
Exemplo Musical 42 - Chopin, F. Noturno Op. 15 N. 2, compassos 25-32.....	139
Exemplo Musical 43 - Miguéz, L. Noturno Op. 20 N. 1, compassos 83-90.....	140
Exemplo Musical 44 - Miguéz, L. Valsa - Improviso Op. 28, compassos 1-11.....	141
Exemplo Musical 45 - Chopin, F. Valsa Op. 64 N. 3, compassos 1-14.....	142
Exemplo Musical 46 - Miguéz, L. Valsa - Improviso Op. 28, compassos 35- 48.....	143
Exemplo Musical 47 - Chopin, F. Valsa, Op. 34 n. 1, compassos 79-97.....	144
Exemplo Musical 48 - Miguéz, L. Valsa - Improviso Op. 28, compassos 168-169.....	145

Exemplo Musical 49 - Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 1-8.....	148
Exemplo Musical 50 - Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 24-28.....	148
Exemplo Musical 51 - Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 28-32.....	149
Exemplo Musical 52 - Chopin, F. Polonaise Op. 22, compassos 235-237.....	149
Exemplo Musical 53 - Oswald, H. Tarantella Op. 14 N.3, compassos 175-195.....	151
Exemplo Musical 54 - Chopin, F. Balada N. 4 Op. 52, compassos 233-239.....	152
Exemplo Musical 55 - Oswald, H. Noturno Op. 15 N. 4 compassos 1-8.....	153
Exemplo Musical 56 - Oswald. H. Elegia, compassos 9-16.....	154
Exemplo Musical 57 - Massenet, A. Elegie, compassos 1-12.....	155
Exemplo Musical 58 - Oswald, H. Noturno Op. 14 N. 5 compassos 9-14.....	156
Exemplo Musical 59 - Oswald, H. Noturno Op. 14 N. 5 compassos 63-64.....	157
Exemplo Musical 60 - Oswald. H. Elegia, compassos 52-53.....	157
Exemplo Musical 61 - Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 1-19.....	159
Exemplo Musical 62 - Schumann, R. Humoreske, compassos 202-221.....	160
Exemplo Musical 63 - Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 68-69.....	161
Exemplo Musical 64 - Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 83-87.....	161
Exemplo Musical 65 - Liszt, F. Estudo Transcendental N. 10, compassos 17-20.....	162
Exemplo Musical 66 - Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 126-129.....	162
Exemplo Musical 67 - Chopin, F. Prelúdio N. 4, compasso 10.....	163
Exemplo Musical 68 - Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 432-442.....	164
Exemplo Musical 69 - Liszt, F. Valsa Mephisto, compassos 905-916.....	164
Exemplo Musical 70 - Tchaikovsky, P. Concerto para piano e orquestra Op. 23.....	164
Exemplo Musical 71 - Levy, A. Tango Brasileiro, compassos 1-2.....	166
Exemplo Musical 72 - Chopin, F. Prelúdio N. 1, compassos 1-2.....	166
Exemplo Musical 73 - Levy, A. Tango Brasileiro, compasso 21-23.....	167

Exemplo Musical 74 - Levy, A. Tango Brasileiro, compassos 84-85.....	167
Exemplo Musical 75 - Levy, A. Tango Brasileiro, compasso 89-93.....	168
Exemplo Musical 76 - Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 1-12.....	170
Exemplo Musical 77 - Brahms, J. Intermezzo N. 6 Op. 116, compassos 1-8.....	171
Exemplo Musical 78 - Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 13-15.....	171
Exemplo Musical 79 - Brahms, J. Intermezzo Op. 76, compassos 16-20.....	172
Exemplo Musical 80 - Nepomuceno, A. Noturno compassos 18-25.....	173
Exemplo Musical 81 - Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 35-37.....	173
Exemplo Musical 82- Tchaikovsky, P. Souvenir d'un lieu cher, Op. 42, compassos 1-7.....	174
Exemplo Musical 83 - Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 82-95.....	175
Exemplo Musical 84 - Chopin, F. Prelúdio N. 2 compassos 6 e 7.....	175
Exemplo Musical 85 - Nepomuceno, A. Improviso Op. 27 N.2, compassos 1-19	178
Exemplo Musical 86 - Brahms, J. Sonata Op. 2, 2º movimento, compassos 16-36.....	179
Exemplo Musical 87 - Schumann, R. Carnaval, Reconnaissance, compassos 17-31.....	180
Exemplo Musical 88 - Nepomuceno, A. Improviso Op. 27 N.2, compassos 40-43.....	181
Exemplo Musical 89 - Liszt, F. Estudo Transcendental N. 10, compassos 161-166.....	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	19
1.1 – O Movimento Romântico	19
1.2 – O Romantismo na Música	24
1.3 – O Romantismo no Brasil	33
1.3.1 – <i>Delimitação Cronológica</i>	33
1.3.2 – <i>Contexto Histórico-Social</i>	35
1.4 – O Nacionalismo Musical Brasileiro	44
1.5 – Revisão Bibliográfica do Período Romântico Brasileiro	48
1.6 – Compositores Brasileiros do Século XIX	63
CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA	86
2.1 – Estrutura Formal	86
2.1.1 – <i>Pequenas Formas</i>	89
2.2 – Estrutura Rítmica	92
2.2.1 – <i>Homogeneidade Rítmica</i>	93
2.2.2 – <i>Polirritmia</i>	94
2.2.3 – <i>Deslocamento da Acentuação Métrica</i>	97
2.3 – Estrutura Harmônica	99
2.3.1 – <i>Instabilidade Tonal</i>	100
2.3.2 – <i>Relação de Mediantes</i>	100
2.3.3 – <i>Acordes de 7ª e 9ª, 11ª, 13ª, Napolitano e Dominante Secundária</i>	101
2.3.4 – <i>Cromatismo</i>	105
2.3.5 – <i>Modulação, Relação dos Modos e Pedal Harmônico</i>	106
2.4 – Estrutura Fraseológica	107
2.4.1 – <i>Alteração do Módulo da Frase de 4 Compassos</i>	107
2.4.2 – <i>A Frase como um Eco</i>	108
2.4.3 – <i>Citação e Memória</i>	109

2.5 – Aspectos Pianísticos	111
2.5.1 – <i>Textura</i>	111
2.5.2 – <i>Articulação</i>	113
2.5.3 – <i>Pedal</i>	113
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS SELECIONADAS	115
3.1 – Carlos Gomes	116
3.1.1 – <i>Carlos Gomes – Mormorio (Improviso) para piano solo</i>	117
3.1.2 – <i>Carlos Gomes – A Cayumba (dança dos negros) para piano solo</i>	124
3.2 – Leopoldo Miguéz	130
3.2.1 – <i>Leopoldo Miguéz – Noturno Op. 20 N.1 para piano solo</i>	130
3.2.2. – <i>Leopoldo Miguéz – Valsa Improviso Op. 28 “Faceira” para piano</i>	140
3.3 – Henrique Oswald	145
3.3.1 – <i>Henrique Oswald – Tarantella Op. 14 N.3</i>	146
3.3.2 – <i>Henrique Oswald – Noturno Op. 14 N. 5</i>	152
3.4 – Alexandre Levy	157
3.4.1 – <i>Alexandre Levy – Allegro Appassionato Op. 14 para piano</i>	158
3.4.2 – <i>Alexandre Levy – Tango Brasileiro</i>	165
3.5. – Alberto Nepomuceno	168
3.5.1 – <i>Alberto Nepomuceno – II Noturno para piano solo</i>	168
3.5.2 – <i>Alberto Nepomuceno – Improviso Op. 27 N. 2 para piano</i>	177
CONCLUSÃO.....	182
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189
GLOSSÁRIO.....	199
ANEXOS	216

INTRODUÇÃO

A pesquisa desta tese consiste em focar as influências das peças características do Romantismo europeu nas obras dos compositores brasileiros Carlos Gomes (1839-1896), Leopoldo Miguéz (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), identificando essas influências nos aspectos estruturais das obras estudadas.

No primeiro capítulo, é apresentada uma revisão bibliográfica do período romântico brasileiro, a qual abrangeu compêndios de História da Música, teses de Doutorado, dissertações de Mestrado e artigos em revistas especializadas. Consultando os livros de História da Música Brasileira, constata-se, comumente, que os compositores do Século XIX, neles, são denominados “europeizados”, ou rotulados segundo seu grau de aproximação com os ideais nacionalistas, amplamente disseminados na Semana de Arte Moderna, de 1922. Os trabalhos de Avelino Romero Pereira, Eduardo Monteiro, José Eduardo Martins e Maria Alice Volpe apresentam uma reflexão crítica sobre tal visão, tentando modificar essa percepção do movimento romântico brasileiro.

Terminada a revisão bibliográfica, percebeu-se que o Romantismo Brasileiro não deveria ser considerado uma mera cópia do que estava sendo feito na Europa, embora recebesse uma forte influência da estética romântica do Velho Mundo. Como a temática do Romantismo Brasileiro ainda suscitava muitas controvérsias, uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto se mostrava necessária para esclarecer várias questões a respeito dos procedimentos utilizados na produção romântica nacional.

Após ser inserido o tema em seu contexto histórico e cultural, o segundo capítulo descreve a metodologia que fundamentou a análise comparativa das obras selecionadas dos

compositores brasileiros com a produção romântica européia. Os principais aspectos abordados nessa análise foram as estruturas formal, fraseológica, rítmico-harmônica, bem como alguns elementos da linguagem pianística, dentre eles, o pedal, a textura do instrumento e as diferentes articulações. A escolha dos compositores teve como base suas respectivas datas de nascimento, considerando-se como pertencentes ao romantismo musical brasileiro os nascidos entre as décadas de 1830 e 1860, a saber: Carlos Gomes (1836), Leopoldo Miguéz (1850), Henrique Oswald (1852), Alexandre Levy (1864) e Alberto Nepomuceno (1864).

Foram escolhidas para a análise comparativa duas peças de cada um desses compositores e os critérios levados em conta para a escolha dessas peças visaram um número relevante de compositores brasileiros representativos do período em questão, diferentes gêneros de peças e variadas abordagens dos recursos pianísticos. Dessa forma, foram selecionadas as peças *Mormorio* (Improviso) e *A Cayumba*, de Carlos Gomes; *Noturno Op. 20 N. 1* e a *Valsa Improviso Op. 28 "Faceira"*, de Leopoldo Miguéz; *Tarantella Op. 14 N. 3* e *Noturno Op. 14 N. 5*, de Henrique Oswald; *Allegro Appassionato Op. 14* e *Tango Brasileiro*, de Alexandre Levy e *II Noturno* e *Improviso Op. 27 N. 2*, de Alberto Nepomuceno.

O terceiro capítulo foi dedicado à análise comparativa das peças selecionadas, a qual abordou diferentes procedimentos composicionais, servindo-se da contextualização histórica e da metodologia expostas nos capítulos anteriores e fundamentada numa visão tradicionalista, apoiada nos pontos de vistas de Walter Piston (1969), Wallace Berry (1987), Nicholas Cook (1987), Charles Rosen (2000) e Jean-Pierre Bartoly (2001). Além disso, foram observados no processo analítico diferentes relações entre as características encontradas nas peças brasileiras e as obras de compositores europeus de algumas décadas anteriores, dentre eles Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert

Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Johannes Brahms (1833-1897), Piotr Tchaikovsky (1840-1893) e Alexander Scriabin (1872-1915).

Por fim, deve-se ressaltar que a análise comparativa das obras foi baseada numa ótica interpretativa, a qual está sujeita a um grau de subjetividade que, inevitavelmente, acompanha qualquer reflexão.

CAPÍTULO 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1 – O Movimento Romântico

Desde o final do Século XVIII até quase o final do Século XIX e, chegando mesmo até o início do Século XX, a arte, a literatura, a filosofia, e até mesmo a política, foram influenciadas por um pensamento filosófico característico do que, num sentido amplo, pode ser chamado de Movimento Romântico. Tal movimento serviu como fundo cultural de grande parte do pensamento estético do período em questão.

O Romantismo, visto em sua forma mais original, pode ser considerado como uma reação às normas éticas e estéticas estabelecidas no decorrer dos séculos XVII e XVIII, no sentido de privilegiar a emoção, a sensibilidade e o impulso irracional. O movimento romântico poderia ser definido também como uma nova maneira de sentir, na qual a emoção sobrepôs-se à razão e a imaginação substituiu o espírito crítico, tendo sido marcado também pelo lirismo, pela subjetividade e pela valorização individual do ser humano. (KOOGAN/HOUAISS, 1999: 1408).

Como o movimento romântico foi inicialmente literário, ele recebeu diversas definições de escritores renomados. O escritor francês Stendhal (1783-1842), ao dizer que “toda boa arte é romântica”, enaltece o romantismo relacionando-o não a um período, mas diretamente à qualidade da arte, referindo-se ao ‘espírito inovador’ presente em toda manifestação artística. O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) também corrobora esta idéia, ao dizer que:

O romantismo não está precisamente nem na escolha dos assuntos, nem na verdade exata, mas na maneira de sentir. [...] Quem diz romantismo, quer

dizer arte moderna, ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressos por todos os meios contidos nas artes. (Apud GOUBAULT, 1997: 169)¹.

A palavra ‘romântico’ foi associada ao gosto pela paisagem selvagem, visões “sublimes” da natureza, e representações de ruínas de prédios e castelos antigos, refletindo uma tendência da teoria estética que dava ênfase crescente ao sublime ao invés do belo. Em seu livro *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, cuja primeira publicação data de 1757, o escritor e estadista britânico Edmund Burke (1729-1797) identifica a beleza com delicadeza e harmonia e o sublime com imensidade, obscuridade e uma capacidade de inspirar terror.

Já no século XVIII, o sentimento começou a ser considerado mais importante que a razão, tanto na literatura quanto na filosofia, especialmente a partir do trabalho do filósofo, ensaísta, compositor e romancista francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o primeiro grande pensador francês do movimento, cuja filosofia constitui uma das bases do pensamento romântico. Porém, é importante observar que o pensamento rousseauiano, até certo ponto, expressou tendências já existentes. No século XVIII, as pessoas cultas da França admiravam grandemente aquilo que chamavam de *sensibilité*, o que significava uma predisposição à emoção. Para ser totalmente satisfatória, a emoção tinha de ser direta e violenta, sem ser orientada de modo algum pelo pensamento.

O pensamento de Rousseau dá uma amplitude enorme ao culto já existente da sensibilidade. A “volta à natureza” foi para o pensador, antes de tudo, uma volta à própria natureza humana, simbolizada pelo “bom selvagem”- homem guiado pela sensibilidade ao invés da razão. É bem rousseauiano o subjetivismo do movimento, a psicologização da

¹ Le romantisme n'est précisément ni dans la choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. [...] Qui dit romantisme, dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts. Esta tradução, bem como todas as subsequentes, é de responsabilidade da autora.

poesia, entendida agora como confissão e auto-revelação, a valorização do indivíduo, predileção pela paisagem natural, a descrença na civilização, a exaltação da inocência infantil, do ambiente rural, do camponês e das camadas populares, bem como a valorização, nos sentimentos, do tempo presente. A moral romântica tinha, primordialmente, motivos estéticos, ao ir contra as normas impostas pela sociedade européia e desdenhar as convenções sociais, desde o modo de se vestir até o mais elevado grau da esfera moral tradicional.

Simultaneamente ao movimento que acontecia na França, os jovens escritores alemães, dentre eles Friedrich Schlegel (1772-1829), Novalis, pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801) e Friedrich Hölderlin (1770-1843), sob a liderança de Johann Gottfried Herder (1744-1803), foram muito influenciados pelos ideais do “Sturm und Drang”, movimento que eclodiu na Alemanha por volta de 1770 e tinha como base a volta às origens da cultura e da língua germânica. O nome “Sturm und Drang” (tempestade e ímpeto) foi tirado do título de uma peça teatral de Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), um dos expoentes do movimento.

Os autores pré-românticos alemães se empenhavam por uma reforma política e social e procuraram renovar sua literatura através do retorno à natureza e à essência humana. O escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) foi um dos maiores pensadores do pré-romantismo alemão. O seu livro *Die Leiden des jungen Werther* (*Os Sofrimentos do Jovem Werther*) (1774), considerado uma obra-prima da literatura mundial, foi um marco no movimento. O romance, de cunho autobiográfico – narra as desilusões amorosas do jovem Werther e o trágico suicídio do protagonista ao final. Esse episódio acarretou uma onda de suicídios entre jovens na Europa, influenciados pela dramaticidade que Goethe conseguiu expressar em seu texto. A incompatibilidade entre indivíduo e sociedade, tema típico do “Sturm und Drang”, torna-se um dos motivos fundamentais que o escritor alemão Jean-Paul

(1763-1825) iria denominar, posteriormente, de “Weltschmerz” (dor do mundo), tão característico do romantismo alemão.

Antes dos ideais do “Sturm und Drang”, surgira na Alemanha, em torno de 1740, o *Empfindsamkeit* (Sensibilidade), dentro de uma tendência européia concomitante à última fase da Ilustração. O termo *Empfindsamkeit* é originado da palavra *Empfindung* (sensação) e se refere a um tipo de expressão intimista, sensível e subjetiva, com intenção de provocar lágrimas de melancolia. Esse tipo de sentimento se encontra particularmente patente nos romances de vários escritores europeus, dentre eles, Richardson, Sterne e Goldsmith, assim como na “comédia lacrimosa” de Destouches e Didérot. Tal sentimentalismo estava associado, na Alemanha, ao pietismo, corrente protestante de cunho místico que se dirigia contra a ortodoxia dogmática da Igreja Protestante oficial. O pietismo, de forte influxo no “Sturm und Drang”, é expressão de um tipo de religiosidade baseado na interpretação de textos das Escrituras, em que os sentimentos de amor ao próximo e o renascimento íntimo do ser humano são obtidos através da manifestação da graça divina. A música de Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), representa bem essa ética e está associada aos mesmos ideais do movimento pré-romântico alemão que também influenciaram Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Do ponto de vista filosófico, a origem do movimento romântico foi a obra *Fundamentos de toda Teoria da Ciência* (1794) do filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). As idéias do filósofo foram difundidas pelos irmãos Schlegel, considerados fundadores do Romantismo germânico. Um dos traços mais marcantes da filosofia romântica é a busca da unidade, a aspiração à superação do dualismo e a integração das diferenças numa unidade. O filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), considerado um dos maiores pensadores do Romantismo, alarga o horizonte da filosofia idealista de Fichte e encara a natureza como luta contínua entre forças opostas. Todo

dualismo, porém, tende a superar-se através de uma nova unidade que, por sua vez, gera novo dualismo e assim por diante. “O processo de evolução progressiva permite compreender a unidade final da natureza, através de sua série gradual que conduz sempre para o mais perfeito”. (BORNHEIM, 1959: 82). Essa tese será aprofundada posteriormente pelo filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). O conflito entre as limitações do real e a infinitude do ideal permite compreender a nostalgia romântica.

Por isso mesmo, a nostalgia é, como pretendem certos autores, um fenômeno primeiro do Romantismo. Primeiro, é o sentido do infinito, do absoluto, interior à alma humana, condenada à finitude, e que se extravasa no romântico sob forma de nostalgia, de *Sehnsucht*. (BORNHEIM, 1959: 54)

A nostalgia resulta, portanto, do desejo de reconquistar o infinito. O artista romântico, unindo o real e o ideal, a razão e o instinto, realizaria uma síntese superior. Segundo o escritor e poeta alemão Goethe, o artista possui um poder único, pois sua intuição pode atingir o fundo último da natureza humana e a idéia divina que existe nela. Dessa forma, a filosofia romântica está intimamente ligada à arte, pois a primeira revela abstratamente o ideal e a segunda, o realiza.

Porém, a exigência de uma unidade como o ‘absoluto’ a ser atingido pelo artista romântico leva a reunir, não somente a arte e a filosofia, mas também a moral e a religião. A presença da religiosidade e do misticismo faz parte do universo romântico, que privilegia a espiritualidade como um elo entre o homem comum e o Ser supremo.

Dessa forma, os filósofos do Romantismo percebiam a natureza como uma força incontrolável e viam na arte o único caminho para conciliá-la com a vida espiritual e subordiná-la, assim, aos ideais morais do homem. Através do convívio da arte, pela educação estética, a vida instintiva do homem se tornaria mais nobre e elevada. O movimento romântico também teve como característica marcante a valorização dos sentimentos patrióticos. Como enfatiza o dicionário Grove (1994: 795):

Um outro aspecto do romantismo se encontra na busca da identidade nacional, geralmente através de sua história e do repertório da música folclórica, por parte de muitos países europeus que acabavam de alcançar a maturidade política, ou mesmo a independência.

A busca de uma identidade nacional gerou posteriormente o nacionalismo, que passou a ter forte cunho político, e foi responsável pela consolidação de vários estados nacionais na Europa, bem como a independência de vários países americanos.

Outra importante característica do movimento é o culto à genialidade e à figura do “gênio original”. O “gênio” é o protótipo do grande homem, do poeta dotado de forças criadoras. Ele é vidente e mensageiro divino. Obedecendo à inspiração subjetiva e ao impulso expressivo, produz obras originais, talvez imperfeitas no que se refere à forma externa, mas dotadas de unidade íntima. A originalidade — conceito sem importância na época do classicismo — torna-se critério de valor da obra de arte romântica.

1.2 – O Romantismo na Música

Em relação à literatura, o romantismo eclodiu na arte musical tardiamente, porém, com uma força extraordinária, encontrando nesta arte um grande potencial de expressividade. Na música, os românticos encontraram um terreno fértil para a criação de obras que traduzissem os mais diversos estados de espírito do ser humano.

Por volta do início do século XIX, a música havia se tornado a arte de maior prestígio. Antes mesmo de Hegel afirmar que a música era a arte romântica arquetípica, J. W. Ritter já havia feito um comentário similar: em 1806, no final de uma de suas menos conhecidas publicações, um ensaio intitulado “Física com Arte”, endereçado à Academia de Ciências de Munique, ele escreveu que a música “parece ser para os dias atuais ou para o futuro, aquilo que a arquitetura havia sido para as idades antigas ou para o passado”, e não

se poderia decidir se a música já havia atingido seu ponto culminante ou se este ainda estava por vir. (ROSEN, 2000: 124).

Em seu livro *A Música Romântica*, o musicólogo Alfred Einstein (1959) fala do impacto da estética romântica na música:

[...] o ano de 1800 marca aproximadamente o início de um novo período na história do espírito humano, período que se designou sob o nome de era romântica. O novo espírito que soprava imprime sua marca a todas as formas de atividades, seja a arte, a filosofia ou a política. Nenhuma nação da Europa ficou imune aos seus efeitos, nenhuma escapou inteiramente às suas expectativas, ainda que cada uma a sofresse em graus diferentes, aquelas do Norte, foram mais vulneráveis que as do Sul. Além disso, nem nas diferentes nações, nem nas diversas artes, ele se manifestou simultaneamente, mas sucessivamente. Geograficamente, primeiro ocorreu na Inglaterra, Alemanha e França; no plano das idéias, principalmente na poesia, seguida das artes plásticas e finalmente a música. Mas, se o gênio romântico encontrou, do ponto de vista temporal, sua última manifestação na música, foi nela que encontrou sua expressão mais poderosa. Nenhuma história do Romantismo europeu seria completa sem uma história da música romântica. (EINSTEIN, 1959: 10)².

Einstein também fala da dificuldade de se usar um único termo para se referir à produção musical romântica, apontando nela suas semelhanças e contradições:

É, em vão, que nós procuramos definir sem equívoco a noção de “romantismo musical”. Basta lembrar, em ordem cronológica, os nomes dos grandes Românticos – Weber e Schubert, Berlioz e Mendelssohn, Chopin e Schumann, Liszt, Wagner e Brahms – para se dar conta de que se reúnem aqui no interior de um mesmo quadro os contrastes os mais vivos. Um mesmo quadro, porque é bem evidente que há traços comuns entre os mesmos membros de uma mesma geração; e, por outro lado, os contrastes mais vivos. Mas são antinomias que não se excluem em absoluto e, com efeito, elas são somente inconciliáveis na aparência. (EINSTEIN, 1959: 10)³.

² [...] l'année de 1800 marque en effet à peu près le début d'une nouvelle période dans l'histoire de l'esprit humain, période que l'on désigne sous le nom d'ère romantique. Le nouvel esprit qui souffle imprime sa marque à toutes les formes d'activité, que ce soit à l'art, à la philosophie ou à la politique. Nulle nation d'Europe ne peut se soustraire à ses effets, nulle n'échappe entièrement à son atteinte, encore que chacune la subisse à des degrés divers, celles du Nord y étant davantage soumises à celle du Midi. De plus, ni chez les différentes nations ni dans les divers arts, il ne se manifeste simultanément, mais successivement : sur le plan géographique, d'abord en Angleterre, en Allemagne et en France; sur celui des arts, en premier lieu et principalement en poésie, puis dans les arts plastiques, enfin en musique. Mais si ce génie romantique trouve, temporellement parlant, sa dernière manifestation dans la musique, c'est aussi en elle qu'il trouve son expression la plus puissante. Aucune histoire du Romantisme européen ne saurait par conséquent être complète sans une histoire de la musique romantique.»

³ C'est en vain, au demeurant, que nous chercherions à définir sans équivoque la notion de «Romantisme musical». Il n'est que de se remémorer, dans l'ordre chronologique, les noms des grands Romantiques _ Weber et Schubert, Berlioz et Mendelssohn, Chopin et Schumann, Liszt, Wagner et Brahms – pour se rendre compte

Alguns aspectos sócio-econômicos influenciaram diretamente a arte romântica. A emancipação e o crescimento da burguesia, durante o século XVIII, tiveram importantes conseqüências na vida musical européia. Até então, os centros musicais eram as cortes e as igrejas. Com a ascensão da burguesia, começam a surgir novas formas de atividade musical e aparecerá uma nova figura do artista, tanto criador como intérprete.

A manifestação mais imediata dessa nova situação foi o surgimento de atividades musicais públicas, acessíveis a quem pagasse ingresso. Em toda a Europa, começam a ser criadas salas de concerto, e sociedades de música são formadas nas principais capitais européias. Essas atividades públicas costumavam ser organizadas por sociedades burguesas cujos membros participavam ativamente das programações musicais. Com o passar do tempo, porém, os músicos amadores passaram a ser substituídos por profissionais. As primeiras cidades a se destacar pela atividade musical foram Londres e Paris, em torno de 1810, sendo seguidas pelas outras capitais européias.

As sociedades filarmônicas cuidavam da música sinfônica, de câmara, coral e também da ópera. Dessa forma, o músico deixou de ser um empregado de uma corte ou igreja para se transformar num profissional liberal. Essa organização da atividade musical proporcionou o surgimento dos virtuosos viajantes, que passaram a viver da dependência do público pagante, e que, na luta pela preferência dessa classe, passaram a se preocupar em agradá-la através de um repertório que refletisse suas preferências musicais.

A figura do virtuose passa a desempenhar um papel fundamental no cenário artístico romântico. Segundo o dicionário Grove (1994: 1002), “No final do século XVIII, [virtuose] significava um músico que seguia a carreira solista, mas no século XIX passou a aplicar-se

que l'on rassemble ici à l'intérieur d'un même cadre les contrastes les plus vifs. Un même cadre, disons-nous, car il est bien évident qu'il y a des traits communs entre les membres d'une même génération; et les contrastes les plus vifs, d'autre part, mais ce sont là des antinomies qui ne s'excluent pas absolument et, en effet, elles ne sont inconciliables qu'en apparence.»

cada vez mais a intérpretes de brilhantismo notável, especialmente, Liszt e Paganini”. O próprio pianista Franz Liszt fornece uma descrição do virtuose, ao dizer que:

O virtuose [...] não é o leitor mais ou menos hábil e especialista em obras sem margem para suas glosas, que não necessitam de comentários interlineares. As obras musicais ditadas pela inspiração nada mais são, no fundo, que o trágico ou tocante cenário do sentimento que cabe ao virtuose fazer falar, cantar, chorar, gemer, adorar, saborear-se a si mesmo, se orgulhar e se exaltar alternadamente. Ele é, portanto, tão criador quanto o escritor [...]. (Apud ESCAL, 2005: 53)⁴.

O compositor associa a virtuosidade a uma virtude moral, ao dizer que:

Não é nem “virtuose” nem “virtuoso” alguém que não tem a faculdade de engendrar um tipo ideal que, fruto de transportes de seu amor pela beleza suprema, impõe o respeito e a admiração em seu favor e o chama de pai de belas obras, das ações nobres, sejam estas pertencentes à moral ou à arte [...]. (Apud ESCAL, 2005: 56)⁵.

Para Liszt, moral e arte são dois lados de uma mesma moeda, “essas duas formas do sublime” (Apud ESCAL, 2005: 56)⁶, sendo, apenas, manifestações voltadas para a criação do Belo. A virtuosidade é o ato moral, no qual o Belo gera o Bom e o Bem. Impregnada desse desejo e vontade, a virtuosidade eleva a humanidade. Ela é precisamente um atributo do homem, não no sentido geral de ser humano, mas no sentido restritivo e genérico de ser humano masculino. Liszt associa a palavra de virtude a sua origem latina *vir* (*virtus*): o exercício da virtuosidade ou da virtude origina-se de um ato de virilidade e da potência masculina.⁷

⁴ Le virtuose [...] n'est pas le lecteur plus au moins habile et expert d'oeuvres sans marge pour ses gloses, et qui ne nécessitent point de commentaires interlinéaires. Les oeuvres musicales que l'inspiration a dictées ne sont au fond que le tragique ou touchant scénario du sentiment qu'il appartient au virtuose de faire parler, chanter, pleurer, gémir, adorer, se savourer lui-même, s'orgueillir, et s'exalter tour à tour ; il est donc aussi créateur que l'écrivain [...].

⁵ N'est ni *virtuose* ni *vertueux* quiconque n'a pas la faculté d'engendrer un type idéal, qui, fruit des transports de son amour pour la beauté suprême, impose le respect et l'admiration en sa faveur, et le nomme père de belles oeuvres, de nobles actions, soit que celles-ci appartiennent à la morale ou à l'art [...].

⁶ ces deux formes du sublime

⁷ Essa idéia de Liszt é desenvolvida no livro “Des Bohémiens et de leur musique em Hongrie” (1859), Plan de la Tour (Var.), Editions d'Aujourd'hui, Coll. “Les Introuvables”, 1982, pp. 279, 280 e 281. Porém, não se sabe da veracidade da autenticidade do texto por Liszt, mas ele o assinou, assumindo-o como de sua autoria publicamente.

A figura do virtuose romântico não está somente ligada aos aspectos técnico-musicais, mas sim à representação do instrumentista virtuose. Por representação, é entendido um sistema de crenças e opiniões compartilhadas por uma sociedade em uma determinada época. O instrumentista virtuose do século XIX compunha suas próprias peças para exibir nos programas, cujos títulos já indicavam uma grande dose de brilhantismo e de dificuldade técnica. Além dos estudos transcendentais e aqueles sobre os Caprichos de Paganini, existem muitas outras peças de Franz Liszt que denotam o virtuosismo técnico: *Allegro di bravura*, *Rondo di bravura*, *Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini*, *Scherzo Diabólico*, *Valsas Mephisto*, *Caprichos Heróicos*, para não mencionar as indicações de movimento: *prestissimamente*, *velocissimo*. Ao lado desse repertório específico de virtuosismo, existe também a composição virtuosística, mostrando uma recusa de soluções fáceis em busca de ultrapassar os limites, ou mesmo atingir uma organização espiritual. O artista se vê como um virtuose dessa disciplina de pureza, tornando-se alguém que se educa a transmitir infalivelmente o melhor de si.

A competição entre os virtuosos desencadeou o desenvolvimento da técnica instrumental e vocal, que sempre fascinou o público com suas acrobacias. Assim, as fábricas e os artesãos se esmeravam no aprimoramento dos instrumentos solistas, dentre eles o piano, violino e a flauta. O piano assume a supremacia, com um repertório totalmente dedicado ao instrumento, principalmente de compositores como Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886) e Robert Schumann (1810-1856). Liszt faz uma verdadeira declaração de amor ao instrumento ao dizer que:

Meu piano, até aqui, sou eu, é a minha palavra, é a minha vida: é o depositário íntimo de tudo que se passa no meu cérebro, desde os dias mais agitados da minha juventude; é nele que estão todos os meus desejos, todos os meus sonhos, todas as minhas alegrias e todas as minhas dores. Suas

cordas vibram em todas as minhas paixões, suas teclas dóceis obedeceram a todos os meus caprichos. (Apud DENIZEAU, 1997: 170)⁸.

O triunfo da música instrumental foi celebrado por Hector Berlioz (1803-1869) através de um depoimento em 4 de fevereiro de 1838, na Revista e Gazeta Musical de Paris, ao dizer que:

A arte dos sons propriamente dita, independente de tudo, nasceu ontem; ela se tornou recentemente adulta, tem vinte anos. Ela é bela e poderosa; é o Apolo Pítico dos modernos. Nós lhe devemos um mundo de sentimentos e sensações que lhes permaneceram fechados; sim, grandes poetas adorados, vocês foram vencidos. (Apud GUICHARD, 1971: 60)⁹.

O próprio compositor foi um dos responsáveis pelo aumento de tamanho e de variedade tímbrica das orquestras românticas. Em 1830, Berlioz cria a orquestra moderna com a *Sinfonia Fantástica*. A ópera, por sua vez, também alarga os elementos estruturais do teatro lírico, trazendo o *pathos* a uma densidade ainda não antes representada nos dramas líricos.

O musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1989) se distancia da visão político-social para explicar as manifestações artísticas, não as aceitando como simples decorrência das transformações políticas, econômicas e sociais. Ele diz que:

[...] o problema que encaramos quando escrevemos sobre a história da música não reside em encontrar documentos musicais para ilustrar estruturas e processos sociais, mas em estabelecer uma relação entre a estética e a substância histórica das obras musicais. (DAHLHAUS, 1989: 1)¹⁰.

Segundo Dahlhaus, o romantismo musical ocorreu entre os anos de 1814 e 1914 e teria como marco inicial as últimas obras de Beethoven, passando pelas óperas de Rossini, os

⁸ Mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie : c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse ; c'est là qu'ont été tous mes rêves, toutes mes joies et toutes mes douleurs. Ses cordes ont frémi sous toutes mes passions, ses touches dociles ont obéi à tous mes caprices.

⁹ L'art des sons proprement dit, indépendant de tout, est né d'hier; il est à peine adulte, il a vingt ans. Il est beau, il est tout-puissant; c'est l'Apollon Pythien des modernes. Nous lui devons un monde de sentiments et de sensations qui vous resta fermé. Oui, grands poètes adorés, vous êtes vaincus.

¹⁰ [...] the problem we face when we write music history resides not in finding musical documents to illustrate social structures and processes, but rather in establishing a relation between the aesthetic and the historical substance of works of music.

lieder de Schubert e Schumann, a poética de Liszt e Chopin, indo até a dissolução tonal de Schoenberg e a rejeição do “modernismo” trazida por Richard Strauss na ópera *Der Rosenkavalier*. Dalhaus diz que toda a produção romântica teve como impulso inicial a volta do *cantabile*, sendo a melodia a idéia musical geradora de toda composição romântica, desde as sinfonias de Beethoven e os lieder de Schubert, até as grandes óperas de Wagner. A melódica italiana é a base também das composições de Chopin e Liszt, Meyerbeer e Berlioz, que possuem uma poética influenciada por Bellini.

Charles Rosen fala da estruturação da melódica romântica baseada não na sonoridade ouvida, mas no eco deixado por sua ausência. Ele refere-se à obra *Humoreske* de Schumann, como um grande exemplo da representação da sonoridade romântica:

Essas páginas de Schumann podem guardar um segredo, mas elas não o escondem: ao contrário, com suas estranhas sonoridades que tanto dispensam o completo desenvolvimento melódico, quanto o sugerem continuamente, eles insistem abertamente na presença de um segredo, sem falar na ainda mais extraordinária ressonância do retorno. O inaudível na música de Schumann não está, como em Bach, concebido enquanto estrutura teórica que só pode tomar a forma sonora de maneira imperfeita, mas como uma estrutura sonora que implica o que está ausente. (ROSEN, 2000: 37).

Mais adiante, Rosen (2000: 39) acrescenta que “o fato de que a primazia do som tenha de estar acompanhada, e mesmo anunciada, por uma sonoridade que não é apenas irrealizável, como inimaginável, constitui um paradoxo essencialmente romântico”.

Os compositores românticos europeus, inseridos na estética romântica, fazem da arte musical uma reinvenção poética, querendo traduzir em música, um sentimento lírico, que dá origem ao pensamento musical. Um exemplo disso é citado por Fischer-Diskau, ao referir-se a Robert Schumann (1810-1856). Ele diz que:

[...] o romantismo, tal como compreendido por Schumann, corresponde a um conteúdo poético da música, de uma música nascida de uma emoção artística intensa. Esta, por sua vez, tem por origem a imaginação que, arrancando o

ouvinte do domínio do real, o leva a ‘exaltação’, retomando uma expressão tão cara à Schumann. (FISCHER-DISKAU, 1984: 8).¹¹

Dahlhaus rejeita a noção da música do século XIX como sendo simplesmente uma arte emocional, a qual desconsideraria o estudo racional das formas musicais. O autor diz que:

Se a música romântica do século XIX é uma mera sub-corrente usada para caracterizar a época em sua totalidade, referindo-se à música romântica como ‘arte emocional’, é uma meia verdade em forma de clichê, que, apesar de válida do ponto de vista da história da recepção, é vago no que se refere à técnica composicional. Aquela música romântica, como aquela do “Empfindsamkeit” e o “Sturm und Drang”, pressupõe um modo de percepção que foi descrito por Wilhelm Heinrich Wackenroder como ‘absoluta submersão do espírito na torrente de sentimentos’ é um fato fundamental para a história da recepção de uma época, no qual uma racionalização estética baseada na lógica das formas musicais é quase impotente para se contrapor. (DAHLHAUS, 1989: 16)¹².

Dahlhaus também considera que a produção musical do século XIX se manifesta de diversas maneiras e possui muitas facetas, sendo difícil defini-la de uma única forma e de ser rotulada genericamente de romântica. O autor apresenta uma visão não-monolítica da música do século XIX, reconhecendo nesse período quatro principais correntes: romantismo, nacionalismo, *Biedermeier* (música trivial) e realismo.

Segundo Dahlhaus, o *Romantismo* do século XIX se refere à produção musical, cujas bases estão no classicismo vienense e nas tradições legadas por Haydn, Mozart e Beethoven. Apesar de o termo romantismo ser comumente considerado uma oposição ao classicismo, o autor considera que os compositores românticos empregam as formas e harmonias clássicas, revestindo-os com um novo conteúdo poético. Dessa forma, o autor adota a mesma

¹¹ Le romantisme tel que le comprit Schumann correspond à ce contenu poétique de la musique, d’une musique née d’une émotion artistique intense. Celle-ci, à son tour, a pour origine l’imagination qui, arrachant l’auditeur à l’emprise du réel, le mène à l’«exaltation», pour reprendre un terme cher à Schumann.

¹² If romanticism in nineteenth-century music is a mere subcurrent used to characterize the age in its entirety, referring to romantic music as “emotional art” is a clichéd half-truth which, however valid from the standpoint of reception history, is a vague as far as compositional technique is concerned. That romantic music, like that of *Empfindsamkeit* and the *Sturm und Drang*, presupposes a mode of perception once described by Wilhelm Heinrich Wackenroder as “utter submersion of the spirit in the surging torrent of feelings” is a fundamental fact for the reception history of the era, one which an aesthetic rationale based on the logic of musical forms is almost powerless to oppose.

periodização que o musicólogo Friedrich Blume (1970) utiliza em seu livro *Classic and Romantic Music: a comprehensive survey*, o qual considera o século XIX como uma extensão do período clássico.

Seguindo as diversas classificações sugeridas por Dahlhaus, o *Nacionalismo* é a busca de um caráter nacional, no qual o artista apresenta musicalmente as suas origens. O Nacionalismo era visto como um caminho ao universalismo e, sendo assim, tanto as *Polonaises* de Chopin quanto as *Rapsódias Húngaras* de Liszt eram capazes de agradar ao grande público nas salas de concerto das diversas capitais européias. Dahlhaus diz que o “Nacionalismo era visto como um caminho, não um percalço, para a universalidade. Nem foi uma pintura nacional forte – de Weber e Chopin até Mussorgsky – necessariamente um obstáculo para o reconhecimento internacional; de fato, era quase sempre um veículo”. (DAHLHAUS, 1989: 37)¹³.

O *Biedermeier* ou *música trivial* (1815-1850) foi uma denominação aplicada à vida e a arte burguesa na Alemanha, Áustria e no Norte da Europa em torno de 1815 a 1848. O termo é derivado de um mestre-escola fictício e caricatural de uma publicação satírica e foi utilizado na música em tom depreciativo para designar a atitude conservadora da burguesia diante das artes e sua preferência pela música de caráter popular, pouco exigente e sentimental. Uma vez que essa classe ascendeu socialmente no século XIX e o artista passou a depender financeiramente dela, os compositores românticos tiveram que adequar suas composições ao espírito burguês, com melodias de fácil assimilação, peças curtas, óperas e operetas com temas alegres e cômicos. Transcrições de grandes obras foram feitas para serem tocadas nos lares e a cultura musical passou a fazer parte da educação e das reuniões familiares.

Por último, o *realismo* do século XIX foi marcado pela busca de uma representação exata e fiel da realidade no contexto musical. às vezes, retratando-o de uma maneira agressiva

¹³ Nationalism was seen as a means, not a hindrance, to universality. Nor was a strong national tint – from Weber and Chopin to Mussorgsky – necessarily an obstacle to international recognition; indeed, it was almost always a vehicle.

ou crítica. O movimento teve um grande impacto na cena lírica, com as óperas “históricas” de Modest Mussorgsky (1839-1881), na Rússia; Meyerbeer (1791-1864) na França e Verdi (1813-1901) na Itália. Em *Boris Goudonov*, de Mussorgsky, a melodia, muitas vezes próxima da linguagem falada, e os ritmos populares vão inspirar muitos compositores posteriores da escola romântica. Na ópera *Carmen*, de Bizet, a complexidade psicológica das personagens, a presença popular em cena, *arias* com ritmos populares, como a conhecida *Habanera*, deram uma força dramática à temática romântica, fazendo com que as obras expressassem muito além do retrato individual de uma época.

1.3 – O Romantismo no Brasil

1.3.1 – Delimitação Cronológica

Segundo Maria Alice Volpe, “estabelecer os limites cronológicos do romantismo musical no Brasil é tarefa bastante difícil”. (VOLPE, 1994: 12). Alguns musicólogos afirmam que as manifestações românticas no Brasil surgiram com muito atraso em relação à Europa. Porém, uma vasta documentação comprova que, ainda na primeira metade do século XIX, o repertório romântico europeu começou a penetrar gradativamente no Brasil. Por outro lado, o período romântico parece ter se estendido por mais uma década após o início do movimento modernista. “Embora pareça evidente tomarmos a Semana e Arte Moderna de 1922 como divisor de águas entre Romantismo e Modernismo, a questão é mais delicada”. (VOLPE, 1994:12).

Devido à dificuldade de englobar o movimento numa delimitação cronológica específica, nota-se que, na maioria dos livros de história da música, os compositores receberam uma classificação estilística. Maria Alice Volpe explica que:

Analisando a data de nascimento dos compositores pudemos observar que aqueles que indiscutivelmente pertenciam ao período em foco haviam nascido entre as décadas de 1830 e 1860. São eles Carlos Gomes (1836), Leopoldo Miguéz (1850), Henrique Oswald (1852), Alexandre Levy (1864) e Alberto Nepomuceno (1864) [...]. Os compositores nascidos entre as décadas de 1870 e 1890 apresentam maior dificuldade de classificação estilística, pois enquanto uns estão presos ao estilo romântico [...], outros já fazem uma transição para o período seguinte [...]. Adotamos o ano de nascimento de Glauco Velasquez (1884) como limite cronológico para a data de nascimento dos autores [...], porque identificamos nele um dos compositores mais representativos do final de um período que precede o movimento modernista e que poderíamos qualificar de romântico. [...] Levamos em consideração que o romantismo musical brasileiro se estendeu (sic) pelo menos por uma década após o advento do modernismo no Brasil. Não pudemos excluir a produção de autores românticos que sobreviveram à eclosão do movimento como, por exemplo, Henrique Oswald, falecido em 1931 [...]. (VOLPE, 1994:12 e 13).

Outros musicólogos, como Bruno Kiefer (1982: 64), também ressaltam a dificuldade de se estabelecer um marco cronológico para o período romântico brasileiro. Assim, seguindo uma classificação estilística, ao observar o catálogo de obras para piano dos compositores Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno (vide anexo II), nota-se que existem diversas peças românticas sem data e outras datadas das primeiras décadas do século XX. Portanto, para este trabalho, iremos considerar que as primeiras manifestações românticas surgiram no Brasil na primeira metade do século XIX e se estenderam até as primeiras décadas do século XX.

1.3.2 – Contexto Histórico-Social

Ainda na primeira metade do Século XIX, o repertório romântico europeu começou a penetrar no Brasil, primeiramente, pela ópera francesa e, posteriormente, pela italiana, que entusiasmava o público com suas divas. Muito influenciada pela cultura francesa, a vida cultural no Rio de Janeiro do Século XIX tinha uma classe burguesa emergente, que fundava sociedades sinfônicas e filarmônicas, estimulava e sustentava os virtuosos, promovia o ensino da música, cuidava da indústria e do comércio dos instrumentos.

Na primeira metade do Século XIX, a vinda de D. João VI de Portugal para o Brasil em 1808 modificou completamente a cidade do Rio de Janeiro. A presença da corte portuguesa ratificou a posição de liderança musical que a cidade exercia, considerando-se o declínio da música colonial mineira e a parca atividade cultural em outras províncias. A ópera, espetáculo de elite, era fortemente ligada à família real. Conforme explica Bruno Kiefer (1982: 67) em seu livro *História da Música Brasileira*, “ela oferecia à sociedade palaciana [...] um de seus divertimentos prediletos, quando mais não fosse para compensá-la do que havia deixado em Lisboa”.

A burguesia carioca emergente foi capaz de promover um movimento cultural tendo por modelo o que acontecia nas capitais européias, tornando-se um ambiente propício ao florescimento das idéias românticas. Na música brasileira, as primeiras manifestações românticas foram originadas do sentimento de auto-afirmação nacional, através de uma profusão respeitável de hinos, dentre eles o *Hino da Independência* e da *Carta Constitucional*, escritos pelo Imperador D. Pedro I, além do *Hino Nacional*, de Francisco Manuel da Silva (1795-1865).

Segundo Vanda Freire (1995: 107), a inauguração do Real Theatro de São João, palco lírico da corte, ocorreu em 1813, no Rio de Janeiro, com uma ópera em português, *O Juramento dos Nunes*, de Bernardo José de Souza Queiroz. Ayres de Andrade (1967), através de vasta documentação, mostra que o Theatro São João apresentava, sobretudo, repertório italiano em suas temporadas.

Além da ópera italiana, são mencionados por Ayres de Andrade (1967: vol. I, 119) espetáculos bilíngües, em italiano e português, sem maior relevância quanto à utilização sistemática do nosso idioma. Somente a partir de 1857, com a fundação da Academia Imperial de Música e da Ópera Nacional, é que surgem projetos em favor do teatro lírico nacional sobre assuntos brasileiros. A Academia Imperial de Música e da Ópera Nacional tinha como objetivos a preparação e o aperfeiçoamento de cantores, como também a realização de concertos líricos e óperas de autores nacionais ou estrangeiros traduzidos em português. As idéias românticas valorizavam a língua portuguesa nos textos cantados, a escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas, bem como revelava tendências indianistas e antiescravistas. Mesmo tendo uma prosperidade aparente, a Academia Imperial de Música durou apenas até 1864.

Segundo documentação de Andrade (1967, vol. II: 81), a primeira ópera brasileira cantada em português foi *Noite de São João*, em dois atos, de Elias Álvares Lobo (1834-1901) com libreto de José de Alencar (1829-1877), estreada em 1860 no Teatro S. Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro sob direção de Carlos Gomes, seguida de *A Louca* (1862), também de Álvares Lobo. Carlos Gomes (1836-1896), antes de ir para o Conservatório de Milão em 1863, compôs sua primeira ópera, *A noite do castelo*, por iniciativa de D. José Amat (circa 1810-1875), que o havia contratado como regente e ensaiador da Ópera Nacional. Dois anos depois dessa primeira ópera, compôs a sua segunda, *Joana de Flandres*, na qual espalhou várias modinhas. Apesar da má qualidade do libreto, a ópera lhe valeu uma pensão

do Imperador D. Pedro II, que era patrono das artes. No entanto, essas obras eram cantadas na maioria das vezes por cantores italianos que, apesar da domínio da técnica vocal, desconheciam o nosso idioma. Dessa forma, Andrade (1967: vol. II, 108) lança a pergunta “como poderia lograr êxito um espetáculo fazendo parte de uma campanha promovida com o objetivo de instalar no País o teatro lírico cantado em idioma nacional?”

Apesar do ideal nacionalista que margeava o mundo da ópera, os musicólogos são unânimes em afirmar que esta tendência se limitava a tentar valorizar o libreto em vernáculo e a escolha dos assuntos, baseados nos fundamentos históricos brasileiros e tendências indianistas e antiescravistas. A parte musical, no entanto, continuava a ser escrita no estilo da ópera italiana. Enio Squeff (1983: 99) lembra que a grande imigração italiana que se produziu no final do século XIX pode ter sido fundamental para fortalecer o gosto por esse tipo de música, que dominou amplamente durante a maior parte daquele período. No Brasil, as incursões dos grandes compositores brasileiros do século XIX no domínio operístico foram quase esporádicas e feitas num estilo que segue, na maior parte dos casos, a vertente wagneriana ou o melodrama italiano.

A utilização mais sistemática da língua portuguesa parecia ocorrer na *Modinha*. Mario de Andrade (1964: 8) define-a como “gênero cultivado no século XIX, de caráter romântico, lírico e camerístico, exalava um aroma açucarado”.¹⁴ O autor acrescenta que:

A Modinha nossa, da mesma forma que a portuguesa, é um quase ininterrupto suspiro de amor; Queixume inofensivo, está claro, só com raríssima exceção denunciando alguma dor pelo menos mais musicalmente verdadeira. Rojão de lágrimas, de ais, lamentos e saudades, com a única função de divertir a gente. (1964: 5).

¹⁴ A Modinha é definida por Mario de Andrade em uma de suas citações como gênero: “Forma ou gênero? Mais propriamente gênero, gênero de romanças de salão em vernáculo, um tempo, e já agora, um dos gêneros da cantiga popular urbana.” ANDRADE, Mario de. *Modinhas Imperiais*, p. 8

Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (1998: 525), a Modinha é definida *como* “canção lírica, sentimental, derivada da Moda portuguesa”. Geralmente, os compositores das Modas eram músicos formados, em sua maioria, na Itália. De volta a Portugal, traziam consigo influências da ópera italiana. As Modas ou canção de salão, gênero, difundido na corte de Dona Maria I, muito se aproximam daquilo que poderíamos chamar de *ária* ou *romanza*.¹⁵

Mario de Andrade se opõe a essa influência européia nas Modinhas, ao dizer que:

O que parece é que nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao em vez de se desnacionalizarem na erudição e na ilitação, iam buscar na melódica européia os elementos em que ela comprazia com a sensibilidade nacional crescente. Se percebe que são obras de gente no Brasil, muito embora tal sensação chegue vaga [...] Porém essa vagueza não prejudica a racialidade das Modinhas imperiais porque si afirmamos, com exagero de leviandade, os caracteres nacionais das escolas européias, tenho absoluta consciência que de muita obra de grandes e menores músicos, si não lhes soubéssemos a autoria, a simples audição e mesmo estudo, não permitiria determinar com segurança a nacionalidade. E por isso é tanto mais lamentável a gente perceber o grau de desnacionalização em que caíram os compositores eruditos em geral, do segundo Império em diante. (ANDRADE, 1964: 8).

A. de Andrade faz uma listagem cronológica de coleções publicadas no Rio de Janeiro, de 1842 e 1865, citando, entre elas as de “1850 - *Álbum de Modinhas* (Isidoro Bevilacqua), *As brasileiras* (idem) e *Lundus para piano e canto* (idem), assim como, de 1851 – *Novo Álbum de Modinhas Brasileiras* (Filipone)”. (ANDRADE, 1967: 242). Ele acrescenta que “Compunham-se essas coleções de peças para canto, piano e outros instrumentos, no original ou em adaptações, em geral, facilitadas; de arranjos de melodias em voga, principalmente de óperas; de modinhas, lundus, música de dança etc.” (ANDRADE, 1967: 241).

¹⁵ GROVE, Dicionário de Música. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994. Verbetes *ária* “(do it. *Ária*, “air”) Termo que designa uma canção independente, ou que é parte de uma obra maior. A palavra italiana pode ser entendida como “estilo” ou “maneira”, e no século XVI *ária* designava composições simples sobre poesia ligeira (p. ex., “*área napolitana*”). As *árias* como melodias, ou esquemas para canções, foram impressas durante a maior parte do séc. XVI e boa arte do séc. XVII, em publicações tanto instrumentais quanto vocais”. – verbete – *Arietta*, *ariette* – “palavras italiana e francesa, respectivamente, diminutivos da “*aria*” e “*air*”, designando uma canção curta em ópera ou obra semelhante”.

José Hue (2002: 28) acrescenta que, se por um lado, a modinha se aproxima do *Lied* alemão pela utilização de textos elaborados e pela temática romântica; por outro, ela se afasta, uma vez que “o tratamento dado à linha melódica, com saltos, coloraturas, arroubos transparecendo certo virtuosismo de influência *belcantista*, [...], distanciam-se daqueles observados no *Lied* alemão”.

Mario de Andrade ratifica o uso de textos literários nas modinhas, ao dizer que “até fins do Romantismo, todos os nossos poetas ilustres foram melodizados em Modinhas”. (ANDRADE, 1964: 6).

Paralelamente ao mundo da ópera, o universo da música instrumental foi adentrando e tomando forma nos salões cariocas. Em torno de 1830, eles receberam uma verdadeira invasão do repertório musical europeu. As danças européias, notadamente as polcas, valsas, mazurcas e schottisch conseguem se espalhar, caindo depois no gosto popular, indo até para o interior do Brasil. Tal fato fez com que muitas vezes o ritmo da dança européia influenciasse o surgimento de novas danças nacionais.

O musicólogo Luiz Paulo Sampaio (2008) explica como a presença dos grandes virtuosos nos palcos nacionais teve influência direta na produção dos compositores brasileiros. Ele diz que:

A chegada ao Rio, em 1855, de Sigismond Thalberg, o célebre pianista e grande rival de Liszt, marca um momento significativo na história do piano no Brasil: foi o primeiro contato do público do Rio com um grande pianista de renome internacional que, durante sua permanência de seis meses deu inúmeros concertos nos dois maiores teatros da cidade tendo se apresentado também em vários salões, deixando alguns discípulos e uma impressão decisiva junto aos círculos musicais e culturais do Brasil. Um segundo evento notável foi a permanência no Rio, por alguns meses em 1869, do pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-69). Dotado de uma personalidade exuberante, Gottschalk, que morreu aqui, vítima da febre amarela, era um verdadeiro showman, que logo se tornou muito popular no Rio e em São Paulo. Chegou a reunir “mais de seiscentos e cinquenta músicos em um concerto em que dirigiu ao piano sua *Grande Fantasia triunfal sobre o hino brasileiro*, peça que, em sua versão para piano solo, com o título de *Variações sobre o Hino Nacional Brasileiro*, foi celebrizada, já no século XX, pela grande pianista Guiomar Novais. Gottschalk foi um dos primeiros compositores a se interessar pela música popular afro-

americana e, com toda certeza, deve ter influenciado a jovem geração de compositores brasileiros que então surgia, ao tocar em seus concertos composições características tais como sua fantasia para piano intitulada *Dança de negos*, além de outras peças como *Ojos criollos* e *Lembranças de Cuba*.

No final dos anos 1880, surgem as sociedades e clubes particulares, os quais tinham por objetivo não somente a divulgação das obras de Verdi, Wagner ou Carlos Gomes, mas apresentavam também um interesse crescente pela música instrumental para solista, câmara ou mesmo sinfônica. No Rio de Janeiro, as mais importantes eram a Sociedade Filarmônica, criada em 1834, sob direção de Francisco Manuel da Silva, o Club Mozart, em 1867, fundado por John White, o Club Beethoven (1882) inicialmente exclusivamente masculino, tendo como bibliotecário Machado de Assis, a Sociedade dos Concertos Clássicos (1883), fundada por John White e Arthur Napoleão, a Sociedade dos Concertos Populares, criada por Alberto Nepomuceno, em 1896. Em São Paulo, o Club Haydn, 1883, fundado por Alexandre Levy, o Quarteto Paulista (1894), a Sociedade Coral Club Mendelssohn e a Sociedade de Concertos Populares, criada em 1896, por Alberto Nepomuceno. (NEVES, 2008: 30).

O desenvolvimento dos centros urbanos popularizou o ensino do piano, que passou a fazer parte da boa educação. O musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo afirma que “a predileção dos brasileiros, ou melhor, das brasileiras, pelo piano, tornou-se proverbial”. (AZEVEDO, 1956: 217). O piano passa a desempenhar um papel importantíssimo dentro do contexto social brasileiro do século XIX, refletindo um modelo que já era comum na Europa, com o uso do cravo, desde os meados do século XVIII. O autor Arthur Loesser (1990) enfatiza a preferência das famílias burguesas alemães pelo cravo e mais tarde o pianoforte. Ele atribui essa preferência à importância desses instrumentos como promotores indiretos das reuniões familiares. O piano ficava bem localizado num lugar confortável e privilegiado da casa. Outros instrumentos tocados por amadores não sugeriam uma atividade musical

doméstica simplesmente porque eles podiam ser facilmente transportados, por exemplo, para a taberna mais próxima.

O cravo e seu repertório se tornaram imediatamente acessíveis a todas as moças bem educadas, que encontravam nesse instrumento algumas vantagens, dentre elas, gestos e posturas elegantes, que não comprometiam a aparência dos vestidos nem dos penteados.

Uma moça tinha a possibilidade de tocar cravo, clavicórdio ou pianoforte, com os pés recatadamente juntos e a expressão do rosto sorridente e educada, ou mesma séria, porém agradavelmente concentrada [...] no caso do clavicórdio, um fluxo de nuances delicadas agregavam ao som uma expressão de ternura. (LOESSER, 1990: 65)¹⁶.

Dessa forma, conforme explica Luiz Paulo Sampaio (2008):

[...] O piano foi acolhido com entusiasmo pela sociedade brasileira e, a partir de meados do século XIX, estava presente em todas as atividades musicais no Rio de Janeiro e em São Paulo, tanto nas salas de concerto, como nos salões e nos teatros de variedades e, até mesmo, nos cafés. Tocava-se ao piano um repertório vasto e eclético, abrangendo todo tipo de música, desde as grandes obras de concerto até peças populares e de salão. Esta extraordinária atividade pianística gerou uma grande quantidade de composições para o instrumento em todos os estilos e gêneros musicais. Praticamente todos os principais compositores brasileiros, a partir da segunda metade do século XIX, dedicaram ao piano uma parte considerável de sua produção.

No Rio de Janeiro, Arthur Napoleão (1843-1925) se estabeleceu em 1866 e era considerado o grande professor da época. Já em São Paulo, Luigi Chiaffarelli (1856-1923), famoso pianista italiano que chegou ao Brasil em 1883, formou uma escola pianística muito sólida na sociedade paulista, que ficou reconhecida em toda América, criando, posteriormente, o Conservatório de São Paulo.

Segundo Mario de Andrade, os primeiros pianos foram trazidos ao Brasil, por D. João VI, no decorrer da permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro, durante o primeiro

¹⁶ *A girl could finger a harpsichord, a clavichord or a pianoforte with her feet demurely together, her face arranged into a polite smile or a pleasantly earnest concentration. ... and if it were a clavichord she was touching, a flow of ever so delicate shadings would infuse her tones with a tender expression.*

quartel do século XIX. O autor coloca em evidência a posição do piano no cenário musical brasileiro da época, ao dizer que: “contradizendo a virtuosidade musical de palco, que durante o Império esteve muito principalmente confiada entre nós cantores, flautistas e violinistas, o piano pula para o palco e vai produzir os primeiros gênios do nosso virtuosismo musical”. (ANDRADE, Apud CHUEKE, 2005: 21).

Analisando o papel fundamental do piano na sociedade burguesa do século XIX, Mario de Andrade (1991: 12) diz que:

Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanação da música, exatamente como os seus manos, os clavicímbalos, tinham funcionado na profanação da música européia. Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e benção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar. Mas, eis que contradizendo a virtuosidade musical de palco [...], o piano pula para o palco e vai produzir os primeiros gênios do nosso virtuosismo musical.

Porém, sua opinião sobre a popularização do instrumento parece um tanto agressiva e despropositada, ao dizer que: “Em Pernambuco havia uma oficina de pianos [...] Principiava a detestável moda de tocar piano, que já em 1856 fazia Manuel de Araújo Porto Alegre chamar o Rio de Janeiro de “cidade dos pianos”. (ANDRADE, 1987: 157).

A popularização do instrumento não se restringiu aos grandes centros urbanos, uma vez que, perto do final do século XIX, diversos textos registravam ser possível localizar pianos até mesmo em fazendas do interior do país, a centenas de quilômetros das grandes cidades.

Aliada à educação musical, a presença dos grandes concertistas estrangeiros nos palcos brasileiros contribuiu sensivelmente para o desenvolvimento do gosto público pela música instrumental, a qual, nessa época, privilegiava as reduções, fantasias e arranjos de árias de óperas célebres.

A sociedade burguesa deu também um grande espaço para a música de salão, a qual explora as pequenas formas das danças, como também das peças curtas de forma livre, tanto virtuosísticas quanto líricas. Uma grande parcela do repertório pianístico é feita desse tipo de peça, comprovando a importância que ela teve durante o romantismo brasileiro.

Somente no final do século XIX, começou a surgir timidamente um tipo de repertório que podia ser considerado de inspiração nacional. Esse repertório se caracterizou principalmente pelo emprego de alguns ritmos de danças populares. No entanto, o público da época, composto principalmente da elite, tendeu a não aceitar esse tipo de música, que a considerava vulgar. Luiz Paulo Sampaio explica esse processo de formação musical, ao dizer que:

[...] a despeito da grande influência do romantismo musical europeu e das danças importadas em grande parte também da Europa, é possível detectar o início de um processo de mistura dessas músicas com gêneros musicais já consolidados no Brasil, o que acabaria por produzir, no decorrer dos últimos anos do século, uma identidade musical nitidamente brasileira. Entretanto pode-se constatar que este processo começa antes pela música de dança e do teatro de variedades do que pela música erudita. Como consequência da combinação e transformação de características rítmicas e de andamento da polca e da habanera, com aquelas do lundu e da modinha, surgiram novos tipos como o “maxixe”, – geralmente considerado como a primeira dança genuinamente brasileira, oriunda dos cabarés do bairro da Lapa, reduto da boemia carioca, em torno de 1875 – e o tango brasileiro, que passou por um desenvolvimento diferente daquele do tango argentino. Foi somente mais tarde, durante os últimos anos do século, que os compositores com formação acadêmica passaram a utilizar em suas obras temas e ritmos da música popular. (SAMPAIO: 2008).

1.4 – O Nacionalismo Musical Brasileiro

Conforme apontou Eduardo Monteiro (2000) em sua tese de doutorado, é fundamental abordar a questão da ideologia nacionalista para uma melhor compreensão da contextualização da música erudita brasileira do século XIX.

Escritores e musicólogos abordaram a ideologia nacionalista sob diferentes prismas. Dahlhaus (1989: 39) explica a complexidade da questão do caráter nacional em música, ao dizer que “[...] uma análise histórica do caráter nacional em música encara muitas dificuldades: incerteza em relação à impressão de um indivíduo no nacional; motivação extrínseca devido à necessidade política; e o efeito negligente de adotar a música folclórica”.¹⁷

Dessa forma, estabelecer teorias sobre o assunto é uma tarefa muito árdua e, na presente tese, sua abordagem far-se-á somente no contexto que esta ideologia teve ao influenciar o processo historiográfico da música brasileira. Tal compreensão se faz fundamental para um melhor entendimento e reavaliação no processo de obras dos compositores brasileiros considerados de influência européia.

O nacionalismo, no âmbito cultural, se manifestou no Brasil por uma busca da expressão artística, a qual refletisse a “identidade nacional”. Segundo Dante Moreira Leite (1992), somente na metade do século XVIII é que se pode começar a falar de literatura brasileira, uma vez que até D. João VI, era proibido publicar no Brasil e as manifestações literárias eram isoladas e esporádicas, ficando inéditas até o Século XIX ou XX. Nessas obras, ainda não se pode falar em nacionalismo, porém, mais propriamente em um sentimento

¹⁷ [...] a historical analysis of national character in music faces several difficulties: uncertainty regarding the imprint of the individual in the national; extrinsic motivation due to political necessity; and the negligible effect of adopting folk music.

nativista, aliado a uma mistura da revelação da terra, consciência do lugar de nascimento, e amor à paisagem local.

A independência política em 1822 influenciou na busca de novas ideologias, rejeitando o passado da ascendência européia. A idealização do índio como um ancestral legítimo, considerado como o verdadeiro proprietário da terra ocupou o ideal imaginário, tal como correspondeu a evocação da Idade Média para o Romantismo europeu. O escritor José de Alencar explorou muito a temática indianista em sua literatura, descrevendo os índios como homens fortes e corajosos, beneficiados pela natureza exuberante de nosso clima tropical.

A partir de 1880, é que se observa o surgimento e divulgação de ideologias do caráter nacional brasileiro. Porém, segundo Leite (1992), dada à dimensão continental do Brasil, marcada por disparidades sócio-culturais, a idéia do caráter nacional é uma idealização que responde a necessidades de um dado momento histórico, uma vez que as características atribuídas ao povo brasileiro variavam segundo os autores e a época a que pertenciam. Dessa forma, a idéia de um caráter nacional era, muitas vezes, fruto de um conjunto de pensamentos momentâneos, e, por conseguinte, estereotipados. A enorme diversidade sócio-cultural do país legitimou a expressão “os diversos brasis”, utilizada por vários antropólogos, dentre eles, Roberto DaMatta e Gilberto Freire, para mostrar as tamanhas diferenças culturais.

Avelino Romero Pereira mostra como a questão da idéia da concepção de povo brasileiro foi complexa. Ele diz que:

No Brasil, essas representações vieram somar-se ao imaginário social e racial, autoritário e excludente, já construído na escravidão. Dessa forma, em solo brasileiro, a discussão em torno dos conceitos de povo e de nação esbarrava [...] na problemática racial. Na representação do povo construída pelos intelectuais brasileiros, a ralé, a multidão urbana, era constituída por negros e mestiços [...] que habitavam os grandes centros urbanos [...]. Para evitá-los, valorizava-se o meio rural e buscava-se o povo brasileiro no sertão nordestino e no interior de todo país. Daí, o sentido dos perfis regionais de José de Alencar [...], o sentido da investigação empreendida por Euclides da Cunha [...]. Daí, o sentido das investigações folclórica produzidas por Mario

de Andrade e por Luiz Heitor, nos anos de 1939 e 1940. (PEREIRA, 2007: 27-28).

No campo musical, dentro da ótica nacionalista, a valorização dos elementos negro e índio garantia a singularidade da música brasileira, evidenciando alguns aspectos, notadamente rítmicos, que a permitia se distanciar das composições feitas sob influência européia, ocultando assim a evidente filiação da música brasileira àquela tradição. Esse tipo de visão levava também a um exotismo que era muito bem aceito na Europa e desejado pelo meio cultural internacional.

A idéia da construção de uma música nacional, proposta por Mario de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, expressa uma militância política, ao dizer que “o critério atual da música brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate” (ANDRADE, 1962: 17). O autor ainda diz que “a falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional”, afirmando que “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore.” (ANDRADE, Apud KIEFER, 1971: 17).

No entanto, o autor se opõe ao movimento de negação da tradição européia na música brasileira, ao dizer que:

Já escutei de artista nacional que a nossa música tem que ser tirada dos índios. Outros embirrando com o guarani afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. [...] E aliás, é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionalisa e justifica na cultura européia. (ANDRADE, 1962: 28)

Dessa forma, um nacionalista poderia ver no mecanismo de importação das idéias européias razão suficiente para por em questão a autenticidade artística de certas obras. Porém, pode-se questionar se é lógico vincular a qualidade de uma obra de arte a um contexto ideológico. O escritor Olavo de Carvalho (1996: 293), em seu livro *Nacionalismo e*

Demência, diz que “O Nacionalismo que orienta e inspira nossa cultura é simplesmente a propensão de julgar as obras e idéias de brasileiros menos pelo seu valor intrínseco do que pela sua maior ou menor brasilidade típica”.

Toda essa questão da expressão da nacionalidade nas artes é um tema polêmico e sujeito a discussões apaixonadas. Kiefer cita a célebre carta da pianista Guiomar Novaes, publicada nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*, em 15 de fevereiro de 1922, lançando seu protesto contra a atitude agressiva e destruidora de alguns artistas participantes da Semana de Arte Moderna de 22 em relação às composições românticas. Ela diz que:

Em virtude do caráter bastante exclusivo e intolerante que assumiu a primeira festa de arte moderna [...] não posso deixar de aqui declarar o meu desacordo com esse modo de pensar. Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas, alusivas à música de Chopin. Admiro e respeito todas as grandes manifestações de arte, independente das escolas a que elas se filiem, e foi de acordo com esse meu modo de pensar que, acedendo ao convite que me foi feito, tomarei parte num dos festivais de Arte Moderna. (NOVAES, Apud KIEFER, 1986: 63-64).

A citação acima exposta se presta a uma reflexão crítica em relação à classificação dada pelos musicólogos aos compositores, notadamente, do período romântico brasileiro, segundo a ideologia nacionalista. Maria Alice Volpe ratifica tal opinião, ao dizer que:

A questão das influências européias na música brasileira do século XIX foi marginalizada por preconceitos nacionalistas que ganharam terreno no juízo crítico posterior à década de 1920, e só retomada com isenção de ânimo a partir da década de 1970. Surge, então, a possibilidade de uma reavaliação de valores culturais, sociais e estéticos do romantismo musical no Brasil e de uma visão mais abrangente dos problemas estilísticos. (VOLPE, 1994: 6).

Pode-se concluir que avaliar a qualidade artística numa obra baseando-se em seu caráter nacionalista seria tão inconsistente quanto denegri-la. Ao entender esse procedimento, é possível restabelecer novos parâmetros para os compositores que não colocaram sua

produção musical necessariamente em prol da corrente ideológica nacionalista e penetrar, assim, nas características intrínsecas da obra musical.

1.5 – Revisão Bibliográfica do Período Romântico Brasileiro

Nesta parte, será realizada uma revisão crítica do período romântico brasileiro, abordando algumas das principais fontes musicológicas. O escritor baiano Guilherme de Melo (1869-1932) publicou sua história da música brasileira em 1908. O livro *A Música no Brasil; desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, surgiu numa época final do romantismo no Brasil, cujos cânones ainda exerciam considerável influência na produção e recepção musical. A obra divide a música do século XIX e do primeiro decênio do século XX no Brasil de acordo com os períodos de nossa história política. A concepção global dos capítulos referentes ao período em questão sugere a importância do impacto da história política sobre a música, mostrando a influência direta das cortes de D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II na produção cultural, sem, no entanto, ter uma preocupação maior com os conceitos estéticos românticos.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo assina o prefácio da segunda edição (1947) e elogia o pioneirismo de Melo em seus estudos musicológicos. Apesar de reconhecer a obra de Melo como uma fonte importante de referências para trabalhos posteriores, como os de Vincenzo Cernicchiaro e Renato de Almeida, Azevedo questiona a reedição do livro sem uma revisão musicológica aprofundada:

Ora, pode perguntar o leitor, há utilidade em publicar dessa maneira, sem mais profunda revisão do texto, uma obra que investigações musicológicas

ulteriores já ultrapassaram em tantos pontos, uma obra que, em face de nossos conhecimentos atuais, aparenta uma certa ingenuidade provinciana de enunciado, contém informações deficientes e não consegue estabelecer aquele equilíbrio entre todos os fatos expostos que constitui o melhor índice de clareza e solidez dos estudos históricos? (AZEVEDO, Apud MELO, 1947: VII-VIII).

Melo pode ser considerado um autor que representa o período republicano, o que não lhe faz renegar a música do Império. Para o autor, com o advento do regime republicano, iniciou-se uma nova era na música brasileira: “com a proclamação da república, a arte nacional reivindica todo seu passado de glória e inicia uma nova época que bem poderíamos denominar - Período de nativismo.” (MELO, 1947: 281). Tal período veio substituir o “período de degradação”, caracterizado pela influência da música italiana durante a última fase do período imperial. “Depois da Guerra do Paraguai, ela [a música] começa a sentir invadir-lhe as veias o veneno que havia de impedir o seu progresso e determinar o período de sua degradação.” (MELO, 1947: 259).

Para Melo, enquanto o homem do Império se preocupava com os títulos de nobreza e as etiquetas estrangeiras, o republicano se orgulhava de ter sangue aborígene nas suas veias, de viver num país onde os títulos foram abolidos em nome da “igualdade e da fraternidade e onde começava a ser valorizado tudo que fosse nacional”. (MELO, 1947: 281). Essa valorização é evidenciada na própria estrutura do livro, que dá uma grande importância ao estudo do folclore, o qual ocupa grande parte do volume.

Dessa maneira, Melo se posiciona a favor do nacionalismo, tal como uma das correntes românticas descritas por Dahlhaus, sem rotular os compositores do período romântico como não nacionalistas ou precursores do nacionalismo modernista. Ao contrário, ele incita com entusiasmo patriótico para que se ouçam as óperas de Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno e outros compositores nacionais, óperas que Melo considera nacionais tanto pela música, quanto pelo libreto. Outro fato interessante é a associação que Guilherme de Melo faz entre os compositores Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno, ambos por

serem adeptos da corrente musical germânica, representada por Richard Wagner e Franz Liszt, embora Nepomuceno não fosse tão influenciado por essa corrente quanto Miguéz.

Dezoito anos mais tarde, em 1926, Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) publica em Milão a *Storia della Musica nel Brasile*. Morando no Rio de Janeiro desde os 12 anos de idade, este italiano, violinista profissional, tornou-se professor do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. O interesse de sua obra reside na riqueza das informações sobre a vida musical brasileira da época, na qual ele participou ativamente, incluindo aspectos biográficos dos compositores, músicos amadores, instrumentistas profissionais, ensino musical, formação de orquestras, clubes musicais, movimento operístico, cantores e concertistas nacionais ou estrangeiros no Brasil, crítica musical, impressão musical, comércio de música e instrumentos musicais. Como Melo, Cernicchiaro (1926: 567) identifica também uma nova fase na música brasileira, de espírito ‘verdadeiramente nacional’¹⁸, com a chegada da República.

De qualquer forma, contrário a Guilherme de Melo, Cernicchiaro se coloca como um representante da música feita durante o período do Império. Ele critica a música nova, porém suas restrições não são propriamente dirigidas ao nacionalismo e aos românticos: “não há dúvida, o influxo fatal do modernismo invasor – que não tardará a sumir – [...] que, em cada detalhe, mostra a negação do belo ideal [...]”. (1926: 572).¹⁹

Cernicchiaro cita compositores como Henrique Oswald e Carlos Gomes, de forte tradição européia, como participantes do nacionalismo musical, fato que não acontecerá com os musicólogos que o sucederam. Ele diz que:

Até agora, nossa arte musical [...] era brilhante, ela tinha progredido muito e ilustrado uma música verdadeiramente nacional. Isso começou com Henrique de Gurjão e seguiu com Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto

¹⁸ veramente nazionale

¹⁹ Ormai non o ha dubbio, il fatale influsso dell’invadente modernismo – che non tarderà a sparire – [...], di cui ogni dettaglio signa la negazione del bello ideale[...].

Nepomuceno e Francisco Braga, que a tinham elevado a um grau supremo, em relação ao nosso meio. (CERNICCHIARO, 1926: 567)²⁰.

No mesmo ano de 1926, Renato de Almeida (1895-1981), publica sua primeira edição da *História da Música Brasileira*, que será totalmente reformulada na segunda, em 1942. O musicólogo teve fundamental importância ao apresentar um primeiro trabalho musicológico baseado na ordenação clara dos fatos numa perspectiva equilibrada. Como afirma Mario de Andrade:

Embora já vários escritores tenham tentado a sistematização histórica dos nossos fatos musicais, [...] ninguém conseguira realmente uma ordenação clara dos acontecimentos e muito menos uma visão equilibrada e lógica. Renato Almeida o conseguiu agora, com muito critério e segurança de convicção. Esta segunda edição de sua “História da Música Brasileira” se tornou enfim [...] o livro de base que nos faltava, ponto indispensável de partida para os estudos e ensaios de caráter monográfico, que agora têm onde se estribar. (ANDRADE, 1965: 354).

Tal livro propõe uma periodização histórico-estilística, distinguindo basicamente duas vertentes no período romântico brasileiro: uma que poderíamos chamar de internacionalista ou cosmopolita e outra nacionalista, que, tendo iniciado no século XIX, adentra mais fortemente o século XX, com Luciano Gallet e Villa-Lobos. O reconhecimento das duas tendências, a cosmopolita e a nacionalista, continua sendo a perspectiva conceitual central para explicar o romantismo musical no Brasil.

Ainda que seja uma obra de qualidade, fundamentada na compreensão da arte musical brasileira, o livro de Almeida deixa entrever uma grande influência das teorias evolucionistas e positivistas da época, ao organizar seu estudo pela acumulação de nomes, dados e fatos. Arnaldo Contier (1994: 149) qualifica esta tendência da musicologia brasileira, na qual Almeida é o modelo, de romântica positivista. Segundo Contier, as características principais

²⁰ In sino allora l'arte musicale nostra [...] era stata brillante; aveva progredito moto, e se ne ritrasse una musica veramente nazionale. Comincio com Henrique de Gurjao e quindi seguito com Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, che la portarono al sommo grado, in relazione al nostro ambiente.

dessa narrativa são a análise descritiva do fato histórico musical; o destaque dado aos compositores e músicos ilustres, sobretudo os nacionalistas; a organização da história da música em períodos; a importância do estudo do folclore, representado como manifestação autêntica da cultura popular e a apologia da utopia da construção de um *som nacional*, visando à criação de uma “Escola Nacional de Composição”, capaz de construir o perfil musical do Brasil.

A obra de Renato de Almeida serve como modelo para várias produções historiográficas sobre a música no Brasil, não somente no que diz respeito às idéias, mas também à estrutura e à forma do *compendium* histórico. Sua influência se prolongará ao longo dos anos 30 a 70. Contier mostra que a concepção de Almeida sobre a construção de um projeto nacionalista é baseada sobre o determinismo geográfico e cultural, ao afirmar que:

[...] não podíamos deixar de ser musicais. Só as naturezas frias são mudas e a nossa sinfonia a própria luz [...] ficou o ritmo brasileiro, com uma cor dourada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa. Com ele havemos de criar a nossa música e os que o desprezarem não construirão nada de definitivo, porque fora do meio as obras são precárias. [...] Ouçamos as vozes da terra e criaremos o ritmo da nossa arte, profunda e imortal. (ALMEIDA, Apud CONTIER, 1994: 150).

Almeida trata a música de caráter europeu como um fenômeno cultural, uma vez que “a cultura do Brasil refletiu sempre a européia, como, aliás, toda a cultura deste hemisfério” (1948: 89). O autor é nitidamente a favor do nacionalismo musical. Ele diz que:

A gravitação brasileira em torno da Europa foi assim inteiramente normal e toda a aspiração é despertar as forças nativas, a fim de que possam levar ao mundo mensagens novas e diferentes. [...] E é preciso não esquecer que veio da Europa o próprio nacionalismo musical, cujas diretivas apontou aos músicos de todos os países. (ALMEIDA, 1948: 89).

Mais adiante, Almeida afirma que:

Se desde Carlos Gomes, e mais precisamente depois de Alexandre Levy e Nepomuceno, a preocupação por uma música brasileira começou a manifestar-se, se os que se dirigiram nesse sentido realizaram uma obra com muito maior resistência ao tempo, nem por isso podemos condenar os outros compositores que se limitaram à cartilha européia. Naturalmente, que hoje o fenômeno seria inexplicável [...]. (ALMEIDA, 1942: 394).

A visão de Renato de Almeida parece muito influenciada por seu mestre e amigo Mario de Andrade, cuja personalidade dominou toda sua geração de músicos, pois para ele, tudo que não tivesse forte caráter nacionalista, não despertaria o menor interesse.

No capítulo IV, intitulado *Tendências da Música Brasileira*, Almeida apresenta os compositores ainda vivos na época, como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga e Barroso Neto. Maria Alice Volpe faz uma importante reflexão sobre a maneira como Renato Almeida aborda o período romântico brasileiro, dizendo que:

[...] o autor defende a evolução da música brasileira que deve forjar sua própria linguagem nacional, inspirada na música folclórica e popular, fonte genuína da expressividade brasileira. Nesse contexto impregnado de nacionalismo, os aspectos relacionados com a influência da música européia são encarados com certo preconceito estético. [...] Se pretendemos alcançar maior compreensão do período, não podemos reduzir a questão tratando a influência da música européia sobre compositores brasileiros como simples mimese. (VOLPE, 1994:5).

A ação de Mario de Andrade (1893-1945) irá complementar a de Renato de Almeida e exercerá forte influência nos estudos das gerações posteriores, tanto no que se refere ao conteúdo quanto na forma dos futuros trabalhos. Poeta, escritor, ensaísta, crítico literário e musical, líder intelectual e folclorista, Mario de Andrade dedicou sua vida às causas que defendeu e, quaisquer que sejam as restrições às suas idéias, não minimizam sua importância. Num artigo intitulado *Música Brasileira*, Mario de Andrade se autodefine como “não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada [...] nem poeta. Sou mas é um indivíduo que [...] imagina sobre si mesmo e repara no ser gozado, morto de curiosidade por tudo o que faz mundo”. (ANDRADE, 1965: 119).

Entre os vinte volumes que constituem suas obras completas, nove são totalmente ou em parte consagrados à música. A partir de 1928, Andrade publicou várias obras sobre o assunto, tais como: *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), *Compendium de História da Música* (1929), que nas edições posteriores, será intitulado de *Pequena História da Música*; e *Música, doce música* (1934).

Em seu livro *Pequena História da Música* (1987), Mario de Andrade destina o capítulo X ao Romantismo, mostrando como o movimento aconteceu na Europa e enfatizando sua expressão populista “O Romantismo partiu do espírito popular e consistiu numa deformação nova desse espírito”. (1987: 125). Mais adiante, o autor faz uma associação do comportamento social das massas com a expressividade romântica, afirmando que a criação artística dos compositores é fruto desse pensamento:

O povo é no geral brutalhão nas manifestações: chora gritado, aplaude berrando, briga a pau. Os românticos deformam isso pela especialização do sublime, do grandioso, do violento. [...] Berlioz sonha com orquestras monstruosas; Beethoven une coros a sinfonia; Gustav Mahler na Áustria sistematiza essa invenção beethoviana; Wagner não se contenta com uma ópera só, e cria um ciclo delas com a “Tetralogia”; Liszt e Paganini elevam a virtuosidade ao supra-sumum do malabarismo. (ANDRADE, 1987: 127-128).

Pode-se questionar até que ponto toda a produção musical de um compositor, ou no caso, de uma época, pode ser justificada pela opinião de Mario de Andrade acima exposta. Porém, a associação de idéias do autor é fundamentada pelo princípio básico de causa-conseqüência, mesmo podendo a causa mencionada suscitar dúvidas.

Mario de Andrade fala que a evolução da música erudita brasileira aconteceu paralelamente aos acontecimentos políticos e sociais, enfatizando nossa dominação cultural, subserviente ao colonizador europeu: “A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até a primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente de colônia.”(ANDRADE, 1987: 153). O autor não faz menção direta ao

romantismo no Brasil, citando o movimento da ópera nacional e a necessidade de uma afirmação da nossa identidade cultural. Ele classifica os compositores de acordo com a visão nacionalista, dizendo que:

[...] no meio de tudo isso a arte nossa perseverava fundamentalmente européia, mesmo entre os nacionalistas que se interessavam pela representação musical da coisa brasileira. Refletem a preocupação nacionalista: Carlos Gomes, Alexandre Levi, [...]; e Alberto Nepomuceno [...]. A estes é imprescindível juntar o nome de Francisco Manuel da Silva [...]. Dentre os menos característicos, presos por demais à lição européia, e cujas tentativas de música abasileirada mais parecem concessão ao exótico, figuram principalmente Leopoldo Miguéz, Henrique Osvaldo, Francisco Braga, João Gomes de Araújo, Barroso Neto. (ANDRADE, 1987: 162).

Em seu livro *Aspectos da Música Brasileira*, Mario de Andrade critica os compositores brasileiros que utilizam as técnicas européias em suas composições, dizendo:

E si usarmos [...] as constâncias de entoação que nos fornece o belcanto europeu, o canto nacional se desnacionaliza e se perde, naquela mesma vacuidade de caráter em que se dispersaram as obras de um Leopoldo Miguéz ou de um Henrique Osvaldo. (ANDRADE, 1991: 97).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1993) aparece como sucessor da tradição musicológica brasileira. Nas suas duas obras, *Música e Músicos do Brasil* (1950) e *150 anos de Música no Brasil* (1956), nota-se a herança do estilo romântico e positivista definido por Contier. O autor discorre sobre os fatos históricos, mostrando como o repertório romântico foi gradativamente penetrando no Brasil, ao mesmo tempo em que se ampliava e consolidava tardiamente o conhecimento do repertório clássico. Conforme Almeida, Azevedo classifica os compositores românticos brasileiros em duas vertentes principais: a cosmopolita, intitulando-os “compositores brasileiros de coração europeu” (Azevedo, 1956: 378), e a nacionalista.

Em 1976, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo participava na Sorbonne de uma banca examinadora de defesa de tese de José Maria Neves (1943-2003) sobre a música brasileira. Essa tese seria publicada posteriormente no Brasil, em 1981, sob o título de *Música*

Contemporânea Brasileira. Seu autor foi um dos grandes musicólogos brasileiros e seu livro foi reeditado em 2008, com revisão e ampliação da musicóloga Salomea Gandelman.

No primeiro capítulo intitulado “Advento da consciência nacional”, Neves aborda as origens da música brasileira, tomando por base os fatos históricos determinantes no processo da construção de um ideal de nação. “Na verdade, só há bem pouco tempo – na metade do século XIX - descobrem-se no Brasil os primeiros sinais da síntese que irá caracterizar sua música própria.” (NEVES, 2008: 23).

Neves apresenta os principais compositores brasileiros da segunda metade do Século XIX como “Os precursores” (NEVES, 2008: 23) e, de uma maneira geral, os classifica de acordo com seu grau de aproximação com o nacionalismo musical. Segundo Neves:

O nacionalismo nascente deveria enfrentar problemas complexos, derivados da compreensão da função da música. Tais problemas, que se colocavam também para o compositor europeu, tinham origem no sofisma wagneriano da música serva do drama (válida somente com função sugestiva, e não por si mesma), que justifica a hipertrofia da música de programa, como praticada no século XIX por compositores como Berlioz, Strauss, Mahler Scriabin, para citar apenas os de maior importância e abandonar aqueles menores e epigonais. [...] No Brasil, como em muitos outros países da América Latina, a busca de expressão musical própria, aceitando a funcionalidade programática da composição, representa certo afastamento das influências wagnerianas e, inicialmente, uma total adesão ao impressionismo, que será depois igualmente recusado, sobretudo a partir do Movimento Modernista. (NEVES, 2008: 32).

No mesmo ano em que Neves publicou seu livro, surgiu a *História da Música no Brasil*, do Embaixador Vasco Mariz (1921), obra escrita dentro de uma forte tradição positivista. Apesar de ter recebido diversas críticas, esse livro foi o texto que recebeu o maior número de edições. Seu enfoque da música brasileira do século XIX e das primeiras décadas do século XX se orienta por três parâmetros principais: divisão a partir da história política que havia orientado a concepção dos capítulos anteriores, importância histórica e artística de compositores e o binômio música de influência européia e nacionalismo musical.

No entanto, Vasco Mariz apresenta contradições ao se referir aos compositores com forte influência européia. Ele opta por uma posição nacionalista ao citar Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald como compositores europeizados:

Depois de haver tratado de dois verdadeiros gigantes da música nacional, José Maurício e Carlos Gomes, é necessário reduzir à justa medida a contribuição de três compositores menores, mas que por motivos diversos merecem ser recordados com algum destaque nesta obra. Classifiquei-os de europeizados, porque embora devam ser considerados como músicos brasileiros, pouco foram influenciados pelo Brasil. Não que isso represente um pecado para esses músicos [...]”. (MARIZ, 1994: 101).

Por essa afirmação, pode-se concluir que, para Mariz, as obras de Pe. José Maurício e de Carlos Gomes são musicalmente muito superiores às de Miguéz e Oswald. De qualquer forma, os quatro compositores mencionados são considerados como não-nacionalistas, ou não totalmente nacionalistas, como no caso de Gomes. Nota-se que os dois compositores exaltados são aqueles que, segundo a tradição, a orientação não nacionalista teria sido fruto de um determinismo histórico e, para os outros dois menores, o não nacionalismo teria sido uma questão de escolha. De certa forma, pode-se pensar que, se Mariz considera Oswald e Miguéz como compositores *menores*, sua posição pode refletir uma forte orientação nacionalista conduzindo os critérios de classificação desses dois compositores brasileiros.

É importante observar que, em *A Música Clássica Brasileira* (2002), Mariz também destina o capítulo cinco aos três compositores de formação européia, Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald. Ele utiliza a mesma citação contida em seu livro anterior para introduzir os compositores não nacionalistas, porém não os classifica mais como três compositores *menores*, mas como bons compositores.

Depois de haver tratado de dois verdadeiros gigantes da música nacional, José Maurício e Carlos Gomes, é necessário reduzir à justa medida a contribuição de três bons compositores que merecem ser recordados com algum destaque nesta obra. (MARIZ, 2002: 38).

Bruno Kiefer (1923-1991), em *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1982), propõe ir além da simples enumeração de fatos e obras e superar o problema da valorização estética, reconhecendo a dimensão sócio-histórica da música. No capítulo intitulado *Romantismo*, o autor faz uma abordagem comparativa entre o romantismo musical brasileiro e o europeu relacionado à periodização de suas correntes estilísticas. A musicóloga Maria Alice Volpe diz que o livro de Kiefer

[...] propõe uma definição conceitual mais embasada, e que considera formulações conceituais de estudos mais recentes sobre o romantismo musical europeu. Tenta uma abordagem comparativa dos problemas cronológicos e dos aspectos estético-estilísticos, questão que foi desdobrada posteriormente em seu trabalho *O Romantismo na Música* (1978). (VOLPE, 1994: 6).

Kiefer (1982: 64) adota uma periodização evolucionista do romantismo musical europeu, a fim de compará-lo com o equivalente brasileiro. A primeira fase, chamada de romantismo inaugural, cujos principais compositores eram Schubert e Weber, estende-se de 1810 a 1828; a segunda fase compreende o apogeu do romantismo, que vai de 1828 a 1850, e engloba os compositores Schumann, Chopin e Berlioz; a terceira etapa seria o pós-romantismo, que vai de 1850 até o início do século XX, e possui uma multiplicidade de tendências estéticas, dentre elas o classicismo romântico (Brahms), o realismo romântico (Liszt, Wagner, Verdi), verismo (Puccini) e impressionismo (Debussy).

Para Kiefer, no Brasil, o espaço cronológico que engloba todo o período posterior ao de D. João VI até o início do modernismo da Semana da Arte Moderna de 1922, intitulado por ele de romantismo, não se dividiu em fases semelhantes. Juntaram-se, em nossa produção, elementos das diversas fases e tendências classificadas acima, ocorrendo, por vezes, “elementos francamente pós-românticos ao lado de outros, puramente românticos” (KIEFER, 1982: 64), os quais, muitas vezes, vinham acrescidos também de elementos do classicismo,

uma vez que o repertório clássico teria se disseminado numa faixa mais ampla também na segunda metade do século XIX.

No artigo *Mario de Andrade e o Modernismo na Música Brasileira*, Kiefer (1971) apresenta uma versão do romantismo musical brasileiro, seguindo a ótica nacionalista.

O Romantismo, originado da Alemanha entrou no Brasil sobretudo na França. As tendências de auto-afirmação nacional, inerente a esse movimento, só tiveram nessa fase, uma realização parcial no terreno da música. O “apalpar imenso de perigos” de que fala Guimarães Rosa dificultou um desprendimento mais radical da velha mãe Europa. Nos últimos decênios do século passado, as tendências de auto-afirmação nacional manifestam-se esporadicamente em meio às imitações de correntes estéticas européias. [...] Vemos, em síntese, que os compositores do nosso Primeiro Romantismo navegam ainda em águas européias, realizando excursões mais ou menos felizes às nossas águas territoriais. (KIEFER, 1971: 10-11).

Os trabalhos de Gerard Behague oferecem um estudo abrangente da análise dos elementos nacionalizantes na música brasileira do século XIX. Seu livro *Music in Latin América* (1979) descreve o contexto histórico-cultural que produziu determinado repertório, realizando a análise musical de obras mais representativas. Em seu artigo “The beginnings of musical nationalism in Brazil” (1971), o autor faz uma análise de algumas obras dos compositores brasileiros considerados como precursores do nacionalismo: Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Behague tem por objetivo determinar até que ponto os compositores brasileiros focaram seus interesses na música nacionalista por uma motivação própria ou por seguirem a tendência da corrente nacionalista européia, concluindo que a produção desses autores foi menos influenciada pela ideologia nacionalista do que se acreditava. Behague não justifica a escolha dos três compositores, nem oferece ao leitor um elo de união entre eles, o que causa certa estranheza, uma vez que, por suas características, os compositores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno situar-se-iam num nacionalismo mais autêntico do que Brasílio Itiberê. Behague diz que:

a primeira fase do nacionalismo no Brasil pode ser definida como um tempo de transição, cujas correntes estilísticas ficavam entre a nova música romântica nacional européia, tal como exemplificada pelas óperas de Carlos Gomes ou as peças para piano de Itiberê da Cunha *A Sertaneja*, e um mais autêntico nacionalismo baseado nas tradições da música popular e folclórica. [...] Os compositores desse período transicional (em torno de 1880-1920) continuaram a ser essencialmente acadêmicos; seus ideais eram provenientes da música romântica e pós-romântica européia. (BEHAGUE, 1971: 9).²¹

Por essa afirmativa um tanto genérica, Behague tenta fazer um panorama da situação musical brasileira, não esclarecendo especificamente a quais compositores estava se referindo. De acordo com o pensamento do escritor baiano Guilherme de Melo, Behague (1971: 11) afirma que os compositores brasileiros estavam seguindo a onda nacionalista romântica que assolava a Europa, que teve em Chopin e Liszt os primeiros representantes românticos da música nacionalista européia. Behague (1971: 11) cita a primeira peça nacionalista brasileira como sendo a do pianista-compositor austríaco Sigismund Neukomm, que usou um tema de um lundu na sua fantasia para piano “O Amor Brasileiro” (1819). Um manuscrito dessa peça foi encontrado por Mozart de Araújo na biblioteca do Conservatório de Paris. Porém, mais adiante, Behague (1971: 11) faz uma estranha afirmativa ao dizer que essa peça não pode ser considerada como o ponto de partida da música nacional brasileira, uma vez que “a canção ‘lundu’ apresentava poucas características nacionais naquela época”²² e a peça segue a forma convencional do *tema e variações* escrito no início do século XIX. Não se sabe em qual referência bibliográfica Behague se apoiou ao afirmar que o “lundu apresentava poucas características nacionais”, uma vez que, segundo Mario de Andrade (1989: 291) lundu é definido como:

²¹ The early phase of nationalism on Brazil may be defined as a time of transition whose stylistic trends stand between early romantic European national music, as expressed in Brazil by Carlos Gomes’s operas or Itiberê da Cunha’s piano piece *A Sertaneja*, and more authentic nationalism rooted in folk and popular music. [...] The composers of this transitional period (ca. 1880-1920) continued to be essentially academic; their ideals geared largely to European romantic and post-romantic music.

²² Because the ‘lundu’-song itself presented few national characteristics at that time.

canto e dança populares no Brasil durante o século XVIII, introduzidos provavelmente pelos escravos da Angola, em compasso 2/4, onde o primeiro tempo é freqüentemente sincopado [...]. O lundu canção foi conhecido no Primeiro Império e, no Século XIX, depois de ter freqüentado os salões familiares, caiu em desuso.

Trabalhos como os de Maria Alice Volpe, dedicados ao período romântico brasileiro, são importantíssimos para o aprofundamento do entendimento da música brasileira do século XIX. Em sua dissertação de Mestrado “Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro-1851-1930” (1994), a autora, além de fornecer um importante catálogo sobre a produção camerística do período em questão, traça um painel abrangente do movimento romântico brasileiro e ressalta a influência européia na música brasileira do século XIX. Segundo ela, o repertório romântico brasileiro possui

obras influenciadas por compositores do apogeu do romantismo, como Chopin e Schumann, (música para piano de Levy, Miguéz e Nepomuceno), obras que exploram a nova morfologia romântica de grande extensão, o poema sinfônico (*Parisina* (1888), *Ave Libertas* (1890), *Prometheus* (1891), de Leopoldo Miguéz; *Comala* (1890), *Werther* (1890) e *Poema Sinfônico* (s.d.), de Alexandre Levy; *Cauchemar* (1895), *Marabá* (1898), *Insônia* (1908), de Francisco Braga), obras com preocupações nacionalistas (*A Cayumba* para piano (1857), de Carlos Gomes; *A Sertaneja* (1869), de Brasílio Itiberê da Cunha, *Batuque* (1887), de Alberto Nepomuceno; *Variações sobre um tema brasileiro* (1887), *Tango brasileiro* (1890), e *Suíte Brasileira* (1890), especialmente o *Samba*, de Alexandre Levy; *A Galhofeira* (1894), *Garatuja* (1904) e as canções em português, de Nepomuceno; e obras concebidas no espírito wagneriano (*I Salduni*, [...]) de Leopoldo Miguéz). (VOLPE, 1994: 9 e 10).

Em seu artigo sobre os “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa” (1994/1995), Maria Alice Volpe enfoca os estudos musicais dos compositores românticos brasileiros nos centros europeus, além de trazer uma cronologia de ida à Europa, mencionando local, instituição, nome dos professores e contatos artístico-musicais que influenciaram suas obras. O trabalho fala da preferência de nossos compositores pelas escolas italiana, francesa e alemã, como também da existência de um intercâmbio cultural entre os diversos centros musicais europeus.

Maria Alice reflete sobre o afluxo dos nossos compositores aos centros europeus, dizendo que:

o estudo da interação entre a formação acadêmica desses compositores e os movimentos musicais europeus permite especular sobre o caráter estilístico, a vinculação dos diversos autores às correntes européias, e a predominância ou influência dessas correntes, sucessivas ou concomitantes, entre os compositores brasileiros. Suscita investigar também quais os ideais estéticos de um compositor que procurava determinado centro musical para atualizar ou aperfeiçoar seus conhecimentos musicais. (VOLPE, 1994/1995: 52).

O artigo de Maria Elisa Flôres Bezerra intitulado “Aspectos Gerais do Início do Movimento Nacionalista na América Latina” mostra como essa ideologia foi desenvolvida, não somente no Brasil, mas nos outros países latino-americanos. É interessante observar que a autora inclui compositores francamente não-nacionalistas como sendo os primeiros a fazerem uma tentativa de uma composição brasileira: “Outros compositores, embora ainda europeizados, merecem ser aqui citados pelas tentativas efetuadas no sentido da busca da brasilidade em suas composições: Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Francisco Braga, João Gomes de Araújo, Barroso Neto, Glauco Velásquez, Luciano Gallet, este último um lutador no sentido da criação autêntica de nossa música brasileira”. (BEZERRA, 1987: 138).

Outras obras mais específicas, como dissertações de mestrado ou teses de doutorado sobre um compositor, tais como o livro de Avelino Romero Pereira, no qual o autor retrata um panorama da vida musical da Primeira República, focado na vida e obra do compositor Alberto Nepomuceno, as teses de doutorado de José Eduardo Martins e Eduardo Monteiro, ambas centralizadas no universo artístico do compositor Henrique Oswald, serão abordados mais detalhadamente, a seguir, no sub-capítulo destinado aos Compositores Brasileiros do Século XIX.

1.6 – Compositores Brasileiros do Século XIX

Apesar deste trabalho focar somente as obras de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, será feita uma breve consideração sobre os principais compositores do século XIX.

O primeiro a ser apresentado é **Carlos Gomes** (1836-1896), compositor de óperas da época da Academia Imperial de Música e da Ópera Nacional. O Imperador D. Pedro II lhe deu uma bolsa de estudos, em 1863, o que lhe permitiu se aperfeiçoar na Itália, onde obteve grande sucesso. Como se pode supor, sua música é tributária da escola do *bel canto*, ainda que alguns especialistas se esforcem em identificar na sua obra alguns traços da cultura brasileira, do ponto de vista da linguagem musical. A temática das obras reflete bem dois momentos importantes da vida brasileira, o indianismo, que caracterizou boa parte da literatura romântica e o movimento abolicionista. No entanto, a música de Carlos Gomes traz toda a influência européia de Bellini, Donizetti e Verdi. A mistura da temática brasileira, tida como exótica sob o prisma europeu, com a linguagem tipicamente européia deve ter contribuído para o enorme sucesso que o compositor conseguiu com suas óperas nos palcos italianos. A estréia da ópera *Il Guarany* no Scala de Milão, em 19 de março de 1870, foi um marco na carreira do compositor. Dessa forma, Carlos Gomes foi o primeiro compositor brasileiro reconhecido na Europa e desempenhou um papel importante de elevar culturalmente o Brasil à altura dos países europeus.

Guilherme de Melo glorifica o compositor e o coloca numa posição acima de seus contemporâneos por sua obra estar de acordo com a estética européia:

[...] grande número de artistas e compositores daquele tempo, que [...] foram para a Europa, completar os estudos musicais, o único que ao país

inteiro deu uma prova pública de seu aproveitamento foi Carlos Gomes, todos os outros [...] voltaram de lá mais ou menos apavonados, [...] sem a competência precisa para difundir o ensino entre nós e nivelar nossa arte com a européia. (MELO, 1947: 260).

O musicólogo Renato de Almeida, apesar de nacionalista convicto, optou por preservar a glória do compositor afirmando que o caráter europeu de sua obra era inevitável e deveu-se à falta de outras opções, quase contra a vontade do músico.

[...] o músico paulista seria a primeira manifestação de uma música brasileira que, com ele pode não ter tido como não teve, a almejada amplitude, porque foi desvirtuada pelas escolas estrangeiras e porque não chegou a ser meditada profundamente pelo próprio Carlos Gomes. [...] Mas, condições do tempo e do meio, seria difícil a Carlos Gomes uma orientação caracteristicamente brasileira. Ainda não tinha força para tentar uma obra autônoma e vivíamos como um reflexo da Europa [...]. Portanto, Carlos Gomes não poderia fazer mais do que adivinhar, como adivinhou por vezes, o nosso lirismo musical, sem lhe dar contudo maior substância. (ALMEIDA, 1942: 371).

Mario de Andrade apresenta diversas posições em relação ao compositor. Em *Aspectos da Musica Brasileira* (1991), Andrade afirma que:

Como arte, Carlos Gomes é a síntese profana de toda a primeira fase estética da nossa música, a fase a que chamarei de “Internacionalismo Musical”. [...] Se dissermos que a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos, esse primeiro estado-de-consciência foi o internacionalismo. Importava-se, aceitava-se, apreciava-se [...] as diferentes músicas européias. (ANDRADE, 1991: 21).

Porém, em seu livro *Pequena História da Música* (1987), Andrade expressa uma posição contraditória perante a obra do compositor. Num primeiro momento, repudia a obra de Gomes, posteriormente, admite que sua poética individual é excepcional:

Nós hoje não podemos nos inspirar nas obras de Carlos Gomes. [...] a nossa música será totalmente outra, [...] se os moços o desprezarem afinal de contas está sempre certo, porque as exigências da atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes. Mas, além dessa atualidade moça, tão feroz, existe a realidade brasileira que transcende às necessidades históricas e passageiras das épocas. E nessa realidade, Carlos Gomes tem uma colocação alta e excepcional. (ANDRADE, 1987: 106).

Num outro momento, Andrade apresenta a questão com outras nuances, reconhecendo o valor de Carlos Gomes, porém, não o considerando suficientemente brasileiro, portanto um exemplo a ser evitado.

Não há dúvida; o Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. [...] Mas, a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem a sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. (ANDRADE, 1922: 8).

O compositor Bruno Kiefer discute o interesse ou a validade desse compositor, sem perder de vista seu alto grau de europeísmo. Ele pergunta se “não teria sido fraqueza de Carlos Gomes compor uma música em essência italiana, deixando de contribuir para a formação de uma música brasileira?” (KIEFER, 1982: 92). Porém, por fim, Kiefer resolve a questão como Renato Almeida: “Pensamos que o momento histórico impossibilitava a Carlos Gomes fazer mais, neste sentido, do que fez”. (KIEFER, 1982: 92).

José Maria Neves reconhece uma preocupação nacionalista na obra do compositor, dizendo que “Carlos Gomes é certamente o primeiro compositor brasileiro a buscar de modo consciente uma ligação mais profunda com a problemática de seu país.” (NEVES, 2008: 29). O autor acrescenta que:

Carlos Gomes será o primeiro a transmitir diretamente aquilo que se poderia chamar de emoção brasileira, sobretudo em duas obras mais importantes: *Il Guarany* e *Lo schiavo*. [...] O fato de usar como assunto de *Il Guarany* o romance de José de Alencar, uma das primeiras manifestações do brasileirismo literário (o passado histórico, à maneira romântica, encarnado pela figura do índio e pelas conquistas que unem conquistadores e nativos), faz dessa ópera um dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro. (NEVES, 2008: 29).

Oswald de Andrade não poupa o músico, dizendo que “Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas, como se trata de uma glória de família

engolimos a cantarolice toda do Guarani e do Schiavo, inexpressiva, postiça, nefanda.” (ANDRADE, Apud WISNIK, 1983: 71).

Observa-se que a importância da obra de Carlos Gomes é avaliada de maneira diferente pelos seis autores aqui apresentados. Guilherme de Melo glorifica sua música justamente por sua filiação européia. Renato de Almeida, Mario de Andrade, Bruno Kiefer e José Maria Neves, apesar de relacionar sua obra à ótica nacionalista, fazem reservas que preservam a qualidade intrínseca do músico. Porém, Oswald de Andrade permanece estrito à ideologia nacionalista, minimizando a importância da obra do compositor.

Influenciado pela busca do ideal de patriotismo e auto-afirmação nacional, o compositor **Francisco Manuel da Silva** (1795-1865) é o autor do célebre *Hino Nacional Brasileiro*. Compositor, regente e professor brasileiro, foi aluno do Padre José Maurício Nunes Garcia e de Sigismund von Neukomm, aprendendo violino, violoncelo, órgão, piano e composição. Ainda jovem, Francisco Manuel escreveu um *Te Deum* para o então príncipe Dom Pedro I, que prometeu-lhe financiar seu aperfeiçoamento na Europa, mas não chegou a cumprir a promessa. Em 1833 fundou a Sociedade Beneficente Musical, que teve um papel importante na época e funcionou até 1890.

Contando com a simpatia do novo imperador Dom Pedro II, foi nomeado para o posto de compositor da Imperial Câmara em 1841 e no ano seguinte assumiu como Mestre-de-Capela. Fundou o Conservatório do Rio de Janeiro, a origem da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Mario de Andrade fala da importância de Francisco Manuel dentro do contexto musical, ao dizer que:

É então que surge a maior figura musical que o Brasil produziu até agora, [...], Francisco Manuel da Silva. Dotado de uma visão prática genial que o levava a agir contra quaisquer impedimentos, este é o criador que funda a nossa técnica musical definitivamente. [...] Francisco Manuel da Silva exerce em nossa música a finalidade que Guido D’Arezzo teve na teoria e prática da monodia européia. (ANDRADE, 1991: 20).

Sua obra é composta de música sacra, lundus e valsas, com forte influência européia. Dentro da ótica nacionalista, sua obra é considerada sem originalidade e de menos importância, por não possuir elementos rítmicos e melódicos que refletissem uma estética nacional.

Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913) era diplomata e autor de algumas peças do tipo salão, escritas na maioria num estilo virtuosístico, seguindo provavelmente o de Gottschalk, cujo exotismo fazia sucesso nos salões brasileiros da época.²³ Segundo José Maria Neves (2008: 30), “esse compositor [...] sentia o desejo de nacionalizar a expressão musical, e isso por meio da utilização, como base temática de elementos da música popular.” A peça mais conhecida do compositor é *A Sertaneja* (ca. 1866-1869), para piano solo, que tem como tema central a canção gaúcha “Balaio meu bem, balaio” e é considerada a primeira composição instrumental de características nacionalistas. Tal título fez Itiberê da Cunha ocupar um lugar de honra na história musical do país. Sobre a peça, o embaixador Vasco Mariz explica que:

Brasílio Itiberê da Cunha escreveu “A Sertaneja”, para piano solo, em 1869, aos 23 anos de idade. Deu-lhe o subtítulo de *Fantasia Característica*, com o qual desejou frisar o aproveitamento do tema folclórico *Balaio, meu bem balaio*, em ritmo de habanera, então muito popular. Devo estabelecer, entretanto, que a data acima não é segura [...]. Vejo, porém o dedo do compositor na notícia de O Correio Paulistano de 17 de junho de 1869, que anuncia o lançamento da obra como sendo o início do movimento de auto-afirmação nacional. Se ele esboçara a peça antes, somente em São Paulo é que a teria terminado [...]. Recordo ainda que Alexandre Levy, Francisco Braga e Luciano Gallet utilizaram o mesmo tema do *Balaio*, posteriormente. (MARIZ, 2005:115).

²³ Segundo Helza Cameu, (Apud Kiefer, 1982: 106), a obra do compositor norte-americano antecedeu sua chegada no Brasil em 1869.

No entanto, *A Sertaneja* é um exemplo isolado na produção do autor. Alguns especialistas tentam justificar de maneira curiosa a inexistência de outras peças semelhantes na sua produção:

[...] Brasília Itiberê deu franca expansão à sua musicalidade ainda não disciplinada por estudos teóricos. Estes feitos mais tarde, e aliados à permanência em meio estranho, cortaram-lhe os arroubos nacionalistas, a originalidade, dando ocasião a trabalhos completamente destituídos de interesse. (CAMEU, Apud KIEFER, 1982: 107).

A citação acima causa certa estranheza pela insinuação de que os ‘arroubos nacionalistas’ sejam sinônimo de originalidade, excluindo a busca por uma sólida formação musical. A respeito disso, Mario de Andrade afirma que “[...] essa superstição do talento individual [...] é a nossa única mística de país sem cultura”. (ANDRADE, 1991: 28).

Behague (1971) também ratifica a escolha de *A Sertaneja* como a primeira peça dita nacionalista. No entanto, o musicólogo ressalta que Itiberê teve uma formação musical bastante européia; viveu em Berlim por muitos anos, conheceu compositores, dentre eles Brahms e Liszt, tendo este último tocado suas peças, e Anton Rubinstein, para quem dedicou seu estudo de concerto. Seu estilo abusa dos efeitos virtuosísticos, com harmonias padronizadas e regularidade rítmica, permanecendo muito imitativo da música romântica européia para piano. Algumas obras como *Nuits Orientales*, *Barcarolle Vénitienne*, *Soirées à Venise*, *Sous les Tropiques* e *Rhapsodies Brésiliennes*, apresentam um falso exotismo, o qual foi responsável pela renovação do sucesso que Gottschalk obteve na Europa com peças como *La Savane*, *Le Bananier*, e *La Bamboula*.

Leopoldo Miguéz (1850-1902) foi o grande sucessor de Francisco Manuel da Silva. Após uma temporada de estudos na Europa, voltou ao Brasil bastante influenciado pelas composições de Richard Wagner (1813-1883), que se faz presente nos poemas sinfônicos *Parisina* e *Prometeu*, na ópera *Os Saldunes* e na *Sinfonia em Si Bemol*. Além da influência wagneriana, percebe-se em suas obras instrumentais a influência de César Franck e Frédéric

Chopin. Em 1889, por ocasião da Proclamação da República, foi realizado um concurso para escolha de um hino que homenageasse a data e Miguéz foi o grande vencedor, sendo de sua autoria o *Hino à Proclamação da República*, que não chegou a ser o hino nacional por decisão do Marechal Deodoro. O compositor é sempre citado como um exemplo de músico que não soube se libertar das amarras européias. “Villa-Lobos deu-me, certa vez, uma impressão sobre Leopoldo Miguéz: “Uma grande cultura, um grande compositor, mas [...] compositor alemão. Sua tendência é lamentavelmente wagneriana [...] Não há quem não esteja de acordo com tal opinião.”” (ACQUARONE, s/d: 224).

A respeito de Miguéz, Kiefer demonstra seu descontentamento ao dizer que:

Leopoldo Miguéz compôs uma obra que não trouxe a menor contribuição para música de características brasileiras. A rigor, não foi criador. Dominava o seu métier, não há dúvida, mas foi para seguir como epígono as pegadas de Liszt e Wagner, sobretudo deste último. (KIEFER, 1982: 126-127).

José Maria Neves também ressalta a influência wagneriana em Miguéz, traçando um paralelo entre ele e Oswald:

Os contemporâneos de Itiberê estavam por demais presos às normas composicionais européias, oscilando entre elas e o espírito nacional. Leopoldo Miguéz (1850-1902) e Henrique Oswald (1852-1931) são bons exemplos dessa situação. Miguéz não pôde libertar-se da influência de Liszt e Wagner, que estão na base de sua sólida técnica composicional, como se vê nos poemas sinfônicos “Parisiana” e “Aves Libertas”, [...] na “Sinfonia em si bemol” com fanfarras e coros sobretudo na ópera “I Salduni”, sobre libreto original do poeta Coelho Neto, ópera que segue passo a passo a estruturação musical da “Tetralogia”. [...] H. Oswald, ainda que tivesse vivido por longos anos na Itália, ligou-se mais ao pensamento francês. Daí vem, certamente, o seu gosto pelo equilíbrio formal, pela sugestão e pela evocação. Enquanto Miguéz é o reflexo brasileiro de Liszt e Wagner, Oswald é a aplicação nacional do estilo de Fauré. [...] Mas Oswald foi certamente mais permeável que Miguéz às influências do nacionalismo musical. [...] Ainda que expressando-se musicalmente em língua estrangeira, estes dois compositores exerceram forte influência sobre a música brasileira, sobretudo através de suas atividades pedagógicas. (NEVES, 2008: 30-31).

Observa-se que tal rotulação está diretamente associada à estética nacionalista, pois, se olharmos sob outro prisma, percebemos em Miguéz um compositor fortemente engajado com

as idéias de sua época. Ao assumir a direção do Instituto Nacional de Música, em 1890, lutou pela imposição das novas tendências estéticas, que trouxe de sua sólida formação européia. O autor Paulo Renato Guérios confirma essa opinião, ao dizer que:

Quando Miguéz assumiu a direção do Instituto em 1890 fez questão de impor uma estética ‘moderna’ para combater o ‘conservadorismo ali reinante’. Para Miguéz, “modernas” eram a estética alemã de Wagner e a francesa de Saint-Saens, e “conservadorismo” significava a insistência no privilégio do canto lírico italiano. Em outro plano, contudo, Wagner, Saint-Sanes, Miguéz e a República eram a “Modernidade” que vinha substituir Verdi, o Conservatório e o Imperador. (GUÉRIOS, 2003: 105).

Avelino Romero Pereira também confirma a mesma idéia, dizendo que:

Enquanto para os modernistas da Semana de 22, ser moderno era seguir parte das vanguardas européias das primeiras décadas do século XX, para Miguéz, Nepomuceno e Guilherme de Melo, ser moderno era compor à la Wagner e sua “música do futuro”, ou seguir as tendências pós-românticas ou impressionistas da música francesa. (PEREIRA, 2007: 24).

Henrique Oswald (1852-1931) era filho de europeus. Passou a infância em São Paulo, onde a principal atividade cultural na época era a ópera italiana. Sua formação se deu primeiramente com sua mãe e posteriormente com o professor francês Gabriel Giraudon. Dos 16 aos 51 anos, Oswald viveu na Itália, retornando ao Brasil somente em 1903. A maior parte da obra de Oswald foi composta no período em que esteve na Europa e foi escrita num estilo parecido com o de seus predecessores ou contemporâneos europeus. Foi, sobretudo, um compositor de música de câmara. Chegou também a compor três óperas: *La croce d'oro*, *Il neo* e *Le fate*, das quais somente a segunda foi encenada. Sua obra para piano, além dos títulos franceses, tem uma grande afinidade com a obra de Gabriel Fauré (1845-1926), destacando-se a peça *Il Neige*, premiada num Concurso em Paris de cuja banca o compositor Saint-Saëns fazia parte, e que se tornou popular nos salões cariocas.

Dentro do contexto nacionalista, faltavam em sua obra as características fundamentais do movimento, fazendo com que tanto a obra de Oswald, como a de Miguéz, fossem

subavaliadas, uma vez que eram representantes da cultura européia dominadora, assumida por um país cuja emancipação musical teria que passar pela negação de seu passado e adoção de uma linguagem musical própria, auto-referente, baseada no folclore. Os musicólogos avaliaram a produção musical de Oswald sob diferentes prismas. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo faz importantes considerações sobre Henrique Oswald, um dos compositores mais representativos do romantismo musical brasileiro. Ele o considera como um estrangeiro no Brasil, porém ressalta que

uma boa parte de sua obra de compositor é produzida nesses anos felizes de maturidade vividos longe da pátria [...]. Nesse período, as obras que produz trazem o selo do romantismo; de um romantismo com o das obras não escandinavas de Grieg ou o que a música de Sgambati propagava na Itália; um romantismo policiado, “parnasiano”, sem as efusões delirantes do período áureo, sem o pessimismo sombrio, sem o tecido musical sobrecarregado dos mestres alemães. Aliás, é curioso observar como na obra de Henrique Oswald parece que se entrelaçam características musicais que são da escola alemã, da escola francesa e da escola italiana. (AZEVEDO, 1956: 125).

O autor propõe uma comparação do estilo de Oswald com o de Fauré, dizendo que “a graça refinada de um Fauré menos nebuloso e menos romântico do que o verdadeiro, mas, no fundo, quase tão francês como ele [...]”. (AZEVEDO, 1950: 31). A respeito da peça *Il neige...!*, ele diz “Mas tudo isso que a música exprime tão penetrantemente é essencialmente europeu, é visceralmente contrário à exuberância dos coloridos fortes da paisagem tropical [...]”. (AZEVEDO, 1956: 126).

Azevedo menciona a predileção de Oswald pelas pequenas peças, de forma um tanto pejorativa, ao dizer que:

Henrique Oswald, fixando-se no Rio de Janeiro em 1903, exerce ativamente o magistério e, para uso de seus alunos e da numerosa estirpe de pianistas e projetos de pianistas que então se espalha por todo o país, compõe as pequenas peças de fatura tão elegante que popularizaram o seu nome tornando-o mais conhecido como autor desse ameno repertório do que na qualidade de mestre da música de câmara e compositor sinfônico. (AZEVEDO, 1956: 218).

Em outra passagem, Azevedo faz alusão à sinceridade do compositor, ao dizer que:

Henrique Oswald foi uma das mais completas formações musicais de toda nossa história. O que nos estranhamos nesse mestre de tanta sinceridade e de tão fina sensibilidade é que, tendo vivido o bastante para se defrontar com os compositores de duas outras gerações [...] não os tenha acompanhado na batalha em prol da formação de nossa música característica, baseada nas melodias e nos ritmos da música popular. Mas Oswald era demasiado sincero e honesto para empreender essa aventura contra o seu temperamento. (AZEVEDO, 1950: 31).

Azevedo (1950: 233-234), às vezes, aparenta neutralidade em relação à falta de características nacionais na obra de Oswald, mas em seus trabalhos, fica evidente que, para ele, assim como para os outros musicólogos, isso poderia ser um defeito: “[...] Por mim a ausência de características nacionais na obra de um compositor não constitui nem defeito nem qualidade. O contrário sim, julgo que é qualidade valiosíssima [...]”. Por essa afirmação, percebe-se que, para Azevedo, o ideal nacionalista é um critério de valorização da obra artística de um compositor, colocando em posição inferior os compositores influenciados pela cultura européia.

No entanto, a posição de Luiz Heitor foi se modificando face ao nacionalismo. Em sua tese de doutorado, José Eduardo Martins menciona uma carta de 1945, enviada pelo musicólogo para Carlos Oswald, filho do compositor, na qual Luiz Heitor toma uma posição claramente mais frágil em relação ao nacionalismo musical. Como conta Carlos Oswald:

Recebi uma carta interessantíssima e sintomática do Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em resposta à minha carta, onde defendo o universalismo da música de meu pai. Diz ele ‘o pensamento moderno começa a não dar muita importância à questão do nacionalismo em música. Alguns de nossos mais jovens compositores como Claudio Santoro (membro do grupo Música Viva), são deliberadamente antinacionais. Eles não querem saber de fazer a música rotulada de brasileira, tipo Nepomuceno, Villa-Lobos ou Gallet. Como vamos estranhar, pois, que um artista do passado, puro, sincero, nobre, grande em todas as suas concepções, não tenha tomado conhecimento em virtude de sua formação de alguns sincopadozinhos de umas tantas linhas melódicas de serrestosas. [...] é, o nacionalismo verde e amarelo está ficando

indubitavelmente uma cousa do passado, uma cousa em música. Causa mesmo para historiadores.'Esta afirmação vale ouro! Quem diria que as teorias nacionalistas em arte ruíssem tão depressa e seguindo de perto a derrota do fascismo e do nazismo! Será que aquela arte era fascista? (OSWALD, Apud MARTINS, 1995: 171).

Em seu livro *História da Música no Brasil*, Vasco Mariz toma partido favorável ao compositor Henrique Oswald, que sempre recebeu duras críticas por ter se mantido fiel à escrita romântica europeia e não ter se rendido aos apelos nacionalistas. Ele diz que:

H. Oswald nasceu no Rio de Janeiro, viveu grande parte de sua vida no estrangeiro e só se radicou definitivamente no Rio de Janeiro aos sessenta anos de idade. Não escreveu música dita brasileira, mas exerceu profícua atividade como professor de piano, mestre de mestres por quase vinte anos. Então este compositor não tem lugar na história da música brasileira? (MARIZ, 1994: 108).

Mariz ressalta a influência europeia nas composições de H. Oswald, sobretudo em suas peças para piano. Ele diz que:

Agrada sobretudo sua produção para piano solo, sempre com títulos franceses. Lembro *Il neige* (premiada em concurso em Paris), *Bebé s'endort* e *Chauve-souris*, que têm um acento chopiniano. Foi amigo de Liszt e Brahms em Florença, mas as maiores influências vieram da França e da Itália. (MARIZ, 1994: 40).

Em relação ao compositor Henrique Oswald, Kiefer diz que “a obra de Oswald não tem nada a ver com o Brasil. Renato Almeida conta que o próprio compositor lhe dissera, uma ocasião ‘que não via lugar para si na história da música brasileira’”. (KIEFER, 1982: 128).

O pianista José Eduardo Martins dedica seus estudos ao compositor Henrique Oswald, desde a década de 1970. Escreveu o primeiro trabalho universitário sobre Oswald no qual, além do conteúdo biográfico, analisa alguns aspectos da obra de piano e justifica o não enquadramento do compositor ao nacionalismo musical, por ele estar inserido na estética romântica. Ele diz que:

[...] o estudo da música praticada no período romântico brasileiro com evidentes vínculos europeus teve, a partir da apreciação crítica dos nacionalistas após os anos da década de 20, claro norteamento. Os escritos que se prolongaram a partir dessa fase até presentemente prenderam-se quando do estudo do compositor romântico brasileiro, quase sempre, a uma avaliação sob um prisma voltado ao nacional, desviando-se na maior parte das vezes, da análise do valor essencial da produção. Essa procura acentuou a marginalização decisiva da criação, durante aproximadamente meio século – do cerne dos anos 20 aos 70 – e, mais recentemente, uma reavaliação emerge no que se refere à criação romântica realizada por músicos brasileiros, trazendo consigo toda uma igualmente reavaliação dos valores sócio-econômico-político-culturais. Essa retomada da produção musical do prolongado período romântico está a se ater ao intrínseco da criação e ao plano estético em que esta foi realizada, desvinculada de padrões a partir de outra colocação estética, no caso, a nacionalista. (MARTINS, 1995: 17).

Mais adiante, Martins critica o julgamento dos compositores do período romântico brasileiro:

Percebe-se que o critério adotado é o ideológico, não se atendo os estudiosos a parâmetros avaliativos de Henrique Oswald como compositor de vertente basicamente européia – mas brasileiro e nacional -, possibilidade da nítida marginalização. [...] O não engajamento ao movimento nacional brasileiro tornar-se-ia um ‘anatema’ para Oswald e para outros compositores românticos brasileiros não avaliados em suas respectivas posturas estéticas. Fator preponderante para o lento e prolongado esquecimento de suas obras pelos posterios. (MARTINS, 1995: 172).

A tese de Eduardo Monteiro (2000) discorre sobre a música de câmara para piano de Henrique Oswald e procura restituir seu verdadeiro valor artístico, independente da sua orientação não nacionalista e seguidora da estética européia. Ele cita Olavo de Carvalho, dizendo:

Fora do contexto desse nacionalismo a visão estreita, não se vê como justificar esse tipo de discriminação: “[...] nenhuma outra nação, por mais rica de cultura que fosse, jamais se deu ao luxo perdulário de rejeitar uma parte de seu patrimônio sob a alegação de estar ele contaminado de estrangeirismo. Que historiador de literatura inglesa aceitaria excluir dela Joseph Conrad, por ser um polonês de nascimento que escreve em inglês afrancesado histórias que se passam na América Latina e na África? Quem nos EUA, pensou em negar a Henry James seu lugar de relevo na literatura americana, por ter ele se naturalizado inglês e escrito quase sempre sobre temas europeus. [...] A Alemanha julga Leibniz menos alemão por haver ele escrito em francês e latim? A literatura húngara e tcheca, tão poderosa, não é escrita metade em alemão? Os grandes da literatura irlandesa não

escreveram todos na língua do dominador estrangeiro? (CARVALHO, Apud MONTEIRO, 2000: 164-165).

Eduardo Monteiro ainda diz que:

[...] aqueles que criticam a obra de Oswald, o fazem sem nenhum esforço que o compositor deveria ser abordado diferentemente. É importante considerar que, até seus 51 anos de idade, ou seja, a maior parte de sua vida, Oswald não esteve em contato com o nacionalismo que se desenvolvia no Brasil. Esse encontro só teve lugar em 1903, quando ele voltou para o Brasil para assumir a direção do Instituto Nacional de Musica. Após um período difícil, o qual culminou com sua demissão, em 1906, somente cinco anos mais tarde que ele se instalou no país de uma forma definitiva, então com 59 anos. Para uma crítica do não-nacionalismo oswaldiano ter qualquer fundamento, ela teria que ser aplicada aos últimos vinte anos da vida do compositor, sendo que a maior parte de sua obra já havia sido escrita. (MONTEIRO, 2000: 12).

Maria Alice Volpe esclarece a razão pela qual o compositor Henrique Oswald, mesmo tendo estudado na Itália, se destacou por sua produção instrumental, não pela operística. Ela diz que:

Pode causar estranheza o fato de um dos maiores compositores de música de câmara do período romântico brasileiro ter estudado apenas na Itália com professores italianos. [...] Mas suas obras instrumentais eram executadas com significativa frequência na Itália, o que sugere um círculo que cultivava tal gênero no país da ópera. De fato, os professores de H. Oswald estavam todos preocupados com a música instrumental que se fazia na França e na Alemanha [...] esses países não legaram apenas a sua própria tradição musical, mas também contribuíram para a difusão de tendências internacionalizadas. Essa internacionalização das correntes italiana, francesa e alemã refletiu também na implantação das influências musicais sobre compositores brasileiros. Podemos mencionar diversos casos de compositores que estudaram em determinado país e que, não obstante, ressentiram-se de influências diversas. (VOLPE, 1994/1995: 54-55).

No entanto, apesar de ter sido sempre rotulado de compositor “europeizado”, Oswald parecia ter uma mente sempre aberta às novas tendências estéticas, como diz Manoel Corrêa do Lago:

A abertura de espírito de Oswald - que – se refletia na vivacidade do seu salão onde podiam se encontrar jovens compositores como Luciano Gallet, Oswaldo Guerra e Darius Milhaud ou intérpretes como Casals e Rubinstein –

pode ser deduzido das significativas dedicações de obras a ele feitas por compositores de tendências diversas das suas: Batuque (1908), de Ernesto Nazareth, a coleção de melodias para canto e piano Miniaturas (1916) de Villa-Lobos, a Suíte Bucólica (1921) para orquestra de cordas de Luciano Gallet, e a dedicatória de uma das peças das Saudades do Brasil de Darius Milhaud feita a Sra. Oswald. (CORRÊA DO LAGO, 2005: 50).

Alexandre Levy (1864-1892) despontou como um dos grandes compositores da sua época, porém, sua morte prematura aos 28 anos de idade, frustrou a importância que ele poderia ter no movimento. Usando o pseudônimo *Figarote*, Levy foi crítico musical do Correio Paulistano de 10 de dezembro de 1889 a abril de 1891. Mario de Andrade considera Levy como “o primeiro nacionalista musical” (ANDRADE, 1991: 23), afirmando que, junto com Alberto Nepomuceno, são “as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução da nossa música, o nacionalista.” (ANDRADE, 1991: 23).

João Gomes de Araújo concorda com Andrade, afirmando que o compositor tinha uma verdadeira consciência nacional.

Discorria sobre a arte dos sons, dizendo que cada nação tinha a sua música característica e que o Brasil um dia haveria de revelar a sua. Afirmava que para escrever música brasileira era preciso estudar a música popular de todo o Brasil, sobretudo do norte do país. (ARAÚJO, Apud AZEVEDO, 1956: 159).

Descendente de franceses, Levy foi o primeiro compositor brasileiro a ter interesse pela música folclórica e popular, sistematicamente usando temas populares em suas obras mais significativas. Porém, o seu interesse pela música folclórica e popular era, sobretudo, sentimental. Observa-se que quase todas as suas obras nacionalistas foram compostas durante ou após sua estada na Europa, provavelmente seguindo os apelos do cultivo à música nacionalista que assolava Paris naquele período. Desde a fundação da *Sociedade para Música Francesa* em 1871, a volta das tradições francesas dentro dos moldes românticos foram cultivadas por compositores como Saint-Saens, Massenet, e Fauré. Esse fato, aliado aos

movimentos nacionalistas russo, tcheco, e norueguês, devem ter motivado o jovem compositor em direção a uma composição com características nacionalistas.

Apesar de Behague (1971: 18) considerar que “o nacionalismo romântico musical no Brasil [...] é melhor representado em sua fase inicial por Alexandre Levy”²⁴, o autor expõe a contradição do compositor em sua busca por uma composição nacionalista, ao falar da peça *Variações sobre um tema brasileiro*, na qual o compositor utiliza a melodia da canção folclórica “Vem cá, Bitu”. A peça é originariamente para piano, mas foi orquestrada posteriormente. Segundo Behague (1971: 20), o nacionalismo está apenas na escolha do tema, uma vez que nenhuma das dezesseis variações apresenta características regionais, nem consegue transmitir uma atmosfera local. A peça, dedicada ao seu professor de harmonia e composição Gustav Wertheimer, possui a estrutura harmônica clássica, quase acadêmica, e utiliza os dois principais tipos de variação das composições européias: a ornamentação melódico-harmônica e a variação harmônica.

Além das *Variações sobre um tema brasileiro*, Levy escreveu outras duas obras com intenção assumidamente nacionalista: o *Tango Brasileiro* e a *Suíte Brasileira*. Apesar de seus ideais nacionalistas, ambas as obras possuem grande influência da música européia, refletindo bem as dificuldades inerentes ao processo de nacionalização. Nelas, observam-se traços da música romântica alemã, fortemente presentes nas peças *Schummanianas* e *Trois Morceaux*, ambas para piano.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi o compositor que melhor personificou o novo regime republicano. A Proclamação da República, em 1889, mesmo não tendo vinda de um movimento de base popular, insuflou um desejo de modernidade cultural, pelo menos a uma parte dos intelectuais do país. Uma das causas mais defendidas pelo compositor foi a prática do canto na língua portuguesa, polemizando muitas vezes com um dos críticos mais

²⁴ Romantic musical nationalism in Brazil [...] is best represented in its early phase by Alexandre Levy.

importantes da época, Oscar Guanabara, defensor da estética italiana e contrário a prática do canto em português.

Com um temperamento de liderança, Nepomuceno assumiu a direção do Instituto Nacional de Música por duas vezes: a primeira, em 1902, após a morte de Leopoldo Miguéz, ficando no cargo apenas por um ano; e a segunda, em 1906, após a demissão de Henrique Oswald, quando permaneceu por dez anos.

Para Behague (1971: 28), Alberto Nepomuceno foi o compositor brasileiro que deu o primeiro passo importante em direção a uma música nacionalista brasileira. Estudou na Academia de Santa Cecília em Roma e nos conservatórios de Berlim e Paris. Sua amizade com Edvard Grieg (1843-1907) pode ter influenciado Nepomuceno na busca de uma música nacionalista em seu próprio país. Apesar dos elementos nacionalistas rítmico-melódicos em suas composições, nota-se que Nepomuceno se mantém fiel às formas e às harmonias convencionais européias, como pode ser observado mesmo em suas obras com tendências nacionalistas.

Não se pode negar que Nepomuceno teve um papel importante na construção do ideal nacional. Todavia, o musicólogo Gerard Behague acha um pouco exagerado proclamá-lo fundador da música brasileira, como fez o jornalista José Rodrigues Barbosa (1857-1939):

Nepomuceno não foi uma exceção entre os compositores românticos do final do século XIX, início do Século XX no Brasil. Ele não escapou da dominação avassaladora da música européia. Ele não fundou nada, mas estava atento ao seu próprio meio, de forma que a influência popular nas suas composições nacionalistas faz parte integrante do seu estilo. (BEHAGUE, 1971: 41)²⁵.

²⁵ Nepomuceno was not an exception among the romantic composers of the late nineteenth and early twentieth centuries in Brazil. He did not escape the overwhelming domination of European music. He was not the founder of anything, but he was attentive to his own environment, so that the popular influences in his nationalistic compositions constitute an integral part of their style.

Apesar de ter introduzido a música negra – o maxixe – nos teatros da elite brasileira com composições como *A Galhofeira*, a maior parte da obra de Nepomuceno possui suas raízes estéticas na música romântica européia, empregando formas tipicamente chopinianas, tais como Improviso, Noturno, além de outras pequenas formas, cujo título já denuncia o caráter romântico: *Une fleur*, *Folhas d'Album* e *Quatro Peças Infantis*.

Em 2007, Avelino Romero Pereira publicou um livro inspirado em sua dissertação de Mestrado. Nele, Pereira traz uma importante contribuição à história da música brasileira, ao mostrar Nepomuceno além da ótica nacionalista, destacando-o como um compositor de vanguarda de seu tempo, defensor da música brasileira e grande educador musical. Pereira também questiona o fato de Nepomuceno ser visto como “precursor” do nacionalismo. Segundo o autor, essa expressão, “se por um lado parece valorizá-lo, por outro, compromete a compreensão de seu papel, ao retirar dele seu sentido próprio, deslocando este sentido para um momento posterior aquele em que viveu e compôs”. (PEREIRA, 2007: 21).

Pereira apresenta Nepomuceno como um compositor inserido em seu contexto sócio-cultural, desconstruindo de forma coerente e embasada a opinião de outros historiadores sobre a posição de Alberto Nepomuceno na historiografia musical brasileira. Ele diz que:

[...] Alberto Nepomuceno aparece como um “precursor” do nacionalismo musical, escrevendo música de “caráter nacional”. Segundo essa tradição, a parte interessante de sua obra são as peças em que o cearense exercitou o ofício de compor a partir das tradições musicais rurais ou urbanas do país. A consequência é a desqualificação e o esquecimento da maior parte de sua obra e também a dificuldade em se compreender seu papel no contexto histórico-cultural em que viveu. Se retorno o objeto – o compositor e sua obra – e o gênero – a biografia e a história institucional -, tradicionais, é porque creio que, sob novo enfoque, um e outro podem ser melhor elucidados e ajudar a melhor elucidar o momento histórico concreto em que se inscrevem. (PEREIRA, 2007: 21).

Manoel Corrêa do Lago sinaliza a influência germânica na sólida formação musical de Nepomuceno; porém, ressalva que sua produção possui diversas tendências:

[...] algumas obras podem ser muito próximas de mestres germânicos tão distintos entre si como Brahms (o segundo movimento da Sinfonia em Sol) e Wagner (na ópera em um ato *Artemis*); na vertente do nacionalismo, algumas peças acentuarão características rítmicas (*Galhofeira e Brasileira* para piano, “*Batuque*” da Série Brasileira e *Guaratuja* para orquestra) ou modais (*Jangada* para canto/piano, “*Sesta na rede*” da Série Brasileira para orquestra) da música popular brasileira ou até mesmo estrangeira (o “*Cake Walk*” (1911) da opereta João Valdez), enquanto outras evocarão o estilo de seu amigo o compositor norueguês Edvard Grieg (ex. as fortes afinidades entre a 1ª parte de sua Série brasileira com a 1ª parte, também cognominada “*Alvorada*”, de Peer Gynt). (CORRÊA DO LAGO, 2005: 46-47).

Francisco Braga (1868-1945) foi o último grande compositor do Século XIX a completar seus estudos na Europa. De origem humilde, Braga conseguiu obter o diploma no Conservatório Imperial de Música do Rio de Janeiro. Em 1890, participou do concurso oficial para a escolha do Hino da República. Apesar de sua composição ter sido uma das finalistas do concurso e ter obtido grande sucesso junto ao público, não o venceu, porém, recebeu do júri uma bolsa de estudos para completar e aperfeiçoar seus estudos musicais na Europa, tendo sido aluno de Massenet, no Conservatório de Paris. De volta ao país, em 1902, assumiu a cátedra de professor de composição no Instituto Nacional de Música, que ocupou por trinta e cinco anos. José Maria Neves (2008: 37) exalta a obra de do autor do *Hino à Bandeira* como “elegante e bem acabada”, como também elogia a maneira pela qual o compositor soube solucionar a polaridade entre o nacional e o internacional, que marcou a evolução da música erudita brasileira.

A música de Francisco Braga [...] mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas revela também com que fineza ele soube solucionar este problema, entregando-se ao nacionalismo sem necessitar de constantes citações de temas populares, sem abuso da rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. Como em *Nepomuceno*, pode-se dizer que há uma presença constante de algo que poderíamos chamar de sensibilidade nacional, que é, finalmente mais eficaz que todo o emprego direto do folclore. (NEVES, 2008: 37).

Glauco Velásquez (1884-1914) é um caso particular na historiografia musical brasileira, com uma trajetória muito peculiar, a qual desperta a curiosidade de muitos musicólogos. Somente em 1911, aos 27 anos de idade, que fez sua primeira aparição pública.

Em pouco tempo, conseguiu atrair a atenção, mas três anos depois, morreu prematuramente aos trinta anos de idade. Villa-Lobos e Darius Milhaud figuraram entre os entusiastas de Velásquez. Milhaud disse que: “Depois de ter lido esta sonata para piano e violino, desejei vivamente conhecer o resto de sua obra de música de câmara”. (MILHAUD, Apud KIEFER, 1982: 136).

Sua obra não tem inspiração nacionalista, mas por outro lado não segue o estilo romântico tradicional, tendo uma modernidade que impressionou o meio musical que o cercava. Apesar de alguns críticos terem observado na música de Velásquez tendências ao atonalismo e ao expressionismo, José Maria Neves (2008: 38), acredita que o caráter revolucionário de sua herança diz respeito mais a busca de novas técnicas composicionais e de posicionamento estético do que inovações harmônicas, que, segundo Neves, não superam as experiências de Wagner, Debussy ou Franck.

Kiefer concorda com Neves a respeito da influência européia em sua obra e critica a falta dos elementos nacionalizantes. Ele diz que:

A música de Glauco Velásquez nada tem a ver com o Brasil. Pode ser que uma ou outra obra tenha condições de resistir ao tempo, graças à força do talento de seu autor; por razões de auto-afirmação nacional em termos de música certamente não será. [...]. O compositor abeberou-se em fontes como Wagner, Vincent d’Indy e César Franck. Analisou também obras de Stravinsky. Fundamentalmente é um pós-romântico. Sua linguagem harmônica apresenta, freqüentemente, traços modernos para a época. (KIEFER, 1982: 136).

Corrêa do Lago compara a produção de Velásquez com a dos compositores da Escola de Viena, que incorporaram o *pathos* romântico à estética expressionista, que iria posteriormente conduzir à diluição da tonalidade. Ele diz que

[...] dissociar a música de Glauco Velásquez do movimento que levaria ao modernismo, por causa de suas características hiper-românticas (de fato, tão próximas do Schoenberg da *Verklärte Nacht* e do Berg da *Sonata N. 1*)

equivalaria a esquecer o papel do Expressionismo germânico com um dos seus afluentes mais determinantes. (CORRÊA DO LAGO, 2005: 53-54).

Completando o panorama dos autores anteriores ao movimento modernista dos anos de 1920, é importante mencionar aqueles originados da música popular e que muito influenciaram artistas eruditos, tornando-se exemplos para uma música nacional. Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), Francisca Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934) e Marcelo Tupinambá (1892-1953). Dentre eles, o que mais se destacou foi Ernesto Nazareth, exemplo refinado dos pianistas, que eram numerosos no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro. Eles se apresentavam principalmente nas reuniões da burguesia e posteriormente nas salas de espera dos cinemas.

Gente semi-culta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esse pianeiros os fatores daquela enorme mistura rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os machiches e tangos que, de 1880 mais ou menos, foram a manifestação característica da dança carioca. (ANDRADE, 1963: 321).

Azevedo observa que a obra de Nazareth está na fronteira do popular e erudito e revela “a influência de Chopin, autor que ele estudava e executava amiúde” (AZEVEDO, 1956: 152). Porém, Vasco Mariz não faz tal distinção e no capítulo 7 da *História da Música no Brasil* o posiciona junto com os demais compositores intitulados *precursores do nacionalismo musical*. Sua obra pode ser considerada como aquela que melhor caracterizou a via mundana do início do Século XX no Rio de Janeiro e influenciou uma parte dos compositores eruditos do século XX com sua inventividade melódica e riqueza rítmica. A obra de Nazareth compreende as danças populares da época. Segundo Sarah Cohen, “sua primeira composição, a polca-lundu ‘Você Bem Sabe’, é de 1877. [...] São mais de duzentas composições escritas

para este instrumento (piano) nas quais destacam-se os Tangos, as Valsas e as Polcas”. (COHEN, 1988: 1 e 2).

Porém, é no tango que o compositor tem sua maior produção. Em sua dissertação de Mestrado, Marcelo Verzoni (1996), além de realizar uma revisão crítica da bibliografia sobre o compositor, fornece uma importante tabela compreendendo a análise das partituras de noventa e três tangos, com dados sobre indicações de caráter, tonalidade, uso de células rítmicas, aspectos formais, dedicatórias, entre outros. Verzoni conclui que

o compositor, que começa escrevendo polcas e, posteriormente, valsas, encontra no gênero “tango” o terreno ideal para se expandir artisticamente. Para ele, tango não é uma peça para servir de base ao exercício da dança. Os seus tangos são, portanto, “peças para piano, destinadas aos salões da sua época”. (VERZONI, 1996: 87).

Verzoni apresenta, em primeira mão, uma lista de músicas preferidas de Nazareth, que foi dada pela família do compositor ao biógrafo Luiz Antônio de Almeida. O próprio compositor a intitula “Lista de músicas célebres, notáveis e bonitas”. (VERZONI, 1996: 31). Nela, Nazareth cita peças de compositores menos célebres, como Schulkoff, Thomé e Gregh²⁶ ao lado de obras muito conhecidas, como as Sonatas “*Patética*” e “*Aurora*”, de Beethoven e o *Scherzo Op. 31 N. 2*, de Chopin. A lista revela o gosto pessoal do compositor, o qual, segundo Verzoni estava “totalmente de acordo com o padrão da “belle époque””. (VERZONI, 1996: 32).

Em relação ao aspecto pianístico, Kiefer, ressalta sua proximidade com Chopin e observa como os títulos de suas peças demonstram a percepção do compositor em relação à vida cotidiana.

²⁶ Verzoni (1996: 33) cita o artigo “rei do tango” de Aloysio de Alencar Pinto, no qual o musicólogo refere-se a Louis Gregh, Théodore Lack e Francis Thomé como compositores de música de salão, representativos da “belle époque”, cujos nomes eram conhecidos no Brasil na virada do Século XX.

A quase totalidade das duzentas e poucas peças de Nazareth são para piano. Nisto ele se assemelha com Chopin. Os títulos, por si sós, já refletem a participação afetiva do autor, às vezes em termos humorísticos, às vezes em termo poéticos, da vida cotidiana das pessoas que o cercavam, da cidade e mesmo do País. Alguns exemplos são suficientes: Cruz Perigo!! – Está chumbado – Gemendo, rindo e pulando [...] – Paulicéia, como és formosa. (KIEFER, 1982: 123).

A imitação de outros instrumentos populares nas obras para piano também é observada por Kiefer:

Freqüentemente Nazareth compõe para piano à moda de certos instrumentos populares. É a mão direita imitando a flauta; é a esquerda imitando o violão (como no tango *Odeon*, por exemplo), e assim por diante. Não obstante, o compositor escreve sempre muito pianisticamente. (KIEFER, 1982: 123).

Na linha do nacionalismo musical, Nazareth era considerado um exemplo a ser seguido. Darius Milhaud, durante o período que viveu no Brasil entre 1917 e 1918, mostrou grande interesse pela obra do compositor. Em um artigo publicado em 1924, Milhaud expressa seu descontentamento pelos compositores brasileiros seguidores da estética européia, enaltecendo a originalidade daqueles oriundos da música popular.

É de lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros [...] sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa, de Brahms a Debussy, e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e original. [...]. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, este elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lunetas de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tiver sessenta anos, ou através de Debussy, se não tiver mais de trinta. Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá, ou o “genial” Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o “entrain”, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem destes últimos a glória e o mimo da Arte Brasileira. (MILHAUD, Apud PINTO 1963: 47).

Wisnik acredita que Darius Milhaud colocava em evidência uma visão européia, marcada pela fascinação do ‘exotismo tropical’ e insiste numa ótica colonizadora. “Restringir o músico brasileiro à filiação do folclore de seu país não seria negar-lhe o acesso a outras

técnicas, numa atitude análoga à do colonialismo, que restringe o dominado ao fornecimento de matéria-prima, detendo para si o processo da industrialização?.”(WISNIK, 1983: 50).

Porém, Mozart de Araújo resolve a questão nacionalista em Nazareth, ao dizer que:

Falei de início no caráter e no conteúdo nacional da obra de Ernesto Nazareth. [...] O que eu não diria é que Ernesto Nazareth tenha sido um músico “nacionalista”. O povo jamais se preocupa em ser intencionalmente nacionalista. Nacionalismo é uma invenção das classes cultas da música. O povo, quando muito, é nacional. E é nacional sem querer. É nacional por instinto, por formação inconsciente. [...] Nacionalismo é atitude programática, deliberada [...] Nacionalismo é tese de combate. Ao passo que ser nacional é simplesmente ... ser. (ARAÚJO, 1972: 20-21).

O repertório romântico brasileiro apresenta questões estilisticamente complexas. Tendo assimilado em poucas décadas um conjunto de práticas bastante diversificadas, teria amalgamado várias tendências e estilos com os quais tivera contato, mostrando a influência de diferentes compositores, entre eles, Chopin, Schumann, Wagner, César Franck e Fauré, como também da ópera italiana. No capítulo a seguir, será exposta a metodologia empregada para a análise das obras selecionadas.

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA

Como mencionado anteriormente, este capítulo tratará da metodologia utilizada para análise das obras selecionadas, a qual envolve uma investigação da estrutura formal, fraseológica e rítmico-harmônica das peças, que serão observadas segundo o ângulo interpretativo. Também serão abordados alguns aspectos da linguagem pianística, dentre eles, a textura do instrumento, a sonoridade, diferentes articulações e pedal.

2.1 – Estrutura Formal

O primeiro aspecto a ser abordado é o da forma. Segundo o Dicionário Grove (2001: 92), a definição de forma, tanto nos tratados pedagógicos quanto nos textos sobre estética musical, está associada à unidade. “[...] a forma foi teorizada não simplesmente significando organização, mas também organicismo – com freqüente recursos a analogias biológicas ou botânicas.”²⁷

Na edição concisa do mesmo dicionário (1994: 337), a forma é:

estrutura, formato ou princípio organizador da música. Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte. [...] A palavra “forma” é mais usada, no entanto, com referência ao plano estrutural de um único movimento.

²⁷ [...] form has generally been theorized as implying not simply organization, but organicism – with frequently recourse to biological or botanical analogies.

Roy Bennett (1986: 9) ainda diz que:

Em música, usamos a palavra “forma” para descrever a maneira pela qual o compositor atinge esse equilíbrio, ao dispor e colocar em ordem suas idéias musicais - ou seja, a maneira como o compositor projeta e constrói a música. Podemos conceber a forma de uma peça musical como sendo a estrutura total da peça.

O compositor Arnold Schoenberg (1874-1951), em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, discorre sobre o conceito da forma. Segundo ele:

Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar de acordo com sua importância e função. (SCHOENBERG, 2008: 27).

Partindo das definições acima citadas, a análise da forma levará em conta não somente sua estrutura, a qual constitui uma unidade com equilíbrio interno entre as diferentes partes inter-relacionadas, mas também as transgressões nelas contidas, caracterizando as inovações e modificações utilizadas pelo compositor.

É sabido que o romantismo irá explorar as principais formas do classicismo, as quais, seguindo o ideal romântico, tiveram sua estrutura alargada através de novas relações tonais, ampliadas por novos encadeamentos harmônicos. As modulações frequentes e distantes, aliadas ao emprego de cromatismos, acordes dissonantes sem resolução e, principalmente, a maior liberdade que o compositor romântico se permitia, fizeram que as formas clássicas, mesmo parcialmente mantendo sua estrutura, ganhassem uma nova dimensão.

Apesar do novo tratamento harmônico, a forma romântica não difere, em geral, das formas utilizadas nos períodos clássico e barroco, aproveitando os parâmetros formais presentes nos períodos que a antecederam. Tal idéia fortalece a concepção do musicólogo

alemão Friedrich Blume (1970: 124-131), que tenta se desvincular das classificações formais dos períodos histórico-musicais, buscando superar uma difundida idéia organicista de que os períodos histórico-estilísticos seriam divididos em fases.

Para Blume, a doutrina imitativa da estética musical barroca foi progressivamente se deteriorando ao longo da segunda metade do século XVIII e o processo musical criou novas condições para assimilar idéias, deixando livre o poder da imaginação e da interpretação do ouvinte. O autor afirma que é imprescindível para historiografia musical o conceito de *romantismo*, porém, tal conceito não pode delimitar ou definir firmemente uma época na história da música, uma vez que o romantismo utiliza muitos procedimentos composicionais encontrados em períodos que o antecederam.

A concepção de Blume fundamenta a questão formal no romantismo, uma vez que as pequenas formas a serem analisadas são exploradas desde o período barroco. Tal idéia também é endossada por Charles Rosen. Em seu livro *The Classical Style* (1972), o autor fala da influência barroca e clássica dentro do estilo romântico. Segundo Rosen, a linguagem romântica se fundamenta lingüisticamente ao longo do meio-século que a precedeu, reinterpretando as figuras vindas do período barroco e do classicismo. Ele diz que: “O estilo romântico não é de forma alguma um movimento reacionário, apesar de toda a influência de Bach. A redescoberta das grandes figuras do barroco não foi uma causa, mas um sintoma da mudança estilística.” (ROSEN, 1972: 453)²⁸.

²⁸ Romantic style is by no means a reactionary movement, in spite of the great influence of Bach. The “revival” of the greatest of Baroque figures was not a cause but a symptom of the stylistic change.

2.1.1 – Pequenas Formas

Além do uso das formas clássicas, os compositores românticos deram primazia às pequenas formas e às formas de danças, as quais pareciam perfeitas para exprimir os ideais românticos, que valorizavam a expressão e o sentimentalismo, como também refletiam mais facilmente a originalidade do compositor. Há uma profusão delas e apesar da variedade da nomenclatura, essas pequenas peças mantêm algumas características semelhantes, tais como o caráter lírico e improvisatório, ambigüidades tonais, mudanças harmônicas inesperadas e um conteúdo dramático. Acompanhadas ou não de um texto, as pequenas formas buscam invocar o escuro, o submerso, as “sombras” que o compositor romântico vai revelando dentro de sua própria fantasia.

Mesmo já existindo desde as origens da música, as pequenas formas ressurgiram com grande força dramática no século XIX e foram exploradas exaustivamente pelos compositores românticos, que lhes atribuíram nomenclaturas diferentes, tais como prelúdios, noturnos, improvisos, intermezzos, momentos musicais, scherzos, fantasias, rapsódias e estudos, bem como os demais sub-títulos que recebem, dentre eles, Klavierstücke (peças de piano), Nachtstücke (peças noturnas), Blumenstücke (peças florais), entre outros.²⁹

O emprego das pequenas formas na música parece estar associado ao fragmento ou miniatura, presente nas obras literárias do romantismo alemão. Segundo Phillipe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978: 58), o fragmento literário se caracteriza pela ausência de desenvolvimento discursivo e é denominado “pequena obra de arte”, uma vez que constituem um conjunto de partículas separadas, contendo postulações simultâneas, sucessivas e, até mesmo, contraditórias.

²⁹ As explicações mais detalhadas sobre tais nomenclaturas estão no glossário em anexo.

Assim como aconteceu na literatura, desde o início do século XIX, alguns compositores mostraram um pendor por composições mais curtas, com densidades musicais variáveis. Porém, apesar de curtas em duração, essas pequenas formas eram completas e acabadas. Tais peças são, algumas vezes, tão rápidas em sua dimensão temporal, que são publicadas num mesmo opus e parecem, para alguns, menos “sérias”, como se a sua brevidade fosse um descrédito.

Algumas vezes, pode parecer paradoxal que um compositor escreva peças curtas, autônomas e relativamente independentes, reunindo-as num conjunto de obras, uma vez que a música é normalmente percebida como um fluxo contínuo. Robert Schumann, um dos grandes compositores românticos e autor de vários ciclos formados por pequenas peças, reportou em seu jornal a passagem de Liszt por Leipzig, dizendo que o pianista húngaro tocou,

na segunda-feira 30 de março de 1840, “muitos números” (dez exatamente) de seu próprio Carnaval, op. 9 e não a totalidade da “coleção.” [...] Clara Schumann, tocando a mesma obra, excluía as três peças Florestan, Eusebius e Chiarina: sem perda, pensava ela, para a obra de seu marido. (Apud ESCAL, 2005: 142)³⁰.

Chopin, por sua vez, faz seus *Prelúdios* para piano, alguns com durações curtíssimas, como o *Prelúdio em Lá maior Op. 28 N. 7*, que dura apenas oito segundos, e o *Dó sustenido menor, Op. 28 N. 10*, que dura apenas cinco segundos. Tanto o *Carnaval* de Schumann quanto os *Prelúdios* de Chopin, apesar de reunirem peças curtas que fazem parte de uma obra longa e única, eram comumente tocados individualmente no século XIX, como pode ser constatado em diversos programas da época.

Schumann, em seu jornal *Neue Zeitschrift fur Musik*, qualificava de *poesias* as peças curtas de Chopin: “Para ser qualificado de poeta, não há mais necessidade de volumes

³⁰ Le lundi 30 mars 1840, « plusieurs numéros » (dix exactement) de son propre Carnaval, op. 9, et non pas la totalité de la « collection ». [...] Clara Schumann, jouant cette même oeuvre, écartait les trois pièces Florestan, Eusébius et Chiarina : sans dommage, pensait-elle, pour l’opus de son mari.

espessos: por meio de uma ou duas poesias, uma pessoa pode merecer esse nome, e Chopin as escreveu nesse gênero”. (SCHUMANN, Apud ESCAL, 2005: 144)³¹.

Em 1838, na mesma publicação, Schumann fala a respeito das *Quatro Mazurcas Op. 30*: “Chopin elevou as mazurcas à altura de uma pequena forma de arte”. (SCHUMANN, Apud ESCAL, 2005: 144)³². Ainda que guardem as características rítmicas da dança, cada uma delas possui um traço poético singular, revelando uma nova modalidade na forma e na expressão.

O musicólogo Wilhelm von Lenz, em seu livro *Les grands virtuoses du piano*, (1995) admira a densidade da *Mazurca Op. 33*, de Chopin e diz que seu conteúdo em uma única página revela a densidade de outras cem páginas. Ele também declara que os *Prelúdios Op. 28*, apesar de serem pequenos em comparação aos estudos, não são nem menos ricos, nem menos interessantes.

O compositor Franz Liszt escreveu na *Revue et Gazette Musicale de Paris*, em 2 de maio de 1841, sobre um concerto que Chopin deu em Paris: “um soneto sem erro vale sozinho um longo poema [...]. Ficamos bem tentados a aplicar às mazurcas o exagero desse axioma, dizendo que, para nós, muitas delas valem muito mais do que óperas muito longas.”(LISZT, Apud ESCAL, 2005: 145)³³

No catálogo de obras (vide anexo II), nota-se que o repertório para piano dos compositores românticos brasileiros é constituído, na sua grande maioria, de peças de pequenas formas. Daí, a grande importância que elas tiveram no romantismo musical brasileiro.

³¹ Pour être qualifié de poète, il n'est besoin non plus d'épais volume: pour une, deux poésies, chacun peut mériter ce nom, et Chopin en a écrit de ce genre-là.

³² Chopin a également levé les mazurkas à la hauteur d'une petite forme d'art.

³³ Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème [...] . Nous serions bien tentés (sic) d'appliquer aux mazurkas l'exagération meme de cet axiome, et de dire que pour nous, au moins, beaucoup d'entre d'elles valent de très longs opéras.

2.2. – Estrutura Rítmica

O segundo aspecto a ser abordado é o da questão rítmica. Segundo Cooper e Meyer, “estudar o ritmo é estudar toda a música. O ritmo simultaneamente organiza e é organizado por todos os elementos que criam e dão forma ao processo musical.”(COOPER, MEYER, 1960: 1).³⁴

A primeira vista, tem-se a impressão de que, nas composições românticas, o elemento rítmico está somente subordinado à condução melódico-harmônica. Rosen (1972: 453) explica que “a moldura rítmica definida do estilo clássico é rejeitada em favor de uma sonoridade mais aberta, da qual o tema assume a forma”.³⁵

O compositor Hector Berlioz (1803-1869) chegou a fazer uma observação pessimista ao dizer que “ritmo, de todos os elementos da música, parece hoje o menos avançado.” (BERLIOZ, Apud SACHS, 1953: 331). Apesar do compositor criticar o aspecto rítmico, ele mesmo foi uma brilhante exceção. A abertura de sua ópera *Benvenuto Cellini* (1838) é de uma grande complexidade rítmica, assim como o oratório *L'Enfance du Christ* (1854), com compasso 7/4.

A *Sinfonia Fantástica* (1830) foi a obra que causou maior impacto em Robert Schumann. Ele escreveu no seu jornal *Neue Zeitschrift für Musik*: “O período moderno talvez não tenha produzido nenhuma outra obra na qual as relações rítmicas e métricas, com medidas iguais e desiguais, tivessem sido combinadas e usadas tão livremente, quanto nessa peça.” (SCHUMANN, Apud SACHS, 1953: 334).

Dessa forma, alguns aspectos rítmicos valem ser ressaltados no Romantismo.

³⁴ To study rhythm is to study all of music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes.

³⁵ The defining rhythmic framework of the classical style is rejected in favor of a more open sonority out of which the theme assumes a shape.

2.2.1 – Homogeneidade Rítmica

O primeiro aspecto a ser mencionado é o da homogeneidade rítmica. Já em muitas obras de Beethoven, nota-se a presença de um determinado padrão rítmico que se faz presente em todo movimento. O maior exemplo disso é a *Quinta Sinfonia* (1808). O tema principal e seu desenvolvimento dependem da célula rítmica que sustenta e conduz a melodia e as modulações harmônicas. Essa homogeneidade rítmica é uma clara herança barroca, porém os compositores românticos lhe darão um novo tratamento. Charles Rosen explica que:

Como a textura rítmica homogênea do Barroco, as formas rítmicas da primeira geração dos Românticos não são sintáticas (p.ex., eles não dependem do equilíbrio e ordem) mas cumulativa no seu efeito; Schumann estabeleceu somente a verdade literal quando escreveu que sua música (e aquela de Chopin, Mendelssohn, e Hiller) era mais próxima da música de Bach do que da música de Mozart. A energia impulsiva da obra romântica não é mais a dissonância polarizada a um ritmo articulado, mas uma seqüência familiar Barroca, a as estruturas não são mais sintéticas, porém adicionais. [...] a homogeneidade rítmica nas estruturas de Schubert, por exemplo, não tem nada a ver com Bach. Sobre uma textura unificada, o compositor romântico impôs uma rígida periodicidade derivada da música clássica tardia. (ROSEN, 1972: 453)³⁶.

A homogeneidade rítmica também pode estar associada a outros elementos estruturais da música. No *Improviso Op. 90 N. 3* de Schubert, por exemplo, a regularidade das colcheias fornece uma estrutura não somente rítmica, mas também de textura para o encaminhamento melódico-harmônico.

³⁶ Like the homogeneous rhythmic texture of the Baroque, the rhythmic forms of the first generation of the Romantics are not syntactical (i.e., they do not depend on balance and ordering) but cumulative in their effect. Schumann set down only the literal truth when he wrote that his music (and that of Chopin, Mendelssohn, and Hiller) was closer of Bach than to the music of Mozart. The impulsive energy of the Romantic work is no longer a polarized dissonance and a articulated rhythm, but the familiar Baroque sequence, and the structures are no longer synthetic but additive. [...] the homogeneous rhythmic structures of Schubert, for example, can have nothing to do with Bach. Over a unified texture, the Romantic composer imposed a rigid periodicity derived from late classical music.

Andante

pp

Ped.

Exemplo musical 1: Schubert, F. Improviso Op. 90 N. 3, compassos 1- 6

2.2.2 – Polirritmia

O segundo aspecto é o da polirritmia, que, no romantismo, vai além da superposição de ritmos para exprimir a complexidade do universo temporal. Schumann e Chopin foram os líderes da polirritmia no teclado e exploraram com frequência a polirritmia entre as mãos. Em suas composições, a coincidência conflitante de diferentes ritmos alcançou um novo auge na capacidade musical, gerando novas tensões, com novas conotações poéticas.

Na polirritmia pianística, podem-se distinguir duas variações principais: tempos diferentes, mas acentos conflitantes ou tempos conflitantes, mas acentos coincidentes. Na peça *Des Abends*, da *Fantasiestücke op. 12*, (1837), escrita em 2/8, nota-se que a melodia segue o balanço ternário simples 3/8, enquanto que o acompanhamento está em compasso binário composto 6/16, com três acentos na melodia opondo-se a apenas dois acentos no acompanhamento.

Sehr innig zu spielen

The image shows a musical score for the first four measures of 'Des Abends' by Robert Schumann. The score is in 2/8 time and features a polirhythmic texture. The melody in the right hand is in a 3/8 meter, while the accompaniment in the left hand is in a 6/16 meter. The piece is marked 'p' (piano). The first measure shows a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second measure continues this pattern. The third measure introduces a change in the left hand accompaniment. The fourth measure concludes the sequence with another triplet in both hands.

Exemplo musical 2: Schumann, R. Fantasiestücke Op.12. Des Abends, compassos 1- 4

Outro exemplo da polirritmia romântica pode ser encontrado no *Estudo op. 25 N. 2* de Chopin. Os quatro grupos de tercinas da mão direita têm os dois acentos coincidentes nos tempos fortes, porém não coincidentes nos tempos fracos. A proporção entre as mãos é de 12/8 para 6/4.

Presto (♩ = 112)

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1-3, and the second system shows measures 4-6. The right hand (treble clef) plays eighth notes in groups of three, with accents on the first and second notes of each group. The left hand (bass clef) plays quarter notes in groups of three, also with accents on the first and second notes. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'molto legato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo musical 3: Chopin, F. Estudo Op. 25 n. 2 , compassos 1- 6

No romantismo, o crescente interesse pelas características nacionalistas fez com que muitos compositores românticos explorassem a riqueza rítmica das danças populares e, por essa razão, há um imenso repertório dedicado a elas. Chopin irá escrever diversas polonaises, mazurcas, entre outras danças típicas polonesas; Liszt, as famosas rapsódias húngaras; Brahms, as danças húngaras, Schumann, vai explorar as danças populares alemãs nos seus grandes ciclos, tais como o *Davidsbündlertänze*.

2.2.3 – Deslocamento da Acentuação Métrica

O deslocamento da métrica também está presente em muitas obras românticas. Nelas, é comum encontrar exemplos em que a métrica diferencia da notação do compasso. O musicólogo Wallace Berry diz que:

É fundamental que a métrica é freqüentemente independente da notação de compasso. Assim, uma pergunta necessária na análise da métrica é: estão os agrupamentos métricos determinantes de acordo com a notação do compasso e, caso contrário, qual é a verdadeira métrica? (BERRY, 1987: 324)³⁷.

Um exemplo disso é encontrado no *Prelúdio N. 19*, de Chopin. A peça, em compasso ternário, apresenta uma mudança da aceleração métrica a partir do compasso 28, que passa a ter uma divisão quaternária, seguida de uma divisão binária, intensificando a contração da unidade métrica e somente retornando a métrica ternária no compasso 34.

³⁷ It is fundamental that meter is often independent of the notated bar-line, so that a necessary question in all analysis of meter is: Are the determinants of metric grouping in accord with the notated bar-line, and if not, what is the “real” meter?

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G minor (two flats). The time signature is 3/4. The first system (measures 25-27) features a consistent eighth-note accompaniment in both hands, with accents on the first and fourth notes of each measure. The second system (measures 28-30) includes a 'cresc.' marking and introduces chords and triplets in the bass line. The third system (measures 31-34) begins with a 'p' (piano) dynamic and continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Exemplo musical 4: Chopin, F. Prelúdio de Op. 28 N. 19, compassos 25-34

O deslocamento da métrica também foi muito explorado pela mudança da acentuação. Rosen (2000: 322) exemplifica tal procedimento na 6ª dança do *Davidsbündlertänze*. Ele explica que, normalmente, dos seis tempos da tarantela, acentua-se o primeiro e o quarto. Schumann enfatiza o terceiro e o sexto na mão direita e, na mão esquerda, o segundo e o quinto, realizando uma dupla subversão da acentuação tradicional.

Sehr rash (und in sich hinein) ♩ = 132

Exemplo musical 5: Schumann, R. Davidsbündlertänze Op.6. Dança N. 6, compassos 1- 8

2.3 – Estrutura Harmônica

A questão harmônica apresenta uma grande complexidade na música do século XIX e será muito valorizada e expandida pelos compositores românticos. Diversos procedimentos harmônicos utilizados nos períodos anteriores serão reaproveitados, porém, gerando novas tensões, as quais produzirão uma nova dramaticidade.

2.3.1 – Instabilidade Tonal

Segundo Charles Rosen, o primeiro procedimento harmônico que foi responsável pelo fim do classicismo e marcou o início da era romântica é a instabilidade tonal, gerada pela ausência de cadências perfeitas com o I grau no estado fundamental. A respeito disso, Rosen faz uma observação em seu livro *Classical Style*:

[...] a Fantasia em Dó Maior, Op. 17, é o monumento que comemora a morte do estilo clássico. [...] Ao contrário de todas as obras clássicas, a Fantasia de Schumann nem começa de um ponto de estabilidade, nem alcança um até o último momento possível. [...] não há, portanto, nenhuma resolução harmônica até o final. (ROSEN, 1972: 451 e 452)³⁸.

2.3.2 – Relação de Mediantes

No Classicismo, a harmonia é guiada pelo ciclo da dominante. No Romantismo, a função da subdominante ganha nova força no encaminhamento harmônico. Além da função subdominante, a harmonia das mediantes é muito presente nas obras românticas, já tendo sido utilizada por Beethoven na *Sonata “Waldstein” Op. 53, em Dó maior*. Charles Rosen diz que:

A relação entre tônica e dominante é a base da tonalidade triádica ocidental. A tentativa no início do século XIX de substituir as relações de terça ou de mediante pela dominante clássica se traduziu em um ataque frontal contra os princípios da tonalidade, e finalmente contribuiu para a ruína da tonalidade triádica. [...] O que a nova força de relações de mediante atacou foi a coerência da hierarquia tonal que, no século XVIII, conferiu funções

³⁸ [...] the Fantasy in C Major, Op. 17, is the monument that commemorates the death of the classical style. [...] unlike every classical work, Schumann’s Fantasy neither starts from a point of stability, nor reaches one until the last possible moment. [...] In spite of the movement, there is therefore no harmonic resolution until the very end.

divergentes aos acordes de dominante e subdominante. (ROSEN, 2000: 337).

Rosen explica que os compositores românticos empregam todas as possíveis relações de mediante: mediante, mediante abaixada, submediante e submediante abaixada:

As quatro mediantes são singulares no sentido de realizar esse efeito, já que somente a dominante, a subdominante e as quatro mediantes é que possuem uma nota de suas tríades maiores em comum com a tríade de tônica. [...] Só as mediantes é que podem oferecer ao mesmo tempo uma nova cor e uma tranqüila mudança harmônica. (ROSEN, 2000:357).

Jean-Pierre Bartoly acrescenta que a harmonia das mediantes foi muito utilizada, sobretudo no meio do século XIX. Ele diz que:

[...] o movimento harmônico de terça logo se torna uma assinatura da harmonia do século XIX. Provavelmente deve-se à Rossini uma das primeiras aparições de uma seqüência de movimentos de terça, no final da ópera Guilherme Tell. (1829). [...] alguns compositores fazem uso quase constante, desde que a expressão requisitada seja tensa ou trágica. (BARTOLY, 2001: 115 e 154).³⁹

2.3.3– Acordes de 7ª e 9ª, 11ª, 13ª, Napolitano e Dominante Secundária

Os acordes de 7ª e 9ª sem resolução serão largamente utilizados no romantismo, gerando diferentes tensões harmônicas, que irão traduzir novos sentimentos do universo romântico. Sobre o emprego dos acordes de 7ª diminuta e 7ª aumentada, que vão ter um largo uso em todo século XIX, Bartoly cita Verdi, numa carta que o compositor escreveu para o diretor do Conservatório de Nápoles, dirigida aos estudantes:

³⁹ Le mouvement harmonique à la tierce devient bientôt une signature de l'harmonie du XIXème siècle. C'est probablement à Rossini que l'on doit ne des premières apparitions d'une suite conséquente de mouvement de tierces, à l'extrême fin de son opéra Guillaume Tell (1829). [...] certains compositeurs en font un usage presque constant dès que l'expression requise est tendue ou tragique.

Assistam a algumas representações de óperas modernas sem vos deixar fascinar nem pelas belezas harmônicas ou instrumentais, nem pelo acorde de 7ª diminuta, nosso refúgio e nosso abrigo de nós todos que não sabemos escrever quatro compassos sem uma meia dúzia dessas 7^{as}. (VERDI, Apud BARTOLY, 2001: 64)⁴⁰.

Bartoly cita vários exemplos de diversos compositores românticos que utilizavam os acordes de 7ª com intuito de “explorar suas propriedades tonais instáveis [...] para dramatizar seus propósitos.”(BARTOLY, 2001: 64)⁴¹.

Sobre o acorde de 9ª menor da dominante, Bartoly explica que, durante o século XIX, “o acorde de nona menor da dominante se disseminou mais rapidamente que o da nona maior. Isso se deve sem dúvida ao emprego freqüente da sétima diminuta a qual se acrescenta uma terça no baixo [...] para se ouvir uma nona.” (BARTOLY, 2001: 69)⁴².

Os acordes de 11ª e 13ª também serão muito explorados no romantismo. Tais acordes costumam figurar sobre o pedal da dominante e, geralmente, com um grau omitido. Por um lado, tal procedimento enfraquece a estrutura harmônica; mas, por outro, favorece a ambigüidade tonal, muito apreciada pelos compositores românticos. Os acordes de 11ª e 13ª são comumente formados por *appogiaturas* com resolução atrasada. Bartoly exemplifica seu largo emprego, ao dizer que “no início da *Mazurca Op. 30 N. 4*, Chopin insiste tanto nas *appogiaturas* simultâneas de acordes que o ouvinte acaba tomando as notas reais pelos ornamentos das notas melódicas. (BARTOLY, 2001: 78)⁴³.

⁴⁰ Assistez à quelques représentations d'opéras modernes sans vous laisser fasciner ni par leurs beautés harmoniques ou instrumentales, ni par l'accord de septième diminuée, notre refuge et notre écueil de nous tous qui ne savons pas écrire quatre mesures sans une demi-douzaine de ces septièmes.

⁴¹ exploiter ses propriétés tonales instables [...] pour dramatiser leurs propos.

⁴² L'accord de neuvième mineure de dominante s'est répandu plus rapidement que celui de neuvième majeure. Cela est sans doute dû à l'emploi fréquent de la septième diminuée à laquelle il a suffi d'ajouter une basse à distance de tierce, [...] pour entendre une neuvième.

Essa explicação foi proposta por Jacques Chailley em seu livro *Traité Historique d'Analyse Harmonique*, Paris Leduc, 1977, 1/1951, p. 65. Serge Gut (GUT, 1998, p. 70) considera que a nona menor é menos instável a medida que a dissonância da nona é apresentada simultaneamente com a resolução de um intervalo de semi-tom, aliviando a tensão gerada pela presença de dois trítonos. Leonard Meyer diz que a nona como *appogiatura*, freqüente nas cadências das óperas românticas italianas, seria o sexto grau da escala que, na harmonia clássica, era harmonizada no II ou IV grau, e que passa a ser diretamente feita no V grau. (MEYER, 1996, p. 279)

⁴³ Au début de la Mazurka Op. 30 N. 4, Chopin insiste tellement sur les appoggiatures simultanées des accords qu'on finit cette fois par prendre les notes réelles pour les broderies des notes mélodiques.

O acorde de 11^a também é conhecido na música popular e no jazz como o acorde de 4^a suspensa. Piston explica que: “o que é comumente referido como uma dominante 11^a é comumente a tríade da subdominante soando sobre o pedal da dominante”. (PISTON, 1969: 166)⁴⁴.

Andante

ppp

D \flat : I II IV(V¹¹) I II I I

Exemplo musical 6: Brahms, J. Sonata N. 5, *Andante Molto*, compassos 144 -146

O acorde de 13^a corresponde ao limite máximo de superposição de terças, uma vez que a 15^a coincidiria com a duplicação da oitava. Os compositores românticos costumam empregar esse acorde dentro da função de acorde *appoggiatura*. Piston (1969: 269) exemplifica o emprego do acorde de 13^a no *Prelúdio Op. 45*, de Chopin, no qual a 13^a (VI grau) se resolve no V grau do acorde (dó-si).

⁴⁴ What is commonly referred to as the dominant eleventh is ordinarily the subdominant triad sounding over a dominant pedal.

Sostenuto

A : V⁷(13) VI

Exemplo musical 7: Chopin, F. Prelúdio Op. 45, compassos 1-2

O acorde napolitano será muito utilizado pelos compositores românticos, porém apresentando algumas inovações em relação ao seu emprego nos períodos anteriores. Como comumente o acorde napolitano aparece na primeira inversão, no romantismo, o acorde napolitano começa a ser visto em seu estado fundamental. Piston explica que:

Durante o Século XIX, o acorde de sexta napolitana era empregado com uma freqüência cada vez maior na tríade no estado fundamental. Isso deu ao acorde muito mais independência e estabilidade; nesse caso, o segundo grau abaixado é tratado não como uma tendência melódica, mas como uma verdadeira base harmônica, que é então dobrada. (PISTON, 1969: 294)⁴⁵.

O emprego da dominante secundária também se torna um dos procedimentos marcantes de diversos compositores românticos, que se servem desse acorde para aumentar a tensão harmônica e emocional de um trecho. Bartoly diz que “Schumann, cujo estilo será imitado a partir dos anos 1860 por diversos compositores alemães e da Europa central, fez do uso da dominante secundária uma das marcas registradas de seu estilo”. (BARTOLY, 2001: 91).⁴⁶

⁴⁵ In the nineteenth century the Neapolitan sixth chord was employed with increasing frequency as a triad in root position. This gave the chord much more independence and stability, the lowered second degree being treated in this case not as a melodic tendency tone, but as a true harmonic root and so doubled.

⁴⁶ Schumann, dont le style sera imité à partir des années 1860 par une pléiade de compositeurs germaniques et d'Europe centrale, fit de l'usage des dominantes secondaires l'une des tournures favorites de son style.

2.3.4 – Cromatismo

Outro procedimento que será muito explorado é o cromatismo. Segundo Bartoly, mesmo já sendo largamente utilizado no período clássico, o cromatismo foi empregado pelos compositores românticos para “criar efeitos de cores harmônicas inesperadas.” (BARTOLY, 2001: 94)⁴⁷ O autor denomina o movimento cromático da harmonia romântica como a “*syntaxe des notas vizinhas*”. Ele explica:

[...] cifrar o baixo fundamental de cada acorde é tarefa inútil. Sinal característico, o baixo real se processa conjuntamente com um tipo de escala cromática ascendente em cima da qual cada voz se ajusta indo mais freqüentemente em direção à nota vizinha, na maioria das vezes pelo cromatismo. Assim, criam-se efeitos de cores harmônicas inesperadas. É aqui o livre contraponto [...] que cria a “*syntaxe des notas vizinhas*”, a qual suspende por um instante a harmonia funcional. (BARTOLY, 2001: 94)⁴⁸.

Mais adiante, Bartoly diz que “a técnica da *syntaxe des notas vizinhas* alimenta uma grande parte do discurso musical de Wagner, sobretudo a partir de *Tristão* (1859)”. (BARTOLY, 2001: 97)⁴⁹. A respeito do cromatismo no Romantismo, Rosen diz que:

Como as funções complementares de dominante e subdominante estavam quase esquecidas por volta de 1830, seus papéis essenciais nas formas de sonata do século XVIII foram amplamente desprezadas pelos teóricos do século XIX. A hierarquia estritamente definida das reações diatônicas foi negociada por uma nova concepção de continuum cromático cujas harmonias, em uma variedade estonteante, podiam fundir-se uma às outras em um intercâmbio caleidoscópico de energia. Isto abriu as portas não somente às novas possibilidades harmônicas, mas também a uma concepção moderna e muito mais fluida de ritmo e tempo. (ROSEN, 2000: 360).

⁴⁷ se créer des effets de couleurs harmoniques inattendus.

⁴⁸ il est en vain de chercher à chiffrer la basse fondamentale de chaque accord. Signe caractéristique, la basse réelle procède conjointement en une sorte de gamme chromatique ascendante au-dessus de laquelle chaque voix s’ajuste en allant plus souvent vers une note voisine, le plus souvent par chromatisme. Ainsi se créent des effets de couleurs harmoniques inattendus . C’est ici le libre contrepoint [...] qui créent une « *syntaxe des notes voisines* » , laquelle suspend un instant l’harmonie fonctionnelle.

⁴⁹ La technique de la *syntaxe des notes voisines* alimente une grande partie du discours musical de Wagner, surtout à partir de *Tristan* (1859).

2.3.5 – *Modulação, Relação dos Modos e Pedal Harmônico*

A música do Século XIX traz grandes inovações na questão da modulação. Ao invés de seguir o encadeamento tonal clássico, os compositores românticos ousaram nessa questão, não necessariamente modulando para tons vizinhos, mas realizando modulações para tons afastados, muitas vezes, abruptamente.

Além disso, o romantismo vai ampliar o conceito de tonalidade, aproximando os modos, maior e menor, em torno de um único centro tonal. Piston explica que:

Durante o século XIX, quanto mais se desenvolveu o interesse pela cor harmônica, mais potencialidades latentes de outros aspectos das relações tonais foram exploradas. Isso é a aproximação dos modos maior e menor por terem a mesma tônica. Sob os princípios acima delineados, as tonalidades de Dó maior e Dó menor são um tanto afastadas, uma vez que há uma diferença de três bemóis na armadura. Nós vimos, que, no entanto, essas duas tonalidades são praticamente idênticas, tendo os mesmos graus tonais e somente se distanciando no terceiro grau. A prática no século XIX [...] tende a ver os dois modos como simplesmente dois aspectos de uma tonalidade, assim como a “família” das tonalidades é bastante alargada. (PISTON, 1969: 145)⁵⁰.

A relação dos modos maior e menor, mesmo tendo sido muito utilizada desde o período barroco, vai ser muito explorada pelos compositores românticos, que passaram a utilizá-la como recurso para valorizar a expressividade. Rosen diz que:

Isso explica, em parte, o sucesso total das grandes formas de Chopin, apesar de ele ter desafiado os principais procedimentos da estrutura clássica. Ele encontrou um meio de contrastar, não tonalidades, mas modos, e o fez estendendo a maneira pela qual os modos maior e menor eram concebidos para muito além dos processos mais limitados que o precederam. (ROSEN, 2000: 468).

⁵⁰ During the nineteenth century, as more interest in harmonic color developed, the latent potentialities of another aspect of key-relationship were exploited. This is the closeness of the major mode to the minor mode having the same tonic. Under the principles just outlined, the keys C major and C minor are rather distantly related since there is a difference of three flats in the signature. We have seen, however, that these two keys are practically identical, having as they do the same tonal degrees and really differing only in the third degree. Practice in the nineteenth century [...] tends to regard the two modes as simply two aspects of one tonality, so that the “family” of keys is greatly enlarged.

O pedal harmônico é outro procedimento harmônico que ganha nova força no romantismo. Bartoly explica seu emprego:

Na época clássica, o pedal harmônico é frequente. [...] Todavia, ele não era uma figura típica de estilo como pode ter sido no período barroco, notadamente, na forma da fuga. Parece que ele retorna desde os primeiros anos do século XIX, a fim de justificar as dissonâncias saborosas. [...] Quanto mais longo o pedal, mais se tem a impressão que a harmonia se fixa. (BARTOLY: 2001: 81 e 83)⁵¹.

2.4 – Estrutura Fraseológica

2.4.1 – Alteração do Módulo da Frase de 4 compassos

Em relação ao desenvolvimento fraseológico, o romantismo se serve da quadratura clássica, porém traz algumas inovações. O alargamento da frase de quatro compassos será um procedimento muito utilizado pelos compositores românticos. Segundo Charles Rosen, “no final do século XVIII o módulo de quatro compassos pode ser alterada de várias maneiras. A frase pode ser introduzida por um ou dois compassos de acompanhamento, e o último compasso pode ser estendido através de ecos”. (ROSEN, 2000: 361).

Rosen cita como exemplo a oitava dança do *Davidsbündlertänze*, de Schumann, como uma inovação do compositor, pois a dança é feita por frases irregulares de sete compassos.

⁵¹ [...] à l'époque classique, la pédale d'harmonie est fréquente. [...] Toutefois, elle n'était pas une figure typique du style comme elle avait pu l'être à l'époque baroque notamment dans le cadre des fugues. Il semble qu'elle revienne en faveur dès les premières années du XIXème siècle afin de justifier les dissonances savoureuses. [...] De plus longues pédales donnent l'impression que l'harmonie se fixe.

Claramente falta um compasso nessas frases, o que é um efeito extraordinariamente excêntrico. Isso porque o compasso 4 [...] é, ao mesmo tempo, tanto uma pergunta e uma resposta ao compasso anterior, quanto o começo de uma nova frase de 4 compassos. (ROSEN, 2000: 382).

Frisch ♩ = 100

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in the bass clef and a vocal line in the treble clef. The piano part has a complex, syncopated rhythm with many rests. The vocal line starts with a forte (*sf*) dynamic. The second system continues the piano part with a *mf* dynamic and includes a *Ped.* marking. The tempo is marked 'Frisch' with a quarter note equal to 100 beats per minute.

Exemplo musical 8: Schumann, R. Davidsbündlertänze Op.6. Dança N. 8, compassos 1- 8

2.4.2 – A frase como um eco

O efeito do eco será muito utilizado por diversos compositores românticos, sobretudo Schubert e Schumann. Rosen cita a décima-sétima dança do *Davidsbündlertänze* de Schumann, como um exemplo da repetição da frase, como um eco, no qual o compositor cria um sentido de distância em música. Rosen diz que “[...] os sons estão dobrados porque cada frase possui um eco [...]. A criação de um senso de distância é uma invenção extraordinária”. (ROSEN, 2000: 330).

Wie aus der Ferne ♩ = 126

Exemplo musical 9: Schumann, R. Davidsbündlertänze Op.6. Dança N. 17, compassos 1- 11

2.4.3 – Citação e Memória

A utilização de fragmentos temáticos de outras peças, inseridas numa obra, criando sensação de memória, foi um outro procedimento fraseológico utilizado por alguns compositores românticos. Schumann se servia de tal recurso com muita originalidade e fantasia. Um exemplo disso pode ser visto em *Papillons*. O tema melódico inicial em colcheias aparecerá modificado ritmicamente, em *Davidsbündlertänze*, surgindo em semínimas com pausas.

M.M. (♩=120)

Exemplo musical 10: Schumann, R. Papillons, Op. 2 comp. 1 - 8

Exemplo musical 11: Schumann, R. Davidsbündlertänze Op.6. Dança N. 3, compassos 6 - 18

2.5 – Aspectos pianísticos

A linguagem pianística buscava atingir a imaginação do ouvinte ao tentar reproduzir toda a subjetividade contida nas composições românticas. Dessa forma, a busca por novos timbres e sonoridades que traduzissem diferentes estados emocionais, fez com que os compositores desenvolvessem a técnica pianística a um ponto nunca antes imaginado.

2.5.1 – *Textura*

Rosen menciona toda a inovação que Liszt traz para técnica pianística, dizendo que “Liszt fez com o piano o que Paganini havia feito alguns anos antes com o violino”. (ROSEN, 2000: 654), citando como exemplo um trecho da *Rapsódia Húngara N. 10*, no qual a harmonia e a melodia são extremamente simplificadas, favorecendo a textura pianística.

Vivace

p glissando

8^{va}

8^{va}

8^{va}

Exemplo musical 12: Liszt, F. Rapsódia Húngara N. 10, compassos 89 - 93

Segundo Rosen:

Este é, imagino eu, o tipo de escrita que conferiu a Liszt o desacato de seus mais distintos colegas, Schumann e Chopin. É o grau zero da invenção musical, se insistirmos que a invenção deve consistir de melodia, ritmo, harmonia e contraponto. [...] A real invenção diz respeito à textura, densidade, coloração e intensidade – ou seja, os vários ruídos que podem ser feitos com o piano [...] Liszt tornou possível uma nova gama de sonoridade dramática do piano e assim o fazendo, deu um novo alcance à técnica de execução pianística. (ROSEN, 2000: 654 e 655).

2.5.2 – Articulação

Dentre os diferentes tipos de articulação, as longas linhas melódicas darão ênfase ao *legato cantabile*, que ganha força expressiva nas obras românticas. Beethoven enfatizava a importância dessa articulação em suas aulas, conforme é mencionado por Dorian: “especificamente, em relação ao fraseado, Czerny afirma que Beethoven era muito ansioso para que seus alunos tivessem um perfeito legato”. (DORIAN, 1971: 203).⁵² Chopin foi o grande mestre do *cantabile*. Inspirado nas óperas de Bellini, o compositor traz para o piano o lirismo vocal, tão apreciado nas *arias* italianas.

2.5.3 – Pedal

O pedal merece especial atenção nas obras românticas. Ele passa a criar efeitos especiais de sonoridades, modificando a textura sonora do instrumento. Rosen diz que:

Poucos meios serão melhores para se compreender a revolução estilística promovida pelo século XIX que o exame do modo pelo qual os compositores requisitaram o pedal de sustentação. É, justamente, devido ao uso do pedal e às possibilidades de gradações de toque, que o piano se distingue de todos os outros instrumentos. (ROSEN, 2000: 41).

Rosen exemplifica o emprego audacioso do pedal na décima-sétima dança do *Davisbündlertänze*, dizendo que “o pedal necessário para reforçar as notas sustentadas projeta uma misteriosa mancha sobre as sonoridades suaves e hesitantes”. (ROSEN, 2000: 330).

⁵² Specifically, in regard to phrasing, Czerny states that Beethoven was very anxious that his pupils should acquire a perfect legato.

Sem a pretensão de englobar todos os aspectos que envolvam os procedimentos de uma análise de uma obra romântica, partindo dos conceitos acima expostos, no capítulo a seguir, será feito um estudo mais detalhado das obras selecionadas, buscando realizar uma investigação aprofundada das tendências estéticas no rico e complexo repertório do romantismo brasileiro.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS SELECIONADAS

Partindo dos critérios expostos no capítulo anterior concernente às estruturas rítmica, harmônica, fraseológica, bem como os aspectos pianísticos, iniciaremos a análise das peças selecionadas. Como o processo analítico envolve uma complexidade de visões, o que será importante ressaltar nas peças em questão é a relação das suas características individuais com as composições européias do século XIX.

Na análise comparativa entre as obras brasileiras selecionadas e a de compositores estrangeiros, serão observados diferentes aspectos composicionais, apoiados na opinião de Wallace Berry.

A análise não pode esperar apontar para uma concepção única e “correta” das funções estruturais. Para esclarecer e lembrar o leitor, de tempos em tempos, na maioria das músicas podem se ver um número de análises consideradas admissíveis, nós usamos repetidamente a palavra “interpretação” para descrever os resultados da análise. O analista cuidadoso aprende, no entanto, a fazer as melhores escolhas dentre as possíveis interpretações num dado exemplo, tendo por base os mais possíveis argumentos persuasivos para os critérios e os procedimentos de julgamento.⁵³ (BERRY, 1987: 179 e 180).

Foram escolhidas duas peças de cada compositor e os critérios levados em conta para tal escolha visavam uma abrangência de compositores brasileiros representativos do período em questão, diferentes gêneros de peças e a exploração dos recursos pianísticos. Seguindo as observações de Nicholas Cook,

Não há uma maneira fixa de se começar uma análise. Depende da música, mas também do analista e de qual razão a análise está sendo feita. Mas, o pré-requisito para qualquer análise sensível é a familiaridade com a música.

⁵³ Analysis cannot hope to point to a single, “correct” conception of structural functions. To make this clear and to remind the reader from time to time that in most music a number of analyses can be shown to be admissible, we have repeatedly used the word *interpretation* to describe the results of analysis. The skillful analyst learns, however, to make the most valid possible choices among conceivable suggested interpretations of a given example, on the basis of procedures and criteria of judgment of the most persuasive possible substance.

[...] Muito freqüentemente, a própria análise surgirá, quase imperceptivelmente, desse estágio inicial de familiarização.⁵⁴ (COOK, 1987: 237 e 240).

Dessa forma, partindo da mesma ordem cronológica apresentada no sub-item “Compositores Brasileiros do Século XIX” do capítulo 1, as primeiras peças a serem analisadas são de Carlos Gomes.

3.1 – Carlos Gomes

Conforme mencionado na revisão bibliográfica, Carlos Gomes ficou reconhecido por suas óperas, que conquistaram as platéias européias. No entanto, pouco se fala de suas obras instrumentais. O compositor possui uma grande coleção de obras curtas para canto, e em número menor, para piano. Vale a pena ressaltar a *Sonata para cordas*, considerada uma obra-prima no gênero, de caráter brilhante e cujo quarto movimento, *O burrico de pau*, é inspirado num tema folclórico com exploração dos ritmos populares.

A Funarte, através do Projeto Memória Musical Brasileira – Pro-Memus, publicou, em 1986, uma coletânea chamada *O Piano Brasileiro de Carlos Gomes* que tinham sido anteriormente gravadas em LP pelo pianista Fernando Lopes. Segundo Benedito Barbosa Pupo, que escreveu o prefácio da referida coletânea: “Embora modesta, tanto na sua feitura como em quantidade, a obra pianística de Carlos Gomes não pode ser desprezada, pois

⁵⁴ There is not one fixed way of starting an analysis. It depends on the music, as well as on the analyst and the reason the analysis is being done. But there is a prerequisite to any sensible analysis, and this is familiarity with the music. [...] Very often the analysis proper will emerge, almost imperceptibly, out of this initial stage of familiarization.

representa uma das inúmeras facetas de muita importância em sua carreira artística”. (PUPO, 1986).

Pupo menciona que a maioria das peças foi composta na fase jovem do compositor, quando ainda estava em Campinas. Ao ouvir a gravação das obras realizadas por Fernando Lopes, Bruno Kiefer diz que elas são “bem construídas, fluentes e agradáveis, embora não apresentem uma fisionomia definida.” Kiefer ainda diz “Música de salão do século passado! E européia, antes de mais nada!”(KIEFER, Apud PUPO, 1986).

3.1.1 – Carlos Gomes – Mormorio (Improviso) para piano solo

Ano de composição: s. d.

Andamento: Allegretto assai mosso

Tonalidade: Lá bemol maior

Compasso: 6/8

Dedicatória: Paolo Lecour

Edição: Funarte

O Improviso *Mormorio* constava no repertório de Guiomar Novaes e, segundo Kiefer, soa “de belo efeito”.(Kiefer, Apud Pupo, 1986). Apresenta uma escrita pianística característica do romantismo europeu, na qual a questão textural é muito valorizada, realizando uma diluição do aspecto rítmico e privilegiando a sonoridade. Nesse aspecto, o *Mormorio* é muito similar ao *Estudo op. 25 N.1* de Chopin, aliás, estando ambos na tonalidade de Lá bemol maior. A mão direita faz dois planos sonoros, sendo os quarto e

quinto dedos responsáveis pela melodia, enquanto o primeiro e segundo dedos fazem a harmonia. Na mão esquerda, o quinto dedo dá ênfase ao baixo, enquanto os primeiro e segundo dedos acompanham o desenho harmônico similar feito na mão direita. O uso do pedal é fundamental na criação desse tipo de textura.

Allegretto assai mosso

mormorando l'accomp.

Exemplo Musical 13: Gomes, C. Mormorio, compassos 1 - 5

Allegro sostenuto (♩ = 104)

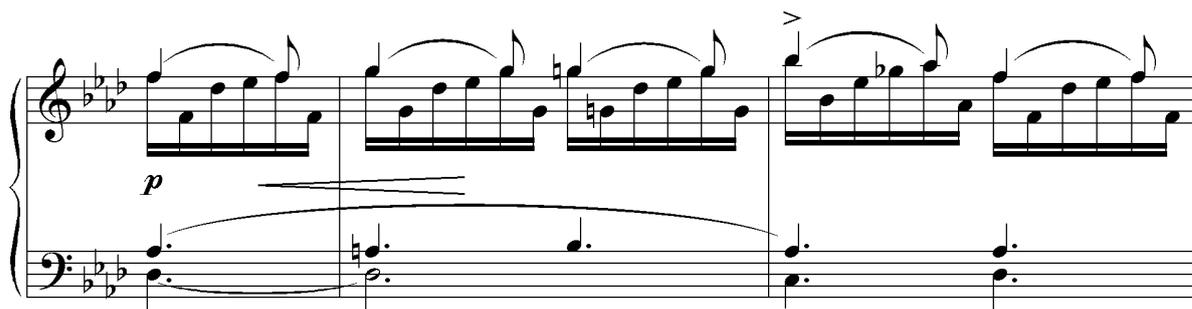
The musical score consists of two systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right-hand staff contains a melodic line of eighth-note triplets, and the left-hand staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues this pattern. Both systems conclude with a repeat sign (*).

Exemplo Musical 14: Chopin, F. Estudo Op. 25 n. 1, compassos 1 - 4

Essa textura sonora já fazia parte do universo romântico e foi muito apreciada por diversos compositores românticos. Observa-se grande semelhança da mão direita num outro trecho do *Mormorio* com a *Fantasiestücke Op. 12*, de Schumann.

The musical score consists of two systems of two staves each. The right-hand staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left-hand staff provides a steady eighth-note accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Exemplo musical 15: Gomes, C. Mormorio, compassos 81 - 84



Exemplo musical 16: Schumann, R. Fantasiestücke Op. 12, *Aufschwung*, compassos 16 - 18

Em relação à questão formal, a peça apresenta algumas particularidades, tais como a forma binária A - A', não seguindo os moldes da forma binária barroca, na qual, em geral, a música segue o encaminhamento harmônico tônica-dominante na primeira parte e, na segunda parte, dominante-tônica, segundo Bennett (1986: 16). O A' aparece como uma repetição com variações do A. Esse tipo de forma binária está mais associado à música vocal, uma vez que a segunda parte é uma repetição variada da primeira, devido à letra. Como o *Mormorio* é puramente instrumental, a repetição temática aliada à textura homogênea, enfatiza a característica da forma do improviso, do não acabamento.⁵⁵

A questão fraseológica também apresenta modificações, tais como a ampliação da quadratura da frase clássica. Na primeira seção A (compassos 1-48), a primeira parte (compassos 1- 24) segue a organização das divisões em quatro compassos. Porém, na segunda parte (compassos 25- 48), a frase se estende, ampliada pela repetição de motivos melódicos em progressão, finalizando numa transição para o A'. O A' terá a primeira parte repetida integralmente (compassos 49-72). Porém a segunda parte (compassos 73-104), aparece ampliada, devido ao desenvolvimento harmônico. É importante observar que, apesar das irregularidades fraseológicas, a quadratura está presente no somatório do número de compassos, exemplificando um modelo fraseológico característico do romantismo europeu.

⁵⁵ Para explicações mais detalhadas sobre as características formais do *improviso*, vide verbete *esboço* do glossário em anexo.

Encaminhada harmonicamente pelo ciclo de quintas, a peça apresenta algumas modulações passageiras. Vale ressaltar a modulação sem preparação para Si bemol menor no compasso 9, após a cadência perfeita, em Mi bemol maior, do compasso 8.

Chords: Eb : V, I, Bbm : I

Exemplo musical 17: Gomes, C. Mormorio, compassos 7 - 9

A segunda seção traz inovações harmônicas, ao realizar modulações para regiões do homônimo menor. O acorde de Fá bemol maior no compasso 65 e a modulação para Dó bemol maior caracterizam tonalidades vizinhas de Lá bemol menor, bem como exemplificam a relação de mediantes.

Chords: Ab : V, Fb : I

Dynamic markings: *cresc.*, *f*

Exemplo musical 18: Gomes, C. Mormorio, compassos 64 - 65

Ab : I

allarg.

Cb : V

I

Exemplo musical 19: Gomes, C. Mormorio, compassos 69 - 74

No compasso 102, o compositor faz o emprego do acorde napolitano de Si bemol maior, no estado fundamental, uma das características da harmonia romântica.

Nap.

8va-7

ppp

Exemplo musical 20: Gomes, C. Mormorio, compassos 102 - 104

Chopin foi um mestre em explorar a dramaticidade do acorde napolitano. Ele aparece, arpejado na introdução da *Balada N. 1, Op. 23*, na inversão tradicional, como acorde de sexta.

Exemplo musical 21: Chopin, F. Balada N. 1 Op. 23 compassos 1 - 3

Porém, um exemplo mais radical do emprego do acorde napolitano se encontra no *Prelúdio N. 6 em Si menor*. No compasso 11, há a inclinação para Dó maior, feita pela dominante do acorde napolitano, seguida no compasso 12 do acorde napolitano na sua inversão tradicional do acorde sexta, aparecendo na posição fundamental duas vezes no compasso 13, para, então, se transformar no compasso 14 na subdominante de Si, seguindo para a frase final do baixo, que conclui em Cadência à Dominante em Si.

Bm : C : V⁷ do Nap. Nap. 6

Nap. EF B : IV Bm :

ped. * ped. *

(p)

Exemplo musical 22: Chopin, F. Prelúdio N. 6, compassos 9 - 15

3.1.2 – Carlos Gomes – *A Cayumba (dança dos negros) para piano solo*

Ano de composição: 1857

Andamento: Andante

Tonalidade: Sol maior

Compasso: 2/4

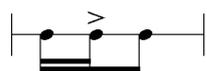
Dedicatória: E. Manéille

Edição: Funarte

A segunda peça a ser analisada é *A Cayumba*, dança dos negros para piano. Pupo menciona que essa peça foi escrita ainda na fase em que o compositor morava em Campinas.

Lecionando piano e canto, fazia incursões pelas fazendas dos arredores, justamente na época em que a cultura canavieira cedia lugar à cafeicultura. Reminiscências de sua vivência com a zona rural campineira temos [...] a dança de negros *A Cayumba*, que relembra o samba de terreiro, que até a metade deste século (XX) era dançado em vários pontos da cidade, principalmente no dia 13 de maio, quando ex-escravos e seus descendentes comemoravam a data da abolição da escravatura. (PUPO, 1986: 4).

Nesta peça, Carlos Gomes expressa a busca dos compositores românticos pelos ideais nacionalistas, privilegiando a riqueza rítmica originada do folclore (DAHLHAUS, 1989: 37). Seguindo a diretriz dos compositores europeus de explorar as danças populares, Gomes retorna às raízes, no caso, africanas, numa tentativa de encontrar os elementos para a criação de uma música autêntica nacional. A ênfase no ritmo – mais do que na progressão harmônica –, com a presença de síncope, bem como a acentuação métrica encontrada na célula



são características que Gomes imprime à dança e estão presentes em toda a peça.

Apesar da riqueza rítmica, a peça apresenta poucas inovações, no que diz respeito ao desenvolvimento melódico-harmônico. Em termos fraseológicos, vale ressaltar que a frase da introdução é feita pela repetição do mesmo fragmento três vezes em registros diferentes.

A musical score for the piece 'A Cayumba' by Carlos Gomes, measures 1-3. The score is in 2/4 time and G major. It is marked 'Andante'. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic and a 'subito' marking. The second measure features a fortissimo (*fff*) dynamic. The third measure is marked 'p' (piano) and 'rall.' (rallentando), ending with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Exemplo musical 23: Gomes, C. *A Cayumba*, compassos 1 - 3

A peça é escrita na forma-rondó, seguindo um esquema harmônico encontrado nas composições leves das músicas de salão européias, na qual a quarta seção (C) está na

tonalidade da subdominante. Tal esquema harmônico aparecerá posteriormente na música popular brasileira em diversas formas.

Primeira Seção A (compassos 4-27) – Tônica (Sol maior)

Segunda Seção B (compassos 28- 35) – Dominante (Ré maior)

Terceira Seção A (compassos 36- 59) – Tônica (Sol maior)

Quarta Seção C (compassos 60-75) – Subdominante (Dó maior)

Quinta Seção A (compassos 4-27) – Tônica (Sol maior)

A simplicidade da melodia, feita pela repetição de notas e por grau conjunto, dá ênfase ao elemento rítmico, o qual, além de imprimir o caráter da dança, se mostra como força condutora da obra. A mão esquerda apresenta diversas vezes o ritmo característico de diversas danças européias, notadamente a *polonaise*, o que demonstra novamente a influência da música de salão européia.

tempo de chula

f

f

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Exemplo musical 24: Gomes, C. A Cayumba, compassos 4 - 9

ff

tr *con forza*

Ped. * Ped. * Ped. *

fff

agitado

fz p

Ped. *fz* *

Exemplo musical 25: Chopin, F. Polonaise em Mi bemol menor Op. 26 N. 2, compassos 9 - 12

Harmonicamente, a peça é conduzida pelo ciclo de quintas. A falta de complexidade do tratamento harmônico está associada à idéia do *popular* na visão do músico europeu e das características das danças de salão, uma vez que, ao privilegiar a rítmica, nota-se um enfraquecimento do tratamento harmônico. No entanto, vale ressaltar a inclinação para Si menor no compasso 11, caracterizando a relação de medianes.

Example 26 shows a four-measure piano excerpt. The first measure is in G major (G:I) with a forte (*f*) dynamic. The second measure is in B minor (Bm:V). The third and fourth measures return to G major (I), with the fourth measure marked piano (*p*). The bass line features a steady eighth-note accompaniment with pedal points indicated by 'Ped.' and asterisks.

Exemplo musical 26: Gomes, C. A Cayumba, compassos 8 - 11

O desenho melódico dos compassos 30 e 31 é muito comum nas primeiras composições de Chopin. No *Rondó Op. 16*, há um desenho muito similar, só que feito em uma única voz. Carlos Gomes utiliza um fragmento semelhante, porém com muita originalidade, pois ele aparece dividido em duas vozes, nas quais o compositor valoriza o caráter percussivo da dança de negros através da repetição das oitavas.

Example 27 shows a four-measure piano excerpt. The first measure is marked mezzo-forte marcato (*mf marcato*). The second measure is marked piano (*p*). The third and fourth measures are marked forte (*f*). The melody is characterized by repeated eighth-note patterns, and the bass line provides a steady accompaniment.

Exemplo musical 27: Gomes, C. A Cayumba, compassos 30 - 34

Exemplo musical 28: Chopin, F. Rondó Op. 16, compassos 371 - 376

A quarta seção (compassos 60-75), na região da subdominante, apresenta acompanhamento típico das danças de salão, o qual aparecerá nas obras de Chiquinha Gonzaga. A melodia sincopada, feita pela escala pentatônica (mi-ré-dó-lá-sol), também está presente em outras músicas latino-americanas, estando associada ao imaginário ocidental da música não-européia.

Exemplo musical 29: Gomes, C. A Cayumba, compassos 58 - 63

3.2 – Leopoldo Miguéz

As peças selecionadas de Leopoldo Miguéz foram o Noturno Op. 20 N.1 e a Valsa Improviso “Faceira” Op. 28. Nelas, a influência de Chopin está presente, sobretudo na estrutura formal, na construção rítmica e melódica, bem como na textura pianística.

3.2.1 – Leopoldo Miguéz - Noturno Op. 20, N. 1 para piano solo

Ano de composição: s. d.

Andamento: Andante

Tonalidade: Sol bemol maior

Compasso: $\frac{3}{4}$

Edição: Casa Arthur Napoleão Músicas S. A.

Dedicatória: Alfredo Bevilacqua

A peça apresenta alguns traços da música de salão, tais como o lirismo da melodia e a frase da introdução. Este noturno é um exemplo das pequenas peças para piano que eram bastante propícias ao mercado editorial existente no Brasil até o início do século XX. Colocando à parte a questão comercial, essas composições eram extremamente refinadas e,

apesar de curtas em tamanho e simples em estruturas, eram bem realizadas do ponto de vista da composição e do interesse artístico.

O *Noturno Op. 20 N. 1* de Leopoldo Miguéz apresenta na sua escrita pianística diversas semelhanças com os *Noturnos* de Chopin, que foram a coletânea mais importante no gênero, tendo influenciado, além de Miguéz, outros compositores brasileiros. A peça está organizada de acordo com a forma ternária A B A', sendo precedida por uma introdução.

A introdução apresenta uma peculiaridade, pois, apesar de sugerir a atmosfera e o caráter da peça, não define claramente a tonalidade. Com uma escrita polifônica, o noturno começa com a escala descendente de Mi bemol menor natural, sugerindo uma ambigüidade dos relativos maior-menor. Essa escala constitui um importante motivo, presente em toda a peça. Nos compassos 5 a 7, a escala é novamente repetida, apoiada sobre encadeamento de dominantes pelo ciclo de quintas, realizando uma preparação para a entrada do tema.

The musical score shows the first eight measures of the piece. It is written for piano in 3/4 time, E-flat minor. The tempo is marked 'Andante'. The score is polychordal, with a descending scale in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p calmo*, *pp*, and *dim.*. The ending is marked *poco rit.*

Exemplo musical 30: Miguéz, L. Noturno Op. 20, N.1, compassos 1 - 8

A questão da ambigüidade tonal na linha melódica também está presente na introdução do *Prelúdio N. 4* de Scriabin, na qual a tonalidade oscila entre Sol bemol maior e Mi bemol menor.

Lento M.M. (♩ = 44)

p *sotto voce*

Exemplo musical 31: Scriabin, A. Prelúdio Op. 16 N. 4, compassos 1 - 3

Na seção A (compassos 9 ao 31), o acompanhamento é feito com arpejos ascendentes, em tercinas que repousam na semínima do terceiro tempo, criando um balanço contrastante com a regularidade métrica da mão direita. O emprego de elementos rítmicos e melódicos apresenta semelhanças com o *Noturno Op. 48 N.2*, de Chopin, que possui acompanhamento da mão esquerda em tercinas, fazendo uma polirritmia de 3 contra 2 em relação a melodia da mão direita, bem como o desenho da linha melódica descendente.

tranquillo cantabile
 G \flat : I

p
pp
 3 3 3 3 3 3

B \flat m: I
mf
 Pedal igual

Exemplo musical 32: Miguéz, L. Nocturno Op. 20 N. 1, compassos 9 - 14

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Exemplo musical 33: Chopin, F. Nocturno Op. 48 N. 2, compassos 3 - 8

Chopin explorou com frequência a polirritmia entre as mãos, fazendo com que a coincidência conflitante de diferentes ritmos gerasse novas tensões dramáticas. Tais características se fazem notar no *Noturno Op. 72 N. 1*.

Andante (♩ = 69)

p molto legato

The musical score shows the first five measures of Chopin's Nocturne Op. 72 No. 1. The bass line is characterized by a steady eighth-note pattern with frequent triplets. The treble line begins with a melodic phrase that spans two measures, followed by chords and further melodic fragments. The notation includes dynamic markings, articulation, and specific performance instructions like 'Led.' and asterisks.

Exemplo musical 34: Chopin, F. *Noturno Op. 72 N. 1*, compassos 1 - 5

A modulação para Si bemol menor no compasso 13 (vide exemplo musical 32) caracteriza novamente a preferência dos compositores românticos pela relação de medianas. Liszt explorou a modulação pelas medianas, tal como na peça *Valée d'Obermann*. Na primeira versão, publicada em 1840, a frase progride de Mi menor ao relativo Sol maior, depois para Dó, antes de atingir a dominante do tom principal.

Sostenuto

E: IV⁷ I G: IV V I E: V

I C: I V I

E: V

rin f

sempre sostenuto

poco rin f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. *

Exemplo Musical 35 : Liszt, F. Anées de Pélerinage, I, “Valée d’Obermann”, compassos 1 - 12

Outro procedimento harmônico utilizado na peça é a relação dos modos maior e menor, presente na modulação para Si bemol menor no compasso 13, passando para Si bemol maior no compasso 17, sempre sobre o pedal de Si bemol, refletindo uma técnica muito utilizada pelos compositores românticos em suas grandes formas. Um grande exemplo é o

Concerto para piano e orquestra Op. 54, de Schumann, no qual o primeiro movimento está em Lá menor e o último movimento está em Lá maior.

A cadência perfeita dos compassos 27 e 28 apresenta o I grau com o acorde *appoggiatura* com a 6ª acrescentada (mi – ré). Chopin explorava freqüentemente os acordes *appoggiaturas* com a 6ª acrescentada. Uma situação similar pode ser vista no seu *Prelúdio N. 4*, compasso 12 (sol – fá), só que na cadência à dominante.

Exemplo musical 36: Miguéz, L. Noturno Op. 20 N.1, compassos 27 - 28

Exemplo musical 37: Chopin, F. Prelúdio N. 4, compassos 11 - 12

Outro exemplo do emprego do acordes *appoggiaturas* com a 6ª acrescentada pode ser visto no *Prelúdio N. 23*, compasso 1, no qual Chopin insere a sexta ao arpejar o acorde do I grau.

Moderato

p delicatissimo

Ped. *

Exemplo musical 38: Chopin, F. Prelúdio N. 23, compasso 1

Observa-se novamente uma relação entre a resolução do acorde dissonante de 7ª maior com 5ª aumentada, formado por *appoggiatura* no compasso 57, com o encadeamento harmônico presente no *Prelúdio N. 4* de Chopin.

mf

Exemplo musical 39: Miguéz, L. Nocturno Op. 20 N. 1, compassos 57 - 58

Exemplo musical 40: Chopin, F. Prelúdio N. 4 compassos 8 - 9

A seção B (compassos 32 a 61) possui caráter modulante, começando em Si bemol menor e a presença do Lá bemol sugere o modo eólio. Possui duas células rítmicas em contraponto e a idéia do uníssono da melodia nas duas mãos. Esse trecho possui uma textura semelhante à seção B do *Noturno Op. 15 N. 2* de Chopin, que apresenta um desenho rítmico de duas vozes em contraponto na mão direita, acompanhado do baixo harmônico na mão esquerda.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with the tempo instruction *un poco agitato* and the dynamic marking *p*. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system is also marked with *p* and shows a similar melodic and harmonic structure. The key signature consists of two flats, and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Exemplo musical 41: Miguéz, L. *Noturno Op. 20 N.1*, compassos 32 - 37

Doppio movimento

The musical score consists of two systems. The first system shows the right hand playing a rapid sixteenth-note scale with a 'solto voce' marking and fingerings of 5. The left hand plays a slower, more melodic line with 'Ped.' markings and asterisks. The second system continues the right hand's rapid passage and the left hand's melodic line, with a 'cresc.' marking in the right hand and 'Ped.' markings and asterisks in the left hand.

Exemplo musical 42: Chopin, F. Noturno Op. 15 N. 2, compassos 25 - 32

O caráter *agitato* da segunda seção é visto nos *Noturnos Op. 48 N.1* e *Op. 15 N. 1* de Chopin, que apresentam uma seção central contrastante. Ao final da peça, após a cadência perfeita dos compassos 81 ao 83, a *codetta* (compassos 83 ao 90) parece uma recordação da introdução, trazendo a idéia da memória quando novamente o tema de escala descendente aparece em *pp* e novamente repetido em *ppp*. A idéia de memória foi muito utilizada por Schumann e está presente em seus grandes ciclos, tais como o *Davidsbündlertänze*.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *più lento* and *pp*. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The second system is marked *m.e.*, *m.d.*, *ppp più dolce*, and *ritardando*. It continues the melodic and harmonic lines, ending with a fermata and a final chord. The key signature consists of two flats, and the time signature is 3/4.

Exemplo musical 43: Miguéz, L. Noturno Op. 20 N. 1, compassos 83 - 90

3.2.2 – Leopoldo Miguéz – Valsa Improviso “Faceira” Op. 28 para piano

Data de composição: s.d.

Andamento: Grazioso

Tonalidade: Fá maior

Compasso: $\frac{3}{4}$

Edição: Casa Arthur Napoleão Músicas S. A.

Dedicatória: Esther da Costa Ferreira

A *Valsa-Improviso Op. 28* de Leopoldo Miguéz guarda as características da dança de salão, dentre elas a graciosidade e a leveza, que estão sugeridas no sub-título “*Faceira*”. A peça é composta no estilo das valsas de Chopin, no qual se verifica a influência do compositor

polonês, sobretudo no emprego do material temático e, notadamente, na leveza da melodia na mão direita, feita por colcheias em progressão ascendente e em movimento contínuo, utilizando o cromatismo e as escapadas como elemento melódico. Todo trecho inicial apresenta uma textura semelhante ao da *Valsa Op. 64 N.3*, de Chopin.

The musical score is presented in two systems. The first system begins with the tempo marking "Grazioso" and "a tempo". The right-hand part (treble clef) starts with a piano (*p*) dynamic and features a continuous melodic line of eighth notes with chromaticism and grace notes. The left-hand part (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piece, marked with a piano (*p*) dynamic and includes performance instructions such as "stent." (staccato), "p strett." (piano and staccato), and "cresc." (crescendo). The notation includes various articulations like slurs and accents, and dynamic markings like *p* and *cresc.*

Exemplo musical 44: Migúez, L. Valsa Improviso "Faceira" Op. 28, compassos 1 - 11

Moderato

Led. * Led. *

Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led.

Exemplo musical 45: Chopin, F. Valsa Op. 64 N. 3, compassos 1 - 14

A presença do ritmo da mazurca na seção B da *Valsa* de Miguéz também é uma influência direta de Chopin, que costumava inserir a mazurca em diversas valsas, dentre elas a *Valsa Op. 34 N. 1*, cujo início da seção B também é marcado por este ritmo.

sostenuto con grazia

p teneramente *p* *rin f orz.*

rapido *f* *m.e. 3* *m.e.*

rit. *p* *cresc.* *sostenuto*

Exemplo Musical 46: Miguéz, L. Valsa Improviso “Faceira” Op. 28, compassos 35 - 48

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Exemplo musical 47: Chopin, F. Valsa, Op. 34 N. 1, compassos 79 - 97

Harmonicamente, a peça apresenta como principal característica a instabilidade tonal, uma vez que a cadência perfeita na tonalidade principal de Fá Maior acontece somente no final da peça, antecedendo a *coda* final.

The image shows a musical score for two measures. The first measure is marked 'F: V' and the second 'I'. The tempo is 'animato'. The first measure features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a chord. The second measure features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a chord. The dynamic is 'ff'.

Exemplo musical 48: Miguéz, L. Valsa Op. 28 “Faceira”, compassos 168 - 169

3.3 – Henrique Oswald

Henrique Oswald possui um vasto repertório de peças características compostas para o piano. Segundo Eduardo Monteiro (2000), suas composições para piano são freqüentemente de caráter lírico e delicado, por vezes nostálgico, propícias a um mercado editorial muito difundido na Europa e praticamente o único existente no Brasil até o início do século XX. No entanto, o interesse de Oswald por esse gênero parecia estar associado, antes de tudo, à sua personalidade intimista, a qual é expressa nessas obras curtas e sem contrastes violentos, nem grandes pretensões dramáticas. Tais peças, apesar de estrutura simples, evidenciam o grande refinamento do compositor em termos de harmonia e de expressividade.

Como mencionado no capítulo 1, a maior parte da sua obra foi composta no período em que esteve na Europa e, portanto, apresenta traços semelhantes aos vistos nas composições européias. Muitas de suas peças características para o piano apresentam títulos franceses e, algumas, em italiano (vide anexo II).

As *Seis Peças Op. 14* para piano foram escritas em torno de 1890 e reúnem uma variedade de peças características: *Berceuse*, *Mazurca*, *Tarantella*, *Barcarolla*, *Noturno* e

Scherzo. Foram compostas na mesma época dos *Quatre Morceaux Op. 12*, que foram escritos entre 1888 e 1890. Este período corresponde à época em que o compositor ainda morava na Itália. Há um manuscrito da *Tarantela Op. 14 N. 3* datado de 17 de julho de 1890. Quanto à edição, Eduardo Monteiro explica que as *Seis peças Op. 14* foram publicadas pela Ricordi e Bevilacqua. Das *Seis peças Op. 14*, a editora Belivacqua publicou a *Berceuse Op. 14 N.1*, a *Tarantela N. 3* e a *Barcarolla N. 4* em 1923. A publicação do opus integral se deu posteriormente pela editora Ricordi.

Do ponto de vista estrutural, as *Seis Peças Op. 14* são muito bem escritas pianisticamente, guardando a graça e a simplicidade características das pequenas peças, com as quais o compositor tinha grande afinidade. Como o próprio Oswald disse, em tom de ironia, numa resposta ao Jornal de Munique, a uma crítica recebida por ocasião de um concerto: “O senhor [...] crítico de um jornal diz que a minha música é graciosa, bonitinha, bem feita, simples. Vê-se que eu posso fazer aquilo que posso, que o meu talento é pequeno, porém interessante”. (Apud MARTINS, 1995: 82).

As peças selecionadas para a análise são a *Tarantela* e o *Noturno*.

3. 3. 1 – Henrique Oswald – Tarantella Op 14 N. 3

Ano de composição: 1890

Andamento: Presto

Tonalidade: Si menor

Compasso: 6/8

Edição: Ricordi São Paulo

Eduardo Monteiro cita a tese doutorado de José Eduardo Martins, na qual este observa alguns procedimentos característicos na música para piano de Oswald, dentre eles, acordes arpejados e arpejos, emprego das mãos alternadas e polirritmia simples. (MARTINS, Apud MONTEIRO, 2000: 318).

A *Tarantela* possui alguns traços característicos da música de salão, tais como a a frase da introdução e um certo virtuosismo. Em forma ternária, apresenta uma escrita pianística de efeito, porém simplificada, não havendo grandes diferenças de articulações entre as seções. Esse procedimento é observado em quase todas as peças curtas de Oswald, inclusive no repertório camerístico, fazendo com que a obra se encaminhe de maneira natural e contínua, o que “provavelmente reflete, em Oswald, um desejo da procura de unidade”.⁵⁶ (MONTEIRO, 2000: 335). Até mesmo as cadências são realizadas de tal forma que a música não tenha uma perda da continuidade natural.

Harmonicamente, a peça possui um tratamento muito refinado e com certa dose de ousadia do compositor. A começar pela introdução, em seqüência de oitavas, na qual o compositor realiza encadeamentos sucessivos de dominante-tônica, alternando as tonalidades de Si menor e Fá maior, dando um uso temático ao intervalo de quinta. A seqüência apresenta ambigüidade tonal, e somente quando realiza a cadência em Si menor no compasso 8, é que se define a tonalidade. Essa sugestão de dubiedade tonal está presente em diversos trechos da peça, sendo uma forte característica da harmonia romântica.

⁵⁶ [...] et probablement reflète, chez Oswald, un désir de recherche de l'unité.

Exemplo musical 49: Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 1 - 8

Nos compassos 24 ao 28, Oswald faz um emprego ousado do pedal harmônico da subdominante, contrariando a formulação clássica, na qual o pedal harmônico ou é feito na tônica ou na dominante. Oswald vai mais além, pois, sobre o pedal de Mi, há a melodia em Si menor, dando um colorido modal à passagem, o que faz lembrar os temas folclóricos de Grieg. O pedal é feito por arpejos em movimento contínuo, um dos procedimentos pianísticos de Oswald apontados por Martins.

Exemplo musical 50: Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 24 - 28

O trecho que se segue dos compassos 28 a 32 é originado da introdução e a harmonia é conduzida pelo movimento cromático, o qual caracteriza a sintaxe das notas vizinhas, definida

por Bartoly. A passagem é repetida diversas vezes em toda obra, servindo de elemento de ligação entre as seções.

Musical score for Example 51: Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 28 - 32. The score is in G major, 2/4 time, and consists of five measures. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff*, *sf*, and *p*.

Exemplo musical 51: Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 28 - 32

Esse trecho cromático, típico de material de transição, foi largamente utilizado por Chopin, como pode ser visto em sua *Polonaise Op. 22 “Brilhante”*.

Musical score for Example 52: Chopin, F. Polonaise Op. 22 “Brilhante”, compassos 235 - 237. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of three measures. The right hand features a complex chromatic melodic line with slurs, while the left hand plays a bass line with chords. A *cresc.* marking is present in the second measure.

Exemplo musical 52: Chopin, F. Polonaise Op. 22 “Brilhante”, compassos 235 - 237

A modulação inesperada para Sol maior no compasso 183 marca a relação de mediantes, característica da harmonia romântica. Monteiro também afirma que “os encadeamentos de tonalidades de terças, quintas ou segundas, nesta ordem, são os tipos de modulações preferidas de Oswald”. (MONTEIRO, 2000: 335)⁵⁷ O compositor utiliza o uníssono nas duas mãos como material temático tanto na *coda* do final da seção A (compassos 82 ao 90), quanto na *coda* final. Esta aparece ampliada pela repetição do fragmento melódico. Tal recurso foi bastante utilizado por diversos compositores românticos, dentre eles Beethoven e, particularmente, Chopin. A cadência perfeita em Si maior caracteriza a relação dos modos maior e menor, um reaproveitamento do recurso barroco, que também é muito encontrado nas composições românticas.

⁵⁷ Les enchainements de tonalités par tierces, quintes ou secondes, dans cet ordre, sont les types de modulation préférés d'Oswald.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system shows the right hand with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and the left hand with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system introduces a *sf* dynamic marking and features a more complex texture with chords and moving lines in both hands. The third system is marked *sempre f* and contains dense sixteenth-note patterns in both hands. The fourth system concludes with a *Sva-* marking and ends with a double bar line.

Exemplo musical 53: Oswald, H. Tarantella Op. 14 N. 3, compassos 175 - 195

The image displays a musical score for Chopin's Ballade No. 4, Op. 52, measures 233-239. The score is written for piano and consists of three systems. The first system features a melodic line in the right hand with a '8va' marking and a slur, and a bass line with a similar slur. The second system continues the melodic and bass lines. The third system shows the final chords and a 'Ped.' marking in the bass line.

Exemplo musical 54: Chopin, F. Balada N. 4 Op. 52, compassos 233 - 239

3.3.2 – Henrique Oswald – Noturno Op. 14 N. 5

Ano de composição: 1890

Andamento: Andante mosso

Tonalidade: Si Maior

Compasso: $\frac{3}{4}$

Edição: Ricordi Brasileira S.A

Nesse noturno, nota-se a influência italiana, que pode ser vista através de seu caráter lírico e melancólico, que remete a uma tradição sentimental operística. A peça possui forma ternária ABA, porém as seções apresentam semelhanças no acompanhamento do piano, no tratamento melódico e na conservação da mesma atmosfera. Tal procedimento pode ser encontrado também em outras peças curtas do compositor, tais como *Sognando* (1885) para violoncelo e piano e *Berceuse* (1898) para violino, violoncelo e piano, nas quais a transição das diferentes seções é realizada de maneira natural e contínua, mantendo a uniformidade da obra. A textura criada pelo elemento rítmico, feita por acordes sincopados nas vozes intermediárias com o desenho melódico da voz superior, está presente em outras peças de Oswald, tal como a *Elegia* para violoncelo e piano. Tal recurso estilístico também pode ser visto na *Elegia* de Massenet.

Andante mosso

The musical score shows the first system of the piece. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords. The bass line includes several chords marked 'Leo.' and asterisks, indicating specific rhythmic or harmonic features. The tempo is marked 'Andante mosso'.

Exemplo musical 55: Oswald, H. Noturno Op. 15 N. 4, compassos 1 - 8

The musical score consists of two systems. The first system includes a cello/bass line and a piano accompaniment. The piano part has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also includes a cello/bass line and a piano accompaniment, with the piano part having a treble clef staff and a bass clef staff. The score is in G major (two sharps) and 3/4 time. The piano part is marked *espressivo*. The cello/bass line starts with a rest, then enters with a melody marked *mf* and *cresc.* The piano part features a melody in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. Dynamics include *f*, *rit.*, *dim.*, and *p*.

Exemplo musical 56: Oswald. H. Elegia, compassos 9 - 16

Lento espressivo

p *f* *pp*

sost. assai

pp

un più animato

f

un più animato

Exemplo musical 57: Massenet, A. Elegie, compassos 1 - 12

Na seqüência dos compassos 9 ao 14, nota-se uma mudança na organização rítmica da peça, a qual aparece ampliada, uma vez que a nota do baixo se prolonga de um compasso para o outro. O baixo ligado enfraquece o primeiro tempo do compasso subsequente e, dessa forma, somente a cada dois compassos o primeiro tempo é acentuado. Essa mudança na hierarquia rítmica faz com que o trecho soe em binário composto 6/4.

Exemplo musical 58: Oswald, H. Noturno Op. 14 N. 5, compassos 9 - 14

Na sua estrutura harmônica, a relação dos modos maior e menor é valorizada pela mudança das tonalidades de Si maior, na seção A, para Si menor na seção B. Observa-se a presença de modulações passageiras, decorrentes do encaminhamento cromático e das notas de passagem. Na obra de Oswald, nota-se o largo uso de cromatismos, modulações inesperadas, acordes alterados e, ocasionalmente, a escala de tons inteiros. Segundo José Eduardo Martins, o emprego desta escala possivelmente foi estimulado pelo encontro que o compositor teve com Vladimir Rebikov, em 1906:

O maestro Rebikov é um revolucionário da música. Expôs-me recentemente suas teorias. A música para ele deve ser exclusivamente a expressão do sentimento: o sentimento não tendo tonalidade nem cadências a música também não deve ter cadência nem tonalidade [...]. A música desse autor é originalíssima, quase toda baseada na escala de grandes tons. (OSWALD, apud MARTINS, 1995: 156).

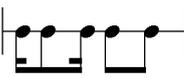
Nos compassos 63 e 64, a sucessão de acordes paralelos, em *ff appassionato*, é um dos recursos estilísticos de Oswald, que também pode ser visto em outras peças do compositor, tal como a *Elegia*, para violoncelo e piano. Tal recurso foi muito explorado nas *arias* italianas, sobretudo em Puccini, apresentando uma dramaticidade semelhante.

Exemplo musical 59: Oswald, H. Noturno Op. 14 N. 5 compassos 63 - 64

Exemplo Musical 60: Oswald. H. Elegia, compassos 52 - 53

3.4 – Alexandre Levy

As duas obras selecionadas de Alexandre Levy refletem bem o papel do compositor no processo da nacionalização da música brasileira, conforme dito no capítulo 1. Na peça *Allegro Appassionato*, Levy aponta para uma escrita influenciada pela música romântica européia. Já no *Tango Brasileiro*, o compositor demonstra uma intenção claramente nacionalista,

sobretudo pela exploração do elemento rítmico , que se tornou característico das peças com caráter nacionalista e está presente em diversas composições de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga.⁵⁸

3.4.1 – Alexandre Levy – *Allegro Appassionato Op. 14 para piano*

Ano de composição: 1887

Andamento:  = 104

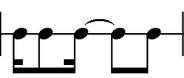
Tonalidade: Mi menor

Compasso: 3/8

Edição: Levy-Filhos São Paulo

A peça possui forma rondó-sonata e guarda muitas semelhanças com a textura pianística das obras de Schumann. A melodia se desenvolve polifonicamente dentro de uma trama sonora contínua feita pelas duas mãos, que lembra a *Humoreske*.

⁵⁸ Janet Grice (2004) explica em seu artigo *Estilos Populares na Música de Câmara Brasileira* que esta célula é

representativa do *maxixe*, que também aparece na sua variante . O *maxixe* caracteriza a forma primitiva do samba e era incrivelmente popular como uma dança e uma forma de canção no final do século XIX. Tendo recebido esse nome pela maneira de dançar a *polca* arrastando os pés e remexendo os quadris, tratava-se de uma dança vigorosa em compasso 2/4 que incorporava elementos africanos, hispano-americanos e europeus. O *tango brasileiro*, inicialmente, foi muitas vezes apontado como uma variante bem acabada e estilizada do *maxixe*.

M.M. (♩ = 104)

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'M.M. (♩ = 104)'. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows the initial melodic and harmonic development. The second system continues the piece, with a second piano (*p*) dynamic marking. The third system features an 'accel.' (accelerando) instruction, indicating an increase in tempo, and a final piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Exemplo musical 61: Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 1 - 19

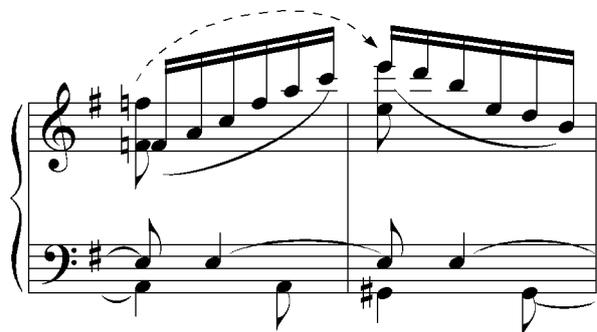
Tempo I

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Tempo I'. The dynamics are indicated as *p*, *f*, *mf*, and *f* across the systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Exemplo musical 62: Schumann, R. Humoreske, compassos 202 - 221

A peça possui uma progressão harmônica baseada no círculo de quintas, tais como a estrutura harmônica das primeiras peças de Hummel e Mendelssohn, compositores românticos cuja harmonia ainda era muito calcada na harmonia tonal clássica.

Na harmonia instrumental, o efeito romântico da *appoggiatura*, que não se resolve por grau conjunto mas, por saltos, aparece exemplificado nas oitavas dos compassos 68 e 69.



Exemplo musical 63: Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 68 - 69

A progressão realizada sobre o pedal da dominante, dos compassos 83 a 85, apresenta uma textura pianística que remete às composições de Liszt.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The treble staff starts with a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with a dashed line above it indicating an octave. The bass staff contains a complex harmonic texture with chords and single notes, characteristic of a piano texture.

Exemplo musical 64: Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 83 - 87

Exemplo musical 65: Liszt, F. Estudo Transcendental N. 10, compassos 17 - 20

No compasso 128, o acorde de 11ª, conhecido como o acorde de quarta suspensa, sugere uma liberdade harmônica muito observada em diversos compositores românticos. Sob um pedal de si, há o acorde lá-dó-mi. O mesmo acorde aparece no *Prelúdio N. 4*, de Chopin, porém o dó é omitido.

Exemplo musical 66: Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 126 - 129

Exemplo musical 67: Chopin, F. Prelúdio N. 4, compasso 10

A *coda* final, feita em oitavas quebradas que conduzem à cadência perfeita em *fff* em Mi menor, possui uma textura sonora grandiosa, tipicamente romântica, sendo encontrada em diversos compositores, tais como Liszt e Tchaikovsky.

Exemplo musical 68: Levy, A. Allegro Appassionato Op. 14, compassos 432 - 442

3.4 2 – Alexandre Levy - *Tango Brasileiro*

Ano de composição: 1890

Andamento: Allegro Moderato

Tonalidade: Lá Maior

Compasso: 2/4

Edição: Casa Levy

Essa peça, considerada uma das primeiras obras de caráter nacionalista, possui como principal característica a exploração do elemento rítmico na mão esquerda. Sua estrutura formal não segue nenhum padrão clássico, uma vez que possui quatro seções, de acordo com a fórmula A B C A'. Harmonicamente, a peça se desenvolve de forma bastante clássica, sendo dominada pelos encadeamentos dos ciclos de quinta. Já no compasso 1, nota-se a presença da sexta acrescentada ao acorde da tônica, uma característica marcante dos compositores com preocupações nacionalistas e que também foi muito utilizada pelos *pianeiros* do final do século XIX. Porém, o emprego da sexta acrescentada ao acorde da tônica está presente em diversas composições europeias desde o final do século XVIII e foi muito utilizado no século XIX, como se vê no *Prelúdio N. 1*, de Chopin.

Allegro moderato

Exemplo musical 71: Levy, A. Tango Brasileiro, compassos 1 - 2

Agitato

Exemplo musical 72: Chopin, F. Prelúdio N. 1, compassos 1 - 2

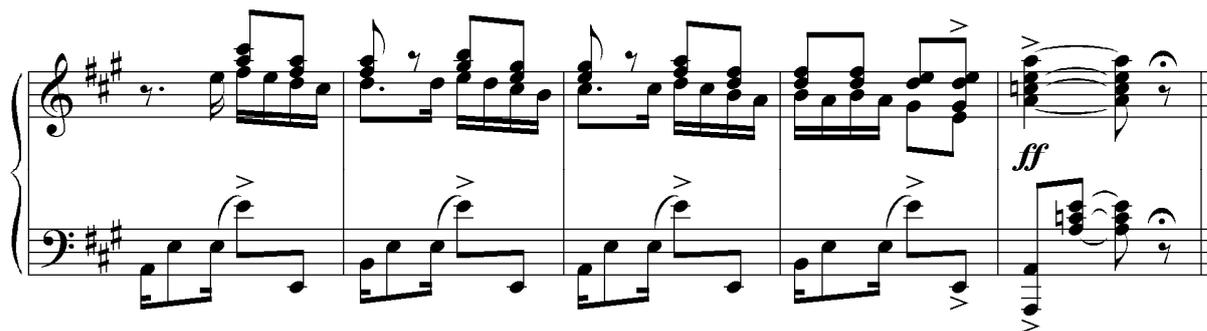
A modulação para Lá menor no início da segunda seção (compasso 13) realiza o contraste modal entre as seções, com o jogo das tonalidades maior e menor; muito utilizado na harmonia romântica. No compasso 21, o acorde de sexta aumentada não resolve na dominante (Mi) ou no acorde do I grau 6/4 (Lá), conforme a fórmula clássica, mas sim, no acorde de Fá menor, totalmente inesperado, preparando a modulação para dó maior do compasso 23.

Exemplo musical 73: Levy, A. Tango Brasileiro, compasso 21 - 23

Já no compasso 84, o acorde de sexta aumentada é resolvido de acordo com a fórmula clássica no acorde do I grau em 6/4, porém no modo menor, acentuando novamente o jogo modal maior e menor.

Exemplo musical 74: Levy, A. Tango Brasileiro, compassos 84 - 85

A última seção da peça traz um efeito muito ousado em termos do uso do maior e menor. Todo o trecho é uma reprise da seção inicial da peça, porém, termina inesperadamente em menor em *ff*.



Exemplo musical 75: Levy, A. Tango Brasileiro, compasso 89-93

3.5. – Alberto Nepomuceno

As peças *II Noturno* e o *Improviso Op. 27 N. 2* buscaram retratar o universo pianístico de Nepomuceno, não necessariamente objetivando refletir sua preocupação ideológica nacionalista pela exploração da rítmica. Como Nepomuceno utilizou as formas tipicamente chopinianas nas suas músicas para piano, essas duas peças irão exemplificar diversos procedimentos composicionais explorados pelo compositor.

3.5.1 – Alberto Nepomuceno - *Segundo Noturno para piano solo*

Ano de composição: 1912

Andamento: sem indicação

Tonalidade: Sol maior

Compasso: $\frac{3}{4}$

Cópia do manuscrito pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Música do Rio de Janeiro

Dedicatória: Sigrid (filha do compositor)

Nesse noturno para mão esquerda pode se perceber a influência de Brahms, cuja obra representou para Nepomuceno um modelo importante na sua formação musical. O tratamento harmônico, rico em cromatismos e acordes alterados, foi muito explorado pelos compositores românticos a partir de 1850.

Com forma ternária ABA, a peça se inicia sob o pedal de sol, toda primeira seção (compasso 1 - 34) possui encaminhamento vertical e a melodia parece sair de dentro da harmonia. A textura criada pelos elementos harmônico e melódico, se servindo do pedal harmônico, foi muito utilizada por Brahms, como no *Intermezzo n. 6 em Mi Maior Op. 116*.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) features a piano (*p*) dynamic and includes crescendo hairpins. The second system (measures 5-8) shows a crescendo (*cresc.*) in the first two measures, followed by a piano (*p*) dynamic in the last two measures. The third system (measures 9-12) includes a decrescendo (*dim.*) in the second measure and a crescendo (*cresc.*) in the final measure. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both the treble and bass clefs.

Exemplo musical 76: Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 1 - 12

Andantino teneramente

p *dolce e ben legato*

sost.

espress.

Exemplo musical 77: Brahms, J. Intermezzo n. 6 em Mi Maior Op. 116, compassos 1 - 8

A modulação para Si menor no compasso 8 sinaliza um dos traços do romantismo pelo emprego da relação da mediantes. No compasso 15, as sextas paralelas antecedendo a dominante de sol também apresentam similaridades com o *Intermezzo em Si bemol maior Op. 76*, no qual Brahms emprega as sextas paralelas sob a dominante de Si bemol.

smorz.

ritard.

Exemplo musical 78: Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 13 - 15

Exemplo musical 79: Brahms, J. Intermezzo em Si bemol maior Op. 76, compassos 16 - 20

A respeito do movimento das sextas paralelas de passagem, Bartoly dá o exemplo da *Mazurca Op. 50 N. 3* de Chopin, dizendo que:

Os movimentos paralelos e a sintaxe das notas vizinhas são freqüentemente encorajados pela técnica pianística. [...] (As sextas paralelas), elas formam acordes de passagem quase independentes que deslizam sobre a progressão funcional dominante/tônica da mão esquerda.⁵⁹

No compasso 18, a melodia inicial retorna, porém o baixo começa a se encaminhar cromaticamente, modulando para Lá bemol menor, tonalidade distante de Sol maior, no compasso 25.

⁵⁹ Les mouvements parallèles et la syntaxe des notes voisines sont souvent encouragés par la technique pianistique. [...] Celles-ci forment des accords de passage quasiment indépendants qui glissent sur la progression fonctionnelle dominante/tonique de la main gauche.

G : I
 a tempo
 cresc.
 Ab : I
 sf
 pp
 Abm : I

Exemplo musical 80: Nepomuceno, A. Noturno compassos 18 - 25

A segunda seção (compassos 35 a 63), em Mi maior, se inicia com pedal da dominante, e apresenta novo material temático, em que os acordes em síncopes se opõem à melodia. Tal procedimento remete à questão da polirritmia romântica, bem como a textura, que pode ser encontrada em diversos compositores, dentre eles, Schumann, Verdi, Puccini e nos acompanhamentos de Tchaikovsky.

Molto espressivo

E : I
 legato

Exemplo musical 81: Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 35 - 37

Moderato con moto

mf espressivo

p

Exemplo musical 82: Tchaikovsky, P. Souvenir d'un lieu cher, Op. 42. « Melodia », compassos 1 - 7

Após atingir o clímax em *ff* de oitavas nos compassos 48 e 49, observa-se um encaminhamento cromático descendente no baixo, com a presença da modulação para Mi bemol menor no compasso 56 e a dominante de Sol prepara o retorno do A. A terceira seção (compassos 64 a 95) apresenta modificações a partir do compasso 73, quando o baixo em Lá (V-V) prepara para a cadência perfeita do compasso 82 e 83. Novamente a presença da sexta menor (Sol - Mi bemol) realça o jogo dos modos maior e menor, que será muito explorado na *coda* final (compassos 85 a 95). Como já dito anteriormente, a mudança dos modos foi um recurso muito utilizado nos períodos que antecederam o movimento romântico, ganhando, no romantismo, uma expressividade dramática. Chopin foi mestre na utilização dos modos maior e menor, cujo emprego está presente em diversas obras, dentre elas, no *Prelúdio N.2*.

Musical score for Example 83, showing three systems of piano notation. The first system has four measures. The second system has four measures. The third system has four measures, starting with a *rall.* marking and ending with *p* and *pp* dynamics.

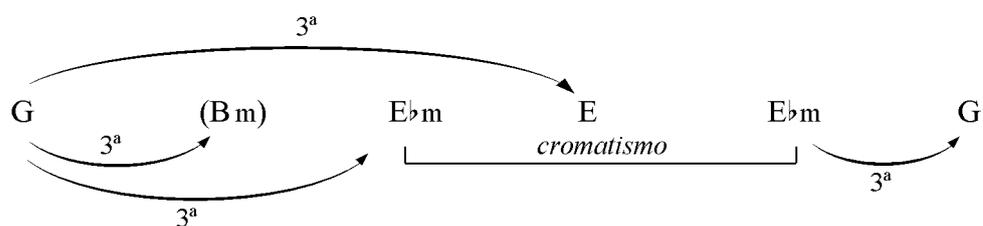
Exemplo musical 83: Nepomuceno, A. II Noturno, compassos 82 - 95

Musical score for Example 84, showing two systems of piano notation. The first system has two measures. The second system has two measures.

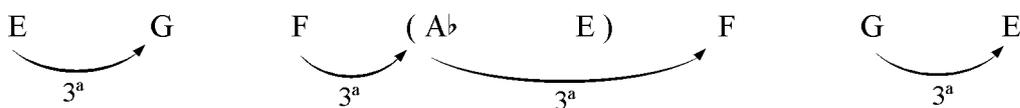
Exemplo musical 84: Chopin, F. Prelúdio N. 2 compassos 6 - 7

Realizando um esquema da seqüência tonal do *Segundo Noturno* de Nepomuceno, nota-se que ela é encaminhada predominantemente pela relação de mediantes, apresentando uma relação simétrica entre as tonalidades. Esse mesmo procedimento se encontra no *Prelúdio N. 9* de Chopin:

II Noturno de Nepomuceno:



Prelúdio N. 9 de Chopin:



3.5.2 – Alberto Nepomuceno – *Improviso Op. 27 N. 2 para piano*

Ano de composição: s. d.

Andamento:  = 104

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 2/4

Edição: Casa Bevilacqua Editores

A edição consultada vem com a indicação de que a peça ganhou o primeiro prêmio do Primeiro Concurso de Música intitulado “Renascença”. Com forma binária, possui uma escrita pianística de textura romântica, rica em polifonia e fazendo largo emprego da síncope como elemento expressivo, recurso muito presente nas obras de Schumann e Brahms.

Nom tanto presto, ma con passion M.M. (♩ = 104)

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-5) is in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and a *legato* marking. The right hand features a complex, rhythmic texture, while the left hand plays a more melodic line. Dynamics shift to piano (*p*) and then back to forte (*f*). The second system (measures 6-10) is in treble clef and marked *a tempo*. It includes a *cresc.* marking and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 11-15) features a *string. cresc.* marking and alternating *rit.* and *string.* markings, ending with a *rubato* marking. The fourth system (measures 16-19) includes a *rit.* marking, a *cresc.* marking, and dynamics ranging from forte (*f*) to piano (*p*).

Exemplo musical 85: Nepomuceno, A. Improviso Op. 27 N. 2, compassos 1 - 19

p *pp* *p* *pp*

marcato la melodia

p *pp* *p* *pp* *p*

pp *pp* *p dolce*

8va

Red. *marcato* *Red.* *

cresc. rit. *lunga*

Exemplo musical 86: Brahms, J. Sonata Op. 2, 2º movimento, compassos 16 - 36

Exemplo musical 87: Schumann, R. Carnaval, Reconnaissance, compassos 17 - 31

Harmonicamente, apresenta diversos procedimentos encontrados nas composições românticas europeias. Iniciando em Ré menor, apresenta modulação para Si bemol maior no compasso 26, seguida de Sol menor no compasso 29, caracterizando a relação de mediantes. A função da subdominante também é explorada nas relações de Sol menor no compasso 29, Dó menor no compasso 34 e Fá menor no compasso 36, o que direciona a harmonia romântica. Nos compassos 41 a 43, a cadência à dominante de Ré menor evoca as cadências à dominante de Liszt.

8va

cresc.

Tempo I

ff precipitando

f

Exemplo musical 88: Nepomuceno, A. Improviso Op. 27 N.2, compassos 40 - 43

8vb

stacc.

8va

Red. * *Red.* *

Exemplo musical 89: Liszt, F. Estudo Transcendental N. 10, compassos 161-166

CONCLUSÃO

Após uma revisão do período romântico brasileiro, observa-se que, nas fontes musicológicas brasileiras, tais como as obras de Guilherme de Melo, Renato de Almeida, Mario de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, José Maria Neves, Bruno Kiefer e Francisco Acquarone, esse período foi focado, em maior ou menor escala, sob a ótica nacionalista modernista. Tal ponto de vista foi gerador de preconceitos estéticos que ganharam terreno no juízo crítico posterior à década de 1920, mais acirradamente com os ideais proclamados na Semana da Arte Moderna de 1922. Nas obras dos historiadores acima mencionados, os compositores românticos são classificados de acordo com o seu grau de aproximação com a estética nacionalista, sendo louvados por suas composições de caráter nacionalista e criticados quando se voltaram para uma estética tradicional européia.

A obra de Vincenzo Cernicchiaro, apesar de fazer menção aos compositores brasileiros do século XIX e identificá-los como pertencentes a uma nova fase da música brasileira, de espírito nacionalista, não observa o período sob tal estética. Porém, esse fato parece estar associado mais a uma questão de gosto pessoal do autor do que a uma visão crítica do movimento romântico em si. Ao dizer que “o influxo fatal do modernismo invasor – que não tardará a sumir – [...], mostra a negação do belo ideal”⁶⁰, o autor (1926: 572), revela sua opinião sobre a música nascente, porém suas restrições não são propriamente dirigidas ao nacionalismo e aos românticos, mas, sobretudo, à música que ele qualifica de “moderna”.

A partir da década de 1970, nota-se uma mudança de enfoque nas pesquisas musicológicas, que passaram a adotar um critério de avaliação artística da produção musical romântica mais isento. A ideologia nacionalista deixou de ser a referência para julgamento

⁶⁰ il fatale influsso dell’invadente modernismo – che non tarderà a sparire – [...], di cui ogni dettaglio signa la negazione del bello ideale ...

dessa produção, surgindo, então, a possibilidade de uma reavaliação de valores culturais, sociais e estéticos do romantismo musical brasileiro e de uma visão mais abrangente dos problemas estilísticos.

O trabalho do musicólogo Gerard Behague mostra uma mudança de direcionamento do enfoque da produção musical brasileira do século XIX. O autor, ao questionar até que ponto os nossos compositores tinham seus interesses voltados para a música nacionalista modernista, conclui que os compositores brasileiros do século XIX estavam seguindo o fluxo natural da corrente romântica nacionalista, que tinha Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811- 1886) e Edward Grieg (1843-1907) como alguns de seus representantes. Ao afirmar que os compositores brasileiros continuavam a ser essencialmente acadêmicos, com os mesmos ideais da música romântica européia, Behague coloca os compositores brasileiros fora do contexto ideológico nacionalista criado por muitos autores que o antecederam.

Trabalhos mais recentes como os de José Eduardo Martins, Maria Alice Volpe, Eduardo Monteiro e Avelino Romero Pereira apresentam uma nova abordagem do período romântico brasileiro, ao desvinculá-lo da ideologia nacionalista, tornando-se referências obrigatórias para o conhecimento de tópicos específicos da música brasileira do século XIX. Esses trabalhos suscitam a reformulação de aspectos conceituais do romantismo musical no Brasil, suas questões estéticas e histórico-culturais.

É importante observar que, em toda a história da música, os períodos histórico-estilísticos sempre tiveram a tradição e a inovação como as duas forças básicas de impulsão. A tradição busca garantir a manutenção dos elementos constitutivos básicos de um passado próximo e a inovação procura novos recursos estéticos. Ambas fazem parte da mesma questão dialética, a qual serve como mola-mestre geradora da produção artística. No entanto, depreciar uma criação artística por ela não estar de acordo com a ideologia predominante

parece uma atitude pouco sensata, uma vez que o valor de uma produção artística não está necessariamente vinculado ao enquadramento nos padrões estéticos em voga em seu tempo.

Nota-se também que o aspecto da influência européia na música brasileira suscita o questionamento do fenômeno em si. Influências entre culturas são acontecimentos comuns em todas as épocas, com maior ou menor intensidade. O próprio conceito de influência implica num processo inconsciente de assimilação de costumes, idéias ou gostos, diferentes de uma escolha consciente.⁶¹ Portanto, a influência da cultura européia na música brasileira, vista sob diferentes aspectos, assinala, não uma falta de originalidade de nossos compositores, mas sim, uma abertura ao mundo exterior e a todas as fontes de inspiração significativas. As influências sempre existiram entre Europa e Brasil, tanto quanto entre os próprios compositores europeus de diferentes nacionalidades. O preconceito implícito nas avaliações críticas da produção musical brasileira do período em questão parece residir no fato de que as influências verificadas foram unidirecionais, ratificando a posição periférica do Brasil em relação à Europa, acirrada pela ideologia nacionalista vigente em nosso país.

A importância do movimento romântico no Brasil não foi apenas o de anteceder o nacionalismo modernista na produção brasileira, mas, sobretudo, o de propor uma nova estética que correspondesse às transformações sócio-culturais de uma nação emergente. Vale lembrar que o compositor Leopoldo Miguéz, tão massacrado por muitos historiadores, como sendo seguidor da cartilha européia e pouco inovador, dizia-se adepto da *música do futuro* e atento às transformações musicais que estavam acontecendo em seu tempo.

Obras do período colonial brasileiro e do início do século XIX, como as dos compositores Pe. José Maurício e Emerico Lobo de Mesquita, como também as posteriores ao movimento nacionalista, assim como as dos compositores ligados ao Manifesto da Música Viva e seguidores de Koellreutter, não tiveram um julgamento de seu valor artístico orientado

⁶¹ Georges Lewi (2003), em seu livro “Les Marques, mythologie du quotidien”, desenvolve os conceitos de influência e modelo, no qual diz que a *influência* é algo assimilado inconscientemente, ao contrário do *modelo*, que é uma escolha consciente.

pela ideologia nacionalista. Por que, então, questionar a produção romântica brasileira seguindo tal visão? Como vincular o valor de uma criação artística a uma corrente estética predominante? Seria correto avaliá-la seguindo tais critérios? Por acaso negam os alemães a grandiosidade artística de Johann Sebastian Bach por ele utilizar elementos estéticos, como contraponto e a fuga, já considerados ultrapassados para o seu tempo?

Para responder a tais perguntas, torna-se imprescindível uma revisão dos princípios estético-musicais ligados à herança tradicional e à questão das influências européias na música romântica brasileira. O período romântico europeu foi um movimento sócio-artístico muito complexo que se manifestou de forma diversificada pelos diferentes países onde eclodiu. Mesmo possuindo um *corpus* comum, observam-se especificidades até mesmo na evolução de um único compositor, que foi capaz de olhar e absorver as idéias românticas de forma diferente ao longo de sua vida. Por exemplo, na obra do compositor Franz Liszt, notam-se diversos ideais românticos subjacentes em suas abordagens temáticas: o sentimento do *pathos* em seus noturnos para piano; a busca do eu e do indivíduo através de um imenso virtuosismo nos estudos transcendentais; o sentimento patriótico em suas rapsódias húngaras; o tema da morte presente nas peças religiosas *Pensées de la Mort (Pensamentos da Morte)*, *Funerailles (Funerais)*, como também na transcrição para piano da ária *Isoldes Liebestod* (Morte por amor de Isolda) da ópera *Tristão e Isolda*; a busca de temas religiosos em composições finais da sua vida, tais como *São Francisco caminhando sobre as ondas*.

No entanto, autores nacionais sempre encararam o período romântico musical do Brasil como uma reprodução da manifestação européia, sem se darem conta das diversas particularidades existentes dentro desse movimento, sem levarem em consideração o nosso modo de assimilação do ideal romântico. Até mesmo o processo de formação da identidade nacional foi fruto dos ideais românticos, fazendo com que a onda nacionalista posterior fosse, de certa forma, uma conseqüência do pensamento romântico. Dessa forma, deve-se entender

que o período romântico brasileiro teve suas características próprias, apesar da influência que sofreu do movimento romântico europeu. Portanto, torna-se necessário sistematizar um conjunto de valores estéticos que o identifiquem, uma vez que o movimento romântico musical brasileiro também possui suas especificidades em relação ao modelo europeu, não representando uma mera reprodução do movimento romântico que dominou a Europa do século XIX.

Sem pretender discutir a validade do nacionalismo nas artes, nem diminuir a importância do nacionalismo musical brasileiro, é nítido que a história da música brasileira é frequentemente relatada sob tal ótica ideológica. Não está em questão nenhuma crítica ao nacionalismo, tal como estilo musical. Nesse sentido, este estilo é tão válido quanto os outros. Porém, enquanto projeto ideológico, a maneira como o nacionalismo foi abordado na música brasileira conduziu a um critério de avaliação desfavorável aos compositores de forte influência européia.

A questão da expressão da nacionalidade nas artes é um tema polêmico e, qualquer que seja o grau de envolvimento afetivo no assunto, deve-se guardar o discernimento. No que diz respeito à arte, deve permanecer o bom senso nos critérios de avaliação da qualidade artística. Exaltar a obra de compositores do passado em virtude de seu nacionalismo seria tão insensato, quanto a denegrir. É necessário compreender que, para alguns desses músicos, o nacionalismo foi um dado fundamental para sua obra. Não é o caso de todos, o que resulta, aliás, na liberdade de escolha que um artista possui.

Em muitas fontes musicológicas revisadas pela autora desta tese, nota-se que a música nacionalista é vista como mais evoluída do que aquela produzida em períodos anteriores. Além disso, a música nacionalista era praticamente considerada como a única expressão musical sábia e legítima do povo brasileiro. Porém, o nacionalismo, surgido no modernismo como projeto de vanguarda demonstrou ser mais uma estética, não a única. Hoje em dia,

sobretudo no que diz respeito à criação musical, não há mais a hegemonia do nacionalismo, mesmo estando ativo. Não se pode, no entanto, subestimar o poder residual de uma tendência que dominou por mais de cinquenta anos, deixando marcas profundas na cultura musical brasileira e uma imagem negativa nos compositores marcados pela influência européia.

A ideologia nacionalista foi tomada como ponto de partida de vários estudos musicológicos, os quais não apresentam muitas discordâncias, formando um todo homogêneo e refletindo uma certa estagnação no panorama musicológico brasileiro. O Modernismo instaurou na arte musical do país um tipo de inquisição não declarada, cujo evangelho preconizava o nacionalismo. Esse tipo de julgamento, apesar de seu anacronismo e, ainda que esteja sendo contestado, continua a se impor até os dias de hoje, em parte por causa da aura que se criou em torno do movimento. “A retórica modernista alimenta ainda hoje grande parte dos clichês estéticos das vanguardas. Enaltece alguns artistas, emudece outros, santifica obras, sataniza outras, como qualquer inquisição.” (CASTELLO, 1998/21).

A valorização da música nacionalista cometeu um erro grave ao desprezar o passado “europeu”, que começou a ser sistematicamente recuperado a partir de 1970, primeiramente, com as pesquisas da música colonial mineira e, posteriormente, com o período romântico.

De maneira geral, percebe-se que as críticas às obras românticas brasileiras apresentam pouca profundidade de argumentação. Geralmente, os musicólogos brasileiros tendem a olhar o século XIX com olhos do século XX, notadamente, dos anos de 1930. Já em 1928, Mario de Andrade, num tipo de contra senso, denunciou essa impostura:

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores do passado como até os que atualmente empregam a temática brasileira em uma orquestra européia ou no quarteto de cordas. Não é brasileiro, se fala. (ANDRADE, 1962: 13).

Até hoje, o repertório romântico brasileiro sob a influência européia não tem sido incluído no conjunto de obras que contribuíram para a formação de uma “linguagem

nacional”, sob o pressuposto de que esta só seria possível a partir de elementos nativos, populares, folclóricos, que não lembrassem a cultura européia. O estudo das tendências estilísticas presentes na produção musical brasileira do período romântico é extremamente importante e necessário para a compreensão da produção artístico-musical integrada a determinado contexto sócio-cultural.

A análise das peças e a formulação do quadro comparativo (Anexo I) podem demonstrar a utilização dos procedimentos românticos europeus pelos compositores brasileiros, comprovando a notória influência européia, porém, não como uma cópia, uma vez que é comum encontrar diversos procedimentos composicionais numa mesma obra. Em nenhuma das obras analisadas, encontrou-se uma reprodução fiel das composições feitas na Europa do século XIX, a qual pudesse insinuar que a produção romântica brasileira fosse um *pastiche* de algum compositor europeu, o que levaria indubitavelmente a uma marginalização dessa produção. Ao contrário, observou-se que as obras analisadas nesta pesquisa, apesar da influência européia, apresentam uma original inspiração artística, de imaginação singular e fruto de um trabalho único do compositor.

Dessa forma, podemos nos orgulhar dos compositores românticos brasileiros, que, mesmo tendo se inspirado na fonte musical romântica européia, apresentaram em suas composições características próprias, que transcenderam às questões de contexto ideológico e que merecem ser inseridas dignamente no contexto da história da música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACQUARONE, Francisco. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro-Belo Horizonte, Francisco Alves, s/d..

AGUETTANT, Louis. **La Musique du Piano des Origines à Ravel**. Paris, Editions Albin Michel, 1954.

ALMEIDA, Renato de. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro, Briguiet, 2/1942.

_____. **Compêndio de História da Música Brasileira**. 2ª edição. Rio de Janeiro, Briguiet, 1948.

ALVIM CORRÊA, Sérgio. **Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manoel da Silva e seu tempo**. Vol I e II. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Villa Rica, Coll. Obras Completas de Mario de Andrade vol. 11, reprint/1991.

_____. **Dicionário de Música**. São Paulo, Edusp, 1989.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo, Martins coll. Obras Completas de Mario de Andrade, vol VI, reprint:1962.

_____. **Música brasileira** in Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Ano 5, maio-agosto, 1965/12.

_____. **Música doce música**. São Paulo, Martins coll. Obras Completas de Mario de Andrade vol. VII reprint/1963.

_____. **Modinhas Imperiais**. São Paulo, Martins Editora, 1964.

_____. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte, Itatiaia Coll. Obras completas de Mario de Andrade, vol. VIII, 9/1987.

_____ . **Pianolatria**. Klaxon, Mensário de Arte Moderna. São Paulo, Maio, 1922/1.

ANDRADE MURICY, José Candido de. **Caminhos da Música**. 1ª série, Curitiba, Guairá, s/d..

_____ . **Mario de Andrade musicólogo** in Revista Brasileira de Música, Vol I, Rio de Janeiro, 1934/2.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. Revista de Antropofagia, 1928/1.

ARAÚJO, Mozart de. **Ernesto Nazareth** in Revista Brasileira de Cultura. Ano IV, N. 14, Rio de Janeiro, MEC, 1972.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro, Jose Olympio, Coll. Documentos Brasileiros, 1956.

_____ . **Música e Músicos do Brasil**. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARTOLY, Jean-Pierre. **L'harmonie classique et romantique (1750-1900)**. Musique ouverte, Paris, Minerve, 2001.

BELLE, Sabine. **Le Rythme dans les Nocturnes de Chopin**. Thèse de Doctorat en Musicologie, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 2002.

BEHAGUE, Gerard. **Musiques du Brésil de la Cantoria à la Samba-Reggae**. Musiques du Monde Cité de la Musique/Actes Sud, Paris, 1999.

_____ . **The beginnings of Musical Nationalism in Brazil**. Detroit Information Coordinators Inc., coll. Detroit Monographs in Musicology n.1, 1971.

_____ . **Music in Latin America**. New Jersey, Prentice Hall, 1979.

BENNETT, Roy. **Forma e Estrutura na Música**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York, Dover Publications, 1987.

BEZERRA, Maria Elisa Flores. **Aspectos gerais do início do movimento nacionalista na América Latina** in Revista Brasileira de Música, vol. 16, UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

BLUME, Friedrich. **Classic and Romantic Music: a comprehensive survey**. New York, Norton, 1970.

BORNHEIM, Gerd. **Aspectos Filosóficos do Romantismo**. Porto Alegre, Ed. do Departamento de Ciência e Cultura da SEC, 1959.

BUTOR, Michel. **Répertoire III**. Coll. Critique, Les Editions de Minuit, Paris, 1968.

CARVALHO, Olavo de. **O Nacionalismo e demência. O Imbecil Coletivo**. Atualidades culturais brasileiras, Faculdade da Cidade, Rio de Janeiro, 1996.

CASTELLO, José. **Negação e dogma** in Revista Bravo! Ano I, São Paulo, maio, 1998/8.

CENICCHIARO, Vincenzo. **Storia della música nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1929)**. Milan, Fratelli Riccioni, 1926.

CHAILLEY, Jacques. **Traité Historique d'Analyse Harmonique**. Paris Leduc, 1977, 1/1951.

CHIMENES, Myriam. **Mécènes et Musiciens. Du Salon au concert à Paris sous la III République**. Fayard, Paris, 2004.

CHUEKE, Zélia. **La Musique Brésilienne pour Piano de la Moitié du XX^{ème} Siècle à nos Jours** in Revista da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Editora Deartes, 2005.

COHEN, Sara. **A Obra Pianística de Ernesto Nazareth: Uma aplicação didática**. Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música brasileira e interdisciplinaridade. Algumas reflexões**. VII Encontro Nacional da ANPPOM. Anais, São Paulo, s/ed., 1994.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York, Oxford University Press, 1987.

COOPER, G. W. e MEYER, L. B. **The Rhythmic Structural of Music**. Chicago, University of Chicago Press, 1960.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, Unirio, 2005.

DAHLHAUS, Carl. **Nineteenth-Century Music**. California, University of California Press, 1989.

DENIZEAU, Gerard. **Comprendre et identifier les genres musicaux. Vers une nouvelle histoire de la musique**. Paris, Larousse, 1997.

DESROCHES, Monique, GUERTIN, Ghyslaine ed. **Construire le savoir musical**. Paris, L'Harmattan, 2003.

DESSAUNE, Ana Paula da Matta Machado. **Uma Abordagem da Questão Temporal no Romantismo – Estudo de Caso a Partir da Obra *Davidbündlertänze*, de Robert Schumann**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

DORIAN, Frederick . **The History of Music in Performance**. New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1971.

DETTMAR-WRANA, Susane. **Julien Greccq et la réception du romantisme allemand**. Thèse de Doctorat. Université de Paris IV – Sorbonne, Paris, 2000.

DUFOURT, Hugues, FAUQUET, Joel-Marie, HURARD, François ed. **L'Esprit de la Musique. Essais d'Esthétique et de Philosophie**. Paris, Klincksieck, 1992.

DURNEY, Daniel. In **L'état, le createur et le public**, Les cahiers du CIREM, n. 24-25, Rouen, Presses de l'Université de Tours, 1993.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. **Chopin vu par ses élèves**. Boudry-Neuchatel, Langages, 1988.

EINSTEIN, Alfred. **La Musique Romantique**. Paris, Editions Gallimard, 1959.

_____ . **Music in the Romantic Era.** New York, W. W. Norton & Co., 1947.

ELIAS, Maria Helena Pinto da Silva. **Villa-Lobos, L’homme et son oeuvre pour le piano.** Thèse de Doctorat. Université de Paris-Sorbonne, Paris, Diffusion ANRT, 1984.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. Reimpr. da 2ª edição. São Paulo, Art Editor: Publifolha, 1998.

ESCAL, Françoise. **La Musique et le Romantisme.** Paris, L’Harmattan, 2005.

FARIA, Agnaldo. **Fetice e Mistificação.** in Revista Bravo, Ano I, São Paulo, maio 1998/8

FAUQUET, Joel-Marie. **Dictionnaire de la Musique en France au XIX è siècle.** Paris, Fayard, 2003.

_____ . **Cesar Franck.** Paris, Fayard, 1999.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. **Robert Schumann – Le verbe et la musique.** Paris, Seuil, 1984.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **A Ópera no Rio de Janeiro Oitocentista e o Nacionalismo Musical Brasileiro** in Interfaces, 2, Rio de Janeiro, 1995.

GOUBAULT, Christian. **Vocabulaire de la Musique Roamntique.** Paris, Minerve, 1997.

GUICHARD, Léon. **A Travers Chants.** Texte etabli. Paris, Grund, 1971.

GRABOWSKI , Krzysztof. **L’œuvre de F. Chopin dans l’édition française.** Thèse de doctorat en Musicologie. L’Université de Paris IV, Sorbonne, Paris, 1992.

GRICE, Janet. **Estilos Populares na Música de Câmara Brasileira - Quinteto em forma de Choros de Heitor Villa-Lobos e Invenções Seresteiras de Oscar Lorenzo Fernandez.** Sociedade Internacional de Palhetas Duplas (IDRS), Vol. 27, nº 1, New York, Ardley, 2004.

GROUT, Donald, PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa, Gradiva Publicações Ltda, 1997.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro, FGV, 2003.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo, Editora Perspectiva S. A., 1978.

GUT, Serge, BELLAS, Jacqueline ed. **Correspondance - Franz Liszt Marie d'Agoult**. Paris, Fayard, 2001.

GUT, Serge. **Musicologie au fil des siècles**. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

GUYOT, Alain, MASSOL, Chantal. **Voyager en Frances au temps du Romantisme**. Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2003.

HARISMENDY, Patrick, (ed.) . **La France des années 1830 et l'esprit de réforme**. Rennes, Presses Universitaires des Rennes, 2006.

HORTA, Luiz Paulo (ed.) **Dicionário de Música**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

HUE, José. **As Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinicius de Moraes: uma proposta interpretativa**. Dissertação de Mestrado, Unirio, Rio de Janeiro, 2002.

In JONATHAN Cott., **Conversations avec Stockhausen**, trad. de Jacques Drillon, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979.

KAMINSKY, Peter Michael. **Aspects of Harmony, rhythm and form in Schumann's *Papillons, Carnaval and Davidsbündlertänze***. Tese de doutorado. University of Rochester, Eastman School of Music, 1990.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre, Editora Movimento. 3/1982.

_____. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre, Editora Movimento, 1986.

_____. **Mario de Andrade e o Modernismo na Música Brasileira** in Revista Brasileira de Cultura, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, janeiro/março, 1971.

KOOGAN, Abrahão, HOUAISS, Antonio. (Orgs). **Enciclopédia e Dicionário**. Ed. Delta, 1999.

LACOU-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. **L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand**. Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978.

LAROUSSE de la Musique. Nancy, Librairie Larousse, 1982.

LEITE, Dante Moreira. **O Caráter Nacional Brasileiro- História de uma Ideologia**. São Paulo, Ed. Atica, 5/1992.

LENZ, Wilhelm von. **Les Grands Virtuoses du Piano. Liszt – Chopin – Tausig - Henselt (1872)**. Trad. Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. Harmoniques, 1995.

LEWI, Georges. **Les Marques, mythologie du quotidien**. Paris, Village Mondial, 2003.

LISZT, F. **Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie** (1859), Plan de la Tour (Var), Paris, Edições d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, 1982.

LOESSER, Arthur. **Men, women and pianos: a social history**. New York, Dover publications, 1990.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 4/1994.

_____. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 6/2005.

_____. **A Música Clássica Brasileira**. Rio de Janeiro, Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

_____. **A Canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 2002.

MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald, músico de uma saga romântica**. Tese de Doutorado, São Paulo, USP, Edusp, 1995.

MARTY, Jean-Pierre. **24 leçons avec Chopin**. St. Paul-Trois-Châteaux, L'Atelier d'Onze, 1999.

MASON, Daniel Gregory. **The Romantic Composers**. Connecticut Westport, Greenwood Press, Publishers, 1970.

MAZENOD, Lucien. **Les musiciens célèbres**. Paris, Edition d'Art, Horizons de France, 1946.

MEYER, Leonard B. **Style and Music, Theory, History and Ideology**. Chicago, University of Chicago Press, 1996.

MELO, Guilherme de. **A música no Brasil, desde tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 2/1947.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. **Henrique Oswald (1852-1931) un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano**. Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000.

MOSER, Gerard. **Les Romantiques Portugais et l'Allemagne**. Paris, s.d., 1939.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo, Ricordi, 1981.

_____. **Música Contemporânea Brasileira**. Revisada e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humain, trop humain (1886)**. Tradução de A. M. Desrousseaux, Paris, Denoel/Gonthier, Bibliothèque Meditations, 1978.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, Sociedade e os adversários e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007.

PINTO, Aloysio de Alencar. **Ernesto Nazareth / Flagrantes**. (2ª parte) *In* Revista Brasileira de Música, ano II, N. 6. Rio de Janeiro: Ordem dos Músicos do Brasil, 1963.

PISTONE, Danièle, [ed.]. **L'Interprétation de Chopin en France**. Paris, Honoré Champion, 1990.

_____. **La Musique en France . De la révolution à 1900.** Paris, Honoré Champion, 1979.

PISTON, Walter . **Harmony.** New York, W .W. Norton & Company .Inc., 1969.

PITTION, Paul. **La Musique et Son Histoire.** Volume II de Beethoven à nos jours. Paris, Les Editions Ouvrières, s.d..

PUPO, Benedito Barbosa. Prefácio *in* **O Piano Brasileiro de Carlos Gomes.** Rio de Janeiro, FUNARTE, 1986.

ROLAND-MANUEL. **Encyclopédie de la Pléiade.** Volume II, du XVIII^{ème} siècle à nos jours. Paris, Edition Gallimard, 1963.

ROSEN, Charles. **A Geração Romântica.** Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo, Edusp, 2000.

_____. **The Romantic Generation.** Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, 1995.

_____. **The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven.** New York, W.W. Norton and Company, 1972.

SACHS, C. **Rythm and Tempo.** New York, W. W. Norton Company Inc., 1953.

SACRE, Guy. **La Musique de Piano.** Paris, Edition Robert Laffont, 1998.

SADIE, Stanley [ed]. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians,** 2nd edition, 2001.

_____. **Dicionário Grove de Música. Edição Concisa.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.

SAMPAIO, Luiz Paulo. **O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX** *in* Revista Eletrônica de Música da Universidade Federal do Paraná, (UFPR), 2008.

SAMS, Eric. **The Songs of Robert Schumann**. Second Edition. London, Eulenburg Books, 1975.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo, Iluminuras, 1984.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 3ª edição. São Paulo, Edusp, 2008.

SQUEFF, Enio. **Reflexões sobre um mesmo tema, o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 2/1983.

VERZONI, Marcello. **Ernesto Nazareth e o Tango Brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Unirio, Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Os Primórdios do “Choro” no Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. Unirio, Rio de Janeiro, 2000.

VOLPE, Maria Alice. **Música de câmara do período romântico brasileiro: 1850-1930**. Dissertação de Mestrado, Unesp, São Paulo, 1994.

_____. **Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística** in Revista Música, Universidade de São Paulo Vol. 5 n. 2, São Paulo, 1994.

_____. **Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa** in Revista Brasileira de Música, vol. 21, UFRJ, Rio de Janeiro, 1994/1995.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários, a música em torno da semana de 22**. São Paulo, Duas Cidades, 2/ 1983.

GLOSSÁRIO

O glossário abaixo compreende as principais formas das peças características mencionadas no catálogo de obras (anexo II), não tendo a autora a pretensão de esgotar o assunto.

Berceuse

A berceuse é um acalanto ou uma cantiga de ninar, em andamento lento, geralmente em compasso binário composto. A palavra francesa significa literalmente “cadeira de balanço”. É um gênero instrumental ou vocal, caracterizado por uma melodia suavemente ondulada, acompanhada pelo baixo em ritmo regular e contínuo. Chopin compôs a *Berceuse para piano em ré bemol maior Op. 57*, em 1844, peça considerada uma obra-prima do compositor por sua leveza melódica, riqueza harmônica e uso expressivo do pedal. Brahms compôs a *Berceuse de para piano e canto* e Fauré introduziu o gênero na música orquestral na *Suíte Dolly*.

Danças de Caráter do Romantismo

As danças do século XIX vão desempenhar um papel fundamental na música romântica. Diversos compositores se dedicaram a escrever valsas, mazurcas, polcas, polonaises, tarantelas, tangos, habaneras, entre tantos outros ritmos. O dicionário Grove (1994: 249), referindo-se às danças de salão, diz que:

Viena manteve a precedência graças ao predomínio da valsa. Outras danças importantes foram a Quadrilha, mais complicada, e o Galope, muito animado e muito mais simples. A polca, da Boemia, também alcançou grande popularidade por volta de meados do século, o mesmo acontecendo com o schottische. A quadrilha se ajustava a padrões regulares de oito compassos, mas outras formas davam ensejo a uma evolução maior, especialmente a valsa, com sua introdução extensa e suas oportunidades para recapitulação e expansão melódica. A família Strauss, em Viena, foi seu maior expoente. A valsa foi uma das danças que, em forma estilizada, serviu a composições para piano, como as de Chopin e Brahms. Chopin também valeu-se dos ritmos de danças da sua Polônia natal, como a Mazurca e a polonaise. Smetana e Dvorak, igualmente, usaram formas nacionais de dança, como a Furiant e a Dumka.

Elegia

A elegia é um gênero de poesia da literatura grega, escrita sobre uma métrica específica e habitualmente acompanhada pelo aulo. Inicialmente as elegias tratavam de temas diversos, mas logo passaram a ser associadas a temas tristes e fúnebres. Musicalmente, a elegia designa uma peça vocal ou instrumental, de caráter melancólico, implicando uma reflexão da morte contemplativa e sem dramatização. O tipo mais antigo é o *planctus* medieval. Muitos *lamentos* barrocos são em tom elegíaco, mas o gênero ganha força com o movimento do *Empfindsamkeit* no século XVIII. O termo foi utilizado por Beethoven e, no século XIX, a elegia passa a ser título de peças instrumentais, aparecendo em obras de Liszt, Fauré, Dussek, Henrique Oswald, dentre outros.

Esboço (Esquisse)

O “Esboço” é uma palavra empregada da pintura e foi muito utilizada pelos compositores românticos para designar obras de aspecto inacabado, que dão a impressão de uma idéia espontânea, não elaborada, tal como um primeiro traço ou rascunho. Na música, o Esboço recebeu outros títulos, tais como “Improviso”, “Improvisação” e “Prelúdio”.

Os esboços, no sentido tradicional da palavra, foram muito comuns entre os compositores românticos. Para Nicholas Marston, os cadernos de Beethoven representam mais “uma espécie de diário musical do que recolhimentos de esboços de projetos importantes” (Apud ESCAL, 2005: 164)⁶². Beethoven não dispensava esses cadernos, trazendo idéias curtas para resolução de problemas particulares de escrita pessoal, sejam harmônicos ou melódicos, ou a elaboração de um movimento mais longo de uma seção de uma sonata ou sinfonia, ou de um plano tonal contínuo, com vários encadeamentos harmônicos. Eles também contêm idéias fugazes, que provavelmente passavam pela cabeça do compositor, sem ter uma necessidade real de serem desenvolvidas. Nicholas Marston conclui que “[...] os esboços [esquisses] constituem uma documentação parcial sobre o processo criativo total, e tem que se tomar cuidado para não lhes dar mais significados do que têm”. (Apud ESCAL, 2005: 165).⁶³

Porém, as obras românticas que possuem esse título não vão mais representar meramente uma idéia fortuita, como se fossem um primeiro rascunho. Elas recebem intencionalmente esse nome, mesmo após sua elaboração, para que o caráter improvisado

⁶² une espèce de journal musical que des recueils d’esquisses associées à des projets importants.

⁶³ [...] les esquisses ne constituent qu’une documentation partielle sur le processus créateur dans son entier, et il faut prendre garde de ne pas leur preter plus de significations qu’elles n’en ont.

fique sendo sempre ressaltado. Schumann compôs os *Quatro Esquisses Op. 4* e *Quatro Esquisses op. 5*. Outros compositores românticos preferem o título de improvisos, tais como os de Schubert e de Chopin. Quando a palavra não aparece no título, ela vem sugerida nos artigos que falam das obras. Em seu jornal *Neue Zeitschrift fur Musik*, Schumann, em 19 de novembro de 1839, qualifica os *Prelúdios* de Chopin de *esboços*.⁶⁴

O filósofo Nietzsche louvava esse tipo de obra intencionalmente inacabada do artista romântico. Para ele, o pensamento era contraditório e *esboço* permitia ao compositor uma apreensão mais imediata da idéia inconsciente. Ele cita o incompleto como atrativo artístico:

O incompleto produz freqüentemente mais efeito que o completo, sobretudo no panegírico: por sua finalidade tem-se necessidade precisamente de uma picante lacuna, como de um elemento irracional, que faz espelhar um mar diante da imaginação do ouvinte e, tal como uma bruma, cobre a margem oposta e, por consequência, os limites do objeto que se trata de louvar. Se ao citarmos os méritos conhecidos de um homem, o fazemos de modo completo e estendido, fazemos sempre nascer a suspeita que sejam estes os seus únicos méritos. [...] isto porque o completo produz um efeito de enfraquecimento. (NIETZCHE, 1978: 178).⁶⁵

Essa estética da improvisação foi muito trabalhada pelos compositores românticos, que buscavam produzir o efeito da improvisação na construção das peças curtas, por mais elaboradas que fossem. Essa impressão do primeiro impulso ou desse contorno indeterminado da música era, normalmente, resultado de um enorme trabalho. É sabido que Chopin, por exemplo, compunha lentamente, realizando uma grande elaboração consciente em suas composições. A estética romântica desejava que, mesmo aquilo que era considerada obra perfeita e acabada, produzisse a ilusão de uma criação repentina.

⁶⁴ Schumann, Robert. « Quatre mazurkas, trois valse, Préludes ». *Neue Zeitschrift fur Musik* (1839), in *Sur les musiciens*, Op. Cit. p. 223.

⁶⁵ L'incomplet produit souvent plus d'effet que le complet, notamment dans le panegyrique: pour son but, on a besoin précisément d'une piquante lacune, comme d'un élément irrationnel, qui fait miroiter une mer devant l'imagination de l'auditeur et, pareil à une brume, couvre le rivage opposé, par conséquent les bornes de l'objet qu'il s'agi de louer. A citer les mérites connus d'un homme, si l'on est complet et étendu, on fait toujours naître le soupçon que ce soit là ses seuls mérites. [...] C'est pourquoi le complet produit un effet d'affaiblissement.

Folha de álbum

A folha de álbum ou *albumblatt* foi um gênero musical muito cultivado pelos músicos românticos. A folha de álbum é uma peça curta instrumental, geralmente para piano. Sua origem está no hábito que tinham os compositores de escreverem de próprio punho alguns compassos e depois fazerem uma dedicatória e assinar nos álbuns de autógrafos de seus amigos, protetores ou mecenas. A prática é antiga, desde o século XVIII, há registros de vários *albumblatt* escritos por J. S. Bach e espalhados em álbuns de autógrafos de diversos colecionadores e amantes da música.

Porém, a folha de álbum vai se consolidar no início do século XIX, até se tornar uma prática social corrente, se desenvolvendo e evoluindo. Ela vai oscilar entre uns poucos compassos, podendo chegar a uma obra de arte completa e autônoma. A folha de álbum revela as pequenas formas, que Schumann, em seu *Albumblätter Op. 124*, vai subverter. Alguns exemplos de *Albumblätter* são a Valsa em Sol Maior D 844, que Schubert inscreveu na data de 16 de abril de 1825 no álbum de Hanna Honig, noiva de seu amigo e pintor Moritz Von Schwind, dizendo “*Walzer gennant Albumblatt*” (Valsa como Folha de Álbum), como fala a edição Henle-Verlag, para distingui-la das outras danças de Schubert. Chopin também escreveu alguns compassos de um de seus Noturnos à Maria Wodzinska, considerada por vários biógrafos do compositor como o grande amor de Chopin, com a inscrição: “*Seja feliz*”. Ou a *Valsa Póstuma Op. 69 N.1*, em Lá bemol maior, uma miniatura de música de salão, que ele escreveu em 1835, em Dresden, para a mesma Maria Wodzinska, dizendo “*pour Mlle. Marie*” e conhecida hoje com a *Valsa do Adeus*. É sabido que Chopin e Maria Wodzinska terminaram seu relacionamento em 1835. Essa valsa faz parte das composições que Chopin

guardava em seus cadernos e copiava para oferecer aos amigos, senhoras da sociedade ou alunos, existindo um bom número de cópias dessa valsa espalhadas em diversos cadernos de autógrafos. Chopin perpetuou essa praxe em Paris e fazia o mesmo que Schumann na Alemanha e Schubert em Viena, fazendo do *Albumblätter* a continuação de uma assinatura, uma marca pessoal como lembrança aos amigos.

Fragmento ou Peça

Na literatura romântica, o fragmento ou a peça são representados pela figura de linguagem da metonímia, ou seja, o todo pela parte e a parte pelo todo. Tal pensamento reflete bem o pensamento musical do século XIX, no qual a obra não é somente curta, mas também incompleta.

Michel Butor, a respeito das obras literárias românticas diz que:

[...] a obra [...] vai logo se apresentar ela mesma como inacabada, [...] o que se manifesta da maneira mais simples no fragmento, isto é, a obra que se dá já como uma citação ou de um conjunto de citações, tirado de outro texto que nós ignoramos, existentes já em outros escritores românticos. (BUTOR, 1968: 19).⁶⁶

Há diversos títulos de obras românticas que utilizam as palavras em francês *Morceau*, *Fragment* (pedaço, fragmento) e, em alemão, *Stück* (peça). A parte ou fragmento tem um sentido sempre oposto ao todo. Mas, a questão colocada é: parte ou fragmento de quê? É preciso distinguir o inacabado contingencial ou acidental, do inacabado tal como é percebido pela ótica romântica. O inacabado romântico está presente em toda a produção artística do século XIX, é quase que um conceito da obra romântica. Pela doutrina que seguiam os

⁶⁶ [...] l'ouvrage [...] va bientôt se présenter lui-même comme inachevé, [...] ce qui se manifeste de la façon la plus simple dans le fragment, c'est-à-dire l'oeuvre qui se donne déjà comme une citation ou un ensemble de citations, prélevé sur un texte que nous ignorons, ce que nous trouvons déjà chez les écrivains romantiques.

músicos europeus, a obra literária ou musical era necessariamente parcial ou fragmentada: “[...] toda totalidade poderia ser bem uma fração, e uma fração, a bem dizer, uma totalidade.” (SCHLEGEL, Apud LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 1978: 82).⁶⁷

Por esse pensamento, vê-se que, para o romântico, o conceito da obra de arte se opõe ao conceito clássico da obra como totalidade, acabada, perfeita, algo que se encerra em si mesmo. Os iluministas haviam definido o homem por sua característica de pensar. Porém, os românticos foram contra essa ideologia, baseando-se numa “incompreensão do princípio do fundamento da sabedoria humana” (ESCAL, 2005:154)⁶⁸, e professando a idéia da falta, da imperfeição, do inacabado. Legros diz que:

É porque ele [o artista] procura o infinito que ele está fadado a uma abordagem irônica a todo conteúdo finito, e é porque ele não pode alcançar o infinito senão pelo viés do finito, que ele é obrigado a perseguir o infinito através de uma variação infinita de conteúdos finitos. (LEGROS, Apud ESCAL, 2005: 154).⁶⁹

O compositor Robert Schumann, um dos grandes representantes do romantismo alemão, possui um repertório imenso de *stücke* (peças), entre outras, *Fantasiestücke Op. 12*, *Blumenstücke Op. 19*, *Nachtstücke Op. 23*, *Klavierstücke Op. 32*.

Mazurca

A mazurca refere-se a uma dança e a uma pequena forma instrumental ternária, apresentando seção central contrastante, com acentos no segundo tempo, andamento lento ou

⁶⁷ [...] toute totalité pourrait bien être fraction, et toute fraction à vrai dire totalité. »

⁶⁸ incompréhensibilité de principe au fondement du savoir humain, ou un inexplicable à la source des explications humaines.

⁶⁹ C’est parce qu’il cherche l’infini que l’artiste est voué à un rapport ironique à l’égard de tout contenu fini, et c’est parce qu’il ne peut saisir l’infini sinon par le biais du fini qu’il est voué à poursuivre l’infini à travers une variation infini de contenus finis.

rápido. Ela é originada da *mazur*, que é uma dança popular polonesa da Mazóvia, região nos arredores de Varsóvia. O gênero foi ricamente ilustrado por Chopin, que, em suas 51 *mazurcas*, conservou suas características populares, porém, dando-lhes um refinamento musical através da inovação de cromatismos na harmonia e virtuosismo pianístico. A respeito das *mazurcas* de Chopin, Liszt escreveu num artigo, em 1852, que:

Chopin retirou o desconhecido poético, que era apenas indicado nos temas originais das Mazurcas polonesas. Conservando seu ritmo, ele enobreceu a melodia, aumentou as proporções e nelas intercalou harmonias claras-obscuras tão novas quanto os temas aos quais as adaptava. (Apud ESCAL, 2005: 100)⁷⁰

Noturno

Françoise Escal cita em seu livro *La musique et le Romantisme* que Nietzsche repetia ao longo de sua obra *O nascimento da tragédia pelo espírito da música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*) “que a música seja noturna”. (Apud ESCAL, 2005: 106).⁷¹ Ela é noturna como um eco do universo. Para o filósofo, a música representa a escuridão, que tem a misteriosa penumbra dionisíaca, sobre a qual a inteligência moderna e o espírito crítico lançaram um olhar devastador. Metáfora da noite como linguagem, a música romântica retrata essa escuridão da alma humana, determinando algumas características ou modalidades formais. Desde a época de Bach, os Noturnos da liturgia católica eram chamados de *Abendmusiken* na Alemanha protestante do Norte, ou noturno profano da cidade ou da

⁷⁰ Chopin a dégagé l'inconnu de poésie qui n'était qu'indiqué dans les thèmes originaux des Mazurkas polonaises. Conservant leur rythme, il en a ennobli la mélodie, agrandi les proportions, et y a intercalé des clair-obscur harmoniques aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait.

⁷¹ Que la musique soit nocturne.

corte da época clássica, a *Nachtmusik*. Todas essas peças consistiam, inicialmente, em músicas de ocasião, ou para uma atividade específica.

Escal (2005) afirma que, se o romantismo é fascinado pela noite, é porque, a escuridão traz em si todo tipo de sortilégios, mistérios e magia que se opõem à luz como emblema clássico do racionalismo. O “eu” romântico aspira ao infinito que não consegue atingir, ele só pode alcançá-lo pelas variações de conteúdos que traduzem mais sua incapacidade do que sua potência, variação de fragmentos que associam “uma fonte inexplicável do pensamento e da ação, uma fonte que transcende e engendra o homem”. (Apud ESCAL, 2005:141).⁷²

No rito católico romano, o noturno ocupa efetivamente uma parte do ofício da noite. Há três noturnos nas matinas, que compreendem cada um três salmos e três lições, sendo cada uma delas seguida de sua resposta executada por um solista e repetida inteiramente ou em parte pelo coro. Mais particularmente, *tenebrae* (ofício de trevas) designa os serviços das matinas e das laudas cantadas durante a tarde ou à noite precedendo a quinta-feira, sexta-feira e sábado da Semana Santa. Originariamente, o ofício de trevas ou lamentações devia acontecer após a meia-noite, depois na França houve o hábito de ser realizada à tarde ou à noite do dia anterior: todas as luzes deveriam ser apagadas uma a uma, enquanto os salmos eram cantados, a última vela sendo apagada após o *Benedictus*. Os salmos 50 e 51, o *Miserere*, são cantados na escuridão completa, em lembrança daqueles que foram mortos durante a crucificação de Jesus. Música cantada à noite para evocar simbolicamente a noite, que, nos textos sagrados, se abateu sobre a terra após a morte de Cristo.

Na Alemanha, as *Abendmusik* na Marienkirche de Lubeck apresentam outros modos, porém, dentro da cristandade. Originalmente, foi Franz Tunder que instaurou a *Abendspiele*. Ele tocava órgão para os ricos comerciantes reunidos na igreja na quinta-feira à noite, dia de pregão na bolsa. Depois, ampliou seus concertos, misturando música sacra vocal e recitais de

⁷² Une source inexplicable de la pensée et de l’action, une source qui transcende et engendre l’homme.

órgão e música de câmara, recorrendo a cantores e instrumentistas. Sob o impulso de seu gênero, Dietrich Buxtehude, as *Abendspiele* se tornaram as famosas *Abendmusiken*, que eram concertos pagos de música sacra. Eles aconteciam duas vezes por ano: a partir de 1673, o primeiro concerto era realizado durante os dois últimos domingos após a Trindade; e o segundo, após o segundo, terceiro e quarto domingos do Advento, após a prédica vespéral. Numerosas cantatas e oratórios eram tocados em concertos nas igrejas, com textos do Antigo Testamento; o público escutava uma música com motivos populares ou pseudo-populares simples e de fácil memorização. Como os oratórios, as ‘músicas da noite’ eram destinadas a atrair um público maior à igreja.

Em geral, os musicólogos consideram os termos *cassação*, *serenata*, *noturno* e *divertimento* como sinônimos. Como gênero, o noturno é uma peça lírica, vocal ou instrumental, representando o domínio do não-formulado, do inarticulado, da boa metáfora. O compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007) diz que o noturno comporta o lirismo, o drama e a epopéia. O noturno vocal romântico é um derivado do Romance. Ilustrado por autores como Boieldieu, Dalvimare ou Blangini, o gênero sai de moda já no meio do século XIX. Em 1868, Albert de Lassalle escreve um artigo sobre o noturno vocal em seu *Dictionnaire de la musique appliquée à l’amour*, dizendo que “era uma peça de música freqüentemente a duas vozes, em que era celebrado o charme do amor e da noite. Fórmula geral: Ah! Como o amor é agradável, depois do por do sol!”. (Apud ESCAL, 2005: 122)⁷³

O noturno romântico instrumental é uma peça curta isolada, geralmente para piano solo, existindo, porém, composições do gênero para outras formações camerísticas. Atribui-se a John Field o crédito de ter criado o gênero, com seus dezenove (ou dezoito) noturnos escritos a partir de 1812. Os noturnos de Field são pequenas formas livres, com melodias melancólicas, que vêm normalmente acompanhadas por arpejos ou acordes quebrados. As

⁷³ C’était une pièce de musique le plus souvent à deux voix, et où étaient célébrés le charme de l’amour et celui de la nuit. Formule générale : Ah ! que l’amour est agréable, une fois le soleil couché!

peças que Field criou possuem características comuns que permitem notar a presença de um modelo, que lhes confere uma série. Liszt percebeu as composições de Field como um gênero novo, publicando um ensaio em 1859 através do editor Schuberth, de Hamburgo, Alemanha, no qual ele relata que Field, indo contra

restrições impostas até agora pelo molde regular e oficial imposto à criação de todas as composições, que deveriam então ser, necessariamente, sonatas ou rondós etc, Field, diz Liszt, introduziu o primeiro gênero que não era inserido em nenhuma das categorias estabelecidas, e no qual o sentimento e a melodia reinam sozinhas, liberados dos entraves e dos pesos de uma forma obrigatória. (Apud ESCAL, 2005:123).⁷⁴

Porém, apesar de ser um gênero livre, o qual, mesmo correspondendo a um pensamento ligado a afetividade, de uma ‘melancolia’ doce e intimista, e seguir originariamente a forma do lied A B A’, o noturno estabeleceu uma tradição em que Field se tornou referência. Apesar das características comuns, os Noturnos apresentam variações de um compositor para outro. Liszt usou a palavra ‘noturno’ como subtítulo da última peça do primeiro caderno *Anées des Pèlerinage, Les cloches de Genève*. Liszt também chamou de ‘noturnos’ as suas peças para piano *Liebestraum* (Sonho de Amor). Quanto aos *Tre sonetti Del Petrarca* do segundo caderno dos *Anées des Pèlerinage*, ele qualifica essas peças para piano solo *como* noturnos numa carta a Marie d’Agoult, de 8 de outubro de 1846:

Entre minhas próximas publicações, se tiver tempo, a senhora pode olhar (após o jantar) os 3 Sonetos de Petrarca (“Benedetto, etc”, “Pace non trovo” e “Io vidi in terra”) para orquestra, e também muito livremente transcritas para piano, à guisa de Noturnos! (LISZT, Apud ESCAL, 2005: 123 e 124).⁷⁵

⁷⁴ contrainte exercée jusque-là par le moule régulier et officiel imposé à toutes les compositions, qui devaient jadis nécessairement être ou des sonates ou, ou des rondeaux, Field, dit Liszt, introduisit le premier un genre, qui ne relevait d’aucune des catégories établies, et dans lequel le sentiment et la mélodie règnent seuls, délivrés des entraves et des alourdissements d’une forme obligée.

⁷⁵ Parmi mes prochaines publications; si vous avez le temps de vous en occuper, vous pourrez regarder (après Diner) les 3 Sonnets de Pétrarque («Benedetto, etc», «Pace nontrovo» et «Io vidi in terra») pour chant, et aussi très librement transcrit pour piano, en guise des Nocturnes !

Os Noturnos de Chopin apresentam uma transformação geral do gênero em relação ao que Field havia fixado. Escal cita um artigo que Liszt escreveu em 1859, observando uma certa *estranheza* nos ‘noturnos poemas’ de Chopin:

Mesmo com o nome de Nocturnes, nós vemos substituir as tímidas e serenas delicadezas, que Field se encarregava de interpretar, por efeitos estranhos e exóticos [...] Não seria possível ultrapassar, o que na arte significa igualar, a superioridade de inspiração e forma que ele deu a todas as peças publicadas com esse título. (Apud ESCAL, 2005: 124).⁷⁶

Os noturnos de Chopin são difíceis de definir em linhas gerais devido à multiplicidade de características que apresentam. Constituem um conjunto de peças brilhantes, com sucessão de figuras rápidas e mutantes, bem como contrastantes. Vêm-se nos noturnos as mais diferentes formas, tais como a *barcarolle*, *mazurca*, *marcha fúnebre*, *balada* e *polonaise*. Pode-se dizer que os noturnos de Chopin representam os diversos estados de espírito do compositor, com precipitações e paradas, sendo uma metáfora das várias impressões e sensações vividas por ele.

Polca

Dança popular que surgiu da região da Bohemia, em torno de 1830, caracterizada pelo meio-passo, de onde se originou seu nome (polka: metade). Espalhou-se rapidamente por toda a Europa como música de dança e de salão, em compasso binário, andamento vivo e ritmado.

Existem algumas variações da polca, sendo a polca-mazurca uma das mais conhecidas, em

⁷⁶ Même sous le nom de Nocturnes, nous avons vu remplacer les timides et sereines tendresses que Field les chargeait d’interpréter, par des effets étranges et étrangers. [...] L’on ne saurait plus surpasser, ce qui dans les arts signifie égal, la supériorité d’inspiration et de forme qu’il a donnée à tous les morceaux publiés sous son titre.

compasso ternário, sendo caracterizada por uma mistura das duas danças. Os compositores Strauss, pai e filho, , além de Smetana e Dvorak, compuseram uma grande variedade de polcas.

No Brasil, a polca apareceu em torno de 1845, obtendo enorme sucesso nos salões e nas ruas, sendo muito executada pelos conjuntos de choro. Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros foram os compositores brasileiros que se destacaram com suas polcas.

Polonaise

A polonaise é uma dança nacional polonesa que, provavelmente, se originou das cerimônias da corte e das procissões do século XVI. Ela tornou-se peça instrumental das suítes de diversos compositores do período barroco, dentre eles, Bach, Telemann e Couperin. No século XIX ela retoma sua força musical e fica em voga na época da insurreição e da emigração polonesa (1830-1832), fazendo parte dos programas de concerto dos virtuosos, como também assumindo algumas características, tais como o compasso ternário, cadências femininas e repetições de motivos curtos.

Diversos compositores românticos escreveram polonaises. Beethoven compôs, em 1814, a *Polonaise Op. 80*; Schubert compôs *Seis Polonaises* à quatro mãos; Weber escreveu a *Pollaca brillante Op. 72*; Bellini a *Pollaca des Puritains*; Liszt as duas *Polonaises*; Wieniawski as *Polonaises brilhantes* para violino e orquestra; Tchaikovski, a *Bela Adormecida*, *Eugene Onegin*; Scriabin, a *Polonaise Op. 21*; dentre outras. No entanto, Chopin é, sem dúvida, o compositor mais conhecido na composição do gênero. Suas dezesseis

polonaises são célebres no mundo inteiro, fazendo parte do programa dos grandes virtuosos até os dias de hoje.

Durante toda vida, Chopin compôs *polonaises*, tendo a sua primeira *polonaise*, em sol menor, sido escrita aos 7 anos de idade. Suas *polonaises* mais conhecidas foram escritas entre os anos 1836 e 1846, excetuando o *Andante Spianato* e a *Grande Polonaise Brillhante Op. 22*, composta em 1831 e 1832. As *polonaises* de Chopin estão diretamente relacionadas aos sentimentos patrióticos do compositor, exprimindo-os de maneiras diversas, desde o orgulho e a glória, até a tristeza e nostalgia.

Escal cita que “para seu primeiro concerto, Salle Pleyel, em 26 de fevereiro de 1832, Chopin toca a grande polonaise para seis pianos de Kalkbrenner, em companhia do compositor, de Hiller, Osborne, Sowinski, Mendelssohn”. (Apud ESCAL, 2005:158).⁷⁷

Tango Brasileiro

O tango brasileiro foi muitas vezes apontado como uma variante bem acabada e estilizada do *maxixe*. Segundo Verzoni, (1996: 42) “durante muito tempo, até Mario de Andrade achava que “maxixe” e “tango brasileiro” fossem a mesma coisa”. Verzoni explica que “o tango brasileiro teria nascido a partir de uma adaptação da “habanera”, que, por sua vez, teria começado a ficar conhecida no Brasil a partir da década de 1860, através de artistas europeus”. (VERZONI, 1996: 44). Mais adiante, Verzoni explica que:

“a habanera, ao ser introduzida no Brasil – provavelmente na década de 1870, por espanhóis, e não por cubanos – deve ter sido apresentada como “tango”; “tango americano”, é bem verdade, mas ... “tango”. [...] Aqui no Brasil, como seria de se esperar, o tal “tango

⁷⁷ Pour son premier concert, Salle Pleyel, le 26 février 1832, Chopin joue la Grande Polonaise à six pianos de Kalkbrenner en compagnie du compositeur, de Hiller, Osborne, Sowinski, Mendelssohn.

americano” ficou conhecido apenas como “tango””. (VERZONI, 1996: 46).

A referência ao tango enquanto música cantada começa a aparecer por volta de 1880, em quadros do teatro de revista, na maioria das vezes encobrendo composições de lundus ou maxixes. Na raiz do tango brasileiro, além dos elementos da habanera, incorporaram-se influências da polca e do lundu. Segundo Baptista Siqueira, o primeiro tango brasileiro teria sido “Olhos matadores” (1871), de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), compositor a quem se atribui a popularização do nome tango para designar o tipo de música de teatro ligeiro que até então espanhóis e franceses preferiam chamar de “habanera”.

Os maiores compositores de tango brasileiro foram Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), este último, conta com aproximadamente noventa tangos. Em 1892, Nazareth compõe *Rayon d’Or* usando pela primeira vez a denominação tango, mais especificamente polca-tango, para uma composição sua. Nazareth deu ritmos novos e harmonias fulgurantes, tornando-se imortal nesse gênero musical.

Tarantela

Segundo Goubault (1997: 194-195), “tarantela” significa uma dança popular, de caráter vivo e andamento rápido. A nomenclatura se origina da cidade de Tarente e de tarântula, que era um animal comum nessa cidade. Geralmente em compasso 3/8 ou 6/8, a tarantela foi muito comum em Nápoles no final do Século XVIII e na primeira metade do Século XIX. Os compositores românticos apreciavam o caráter popular da dança, que está presente em obras orquestrais, tais como na *Sinfonia Italiana* (1833), de Mendelssohn; em

algumas óperas, tais como *La Muette de Portici* (1846), de Auber, da qual Liszt compôs uma brilhante Fantasia: *Tarantella di Bravura d'après la Tarentelle de La Muette de Portici* (1846). Na música instrumental, destacam-se o último movimento da *Sonata em Mi menor* de Weber, em andamento prestíssimo e a *Tarentelle Op. 43* (1841), de Chopin.

Valsa

A valsa foi a dança de salão mais popular da Europa no século XIX. Suas origens estão ligadas a outras danças de compasso ternário, tais como a *deutsche* (dança alemã) e o *ländler* do final do século XVIII. A valsa cresceu em popularidade no início do século XIX por ser considerada graciosa, apesar de ter sofrido objeções moralistas da época, uma vez que os casais se prendiam num abraço muito estreito. A Enciclopédia Larousse (1982) diz que:

a valsa, que fazia furor, em Viena, no século XIX, teve um ancestral, desde a metade do século XVII. A alta sociedade e o povo se embriagavam de valsas nos bailes. [...] A valsa conquistou também muitos compositores. [...] Outras danças da sociedade, as polcas, as mazurcas, as polonaises, foram tratadas com raro brilho por Chopin, que escreveu também valsas suntuosas e brilhantes.⁷⁸

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) foi um dos primeiros virtuosos a compor valsas para piano, mas Schubert foi o primeiro grande compositor a produzir música especificamente qualificada como valsa. O rondó para piano *Convite à dança* (1819), de Weber, contendo uma introdução formal e uma coda com elementos temáticos, vai ditar a forma que será adotada pelos principais compositores desse gênero. A valsa se consolidou em torno de 1830, com os compositores Joseph Lanner e Johann Strauss, pai, associando esta

⁷⁸ La valse, qui fit fureur, à Vienne, au XIX^e siècle, eut un ancêtre, dès le milieu du XVII^e siècle. Haute société et peuple s'étourdirent de valsas dans les bals. [...] La valse conquiert aussi de très nombreux compositeurs. [...] Autres danses de société, les polkas, les mazurkas, les polonaises se virent traitées avec un rare brio par Chopin qui écrivit aussi des valsas somptueuses et brillantes.

dança a Viena, apesar de sua grande popularidade em toda Europa. Com os filhos de Strauss, Johann e Josef, durante os anos de 1860, a valsa atingiu o auge como forma de dança, composição musical e símbolo de uma época alegre e elegante. A valsa teve também um papel de destaque nas operetas, óperas e ballets. Na música instrumental, destacam-se as 19 valsas de Chopin. A respeito delas, Schumann, escreveu que, se as valsas de Chopin fossem dançadas, “seria necessário que pelo menos a metade das dançarinas fossem representadas por condessas. [...] a valsa é aristocrática dos pés a cabeça”. (Apud ESCAL, 2005: 199).⁷⁹

No estilo de Schubert e Strauss, mas também com um acento húngaro, Brahms compõe as *Valsas para piano Op. 39*, os *18 Liebeslieder-Walzer Op. 52*, para vozes e duo de piano de Brahms, e os *14 Neue Liebeslieder-Walzer Op. 65* para piano a quatro mãos e voz. O compositor checo Dvóřak continuando a herança de Brahms, escreve *8 valsas para piano Op. 54*. Muitas vezes, a valsa vem associada a um outro termo, tais como a Valsa-Capricho em Liszt e Scherzo-Valsa, de Chabrier.

A valsa sinfônica também aparece em diversas composições do século XIX. A obra *Aufforderung zum Tanz Op. 65* de Weber, escrita inicialmente para piano, tornou-se bastante popular com o título francês *Invitation à la Danse* e orquestração de Berlioz. O próprio compositor francês faz um movimento de valsa em sua *Sinfonia Fantástica (Un bal)*, como também no seu *Ballet de Sylphes de A Danação de Fausto*. Liszt compôs a conhecida *Valsa Mephisto*, que recebeu posteriormente uma versão para piano solo, de grande dificuldade técnica. Destacam-se também o terceiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Tchaikovsky e a *Valsa Triste*, de Sibelius.

No Brasil, a valsa chegou com a família real portuguesa. Através dos conjuntos de choro, tornou-se gênero seresteiro, mas também brilhava nos salões em composições pianísticas que chegariam a elevado nível artístico.

⁷⁹ il faudrait que la bonne moitié des danseuses fut représentée au moins par des comtesses. [...] la valse est aristocratique des pieds à la tête.

ANEXO I

QUADRO COMPARATIVO

	Carlos Gomes	Leopoldo Miguéz	Henrique Oswald	Alexandre Levy	Alberto Nepomuceno
Estrutura Formal Fraseológica	Caráter da música de salão Emprego de formas não usuais Frase alargada de 4 compassos	Forma das danças características da música de salão do século XIX Idéia de memória	Forma das danças características da música de salão do século XIX Emprego de Uníssonos	Caráter da música de salão Emprego de formas clássicas e de estruturas não usuais	Emprego das pequenas formas românticas
Estrutura Rítmica	Homogeneidade rítmica Elementos rítmicos oriundos das danças populares Síncopes	Uso dos elementos rítmicos oriundos das danças populares	Hierarquia métrica Elementos rítmicos oriundos das danças populares Síncopes	Elementos rítmicos oriundos das danças populares Síncopes	Uso da polirritmia como elemento expressivo
Estrutura Harmônica	Relação de mediante Ênfase em acordes do homônimo menor Acorde napolitano no Estado Fundamental	Relação de mediante Cromatismo Relação dos modos maior e menor Ambigüidade tonal/ Não fixação da tonalidade principal Acordes de 9ª sem resolução Pedal harmônico	Relação de mediante Cromatismo Relação dos modos maior e menor Acordes alterados de 7ª e 9ª Sucessão de acordes paralelos Modulações passageiras. Pedal harmônico	Relação de mediante Cromatismo Relação dos modos maior e menor Resolução de appoggiaturas por saltos Presença da sexta acrescentada ao acorde da tônica. Pedal harmônico	Relação de mediante Cromatismo Relação dos modos maior e menor Modulações pelo ciclo da subdominante e sem preparação para tons distantes Seqüência tonal similar à Chopin Pedal harmônico
Textura Pianística	Textura pianística semelhante às primeiras obras de Chopin	Textura pianística influenciada por Chopin	Textura pianística influenciada por Chopin e Grieg	Textura pianística influenciada por Schumann e Liszt	Textura pianística influenciada por Brahms, Liszt e Schumann

ANEXO II**CATÁLOGO DAS OBRAS PARA PIANO DE CARLOS GOMES,
LEOPOLDO MIGUÉZ, HENRIQUE OSWALD,
ALEXANDRE LEVY E ALBERTO NEPOMUCENO**

Este catálogo de obras para piano foi baseado nos dados contidos nos acervos de partituras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, na Enciclopédia da Música Brasileira e no catálogo de obras de Alberto Nepomuceno, de Sérgio Alvim Corrêa.

CARLOS GOMES

Rainha das Flores, valsa, 1857; Bela ninfa de minh'alma, modinha, 1857; A Cayumba (dança dos negros para piano), 1857; Quem sabe, modinha, 1860; As baianas, modinha, s.d.; Eternamente, modinha, s.d.; Eva, valsa, s.d.; Lalalayú, polca, s.d.; Moreninha, valsa, s.d.; Polca dos beijos, s.d.; Polca dos pardais, s.d.; Quilombo – Quadrilha brasileira sobre os motivos negros (Cayumba, Bananeira, Qingombô, Bamboula, Final), s.d.; Quadriglia (Caxoeira, Santa Maria, Morro Alto, Saltinho, Mogy Guassu), s.d.; Uma Paixão Amorosa,

s.d.; Mormorio (improvisado), s.d.; Niny (polka salon), s.d.; Anemia (preludietto), s.d.; Grande Valsa de Bravura, s.d..

LEOPOLDO MIGUÉZ

Noturno Op. 10, s.d.; Noturno Op. 20 N.1, s.d.; Prelúdio em si bemol à l'antique Op. 25, s.d.; Valsa-Improvisado Op. 28 "Faceira", s.d.; Bluettes Op. 31, Album de jeunesse 1^a série (Ingênuas, Pequena marcha militar, Saltitante, Lamentação da orfãzinha, Passeio, Tetéia, Carinho, Boa acolhida, Marcha grave), 1899; Reina a paz em Varsóvia, 1899; Bluettes Op. 32, Album de jeunesse, 2^a série (Ronda infantil, Canção do caçador, Canção árabe, Lenda, Queixume, Dança, Estudo, Descanso, Canção do marujo, Prelúdio), 1899; Devaneio s.d.; Doze Peças Características (Carrilhão, Historieta, Folguedo, Pesar, A avezinha, Travessura, Pierrô, Manhas e Reproches, Enigmas, A Tardinha, Cumprimentos, Folguedos) s.d.; Allegro appassionato (póstumo), s.d.; Le presentement, s.d.; Romance sans paroles, s.d.; Souvenir op. 20, s.d..

HENRIQUE OSWALD

Impromptu Op. 1, Macchiette Op. 2 (La campane della sera, Scherzo, Valse lente, Canzonnetta, Ninna nanna, Márcia, Romanza, Leconda, Segunda Gavota, Pastoirade, Minueto, Sarabanda, La caccia), s.d.; Pagine d'Album Op. 3 (Prelúdio, Sognando,

Impromptu, In Hamac, Romanza, Scherzo), s.d.; VI Morceaux Op. 4 ; II Nocturne Op. 6; Feuilles volantes Op. 6 (Bluettes, Mazurka, Mélancolie, Rompimento, Piccolo Scherzo, Chansonnette, Tempo di polka, Feuille d'album) s.d.; Romance sans parole Op. 7, s.d.; Valse, Polonaise et Tarantelle Op. 8, s.d.; II Valse-Caprice Op. 11, s.d.; Quatre Morceaux Op. 12 (Sérénade, Valse impromptu, Berceuse, Tarantelle); Seis Peças op. 14 (Berceuse, Mazurka, Tarantelle, Barcarolle, Noturno, Scherzo), 1890; Six Morceaux Op. 14 (Valse, Rêverie, Menuet, Berceuse, Barcarolla, Impromptu) s.d.; VII Miniatures Op. 16 (Confidência, Mazurka, Travessa, Sonhando, Doce Aflição, Saudade, Capricho), s.d.; Impromptu Op. 19; s.d.; Romance, Feuilles d'album Op. 20 (Inquietude, Chansonnette, Feux-follets, Désir ardent), s.d.; Deux Valses Op. 25, s.d.; Deux Valse-caprice op. 25, s.d.; Album Op. 32 (Valse, Sérénade et Menuet), s.d.; Album op. 33 (Sur la plage, L'idylle, Pierrot), s.d.; Polonaise op. 34; Album Op. 36 (Bébé s'endort, Pierrot se meurt et Chauve-souris), s.d.; L'adieu à mon amie G.L., 1861; Chansonnette, s.d.; En nacelle, s.d.; Un rêve, s.d.; Étude s.d.; Étude pour la main gauche, 1921; Gavotta triste, s.d.; Il neige !..., 1902; s.d.; Marchas N.1 e 2, s.d.; Marchons op. 36, s.d.; Mazurca, s.d.; Minuetto, s.d.; Nocturne Op. 6 N. 1 e 2, s.d.; Pequena marcha, s.d.; Polonaise, s.d.; Prelúdio, s.d.; O primeiro pensamento, s.d.; Triste, s.d.; En rêve, s.d.; Scherzando, s.d.; Seis Variações sobre um tema de barroso Neto, s.d.; Sérénade Grise, s.d.; Serenatella, 1903; Tarantella, s.d.; Tempo di gavotta s.d.; Valse Lente, 1910; Tempo di valsa, 1930; Triste, s.d.; Trois Études op. 42, s.d.; Valsa, s.d.; Valse lente, s.d.; Valse Mignone, s.d..

ALEXANDRE LEVY

Fosca, 1881 ; Impromptu-caprice, 1882 ; Valse caprice, 1882; Paulina polca, 1882; Mazurca op. 6 N. 1 e 2, 1882 ; Recuerdos, 1882 ; Trois improvisations (Romance sans parole, À la hongroise, Pensée fugitive), 1882; Causerie, 1885; Cavalcade, 1885; Collin Maillard, 1885; Étude, 1885; Je t'en prie, 1885 ; Plaintive, 1885; Petit marche, 1885; Scherzo valse Op. 9, 1885; Allegro appassionato, 1887; Deuxième Impromptu Op. 7, 1887; Tarantelle Op. 8, s.d.; En mer, s.d.; Papillone Op. 23, s.d.; Deuxième Mazurka Op. 6 N. 2, s.d ; Variações sobre um tema popular brasileiro (Vem cá, bitu), 1887 ; Trois petits morceaux faciles (Coeur blessé, Amour passé, Doute), 1887; Tango Brasileiro, 1890; Schumanniana, 1891.

ALBERTO NEPOMUCENO

Dança de negros, 1887; Mazurca N. 1, 1887; Scherzo fantástico, 1887; Prece, 1887; Berceuse, 1890; Mazurca em ré menor, 1890; Ninna Nanna, 1890; Une fleur (romance), 1891; Sonata, 1893; Suíte antiga, 1893; Valse impromptu, 1893; Anelo, 1894; Diálogos, 1894; Valsa, 1894; Galhofeira, 1894; Lírica N. 1 e 2, 1895; Variações sobre um tema original, 1902; Tema e variações em lá menor, 1902; Quatro peças infantis, 1903; Devaneio, 1904; Improviso, 1904; Barcarola, 1906; Brincando, 1906; Melodia, 1906; Noturno, 1907; Série brasileira, 1908; Sinfonia em sol menor, 1908; Noturno N. 1, 1910; Valsa da cigarra, 1911; Noturno N. 2, 1912; Melodia, s.d.; A brasileira, s.d.; Seis valsas humorísticas, s.d..

ANEXO III

PARTITURAS DAS OBRAS APRESENTADAS